



Fabiola Gorgeri

## Preziosi frammenti

Non è facile restituire quello che Fabiola mi ha trasmesso, comunicato, reso visibile, insegnato negli anni vissuti insieme.

Ogni suo gesto, parola, sorriso, anche il più lieve, comunicava qualcosa.

Accanto a Lei nulla era senza senso, parole, immagini, luoghi desiderati, visitati, interpretati.

La sua vita piena, le sue passioni, i suoi amori, la bellezza sempre cercata, scoperta anche dove nessun altro la vedeva.

I suoi occhi dolcissimi accarezzavano le cose, dialogavano con tutto quello che incontrava.

E poi, la sua voce che narrava le sensazioni della sua immensa anima.

Nascevano così le sue poesie, i suoi scritti, le sue foto, c'era sempre una essenzialità complessa nell'apparente poco, un rimando continuo ad altro, altro ancora, in un processo circolare, in un lento continuo inarrestabile accrescimento di conoscenza mai ostentata, celata, ermetica.

Con infinita pazienza non faceva distinzioni, si dava con tutta se stessa e quando proprio non c'era altro ti regalava un sorriso.

Mi si è posata sul cuore e non se ne è più staccata, anche adesso lo sento il ritmo, il respiro del suo grande cuore.

Vorrei però che non fosse un ricordarla il leggere questo libro, ma un ritrovarla sempre nuova, viva, perché le sue parole, le sue immagini generano sempre qualcosa di nuovo a seconda del momento nel quale si incontrano, si leggono, si osservano.

Allora il suo vivere non si arresterà, sarà sempre comunque nuova in mezzo a noi.

In una dimensione altra, dove il tempo non c'è vorrei rincontrarti presto.

Spero di esserne degno.

R. R.

Fabiola Gorgeri

# Preziosi frammenti

Pensieri sull'architettura

a cura di  
Fabio Fabbrizzi

© Copyright 2019  
by Edifir Edizioni Firenze s.r.l.  
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze  
Tel. 05528639  
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

*Responsabile del progetto editoriale*  
Simone Gismondi

*Responsabile editoriale*  
Elena Mariotti

*Stampa*  
Pacini Editore Industrie Grafiche

ISBN 978-88-7970-971-2

*Referenze fotografiche:*  
Fabiola Gorgeri e Roberto Reali

*In copertina*  
Le Courbusier appartamento studio Molitor, particolare  
(foto di Fabiola Gorgeri)

### *Ringraziamenti*

Innumerevoli sono le dimostrazioni di calore e di affetto che ho ricevuto dopo che...

In ogni occasione ho sentito oltre all'incredulità ed al dolore per ciò che era accaduto un sincero dispiacere per quel sentimento che era nato in ogni persona che aveva incrociato la retta della propria vita con la Sua.

Grazie a tutti voi.

Vita, la Sua dedicata all'amore per la cultura che divideva tra la sua amata facoltà di architettura, istituzione che ringrazio nominando come riferimento Fabio Fabbrizzi con il quale aveva un dialogo spesso senza parole, condividendo con lui grande amico, l'onore di far parte di una famiglia fatta di docenti, personale di segreteria, bibliotecari e studenti, i suoi amatissimi studenti e l'ordine degli architetti di Pistoia, colleghi assieme ai quali nei vari ruoli che negli anni ha ricoperto portava avanti la missione di dare dignità alla professione di architetto ponendo la cultura come pilastro irrinunciabile.

Per tutti ringrazio Paolo Caggiano e Serena Zarrini.

La cultura, i libri: Edifir casa editrice con la quale ha lavorato con passione.

Elena Mariotti, Silvia Frassi, Simone Gismondi,

Grazie.

Infine un pensiero a Te, non so dove Tu sia, so dove Sei, è per Te e grazie a Te che è nato questo libro.

R. R.

## INDICE

<i>Nota del curatore</i>	11
<i>Come il fiume e come il mare</i> Fabio Fabbrizzi	15
<i>Praesentia in absentia</i> Maria Grazia Eccheli	25
<i>Ricordi</i>	31

### Da Firenze Architettura

<i>Una palpitante bellezza</i>	57
<i>Manière de penser l'urbanisme</i>	63
<i>Necessità e aspirazione dell'abitare</i>	65

### Inediti

<i>Architettura è espressione etica: conoscenza, esperienza di luoghi, condivisione, memoria e trasformazione</i>	71
<i>Teatro</i>	73
<i>Pensieri sull'architettura e la città: il Rinascimento</i>	75
<i>Estetica dell'effetto: il Barocco</i>	81
<i>Identità e diversità</i>	83
<i>Area del Ceppo Pistoia</i>	85
<i>Post-modernismo e post-industrialismo</i>	87



<i>Tempo e luce</i>	89
<i>Territori urbani: cinema e progetto di architettura</i>	93
<i>Città in trasformazione: nuove dinamiche urbane</i>	97
<i>Ordine e composizione</i>	99
<i>Telling art through art: photography and architecture</i>	107
<i>Composition of permanence in urban landscape. Plan for Saint-Dié 1945-46</i>	109
<i>Composition of permanences in urban landscape</i>	119

### **Lavori per l'ordine**

<i>Continuità di un corale laboratorio poetico</i>	123
<i>Ambiguità di un secolo: il Novecento</i>	129
<i>Il Novecento</i>	131
<i>Parole e immagini della trasformazione</i>	137
<i>Abitare il movimento</i>	143
<i>Architettura per la cultura</i>	149
<i>L'architettura può essere poesia?</i>	153
<i>10 righe su Mazzoni</i>	155

### **Ricerche**

<i>Sinergie di trasformazione urbana</i>	159
<i>Caldaie per l'industria ottocentesca</i>	161
<i>Il quartiere Santa Chiara a Prato dalla gualchiera di Signorello alla Cimatoria L. Campolmi &amp; C.</i>	165

<i>Le chiese progettate da padre Raffaello Franci ofm (1887-1963) nella diocesi di Pistoia</i>	179
<i>Architettura del possibile. Mancanza e frammento come categorie operative in Aldo Rossi</i>	187
<i>Frammenti in architettura</i>	191

### **Conferenze e convegni**

<i>Chiesa di Riola</i>	211
<i>Riusa Pistoia</i>	215
<i>Environment, territory and landscape through words</i>	217
<i>Memory and change through Le Corbusier. Fragments of urban views</i>	225

### **La felicità di essere architetto**

<i>Attrazione</i>	241
<i>Spazio</i>	241
<i>Mutazione</i>	241
<i>Sul decostruttivismo di Zaha Hadid</i>	242
<i>Zen</i>	242
<i>Ciao</i>	243







## HO GIOCATO

Ritorno ancora  
sulle cime e nelle onde  
nell'aria e nell'acqua  
inseguo perduto  
mai trovato  
il calore  
di un abbraccio

Anch'io ho giocato  
ho colorato il volto e sorriso al sole  
mi sono cullata in un balocco  
su di un pendolo senza tempo

Ho sognato su di una carezza  
leggera  
con una punta di piuma ho disegnato  
con cerchi d'aria confini d'acqua  
di sabbia  
tiepida

Ritorno sulle cime e nelle onde  
nell'aria e nell'acqua  
ancora inseguo  
perduto mai trovato  
il calore  
di un abbraccio

F. G.

24 giugno 2016





Il libro si chiama *Preziosi Frammenti*, perché così Fabiola aveva nominato la cartella dentro la quale custodiva i file di testo all'interno del proprio pc.

Per rispettare al massimo un possibile filo che possa legarci a lei, abbiamo deciso di intitolare così anche questo libro che pubblica e rende condivisibili, oltre a ciò che nel tempo era già stato pubblicato su libri e riviste, anche quelle che sono le riflessioni, i pensieri, le considerazioni ma anche le domande che Fabiola ha scritto.

Virginia Woolf sosteneva che “dicendole, le cose si sciupano”. Ovvero, che con le parole si va a togliere quella dimensione di tensione e di poesia che l'inespresso inevitabilmente contiene. Se questo può essere vero quando le parole possono ancora essere dette e scritte dalle persone, quando le persone non possono più farlo, questo è sicuramente meno vero. Questo perché le parole, e di conseguenza i pensieri che veicolano, sono la cosa più vitale di quanto di quelle persone rimane, perché le parole scritte, oltre a pure testimonianze, possono essere leve straordinarie capaci di azionare risorse inaspettate.

In un'ottica di trasmissione e di non dispersione, ci è apparso giusto, ma anche bello, aprire quella sua cartella e, dal mondo immateriale del pc, fermarla per sempre nel fascino senza tempo di un libro, in modo così da dividerla con gli altri. Condividere ma anche rendere libero ciò che Fabiola ha scritto, perché dare a tutti la possibilità di poter leggere le sue cose, rende ancora esistente e più forte il suo pensiero, perché Fabiola assomigliava e assomiglia alle parole che scriveva e leggerle può essere un modo per sentirla ancora vicina.

La sintassi, la scelta degli accostamenti, il suono dei vocaboli, l'uso dei tempi, paiono in questi suoi preziosi frammenti, il frutto di una cesellatura tenace che modella l'intero pezzo, parola dopo parola, riducendolo di volta in volta alla sua essenza, oppure aggiungendo ora grazie, ora artifici retorici, alla tessitura dell'insieme.

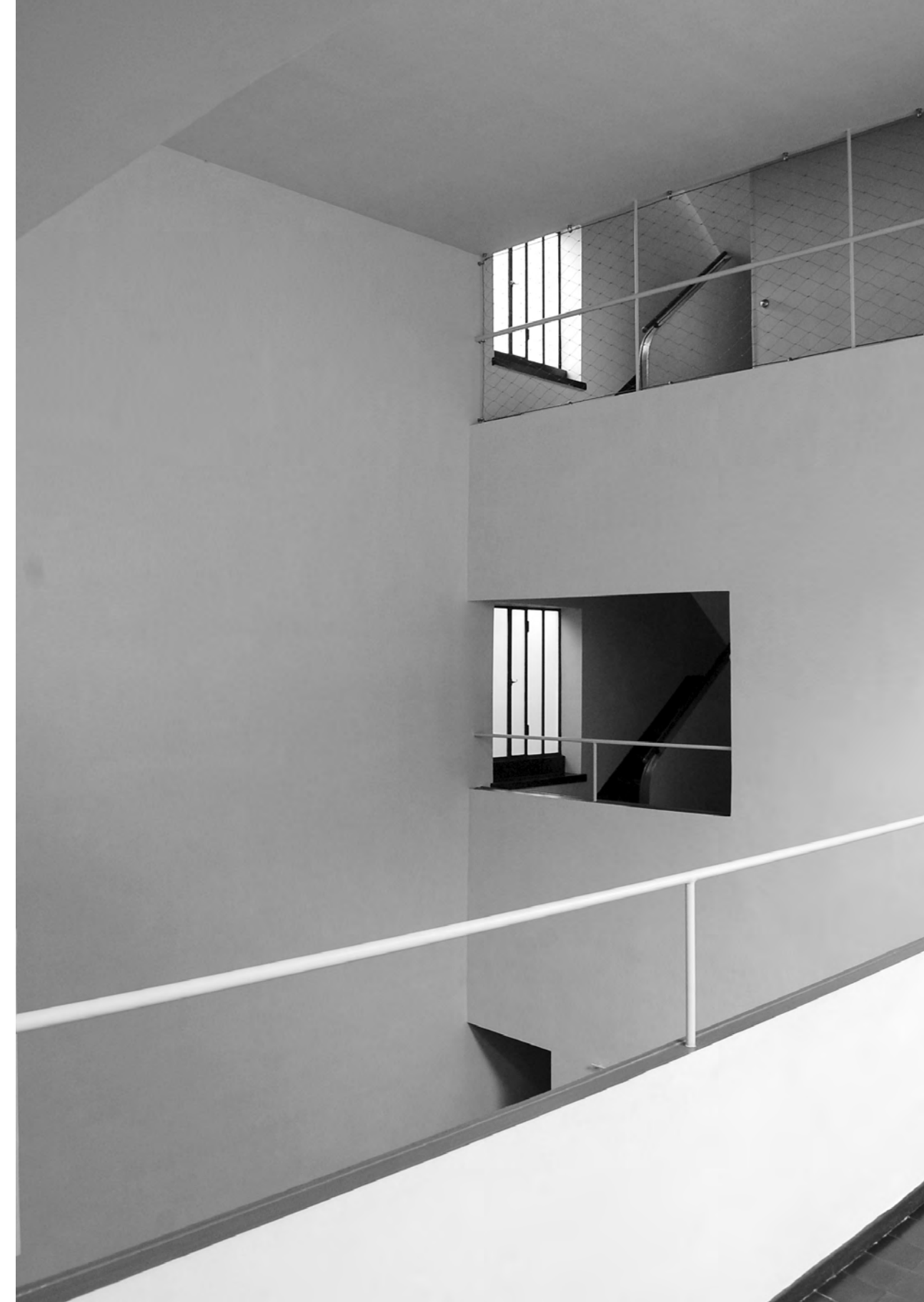
Ci teneva molto ai suoi scritti Fabiola, amava le sue parole, i suoi frammenti, tanto da autodefinirli giustamente preziosi. In tutti loro, pur con le diversità che li contraddistinguono, non si può fare a meno di apprezzare quella sua in-



telligenza gentile, disposta sempre al confronto e allo scambio, nonché quel suo proverbiale amore per tutte le possibili declinazioni nelle quali lo spazio architettonico e di conseguenza il suo progetto ma anche la sua conservazione, si possono manifestare.

Per questo, agli articoli apparsi su *Firenze Architettura*, importante rivista del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, seguono in questo volume gli scritti inediti, testimonianza del suo fertile spaziare tra i molti temi del progetto. A questi si aggiungono gli scritti redatti per l'Ordine degli Architetti di Pistoia del quale è stata la vicepresidente. Segue poi il gruppo dei testi scritti in occasioni di ricerche e quelli per le conferenze e i convegni, molti dei quali in inglese. A questo proposito, è stato scelto di riportare questi testi in inglese, senza traduzione in italiano, perché così Fabiola li aveva pensati, trasmettendo così intatte nella lingua originale, tutte le sfumature e le tonalità che erano state date nella sua scrittura originale.

Se preziosi, dunque lo erano per Fabiola, a maggior ragione lo sono anche per noi, questi frammenti capaci di metterci in contatto con il suo pensiero più vero, ma anche con la parte più viva di quello che ci ha lasciato.





## COME IL FIUME E COME IL MARE

Fabio Fabbrizzi

*Università degli Studi di Firenze*

Ho conosciuto Fabiola nel 1996, quando sedeva in prima fila nel mare delle 333 teste che riempivano lo spazio dell'Aula Minerva in via Ricasoli e che formavano il pubblico del mio primo corso di Progettazione tenuto alla Facoltà di Architettura di Firenze.

Come ogni inizio, è stata per me quella, una stagione memorabile nella quale iniziavo a scoprire che potevo amare il mestiere di insegnare l'architettura, alla stessa stregua del farla. Ed è stata una gioia che fin da subito ho visto amplificarsi come i cerchi di un sasso nell'acqua, perché con una naturalezza del tutto inaspettata, ho cominciato a mettere in gioco in questo lavoro tutto me stesso, iniziando a poco a poco a trasferire oltre a ciò che sapevo anche ciò che ero. Ovvero, ho iniziato a mettere sullo stesso piatto della bilancia, insieme alla teorizzazione e alla progettualità dell'architettura – mia arte, mia passione e mia professionalità – anche la pura vita che in quei giorni bellissimi veniva costruendosi attorno a me, in un castello di relazioni, di scambi e di affetti, molti dei quali poi, maturati nel tempo e a tutt'oggi ancora vivi.

Emerse così, dal mare delle 333 teste, un'isola più distinta, un gruppo abbastanza ampio di allievi che ogni giorno mostravano sempre più intensa la loro voglia di capire e di fare. Tra l'approfondimento di un concetto nuovo, la visione di una cosa nota da un punto di vista inedito e uno schizzo fatto a margine del foglio, si cementò con tutti loro un rapporto molto forte fatto di ascolto, rispetto e condivisione. Un rapporto grazie al quale mi trovai a sperimentare la sensazione nuova del sentirsi stimato da un gruppo di giovani menti, mischiata però alla consapevolezza della responsabilità che avevo nei loro confronti. Durante quell'anno, sperimentai con una intensità che non conoscevo, la bellezza dell'incontro con l'altro, ovvero, il riuscire attraverso l'insegnamento a capire a fondo la diversità delle persone, lasciando però aperta la porta affinché anche loro potessero capire me. Come avvenne questo, non lo saprei raccontare; forse fra gli altri motivi anche quello di non mettermi mai né dietro né davanti alle persone, bensì autorevolmente accanto, facendo sentire loro una necessaria distanza senza però mai rimarcarla, perché posta su un medesimo

piano. Negli interminabili pomeriggi passati a revisionare le loro intenzioni ma anche le loro visioni, capii che tutto questo dava l'avvio oltre alla costruzione di una reciprocità piena di relazioni, anche all'azione di una formidabile leva per incrementare la comprensione e il coinvolgimento. Sotto la statua di Minerva, mi accostai, dunque, a quell'esercizio che ritengo fondamentale per chiunque voglia insegnare, ovvero, quel cercare di intravedere ciò che si cela in nuce dentro le profondità di ognuno; cioè saperne cogliere le potenzialità, le debolezze, i punti di forza, per poterli riconoscere e quindi orientare, riuscendo allo stesso tempo ad intravedere ciò che ciascuno sarebbe diventato nel suo domani. In quel gruppo di ragazzi allegri ma già venati di una sottile ansia per il proprio futuro, avevo già individuato Giacomo il fotografo, Paola l'attivista politica, Claudio il grafico, Stefano il viaggiatore, Sergio il teorico, Serena l'arredatrice, Nicoletta tutto farò tranne l'architetto, e Fabiola l'architetto. L'architetto vero, con la A maiuscola, non solo per la sua bravura da studentessa modello, ma per quella sua struttura in fondo già disegnata che distanziandola di una spanna dagli altri, faceva emergere un'autentica predisposizione per l'architettura, in lei già pienamente matura e ben autodiretta e che le dava in modi davvero non comuni per una allieva, una straordinaria capacità di pensare e risolvere lo spazio. Questo, forse, anche perché quell'allieva era già un po' più avanti negli anni per un pregresso problema di salute che l'aveva allontanata dalle aule per un lungo periodo di tempo.

Nacque quindi con lei, un rapporto particolare, fatto da parte sua di un'ammirazione sconfinata nei miei confronti che, confesso, a volte arrivava quasi ad imbarazzarmi, ma nutrita in lei da una pervicace voglia di apprendere e di crescere che io non potevo fare a meno a mia volta di ammirare. Fu durante quell'anno di lezioni, revisioni e sopralluoghi che imparai a vedere come dietro quel suo sorriso timido, a volte disarmante ma allo stesso tempo rassicurante, si nascondesse in realtà un'anima di roccia, una volontà ferrea, non scalfibile dalle beghe del mondo. Una volontà capace di andare dritta ai suoi desideri, alle sue necessità, alle sue visioni, fedele fino alla fine ai suoi principi, in adesione con una sua etica che non esiterei a definire quasi ascetica, capace cioè di non curarsi troppo delle sovrastrutture che a volte ingabbiano la nostra vita.

Nel tempo, ho imparato poi ad apprezzare di Fabiola, il fatto che queste sue necessità, portavano sempre ad un unico traguardo, ovvero, mai a quello di un fare fine a sé stesso ma dedicato sempre alla ricerca della relazione tra le cose e tra le cose e gli uomini, con uno spiccato senso della comunità e della condivisione, che per lei significava pensarsi come esseri umani in una rete di altri esseri umani e che il valore dello spazio e della forma, altro non erano per lei che strumenti per capire questa rete. Per questo, forse aveva trovato in me un piccolo riferimento. Io che ho pensato, detto e scritto più volte che progetto, scrivo e insegno l'architettura solo per "trovare" l'Uomo che un giorno l'abiterà, le aveva forse fatto scattare un'adesione istintiva tra il mio pensiero e quel suo

sorgivo desiderio di universale utilità, intesa per lei come l'unica forma nella quale il bello avrebbe potuto incarnarsi.

Poi, senza ricordarmi come, nei rapporti tra me e Fabiola, alla stima si sovrappose l'amicizia che di per sé è qualcosa di più della semplice ammirazione reciproca e della comunanza di pensiero, perché l'amicizia è qualcosa che contiene tutto questo essendo però qualcosa di più e ci venne naturale estendere questo sentimento anche a mia moglie e a suo marito. Ricordo vivamente molte cose di quel periodo, ma fra tutte, non posso fare a meno di ricordare come le nostre frequentazioni fossero caratterizzate da un passo diverso rispetto al mio passo abituale, ovvero come quei nostri incontri a quattro si svolgessero con un tempo nuovo e più lento rispetto al tempo frenetico nel quale normalmente ci muoviamo. Un tempo sospeso e denso che ci faceva stare ore a cena a casa nostra o a casa loro, a godersi le parole, i pensieri, i sogni, oppure ore seduti in silenzio davanti al fuoco, semplicemente ad ascoltare la sera e i ceppi di legno che si rompevano, oppure ore immersi nella nebbia del bosco, tra il crepitio dei rami calpestati, la mattina presto durante i trekking sulle Apuane. Tutti momenti, questi, fermati da Fabiola nei suoi immancabili scatti, ora in bianco e nero, ora a colori, che poi ci regalava per non cancellare il ricordo di quei giorni.

Infinite sono poi le immagini e le sensazioni anche dei giorni che vennero dopo, pennellate di un affresco al quale ogni volta si aggiunge un particolare e un colore nuovo. Immagini che hanno valore solo per me, me ne rendo conto, ma che non posso tralasciare nel rammemorare Fabiola, il suo lavoro, il nostro rapporto e la sua personalità. Il quadro della Pacha Mama e la memorabile cena con la sua pittrice, mia figlia piccola sulle sue ginocchia con due arance in mano, la teglia con i resti del pesce sulla tovaglia appena scostata per fare posto a fogli e fogli dove schizzavamo un progetto, la sua casa silenziosa, il suo studio tutto in ordine, le feste di Natale a casa mia con cinquanta persone in una stanza, un libro regalato, i suoi disegni essenziali ma al contempo minuziosi, i cantuccini di Prato, un viaggio a Roma, tutto si confonde in un vissuto che stenta a volere diventare passato.

Poi la sua laurea, il lavoro all'università con Baratelli, la professione, il Dottorato di Ricerca, l'impegno all'Ordine di Pistoia, la collaborazione in facoltà ai miei corsi di progettazione, le sue relazioni internazionali nel mondo del progetto d'architettura, tutto mi appare accelerato in quella percezione del tempo che notoriamente pare fuggire più veloce man mano che si va avanti con gli anni. Ma in tutto questo tempo non ci siamo mai persi, la sua ammirazione nei miei confronti non si è spenta ma si è trasformata nel tempo in una condizione diversa, perché è diventata paritetica. Così come la mia ammirazione nei suoi confronti è diventata stima, ancora più accentuata dal sentire che eravamo su un medesimo piano. Non ero più io il maestro e lei l'allieva, ma due persone che oltre ad essersi ritrovate alla pari, erano consapevoli di una reciprocità rara non solo per il percorso fatto, ma anche per tutta la vastità del mondo sotteso che li univa.

Una medesima sensibilità di fondo, unita ad una stessa voglia di percorrere nuove strade, insieme all'amore incondizionato per ogni espressione dell'architettura, hanno fatto sì che ci confrontassimo e ci arricchissimo a vicenda nei molti ambiti nei quali si esprime il progetto e tutta la sua cultura. Sul piano teorico con scritti e saggi, sul piano puramente progettuale con proposte più o meno concrete affrontate nel campo della professione e dei concorsi di architettura, sul piano scientifico con la partecipazione a convegni e seminari e sul piano didattico con gli appuntamenti settimanali a fare le revisioni ai lavori degli studenti.

In particolare, nel tracciare questo mio scritto che non vuole essere un semplice ricordo di Fabiola ma una constatazione viva di quello che lei era, di quello che ha fatto, ha dato e ha lasciato in particolare a me e al mio lavoro, il parlare del rapporto che lei sapeva costruire con gli studenti, meriterebbe fiumi e fiumi di parole, perché credo – anzi meglio, lo so per certo perché lo si percepiva dai suoi comportamenti e dal brillio dei suoi occhi – che il trasferimento delle sue competenze, fosse senza ombra di dubbio l'aspetto che dell'architettura le piaceva di più. Chi ha avuto la ventura di averla a suo fianco come assistente, (uso questo termine un po' desueto anche se io non ho mai considerato Fabiola come tale, ma così per forza di cose veniva vista dagli studenti) non poteva fare a meno di entrarci immediatamente in sintonia, perché in un attimo era capace di far capire a tutti che avrebbe dato tutto il suo sapere e tutta la sua disponibilità. Dava tutta sé stessa senza limitazioni di tempo e di orario, con un dolcissimo entusiasmo che non poteva fare a meno di coinvolgere chi per anni le è passato davanti e da tutti loro a sua volta corrisposta di un amore e una riconoscenza rara quanto sincera.

Ho usato non a caso la parola amore, così inusuale quando si parla di architettura (anche se credo che in fondo sia proprio l'amore la molla di un buon progetto di architettura), perché non c'è ombra di dubbio che quello che Fabiola metteva in ogni sua cosa, oltre alla cura, oltre alla quasi maniacale voglia di precisione e oltre all'attenzione minuziosa ad ogni dettaglio, fosse veramente un amore sconfinato. Un amore per la forma, sia essa dell'edificio, della città, del paesaggio, ma anche per la storia, per la memoria, per il futuro, ma soprattutto per quello straordinario sovrapporsi di temi, possibilità ed eventi che formano il flusso vitale entro cui ci muoviamo, noi uomini ai quali quelle architetture, quelle città e quei paesaggi sono destinati.

Ma guardando bene, il suo era principalmente un amore che dava con lealtà e senza richieste a tutti quelli con i quali entrava in relazione, ed è per questo che con gli studenti, questo amore fluiva come un fiume in un impegno e in una dedizione totali che viveva sempre in prima persona, mai filtrata e delegata, assumendosene quindi, la responsabilità del successo ma anche della sconfitta. Ma la cosa più bella era che tutto quello che lei dava, lo si vedeva e lo si sentiva e certe volte si poteva toccare con mano, quando soprattutto debordava a con-



tagiare chi le stava vicino, per poi ritornarle sotto forma di altro amore, come appunto, tutti gli studenti che lei seguiva come se fossero un vero e proprio prolungamento di sé stessa.

A ben vedere, però, il suo modo d'insegnamento non era né protettivo né premuroso, perché non era finalizzato a tentare di costruire a sua immagine e somiglianza tanti piccoli cloni, ma al contrario, era basato su quella che potrei definire una sorta di individuale liberazione, ovvero, sul riuscire a tirare fuori da ognuno il meglio, cioè a insegnare a riconoscere i punti di forza e di debolezza di ciascuno e farne tesoro. Quindi un insegnamento come arte dell'ascolto, grazie al quale ognuno all'interno delle direttive generali e dei paletti stabiliti dai diversi temi progettuali assegnati, poteva sentirsi libero di provare ad esprimersi e non adeguarsi ad un modello prestabilito o a piegarsi ai dettami di direttive imposte. Al contrario, l'insegnamento di Fabiola lasciava ognuno libero di seguire la propria strada, il proprio linguaggio, la propria predisposizione e la propria espressività, anche se ovviamente da lei guidati e orientati verso le scelte che per la sua esperienza le parevano come le migliori e le più appropriate.

Un insegnamento senza dogmi, quindi, anche se la sua cultura architettonica era supportata da una profonda conoscenza teorica, potrei dire che lo spirito con cui Fabiola affrontava la didattica era improntato ad una sua personale maieutica che alla fine del percorso progettuale riusciva a far giungere ognuno, ad una delle possibili verità (perché nel progetto le verità sono sempre molte), semplicemente aiutando e indirizzando a compiere questa operazione di ricerca e di scavo, all'interno delle proprie risorse.

Da parte mia, ho sempre apprezzato questo suo modo di fare didattica, per certi aspetti molto vicino al mio modo di intendere il rapporto con l'allievo. Io che solitamente dico loro di non sforzarsi troppo di cercare l'idea iniziale di progetto perché a ben vedere, il progetto è già scritto nel luogo e basta solo ritrovarlo, ho sempre ammirato questo suo invito a guardare alle risorse presenti in ognuno di noi e a rivolgersi alle molte "voci" dei luoghi. Un metodo, un'abilità, una sensibilità, chiamiamola come ci pare, della quale eravamo entrambi certi e che ci portava a pensare che dalla personale interpretazione di queste "voci", si potesse tramite un processo di vero e proprio disvelamento, accedere ad una progettualità intesa come possibile ermeneutica della realtà.

In questi anni al mio fianco ma anche al fianco di altri docenti, sono nati grazie alle energie di Fabiola, lavori di esame di un'elevatissima caratura, nonché progetti di laurea ineccepibili dal punto di vista compositivo, tutti caratterizzati da una semplicità di fondo che non deve essere intesa come banalizzazione, ma al contrario, come il risultato di un visibile processo di riduzione, che essendo indice di estrema maturità, sostituisce all'atto immediato dell'aggiungere, quello ben più difficile e meno scontato del togliere.

Al rapporto con gli studenti alternava una passione cocente per la ricerca d'architettura che per lei, anche se nell'era della tecnologia e dell'informatizzazione,



rimaneva sempre una pratica solitaria e paziente. Tanta determinazione ho visto in lei nel muoversi per biblioteche e archivi, dai quali con la minuziosità e precisione che la contraddistingueva, emergeva soddisfatta con un dato fondamentale, con un documento inedito, con un'immagine rimasta nascosta o con la scoperta di una data insolita che potevano reinquadrare da capo la ricerca che stava eseguendo.

Così come tanta maestria ma anche tanta tecnica, ho visto in quel suo modo di catturare la realtà ma anche il sogno attraverso la fotografia, espressa al meglio nei reportage a giro per il mondo a fotografare l'architettura nei suoi particolari e nel suo contesto, nonché volti, paesaggi, alberi e fiori, tutti per lei fonte inesauribile di ispirazioni, che riusciva poi, a reimmettere circolarmente nella sua progettualità a tutto tondo.

Ma didattica e ricerca si collocavano nel suo lavoro come frutti di uno stesso ramo, fondendosi in un medesimo operare che arrivava a coinvolgere anche gli aspetti della sua professionalità, e anche nel suo caso, della sua personalità.

Per riferirmi al grande tema del frammento, uno dei temi indagati magistralmente nella sua ricerca teorica, potrei dire per analogia, che ognuno degli aspetti nei quali fluiva il suo lavoro nell'architettura, costituiva per Fabiola un frammento di un'unità più grande. Ogni frammento appare ugualmente partecipe di questa totalità, anche se nella loro parzialità non riescono a contemplare la vastità dell'intero. Per questo, la sua personale poetica di lavoro, aveva bisogno di nutrirsi di tutti questi aspetti diversi, come veri e propri mattoni capaci tutti insieme di erigere la complessità di un edificio. Anche se non rimangono edifici veri a testimoniare l'architettura di Fabiola, dalla sua didattica, dalla sua ricerca e dai suoi progetti mi sento di poter dire però che è nato un bellissimo edificio, non fatto di mattoni veri ma di mattoni che sono parole, visioni e possibilità e proprio perché fatto di un enorme potere narrativo e immaginifico, questo edificio è molto più duraturo di un'architettura costruita. Perché un edificio può diventare obsoleto e venire distrutto dopo poco tempo perché non più attuale, mentre le parole, i progetti e le visioni che in essi vi sono contenute, non invecchiano mai perché sono semi che fanno fiorire altre parole, altri progetti, altre visioni. E dietro le parole ci sono i pensieri che sono la leva più intima di ogni movimento, la scintilla di ogni trasformazione. Quindi, mi piace pensare che il lavoro di Fabiola ci lasci molte scintille pronte per essere raccolte e trasformate in altre scintille, capaci di accendere a loro volta riflessioni diverse all'interno di una continuità nella quale forse più che dentro la rottura, si cela in fondo ogni divenire. Molte sono le occasioni fattive che attraverso l'architettura ci hanno visto lavorare insieme a questa comune continuità e per citarne solo alcune ricordo la cantina dell'Isola d'Elba, i Fori Imperiali a Roma, Pistoia nell'area dell'Ospedale del Ceppo, Prato con le sue fabbriche e Villa Adriana a Tivoli nell'epoca già della sua malattia. Potrei scrivere molte altre pagine sulla persona di Fabiola e sul nostro rapporto, ma non vado oltre per non rischiare di sovrapporre e per certi aspetti condizionare dai miei pensieri e dalle mie emozioni, i pensieri e le emozioni di tutti quelli che hanno avuto a che fare con lei.

Per concludere, posso dire solo che per una mia ben nota difficoltà di non saper vivere a compartimenti stagni, ovvero per quel mio non riuscire mai a separare gli aspetti della dimensione personale ed emotiva da quelli lavorativi, tanto a volte da non sapere dove finiscono gli uni e iniziano gli altri e tanto da credere che gli uni influenzino gli altri in uno scambio osmotico che ad oggi mi piace considerare come una tra le mie caratteristiche più autentiche, non posso tacere non aggiungendo nulla sul periodo finale della vita di Fabiola. Un periodo che lei ha condiviso anche con me, con grande coraggio e con una fede straordinaria nel futuro, facendomi capire come non mai prima di quel momento, a quanta vita ci sia in realtà nella morte. Vita che fugge ma anche vita che viene trattenuta, apprezzata, rivalutata. Vita che ritorna e della quale si riesce solo in questi momenti a capirne il valore immenso e quindi riusciamo a curarla come il dono immenso che di fatto è. Una vita nella quale tutto sembra vita: un giorno che arriva, una speranza intravista, una persona vista con nuovi occhi, ma allo stesso tempo anche il male che avanza, l'incrinarsi di un'aspettativa, tutto è comunque vita. Perché la vita è contenuta nella morte e la morte nella vita ed entrambe sono rovesci diversi di una medesima medaglia.

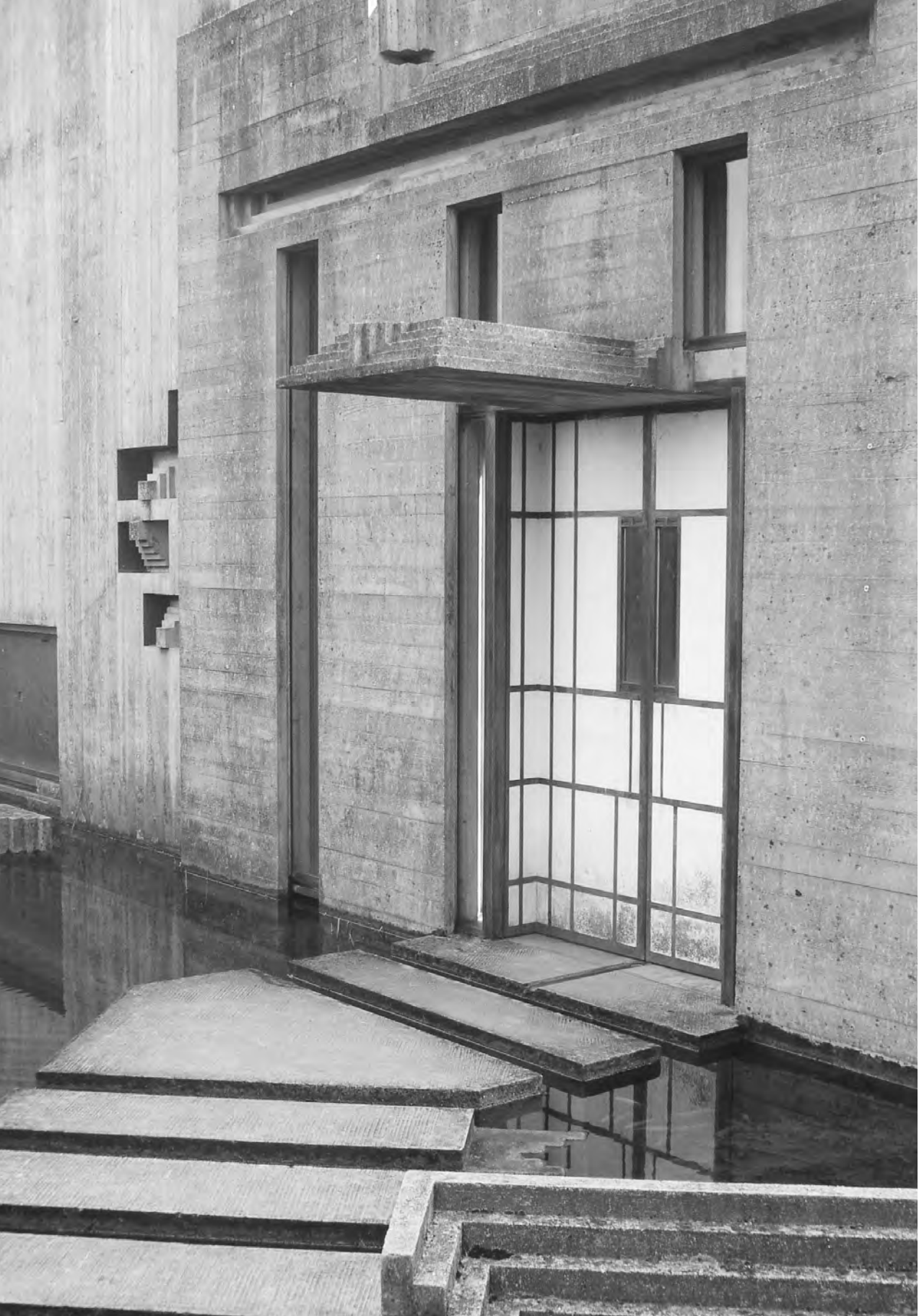
Di quel periodo non posso scordare la sua immensa forza, la sua instancabile voglia di andare avanti pur accettando consapevolmente quello che le stava succedendo. Agli eventi della sua malattia rispondeva con quel suo il sorriso mite, svelando in più di un'occasione la sua vera anima di roccia che io non potevo fare a meno di ammirare, così come ho ammirato il fatto che fino all'ultimo, l'architettura sia stata per lei la sua vera ragione di vita. Vera ragione ma ovviamente non unica, perché sullo stesso piano di questo amore totale, esisteva simmetrico anche quello per suo marito. Un amore ben noto e consolidato da sempre ma che in questo tempo della malattia ha raggiunto per entrambi il suo valore più alto, affiancato in lui da una dedizione incondizionata che silenziosamente e senza clamori, costituiva lo sfondo della loro vita, l'energia dal quale la loro reciprocità sprigionava, anche nel silenzio doloroso ma ricco di scambi dei loro ultimi giorni insieme.

Se guardo alla morte di Fabiola, intesa come fine della sua esistenza terrena, provo un immenso sconforto per l'interruzione che le ha prematuramente tolto la possibilità di invecchiare, oltre per quanto ancora avrebbe potuto dare e quanto tutti noi avremo potuto ancora ricevere da lei. Ma se guardo alla sua morte come mancanza, sento però che pur nell'immenso dispiacere, non provo alcun senso dell'assenza. Al contrario, quella che provo è una sorta di partecipazione molto dolorosa ma al contempo vitale, che non riesce a darmi un distacco definitivo. Per certi aspetti, potrei dire che questa sua morte, pur con il suo straziante bagaglio, è come se per certi versi avesse innescato un lento e inaspettato processo di rasserenazione, nel senso che è stata capace di lasciare in me la sensazione di non averla persa per sempre, quanto invece al contrario, quella di non perderla più, tale è il dialogo che ancora oggi riesco a tenere vivo con le cose fatte insieme, con il lavoro impostato, con la crescita reciproca e con il frutto dei molti confronti nei quali ci arricchiamo a vicenda.

Non credo che sia sempre vero che dopo la morte si viva solo attraverso il ricordo che gli altri hanno di noi, perché il semplice ricordo sfuma se non riesce a rimanere vivo ed è vivo solo quando chi è morto ha lasciato qualcosa di speciale che è vero solo per noi. Quindi mi sento di dire che tutto l'amore che Fabiola ci ha dato, non è andato perduto, non perché vive nel ricordo ma perché ha mutato qualcosa di concreto in tutti noi che abbiamo avuto la ventura di fare un pezzo di strada assieme. Il mio non è dunque un ricordo ma una eredità che ricevo e che condivido, un qualcosa da mettere a frutto consapevolmente, primo fra tutti il fatto che la morte altro non è che l'ultimo atto della vita e chi sa morire, accettandolo serenamente come ha fatto Fabiola, ha saputo anche vivere perché ha capito che la morte e la vita sono la stessa cosa, come il ramo e la foglia, come il fiume e come il mare.

Il mare delle 333 teste dal quale tutta questa storia ha avuto inizio.





## PRAESENTIA IN ABSENTIA

Maria Grazia Eccheli  
*Università degli Studi di Firenze*

È di Fabiola una onnivora indagine tesa ad innalzare la propria testimonianza ad una eterna presenza: di maestri e di opere necessarie al lavoro di un architetto.

Il mio vero incontro con Fabiola avvenne proprio tramite quella sua sorprendente capacità di scrittura svolta nella sua tesi di dottorato. Con l'ambizioso eppur sintetico titolo di *Frammenti in architettura – Durata e mutamento*, Fabiola compose temi che rivelavano il suo saper scavare nell'architettura e nel pensiero che la sostanzia.

Nei suoi scritti vengono a svelarsi le sue grandi e buone letture: “è simultaneamente assenza e presenza di una forma” quel suo scavo nei significati e nei frammenti capaci di generare progetto: frammenti nella messa in opera scenografica di un Piranesi; relitti usati a comporre stanze della memoria in John Soane, nella “casa-sepolcro” inondata di luce e d'oscurità.

Fabiola annovera nel suo percorso anche il tema della frammentazione e della dissoluzione delle forme. Intravisto agli albori del XX secolo dai movimenti artistici d'avanguardia, il tema imponeva di dislocare e recuperare nuove forme... La frattura della linearità temporale interpretata dall'ANGELUS NOVUS di Klee, l'Angelo il cui volto, descritto da Benjamin, guarda il passato per inoltrarsi in un inconfondibile futuro. L'Angelo sembra guidare anche le “installazioni” di Giulio Paolini e di Paladino nel loro alludere all'infranto. Pure il lavoro di un Jgor Mitoraj, “impresso in frammenti di classica perfezione residuale, restituisce al presente un obbligato percorso nella memoria”; come le sculture sempre più sottili di un Giacomo, sospese tra aria e luce e gli sconfinamenti di un Claudio Parmiggiani...

### AUTOBIOGRAFIA SCIENTIFICA

Ma è nell'inesplicabile declinazione della Rossiana autobiografia scientifica che l'osservazione vien tramutandosi in memoria, la comparazione in analogia, il tema del frammento vero fondamento della colonna del Filarete di cui solo un Aldo Rossi sa disvelare il significato magnanimo tra le case di una Venezia ormai



minore: come un principio coincidente con la sua fine: “un relitto” – scriverà Rossi – “come simbolo di una Architettura divorata dalla vita che la circonda”. Rossi ritroverà quella colonna nella trasformazione dei teatri, nei lacerti di Budapest, ma soprattutto come frammento possibile di mille altre costruzioni”.

È Fabiola a rilevare come il frammento “diviene la presenza delle cose e il distacco dalle stesse, la consapevolezza di una perdita e la soddisfacente conquista di un progetto ritrovato”. Il montaggio cinematografico di frammenti della propria opera aiuta Aldo Rossi ad elaborare sorprendentemente nuove architetture.

Composizioni in cui compaiono figure umane che, inestricabili loro stesse dalla scena immaginata, guardano immagini sorprendenti di città: vedute di NY, la città a lungo inseguita – tanto da eleggerla epitome finale della sua ricerca – e in cui traspaiono ricordi dei dipinti di Edward Hopper. Architetture costipate tra le altre architetture che Rossi viene elaborando nei progetti: nel mentre declina silenziose ombre dechirichiane, inaspettate sezioni, variazioni di scala...

Il frammento è teso alla ricostruzione di un disegno fisico e ideologico...

Negli Anni 80, Rossi approfondisce il senso e il significato del disegno nei “fragments”.

A frammenti di città si sovrappongono sezioni di architetture e di oggetti. Scheletri di cavalli o “la mano del santo” di San Carlone.

Ripetere e ricomporre architetture proprie e “architetture amate come reliquie”.

A facciate antiche, collage di frammenti. Palazzi, finestre in contesti immaginari... ricostruzioni con virtuali pezzi di architetture e pezzi di città.

Hotel di Fukuoka, villa di Borgo Ticino, torri di Parma, il Gallaratese, il teatro del mondo, la scuola di Broni: il San Carlone di Arona nell’autobiografia è architettura e luogo, sconfinata nella scultura, nella tecnica di una macchina scenica, esterni ed interni: il quotidiano della caffettiera blue.

Negli anni, i disegni accolgono sempre più architetture frammentarie... Fabiola analizza le continue elaborazioni in una narrazione di presenze e assenze... che accompagnano riflessioni teoriche di cose rotte ed elementi analizzati...

“In architettura – scrive Rossi – la passione del frammento, un misto tra l’archeologia e la paleontologia, è sempre tesa alla ricostruzione di un disegno... che era andato perduto.

## ANALOGIA E COLLAGE

“Come l’archeologo – scrive Fabiola – l’architetto riscopre e unisce, secondo un procedimento additivo, elementi formali e strutturali, senza operare trasformazioni: l’addizione non può “conformare” ma soltanto offrire un diverso significato lavorando sulle dimensioni, sulla scala, sugli accostamenti”.

Di qui “Un’educazione palladiana” intesa come costruzione di un paesaggio sospeso tra memoria e invenzione, generato dalla trasposizione e dalla messa in relazione di cose la cui origine risiede in un passato reale e simbolico.

Il progetto in Palladio ha un doppio aspetto: unicità e invenzione nella trasposizione tipologica dell'edificio Urbano e con lo stigma religioso nella Villa rurale. Crogiolo di Archeologia e di Scenografia nella sua opera.

Gli *exempla* citati da Rossi sono: a Milano: l'ospedale del Filarete e il Duomo; l'Università e la Certosa, a Pavia; l'Arles citato dal Palladio a Vicenza; il Palazzo di Diocleziano a Spalato, anfiteatro di Lucca...

Incredibile la trasposizione dell'architettura Veneta in un'analisi che ha la sua acme nella descrizione di Prato della Valle: Venezia e le città venete.

La ricerca Rossiana porta alla luce la veduta della "Venezia veneziana" del Canaletto a Parma, attribuendole un significato capace di generare un sorprendente valore teorico: insperato atlante di analogie architettoniche: "in Venezia, i veneziani chiedevano dove fosse il luogo descritto dal dipinto"...

#### IL FRAMMENTO COME CITAZIONE

L'uso di brani formali compiuti e già noti, attraversano i progetti di Aldo Rossi: dalla cappella funebre a Giussano, che trova il suo compimento nella citazione della Porta Borsari in Verona; all'ultimo isolato residenziale berlinese, fino al caso della ricostruzione della Teatro della Fenice che presenta, nella sala nuova, un frammento della basilica palladiana...

Distanza: il filo rosso tra un Peter Eisenman e Aldo Rossi

È ancora Venezia a divenire la città su cui si confrontano i loro progetti. Al "teatro del mondo" che appartiene e crea di volta in volta il proprio luogo, s'oppone il procedimento analitico di decomposizione di un Peter Eisenman che cala su Cannaregio una nuova griglia sovrapponendosi alle "rovine" del progetto di Le Corbusier per l'Ospedale.

#### DISTANZA

Esiste inoltre un filo rosso che lega, in Venezia, il progetto di Peter Eisenman alla ricerca di Aldo Rossi: una parallela congiunzione progettuale tra i futuribili del divenire della città su cui si confrontano i loro progetti.

A un "teatro del mondo", di un'autosufficienza tale da creare di volta in volta il proprio luogo, si oppone il procedimento analitico di "decomposizione" di Peter Eisenman che rilegge Cannaregio secondo la sorprendente griglia di un progetto del "moderno" che si sovrappone alle "rovine (futuribili)" del progetto di Le Corbusier per l'Ospedale Veneziano

#### IL VUOTO

Lo sguardo di Fabiola spazia dal territorio all'astrazione di João Luís Carrilho da Graça, dove il vuoto assume i valori di una assenza.



Soglia e silenzio accolgono i segni di rigorose operazioni analitiche: bianchi parallelepipedi svuotati si staccano dall'orografia della terra per accogliere l'acqua, come sculture le forme della roccia, che lo attraversano indifferenti alla geometria architettonica. Bianchi parallelepipedi che accolgono rovine, lacerti che non si possono completare. Disegni matematici che velano un lavoro rigoroso nel tracciare architetture che assumono i caratteri del luogo e lo ridisegnano in un dialogo poetico sospeso tra natura e artificio.

Come non riferirsi alle insuperabili opere di Jorge Oteiza, nelle quali articolazioni geometriche si svuotano per aprire uno spazio silente, quasi uno spazio di Mies che "è un vuoto sottratto all'infinito".

Il vuoto, il senso stesso della forma nella scultura di Chillida "elogio dell'Horizonte" sulla costa di Gijón: una "cassa armonica aperta che raccoglie suono e silenzio".

L'ammirazione per la rovina, la sua incompletezza demandata a segni disponibili a trasformarsi in progetto, in architetture che sottendono concetti universali...

Fabiola si muove in quello stupore vero, per dirla come Pavese, che è fatto di memoria, nella cavità che ha le sue regole dettate dal taglio delle pietre o dalla geometria della costruzione, nella luce "materiale lussuoso" che provoca emozioni, nella bellezza Miesiana che svela la realtà.

Fabiola è nell'infinito, in quegli "interminabili spazi, in quei sovrumani silenzi".

In quei frammenti, che sono tema del mio lavoro; in quei pensieri che ho sempre amato: architetture che ho percorso, autori che ho conosciuto.

In quel perdersi nell'immensità, nel mare profondo di quella architettura senza tempo... eterna.





p a v i l h ã o

Conoscevo Fabiola fin dall'adolescenza, poiché vivevamo nella stessa area nella periferia est di Pistoia, ma diverse compagnie e percorsi di studio ci avevano fatti perdere di vista. Circa dieci anni fa la incontrai nuovamente nell'ambito delle attività di un gruppo di lavoro interno all'Ordine degli Architetti, per realizzare un progetto di catalogazione delle architetture pistoiesi dello XX secolo e da allora ci siamo frequentati con continuità per quello ed altri progetti, fino a pochi giorni prima della sua scomparsa che mi ha lasciato senza parole di fronte al vuoto che si è creato.

Fabiola era una persona che si faceva conoscere poco a poco, in modo discreto, mai invasivo o esibizionista, educata e riservata, ma generosa e aperta ai rapporti con gli altri. Nel gruppo emersero subito agli occhi dei colleghi le sue abilità e competenze sulla tematica di quel progetto, che riscosse peraltro un grande successo e Fabiola divenne così un punto di riferimento per tutti quanti. La passione e la consapevolezza di essere riusciti ad esprimere al meglio le potenzialità del gruppo fecero prendere forma ad una straordinaria sintonia che si trasformò, molto presto, in amicizia e questo mi consentì di conoscere ancora più a fondo, il suo impegno al Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, i suoi importanti lavori come ricercatore, che gli avevano consentito frequentazioni di artisti ed architetti di fama internazionale.

Fabiola si lasciò coinvolgere in seguito anche nell'organizzazione della *Tre giornate di architettura (3gA)*, una manifestazione dell'Ordine degli Architetti di Pistoia che aveva mosso i primi passi in quegli anni e nel 2012 iniziò a collaborare a questo progetto culturale, affiancandomi ben presto, nel coordinamento organizzativo e scientifico delle successive edizioni. Fu sua l'idea di pubblicare gli atti della manifestazione di quell'anno e così ebbi modo di apprezzare anche la sua esperienza e capacità in campo editoriale. Fu quella la nostra prima pubblicazione curata insieme ed a quel primo libro ne seguirono altri.

Ho trovato in Fabiola non solo una valida partner di attività culturali, editoriali ed istituzionali, ma anche un solido supporto, una fonte di continuo stimolo e, negli anni trascorsi insieme, ho saputo fare tesoro di molti suoi consigli. Anni

trascorsi insieme a preoccuparci, a ridere, ad organizzare, a discutere, a costruire, a progettare il miglior modo per potenziare la manifestazione culturale 3gA, che ormai era divenuta il nostro ambito permanente di confronto, il nostro minimo comune multiplo. Ad ogni obiettivo raggiunto cresceva in noi la voglia, immediata spontanea, di affrontare un nuovo progetto culturale o editoriale, quello era il nostro modo di relazionarci, un incessante scambio di positiva energia, che mi spinse a coinvolgerla anche in alcuni miei progetti personali ed è così che lo scorso anno giungemmo alla stampa del nostro quinto ed ultimo libro insieme, un volume che Fabiola ha visto pubblicato ma non ha mai potuto presentare, poiché le sue condizioni di salute si erano già aggravate al punto da costringerla in un letto.

Da quel letto proseguiva a darmi consigli, continuavamo a misurarci, su come fosse meglio impostare la presentazione della figura e l'opera di quel frate architetto francescano che negli ultimi quattro anni ci aveva spinti in giro per la Toscana, in sopralluoghi a chiese e visite ad archivi, giornate intere insieme.

Fabiola non ha fatto mancare il suo contributo istituzionale nell'Ordine di Pistoia, anche quando la malattia l'aveva colpita, essendo stata eletta vice presidente nel 2017.

Voglio ricordare che Fabiola è stata stimata da tutti, oltre che per le sue capacità, anche per la sua disponibilità e cordialità, doti che esprimeva con un inconfondibile sorriso che non faceva mai mancare quando ci incontravamo. Gli stimoli che mi offriva quasi quotidianamente, con il suo modo semplice, garbato, riservato, che sapeva dosare accuratamente, anche per attenuare quegli atteggiamenti o quelle scelte che non condivideva, sono certo che mancheranno a tutti coloro che hanno avuto modo di conoscerla.

A tutti gli altri ed ai giovani colleghi che non l'hanno incontrata nelle aule della Facoltà di architettura, giunga almeno la testimonianza della sua opera con questa pubblicazione, resa possibile grazie all'impegno del marito Roberto e dei colleghi dell'Università, per i quali non è stato facile entrare in stretto contatto con i ricordi, ancora molto vivi, che hanno fatto sentire ancora più la nostalgia di Fabiola.

Anche per questo va a loro il ringraziamento mio personale e dell'Ordine che rappresento.

*Paolo Caggiano*

Presidente Ordine Architetti PPC di Pistoia







Ritrovo fra le mie carte la prima occasione in cui ci siamo conosciute presso la vecchia sede del Museo del Tessuto in piazza del Comune. Era il 2001 e in occasione della prima donazione degli Amici del Museo del Tessuto – un Tappeto Mercatal della manifattura Peyron – la docente del Corso di Restauro Architettonico, prof.ssa Maria di Benedetto, ti segnalava per la qualità dello studio svolto sull'antico opificio industriale in Val di Bisenzio. In quella occasione hai con generosità offerto il tuo contributo, la tua conoscenza e, con la passione negli occhi, ci hai portato nel tuo mondo accendendo un interesse profondo per l'architettura industriale.

Quando finalmente abbiamo iniziato nel 2002 la progettazione museografica della nuova sede museale presso l'Ex Cimatoria Campolmi, è venuto naturale riferirsi alle tue competenze e alla tua capacità di condurre ricerche complesse e accurate, grazie alle quali abbiamo potuto ricostruire l'identità storica e architettonica del complesso industriale. La quantità di documenti d'archivio, le testimonianze orali e le immagini ritrovate era tale che ci siamo ripromesse, un giorno, di mettere mano ad una corposa pubblicazione che, in modo scientifico, raccontasse questo tassello della storia industriale di Prato.

Ne stavamo parlando in tempi recenti e mi auguro che torneremo a parlarne ancora. Tu sei con noi e continui a trasferirci il tuo amore per queste pietre consumate dal tempo, per questo odore di olio che proviene dagli antichi macchinari, per il lavoro degli uomini che qui hanno trascorso metà della loro esistenza. Grazie Fabiola per la tua passione e la tua amicizia!

*Daniela Degl'Innocenti*  
Museo del Tessuto





Ho avuto la fortuna e il privilegio di conoscere Fabiola come mia allieva già nel 1999 quando aveva seguito il corso e sostenuto l'esame di Conservazione Edilizia per il quale dimostrò molto interesse e una grande attitudine. L'anno successivo, immagino proprio per il rapporto speciale che si era creato tra noi e con la materia, seguì sempre con me il Corso di Restauro Architettonico occupandosi anche in questo caso del restauro per l'Archeologia industriale. Inutile dire che in entrambe gli esami ottenne il massimo dei voti con lode, ma quello che mi colpì fu non tanto la sua bravura quanto questa fosse unita ad una grande umiltà d'animo e sincera modestia. Fu così che qualche anno più tardi le chiesi di tenere una lezione sulla conservazione e il restauro degli edifici propri dell'archeologia industriale, prima si schernì dicendomi che forse non era "adatta", poi accettò e realizzò una bellissima lezione che portò anche alcuni degli studenti presenti a scegliere un tema inerente alla sua lezione. Nel tempo poi il rapporto studente docente si trasformò in una bellissima amicizia di cui vado orgogliosa.

*Maria Di Benedetto*  
Università degli Studi di Firenze



Ho conosciuto Fabiola nel 2014, quando mi sono avvicinata al gruppo di lavoro per l'organizzazione della 3gA di quell'anno.

Ho capito subito che fosse una persona al di fuori della norma, che amava molto il proprio lavoro al punto da farlo anche solo per soddisfazione personale. Di Lei mi colpì l'estrema gentilezza e forse timidezza, il tono di voce sempre calmo mai fuori dalle righe, ma nel contempo deciso ed efficace nel far intendere le proprie ragioni. Io che sono sempre stata per il "minimo sforzo, massima resa" ho imparato a cercare, ad indagare le cose dell'architettura grazie alla Sua passione, che solo una persona innamorata del proprio lavoro riesce a trasmettere insieme all'entusiasmo. E così sono rimasta nel gruppo organizzativo della 3gA grazie a Lei e ho "captato", come per osmosi, una parte di questa passione, senza mai arrivare ovviamente al suo grado di conoscenza. Purtroppo la nostra frequentazione è stata breve, così la vita ha voluto per Lei, ma io porterò sempre nel cuore e nella testa i Suoi insegnamenti e quello che è riuscita a trasmettermi oltre ad avermi lasciato un nuovo splendido amico da accogliere nell'Ordine come un vero collega ( in effetti su molte cose ne sa più di alcuni di noi, me compresa) che è il Suo compagno di una vita, il marito Roberto.

Grazie ancora Fabiola, per aver fatto parte della mia esistenza e del mio percorso professionale.

*Serena Zarrini*

Vicepresidente Ordine Architetti PPC di Pistoia



«Mi piace trovare in queste immagini, una cura evidente su quello, che ci sta capitando, degli inesorabili mutamenti, una attenzione al nostro vivere, piuttosto che alle linde architetture post-moderne, ai notturni suggestivi, ai fondali fantasmagorici, ai grandi formati, agli eccessi e sapienze di camera oscura, o sentimentalismi crepuscolari. È importante che Abati, con le sue fotografie, ritorni a cercare una immagine che potremo definire etica: trovare nell'esistenze il nodo della narrazione, cercare nelle intermittenze e nelle alternanze di un paesaggio abbandonato e brutale, uno sguardo per capire».

(Luigi Ghirri, *Introduzione*, in *Attraverso i villaggi. Fotografie di Andrea Abati*, 1988)

Queste parole descrivono molto bene le ragioni che hanno trasformato un incontro professionale casuale con Fabiola Gorgeri in una proficua collaborazione e in una bella amicizia.

Raccontano una modalità di lavoro che privilegia la sobrietà alla spettacolarità, la continuità all'estemporaneità, che pone attenzione al prodotto ma anche al processo.

Che affronta grandi temi con la consapevolezza dell'importanza delle piccole cose, della trivialità della vita.

*A nord di Prato. Immaginare un'altra città*, Prato 2010, è stato il primo progetto che abbiamo realizzato insieme a Fabiola: una mostra in collaborazione con Comune di Prato, assessorato alla Cultura, e Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze. Le immagini esposte sono state il frutto delle connessioni tra due laboratori: il Laboratorio di Fotografia Creativa, condotto da Andrea Abati, e il Workshop di Architettura "Area Fabbricone" coordinato dall'arch. Fabiola Gorgeri. I due punti di vista, quello dei fotografi e dei futuri architetti, fra loro complementari, offrono uno sguardo attento e puntuale sulla città che è ma anche uno sguardo sulla città che sarà, su possibili scenari futuri. Insieme alle fotografie e agli elaborati realizzati dai partecipanti ai laboratori che hanno raccontato una parte dell'area Nord di Prato, sono stati presentati oltre gli studi dell'area anche varie idee di possibili sviluppi e di futuri destini del territorio indagato.

L'attenzione al territorio che abita ha fortemente caratterizzato, fino dalla sua fondazione, l'operare di Dryphoto e forse proprio per questo si è incontrata con il modo di lavorare di Fabiola Gorgeri sempre attenta a mantenere il delicato rapporto con il preesistente e ha fatto messo in moto una collaborazione che ha fatto nascere contatti e relazioni che continuano a tutt'oggi.

*Andrea Abati-Vittoria Ciolini*  
Dryphoto arte contemporanea







Ci sono persone in cui l'etica, la correttezza e la conoscenza appaiono a colpo d'occhio e vengono indossate con naturalezza e trasparenza. Non sono molte e per questo si riconoscono. Fabiola era una di queste.

La nostra è stata un'amicizia professionale, messe insieme direi per caso dai nostri Ordini. Ci siamo subito state simpatiche, avviando rapporti culturali tra Pistoia e Prato al di là dei campanili e dei luoghi comuni.

In Fabiola mi colpiva il suo sguardo sempre attento di chi ti sta davvero ascoltando.

Ho avuto la fortuna di partecipare ai lavori che hanno portato alla pubblicazione del bel libro *Architetture architetti pistoiesi 1981 2016*, lei come delegato dell'Ordine ed io come giurato. Ci siamo trovati a commentare, giudicare e premiare architetture del territorio note per la loro presenza ma spesso sconosciute nella loro storia progettuale. Fabiola, perfetta nel suo ruolo di coordinatrice, evitava di entrare nel merito della discussione ma ogni tanto incalzata e stimolata faceva brevi battute che raccontavano la sintesi di un pensiero declinato e complesso. Devo dire che talvolta la guardavo e mi bastava la sua espressione per capire quanto valore o meno ci fosse dietro ad un progetto.

Dedicarsi alla cultura architettonica non è di moda e non paga, solo la consapevolezza del valore dell'ambiente sia costruito che non ed il ruolo sociale che l'architettura svolge, spingono le persone come Fabiola a dedicare tanto di se stesse e del loro tempo. Credo che ogni impegno che persegua questi valori sia un tassello indispensabile nel grande mosaico di cui non ci è dato di capirne l'interezza.

*Marzia de Marzi*  
Presidente ordine architetti di Prato



Fabiola è la mezza stagione  
il tepore del sole d'aprile che rende ricordo il freddo d'inverno  
il vento fresco di settembre che placa il caldo dell'estate  
tutto quello che è stato nel possibile migliore a venire  
non è incertezza è un tono pacato  
la pelle abbronzata che ricorda il rumore del mare sotto la camicia di lino  
la vita che torna normale passata la festa  
un sorriso lievissimo che rassicura il domani  
leggera presenza, pulito profumo, colore trasparente e sfumato  
sottofondo di musica a basso volume  
sono lacrime dolcissime che salano gli occhi  
È Amore, solo purissimo Amore

R. R.



## IL VUOTO

Il vuoto, nel costituirsi frammento di uno spazio illimitato, luogo del possibile e al contempo misura di distanze, consente il paesaggio.

La distanza con cui il vuoto, disegnato da presenze oggettuali diventa spazio, rende possibile la fruizione dinamica, la percezione e la conoscenza.

F. G.

(da un dialogo con Alvaro Siza)





FARJOLA:

Carrilho da Graça:

Lisboa

GRASSE PER  
TUTTO! UN  
BALLO.



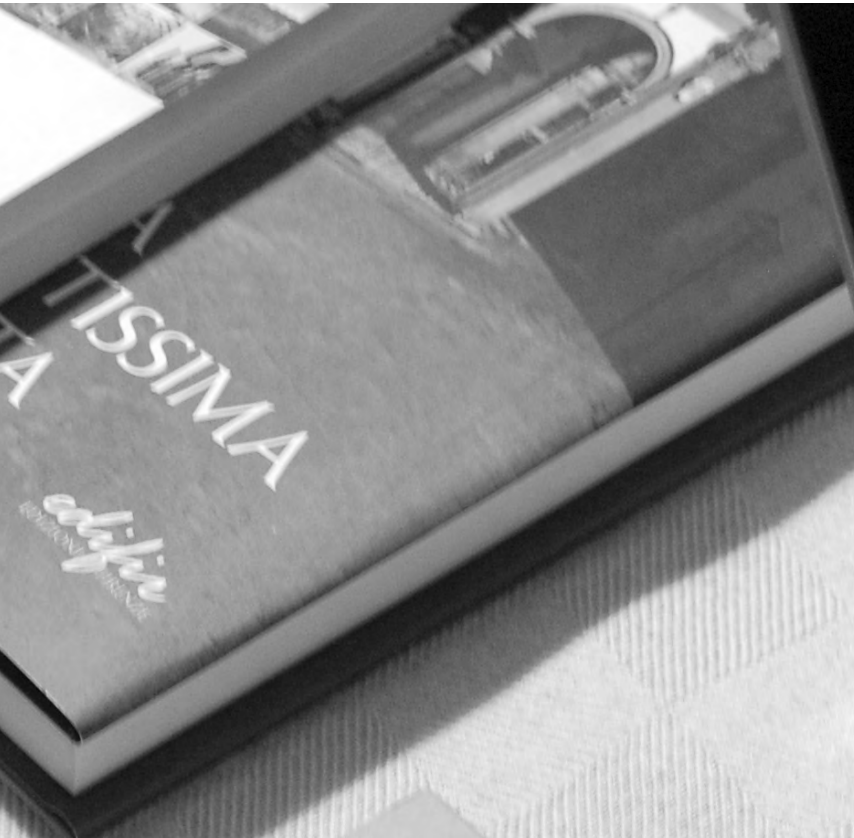


gia progettuale  
ontemporanei

Eisenman  
O. Gehry  
le Meuron  
Koolhaas  
Aldo Rossi  
Siza  
ling

Michael Merrill

LOUIS KAHN  
ON THE THOUGHT  
MAKING OF  
THE DOMINANT  
AND



... dal contemporaneo,  
... quella che divide  
... della realtà  
... del XXI  
... della prima  
... comprese  
... a



... BE

... intare però di sensibilizzare come tali  
... no, nel caso della pittura almeno una  
... orio, dentro la superficie del quadro per  
... gno, del colore e della materia. Nel caso  
... colore, come egli dichiara, è l'elemento  
... organizzativo del quadro ("il tocco co-  
... tramentoso il processo di costituzione. Il suo  
... sembra essere, soprattutto anche la co-  
... sua vita, quello di restituire nella seconda par-  
... centralità. Il soggetto strutturante per mezzo del co-  
... le provocare.  
... rispetto poi al doppio carattere di  
... delle aree cronologiche  
... , che tutto ciò "è  
... da un punto del  
... a co-

**DA FIRENZE ARCHITETTURA**







Il vuoto e la luce sono sinonimi di misura e relazioni. Il vuoto è un atto plastico con cui esprimere una misura fatta di distanze e di assenze: la dimensione relativa che accumula e densifica i valori emozionali e trasforma il vuoto in spazio. Il vuoto è la condizione di esistenza della luce stessa, che ospita in quanto materiale inevitabile, dando ad essa la forma e la consistenza di un desiderio: l'immanenza dell'assente che si fa potenziale presenza.

«Tutti i materiali in natura sono fatti di luce che è stata spenta, e questa massa sbriciolata chiamata materiale, proietta ombra e l'ombra appartiene alla luce. Allora la luce è davvero la sorgente di tutto l'essere»<sup>1</sup>.

In questa mancanza, che è anche distanza tra le cose, la luce orienta, emoziona, abbagliava, si confonde nello sguardo: è al tempo stesso un'esperienza simbolica e una parte reale del mondo; un dardo di fotoni rifratti dall'atmosfera terrestre che diviene nesso ontologico e metafisico di conoscenza.

«La vista presuppone oltre agli occhi e alla cosa, la luce. Gli occhi non vedono la luce ma l'oggetto nella luce. La luce vuota lo spazio. Questo spazio vuoto presuppone il movimento del desiderio. Il vuoto prodotto dalla luce resta uno spessore indeterminato, ma anche la condizione di confronto con l'altro»<sup>2</sup>.

Il vuoto intriso di luce è anche la distanza colmata dall'intreccio fenomenologico della percezione<sup>3</sup>: lo iato necessario tra le cose appartenenti distintamente ad

---

\* Tratto da *Luce e materia*, in «Firenze Architettura», nn. 1-2, 2014.

<sup>1</sup> L.I. KAHN, *Light*, (1973), in J. LABELL, *Between silence and light. Spirit in architecture of Louis I. Kahn*, Boston, Shambhala, 1979, p. 22.

<sup>2</sup> E. LEVINAS. *Totalità e infinito. Saggi sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 195.

<sup>3</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969.

una stessa totalità affinché l'atto percettivo si renda possibile. In ciò, si costruisce il paesaggio, come tonalità di uno specifico territorio: l'*atmosfera*<sup>4</sup> che unifica la molteplicità delle cose presenti, oggetti e distanze, in modo sinestetico.

Nell'ampliamento del Palácio de Belém, per la realizzazione del Centro di documentazione e informazione, il vuoto è un elemento sintattico della narrazione espressiva nella presenza ripetuta dei giardini, e una modalità, nella sospensione da terra e nello sbalzo. Le opere di Carrilho da Graça dosano, senza sfocature, netti spazi d'ombra nella chiarezza della luce piena e diretta, generati perlopiù da volumi sospesi e da una sapiente integrazione orografica nei luoghi.

A Belém, un piano erboso è il nuovo livello di riferimento da cui il progetto origina e l'articolazione del complesso si sviluppa, creando un sistema semi ipogeo di locali funzionali disposti ad L, secondo una distribuzione di autonomi spazi collettivi e privati, collegati al palazzo presidenziale.

I chiostri conventuali e i giardini all'italiana, che il luogo conserva come lacerti memoriali, ritornano in una palingenesi di luce e ombra, presenza e assenza.

Rimandi fisici quanto ideali, concreti e astratti, nella matericità del manto erboso e nella purezza del bianco, i piani di cui quest'architettura è costituita entrano in una sorta di risonanza armonica con il contesto, determinando paesaggio. I piani modellano e definiscono il vuoto. Il vuoto è lo spazio della luce.

La luce richiama il desiderio di annullare la gravità, esalta la leggerezza del muro abitato, sospeso in equilibrio su di uno zoccolo d'ombra: un vuoto che taglia orizzontalmente, alla base, il muro-schermo, misura degli spazi aperti circostanti.

La superficie esterna, astratta come un quadro di Malevič, accoglie soltanto il tenue grafismo, punteggiato e mutevole, dell'ombra degli alberi che la circondano. Il volume bianco condensa in sé la luce calda lisbonese: quasi indifferente al variare delle ore del giorno, è un contrappunto e un complemento della massa d'ombra del bosco secolare a margine.

Lo zoccolo è al tempo stesso asola di luce, continua e dinamica, per lo spazio interno in cui fluisce, con la propria mutevolezza, vibrante e riflessa da un piano d'acqua.

Una luce palpitante che sfuma la soglia delle forme, riempie il vuoto come un liquido amniotico. Una luminosità corpuscolare e irradiante che smorza i confini creando un'adequazione reciproca e osmotica dell'esteriorità all'interiorità, in cui la luce misura un tempo dilatato quanto lo spazio: i limiti spazio-temporali divengono soglie trasparenti e filtranti, modulatori di luce, su cui le immagini riflesse si sovrappongono in dissolvenza, come negli anfratti della memoria.

Un'architettura generata in sezione, che predilige i vuoti come spazi di vita ed elegge l'uomo come primo principio di misura.

---

<sup>4</sup> Cfr. G. BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1995.

La luce diurna, morbida e palpabile, penetra all'interno dall'alto, si mescola con quella diagonale proveniente da un piccolo impluvio luminoso e a quella orizzontale del confine vetrato, alternativamente opalino, scivola fluida sulle superfici lucide dei pavimenti e con la consistenza di un pastello sulle pareti verde pallido, intride le masse smaterializzandone i margini formali.

Lo spazio ctonio, profondamente protettivo, diviene nucleo rivelatore quando la luce naturale si affievolisce.

Come in un'immagine al negativo, i luoghi d'ombra, che esplicano la chiarezza compositiva di piani e orizzonti estesi, spesso sottolineati dalla rugosa opacità di materiali scuri, divengono, la sera, eloquenti sorgenti luminose della natura frammentaria del complesso.

Questo palpitare della luce come battito del tempo ciclico rivela al contempo l'essenza stratigrafica dell'insieme.

I segni geometrici tracciati dal progetto, rendono analitica una stratificazione temporale di accadimenti architettonici, dove il bianco muro abitato, agisce come un frammento di una totalità astratta molto più ampia, cui rimanda con allusiva incompiutezza. Se da un lato, essendo schermo, nega il proprio ruolo tettonico dall'altro, così sospeso, allude ad una potenziale costruzione in divenire o di cui esso costituisce una possibile, residua, permanenza.

La sospensione fisica del piano-parete che crea un basamento dato in assenza, in cui e da cui la luce fluisce, suggerisce un'atmosfera rarefatta e una sospensione nella comprensione logico-deduttiva. Questo pertugio di ambiguità nell'oggettività del segno astratto consente al segno stesso di evocare e significare altri paesaggi; sia nel porsi come neutro piano visivo, oltre il quale espandere l'immaginazione, sia nel rimando mnemonico tanto alle rive del Tejo e alla specificità antropogeografica del luogo, quanto al più ampio paesaggio alentejano punteggiato di bianche oggettualità architettoniche.

L'edificio agisce come un frammento rammemorante appartenente più alla natura che all'artificio.

L'astratta essenzialità che caratterizza l'intervento d'integrazione all'esistente, contribuisce alla serenità di un luogo racchiuso e pacificato che ritrova nell'intensa plasticità di un gesto segnico, insieme frammento, misura e paesaggio, in parte anche privo di prove e verifiche causali, una sintetica regola di lettura dell'intero complesso.

A Belém, la luce è la voce narrante di una *palpitante bellezza*<sup>5</sup> rivelatrice del trascorrere chiarificatore del tempo e di un'idealizzata astrazione poetica in grado di essere segno ordinatore.

---

<sup>5</sup> *Uma espécie de palpitante e ambígua beleza ... uma luz especial que vinha de dentro como a luz do deserto. (Una sorta di palpitante e ambigua bellezza... una luce speciale che veniva da dentro come una luce del deserto).* Da Herberto Helder, *Lugar Lugares* in H. HELDER, *Os passos em volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, pp. 49-55.

«Linea dopo linea, attorno ad un incubo di desiderio, un movimento di oscurità, e il bagliore oscuro della ... vita sembra raggiungere un'unità dove tutto è confermato: il tempo e le cose»<sup>6</sup>.

La luce può agire come medium ostensivo di compresenze. Nel Museo do Oriente a Lisbona, l'illuminazione, quasi barocca, scolpisce immagini narrative della storia coloniale portoghese ripercorsa attraverso oggetti e reperti d'arte e di cultura materiale. Lo sfondo dell'architettura è indefinito nella quasi assenza di luce diffusa mentre la presenza oggettuale delle collezioni diviene sorgente essa stessa di luce riflessa. La luce artificiale restituisce unità di percorso all'eterogeneità espositiva, disvela gli oggetti nell'oscurità, conferendo loro simultaneamente singolarità e comunanza tematica.

La stessa arte del mostrare, nella luminosa chiarezza naturale, rintraccia l'ordine implicito nella struttura territoriale da cui le opere originano e a cui appartengono come figure e sfondo.

Nella periferia di Portalegre, il complesso parrocchiale dos Assentos narra la propria presenza nella luce abbagliante dell'alto Alentejo, con la precisa armonia di un teatro delle ombre, tra ciò che con la forma dichiara e il virtuosismo tettonico di cui consiste.

I muri, continui e muti, che delimitano e ridefiniscono un intero isolato, intensificano la percezione del dislivello orografico presente e conferiscono omogeneità al nucleo sociale e religioso che si assimila alle abitazioni limitrofe per cromia, ma ne differisce per le maggiori dimensioni.

La luce smaterializza le pareti già bianche, le trasforma in piani ottici che accolgono e proiettano ombre; penetra tra i piani che delineano gli spazi, nelle fessure lasciate dalle loro mancate intersezioni: enfatizza il dinamismo della scatola neoplastica, accentuandone la spazialità aperta.

L'ingresso al complesso è un'interruzione di continuità: un'anomalia d'ombra generata, nel limite volumetrico, da un piano sollevato che invita ad entrare: una soglia dove si può sostare, attendere, ripararsi dal sole; una pausa e un passaggio da un'urbanità eterogenea e dispersa ad un'altra che si fa intensa e concentrata. La chiesa è arretrata e lo spazio antistante svolge il ruolo di sagrato nella funzione che le è propria e nel rimando che la memoria collettiva ritrova nel segno tipologico; ma è anche chiostro con le funzioni plurime e sociali che vi prospettano; e domestico patio mediterraneo, cisterna di luce, dove i volumi divengono meridiane del quotidiano.

In questo vuoto, la luce disegna un movimento di piani d'ombra geometrici che riflette le dualità di vuoto e pieno, transito e stasi, massa e leggerezza; esplicita il tema del vuoto leggermente contenuto – presente in altre opere come la Scuola

<sup>6</sup> H. HELDER, *Poeta oscuro*, in *Ibidem*, p. 165.

di Musica e il Padiglione della Conoscenza a Lisbona – sfidando la gravità delle masse sospese e contrapponendo il dinamismo di percorsi spiraliformi alla staticità di uno spazio confinato.

La trasparenza dei limiti consente l'assialità e la continuità visiva degli spazi sequenziali che dall'esterno conducono ad una profondità eloquente: rivela la stanza smisurata della natura, miesiana, ricondotta nel finito di uno spazio indiviso.

La consequenzialità asseconda una gradazione mistica con tre diverse modulazioni della luce, dove l'aula religiosa occupa il centro di due vuoti interclusi: lo spazio della comunità sociale e lo spazio della contemplazione. Vi si accede, in modo asimmetrico, da un basamento in assenza, inclinato e trasparente, enfatizzato/sottolineato dalla cromia del nero e da un sottile affioramento di natura, di ghiaia e di manto erboso, che anticipa e limita gli spazi.

La relazione tra questi spazi *in continuum* è anche un calibrato rapporto tra limiti, dove la luce si assenta o riflette, unisce e divide al contempo, disegna pareti immateriali.

All'interno la forza decorativa è concessa soltanto alla natura: le pareti completamente bianche, il pavimento in resina nera, le superfici vetrate nella parte bassa ad unire socialità e sacralità, creano un'atmosfera sospesa, definita dalla presenza materica e generativa della massa rocciosa. La luce è diffusa e costante, nell'essere necessità e verità tematizza e differenzia lo spazio dell'aula centrale, centripeto e comunitario, dalla verticalità delle navate laterali. Sulla parete quarzifera, esterna quanto interna, che è anche sfondo presbiteriale, la luce è variabile. L'acqua è un dispositivo che completa il vuoto. La luce riflessa su di essa duplica le presenze, acuisce le ombre, annulla la fissità delle cose: restituisce l'immagine di un movimento, continuo e reiterato, quasi sonoro, denunciando una presenza superiore. Lo spazio è *cornice neutrale*<sup>7</sup>, luogo di unione in cui l'uomo non soltanto occupa la relazione tra cose ed entità, ma è la relazione stessa.

La forte astrazione dei volumi consente una definita relazione dialogica di natura e artificio che costruisce un nuovo paesaggio.

Nella fase analitica del processo progettuale il frammento è un dispositivo conoscitivo che rende possibile un'astrazione selettiva; nella fase espressiva l'estrema sintesi concentra nel frammento, che l'opera stessa costituisce, il senso dell'intero. Frammento d'artificio e frammento di natura determinano l'opera nella sua unità. La luce unifica i due frammenti nella loro distanza.

È questo stare nel luogo e oltre il luogo che connota le opere di Carrilho da Graça e che consente loro la *modificazione creativa*<sup>8</sup> di un territorio.

---

<sup>7</sup> C. NORBERG-SCHULZ, *Un colloquio con Mies*, in V. PIZZIGONI (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Torino, Einaudi, 2010, p.171. Cfr. C. NORBERG-SCHULZ, *Rencontre avec Mies van der Rohe*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», LXXIX (settembre 1958), n. 29, pp. 40-41.

<sup>8</sup> Cfr. V. GREGOTTI, *Infinito* in V. GREGOTTI, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2013, E-book, pp. 1362-1466.



## MANIÈRE DE PENSER L'URBANISME\*

Il termine *manière*, modalità, introduce alla specificità di un pensiero rivolto alla disciplina urbanistica come *outil*, strumento, per rispondere alle funzioni della vita: abitare, lavorare, coltivare il corpo e lo spirito, soddisfacendo le gioie essenziali di sole, spazio e verde.

Il volume è edito per la prima volta nel 1946 presso l'Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui nella collana ASCORAL<sup>1</sup> diretta dallo stesso Le Corbusier. Una seconda edizione, riveduta, ampliata e pubblicata presso Éditions Gonthier nel 1963 sarà la base per le edizioni in lingua italiana stampate, a partire dal 1965, da Laterza. *Manière de penser l'urbanisme*, appartiene ad una trilogia di scritti (*Les trois établissements humains* e *Propos d'urbanisme* escono pochi mesi prima) rappresentativa di una sintesi sia delle riflessioni teoriche elaborate fino a quel momento perlopiù all'interno dei CIAM, sia di considerazioni e principi operativi, desunti da alcuni propri progetti a scala territoriale e di ricostruzione, con cui Le Corbusier affronterà le questioni urbane e urbanistiche dal secondo dopoguerra.

La dimensione della città contemplata nel saggio è riferita ad uno spazio urbano totale e globale, frutto dei cambiamenti tecnologici, dei nuovi mezzi di comunicazione e circolazione, della nuova rapida trasmissibilità e diffusione della conoscenza nonché della discontinuità nel corso storico causata dalle distruzioni belliche: La città è considerata il luogo delle relazioni mutevoli, delle trasformazioni continue e sovrapposte. La sua stessa forma, ormai non più definita, è intesa dinamica, instabile, variabile nel tempo: una questione di distanze intenzionalmente calibrate nello spazio geografico e di unità di misura legate a diverse temporalità. Lo spazio urbano, immerso nell'ambiente antropizzato da cui deriva, è anche il luogo delle interrelazioni di scala: dall'oggetto architettonico al territorio stesso.

---

\* Tratto da *LC a Firenze*, in «Firenze Architettura», n. 2, 2016.

<sup>1</sup> ASCORAL (Assemblée de constructeurs pour une rénovation architectural). Vedi: Cfr. E. MUNFORD, *The Ciam Discourse on urbanism, 1928-1960*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, 2000.



Piccole prospettive e schemi a corredo del testo rilevano che, in una sorta di complice scambio di reciprocità, architettura e urbanistica sono l'una la conseguenza dell'altra. «La rivoluzione architettonica è messa al servizio dell'urbanistica» mentre l'urbanistica è un'«attrezzatura» efficace per rendere possibile la «presenza sinfonica, armoniosa e funzionale di tante componenti nuove»: «unità» in un sovvertito legame tra tessuto edilizio ed emergenze, organizzate con «rigore biologico» attorno all'unità abitativa quale organo costitutivo elementare. La città è intesa come un progetto di vuoti e di relazioni: di rapporti ponderali tra i volumi architettonici e tra questi e l'ambiente circostante, in grado di generare equilibri visivi e percettivi d'insieme e di costituire «paesaggio». L'unità iconica d'insieme è perduta, ma è ricostituita un'unità dinamica, vincolata alla misura distanza-tempo del percorso a piedi, secondo calcolate *promenade architectural* che prevedono e valorizzano una sorta di mixité urbana con funzioni distinte ma integrate.

Un diverso uso del suolo, anche amministrativo, consente l'indipendenza reciproca dei volumi dalle vie di comunicazione, la separazione del traffico pedonale da quello veicolare, rendendo possibile risalire ai principi costitutivi di un originario rapporto solidale tra l'opera dell'uomo e la natura e ricreare spazialità memorie dell'antico.

I rapporti duali tra uomo e natura, architettura e urbanistica, arte e tecnica, architetto e ingegnere, entrambi attori della costruzione come dichiarato nel disegno in copertina della prima edizione<sup>2</sup>, trovano equilibrio di opposti nel mutare delle dimensioni in proporzioni e nell'antropocentrica intenzione di soddisfare quotidianamente la gioia di vivere.

---

<sup>2</sup> Il disegno, variato soltanto nei colori, è utilizzato anche per le copertine delle prime edizioni dei seguenti volumi: LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Éditions Denoël, 1943; LE CORBUSIER, *Les Trois établissements humains*, Paris, Éditions Denoël, Collection ASCORAL, 1945. Lo stesso schema grafico costituisce la copertina di F. DE PIERRE-FEU-LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, Paris, Éditions Plon, 1942 dove, pubblicato anche all'interno in una versione completa con colori rosso-blu e indicazioni concettuali e precettive al contempo, è ideogramma degli ambiti disciplinari dell'architetto e dell'ingegnere nel loro ruolo di «costruttori». Con alcune varianti, lo schema è disegnato e pubblicato più volte come nella prefazione della ristampa di LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions Vincent, Fréal, 1960. Vedi: Cfr. B. COLOMINA, *Vers une architecture médiatique* in AA.VV., *Le Corbusier. The art of architecture*, Vitra Design Museum and Netherlands Architecture Institut, RIBA Trust, Weil am Rhein, 2007, pp. 248-285; Cfr. C. DE SMET, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier, édition et mise en pages 1912-1965*, Baden, Lars Muller Publishers, 2007.

## NECESSITÀ E ASPIRAZIONE DELL'ABITARE\*

Il Bairro da Bouça è insieme la costruzione di una parte della città di Porto e una stratificazione nel tempo della stessa: la combinazione di provvisorio e durevole, di astrazione e concreta necessità.

Il luogo antropogeografico preesistente è l'«attore principale del progetto»<sup>1</sup>. Mettendo in questione tutti i diversi temi della specificità del luogo stesso, per Álvaro Siza il sito diviene il materiale progettuale in grado di restituire all'architettura la possibilità di una propria eloquenza. La dimensione di appartenenza e di condivisa appropriazione individuale e collettiva coincide con la struttura sociale che ospita e consente di adattare l'architettura alla valenza del suo uso. Ogni "pezzo" dell'esistente è incluso, per addizione e successione, in una mescolanza di differenze accomunate nell'astratta semplificazione minimale dei riferimenti culturali.

L'area scelta all'interno del programma di realizzazione di centoventotto alloggi popolari<sup>2</sup> è compresa tra la linea ferroviaria e uno dei principali assi viari – Rua da Boavista – ai margini di una zona residenziale degradata a nord del centro urbano: un terreno di confine, tra limiti urbani e collegamenti territoriali.

Il progetto prevede quattro blocchi paralleli composti da due duplex sovrapposti e ripetuti in linea secondo scala dimensionale, tipologia e disposizione adeguate al contesto.

L'orientamento dei blocchi consente il legame visivo con il centro storico ristabilendo una riconnessione urbana anche percettiva e conferendo una sorta di peculiare unitarietà. L'unitarietà del complesso è sottolineata dalla presenza della quinta muraria su cui i blocchi si attestano, al contempo protezione sul lato della ferrovia e galleria di collegamento distributivo.

---

\* Tratto da *Stare in tanti*, in «Firenze Architettura», n. 1, 2016.

<sup>1</sup> V. GREGOTTI, *La passion d'Alvaro Siza*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 185, 1976, p. 42.

<sup>2</sup> Il progetto di massima sarà realizzato per il Fondo di incentivazione della casa (Fundo de Fomento de Habitação-FFH) nel 1973 e sarà inserito nel programma SAAL nel 1975.

Il lato dell'isolato rivolto alla città è pensato sfrangiato e aperto, caratterizzato da volumi autonomi destinati ad attività e servizi per tutti i residenti: estremità figurative di ogni singolo blocco e cerniere funzionali con l'intorno.

La soglia tra pubblico e privato, tra esterno ed interno, assume ripetutamente una forma di transizione sfumata attraverso le corti aperte tra i volumi paralleli o mediata dallo spazio di percorrenza dei ballatoi di accesso al secondo piano e dalle piccole e ripide scale di accesso indipendente al primo piano.

Il modulo-tipo, con una larghezza di quattro metri ed una profondità di dodici, consente una superficie abitativa di circa ottanta metri quadri distribuiti sui due livelli: una modularità anche intrinseca, ma che pur ripetendosi seriale stempera la monotonia nell'articolazione interna e nella plasticità chiaroscurale del disegno dei fronti.

L'abitare è inteso come struttura fondativa del tessuto urbano il quale, assieme ai relativi spazi di connessione e comunicazione, descrive conseguentemente le peculiari relazioni e strutture sociali.

L'invariante formale che caratterizza il presupposto tipologico è un canovaccio progettuale su cui si innervano riferimenti alla storia dell'architettura e innovazioni poetiche travalicando la specifica aderenza ad un tema progettuale di abitazioni collettive economiche. Il richiamo ai modelli abitativi sperimentati dal razionalismo tedesco degli anni Venti, è usato come riferimento analogico e interpretato per realizzare un progetto in cui la morfologia urbana dell'isolato rilegge le tracce del contesto e asseconda il perimetro senza stabilirne cesure o confini chiusi mentre il metodo partecipativo adottato consente l'«esteriorizzazione della città nascosta»<sup>3</sup> e di adeguare il riferimento tipologico alle necessità ed alle aspirazioni e consuetudini degli abitanti secondo una sorta di auto-costruzione assistita.

L'autonomia della disciplina architettonica<sup>4</sup> e al contempo l'interdisciplinarietà sono supporto analitico e poetico al progetto come disegno della città.

L'interscalarità tra una spazialità di natura e dimensione domestica e i rapporti che il complesso residenziale stabilisce con il contesto urbano generano una relazione dinamica che ne consente la flessibilità di adeguamento alla risposta sociale nel tempo.

---

<sup>3</sup> Á. SIZA VIEIRA, *Il 25 aprile e la trasformazione della città*, in Á. SIZA, *Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1997, pp. 171-175, p.174.

<sup>4</sup> K. FRAMPTON, *Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production*, in D. GHIRARDO (ed.), *A Social Out of Site Criticism of Architecture*, Seattle, Bay Press, 1991, pp. 17-26.

La realizzazione del bairro inizia nel 1977, appena dopo lo scioglimento del SAAL<sup>5</sup>, ma si inserisce comunque nell'ambito di questo processo di pratica socio-politica e di metodologia interdisciplinare.

Alla fine del 1978 risultano costruiti soltanto cinquantasei alloggi corrispondenti ad una parte dei due blocchi di maggiore estensione, senza nessuna opera di integrazione urbana prevista nell'ipotesi progettuale.

La seconda fase, iniziata nel 2000 e conclusa nel 2006<sup>6</sup>, è un intervento sia di completamento sia di restauro e adeguamento alle nuove esigenze abitative.

Mantenendo l'integrità e l'unitarietà del progetto iniziale, le abitazioni già costruite e abitate vengono incluse come preesistenze in grado di costituire un modulo rappresentativo: nel tempo hanno assunto una sorta di iconica figuratività che stabilisce riferimenti caratterizzanti e identitari.

Il non-finito provvisorio di cui esse sono divenute pezzo iconico ha consentito di dilatare, nell'immaginario collettivo, l'attesa di un intero d'appartenenza.

La configurazione definitiva attuale è il risultato e la rappresentazione di un processo realizzativo in grado di descrivere e documentare la modificazione di un complesso territorio urbano come un brano della sua storia.

---

<sup>5</sup> Conselho Nacional do SAAL, *Livro Branco do SAAL: 1974-1976*, FAUP, Porto 1976, p. 10; J.A. BANDEIRINHA, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 Abril de 1974*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2007, p. 114; F. MARCONI, *Portogallo: Operação SAAL*, in «Casabella», n. 419, 1976, pp. 2-21; *L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano* in Lotus international, «Rinnovo urbano», n. 13, 1976, p. 80-93; A. ALVES COSTA, *L'esperienza di Oporto* in Lotus International, «Architettura nella città storica», n. 18, 1978, pp. 66-70; N. PORTAS-M. MENDES, *Portogallo Architettura, gli ultimi venti anni*, Milano, Electa, 1991, p. 19.

Nel giugno del 1974 l'architetto Nuno Portas, come Segretario di Stato degli alloggi e dell'urbanistica del Governo provvisorio, stabilisce di istituire un Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL) «rivolto alla popolazione più insolvente ma con organizzazione interna che ne permetta il diretto coinvolgimento con il sostegno statale per quanto riguarda terreno, infrastrutture, tecnica e finanziamento»; nello stesso mese si è riunito a Lisbona un gruppo di studiosi interessati alla questione dell'abitare e della città, tra questi, Manuel Castells, Bernardo Secchi, Manuel de Solà-Morales, Martin Echenique e Paolo Ceccarelli. Il SAAL è istituito il 31 luglio 1974 come «corpo tecnico specializzato» del precedente FFH.

<sup>6</sup> Á. SIZA VIEIRA, *SAAL – Bouça, Água Férreas Cooperative* in M. AND F. AIREUS MATEUS-B. GORDON-J.L. CARRILHO DA GRAÇA-Á. SIZA VIEIRA, *No place like: 4 houses, 4 film*. Portugal, Biennale architettura 2010, Ministério da cultura, Lisboa, 2010, p. 98; F. CÉSAR, *Porto 1975*, in *Ivi*, pp. 100-103.

**INEDITI**





## ARCHITETTURA È ESPRESSIONE ETICA: CONOSCENZA, ESPERIENZA DI LUOGHI, CONDIVISIONE, MEMORIA E TRASFORMAZIONE

Progettare è pensare sostenibile.

La continuità nel processo progettuale e la coraltà partecipativa sono strumenti operativi per la ricerca di una sintesi di funzionalità, qualità estetica ed integrazione.

La globalizzazione rappresenta una condizione empirica del mondo contemporaneo, una condizione di connettività complessa caratterizzata da un'intensificazione delle interconnessioni e delle interdipendenze globali; i fenomeni migratori trasformano i luoghi, le società occidentali sono attraversate e contaminate dalla presenza di un mosaico di soggettività etnicamente connotate, si accingono a divenire sempre più frammentate e complesse. Le città divengono sempre più coacervo di differenze, in esse vi è la pluralizzazione dei processi di significazione degli spazi, inedite temporalità che scandiscono i vissuti individuali: il mondo sempre più città e l'umanità sempre più nomade.

I nomadi abitano gli spazi dell'incontro.

L'identità del nomade si costruisce nel divenire, in uno spazio fluido segnato da tratti che si cancellano e si spostano. Il nomade ha un carattere molteplice e indeterminato: si creano così luoghi con dimensione sovralocale.

Il turista e l'immigrato rappresentano la mobilità accelerata di una città itinerante: nomadismo e sradicamento, de-familiarizzazione (Ricoeur 1967, Architettura e narratività), itineranza ed erranza sono il compimento ed il sovvertimento del *flâneur* benjaminiano.

Il nomadismo contemporaneo genera e perpetua una continua assenza: un sempre presente senza durata.

L'assenza diventa categoria di comprensione, di lettura: assenza come ciò che non è mai stato, mero irreali, l'immaginario e assenza come ciò che non è più, il *proteron* (la memoria). In entrambe i casi l'assente può essere restituito soltanto attraverso l'immagine.

Immagine restituita dalla percezione retinica, immagine riprodotta mentalmente attraverso associazioni generate dall'esistenza di un frammento, ormai rovina che consente la narrazione rappresentativa.



Il frammento non può fornire conferme, ma si inserisce all'interno del linguaggio, sempre in formazione, per renderlo contemporaneo, complesso. Il frammento costituisce un atteggiamento progettuale come coralità di molteplici episodi. L'autonomia delle parti dello spazio nella unità sempre rimanendo all'interno della ricerca di una narrazione architettonica: lo spazio del frammento è narrativo e l'oggetto del racconto è il tempo.

La rappresentazione è sempre il frutto di uno sguardo situato in grado di rendere presente ciò che è assente, è la possibilità di presentificare.

La rappresentazione mette in scena visioni e strumenti di simbolizzazione: gli uomini non hanno mai abitato il mondo ma solo la descrizione che di volta in volta la filosofia, la religione, la scienza hanno dato del mondo (Galimberti 1994).

Rappresentare è anche creare un chiasma, un'attività interna al mondo che si vuole descrivere (Merleau Ponty, 1993): un pensiero del coinvolgimento.

La narrazione rappresentativa restituisce l'evento episodico in uno scenario di transitorietà e realtà effimere: la precarietà si è aggiunta alla vulnerabilità che ha lasciato tracce, residui e rovine.

La narrazione nel suo farsi perde cognizione temporale: l'estraneazione è uno dei concetti 'materiali' dell'architettura contemporanea.

Soltanto l'azione del racconto ed il farsi postumo della storia (Genette 1976, Cavarero 1997) consentono, nel distacco, il sopravvivere al tempo che è proprio della città.

Sulle questioni di fondo che hanno animato la scena architettonica del ventesimo secolo pochi temi hanno suscitato polemiche e diviso scuole di pensiero quanto il teatro. Un dibattito che contrapponeva alla concezione classica i sostenitori di un teatro totale, della rigenerazione del luogo teatrale attraverso l'impiego di tecniche sofisticate, dove spazio scenico e sala si compenetrano e si confondono consentendo all'azione di svolgersi a tutti i livelli e in tutte le direzioni, riducendo l'architettura a una macchina complicata, un contenitore totalmente neutro, dilatabile e trasformabile, ma spesso anonimo e privo di carattere.

Recenti progetti e realizzazioni sfumano in parte i termini della questione rinunciando ad una flessibilità esasperata che si è dimostrata essere inversamente proporzionale alla perfetta corrispondenza tra luogo ed evento; corrispondenza tanto migliore tecnicamente e psicologicamente quanto più il luogo è caratterizzato e quindi poco flessibile, tendendo ad una maggior qualificazione e specializzazione dell'architettura e ricreando – anche per sale polifunzionali – il tradizionale rapporto attore – spettatore attraverso la ricerca di uno spazio avvolgente e focalizzato verso la scena. Un'altra considerazione preliminare va posta sul significato che, nelle diverse epoche storiche, l'edificio teatrale ha assunto all'interno del contesto urbano quale presenza importante e monumentale, luogo simbolo, icona della memoria collettiva. Come il museo e pochi altri edifici pubblici, il teatro non può essere un contenitore anonimo, ma un luogo significativo, centro vitale e polo di aggregazione e la sua immagine riconoscibile e identificabile, in ultima analisi un'architettura urbana a tutti gli effetti. Partendo da queste considerazioni il progetto architettonico dovrebbe svilupparsi nella convinzione che quelle caratteristiche ormai consolidate, che fanno del teatro quel luogo magico e irripetibile, vadano conservate reinterpretandole e attualizzandole anche attraverso l'ausilio delle moderne tecnologie.

In tal senso la localizzazione di una struttura di servizio culturale come il teatro e di importanti funzioni complementari che ne consentano un utilizzo full time durante tutto l'arco della giornata, indipendentemente dalle esigenze e dai tempi dello spettacolo, può costituire l'avvio di un processo rigenerativo non solo della parte e della città ma del suo territorio.

Si tratta quindi di una gestualità più urbana che architettonica nella convinzione che il vero progetto debba essere prima un progetto di relazioni e solo successivamente un progetto di oggetti; traslando potremmo dire anche prima un progetto urbano e solo successivamente un progetto architettonico.

## PENSIERI SULL'ARCHITETTURA E LA CITTÀ: IL RINASCIMENTO

«L'architettura si comporta come la natura. Come quest'ultima ha capacità di trasformarsi da una forma all'altra. Le forme non sono mai in sé concluse; contengono sempre anche il loro opposto. Mi riferisco al processo di formazione e trasformazione di pensieri, esigenze, oggetti e circostanze da uno stato all'altro, cioè in termini qualitativi, invece che in dati quantitativi. Un processo, quindi, basato più sulla sintesi che sull'analisi. Analisi e sintesi si alternano in modo altrettanto naturale quanto, per citare Goethe, ispirazione ed espirazione».

«In primo piano, nel pensiero e nell'azione, vi è la figura, cioè la forma. Le forme geometriche di base – il cerchio, la retta, la sfera, il cono, il cilindro, il cubo e l'ellisse – sono la materia attraverso la quale lo spirito e l'anima si traducono in simboli. Gli umanisti erano alla ricerca della figura ideale, quella forma perfetta che rappresentasse l'idea della creazione. L'essenza dell'arte e dell'architettura è il numero, la misura e la proporzione».

O.M. Ungers<sup>1</sup> da «Casabella», n. 657, giugno 1998, p. 3.

Il pensiero di Ungers, espresso da lui stesso in occasione di una esposizione di disegni e plastici delle sue opere all'interno della Basilica Palladiana di Vicenza, testimonia come i canoni e le regole dell'estetica classica siano ancora oggi rintracciabili nell'operare architettonico quando la forma, riconducibile ad elementi archetipici, assume un ruolo prevalente.

Le parole di Ungers per indicare quindi, come il linguaggio classico rinascimentale sia stato l'inizio di un processo del possibile che ha avuto nel tempo, molteplici manifestazioni.

Il passaggio tra visione estetica medievale e quella rinascimentale si può sintetizzare nella trasformazione del concetto di bellezza intrisa di sacro, intesa cioè

---

<sup>1</sup> O.M. Ungers (Kaisersech, 1926): tra le sue opere il Deutsches Architekturmuseum a Francoforte (1979-86), il grattacielo di Francoforte (1983-84), l'ambasciata tedesca a Washington (1982-90) ed i progetti per Berlino dalla fine degli anni Ottanta ad oggi.

come *claritas*, con quello di una “bellezza quale ideale di armonia geometrica del mondo”<sup>2</sup> raggiungibile attraverso l’armonia dei propri costituenti.

Inizia un processo di secolarizzazione del concetto di bellezza al quale corrispondono la commensurabilità del reale ed un rapporto di proporzionalità ‘senza residui’ tra le parti.

Così afferma infatti l’Alberti:

«Definiremo la bellezza come l’armonia tra tutte le membra, nell’unità di cui fan parte, fondata sopra una precisa legge, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio»<sup>3</sup>.

*La concinnitas*, di cui sopra, che va oltre le tre categorie vitruviane di *utilitas*, *firmitas*, *venustas* racchiudendole tutte assieme, diviene per l’Alberti la legge assoluta di riferimento con la natura: così in architettura l’identità del manufatto passerà attraverso il rapporto proporzionale tra le singole parti e il tutto, tra il “rigore dell’elemento e la controllata complessità dell’insieme”<sup>4</sup>, tra edifici e casa, tra stanze e casa ecc., in una correlazione che coniuga ambiente, necessità e contenuto. Proprio come in natura i rapporti tra le diverse forme svelano le varie identità, così gli edifici si modificano in base alle diversità degli uomini-cittadini che li abitano.

In natura, come in architettura e nella città, la bellezza è unità di ciò che è qualitativamente diverso, non omogeneizzante somma di addendi, non standardizzazione. Ungers afferma: “L’architettura si comporta come la natura”. Tale diretta reciprocità tra arte e natura si può rileggere anche nelle antropometrie di Francesco di Giorgio Martini, nell’uomo modello, artefice e abitatore della ideale Sforzinda filaretiana e soprattutto nel rapporto con la natura di Leonardo da Vinci: esperienziale, di indagine diretta. Il bello è uno dei beni di questo mondo: il bello sia in natura che nelle opere dipende dalla proporzione, dall’armonia, dalla appropriata disposizione delle parti.

Alla commensurabilità sono legati la ricerca di ordine, la leggibilità, la ricerca di qualcosa che permane sempre uguale, di un sapere stabile, trasmissibile e rappresentabile. Trasmissibilità e rappresentazione sottendono un linguaggio espressivo<sup>5</sup>, la costituzione di una sintassi sia di lettura che di metodo, una grammatica della forma che si può sintetizzare in cinque invarianti: simmetria, gerarchia, unità, rapporto pieni-vuoti euritmico, serialità.

<sup>2</sup> F. FABBRIZZI, *Architettura ed interpretazione*, Firenze, Pontecorboli, 1997, p. 54.

<sup>3</sup> L.B. ALBERTI, *De re Aedificatoria*, libro VI, p. 2.

<sup>4</sup> F. FABBRIZZI, *Architettura ... cit.*, p. 15. Cfr. J. SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell’architettura*, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>5</sup> Le riflessioni sul linguaggio architettonico classico traggono contributo da annotazioni ed appunti delle lezioni dei corsi di progettazione del professor L. Macci.

Particolarmente interessanti nel periodo rinascimentale sono la gerarchia e l'unità. La prima è chiaramente palesata nei disegni delle facciate e ne sono esempi noti a Firenze, il disegno della facciata di palazzo Rucellai o la diversificata lavorazione delle bozze di bugnato in palazzo Medici Riccardi. L'unità di volume e di pianta è nel modulo usato da Brunelleschi nella definizione plani-altimetrica delle sue architetture, ottenuto riferendosi al braccio fiorentino e suoi multipli (rispettivamente portico Ospedale degl'Innocenti e chiesa di S. Spirito), che con misure legate alla esperienza di cantiere mirano al raggiungimento di proporzionamenti normalizzanti.

L'unità è anche nel Modulor di Le Corbusier, con riferimento alla teorizzazione ed applicazione di dimensionamenti metrico-matematici ancora riferiti all'uomo. Unità di volume anche nelle forme archetipiche, razionali, dell'espressione a volte 'provocatoria', di Aldo Rossi e nel rigore che unifica le coppie antinomiche di Mathias Ungers.

Il processo di secolarizzazione produce anche altre distinzioni bilaterali, oltre quella tra arte e natura, fra le quali: teoria-prassi, modello-regola, disegno-costruzione. Proprio l'Alberti definisce che "tutta l'architettura è costituita dal disegno e dalla costruzione"<sup>6</sup>: una equilibrata compresenza tra due polarità *lineamenta e structura*.

Il passato viene indagato, i monumenti vengono rilevati, misurati: il passato diviene modello e oggettivato nelle teorizzazioni<sup>7</sup>.

Contemporaneamente vi è il passaggio da una visione oggettiva per la quale la bellezza sta nelle cose ad una visione soggettiva nella quale la bellezza sta nel soggetto percepiente. Nel metodo delle tavolette nella prospettiva del Brunelleschi, il soggetto è ricondotto ad un punto geometrico ed il mondo esterno, così come le idee spaziali, discretizzati e resi riproducibili.

La prospettiva diviene il dispositivo che relazione biunivocamente uomo e fatto artistico. Nello spazio architettonico ciò è riconducibile, per esempio, alla centralità della chiesa S. Maria degli Angeli del Brunelleschi, di S. Maria delle Carceri di Giuliano da Sangallo (1484-1495): lo spettatore resta immobile e con la sua presenza diventa misura dello spazio. Il significato religioso è sostituito dal significato umano: non c'è più necessità di un percorso 'verso' ma tutto è intorno.

La prospettiva porta anche ad un altro concetto di rappresentazione.

Per esempio Pienza: qui nulla è in funzione che non sia in rappresentazione.

Essa è la città retorica per eccellenza, una immagine concreta di un ideale culturale: una rappresentazione voluta da papa Piccolomini nella trasformazione di Corsignano borgo-medievale in questa città-monumento.

---

<sup>6</sup> L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Libro I, capp. 1-2, in F. FABBRIZZI, *Tra disegno e costruzione*, Firenze, Alinea, 1997, p. 26.

<sup>7</sup> Cfr. F. CHOAY, *La regola e il modello*, Roma, Officina edizioni, 1986.

La facciata del duomo fa da piano ottico prospettico di una visuale che la inserisce anche nel paesaggio, enfatizzando pieni e vuoti e relazionandola proprio grazie ai vuoti sia all'intorno territoriale, sia al borgo medievale preesistente, in un tutt'uno.

I limiti della città si fanno più permeabili, la natura va e viene entro la città trasformando idea, funzione ed uso anche dei giardini. Fuori dall'ambito strutturale degli edifici a corte, o funzionale dell'orto produttivo, il giardino si appropria di un rapporto dialettico con la natura, sempre più conoscibile e dominabile, ricondotta a *otium* e *ludus* intellettuali.

Il castello francese di Villandry, nei pressi di Tours, è un esempio, quasi emblema, di come il giardino si 'apra' verso l'esterno posizionandosi a lato dell'edificio anziché all'interno e disponendosi su terrazzamenti pur mantenendo molte delle peculiari geometrie centrali. Villandry, è esplicita dimora dell'uomo per l'uomo che è intervenuto sulla natura secondo regole e principi posti a priori, capaci di trasporre in una forma quasi ferma, cristallizzata, nel mutare ciclico-stagionale delle cose. La progettazione d'insieme che va dalla ricercatezza delle allegorie alla commistione di orto e giardino (utilità e bellezza), dalla uniformità delle compartimentazioni all'articolazioni per piani, suggerisce una permanenza realizzata proprio sul presupposto del movimento.

Villandry sta tra medioevo e rinascimento come un'opera di Piero della Francesca sta tra l'iconicità medievale e la 'figuratività di un processo definito' del periodo rinascimentale.

Questo nuovo senso del limite, limite necessario nel periodo precedente ad identificare iconograficamente il tempo infinito in una immagine delimitata e finita, forse è emblematico nella cupola brunelleschiana intesa nella sua dimensione visivamente territoriale.

Nel *De Pictura*, scritto in volgare nel 1436 quando la cupola è appena chiusa e quindi manca ancora la lanterna, Leon Battista Alberti, con dedica al Brunelleschi, la descrive "*erta sopra i cieli*": cielo in senso fisico e cielo in senso metafisico<sup>8</sup>: la cupola visualizza lo spazio nella sua totalità, non solo il tempo.

Il senso della città che comincia a perdere i suoi contorni formali si avverte anche nelle parole dell'Alberti quando afferma che per la difesa della città non occorrono altre armi che architettura e bellezza: è questo un primo infrangersi delle mura.

Le mura divengono sempre più contorni legati allo sviluppo della balistica, macchine da guerra il cui aspetto estetico complessivo è sempre più lasciato alla idealizzazione teorica riconducibile ad una città radiale.

Il concetto di cinta difensiva viene ad introflettersi nelle strade, nello zoccolo dei monumenti, nei palazzi: la città guadagna in profondità quanto è venuta

<sup>8</sup> Cfr. G.C. ARGAN, *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, 1993, pp. 103-104.

perdendo sotto il profilo dell'unità. Basta pensare alle ampie visioni prospettiche delle tavole di Urbino, di Baltimora e di Berlino.

Lo spazio urbano cambia soprattutto perché cambiano le figure sociali della città che pertanto ritematizza i suoi luoghi. Al comune si sostituiscono la signoria e poi il granducato: il palazzo signorile presenta la sua facciata e riorganizza la città al suo intorno 'sopraelevandosi' autonomo rispetto al centro civico comunale che composto di diversità rappresentava la collettività di cui era parte.

Basta ricordare la 'zonizzazione medicea' del granducato fiorentino di Cosimo I per riscontrarvi nelle architetture, le invarianti di simmetria e gerarchia e nelle trasformazioni urbanistiche i cambiamenti avvenuti nella società.

Altro esempio: il complesso palazzo-piazza-strada assiale dei Farnese a Roma costituisce il prototipo di strada con fondale in cui proprio il palazzo è il fulcro di articolazione di tutto l'insieme urbano riunendo monumento e ambiente.

Il processo di secolarizzazione della bellezza è sentito in modo particolare da Andrea Palladio sia nella 'sacralizzazione' dell'edificio civile – le ville tempio nella campagna veneta – sia negli edifici interni alla città come palazzo Chiericati e soprattutto la Basilica vicentina.

Nel 1549 Palladio avvolge un edificio medievale, il palazzo della ragione di Vicenza, di un paramento murario a duplice loggiato con ordine dorico a piano terreno e ionico al piano superiore.

L'involucro della basilica di Vicenza è un esempio di privilegio della rappresentazione sulla funzione: esso è contenimento in sé della storia e nello ornamento stesso fa storia. La Basilica è al contempo storia e metastoria: in quanto involucro del tempo essa è poesia dove funzione e rappresentazione sono inscindibili per essere se stessa.





## ESTETICA DELL'EFFETTO: IL BAROCCO

«Egli dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi i capelli, la ritrasse in una camera et aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Maddalena».

Bellori, *Le vite*

Nel suo commento al quadro di Caravaggio raffigurante la *Maddalena pentita* l'abate Bellori coglie l'immediatezza della rappresentazione ed insieme la scelta quasi casuale di una figura incontrata per strada, ovvero una 'invenzione di natura' che aveva colpito l'immagine dell'artista<sup>1</sup>.

*Barocco* per indicare contrasti esaltati di luci ed ombre, di opposte convivenze, di regole esasperate e trasgressioni, di Riforma e Controriforma, di trasformazione da forme che 'pesano' a forme che volano, dalla chiarezza assoluta di oggetti alla chiarezza relativa degli stessi nello spazio, dalla visione prospettica centrale e quindi da una sorta di spazio isotropo monocentrico, alla visione prodigiosa degli spazi virtuali, alla riflessione degli specchi, alla molteplicità spaziale dell'illusionismo prospettico-scenografico<sup>2</sup>.

La formalizzazione della scienza moderna con Galileo e Cartesio radicalizza la separazione tra forma e contenuto, tra il dato e la sua interpretazione, così come rende sempre più concreto il lavoro intellettuale ed astratto il lavoro manuale<sup>3</sup> cioè rende il primo legato alla teoria ed il secondo a termini di riproducibilità quantitativa. «Lo spazio che allora la scienza concederà all'arte sarà quello della illusorietà e dell'effetto»<sup>4</sup>. Il Seicento, secolo di violenza e di teatro, di cerimonia e cerimoniosità propagandistica, di trascendenza ed immanenza, di grandiosità e meraviglia ha nella

---

<sup>1</sup> Cfr. R. BASSANI-F. BELLINI, *Caravaggio assassino*, Roma, Donzelli editore, 1994, p. 52.

<sup>2</sup> Appunti ed annotazioni dalle lezioni del corso di Storia dell'Architettura III, prof. F. Borsi, a.a. 1993/1994.

<sup>3</sup> Cfr. R. MASIERO, *Estetica dell'architettura*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 9.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 98.

città, divenuta scenografia di una vita sociale incentrata su ritualità di potere, e nella chiesa, investita dai dettami della controriforma, la sua massima espressione.

L'organizzazione spaziale si basa su *punti focali* (spazi aperti in Francia, oggetti plastici in Italia quali obelischi o fontane, queste ultime reale quanto ricco di colte allegorie, collegamento con un territorio esteso oltre l'urbano), *piazze* ( la place Royale francese simmetricamente centrata su una statua del sovrano o la piazza 'ideologica'<sup>5</sup> più grande che è quella di San Pietro in Roma) e *percorsi dritti e regolari* che rimandano generalmente ad un elemento architettonico gerarchicamente prioritario sia esso palazzo reale o chiesa.

Un sistema completo e complesso di centralizzazione, estensione e movimento che privilegia il vuoto anziché la massa, il *tra* di relazione più che l'elemento-monumento il quale esalta la sua singolarità, la sua individualità plastica proprio perché parte di un sistema superiore correlativo.

Il movimento orizzontale dinamico è controbilanciato da elementi statici verticali come per esempio obelischi o altri elementi scultorei (integrazione delle arti) che direzionano vettorialmente o incernierano il percorso: l'organizzazione spaziale è contemporaneamente centralizzata e longitudinale. (piazza di San Pietro ma anche impostazioni planimetriche di edifici religiosi come la pianta ad ellisse trasversale di Sant'Andrea al Quirinale del Bernini o le piante combinate del Borromini e del Guarini).

La prospettiva è usata per moltiplicare anziché unificare<sup>6</sup>: «lo spazio è affermato come infinita possibilità di tracciare traiettorie»<sup>7</sup>.

La facciata dell'edificio diviene interfaccia con l'urbano: essa è in funzione dello spazio urbano non meno dell'edificio a cui appartiene. La continuità spaziale della forma è accompagnata dall'uso della luce come materiale plasmabile e dalla continuità plastica delle decorazioni che contribuiscono nel loro pullulare di allegorie e simbolismi ad un teatrale dinamismo di persuasione.

L'estetica barocca potrebbe essere letta anche come estetica dell'istante o meglio della non durata: estetica dell'effimero.

L'effimero è destabilizzante, esso smaterializza, si dichiara per compresenze, sovrapposizioni e vibrazioni: i voluminosi drappaggi marmorei, i lugubri moniti delle clessidre d'oro, gli apparati delle feste, le 'architetture' dei giochi d'acqua di Versailles.

<sup>5</sup> Cfr. C. NORBERG-SCHULZ, *Architettura Barocca*, Milano, Electa, 1979.

<sup>6</sup> Cfr. L. BENEVOLO, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

<sup>7</sup> C. BERTELLI-G. BRIGANTI-A. GIULIANO, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 3, Milano, Electa-Mondadori, 1990, p. 322.

L'identità intesa come effetto della coesione di un gruppo della cui appartenenza tutti i membri hanno coscienza, in opposizione a tutto ciò che essa non è: crea un "noi" ed un "loro", un "dentro" e un "fuori", confini culturali che si proiettano in alienazioni.

L'identità individuale nel presente è come un mosaico in cui molte istanze intervengono a comporlo l'uomo è un Io multiplo totale percepito dagli altri secondo ruoli diversi in base alle aspettative proprie dello *status* allocatogli ed apprese nel processo di socializzazione per interazione o per "etichettatura".

Tramite la stessa socializzazione l'uomo interiorizza la cultura intesa come insieme di valori, idee, abitudine, credenze e norme elaborata nel suo processo di adattamento ed in quanto membro di un gruppo si realizza uno scambio di interiorità.

Attraverso la socializzazione si comunica la cultura quale insieme di assunti che vanno dai modelli conoscitivi alle norme di comportamento come strumenti di orientamento nel mondo.

Cultura quindi come insieme di sistemi simbolici compatibili, in cui si riflette il senso sociale.

L'identità culturale di un gruppo umano è sistematica nel senso che tutti i suoi fattori (conoscenza empirica, esistenziale, valori, simbolizzazione espressiva) sono correlati secondo una casualità circolare che fa di ciascun fattore la condizione ed effetto dell'altro: in questo insieme di concezioni il gruppo si esprime e si tutela.

Ogni cultura costruisce e custodisce la propria stabilità col discriminare le possibilità accettabili da quelle inaccettabili utilizzando la propria ragione come strumento ed orizzonte parametrico di coincidenza tra il possibile ed il reale.

Ciò presuppone un certo equilibrio tra il corpus di norme costituite e comunque acquisite e la situazione in cui l'individuo è inserito. L'assenza di valori per crisi di identità, l'improvvisa conoscenza del nuovo o un rapido mutamento sociale possono squilibrare le normali norme rendendole fasulle e dichiarando incompatibile tra loro le parti del sistema socio-culturale provocando uno stato

di anomia. L'anomia apre però una breccia nel caso di separazione tra il possibile ed il reale. Essa è una indeterminazione che risulta alla fine dinamica perché permette il contatto ad altra nuova situazione, essa testimonia quella labilità sociale attraverso cui si mobilita tutto ciò che esiste. In quanto crisi, mentalità utopica dell'uomo diventa costruzione e trasformazione sociale spazio-temporale come cerniera tra il reale esistente amorfo ed il possibile come desiderio di una condizione migliore.

Forse in questa assenza di norme fissili invalicabili l'uomo ha una chance per incontrare se stesso nelle sue diversità, riconoscersi.

Libertà come possibilità di scelte responsabili.

Alterità come altra soggettività intesa in un rapporto reciproco dove le parti si sono conferite un limite di mutuo rispetto.

Quando la diversità è oggettivata ed alla curiosità si interpone la conoscenza come dominio, il timore dell'altro diventa terrore in quanto minaccia alla propria sicurezza d'identità, l'unico risultato è l'immediata sopraffazione dell'altro in un processo di assimilazione o in un constesto di subalternità e la lenta negazione di sé.

L'interazione di soggettività diverse crea il dubbio, la perplessità ma sostituisce al monologo il dialogo.

Del resto però anche Socrate, suscitatore di dialogo, considerato un distruttore di certezze del consenso civico, un deviante, per parlare ai non "udenti" non ha avuto altra scelta che imporsi la fine.

## AREA DEL CEPPPO PISTOIA

Ormai l'interesse sul futuro della città si è spostato dalle tematiche inerenti la sua espansione, i cui confini diventano sempre più ambigui e inafferrabili, a quelle del riutilizzo delle sue potenzialità intrinseche, del riequilibrio dei rapporti tra le parti, e più in generale del miglioramento qualitativo delle sue strutture fisiche.

Le dinamiche urbane, in continua evoluzione rendono disponibili intere aree che, avendo perso o profondamente mutato la propria destinazione d'uso, necessitano attualmente di un nuovo ruolo all'interno del sistema generale. Di conseguenza le strategie di riqualificazione urbana puntano oggi sempre di più sul recupero di queste "aree deboli" attraverso progetti capaci di riscattare la generale atopia, per ricreare un nuovo effetto città.

Perché ciò avvenga, occorre però che queste trasformazioni si inseriscano in una visione generale, tesa a valorizzare o creare *ex novo* relazioni funzionali, morfologiche, paesaggistiche, ambientali, percettive, fra i singoli ambiti d'intervento e il contesto territoriale, urbano, locale in cui si inseriscono, assumendo la continuità dello spazio pubblico, nelle sue molteplici articolazioni e gerarchie interne, come elemento strutturante del sistema di cui fanno o possono far parte. Occorre quindi anche saper valutare quanto degli assetti generali meriti di essere conservato, recuperato attraverso modifiche parziali o integralmente riprogettato, con programmi di riassetto generale volti a conferire a tali entità un più equilibrato rapporto tra la struttura fisica e il contesto sociale, culturale e umano di chi vi abita.

Si tratta di operare in realtà urbane, con caratteristiche e peculiarità accomunate da problemi di fondo indotti da mutati rapporti interni al tessuto fisico, culturale, socioeconomico, etc.

Realtà nelle quali sperimentare la messa a punto di nuove identità nella complessa dialettica tra intervento architettonico preesistenza storica e cultura del luogo, prendendo in considerazione le trasformazioni interne al centro storico legate a complessi edilizi e monumentali non ben utilizzati o dismessi: aree strategiche per la modificazione dell'interna città e la costruzione di un assetto urbano come sistema di relazioni.

Il complesso monumentale dell'ex ospedale del Ceppo, realizzato per addizioni e stratificazioni successive a partire dalla fine del tredicesimo secolo, con destinazioni funzionali perlopiù inerenti l'accoglienza e il servizio sanitari, risulta oggi un insieme di architetture eterogenee, notevoli sia per la loro valenza storico-identitaria quanto morfologica e posizionale del complesso

L'area necessita di una riqualificazione che preveda un sistema integrato di nuove funzioni e connessioni soprattutto pubbliche e collettive, anche con opportune sostituzioni di alcuni edifici esistenti, tale da attivare un processo di modificazione rigenerativo: che consideri lo spazio urbano come luogo aperto e inclusivo, in grado di riconnettersi con il suo intorno e costituire sistema con gli altri luoghi significati della città.

[...] la città, come luogo fisico, come sistema di relazioni [...]

[...] città accogliente e inclusiva, moderna e solidale [...]

I numerosi complessi edilizi di grandi dimensioni, dismessi, degradati o malamente utilizzati, rappresentano occasioni di investimento "virtuoso" e nel contempo laboratori di costruzione di una città diversa, sostenibile e innovativa.

## POST-MODERNISMO E POST-INDUSTRIALISMO

Il post-modernismo è direttamente legato al post-industrialismo in una società dove alla produzione di prodotti si va sostituendo la simulazione di servizi.

In una società pluralista, dispersiva e atomizzata, i linguaggi si moltiplicano e generano nuove regole comunicative, in cui spesso anche la parola e il testo divengono immagine.

Le esposizioni di architetture e le riviste specializzate consentano la contaminazione di reali e immaginario, di comunicare non solo ciò che esiste ed è noto ma anche ciò che resterebbe ignoto, in una sorta di sperimentazione continua. La conoscenza così moltiplicata fa nascere nuove idee soggette a nuove, continue e molteplici revisioni e sperimentazioni. Un sistema aperto dove alle regole si sono sostituiti gli eventi e gli spunti interpretativi. Riviste e esposizioni sono forme di trasmissione del sapere frammentarie e episodiche, consentono riflessioni teoriche ed esercizi di pensiero che sottolineano l'autonomia disciplinare dell'architettura.

In questo senso le "architetture di carta" di Aldo Rossi, come la Città Analoga, opera collettiva presentata alla Biennale di Architettura di Venezia del 1976, influenzeranno la metodologia progettuale successiva, in un fluire dell'opera d'arte, divenuta aperta, nell'opera architettonica. La pratica additiva e la composizione per analogia caratterizzeranno non solo nelle opere di Rossi ma molte espressioni del postmoderno. Montaggio e collage saranno tecniche che diverranno consuetudine e linguaggio espressivo: costituiranno la nuova regola di composizione paratattica con citazioni reali e immaginate fino alla scomposizione concettuale dell'architettura di Eisenman, come nel concorso per Canareggio, anche questo a Venezia, pubblicato in un catalogo diffuso globalmente, che riporta i progetti di tutti i partecipanti molti dei quali noti architetti del momento.

Il post-modernismo si collega direttamente al *post-industrialism* in una società in cui la produzione di prodotti va a sostituire, la simulazione di servizi.

Così, cambiando così i modi di comunicare e il modo di trasmissione della conoscenza, in cui spesso la parola e il testo diventa immagine.



In una società dispersa e atomizzata pluralista, le lingue si moltiplicano e generano nuove regole di comunicazione. Le mostre di architettura e riviste di permettere la contaminazione di reale e immaginario, di comunicare non solo ciò che esiste e che è noto, ma anche ciò che rimane sconosciuto, in una sorta di continua conoscenza-*experimentation*. The quindi moltiplicata dà vita a nuove idee soggette a nuovo, in corso e revisioni multiple ed esperimenti.

Un sistema aperto in cui le norme sono state sostituite con eventi e proposte interpretative. Riviste e mostre sono forme di trasmissione del sapere frammentario ed episodico, consentire riflessioni teoriche ed esercizi di pensiero che enfatizzano l'autonomia disciplinare dell'architettura.

In questo senso l'architettura di carta di Aldo Rossi, come la *Città Analoga*, presentato alla Biennale di Architettura di Venezia nel 1976, è un lavoro collettivo che interesserà la metodologia di progettazione successiva. L'aumento pratica e la composizione per analogia saranno presenti non solo nelle opere di Rossi, ma in tutte le espressioni del postmodernismo. Montaggio e tecniche di collage che diventeranno un'abitudine e linguaggio espressivo. Essi formano la nuova regola di composizione paratattica, con citazioni immaginarie e reali fatte di pezzi di propri progetti, o di altro o solo dalla memoria, fino a quando i progetti concettuali decomposti di Peter Eisenman come il concorso per la Cannaregio, anche questo, a Venezia, e pubblicati in un catalogo (con molti altri progetti di importanti architetti in quel momento) e poi diffuso a livello globale.

La luce condivide la sua origine con la leggerezza e riconduce ad immagini di trasparenza, assenza di materialità e ad una chiara 'leggibilità' delle parti che va ad oggettivare.

Circoscrivere il vasto oggetto di tempo e tempi all'incontro di questi con la luce, porta la riflessione sul rapporto di tecnica e natura.

Il riflesso nell'arte delle tecnologie dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, ha permesso di utilizzare luce e tempo come fossero materiali fisici manipolabili a fini espressivi.

Le possibilità offerte dalla tecnica capaci di sviluppare nuovi linguaggi come la fotografia e poi il cinema, nascono come fenomeni urbani; città moderna e fotografia sono il frutto della stessa società industriale come sogno di produrre beni, fra cui le immagini.

La Parigi di Atget, indagata in una 'irreale' assenza della figura umana o, quasi per paragone dicotomico, la Firenze degli Alinari dove cittadini, viaggiatori spazio di riferimento si compongono sempre in un lucido, stabile e armonico equilibrio, ci raccontano comunque di città nuove, cui si accentrano beni e persone per un modo diverso di vivere gli spazi urbani, sia esso per estraneazione o di piacere estetico.

L'architettura grazie alla sua immobilità, è il soggetto privilegiato delle riprese e la città l'ambito in cui l'immagine' trova i suoi destinatari. Ma in questa città che ormai ha aperto i suoi confini ed ha cambiato il senso estetico, anche la natura diventa attrazione. I *passages*, di cui parla Benjamin, sono al contempo una città in piccolo e richiamano a quelli spazi delle serre resi possibili dall'industrializzazione del ferro e del vetro dove la natura è riprodotta e conservata esoticamente. L'uso del passaggio come elemento di attrazione spettacolare precede l'invenzione del cinematografo. Panorami e diorami, richiedono spazi specifici e nuove tipologie all'interno della città; in quanto tentativi di rappresentazione del movimento e delle variazioni di luce nel paesaggio, costituiscono dei precedenti del cinema, se non dal punto di vista tecnologico e scientifico da quello dello spettacolo, aggregazione di pubblico e produzione di nuovi modelli di visione.

La sostanza oggettuale precaria e fragile del supporto cinematografico, la trasposizione di tempo e la dislocazione di luogo intrinseche all'atto delle ripresa, l'ubiquità dell'opera resa possibile dalla sua riproducibilità ne sono caratteristiche decisive nello sviluppo sia in quanto messaggio informativo, così come aveva fatto la stampa, sia come espressione-esperienza estetica.

Irripetibili diventano il momento che cattura il tempo e la luce necessari a dare corporeità al soggetto, anche quando è prolungato nella composizione o all'attimo fermato per farne un documento.

La dimensione mimetica tipica della fotografia del XIX secolo si stempera in forme che sono sempre meno attente alla fedeltà realistica per diventare un fatto artistico più concettuale. In un'arte puramente estetica che ha abbandonato i paradigmi della calcolabilità del bello, fino al disinteresse per i canoni della bellezza, la fotografia reinsertisce i criteri dell'oggettività, di un'immediata coerenza data dall'inevitabile presenza del reale.

Alla pittura è demandata la raffigurazione analogica della materialità tangibile mediante l'evocazione, alle fotografie e successivamente al cinema, è richiesto di mantenere intrinseca la naturalità: la spontanea oggettività e la concretezza del reale.

Rappresentazione per contatto, essa materializza un evento conservando ciò che non si da manifesto in modo intangibile: un'impronta del reale attraverso la luce ed il tempo.

La fotografia è un'arte di contatto, in quanto tattilità dell'oggetto attuata grazie alla luce ed al tempo di cui viene scelta la misura; un'arte della scelta più che della operosità manuale; il risultato di un incontro tra una sguardo e la realtà, possibile grazie ed un *medium* tecnologico.

Essa costituisce un luogo di confine tra il percettivo ed il concettuale; tra ciò che vedo e ciò che comunico.

La fotografia è il suono del silenzio. Tratto sospeso di realtà essa è astrazione dal concreto, per una comprensione interiore da un dato esterno: la cattura di una certezza temporale e spaziale nella vaghezza dell'intero.

A posteriore, l'immagine fotografica può consentire il processo inverso: la lettura dell'intero attraverso la parte.

La fotografia vissuta da un fotografo per l'irrompere di un momento, lo spettatore ha sempre per prologo un 'c'era una volta...' a prefazione di un qualcos'altro da immaginare come casualità, conseguenza e significanza.

La sottrazione dell'oggetto-soggetto impresso sulla pellicola, la sua immediatezza per farlo 'parlare', 'significare' proviene anche da ciò che è assente, dall'essere un ritaglio di un più vasto contesto.

L'apparecchio fotografico riproduce una pura immagine visiva ma l'occhio genera un'immagine prevalentemente concettuale.

Nel cinema, la fotografia permette di pausare un percorso proprio dove convergono elementi di richiamo, come nella percezione di uno spazio architettonico.

L'indagine fotografica di un'architettura, può consentire un'analisi per percezione-astrazione, quanto il cinema nella sua complessità, un'analisi per composizione.

Mentre il cinema è comunque una 'costruzione' complessa e illusoria di parti per comunicare un accadimento sempre riprodotto o rappresentato pur se avvenuto, la fotografia resta un 'pezzo di realtà' al quale è attribuito un qualche ordine lirico anche quando la realtà è il risultato di una scenografia.

Quando la fotografia è documentaria e umanista come in Henri Cartier Bresson nella sua teoria del 'momento decisivo' più eloquente e rappresentativo.

Bresson coglie l'attimo privilegiato di una situazione incontrata, quando gli elementi vi convergono e permettono di scorgervi un tratto di futuro, come ciò che deve accadere, reso tra organizzazione delle forme in armonia geometrica e significato. La fotografia di Bresson è sempre 'tratta da...'

Quando la fotografia è 'scultura', costruita quasi per via di levare e composta nell'essenzialità e nel piacere estetico classico che trascende il soggetto, come per Mapplehorpe.

Quando la fotografia è rimando segnico ed abilità della transizione come per Bill Henson che cerca indistintamente, nei momenti esistenziali dell'adolescenza, nel sopraggiungere dei temporali, nel crepuscolo dei paesaggi periurbani, la stessa provvisoria e liminare di un'attesa.

Cinema e fotografia, espressioni artistiche, possono essere anche un ausilio tecnico per indagare la complessa realtà urbana come nelle fotografie di Gabriele Basilico o di Gianni Berengo Gardin, o per la lettura che ricerca l'astrattismo più che la narrazione, nelle foto di Lucien Hervè alle opere di Le Corbusier.

Il cinema è strumento di analisi e riflessione sui luoghi urbani nella loro complessità morfologica e sociale contemporanea facendosi strumento per restituire riferimenti fedeli ed espliciti necessari ad una lettura analitica e documentaria. Il rimontaggio intenzionale di *frames* del reale permette analisi e comprensione di una 'completezza del troppo' a cui la città oggi un po' obbliga.

Il tempo nel cinema è ancor più che nella fotografia, materia espressiva.

L'arte dell'immagine in movimento raffigura il tempo condensandolo in un presente che si diluisce nella durata della narrazione, in modo autonomo rispetto allo scorrere del tempo reale.

L'andamento temporale in una forma determinata da' al tempo una relatività e travalica la sua assolutezza. L'organizzazione temporale delle immagini visive può avere dilazioni e intensificazioni, estensioni e compressioni, concentrazioni scansioni.

La modalità di successione per prolungare un momento nei film di Ejzenstjn o di convergenza per passare dalla molteplicità alla simultaneità di Griffith, il modo diverso tra loro di attuare il ritmo figurativo in Pabst o Chaplin, sono un esempio di come la componente temporale sia ciò che permette di esplicitare le intuizioni artistiche.

In Ozu, con i suoi 'piani vuoti' che cercano di catturare l'istante e le visioni statiche per dare coesione ad un numero limitato di temi e di scelte formali, la dimensione temporale è introdotta da pochi elementi in movimento. Quella fissità contemplativa del 'vuoto' è paragonabile alla distanza delle pietre di un giardino zen.

La temporalità è attivata allo spettatore, dal percorso e dalla durata dello sguardo. Nell'immagine in sequenza è introdotto il movimento non solo perché presuppongono una durata ma proprio per le dislocazioni spaziali virtualmente assunte dallo spettatore, in realtà immobile il tempo della lettura ed il tempo della rappresentazione sono collegati da una sequenza predisposta intenzionalmente. La pluralità dei punti di vista per rappresentare il movimento è ricorrente in tutta l'arte pittorica, dalla composizione univoca della prospettiva rinascimentale alla scomposizione operata dalle avanguardie, ma nel cinema il processo è inverso: serve per comporre il movimento nello spazio.

Città e architettura sono dispositivi e oggetti di rappresentazione per la fotografia ed il cinema e possono entrare nel processo stesso di costituzione dell'architettura; citando alcuni esempi, per Jean Nouvel l'architettura è arte visiva, produzione di immagini, per Massimiliano Fuksas è il montaggio di *frames* ad essere entrato nell'architettura o per Rem Koolhaas, cineasta lui stesso, l'architettura e cinema sono arti accomunate dal loro stretto legame con la tecnologia e l'economia.

Oppure il concetto di tempo e luce può introdursi nel processo progettuale, come per il progetto per il palazzo del cinema a Venezia di Steven Holl o accogliendo la percezione dinamica del parallaxe come nel *Kiasma* a Helsinki.

Nell'analisi della città, l'assenza dell'altrove perché oltre la città c'è ancora città ed anche il cinema è senza limiti nel suo immaginario: esiste un altrove immateriale, virtuale.

Il rapporto tra il reale ed il possibile virtuale degli strumenti di lettura offerti dalla fotografia e dal cinema sono espressi nel cinema di Antognoni come in *Blow-up* oppure la sua lettura del paesaggio.

# TERRITORI URBANI: CINEMA E PROGETTO DI ARCHITETTURA

## Categorie operative in Aldo Rossi: logica, analogia, nostalgia

«Sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circonda. Come un mollusco abita il suo guscio, così dimoravo nel XIX secolo il quale ora mi sta davanti come un guscio disabitato. A volte l'accosto all'orecchio»<sup>1</sup>.

Il mezzo filmico consente di indagare la città moderna e contemporanea seguendo il processo di cambiamento nel suo farsi e restituendo la doppia valenza di “mappa dinamica”, secondo un’oggettiva analisi conoscitiva, e di correlazioni evocative ed analogiche intrinseche alla soggettività ed alla percezione individuale. I molteplici codici di rappresentazione che vi interagiscono simultaneamente consentono una comunicazione complessa, se pur immediata, che ben si adatta all’ambito urbano in trasformazione tanto che, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso, diviene un mezzo espressivo di documentazione anche riguardo al tema dell’abitare. La XV Triennale di Milano nel 1973, nei cinquant’anni dalla prima edizione, indaga la relazione tra il progetto e la città in base a riferimenti che presuppongono una ricerca, continua e prevalentemente concettuale, della disciplina architettonica «nella realtà del vivere quotidiano, con un’ottica che superi gli ambiti nazionali»<sup>2</sup>. In questa edizione della Triennale, organizzata secondo sezioni tematiche e nuclei espositivi che raccolgono esempi di architettura e design secondo differenti accezioni, il mezzo filmico è incisivamente presente<sup>3</sup> e lo stesso progetto di allestimento richiama il montaggio filmico e sequenziale di molteplici frame.

---

<sup>1</sup> W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 51.

<sup>2</sup> Archivi della Triennale-Biblioteca del progetto, TRN U15 CAT: *XV Triennale di Milano: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo dell'esposizione a Palazzo dell'arte al Parco, Milano, 20 settembre -20 novembre 1973, Milano, Grafiche A. Nava, 1973, p. 19.

<sup>3</sup> Anche la sezione dedicata all'Industrial Design, curata da Ettore Sottsass jr. con Andrea Branzi è allestita con diciannove schermi su ognuno dei quali sono trasmessi, in una stessa sala simultaneamente, sei-sette filmati in sequenza, con differenti tematiche.

Il film documentario *Ornamento e Delitto* del 1973 è realizzato da Aldo Rossi con Gianni Braghieri e Franco Raggi<sup>4</sup>, nell'ambito della sezione Architettura – città di cui lo stesso Aldo Rossi è curatore<sup>5</sup>. Il film documentario è parte integrante dell'esposizione e delle riflessioni a cui contribuiscono disegni e plastici di progetti realizzati o frutto di ricerche accademiche riguardo a alcune città europee. La parte introduttiva dell'esposizione è dedicata ad architetti che hanno interpretato il Movimento Moderno in esperienze ad esso successive come Piero Bottoni, Ernesto Nathan Rogers e Hans Schmidt. Il film è proiettato in una saletta collocata quasi al termine del percorso espositivo della mostra internazionale d'Architettura<sup>6</sup> allestita al piano terra del palazzo, in programmazione sequenziale con il filmato *La nuova abitazione*, girato dal dadaista Hans Richter. Il cortometraggio, della durata di circa quaranta minuti, è realizzato secondo una tecnica di montaggio propria del collage artistico: un assemblaggio di immagini fisse e frammenti letterari con spezzoni filmici tratti da quattro pellicole cinematografiche – *Senso* di Luchino Visconti, *Senilità* di Mauro Bolognini, *8 1/2* e *Roma* di Federico Fellini<sup>7</sup> – riprese filmiche della periferia industriale di Milano girate da Aldo Rossi e Luigi Durissi, documentari di repertorio e fotografie presenti nella sezione in mostra “Architettura Razionale – passato e presente”.

Le letture che accompagnano il «collage cinematografico»<sup>8</sup> sono commenti che sovrappongono o ritmano i passaggi del montaggio delle parti, come una sorta di sfumatura di riflessione sui temi affrontati. Il titolo è un esplicito richiamo al noto testo di Adolf Loos di cui riassume le intenzioni estetico-sociali mentre la citazione di Benjamin con cui si apre e si chiude il film<sup>9</sup>, inqua-

<sup>4</sup> Il film, con la regia di Luigi Durissi e il montaggio di Elver Degan Blanchet, è prodotto nel 1973 da La Contemporafilm per la XV Triennale di Milano.

<sup>5</sup> *XV Triennale ... cit.*, p. 37. La sezione Architettura-città è curata da Aldo Rossi con Franco Raggi, Massimo Scolari, Rosaldo Bonicalzi, Gianni Braghieri e Daniele Vitale.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 37-42, pp. 143-147.

<sup>7</sup> L. Visconti (regia di), *Senso*, LuxFilm, Italia 1954; M. Bolognini (regia di), *Senilità*, Aëra Film-Zebra Film CEIAD, Italia 1962; F. Fellini (regia di), *8 1/2*, Angelo Rizzoli, Italia-Francia, 1963; F. Fellini (regia di), *Roma*, Ultra Film, Italia, 1972. Tra le autorizzazioni richieste per la proiezione vi è anche una parte del film *La notte* di Michelangelo Antonioni. Vedi: Archivio Triennale di Milano, fondo Triennale, TRN XV Faldone 003 (unità 01).

<sup>8</sup> Lo stesso Aldo Rossi definisce il film “collage cinematografico” nell'introduzione al volume che costituisce parte integrante della mostra: E. BONFANTI (a cura di), *Architettura razionale. XV Triennale di Milano. Sezione internazionale di architettura*, Franco Angeli, Milano 1973. Vedi anche: Centro Archivi Maxxi (CAM), fondo Rossi, AR-ADSC/19. I testi citazionali del film sono tratti da opere oltretutto di Walter Benjamin, di Karl Marx, Adolf Loos, Hans Schmidt, Adolf Behne, Marcel Poëte, Paul Klee. Vedi anche: A. BOCCHINI-G. GIANCIPOLI, *Ornamento e delitto: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Franco Raggi*, in G. BRAGHIERI-A. TRENTIN-M. AGNOLETTI-V. PARMIANI, *OMU/AR: un laboratorio didattico*, Bologna, Clueb, 2010, pp. 54-65.

<sup>9</sup> Vedi nota 1.

drando le inquietudini di un periodo e l'importanza della consapevolezza del proprio passato, introduce al tema dell'abitare, sociale ed esistenziale, a cui la mostra della Triennale è dedicata. Il film-documentario, che verrà proiettato anni dopo con finalità didattiche<sup>10</sup>, è una sorta di *città analoga*, come il quadro di Arduino Cantafora nella stessa sezione espositiva e la tavola realizzata nel 1976 per la Biennale di Venezia dallo stesso Rossi con Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart. Il film è un progetto esso stesso, in grado di rivelare e rappresentare metodologie analitico-compositive destinate alla città: un concatenarsi di frammenti giustapposti come in un processo urbano di stratificazione diacronica. Il mezzo diviene una sorta di categoria operativa, già indagata nel progetto per piazza Pillotta a Parma in cui fa eco la città del film *Prima della rivoluzione*<sup>11</sup> di Bertolucci. Luoghi fisici e luoghi della memoria, collettiva e condivisa quanto personale e soggettiva, sono considerati nella loro autonoma struttura logica e ricomposti in una aperta relazione analogica. L'analisi del fatto urbano trova nel mezzo cinematografico uno strumento di metodo idoneo a osservare, sondare e conoscere la realtà mutata, ed in mutamento, della città intesa come opera d'arte collettiva oltre il sistema logico-funzionale o estetico-formale.

«Le cose sono viste con la partecipazione ambigua del voyeur: esiste una impossibilità all'azione da parte dell'artista il quale guarda, corregge, prepara, ma fornisce solo lo strumento per un'azione imprevedibile. [...] Nel film l'architettura è sempre interrotta da avvenimenti della vita pubblica o privata»<sup>12</sup>.

La rappresentazione filmica è usata come dispositivo cognitivo, e di sperimentazione, in grado di esprimere gli aspetti poliedrici della realtà e della vita urbana nel suo modificarsi secondo una relazione duale tra gli aspetti sociali e le declinazioni delle soggettività. I frammenti filmici rimandano a centri storici (Venezia e Trieste) e periferie<sup>13</sup> (Roma e Milano) che divengono al tempo stesso scene fisse, anche se mutevoli nel tempo, della vita che vi si svolge e figure analogiche di condizioni esistenziali: teatri della quotidianità e metafore di trasformazioni riflesse nelle e dalla vita dei soggetti protagonisti. Al tempo stesso la ricomposizione genera un'unitaria costruzione teorica di analogie. Questa sorta di subordinazione reciproca tra architettura e vissuto, tra mondo esterno e interiorità,

---

<sup>10</sup> (CAM), cit. La pellicola verrà proiettata anche il 5 ottobre 1976 a Santiago de Compostela nell'ambito del I Seminario Internacional de Arquitectura.

<sup>11</sup> B. Bertolucci (regia di), *Prima della rivoluzione*, Iride Cinematografica, Italia, 1964.

<sup>12</sup> (CAM), cit.

<sup>13</sup> A. Rossi, *La città e la periferia* in «Casabella-Continuità», n. 253, luglio 1961, pp. 23-26 anche in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata, Quodilibet, 2012, pp. 149-164. A. Rossi, *Nuovi problemi* in «Casabella-Continuità», n. 264, 1962, pp. 3-6 anche in A. Rossi, *Scritti scelti ... cit.*, pp. 165-180.



supportato dai riferimenti cinematografici, diviene ancora più evidente nelle riflessioni di Rossi sul paesaggio anche come luogo interiore disegnato dalle tracce della memoria e dai pastelli della fantasia.

«Ogni luogo è certamente singolare proprio nella misura in cui possiede sterminate affinità o analogie con altri luoghi; anche il concetto di identità e quindi di straniero è relativo. Ogni luogo si ricorda nella misura in cui siamo immedesimati. Penso al film di Antonioni *Professione reporter*<sup>14</sup> e a un luogo a me particolarmente caro, all'isola d'Elba, che chiamavamo "professione reporter" senza nessun apparente motivo di somiglianza che non fosse la luce e il sole, ma anche perché quel luogo era legato alla perdita d'identità, come nel film di Antonioni. Questo luogo era un mio progetto»<sup>15</sup>.

L'arte cinematografica è mezzo di riflessione, l'opera filmica un luogo virtuale per l'esercizio creativo.

Il paesaggio silente e infinito di Antonioni costituisce uno spazio sconfinato sia nella visione d'orizzonte sia nel piano sequenza degli spazi interni come specchio di identità non più definite, ma deformate e decostruite. Considerando l'inquadratura come fatto plastico, Antonioni indaga la presenza figurativa degli attori in rapporto ponderale con lo spazio e gli oggetti di scena, costruendo nessi analogici e immergendo i soggetti in una spazialità significativa fino quasi a dissolvere la presenza-identità del soggetto stesso. Il processo analogico sostiene così lo sviluppo di una componente nostalgica sempre più presente nell'opera rossiana, in equilibrio tra una logica scientificità analitica di metodo e un costante supporto delle tracce mnemoniche personali come valori di un processo temporale, tanto da riferire alcuni progetti della fase matura ai film di Tarkovskij. Il cinema, da strumento di approfondimento conoscitivo a supporto creativo, e il progetto di architettura stabiliscono una simbiosi metodologica nel processo compositivo costitutivo dei territori urbani.

---

<sup>14</sup> M. Antonioni (regia di), *Professione reporter*, (*The passenger*), prodotto da Carlo Ponti, Francia-Italia-Stati Uniti-Spagna, 1975.

<sup>15</sup> «[...] Il disegno delle Cabine dell'Elba è divenuto il progetto per la Casa dello studente di Chieti». A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 65.

## CITTÀ IN TRASFORMAZIONE: NUOVE DINAMICHE URBANE

Il progetto di architettura è un complesso di operazioni costantemente in oscillazione tra passato e futuro. In questa maieutica conduzione del processo progettuale è compito della scuola favorire la conoscenza del presente attraverso la conoscenza della sua storia e organizzare l'utopia per preparare il domani. Un'utopia intesa non come fuga o astrazione dai problemi concreti ma come aspirazione al nuovo al contemporaneo. Una ricerca avanzata a cui il progetto per sua natura deve sempre tendere.



## ORDINE E COMPOSIZIONE

Ordine e composizione consistono in sinonimie concettuali e operative che stabiliscono dinamiche comuni.

Il “mettere ordine” per radunare oggetti e idee dando origine ad una nuova totalità dotata di finalità morfologica e segnica altra, rispetto alla parte e al frammento costitutivi, denota e connota il “comporre” come strumento, mezzo e fine, dell’atto espressivo.

In questa accezione retorica, la composizione assume una valenza comunicativa sia del nuovo risultato raggiunto quanto della narrazione del percorso costitutivo. Conserva in sé pertanto, una componente temporale e processuale che ne rende possibile la lettura dinamica e quindi partecipata come un’opera aperta (Eco 1962).

Ordinare e comporre presuppongono inoltre anche il riferimento ad una o più regole che ne determinano trasmissibilità e durata secondo un mutamento interpretativo continuo di scomposizione e ricomposizione; ritmi e sequenze che definiscono i rapporti relazionali interni e la mutevolezza nella possibile modificazione nel tempo secondo un fraseggio di ripetizioni e interruzioni.

L’aspetto semiotico dell’opera implica la presenza in essa di una specifica struttura che innervando i pezzi considerati, consente di comunicare, di rendere visibile quanto questi riescono a stabilire come significato autonomo e interdipendenza reciproca e quindi tra il singolo frammento e la totalità a cui esso riferisce, tra essenziale e accidentale. La valenza semiotica presuppone l’arbitrarietà del segno secondo una condivisa attribuzione di significati e di rapporti associativi: arbitrarietà e relatività dei segni consentono il rimando concettuale che ne costituisce un fatto di linguaggio della forma, la coincidenza di significato e significante (De Saussure 1967-1949).

«Per il progetto di architettura l'ordine è anzitutto la legge di costituzione della cosa, di selezione e di organizzazione degli elementi che la costituiscono, ma è anche l'insieme del nuovo sistema di significati che essa propone e attraverso i quali è possibile guardare, cioè ordinare frammenti del mondo in modo nuovo».  
(Gregotti 2014).

In molte opere di Louis Kahn, la figuratività morfologica è ottenuta tramite la composizione per “stanze”: volumi che si dispongono in un apparente disordine planimetrico come frammenti di non-finito o rimandi alla tettonica residuale delle grandi archeologie. Come nelle architetture di John Soane, la duplice natura individua e associativa della stanza che si compone secondo sequenze e concatenazioni, inglobando in un procedimento di tipo narrativo anche il dato accidentale, genera composizioni d'insieme caratterizzate al tempo stesso da discontinuità e totalità.

I pezzi della composizione sono frammenti evocativi come lo sarebbero in un insieme di rovine. Essi divengono strumenti conoscitivi per una reinterpretazione della lezione ereditata dall'architettura del passato, in chiave di unità tematiche e figure compositive, riconducibili all'unità di stanza, come nel progetto per il convento delle suore domenicane in Pennsylvania.

Il rapporto tra l'ordine, considerato coincidente con la forma, e il progetto rimanda alla relazione tra l'invarianza e il divenire, quest'ultimo dettato dalle specifiche circostanze.

Se Louis Kahn ricomponere un'unità d'insieme attraverso il montaggio parattico di capsule spaziali, vuoti racchiusi da volumi mai conclusi, Mies van der Rohe opera scomposizione e montaggio di superfici, per piani-guida che attenuano i contorni oggettuali dell'edificio. Nella Casa in mattoni e in quella a tre corti, il limite perimetrale aperto è caratterizzato da un'ambiguità che connota il volume scomposto di trasparenza fenomenologica; le superfici che determinano lo spazio di vita dell'edificio, appartengono così, al contesto nel quale si inseriscono come linee di forza geometriche adagate sulla sinuosità della natura.

Le superfici che determinano lo spazio di vita dell'edificio, appartengono così, al contesto nel quale si inseriscono, come linee di forza geometriche adagate sulla sinuosità della natura.

Una sorta di principio ordinatore astratto, fatto di setti a disposizione aperta, a cui Eduardo Souto de Moura associa il linguaggio della pietra, conferendo ai muri liberamente disposti, un solido carattere di frammento, anche figurale. Uno strumento compositivo entro cui i muri di granito, accostati alla trasparenza del vetro e alla calda matericità del legno, trovano il valore di una preesistenza, un segno ricorrente, all'interno di una composizione derivata da una libera varietà di riferimenti citazionali, sovrapposti, dislocati, provenienti da ambiti e culture anche molto distanti e raccolti grazie ad un procedimento associativo e analogico, per conferire alla forma un'identità complessa; una

spazialità aperta e isomorfa di richiamo alla modernità, spesso coniugata a forme chiuse di rigore classico.

«Nel momento in cui esiste uno spazio continuo il progetto procede unendo in un gesto, azioni ed elementi autonomi».

«Un'attitudine all'adesione» attraverso anche elementi e oggetti estranei alla disciplina che condurranno per metamorfosi alla forma, la quale oltrepassando l'immagine, si concluderà in una figurazione definita, sottolineata dalla cura del dettaglio e dall'attenzione costruttiva.

Il muro-frammento assume così il fascino estetizzato della rovina che, soprattutto negli interventi sull'esistente, conserva espressioni e modalità tettoniche in grado di conferire figuratività all'intero.

La figura morfologica in questi esempi prende origine da un processo compositivo basata sul disporre secondo un ordine di relazione derivato da una struttura interna oggettiva ed autonoma e da un aspetto evocativo e metaforico in grado di stabilire legami immateriali che ne sostanziano la forma.

La forma in frammenti è così l'invariante, il valore residuale, autonomo e oggettivo, che permane al flusso diacronico e a cui eventualmente può essere attribuito altro significato, una diversa griglia semantica, in un nuovo ordine di pezzi composti, secondo una modificazione continua che ne permette la durata. La forma, intesa non solo come immagine figurale, implica una durata irriducibile alla propria immanenza: ogni forma è una nuova specifica possibilità di senso (J.L. Nancy 2007).

Con ciò, la composizione analogica è uno strumento idoneo a disporre cose e forme per generare relazioni associative e rimandi correlativi tendenti a ristabilire un senso unitario e formale di un insieme.

Il montaggio analogico di architetture e / o parti di architetture esistenti, teorizzato e operato eloquentemente da Aldo Rossi, genera spazi e costruzioni inediti privati di qualsiasi riferimento cronologico originario, quali potrebbero essere il richiamo a Piranesi o a Schinkel. Le forme reali sono riportate a immagini archetipiche parzializzate che assemblate, svelano le invarianti tipologiche mentre i processi di decontestualizzazione, trasfigurazione e associativi, generano nuove, inedite figurazioni surreali. Il tempo viene dato e scandito da queste «cose immobili».

L'analogia, il processo analogico, consente l'assemblaggio atonale in cui ogni singolo episodio risuona isolato nell'intero che diviene alternativamente sfondo e figura. Il tutto costituisce un'opera aperta, mai finita, che consente libere associazioni.

Uno smontaggio immaginifico delle immagini acquisite dalla percezione e depositate nella collezione mnemonica delle cose per un rimontaggio in grado di generare configurazioni e nuove riflessioni, riconfermando il ribaltamento forma-funzione e riportandolo all'interno del dibattito sulla città.

L'uso di un procedimento analogico consente di riconnettere l'analisi al progetto, la scientificità oggettiva della fase conoscitiva.

La struttura analogica è connotata da una funzione di proporzionalità che è anche la propria condizione di validità e veridicità: la simmetria analogica che si stabilisce tra due termini di comparazione è dipolare, cioè tensionale, in grado di stabilire un rapporto dicotomico tra opposti.

L'analogia comparativa è quindi geometrica e proporzionale: escludendo la misura quantitativa, essa ha un grado associativo illimitato, non vincolato e può generare nessi euristici (attraverso un procedimento induttivo legato all'intuizione), sintetici (mediante legami interdisciplinari) o evocativi (secondo una trasposizione semantica e metaforica) (Enzo Melandri, *Analogia proporzione simmetria*, Milano, Isedi, 1974, p. 99).

Così l'analogia potrà essere sintattica o semantica a seconda che consideri un'interferenza risolta attraverso un approccio proporzionale o attraverso la formazione di concetti corrispondenti<sup>95</sup>.

Il rapporto analogico non instaura un rapporto di rappresentazione tra cosa e figura, ma di similitudine: la relazione conoscitiva è diretta e in quanto tale dotata di una propria oggettività.

Nonostante l'analogia sia caratterizzata da principi formali e strutturali contraddittori tra loro, come commistione, interazione, gradazione e monadicità, continuità, infinità, il contesto di riferimento è sempre una totalità che ammette più dimensioni e livelli di lettura.

Nel secolo scorso Tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, la frattura dell'evento bellico ha generato un prima e un dopo che seguono o interrompono la linearità storica, oscillano tra continuità e discontinuità nelle culture, nelle istituzioni, nelle tecniche, legate all'architettura, alla città e al territorio.

La ricostruzione quantitativa e necessaria del patrimonio edilizio, soprattutto abitativo, e quella qualitativa dei beni architettonici identitari coinvolgono molteplici discipline e presuppongono una ridefinizione dei ruoli sociali.

Il dibattito postbellico si svolge con l'esigenza di conoscenze integrate, di un nuovo rapporto tra l'architettura e le altre arti che adottano nuovi strumenti espressivi dall'Europa con Fautrier, Burri e Fontana agli Stati Uniti con Gorky, Pollock e Rothko, solo per citarne alcuni, di un legame rinnovato tra ideologie e linguaggi intesi come possibilità di condivisione e narritività più che di rappresentatività, di una relazione "aperta" con la storia e i contesti storici.

Il senso della durata in termini temporali viene sovvertito dall'irruzione distruttiva dell'evento bellico che modifica la percezione del divenire e la valenza segnica degli edifici.

L'esaltazione del tempo progressivo e di lunga durata e la percezione di una temporalità discontinua in cui nulla è più stabile e prevedibile, entrano in tensione: il tempo non è soltanto fluire ma anche interruzione, frattura, vuoto.

Il vuoto acquista la valenza di una potenzialità quale spazio di un senso ulteriore: la creazione è incompiuta, un frammento.

Nel secolo scorso, se la metafora e il verosimile custodivano in sé le immagini della differenza come un frammento di metamorfosi in grado di trattenere il mutamento, ciò che diviene racconto dell'avvenuto è già un mutamento, secondo un processo di metamorfosi in atto e di trasfigurazione.

L'atto distruttivo proprio del pensiero concettuale delle prime avanguardie, l'identificazione con l'infranto o la «celebrazione della pluralità» dadaista, vengono storicizzati dalla concretezza degli eventi bellici.

L'«atto critico» costituisce uno strumento di storicizzazione e di potenziale mutamento pratico che ricolloca nello spazio e nel tempo forme e figure, e proprio nella forma riscopre la possibilità di includere le contraddizioni e le dissonanze impossibili al pensiero logico: la forma porta in sé l'informe da cui origina e si costituisce "cosa" tangibile dell'inespresso.

Dal progetto per la ricostruzione di Saint Dié, agli studi per la città collage di Colin Rowe e la città arcipelago di Oswald Mathias Ungers, i legami ed i rapporti tra architettura e città, tra struttura urbana e collocazione dell'oggetto architettonico: si registra l'impossibilità di una concezione unitaria e globale della città, intesa in appartenenza ad un territorio di superficie indefinita e in un rapporto vuoto-pieno che polarizza l'architettura sul piano oggettuale e morfologico.

La composizione urbana diviene sempre più riferita ad un ambito dilatato e dai confini indefiniti: la dimensione spazio temporale e storica della città oltreché fisica non confina e racchiude una struttura formale figurale, tendendo ad assumere i connotati di un sistema di relazioni paesaggistiche.

Nell'opera di Carlo Scarpa vi è una costante dialettica di ordine e disordine, alimentata dall'autonomia riconosciuta delle parti e dalla cura posta al dettaglio considerato fulcro di separazione e articolazione delle forme. Nella Tomba Brion ogni cosa può essere ritenuta frammento in quanto interruzione di continuità temporale, rimando alla rovina, pezzo di una frammentarietà e discontinuità compositiva in un coacervo di forme autonome ricollegate attraverso il gioco sapiente dei percorsi percettivi.

A prescindere dall'aspetto prettamente strumentale di operatività compositiva, la frammentazione può considerarsi, nel suo farsi metodologico, come esito di una componente temporale insita, non tanto nel rimando memoriale a figure e modelli della storia o della memoria individuale, quanto nella processualità costitutiva del progetto collocato geograficamente e storicamente in un sito. Il progetto diviene così frammento di un processo trasformativo sempre in atto di cui esso stesso è attore principale.

Fare architettura significa semplicemente «fare una cosa», la quale è «la forma delle materie ordinate allo scopo di abitare», di costruire un luogo. La forma è la peculiarità della cosa architettura, tutto il resto contribuisce a creare un bagaglio di materiali da cui si originerà la forma architettonica, a sua volta materiale per la modificazione di un contesto più ampio.



La forma è sia il modo in cui le parti e gli strati della cosa si dispongono quanto come questa disposizione si comunica.

L'architettura è pensata come un «fenomeno temporalizzato» in un presente storico e in un luogo vissuto in cui essa rende palese l'intenzionalità della storia e la capacità della forma stessa di tematizzare la realtà e quindi di reinventarla. L'azione progettuale individua regole e “principi insediativi” nella specificità contestuale, che divengono le regole strutturali, sempre diverse, del progetto<sup>21</sup>. La «pregnanza generativa dei contesti»<sup>22</sup> consente una dilatazione scalare dell'intervento e costituisce la struttura di un paesaggio antropogeografico che accetta la modificazione.

La modificazione, implicita nel principio insediativo quale regola proiettiva, presiede alla progettazione come indicazione procedurale in grado di coniugare variabilità e persistenza, di preservare l'appartenenza del progetto ai luoghi assicurando continuità nel mutamento: di attribuire al progetto i significati derivati dai siti e di generare uno «spostamento di senso» proprio nell'atto di modifica dei segni concreti sul territorio.

Discontinuità ed eterogeneità caratterizzano i “luoghi” nel tempo della globalizzazione, delle grandi comunicazioni e interconnessioni, della compressione e convergenza spazio-temporali, in cui tutto è costantemente diverso e mutevole.

Luogo e spazio si allontanano sempre più dalla loro tangenza: il luogo sempre più circostanziato e localizzato.(Farinelli), lo spazio diviene sempre meno misurabile e globale, non più riferito ad un soggetto fisso di riferimento ma ad un punto mobile di percezione. Una sorta di fenomenologia dinamica dove i poli della percezione, soggetto e paesaggio, sono coincidenti, mutevoli e in costante movimento.

«Il filo dell'orizzonte, di fatto è un luogo geometrico, che si sposta mentre noi ci spostiamo».

(A. Tabucchi 1986)

«Si va formando così una successione di cerchi secanti, come se l'osservatore spingesse lo spazio davanti a sé e si trascinasse dietro una cortina distante... l'orizzonte è sempre un'immagine che ci sfida, che ci promette meraviglie».

(J. Saramago 1985)

### **Paesaggio (Farinelli – orizzonte di Saramago e Tabucchi)**

Percezione fenomenologica -> metaforica

obiettivo epistemico e estetico

tempo con unità di misura infinitesimale,

dare forma ad una determinata possibilità di senso

mancanza e distanza – discontinuità e eterogeneità

«Il frammento consente l'unione degli opposti di perfezione ed incompiutezza. [...] Alla certezza deterministica ed alle categorie dei contrari si è sostituita un'unità complementare».

Oswald Mathias Ungers, *L'architettura come autonomia*, in «Rassegna. Arcipelago Europa», numero monografico a cura di Vittorio Gregotti, n. 76, anno XX, 1998/IV, pp. 46-51.



## TELLING ART THROUGH ART: PHOTOGRAPHY AND ARCHITECTURE

The photographic image may allow reading of spatiality as representation of perceptual and emotional values of architecture.

The architectural photograph becomes a measure of space from an aesthetic point of view to explore, visualize and communicate the intrinsic values of architectural work, starting necessarily from a visual fragment only. The photographic frame is selective: it discretizes the whole to identify specific cognitive fragments that can communicate and reinterpret the object.

It coincides both with things and the emotions aroused by those things: it communicate the poetic value of a space.

The perceptive and analytical work done through photography is also useful comparative tool over time.

Photographic story becomes architectural story and at the same time a way of making art. Subject, object and instrument / means become one: they establish a chiasm able to build new knowledge landscapes.

Through photography, objectivity and subjectivity merge in an image. In architectural photograph, an art communicates another art, both with its own language and creative subjectivity, moving the boundary between knowledge and interpretation, to return the essence of the architectural work but remaining an autonomous work of art itself. To name only a few known examples, one can think of Le Corbusier's works photographed by Lucien Hervé, those of Aldo Rossi photographed by Luigi Ghirri, cityscapes photographed by Gabriele Basilico or Vittorio Fossati, the process of urban and natural landscape transformation photographed by Andrea Abati.

Photography is essential tool in understanding the profound values of architectural work while remaining document and viaticum of communication. An image, being objective and evocative at the same time, allows to communicate and transmit multiple and amplified values. It is reality and representation and the reality is better understood and included in diachronic narrative of history through also its purely aesthetic image and poetic.



# COMPOSITION OF PERMANENCES IN URBAN LANDSCAPE. PLAN FOR SAINT-DIÉ 1945-46

## INTRODUCTION

«The history is an uninterrupted flow» (Le Corbusier 1925: 92) in the time and through places.

There are many and different ways to assure permanence or changing in architecture.

In flowing of the time the shapes are a kind of permanence: they allow continuity and transmissibility of the human work and in specific of the architectural work. The void is a particular kind of the shape: it is like a fluid and it needs a box or any delimitations for having an appearance and assuming an aesthetic value.

The void is as the silence and allows the becoming of things: it is the place where any relationship become possible. It is precisely *l'entre*, that allowing the narrativity of the urban design according to several temporal distances: solar time, time of the perceptive paths and historical time.

For Le Corbusier, this urban narrativity represents a way to consider the time like a material of the project: a design methodology to include the human life in it.

The path of the sun – the solar day – suggests orientation of buildings and times of their daily use as well as the intermediate space between interior and exterior, characterizing their surfaces.

*Time-distance* is a unit of measure on which the project is set dimensionally: the journey time on foot is the dimensional scale that primarily regulates the distance between the buildings connected by reciprocal functionality.

This measure, that in French Le Corbusier defined “*temps-distance*” in his writings about the city planning and the ways of dwelling, like in “*Manière de penser l'urbanisme*” (Le Corbusier 1946f), is a dynamic unit connected to other urban functional units. In particular, it establishes relationships between residential unit and its extentions, both material and spiritual ones, for example educational places, or with the working unit: the correlation between time and space, but also different concepts of duration, temporality and temporary nature, are understood by this compound word.

This path of time and distance is also thought as a *promenade architectural* that puts ensemble and joins the different pieces of the urban scene. The pieces – the buildings and the relative void – are at the same time fragments of a larger whole that they themselves evoke or to which relate, and calculated visual frames of a designed landscape.

The urban unit, as a kind of plastic unit, is obtained by juxtaposition of different things and through a paratactic composition. In this way of thinking about the urban reality and the urban design, the historical temporality is like an implied process without a specific referring to a strict philological time. The history is understood above all as the identity of a place: it is present in traces and elements often became also geographical signs in the territory. So, it is also social history.

The monumental building is representative of a community of people as well as the main square is the agora for the social and political meeting. The traces of the past are often the lines with which to reconnect the urban settlement to a primitive order of nature. The traditional shapes, implied in the shared culture of a community, are reinterpreted in according to a process of abstraction that reduces them to the essentiality like pure volumes and proportional void.

Therefore, geometric order and organic dynamicity of the nature are present together in the urban design as expressions of harmony that Man establishes with its environment. These aspects became more important around the forties and especially after the Second World War.

#### URBAN DESIGN AND HEART OF THE CITY

The project of the reconstruction of the city of Saint Dié des Vosges, par example, is a «prototype» (Le Corbusier 1946c: 132) for many subsequent projects.

Saint Dié is not a big city, but the environmental contest where is located allowing to link it to the geographical territory and to assume it as an important pivot in the regional scale.

The almost complete destruction of the city, on November 1944 by German troops, revealed a system of permanent signs and unexpected relationships with the geographical contest.

The new reality disclose the territorial background like a permanence: a structure by which the city have been generated and remain anchored for its future changes.

«[...] La destruction à peu près complète de l'ancienne ville a eu comme effet de dégager et de remettre en valeur le paysage environnant qui est agréable et charmant.

C'est une révélation pour le visiteur et plus encore pour l'habitant. Trésor retrouvé!><sup>1</sup>.  
(Le Corbusier 1945a)

In the landscape of rubble, only the cathedral at north and the religious complex beyond the river as well as the building of railway station stand still up, connected visually and physically by the main street.

The urban design for the reconstruction of the city, developed from April 1945 to February 1946 (Le Corbusier 1945a; 1946a; 1946d; Musée de Saint-Dié 1987; FLC H3-18), reads the historical urban traces that are also the main geographical signs: the river, the mountain on the background and the main street. Latter is also the main and right sign of the first settlement around which the whole city has grown: it is as a structural and founding trace. The churches and the station are also monumental buildings representative of the history of the community: they are signs of local and also territorial identity. All these fragments are not ruins of the past but, primarily, permanences for the future time. They are the durable pieces that become the permanent structures of identity; a kind of “structural invariants” (Secchi 1989) to which the new project can refer. So, existing and new buildings originate by the same basic reference: the territorial context. The urban design brings a constitutive order able to give unity to a heterogeneous ensemble of existing and new objects.

The first sketches for the reconstruction project reveal (FLC H3-18) a reading of the city at a geographical scale: the city is an iconic nucleus and a fulcrum present in the landscape between river and mountains. Then, the attention is focused to the “heart of the city” and on what the remained traces of it may suggest. This reference to the city center as the pulsating heart of a living organism is a coherent image of the poetic reflection of Le Corbusier also before the CIAM 8 of 1951 on this topic and with the same title (Rogers *et al.*, 1954), from “Urbanisme” (1925) to “Propos d'urbanisme” (1946).

However, memorials and identity values are more heartfelt after the destructions of World War II. The functional aspects set out from Charter of Athens aren't more enough to respond to new social and urban complexity. An essay like “Nine points of monumentality”, written in America in 1943 by J. L. Sert, F. Léger, S. Gieidon, (Sert *et al.*, 1943) who were members CIAM and collaborators of Le Corbusier, highlights the importance of a new kind of monumentality born by collaboration of architects, artists and landscapers. As in the 8<sup>th</sup> point of it, the new urban center has to put attention to the large scale and the open spaces where the lyric value of the monumental architecture, more than strictly functional, can find its appropriate setting like landmark in relationship to an

---

<sup>1</sup> [...] The almost complete destruction of the old city has had the effect of relieving and redevelop the surrounding landscape which is nice and charming. It is a revelation for visitors and dwellers. Rediscovered treasury!



specific territorial environment. The project of Saint Dié is a kind of eloquent application of these points. So, the remains of the past are considered for their immaterial, intangible and abstract value. The three remaining fragments of the existing city and the traces of settlement, in particular the main street like an ordering axis, are the constituent pieces on which the whole composition is innervated within the context itself.

The heart of the city and so of the whole plan is the civic center occupying the old city center. This core keeps also the simultaneous presence and the usual relationship between civic space and religious space peculiar of medieval centres. The monumental and identity buildings are a kind of isolated objects with their autonomous plastic shapes able to excite. The different buildings, like architectural *objects trouvés*, are held together through the sights according to calculated paths of perception: thus, even the fragments of the past are reinstated and safeguarded for their social and poetic value rather than preserved in a precise outright “state of fact”.

Already in the Voisin Plan (1922–1925), project for a business city in the center of Paris, some monumental buildings were preserved and placed in a new harmonious context in the middle of the green where the past could so find its own placing (Le Corbusier 1925: 194-196). «In the case of the Voisin Plan for Paris, provision is made for preservation of the more important existing monuments and buildings, and for their incorporation in the scheme» (Etchells 1987: XVI). Later, in the plans of thirties, like for Boulogne sur-Seine (1938), he gives more attention to the existing urban fabric which is recovered as connecting element as does the green; also in the large scale plans, like for Buenos Aires (1938), the existing urban pattern is also an integral part of the spatial solutions (Cappiello 1989). The transformation of the city is carried out through a process of integration purely “organic”: like interaction and assimilation between new and existing parts.

The attention on the urban pattern related to the presence into it of monumental objects (Leggieri 1989) defines the measure of urban transformation and the importance of the architecture or the influence attributes to the autonomous buildings with their own “space of irradiation”.

Nevertheless, in the project for Saint Dié, the presence of the history with its traces is more deep: above all about the civic core of the city. It is a composition of architectures as several and different pieces where the historical aspect is not the only priority but anyway an intrinsic material. For Le Corbusier, the history is dialectical, returning to the past to reassess it (Gans 1999). His idea of history is as a living tradition and describing an unmediated existence in touch with nature: the project is a possibility to restore «the relationship between material progress and natural elements of a spiritual life» (Le Corbusier 1961a: 13). The new urban design research a regular order “of nature” including existing signs of historical topography and considering the geographical location.

So, the whole project is a paratactic composition organized on the basis of a geometrical but flexible grid of repeated squares where geometry and nature coexist and «[...] have often been the support of touching things [...]» (Le Corbusier 1941: 48).

In particular, the cathedral and the other church are two nodal objects united by the main urban axis and around which the other new elements are located according specific *unité*. The *unité* are a kind of guide for the urban planning in an area not delimited. The city is into an opened context linked to the geographical and territorial dimension: it is not morphologically bounded but opened to new developments.

The *unité* are both concepts, areas and buildings.

There are different *unité* for each function characterizing urban life (Le Corbusier 1946f; 1945b) and first of all for dwelling. According to the principles reflected in the Charter of Athens, around the main function of dwelling there are the other ones to work, enjoy the free time and circulate. The whole plan of Saint Dié can be divided into horizontal registers that identify functional areas, which are all referred to the central area and dimensioned according walking distances. The scale of project is the human walking, the right distance between housing and working and the right dimension of the voids between volumes for the good perception of themselves. The productive area is located beyond the river, in a no destroyed zone of the ancient city. With the line of river, the *unité de travail* constitutes a visual and morphological limit like a sign of urban walls and fortifications. The rests of the ancient church and of the rail station are included in this zone and they are like main points of connection with the rest of the city. *L'unité d'habitation*, in particular, is an ideal vertical town: many aspects of historical urban morphology are interpreted and adopted to create also these new typologies.

The corridor-streets, for example, become interior corridors in the *unité d'habitation*: it allows to reach the dwelling cells and to create public spaces inside the building improving quality of social life.

This transposition of typological forms, implicit also in the conquest of the height and especially about the house, changes the relation of latter with the whole city: the house attains the symbolic aspect and the dignity of monument through its shape and dimension.

This change of a meaningful morphological aspect can get social transformations so that also the evolution of society toward harmony would thus be mirrored by that of architecture (Vidler 2010), above all of public spaces.

Architecture and urbanism are at the same time tools and expression of human life so also of society.

Other aspects of this urban composition refer directly to the historical examples: some open space of the cities of the past are evoked in the new public spaces and in the relationship between public and private space.

The past is master and a constant guide (Le Corbusier 1961a: 56) and the memory is a box of tools to design the new town. The history is used also thank and through mnemonic images, combining them almost by a Warburg method. The frames of visited places back in the projects as experienced sensations and morphological fragments: Piazza dei Miracoli in Pisa and San Marco Square in Venice are two specific examples.

The balanced disposition of architectural objects on a green carpet of Piazza dei Miracoli is an urban reference for new projects. So, also San Marco Square, with the repetitiveness of the continuous fronts of the palaces, the specific intermediate space between inside and outside of the fronts themselves and the particular relationship of open spaces which they generate is a constant reference.

The repetitiveness of the continuous fronts is recalled in the mind also by some squares of Paris like Place Vendôme and Place des Vosges.

With a sort of the inter-scales process, they are also urban interiors inside the city.

In the specific project for Saint Dié the reference of the Italian square of Venice is explicitly confirmed on documents of project like a important example of civic center and for the particular relation between public spaces and private spaces of whole city.

In Venice, the two areas have never really defined and the spaces of the threshold are always characterized by a nuanced ambiguity. So that, the whole city can be considered an unique civic center, transliterating private space in public space, the house in the city, and vice versa.

The mnemonic reference is not only about morphological aspects but also, and perhaps above all, about the singular atmosphere of a place.

By an abstraction process the frames from memory are translated in geometrical signs and proportional relations according to the specific site of project.

The urban project is designed as a harmonic symphony whose notes are «the laws of the sun; the site; the topography; the scale of the undertaking; the exterior circulation which reveals the nature of the building; its interior circulation: the infinite resources given us by technical inventions [...]; the new materials [...]». (Le Corbusier 1961a: 52), but also the personal memory. It results also a composition of analogical shapes and logical connection where the studied axiomaticity and intermediate-between spaces guide the urban experience. The image of the archetypal city with dual axes, a regular grid, formal entrances and a hierarchical importance of a central core is interpreted and juxtaposed ideally as a conceptual layer and used together to the other several functional and perceptive layers.

After some design versions, the final proposal on January 1946 for the urban core is designed around two axis north-south and two visual focus: one axis links the church at south to administrative high-rise that become the main visual

background the other one parallel at first, focus on the cathedral through the cultural area and a sequence of voids, compressed and dilated. This biaxial disposition sets up the urban heart by the connection between civic nucleus and religious nucleus like in a historical town.

The different areas are connected in continuous and the buildings are always traversable: the city is designed like a porous place with public spaces connected in sequence.

«The city returns to have axes like all architectural works. The architecture integrates itself with the urbanism and urbanism integrates itself with the architecture» (Le Corbusier 1925. «The city planner is nothing more than the architect»: architecture and urbanism contribute together to create a new unit, a «unite of conform dimension» ( Le Corbusier 1997: 55).

In the Le Corbusier's urban design there is also a reciprocal and inter-scale relationship between architectural and urban design. He makes a kind of transposition of architectural shapes in the urban shapes and vice versa: the urban elements are used to design large size buildings, or better “city-building”.

In this way, also inner space and outer space change the usual aspect and so the public areas.

The transposition of scale is a way to integrate different activities and transfer aspects and measure of human life in the big building and in the areas of settlement within a territory not more delimited.

Through urban spaces «[...] the scene changes with each step and is never repeated; the corridor-street is gone and is replaced by a scheme where space and an infinite architectural variety are possible» (Le Corbusier 1925: 134).

There is a real «paradigm of Corbusierian sight» (Croset 1987: 4) operating from the observation to the design through the imagination: «this is the key to look/observe/see/imagine/invent/create» (Le Corbusier 1963), to carry out operations of “formal alchemy”, associations, compositions and mixtures (Colli 1987).

The sight of Le Corbusier is directly related to a constructive and artistic thinking by which he interprets every observed thing as if it were an *objet à réaction poétique*.

The point of view is important like the object itself and it is the unit of measure referred to the perceiving subject and so to the human life. The views are essential also for the approach to designing, to the project setting: both aerial or zenithal views and views through the walk path are considered present during the design choices. New aerial views allow to consider above all the relationships between the architectural objects, so that both domestic spaces and urban spaces, are linked by zenithal view as their orthogonal projections on a plan (Tamborrino 2003).

At the same time, the views during walking are considered essential in the designing of the public urban spaces. The buildings are composed like a collage and a sequence of visual pictures: buildings and void spaces between them are like frames of a filmic sequence.

The movement is another important component of the urban composition: the slow movement of the walker and the fast movement of the cars and other vehicles are considered always separated and also in different plans and layers.

«Good architecture is walked through and traversed inside as well as outside: that is living architecture» (Le Corbusier 1961a: 47). Also «[...] a road is a plastic event within nature» (Le Corbusier 1941: 48).

“Trasparency” and circulation are essential to connect the pieces of composition: the urban place is a kind of “open work” (Eco 1962) where the subject creates always new different perceptions.

In the plan for Saint Dié the aspect of the circulation is an element that constitutes setting of the whole project (Gerosa 1978). As in the other previous plans, and in particular la Ville Radieuse (1932), in addition to the sharp division between the different systems of circulation there is the mutual independence between buildings and roads and the ground is an ideal plan where the buildings are located.

In the Saint Dié project, the system of vehicular traffic creates the connections with the territorial communication system and at the same time defines the limits of the urban center like new urban walls.

The separation of road infrastructures from pedestrian zones is useful to design the city by areas and systems and without defined perimeters of it so that each part can “resonate” in the each other and develop during the time.

This is one way to restore a better quality of everyday life, social and working. The distances home-work are measured in time of walking distance. The activities of social life and representative of the urban community are concentrated in the urban core which is a sort of pedestrian island opened and connected at the context: pivot in the landscape and theatre of social urban life. In a certain way, the infrastructures define the urban space itself. The connection system links the urban space with the around environment, second hierarchy and dimensional rules that are bonded to speed and time of going, and establishes a grid with measures that order the whole without perimetral limits. Inside this geometrical order, «music of numbers that rule spaces and daily behavior» (Le Corbusier 1951: 451), better defined “Règle des 7 Voies” (Le Corbusier 1945b) with their “sectors” and the 4V last ones related to the pedestrian, the urban street is rediscovered like a social place and the quality of voids plays an important role for the quality of urban life. In this interrelation between rules and flexibility, the landscape is itself an infrastructure: it is a fluid – of green, air, sun – that crosses the urban site and “irrigates” the territory.

This composition allows to re-establish originating sympathetic relations between man and nature and returning to principles of urban life referred to the historical city in a time before the “mechanic period”, like were its classical space of agora or the urban interior of medieval town.

The heart of Saint Dié consists of four orthogonal spaces occupying “action fields” of volumes, like in *Mundaneum* (1929): the tower of the administration center which plays a role of urban landmark, cafeterias and common house like social center, the space o

the museum of knowledge like a cultural center and one of the accommodation facilities like a place of tourist reception.

The architectures present in the project are also a kind of anthology of the works by Le Corbusier gathered together for this occasion of urban design. The urban planning is based on the decisive role of the architecture and on a harmonic composition of architectural pieces disposed according to a calculated “visual acoustic” (Le Corbusier 1954: 46). The composition restores a dynamic balance between parts and pieces able to re-connect the past to the present, the masses with the voids, the settlement with its own environment in a heterogeneous continuity. It creates a plastic space: a space that can be called «espace indicible» (Le Corbusier 1946b) generated by union of arts.

«[...] Perhaps [...] the approaches to a synthesis. Man quits his melancholy, and turning away from misadventure, creates harmony; unity of Man in his shell; of the earth and his buildings; the individual and the community; man, nature, and the cosmos»

(Le Corbusier 1947: 12-13).

The space of new urban design is a place where the unity of ensemble is obtained by the narrativity of visual frames.

The phenomenological aspects are essential in the design process and in the urban experience: the city is a landscape in a specific territory. «Environment and landscape exist only through the eyes» (Le Corbusier 1997: 80): they enter in the city or constitute a figurative and spiritual element of it.

The project for Saint Dié, as well as later other project, like the center of Bogotà par exemple, is a composition of permanences from the past, from the landscape and from cultural mnemonic references. Each piece refers to a different totality: «each thing is a whole and yet is only a fragment» (Le Corbusier 1961a: 53).

The iconical global unity of the city is lost, but also rebuilt as a dynamical unity according to changing perceptions.



## COMPOSITION OF PERMANENCES IN URBAN LANDSCAPE

The relationship between new and existing in urban design is considered by Le Corbusier an opportunity for poetic composition through sequences of visual frames.

The public space constitutes the connective tissue and the measure of perceived distance.

The buildings are curtains and visual horizons in the territory: they can define the space in which the collective urban scene takes place.

Project of soil and perceptive paths allow a paratactical composition of pieces, assembled according to the calibrated balance of spatial proportion; organic dynamicity of the nature and geometric sign refer both to the physical location of the settlement and baggage of historical references culturally shared.

The relationships between public and private space and between permanences and changes are often refer to European historical spatiality in the *heart* of the city, (like Italian squares, especially Venice and Pisa; Parisian; northern European spaces like in Antwerp) or also to city-buildings such as the monasteries.

From the forties and after Second World War, the urban projects (from the hypothesis for Boulogne Sur Seine, Buenos Aires and then for Saint Dié and Saint Gaudens up to large scale projects like Bogotá) direct greater attention to the consolidated city, or fragments of it, seeking a line of historical continuity with pre-existing environment.

There are three kinds of permanences: the geographical aspects, the historical aspects derived from the specific territory and the cultural mnemonic references. So, the city is designed and built adding *analogous* shapes: a landscape, an *atmosphere*, where buildings and environment-territory resonate mutually.



**I LAVORI PER L'ORDINE**





## CONTINUITÀ DI UN CORALE LABORATORIO POETICO\*

La lettura dell'operosità artistica in un luogo e in un arco temporale definiti e specifici restituisce una sorta di narrazione episodica o per itinerari in grado di individuare permanenze e mutevolezze, caratteri comuni e dissonanze nonché i tratti di radici identitarie.

Intorno agli anni Ottanta, il territorio pistoiese è luogo di un fermento espressivo<sup>1</sup> che ne cambia, per episodi, l'immagine generale dando continuità ad una mirata trasformazione puntuale già felicemente iniziata nel secondo dopoguerra. Progetti e cantieri aperti per le nuove aree urbane periferiche interessano le aree appena fuori le mura cittadine: fra i tanti, la riconfigurazione dell'area ex Breda su progetto di Giancarlo De Carlo; il centro servizi nella nuova area artigianale di Sant'Agostino di Leonardo Ricci; gli insediamenti Peep Le Fornaci, Bonelle, Valdibrana. Singole realizzazioni testimoniano l'apertura a nuovi e al tempo stesso radicati linguaggi espressivi, come il mercato annonario su progetto di Adolfo Natalini, il centro servizi bancari della Cassa di Risparmio degli architetti milanesi Gian Antonio e Emiliano Bernasconi, il recupero del complesso conventuale di San Mercuriale in centro storico su progetto di Francesco Gurrieri e dello stesso, il supermercato Esselunga a Pescia.

È in questo ambito di attiva pratica dell'architettura, con opere e progetti eterogenei tra loro, di architetti pistoiesi e non, che si esprime l'attività degli architetti "locali", a costituire una sorta di implicito laboratorio con intrinseci valori comuni: valori e consuetudini progettuali, regole compositive, rimasti come patrimonio di lunga durata in chi vive e progetta in Toscana<sup>2</sup>, naturale bagaglio culturale e professionale condiviso. Un bagaglio formatosi a partire dalla stessa formazione nella vivace facoltà fiorentina dei fondatori, in cui la creatività artistica era una compo-

---

\* Articolo tratto da *Architetture pistoiesi 1981-2016*, Firenze, Edifir.

<sup>1</sup> Cfr. G.B. BASSI (a cura di), *L'architettura costruita. Il cantiere di Pistoia*, Firenze, Alinea, 1985.

<sup>2</sup> F. ROSSI PRODI, *L'opera siamo noi*, in P. CAGGIANO-F. GORGERI (a cura di), *Salvaguardia del patrimonio del XX secolo*, Firenze, Edifir, 2013, pp. 25-32, 26. Cfr. F. ROSSI PRODI, *Carattere dell'architettura toscana*, Roma, Officina edizioni, 2003.

nente essenziale a fianco di una formazione professionalizzante garante di un corretto esercizio del costruire; dove il disegno era considerato un esercizio continuo della pratica professionale e testimonianza della relazione tra mestiere e singola soggettività. Facoltà in cui oltre a Giovanni Michelucci, insegneranno Emilio Brizzi, Raffaello Fagnoni, Adalberto Libera, Ludovico Quaroni, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Italo Gamberini, Giovanni Klaus Koenig ma anche Marco Zanuso, Giuseppe Samonà, Giancarlo de Carlo, riferendosi al tardo razionalismo e al contempo all'architettura organica nonché ai linguaggi internazionali attraverso F.L. Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto. Si sviluppa così una cultura del progetto che tende a riferirsi ad alcune invarianti fondative, come base sintattica di espressioni soggettive e plurime: primo fra tutti quell'umanesimo michelucciano che ponendo al centro delle questioni l'uomo con i suoi bisogni sociali ed esistenziali diviene viatico e premessa di ogni scelta morfologica e *variabilità*<sup>3</sup>. Questo fondamento etico del pensiero progettuale, riferito all'uomo come soggetto di azione e trasformazione, di relazioni e partecipazioni sempre rinnovate e costitutive di città, restituisce opere informate da valori di necessità, da una intrinseca sincerità costruttiva di sapiente artigianalità e da una intellegibilità espressiva che attribuiscono alle opere la valenza positiva della semplicità e della durevolezza anche segnica. Così la storia entra a far parte del progetto come valore di permanenza e aderenza ad un contesto. Il passato non è considerato come modello stilistico e luogo del *dejà vu*: bagaglio d'imitazione contenente elementi di memoria aridamente formali. Dalla lezione michelucciana l'antico è assunto come esempio morale di un processo che ne delinea l'appartenenza al tempo storico. «La forma trova intrinseca spiegazione nel rapporto con le relazioni umane che si stabiliscono tra utente e manufatto»<sup>4</sup>. La lettura interpretativa e generatrice dei luoghi, il loro costante ascolto sia come fisicità geografica sia come identità antropico-culturale condivisa hanno preservato l'espressione professionale da una passiva e subitanea omologazione alla corrente generale per riferirsi ad un figuratività più specifica, legata ai caratteri del contesto, vincolando al contempo il progetto di architettura alla pluridisciplinarietà umanistica oltreché tecnica. Un vincolo di appropriatezza tra costruito e ambiente urbano nonché un legame con un precipuo territorio – paesaggio toscano – come ambito di specifiche vocazionalità in cui opera costruita e natura si sono da sempre mutualmente sovrapposte. Questa “misura” sia etica quanto espressiva ed estetica accompagna e sostanzia il percorso condiviso e personale di molti architetti del territorio pistoiese come Tommaso Aurelio Bruno, Roberto Cantamessi, Renzo Bonechi e pistoiesi come

<sup>3</sup> F. FABBRIZZI, *Variabilità*, in F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola fiorentina 1968-2008*, Firenze, Alinea, 2008, p. 44.

<sup>4</sup> G.B. BASSI, *La città che si dilata. La città che non cresce. Pistoia e Giovanni Michelucci*, in G.B. BASSI (a cura di), *L'architettura ... cit.*, p. 21.

Giovan Battista Bassi, Massimo Baldi, Stelio Rossi, Roberto Fedi, soltanto per citarne alcuni, a volte uniti anche da collaborazioni vicendevoli e operanti alle diverse scale e tipologie di progetto.

Il recupero di artisticità dell'architettura perseguito da Bassi<sup>5</sup>, dalla cura abile del disegno fino all'artigianalità, evocativamente scarpiana, del dettaglio costruttivo come elemento classicamente decorativo, diviene un concreto contributo per un ripensamento della disciplina stessa, nonché una sorta di metodo operativo in grado di dare ordine ad una caratterizzante complessità concettuale e figurativa, riflesso anche dei propri tempi. Un'architettura complessa e al contempo chiara espressione dei suoi intenti, quella di Bassi, generata a partire dall'interno, dagli spazi di vita ottenuti attraverso la trasposizione, composizione e ritmica di geometrie volumetriche compenetrantesi. Nelle opere, il gioco compositivo di una polifonica prossimità di elementi eterogenei, accostamenti di sublimati dissonanze sul piano materico, formale, dimensionale, di distanza anagrafica tra loro come in una stratificazione di sviluppo urbano a cui sempre riferiscono, ha una misura e armonia di sapore antico: antico come prezioso deposito di materia primaria per l'espressione creativa di desideri iscritti nei volumi e negli spazi stessi. Bassi utilizza un riconoscibile e corposo alfabeto grammaticale di elementi compositivi secondo principi e metodi di matrice classica ma con una personale sintassi anticlassica<sup>6</sup> che ne contraddistingue la poetica, dai primi edifici residenziali, che maggiormente riflettono l'insegnamento michelucciano, alle più tarde realizzazioni dove la composizione volumetrica e soprattutto l'apparato decorativo si fanno sempre più complessi.

Negli stessi anni, le opere di Massimo Baldi sono espressione di un'architettura rigorosa e essenziale, privata di ogni sorta di esubero decorativo, dove la comunicazione estetica è affidata al gioco chiaroscurale della composizione dei volumi e/o al definito accostamento di pochi materiali eterogenei. Opere dedicate alla città ed ai suoi abitanti, in cui un indicato richiamo al razionalismo italiano, da Piero Bottoni a Italo Moretti, a volte si stempera in un riuscito organicismo di scuola toscana. Dai progetti di abitazioni, come casa Giacomelli-Banci in viale Arcadia alla Casa del popolo di Bottegone, al bar in Campo Marzio, al blocco di residenze e concessionaria auto in Viale Adua fino a quelli degli anni successivi a scala urbana o paesaggistica, l'attenzione e la rispondenza al luogo rimangono una sorta di invariante poetica.

Il condominio Tecnocasa di Via Mabellini a Pistoia compendia una sorta di dichiarazione del linguaggio espressivo delle opere di Baldi. Un leggera rotazione nella disposizione di quattro volumi incernierati attorno al cuore centrale del vano scala, genera un dinamismo compositivo che risponde alla sua stessa col-

---

<sup>5</sup> Cfr. F. GURRIERI, *Giovanni Battista Bassi. Esegesi per frammenti*, Torino, Testo & Immagine, 1998.

<sup>6</sup> Cfr. G. K. KOENIG, *Analisi strutturale delle sette invarianti zeviane*, Firenze, Lef, 1976.

locazione lungo un asse viario veicolare e ne determina un rapporto di relazione, anche percettivo, con il contesto. L'uso di pochi e semplici materiali sottolinea il rapporto con il suolo e una esplicitazione del sistema strutturale, che si dichiara nei prospetti, disegna le superfici di piani composti secondo un reinterpreto neoplasticismo.

Come negli edifici condominiali di Cantamessi nel centro di Montecatini Terme, i materiali a volte sono usati anche per finalità decorative, per realizzare un grafismo di diversificate superfici materiche, in grado di nobilitare caratterizzandola, l'obbligata semplicità compositiva.

Negli anni Ottanta, con la crescita intorno al nucleo urbano della periferia e le nuove necessità abitative e sociali, si sviluppa nella cultura progettuale una costante intenzionalità volta al recupero di un equilibrio identitario tra fattori urbani e naturali-rurali che innerva l'abitare locale. Così anche negli insediamenti Peep di Stelio Rossi si avverte una dualità dialogica in cui i precipui caratteri di urbanità sono innervati da un disegno insediativo che attinge i suoi richiami in un pacato senso di ruralità (peep Bonelle '80) o di serenità bucolica (peep Valdibrana). L'insediamento residenziale Bonelle '80 è un complesso edilizio posto tra gli edifici storici dell'asse viario di collegamento territoriale e la campagna e composto da otto torri residenziali, otto blocchi di case a schiera e alcuni edifici per servizi alla residenza destinati ad uffici, negozi e bar. I rapporti volumetrici complessivi sono sapientemente calibrati in un gioco di pesi ponderati tra edifici, tra ingombro a terra e altezza degli stessi, tra volumi stereometrici e sistema del verde, a cui contribuisce una sobria tinteggiatura a bande verticali. Le case a schiera, caratterizzate da una rigorosa e minimale semplicità, sono disposte a pettine, ortogonalmente ad un asse viario insediativo verso la campagna, mentre le torri residenziali con modulo planimetrico a croce ripetuto, occupano la parte centrale di lotti rettangolari, circondate da un sistema a verde di prati e alberi di alto fusto. Il piano terra degli edifici a torre, parzialmente su pilastri, aperto e permeabile, consente la fruibilità dell'intera area e un equilibrato rapporto dello spazio semipubblico.

Una particolare attenzione agli spazi di soglia, luoghi di relazioni, derivata da una concezione sempre urbana e collettiva del progetto.

Anche nei progetti di Roberto Fedi, dai piani di insediamento ai progetti di restauro monumentale, comprese le abitazioni private, la lettura interpretativa del contesto, che ritorna nelle scelte compositive come nei materiali, restituisce una dimensione comunque pubblica e condivisa. Un solido "buon costruire" e un "coinvolgimento" sapiente delle preesistenze caratterizza le sue opere. Le case unifamiliari realizzate nella campagna pistoiese, a Casalguidi, in anni recenti (2002-2008) rispondono all'intento di porsi tra tradizione e innovazione, in una dimensione poetica liminare capace di ascoltare ed accogliere nel progetto le suggestioni del paesaggio o del contesto edificato, quanto le potenzialità di un linguaggio e di una tecnica contemporanei.

Dalla fiducia nella costruzione di una Nuova Città alla consapevolezza del fluire permanente e processuale della Storia che amalgama ogni temporanea novità, il percorso personale e condiviso di questi architetti è testimoniato da una attività poliedrica: da progetti e realizzazioni che con la continuità e l'appropriatezza dei tempi lunghi, possono dirsi, con parole michelucciane, «opere responsabili cioè di maestri»<sup>7</sup>.

Basate su presupposti etici e valori ambientali contestualizzati e condivisi, su pratiche operative e professionali olistiche e complete, esse costituiscono una sorta di “signature”<sup>8</sup> di riferimento, rimandi di metodo per una preziosa eredità culturale del progetto di architettura e della città. Esse sono *exemplum*, nel senso del paradigma foucaultiano<sup>9</sup>: evocazioni analogiche che non escludendo la loro singolarità sono in grado di riunire e suggerire principi e pratiche per nuove realizzazioni ancora trasmissibili.

---

<sup>7</sup> G. MICHELUCCI, *La natura. Suggestione e intuizione*, in «Nuova Città», ottobre 1951; vedi anche G.B. BASSI (a cura di), *L'architettura ... cit.*, p. 17.

<sup>8</sup> Cfr. G. AGAMBEN, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 20.





## AMBIGUITÀ DI UN SECOLO: IL NOVECENTO

Il Novecento è il secolo delle ambiguità, delle sperimentazioni scientifiche e tecnologiche, delle trasformazioni duali e opposte, di profondi cambiamenti qualitativi e quantitativi in ambito economico, sociale, ambientale: mutamenti sostanziali con cui l'architettura si è dovuta misurare o ai quali ha contribuito alternando omologazioni espressive a pluralismi linguistici, offrendo sia risposte a bisogni di emergenza sia soluzioni fortemente rappresentative di nuovi assetti politici e sociali. Il Novecento è il secolo di un dualismo ancora irrisolto:

«Da una parte si è cercato di costruire un linguaggio compatibile con la rivoluzione industriale, dall'altra sono stati ciclicamente riaffermati i valori della tradizione , ri-allacciando così un forte legame con il passato. Da una parte si è costruita la grande metropoli degli scambi, dall'altra si è guardato con nostalgia alla piccola comunità. Da una parte ci si è cimentati con i nuovi materiali da costruzione, dall'altra con i metodi artigianali. Da una parte si è teorizzata un'architettura come fatto scientifico, razionale, trasmissibile, in grado di definire una *koimè*, dall'altra si è riaffermato il concetto di un'architettura intesa come opera d'arte, come opera individualistica, talvolta irrazionale, e comunque, irriducibile ad un linguaggio comune»  
(Alessandra Muntoni, 1997).

Il “secolo breve”, riprendendo l'arco temporale definito da Erich J. Hobsbawm tra il 1914 e il 1989, lascia una eredità architettonica e urbana, la cui breve distanza dal presente, in parte, non consente ancora una valutazione in termini critici e di durata. L'impiego di nuovi materiali e di nuove tecnologie ha fornito sistemi e pratiche costruttive alcuni dei quali ancora poco testati nella loro capacità conservativa o se pur innovativi, estremamente fragili da renderne difficile manutenzione e conservazione future.

La rapidità trasformativa che ha caratterizzato i cambiamenti coinvolgendo un numero sempre più elevato di edifici e aree urbane sempre più vaste in tempi sempre più brevi, rende necessario l'approfondimento conoscitivo delle motivazioni e dei linguaggi progettuali generativi per attuare oltre ad una salvaguar-

dia fisica dell'opera architettonica e urbana anche processi di risignificazione in grado di restituire la rappresentatività sociale dei luoghi.

Linguisticamente eterogenee, tecnologicamente nuove e quantitativamente esuberanti, l'architettura e la città del ventesimo secolo necessitano di attenzioni peculiari e assidue per individuare possibilità e modalità di ritessere le trame di una nuova continuità in un processo trasformativo ancora in essere.

Il Novecento è stato un secolo di grandi sperimentazioni scientifiche e tecnologiche e di profondi cambiamenti qualitativi e quantitativi in ambito economico, sociale, ambientale: mutamenti sostanziali con cui l'architettura si è dovuta misurare o ai quali ha contribuito alternando omologazioni espressive a pluralismi linguistici, offrendo sia risposte a bisogni di emergenza, sia soluzioni rappresentative di nuovi assetti politici e sociali.

Tutto il secolo è pervaso da una tensione verso linguaggi di rottura nei confronti del passato, ma anche della contemporaneità; questa tensione favorisce l'eterogeneità nella città novecentesca, molto maggiore di quanto è accaduto nei secoli precedenti. I manufatti del Novecento modificano profondamente e consapevolmente la fisionomia e l'organizzazione della città: ciò avviene sotto la spinta della modernizzazione, della costruzione di un nuovo sistema di *welfare* e di legittimazione delle formazioni sociali emergenti. Si realizzano ampliamenti e riorganizzazioni della città storica, sostituzioni di edifici, nuove espansioni, attrezzature collettive e infrastrutture, interventi che hanno profondamente mutato il funzionamento e l'immagine delle principali città italiane. Sullo sfondo di una urbanizzazione diffusa si sono aggiornati pure i concetti di accessibilità, fruibilità, dinamica e propulsione.

Nuovi materiali e nuove tecnologie hanno reso possibili sperimentazioni formali audaci che hanno trasformato l'assetto urbano e le abitudini sociali, così come hanno fornito pratiche e sistemi costruttivi, alcuni dei quali sono ancora poco testati nella loro capacità conservativa e, anche se innovativi, estremamente fragili da renderne difficile manutenzione e conservazioni future.

Seppur nel caso di una singola opera lo studio compositivo, le aggregazioni dei volumi, il rapporto vuoti/pieni, l'impiego di materiali, l'uso dello spazio aperto e la relazione con lo spazio pubblico, sembrano non incidere così profondamente sull'assetto della città, la lettura di sequenze di interventi in determinati contesti, sembra rispondere deliberatamente a cambiamenti ed a istanze di revisione dell'esistente e spesso è facile constatare finalità urbanistiche in singoli manufatti.

Le singole architetture, prima che oggetti solitari, diventano quindi per necessità, al di là delle intenzioni del progettista, componenti di un progetto di città. Nel Novecento le scelte urbane iniziano ad essere filtrate anche dalle norme, dai codici e dalla pianificazione, mentre in precedenza questi strumenti assumevano i tratti distintivi delle consuetudini.

A partire dagli anni Venti molti interventi interessano l'ammodernamento di ampie parti delle città italiane dove vengono messi in campo tutti i repertori formali del fascismo: alti porticati, materiali lapidei importati dalla tradizione romana, colonne e paraste, statue alla sommità dei fabbricati, torri e lunghi assi viari, scrivono una grande pagina di progettazione urbana, permettendo di svincolare i centri storici dal traffico di attraversamento e garantendo al contempo una buona accessibilità.

La retorica fascista dispone di una forza persuasiva che impegna un vasto gruppo di architetti del regime. In quest'ottica è piuttosto consistente e diffuso l'impegno nella costruzione di edifici costruiti nel "nuovo stile" su tutto il territorio nazionale ed anche oltre mare, nei possedimenti italiani nel mediterraneo.

Gli edifici pubblici rappresentano un momento cruciale di espressione delle istituzioni civili e sono strutture indispensabili alla politica sociale e alle organizzazioni di massa del fascismo: nelle case del balilla, del fascio, della GIL, nelle nuove attrezzature sportive e per l'istruzione, l'architettura moderna si presta a rappresentare l'immagine attiva ed efficiente che il regime vuole offrire di sé.

La scelta della localizzazione di queste opere non è solo una questione di accesso, quanto piuttosto di visibilità. Il linguaggio tipologico e decorativo è veicolo di messaggi espliciti e diviene la raffigurazione visibile di un riassetto anche politico, amministrativo e fisico legato al nuovo Stato. Edifici solidi e riconoscibili, innovativi e talvolta fuori scala rispetto al contesto, con forti rilievi architettonici di facciata, rivestimenti marmorei, importanti apparati scultorei e grandi epigrafi, che devono trasmettere i valori da esibire, sensazioni di forza, sicurezza, autorevolezza, ricchezza.

Oggi molti edifici del regime sono stati demoliti o fortemente rimaneggiati nelle città maggiori. Nei centri minori sono invece stati spesso riutilizzati come preziosi contenitori per la collocazione di funzioni pubbliche, trasformati in scuole, caserme, quasi sempre ripuliti degli evocativi apparati decorativi.

Con la fine del secondo conflitto mondiale prende avvio una nuova stagione dell'architettura italiana, carica di entusiasmi per la ricostruzione e la libertà ritrovata.

L'architettura del "ventennio" viene rimossa in blocco e l'eredità del moderno, così raffinata nei suoi esiti formali, viene accettata solo in quanto insieme di contenuti intesi come istanze sociologiche alle quali l'architettura è obbligata a rispondere, riscoprendo tradizionali immagini popolari.

Solidità, tradizione, discontinuità retorica e austerità, divengono le parole d'ordine degli edifici della ricostruzione post bellica. L'Italia si riempie rapidamente di quartieri che utilizzano un linguaggio razionalista, poiché sente il bisogno di moderare il monumentalismo e di ridurre i richiami al mito di Roma.

Lo sviluppo edilizio si indirizza verso le grandi espansioni cittadine, le aree extraurbane, gli ambiti delicati e sensibili del territorio agricolo e del paesaggio italiano. Se durante il fascismo le politiche nazionali di autosufficienza consigliavano una attenta valutazione dei rapporti città-territorio rurale e la sperimentazione di modelli di urbanizzazione rurale, nel dopoguerra la città acquista un uso strategico. In essa si crea una domanda abitativa connessa allo sviluppo di nuove basi economiche, soprattutto al Nord, e si aumenta la capacità dell'offerta pubblica di alloggi; grandi e piccoli quartieri diventano occasione di elaborazione di nuovi modelli di organizzazione comunitaria.

La questione abitativa dopo il secondo Conflitto mondiale è una delle principali emergenze per le città maggiori e per molti centri intermedi. I programmi di realizzazione di residenze pubbliche del piano INA casa (1949-1963) avviano una stagione di grande interesse progettuale. Il programma riconosce l'abitare come diritto, con significative innovazioni redistributive, ma riconosce anche come una attenta gestione del rapporto fra ciclo edilizio e ciclo economico possa generare effetti moltiplicativi diffusi.

Si rielaborano modelli aggregativi complessi, vengono studiate soluzioni per il miglior soleggiamento dei locali, studiati nuovi tipi edilizi, rivisti gli spazi pubblici, ricercate soluzioni in risposta alla crescente motorizzazione privata.

Numerosi cantieri finalizzati ad interventi di ricostruzione, riqualificazione urbana e nuova costruzione vengono avviati e molti di questi condizioneranno in modo irreversibile assetto e sviluppo urbano, con localizzazioni decisive per l'attivazione di un nuovo mercato fondiario e l'avvio di forme di negoziazione pubblico-privato. Vengono coinvolti rappresentanti del dibattito architettonico e urbanistico e tra essi si affermano alcune personalità di eccezione quali Ignazio Gardella, Mario Ridolfi, Franco Albini. L'idea di costruire nuove centralità o rafforzare quelle esistenti si realizza all'interno dei quartieri attraverso la costruzione di chiese e mercati, edifici pubblici e piazze ed in questo ambito sono significative le esperienze di Luigi Carlo Daneri a Genova (sviluppa un piano con cinque lunghissimi edifici lineari che ricorda il progetto di Le Corbusier nella vicina Marsiglia), Giuseppe Vaccaro a Bologna, Giovanni Michelucci a Firenze.

Anche nell'ambito della residenza privata cambiano i riferimenti nel secondo dopoguerra e si determina un radicale aggiornamento della tradizionale casa unifamiliare. I nuovi modelli propongono un diverso concetto di privacy e di pubblico, spazio interno ed esterno si compenetrano, si aprono vetrate, creano portici, eliminano i tetti. L'uso dei materiali costruttivi è più composito: dalla pietra diversamente tagliata, al mattone, fino all'intonaco trattato con linee e rilievi. La combinazione di superfici sembra enfatizzare la rottura della compattezza del fabbricato, accentuandone l'articolazione delle parti.

Daniele Calabi affronta questo tema con una rigorosa attenzione allo studio del tipo, dell'aggregazione e alle tematiche costruttive e sviluppa un modello austero, caratterizzato da superfici di mattoni con tessiture differenti che creano trame avvolgenti.

Negli ultimi decenni, il dibattito sulla conservazione delle architetture del passato, si è concentrato, a livello internazionale, sugli studi per la definizione e la messa a punto di tecniche, affidabili, non invasive e sostenibili, d'interventi di diagnosi e restauro del patrimonio storico. Pochi studi, invece, sono stati dedicati al problema della salvaguardia dell'Architettura sorta dall'inizio del XX secolo, un patrimonio di edifici e costruzioni, citati ormai su tutti i manuali di architettura, che vede l'Italia depositaria di questa importante eredità culturale moderna.

Una patrimonio di modernità conclamata, monumentale, apparentemente al mondo delle icone riconosciute del Moderno, accanto alla quale esiste anche un "Moderno povero", ovvero diffuso e ripetuto in funzione dell'uso sociale del bene. Un moderno che a maggior ragione conserva la emme maiuscola, quella cioè di una modernità ascrivibile all'istanza del diritto alla qualità della vita del cittadino comune.

Occorre riservare un posto speciale nel capitolo della conservazione anche questo moderno "povero" e generalizzato, mosso da una profonda eticità, come le opere michelucciane insegnano. È ad esso infatti, più che alle cosiddette *grandi opere* che ancora si può e si potrà attribuire il ruolo di custode-garante di una lunga durata nella contemporaneità, anello di una continua congiunzione tra fasi diverse dell'evoluzione della vita urbana.

La rapidità trasformativa che ha caratterizzato i cambiamenti, coinvolgendo un numero sempre più elevato di edifici e aree urbane sempre più vaste in tempi sempre più brevi, rende necessario l'approfondimento conoscitivo delle motivazioni e dei linguaggi progettuali generativi per attuare la salvaguardia dell'opera architettonica e urbana.

Una nuova attenzione alla qualità architettonica contemporanea non può che fondarsi su processi rigorosi di riconoscimento critico e di attribuzione di valore. In questo ambito, la catalogazione e l'individuazione di itinerari tematici costituiscono strumenti consolidati e opportuni per promuovere una conoscenza diffusa anche del patrimonio architettonico relativamente recente.

Un rapporto più approfondito con le forme architettoniche ed urbane, può svilupparsi attraverso il progressivo affinamento delle capacità di osservazione, che uno sguardo qualificato può promuovere, nei confronti della collettività.

L'itinerario consente di registrare le trasformazioni che hanno investito i centri antichi durante il secolo scorso, seguendo le dinamiche urbanistiche che hanno portato alla formazione di nuovi spazi centrali e nuove periferie. È un modo per considerare la presenza oggettuale del manufatto all'interno della città nel suo complesso, valutandone i rapporti di relazione attraverso una lettura integrata.

La catalogazione del patrimonio del XX secolo consente di costituire e di attingere ad un bagaglio conoscitivo reso sintetico; indica inoltre come problema urgente ed inalienabile, la conservazione preventiva ed i necessari interventi di recupero di opere per vari aspetti significative e consente di introdurre un pubblico allargato, a una attenzione meno "distratta" al patrimonio del ventesimo secolo, a torto escluso dalla normale sfera di osservazione.

Gli itinerari di architettura si pongono quindi come strumento di sensibilizzazione per salvaguardare i “monumenti” importanti di questo patrimonio moderno, ma anche le opere minori, molti a rischio di abbandono o demolizione. Molti edifici, diventati celebri all’epoca della loro costruzione, o sono stati distrutti oppure inevitabilmente hanno subito gli effetti del trascorrere del tempo; questo sta accadendo agli edifici costruiti, ad esempio, da Florestano di Fausto nel periodo che va dal 1912 al 1943, sull’isola di Rodi ed anche ai tanti esempi di architettura sportivo-ricreativa e alle costruzioni marinesche realizzate in Italia nel lasso di tempo che va dagli anni Venti agli anni Sessanta; ma anche a molte colonie fluviali e marine, come per esempio, la colonia fluviale di Carlo Gaudenzi e la sede della Società Canottieri “Baldesio” di Aldo Ranzi, entrambe a Cremona. Altro esempio singolare, il caso di Gibellina Nuova, non una città vera e propria, ma una sorta di evento artistico all’aperto di architettura e di scultura realizzata nel segno del Novecento, dove edifici pubblici e privati con spazi d’arte caratterizzanti non solo in parte considerati per la loro rilevanza; perlopiù sono lasciati all’incuria o in stato di cantiere perché mai terminati.

Oltre agli aspetti di degrado materiale, va anche riconosciuto all’opera architettonica un valore culturale intrinseco, che tuttavia nel tempo ha subito continue variazioni. Ed è per questo che insieme alla salvaguardia fisica occorre anche attuare processi di risignificazione in grado di restituire la rappresentatività sociale di quei luoghi in cui alcune architetture, pur fisicamente ben conservate, hanno perso il loro senso segnico.

Il fine ultimo della salvaguardia di quello che è considerato ormai un patrimonio *pubblico* da curare, è quindi ben diverso dalla semplice di museificazione, si tratta invece di tutela scientifica dei beni nella loro consistenza materiale e, contestualmente, di mantenimento di senso.

La ricognizione effettuata per comporre i diciassette itinerari di questa pubblicazione ha rivelato infatti spesso la necessità di porre attenzione a molti dei manufatti selezionati sia per l’evidente degrado fisico, sia per l’inappropriata trasformazione funzionale e la perdita di significato sociale o per l’incompletezza all’origine delle opere non finite.

La difficoltà maggiore della schedatura di un patrimonio esistente, finalizzata alla elaborazione di itinerari di architettura, sta nello stabilire il criterio di selezione delle opere all’interno della vastità della produzione architettonica del periodo; se da un lato una raccolta molto selettiva sarebbe incongrua, nemmeno la via diametralmente opposta sarebbe percorribile. Ne deriva che il taglio dei confini nell’insieme di manufatti eterogenei, per tipologia, destinazione d’uso e caratterizzazione formale diviene operazione molto ardua, che è impossibile risolvere se non con un generale criterio di scelta soggettivo al quale aggiungere sub criteri come la loro rappresentatività. Una certa architettura “sta” per altre opere analoghe, che non sono necessariamente inferiori di livello, “sta” per un atteggiamento, per un modo di operare più diffuso. Linguisticamente eteroge-



nee, tecnologicamente nuove e quantitativamente esuberanti, l'architettura e la città del ventesimo secolo necessitano di attenzioni peculiari e assidue per individuare possibilità e modalità di ritessere le trame di una nuova continuità in un processo trasformativo ancora in essere.

Questo lavoro di indagine a campione, su alcuni tessuti urbani, mette in luce una produzione di architetture diverse per linguaggi e concezioni e restituisce un patrimonio consistente e diffuso su tutto il territorio nazionale ed anche oltre. Una rappresentazione che è ovviamente parziale e richiede studi e ricerche di dettaglio, approfondimenti tematici, verifiche storiche, contestualizzazioni.

Il futuro di questo importante patrimonio, che non potrà essere tutelato solo da norme e vincoli, è affidato alla sensibilità dei progettisti che si occuperanno della manutenzione e dell'adeguamento dei manufatti, ma anche alla consapevolezza e alle capacità propositive delle amministrazioni locali e non ultimi i proprietari degli immobili ai quali il presente lavoro si rivolge in prima istanza.

## PAROLE E IMMAGINI DELLA TRASFORMAZIONE

Trasformare e comunicare sono attività di processo che necessitano un tempo dilatato e una spazialità di relazione. Questa dinamicità interna stabilisce una sorta di principio operativo tramite il quale comunicare e trasformare risultano azioni sempre specifiche di un arco temporale e di un luogo determinati. Allo stesso tempo esse sono espressione di tempi molteplici e diversi che convivono contestualmente, proprio nel farsi del processo stesso, creando l'opportunità di dislocare pensieri e cose: nodi temporali che coesistono nella congiunzione del presente con una memoria di lunga durata, in grado di produrre narrazione. La narrazione come comunicazione continuativa di un processo. Comunicare è quindi anche trasmettere nel tempo: veicolare le cose, anche l'architettura, oltre il tempo e il luogo consentendo una possibile, consapevole, distanza critica nella modificazione. Le questioni inerenti alla trasformazione territoriale e urbana sono strettamente legate alla registrazione della processualità trasformativa, quale possibilità e necessità di trasmettere i contenuti, spesso impliciti e potenziali, di ciò che si modifica e quindi di salvaguardare patrimoni. Molte cose della quotidianità o della consuetudine del presente divengono comunicative nel tempo quando, con finalità interpretative, necessitano di essere recuperate nel senso e nel loro valore segnico: quando la loro presenza è anche un documento testimoniale la cui lettura può essere indicizzata dal supporto archivistico. Gli archivi dedicati e specificatamente di architettura rappresentano pertanto un ulteriore strumento conoscitivo e comunicativo di necessario ausilio, in cui «i documenti di progetto diventano una parte della memoria del territorio, della sua storia e della sua trasformazione»<sup>1</sup>. Il ruolo degli strumenti e dei metodi comunicativi, nonché del punto di vista relativamente situato, risulta pertanto determinante nelle scelte trasformative. Le parole e le immagini, del mezzo grafico, fotografico,

---

<sup>1</sup> C. GHELLI, *Gli archivi di architettura. Il linguaggio del progetto nella storia del territorio*, intervento contenuto nel presente volume, p. 44.

filmico e digitale, assumono un aspetto fondativo nel risultato della modificazione: attraverso la descrizione interpretativa dei mutamenti in atto essi consentono una valutazione critica che orienta l'intervento progettuale. La comunicazione e la trasformazione, quale metamorfosi continua di un luogo, costituiscono così il fare stesso dell'architettura. Mezzo, strumento e messaggio sono il supporto<sup>2</sup> con cui anche architettura e città si costruiscono, dai presupposti teorici e metodologici a quelli più propriamente fattivi. In una circolarità dinamica di immagine e percezione quanto di natura e artificio, l'architettura è una modalità espressiva in grado di operare una continua palinogenesi di cambiamenti e di costruire sempre nuovi scenari. In un rapporto stretto tra la forma da conferire alle osservazioni del reale e gli strumenti per dare forma alle osservazioni stesse, l'arte è una modalità comunicativa in grado di attivare nessi conoscitivi e compartecipazione sociale.

La rapidità e al contempo la complessità percettiva dell'immagine caratterizzano il valore estetico del fatto architettonico e urbano, come una sintesi della forma in grado di operare una sorta di traslitterazione concettuale per rendere possibile la comunicazione attraverso i più diversi mezzi di trasmissibilità. L'intensità e il territorio vasto della parola consentono una implicita descrittività narrante, poeticamente ampia, pur se solitamente più tematizzata. Parole e immagini consentono di ricollocare le cose osservate e di usare regole e modalità compositive per comunicare relazioni: tra gli oggetti, il loro ambiente e le persone, tra l'autore ed il soggetto. Nell'immagine, in particolare, l'aspetto percettivo può essere caratterizzato da un chiasma comunicativo<sup>3</sup> di reciprocità tra l'oggetto percepito e il soggetto percipiente tale da originare un'"opera aperta"<sup>4</sup> una dialettica tra la forma e il movimento dell'interpretazione indissociabile dalla produzione dell'opera<sup>5</sup>. Parole e immagini si sostengono reciprocamente: le parole fanno immaginare, le immagini suscitano descrizioni. La comunicazione transita dalla parola all'immagine e viceversa. La parola, come l'immagine grafica, sfuma i confini della descrizione oggettiva declinando, attraverso una necessariamente caratterizzata soggettività, l'ambito informativo alla comunicazione concettuale e/o poetica ed a specificità di valori condivisi. L'immagine fotografica e poi il cinema, precipua arte del Novecento, sono

<sup>2</sup> Cfr M. McLuhan, *The medium is the message*, Corte Madera, Gingko Press, 2005; M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, traduzione di Ettore Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 1968; M. McLuhan-K. Hutchon-E. McLuhan, *Città come aula: per capire il linguaggio e i media*, a cura di A. Lorenzini, Roma, A. Armando, 1980.

<sup>3</sup> Cfr MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969.

<sup>4</sup> Cfr U. Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani 1962.

<sup>5</sup> Cfr U. Eco-M. Augé-G. Didi-Huberman, *La forza delle immagini*, Milano, Franco Angeli, 2015.

espressioni e strumenti di cambiamenti rapidi e notevoli, di realtà mutevoli già nel tempo della loro stessa comunicazione. Il canale comunicativo, la fotografia per esempio, diviene il modo per indagare l'informazione, i luoghi nel loro mutamento: l'architettura nei momenti che contraddicono la propria immobilità temporale riconoscendola opera costantemente mutevole in quanto vissuta e trasformata per adeguarla a sempre nuove esigenze. L'opera di Andrea Abati si inserisce in una relazione di soglia tra oggettività del reale e soggettività artistica, tra conoscenza, documentazione e interpretazione, tra superficie ed essenza mentre il rigore della tecnica di esecuzione accompagna la linea interpretativa. La compresenza dialettica di tonalità cromatiche complementari, di rosso e di azzurro, evoca questa soglia del divenire, tra ciò che si distrugge e ciò che si costruisce nel processo stesso di trasformazione: il porsi dell'osservatore in una posizione di limite del cambiamento e la rappresentazione proprio di questo nodo interno al processo. Quella soglia è anche l'«*in-between*, in quanto spazio dell'intermedio, dell'interstizio, dell'intervallo [...] che contemporaneamente separa e tende verso»<sup>6</sup>. La realtà in mutamento che lo sguardo selettivo riesce ad isolare nella sintesi dello scatto fotografico, rileva e disvela l'essenza di ciò che osserva. Nelle opere di Abati, più che singole architetture sono registrati "luoghi", frammenti di città legati ad uno specifico tessuto urbano. Essi sono spazi di relazione in cui la presenza della figura umana risulta presente anche quando non appare: quando la sua presenza implicita supporta la riflessione, chiamando l'osservatore dell'immagine al coinvolgimento ed alla compartecipazione di un delicato testo e contesto sociale di riferimento. La fotografia rallenta i processi di lettura dell'immagine: è uno spazio di osservazione agevolata della realtà. Questo fermo immagine, che è la fotografia stessa, può così restituire il senso del presente e simultaneamente del passato, nonché suggerire futuro.

La fotografia comunica un territorio in trasformazione, un paesaggio, di cui è essa stessa strumento costitutivo. Essa è partecipe di quell'«arguzia del paesaggio»<sup>7</sup> quale punto d'incontro tra oggetto percepito e soggetto percipiente, entrambe contestualmente mutevoli. Strumenti e mezzi come la fotografia hanno rinnovato e moltiplicato le possibilità tecniche di rappresentazione mentre altre innovazioni tecnologiche hanno consentito nuovi punti di osservazione, soprattutto territoriale, in grado di modificare la relazione con lo spazio sia a scala geografica quanto urbana e architettonica, fino all'odierno spazio virtuale, infinito e isotropo. Lo spazio virtuale e dei media come mezzi di comunicazione e attori della stessa<sup>8</sup>, ridefinisce nuovi

---

<sup>6</sup> P. GREGORY, *Le metamorfosi dei territori dell'architettura. L'in-between come spazio del progetto*, intervento contenuto nel presente volume, p. 51.

<sup>7</sup> F. FARINELLI, *L'arguzia del paesaggio*, in «Casabella», 575/576 (1991), p. 12.

<sup>8</sup> Cfr. P. VIRILIO, *La macchina che vede*, Milano, SugarCo, 1989.

ambienti per l'osservazione delle trasformazioni dello spazio e individua differenti modi di restituzione del reale o della immaginazione. La complessa e frammentaria realtà contemporanea può trovare nella lettura dinamica della narrazione cinematografica e nel montaggio video in generale, uno strumento appropriato come supporto all'analisi e alla rappresentazione completa del progetto di trasformazione. Gli strumenti digitali supportano la restituzione grafica e "operativa" del progetto contemporaneo a varie scale con interazione e integrazione disciplinari in grado di attivare un sistemico apparato comunicativo e veicolare informazioni in tempi brevi. La complessità contemporanea di luoghi e tempi simultanei, sovrapposti quanto rapidamente mutevoli necessita di comunicazioni tempestive e dinamiche: la comunicazione della geografia dei luoghi fisici quanto virtuali deve rispondere ad un modificato rapporto e concetto di spazio e luogo<sup>9</sup> fisico, culturale e virtuale assieme. Le forme dinamiche del paesaggio sono un'espressione aderente alla mutevolezza trasformativa contemporanea, soprattutto quando sono il risultato di una «ricerca di integrazione delle trasformazioni nelle specifiche realtà materiali ed immateriali»<sup>10</sup>, ma in particolare possono produrre una «peculiare espressività della sostenibilità»<sup>11</sup> che inanella processi di cambiamento. Nella molteplicità di strumenti comunicativi, la "forma" rimane comunque un'espressività durevole: il mezzo di una trasmissibilità più lenta. La forma è in qualche modo radicata, si adegua ai tempi lenti della natura, della terra, cogliendone le regole di costituzione e trasformazione, l'ordine espressivo secondo la "misura del territorio"<sup>12</sup> da cui ed in cui il progetto del nuovo deriva e si inserisce. Il paesaggio è così la veste discreta di uno specifico territorio: ciò che ne comunica la tonalità e ne costituisce l'ossatura poetica. Questa comunicazione pacata e sinestetica, fatta intenzionalmente di calcolati vuoti e assenze oltreché di tracce materiche, come nel Centro gestione emergenze a Firenze<sup>13</sup>, fa dell'opera stessa un testo integrato nella narrazione di lunga durata e nel dialogo di segni, tra storia e territorio. Il territorio fisico, con le proprie specificità geografiche e antropologiche, è il supporto oggettivo anche nelle opere di João Luís Carrilho da Graça. La struttura orografica e i segni dell'antropizzazione, fino alla trasformazione totale in città, costituiscono una trama strutturante l'intero percorso progettuale.

<sup>9</sup> F. FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 8-11.

<sup>10</sup> G. PAOLINELLI, *Espressività dell'Architettura del paesaggio. Trasformazioni urbane che comunicano la complessa natura della contemporaneità*, intervento contenuto nel presente volume, p. 22.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> F. ROSSI PRODI, *Terra e tempo: il centro gestione emergenze a Firenze*, intervento contenuto nel presente volume, pp. 103-112.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

«La semplice osservazione di un rilievo immaginato attraverso soltanto le sue curve di livello, ci permette di costruire un intervallo di contemplazione»<sup>14</sup>. Un intervallo atemporale in cui ha luogo il passaggio dall'attività analitica, che ritrova i segni di permanenza registrati nel territorio e conservati nella precipua struttura morfologica e nelle ripetute modificazioni, alla trasformazione progettuale in grado di riscoprire e generare nuovo paesaggio. Una metamorfosi poetica che consente l'astrazione e adegua il nuovo all'esistente nella loro comune appartenenza ad una stessa trama strutturale originaria.

Le opere di Carrilho da Graça appartengono ad uno specifico territorio fisico, da cui originano e di cui divengono a loro volta segno cognitivo, ma al contempo riflettono l'ambito immateriale dei valori universali.

L'eloquenza del silenzio, di ciò che meno è visibile o che parla per vuoti entro la forma, che in un processo di sintesi e di astrazione scarnifica del superfluo le masse materiche lasciando spesso soltanto alla natura il potere decorativo dell'insieme, contraddistingue le architetture dell'architetto portoghese nel loro rigore di purezza geometrica. La trasformazione di una città come Lisbona, caratterizzata da un'accentuata orografica che ne ha delineato lo sviluppo insediativo, è luogo d'elezione per la sua pratica espressiva.

La musealizzazione dell'area archeologica Praça Nova nel castello lisbonese di São Jorge, realizzazione presentata dall'architetto portoghese anche alla conferenza a Pistoia, raccoglie in una sintesi segnica, la stratificazione e la trasformazione nel tempo del luogo costituendo ancora un nodo simbolico dell'intera città.

L'area archeologica torna alla città non soltanto come documento testimoniale del passato, ma come nuovo luogo urbano significativo. Il progetto ritesse relazioni di continuità con i resti considerati nella loro natura morfologica prima ancora che documentale o filologica pur ridisegnando un percorso cronologico che ne restituisce una narrazione conoscitiva per il fruitore.

La musealizzazione dei reperti diviene così anche la costruzione di un paesaggio relazionale con un rapporto stretto tra struttura fisica territoriale e tracce insediative ed un confine palesemente dichiarato, ma sfumato, tra natura e architettura. Nel progetto, l'individuazione del campo archeologico entro un perimetro percorribile dal quale "mirare" i paesaggi circostanti, l'uso dei materiali (l'acciaio cor-ten, il basalto, la pietra levigata, la ghiaia) come segnali evocativi e ordinatori dell'insieme, la ricostruzione di spazialità storiche come documento didattico e luogo esperienziale, sono elementi contestualmente presenti per operare una trasformazione del sito che lo reinserisca nella continuità storica. Comunicando

---

<sup>14</sup> «A simples observação do imaginado relevo descarnado, revelado pelas curvas de nível permite nos construir um intervalo de contemplação» da J.L. CARRILHO DA GRAÇA, *Metamorfose*, in «J.A., Jornal Arquitectos», Publicação Bimestral da Ordem dos Arquitectos Portugal, 206 (Maio-Junho 2002), pp. 8-11, p. 9.

attraverso gli elementi materiali e immateriali dell'architettura le intrinseche peculiarità di un luogo, il progetto trasforma il luogo stesso modificandolo in continuità: è esso stesso "parola" testuale e immagine comunicativa e trasformativa, trasformazione e comunicazione all'interno di un processo continuo.

Architettura e percorso è una relazione dinamica e interscalare che costituisce territorio, paesaggio e città.

Il sistema viario definisce geometricamente l'ossatura geografica e topografica: la strada sia essa considerata tracciato o manufatto<sup>2</sup> costituisce il disegno invariante dell'insediamento antropologico secondo relazioni geografiche, geopolitiche ed economiche nonché tecniche.

La precipua funzionalità di connessione fra distanze si unisce contestualmente al disegno di paesaggio, alla percezione di un contesto, pertanto il percorso è necessariamente sia traccia e tracciato sia manufatto vissuto, architettura esso stesso, luogo.

Architettura e percorso costituiscono così una narrazione nel territorio, secondo una sintassi fatta di episodi architettonici e di connessioni, di pause e di transiti. I tracciati viari connettono e dividono, definiscono mappe geopolitiche seguendo le necessità dei transiti economico finanziari oltre i limiti dei confini amministrativi.

Se l'architettura è lo spazio privato e identitario il percorso è il luogo indefinitamente pubblico: lo spazio di movimento e d'incontro.

Dalla traccia del cammino nomadico all'infrastruttura tecnica che incidendo e sovrapponendosi unisce e divide il territorio, la rete connettiva dei percorsi disegna una filigrana di permanenze e tracce memoriali a cui l'architettura e la città riferiscono.

Ricerca architettonica-artistica e paesaggio infrastrutturale interessano l'opera di Rino Tami presentata in questa edizione 3gA/2016 da Serena Maffioletti, la caratterizzazione dei punti nodali nei sistemi di rete come quasi sistemi sovrapposti di connessioni, luoghi – spazi di limite e di intervallo al contempo pause e segnali orientativi, luoghi in cui il *continuum* spazio-temporale dichia-

---

<sup>1</sup> F. FARINELLI, *Le incomparabili rivoluzioni* in «Casabella (Sulla strada)», n. 553-554, anno LIII, 1989, pp. 112-117, 115.

<sup>2</sup> V. GREGOTTI, *La strada: tracciato e manufatto*, in «Casabella n. 553-554, anno LIII, 1989, pp. 2-5.



ra un abitare instabile, sinonimo più dell'attraversamento che della sosta.

Le architetture episodiche che affiancano le infrastrutture, ripensano il concetto di soglia, di interno e esterno, hanno forte comunicatività e accompagnano lo spostamento, ormai nuovamente, nomadico dell'abitante globale.

La rete viaria legata al concetto fisico di flusso ed ai principi fluidodinamici dei liquidi, fin dall'Ottocento, si è spesso sovrapposta al contesto geografico territoriale ed ha influenzato anche le strutture insediative urbane: la strada, matrice di sviluppo di un reticolo insediativo misurato da precisi equilibri e distanze determinate a priori, diviene grazie ai progressi della tecnica e al variare delle dinamiche geopolitiche, tracciato di grande scala nonché luogo del vivere collettivo, spazio della vita pubblica oltre la soglia privata dell'abitare o del luogo simbolico di rappresentanza.

La strada – come ogni altro percorso di spostamento – spazio erratico e del narrare, è il manufatto archetipico dell'insediamento: il tracciato che consente il dialogo con il contesto geografico, a volte artificializzandolo, e la possibilità di movimento in esso: del raggiungimento di mete quanto della possibilità di ritorno alle origini. Il percorso è anche l'artificio della percezione del territorio in grado di renderlo paesaggio: stabilendo punti di vista percettivi definiti o comunque indicizzati. La sequenza degli elementi che il percorso inanella costituisce una narrazione del contesto che costituisce l'abitare stesso del movimento.

La strada, al contempo, è anche il luogo del vivere sociale, dell'incontro tra pubblico e privato, dove si esplica la struttura sociale.

Il progresso tecnico dei mezzi di movimento, con il relativo aumento di velocità, che ha ridotto, fino quasi ad annullare, distanze ed attesa, ha modificato la percezione del contesto<sup>3</sup>, le modalità del vissuto, le strutture insediative di supporto agli spostamenti.

Le strade ferrate ed i relativi treni, le automobili quale mezzo di mobilità “privata” prima di élite poi di massa, gli spostamenti aerei hanno progressivamente modificato il senso del viaggio e la percezione dello spazio di percorrenza nonché il senso della meta di arrivo.

Il percorso, la strada è in ogni caso spazio dell'attesa, luogo di esplicazione di prospettive anche quando anche quando essa è puro e soltanto spazio di rappresentazione come nello spazio scenografico dei teatri di Serlio o di Palladio<sup>4</sup>, o nella teatrale spazialità della città barocca; o anche quando la meta non è definitiva come nel viaggio di Neymeier verso la futura Brasilia, verso una città che ancora non c'è<sup>5</sup>. L'accelerazione dovuta al progresso tecnologico altera il valore di senso del percorso, trasformandolo da tracciato e manufatto in algida traiettoria: come su

<sup>3</sup> Cfr. K. LYNCH, *L'immagine della città*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1960; K. LYNCH, *The view from the road*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1964.

<sup>4</sup> Cfr. A. VIDLER, *The scenes of the street: transformations in Ideal and reality, 1750-1871*, in S. ANDERSON (edited by), *On streets*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1978, pp. 29-111.

<sup>5</sup> Cfr. F. PACE, *Controvento*, Torino, Einaudi, 2017.

una linea asintotica i viaggi interspaziali verso la superficie lunare ne sono la conquista limite<sup>6</sup>.

L'architettura finisce per registrare e comunicare la distanza tra la permanenza e la mutevolezza della modificazione apportata dal tracciato viario: architettura diviene così misura del percorso.

Da architettura del territorio nel territorio a iconico luogo di transito, gli edifici connessi dalle reti di percorso disegnano e strutturano un abitare connesso e diffuso a sostegno di un nuovo, contemporaneo, nomadismo.

Lo spazio di transito è parte integrata e protagonista di nuove percezioni: percezione in movimento, come ben presentata da Marco Brizzi attraverso una specifica selezione di video, percezione per frammenti ricostruttivi di passato e futuro in un senso di sospensione, attraverso l'immagine fotografica come descritto nella presentazione critica da parte di Chiara Ruberti, del progetto fotografico di Andrea Abati, *Attraverso i villaggi* che fa del corso dell'Arno l'oggetto-soggetto di una sequenza fotografica documentaria e poetica, «guardato all'architettura e al paesaggio muovendosi e spostandosi nello spazio, andando via via a costruire una sorta di nuove e inedite cartografie del territorio contemporaneo [...] raccontando aree di scarto e di rifiuto, di avanzi della modernità come di spazi intatti e resti di antiche grandezze»<sup>7</sup>. Così la fotografia di Ilaria di Biagio e Pietro Vertamy con *Lucania Walk in Progress* mappa un percorso secondo un percezione lenta, a misura del passo umano richiesto anche dallo scatto fotografico, del paesaggio lucano restituendo le stratificazioni trasformazionali, naturali e antropiche, dei luoghi attraversati.

Paesaggio e spazio pubblico hanno subito nel tempo modificazioni legate al rapporto dialettico tra architettura e rete connettiva dei percorsi condizionandosi secondo relazioni circolari.

Le città divengono sempre più coacervo di differenze, in esse vi è la pluralizzazione dei processi di significazione degli spazi, inedite temporalità che scandiscono i vissuti individuali: il mondo sempre più città e l'umanità sempre più nomade. I nomadi abitano gli spazi dell'incontro.

L'identità del nomade si costruisce nel divenire, in uno spazio fluido segnato da tratti che si cancellano e si spostano. Il nomade ha un carattere molteplice e indeterminato: si creano così luoghi con dimensione sovralocale; i fenomeni migratori trasformano i luoghi, le società occidentali sono attraversate e contaminate dalla presenza di un mosaico di soggettività.

Il turista e l'immigrato rappresentano la mobilità accelerata di una città itinerante: nomadismo e sradicamento, de-familiarizzazione<sup>8</sup>, itineranza ed erranza sono il compimento ed il sovvertimento del *flâneur* benjaminiano.

---

<sup>6</sup> Cfr. S. CATUCCI, *Imparare dalla luna*, Macerata, Quodlibet, 2013.

<sup>7</sup> Cfr. C. RUBERTI, *L'avventura del pensiero e dello sguardo: inedite cartografie del paesaggio contemporaneo*, intervento contenuto nel presente volume.

<sup>8</sup> Cfr. P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986.

Il nomadismo contemporaneo genera e perpetua una continua assenza: un sempre presente senza durata.

Il viaggiare diviene una narrazione di luoghi condivisi temporaneamente.

La dualità tra percorso e architettura, tra movimento e sosta, si fa sempre più instabile e relazionale: è proprio nel “tra”, nell'*in-between* che si rendono possibili la convivenza delle differenze, le interazioni e gli incontri: i *waterfront*, per esempio, divengono nastri paesaggistici, labili confini tra il costruito compatto e consolidato e la vastità del percorrere mutevole, approdi temporanei o soste di partenza sono comunque frammenti percettivi del peregrinare.

Il percorso diviene architettura e l'architettura diviene sempre più percorso, luogo di transito temporaneo.

La distanza è la misura percettiva che ne definisce la forma, l'interstizio il luogo dell'abitare, l'intervallo la dimensione temporale che consente il processo di modificazione<sup>9</sup>.

I processi di trasformazione legati al sistema infrastrutturale delineano un'ossatura antropica che spesso genera e/o include significativi paesaggi di scarto, sia territoriali che urbani: i cambiamenti tecnologici hanno generato in pochi anni una vasta rete ferroviaria da riqualificare nel percorso stesso e nel suo indotto, prevedendo percorsi turistici e memoriali sui tracciati esistenti e importanti nuove opere infrastrutturali in grado di accogliere i nuovi mezzi di trasporto ad alta velocità.

Il percorso-architettura, proprio grazie alla sua struttura narrativa, ha anche valenza iconica: è caratterizzato da messaggi figurativi legati alla comunicazione pubblicitaria che si dissemina in poco episodico ma ripetitivo lungo il tracciato, come un tassello rassicurante e accogliente nella sua omogenea ripetitività quasi di domestica quotidianità.

La contraddittorietà tra singolarità come segnale paesaggistico e la consuetudinarietà nel ritrovare con costanza luoghi identici è ciò che ha caratterizzato le architetture di sosta lungo i percorsi stradali e autostradali, come l'autogrill Villoresi Est progettato dall'architetto Giulio Ceppi e qui presentato.

La segnaletica stessa costituisce un sistema di percezione territoriale in grado di costituire paesaggio, un ausilio al modo di abitare il movimento: i segnali trasformati provocatoriamente da Gianluca Camillo in opere d'arte consentono una riflessione consapevole sul rapporto pluridisciplinare tra territorio, società e arte fino a “non luoghi” trasformati in stazione dell'arte come nella rete metropolitana di Napoli<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. G. SPIRITO, *In-between. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta ad oggi*, Macerata, Quodlibet, 2015.

<sup>10</sup> Cfr. R. FASANARO, *I percorsi dell'arte nelle stazioni della metropolitana di Napoli*, intervento contenuto nel presente volume.

Dal nomadismo lento delle società non stanziali dove con le parole di Elena Dak «le architetture emergono come luogo di sosta rassicurante e accogliente»<sup>11</sup> al nomadismo veloce del progresso tecnologico, architettura e percorso costituiscono, sempre più, una relazione dinamica e inscindibile: una modalità dell'abitare contemporaneo.

---

<sup>11</sup> Cfr. E. DAK, *Viaggio nelle architetture di terra e di sabbia*, intervento contenuto nel presente volume.



## ARCHITETTURA PER LA CULTURA

### LA CIRCOLARITÀ DELLA CULTURA VERSO L'ARCHITETTURA

Riflettere su architettura e cultura implica seguire una circolarità concettuale per cui l'architettura crea luoghi destinati ad ospitare, ad accogliere cultura e al contempo a promuoverla; implica di rappresentare la cultura da cui essa stessa è generata esplicitandone così sia l'aspetto fisico sia l'aspetto immateriale.

Architettura intesa non solo come arte del costruire ma come materia umana più ampia e inclusiva.

L'archè a cui la parola architettura rimanda etimologicamente sottintende il riferimento all'universale, ai valori immateriali e immutabili che presiedono alla forma espressa tramite una specificità tettonica variabile con i mutamenti del progresso tecnologico e con i differenti ambiti antropologici.

«La cultura si esprime sempre attraverso una forma» afferma Renato Rizzi nel suo intervento.

La forma è lo strumento di espressione della cultura e delle culture, è il mezzo e la modalità di comunicare e di rendersi trasmissibile. Nella forma si depositano i valori immateriali condivisi e duraturi.

La forma documenta, comunica e custodisce i frammenti di una totalità erosa dal tempo consentendone la trasmissibilità mediante processi di modificazione dello spazio che si manifestano in continuità.

Se le funzioni, l'uso ed i metodi di realizzazione, le tecnologie, mutano nel tempo e nei luoghi la forma persiste anche se alterata o parzializzata rispetto all'origine, come nucleo rappresentativo e espressivo dei “valori intangibili e indominabili”.

Il presente delle cose, dell'architettura in specifico, risulta essere pertanto uno stato vividamente transitorio, momentaneo e parziale: rovina sia del passato sia del futuro in quanto residuo di ciò che non è più e pezzo di ciò che ancora non è ultimato.

L'architettura è un'arte dinamica che si modifica nel suo stesso farsi pur consentendo il permanere dei valori culturali da cui proviene e la loro trasmissibilità nel tempo la cui durata è resa possibile proprio dal continuo mutamento.

La cultura è il modo in cui l'uomo dialoga con la natura, si rapporta con l'ambiente e al contempo costituisce società. La cultura, così intesa, è la modalità con cui l'uomo unisce il mondo visibile e concreto al mondo invisibile e intangibile, il particolare all'universale, il soggettivo al collettivo, l'interiorità del singolo all'universalità.

L'architettura in questo è un'arte precipua: essa è il modo in cui l'uomo, la società, esprime il suo tempo e lo travalica dandosi identità.

Dal mondo antico, un caso emblematico come la costruzione di Villa Adriana, di una singolare città-paesaggio, ci riporta alla riflessione del modo in cui la cultura di un momento storico possa raccogliere in sé molteplici culture derivanti da luoghi e tempi diversi e divenga in una sua stessa rappresentazione, matrice e bagaglio generativo in un futuro dilatato. Questo complesso "monumento" e territorio dell'immaginario è un'opera d'arte totale, un paesaggio frutto di un fascino sincretismo dove i valori sociopolitici e economici, arte e natura, tecnica e poesia si fondono per generare un luogo, dove «ogni edificio sorgeva sulla pianta di un sogno». Villa Adriana è un «sistema compositivo unitario basato sulla disposizione di alcune polarità generative da cui dipende anche la composizione spaziale delle parti architettoniche», la forma è riconoscibile perché è percepita come figura: una relazione tra un'unità e un campo di percezione.

L'architettura consente alla cultura una sorta di inerzia temporale necessaria alla sua continuità e al tempo stesso alle contaminazioni che ne rendono possibile il processo di modificazione per assicurarne il permanere. L'architettura è così al contempo astrazione e "presenzialità metastorica": l'espressione di una simultaneità di tempi e di spazi diversi radunati assieme e metabolizzati in una forma, per dal luogo ad una attualità e specificità temporale e spaziale. Così nel nostro Novecento Alberto Giacometti esprimeva con la sua arte la ricerca di trasformare il tempo lineare di un seguito di eventi in un tempo orizzontale e ciclico che risponda all'esigenza di simultaneità: il tempo diviene orizzontale e circolare, è anche spazio.

L'espressione architettonica, soprattutto in Occidente, recepisce così le contraddizioni contemporanee come tra il «senso comune della vita quotidiana e l'incomprensibilità di operazioni intellettuali che ne creano la cornice» separando spesso, per specializzazione dei saperi, la cultura materiale dalla critica sistematica, la fisicità materiale di un'espressione dal pensiero concettuale veicolabile virtualmente. L'architetto purtroppo finisce così, sempre più spesso, solo per confezionare un'immagine.

Nel mondo globale odierno sono «saltate le differenze fra culture. Ora ovunque si distribuiscono prodotti uguali. Prevale il riferimento a un contesto globale, che diventa moda, più che a un contesto specifico. Avanzano lo spettacolo, l'esibizione, l'ossessione per la comunicazione. È la moda a dettare le prescrizioni». «Ma i materiali dell'architettura non sono solo il cemento o il vetro. Sono anche i bisogni, le speranze e la conoscenza storica».

L'architettura diviene allora un'opportunità di riconciliazione dei saperi nonché di concreto riequilibrio e condivisione culturale.

Il progetto stesso di architettura è un'espressione culturale inclusiva: dalla matita che si imprime su un foglio bianco alla realizzazione di cantiere esso consiste nel radunare desideri e bisogni mediante saperi disciplinari diversi per ottenere infine un'unità di forma, che riconnetta possibilità e contraddizioni, attraverso il dialogo che si instaura proprio tra le differenze costitutive.

Per le arti in genere, ma ancor più per l'architettura, «non si tratta centralmente di sapere – o saperi – ma di un fare storicamente fondato su materiali e processi in trasformazione e confronto continuo con le assai più lente trasformazioni dei propri fondamenti».

Anche nel mondo globale desideri e bisogni continuano ad essere diversi da luogo a luogo, da società a società, da generazione a generazione e così i saperi e la loro evoluzione tecnico scientifica: l'opera architettonica, frutto e causa generatrice al tempo stesso di «un presente percepito e di un presente di cui si ha memoria», rappresenta pur sempre una condizione sociale collettiva di cui ne trascrive la storia.

«Quando l'architettura [...] era rappresentata con la pittura la gente non veniva eliminata dalla scena. Al contrario appariva spesso in primo piano, nell'atto di usare l'evento architettonico che le era stato destinato. Appariva come il reale soggetto di oggetti creati per il suo uso. Al punto che l'architettura non risultava fatta soltanto di edifici ma dalla gente e dagli edifici insieme, correlati in un rapporto di necessità reciproca».

L'architettura è un'attività eteronoma: un'arte collettiva che riflette e incorpora in sé valori multipli e eterogenei che l'architetto coordina e mette in dialogo.

Anche quando l'architettura è pensata come “contenitore culturale” in realtà è essa se stessa il contenuto culturale. Anche musei e biblioteche, contenitori funzionali di ciò che è strumento e oggetto depositario di valore culturale da preservare e salvaguardare, sono essi stessi cultura; così come gli edifici per la formazione, le scuole, dove la cultura si trasmette sistematicamente sono luoghi dove la cultura si vive.

La cultura è materia fluida che nel tempo vivifica il “vuoto” sia nel dare forma al suo contenitore sia nel prendere la forma di esso: sia quando si progetta o si costruisce ex novo un luogo ad essa dedicato sia quando si adatta uno spazio per poterla accogliere si ricerca e si instaura una narrazione necessaria.

Le biblioteche sono simbolicamente luoghi depositari di cultura sia quando sono progettate e costruite per la loro destinazione sia quando occupano spazi nati per altre funzioni e così anche quando un ex carcere diviene spazio pubblico per eventi socio-culturali: proprio l'asincronia temporale tra la cultura immateriale

che fluisce di tempo in tempo, di luogo e luogo e l'espressione fisico-materica della forma consente la processualità trasformativa e le adeguate forme del permanere.



Il Museo di Santa Giulia e Domus Dell'Ortaglia a Brescia realizzato su progetto dello studio GTRF, e presentato in questa edizione 3gA, pone «un'attenta meditazione sul significato del recupero di una porzione della città antica proprio nel luogo stesso in cui la città contemporanea, con la realizzazione del Museo, ha scelto come rileggere la sua storia. [...] L'interno è fortemente caratterizzato dall'uniformità materica e cromatica di pareti e soffitti, che annulla la percezione geometrica dello spazio e favorisce il concentrarsi dell'attenzione sui resti archeologici [...], i resti archeologici diventano elemento ordinatore del progetto diventando segno essenziale per la lettura della storia di questo sito e definendone i limiti».

La cultura intride la materia architettonica e permanendo nelle asole della forma consente la durata trasmissibile attraverso la riscoperta e la riconoscibilità nel tempo. Le lacune che il tempo causa all'aspetto morfologico divengono generative di una riappropriazione condivisa, di una nuova attuale narrazione formale e funzionale di rinnovata cultura.

Il museo do Oriente a Lisbona, realizzato in un ex magazzino portuale sul fiume Tejo, racconta un sovrapporsi di culture nel tempo e nello spazio, dalla storia del Portogallo coloniale stesso per le sue scoperte geografiche alle culture asiatiche incontrate, qui presenti attraverso l'allestimento permanente di opere d'arte e monili, fino alla cultura lisbonese del recente passato industriale da cui il "contenitore" proviene. La pluralità dei codici espositivi convive attraverso un linguaggio comunicativo magistralmente reso astratto e coinvolgente.

Il dialogo tra contenitore e contenuti non si esaurisce in un confronto tra codici totalmente distinti ma costituisce il senso stesso del luogo da essi generato: nella tassonomica codificazione del tipo, il museo, la biblioteca, il teatro, la scuola reiterano valori condivisi e identitari, certezze fondative che divengono flussi comunicativi. La scuola superiore di comunicazione sociale a Lisbona, progettata dall'architetto Joao Luís Carrilho da Graça agli inizi degli anni '90, è un esempio di come il territorio possa registrare, conservare le trasformazioni e produrre la sua continuità proprio attraverso l'architettura che ne apporta processualmente le modifiche antropiche. È la struttura, intesa in un'accezione relazionale, che costituisce una base originaria derivata dalla lettura analitica del territorio. L'attività analitica individua archetipi collettivi, ritrova segni di permanenza di un costruire ancestrale che il territorio registra fedelmente, conservati nella sua morfologia e nelle sue modificazioni. L'edificio in questo caso consente di evidenziare le tracce territoriali rendendole percepibili, trasformandole in spazio da cui percepire, in segni di paesaggio.

In una realtà contemporanea dove la cultura è sempre più sovraccarica di informazioni molto spesso anche contraddittorie e fatte di immagini sempre più reiterate e onnipresenti come appartenenti ad un catalogo dal gusto omologato, «fare architettura, in quanto lavoro molto "assorbente", è una possibilità molto ambiziosa: noi possiamo riuscire a coniugare in un edificio una serie di progressi e scoperte che sono straordinariamente unici.

## L'ARCHITETTURA PUÒ ESSERE POESIA?

Se poesia è ciò che è in grado di sollecitare e nutrire le emozioni, la domanda contiene implicitamente in sé la risposta positiva.

Architettura è poesia: così come una composizione ritmica di parole, una sequenza musicale di suoni e silenzi, una composizione per immagini raccontano la vita dal profondo, una costruzione di spazio è composizione poetica quando è in grado di suscitare sensazioni emozionali.

Lo spazio fisico trascende la sua consistenza materiale, la sua apparenza, per comunicare una totalità altra, la completezza implicita che commuove.

La poesia implicita espande i confini dello spazio sensibile e traduce l'intervallo tra la realtà e l'immaginazione nel senso stesso di un luogo: comunica nel profondo il non detto esplicitamente.

«[...] La poesia nasce dalle cose in sé [...]» (Carlo Scarpa): frammenti e momenti del domani “fermati” nel presente al di là del progresso, dello sviluppo tecnologico, sociale e storico, non suscettibili di essere interamente interpretati e spiegati razionalmente.

Se da un lato si fa sempre più sottile la linea di confine tra i saperi, delle analogie e differenze fra le tecniche e i procedimenti da cui trae linfa il lavoro esteticamente significativo, dall'altro custodire, sviluppare e vivere “poesia” diventa sempre più complicato.

La forza immateriale della cultura, dell'arte, della poesia nelle sue svariate forme come veicolo di dialogo e comunicazione, manifestazione di creatività in grado di superare barriere e contraddizioni, costituisce anche una possibilità di salvaguardare i valori intrinseci dell'architettura come arte dello spazio e del tempo, arte sociale, bene materiale intriso di valori immateriali condivisi.

Architettura come arte necessaria.

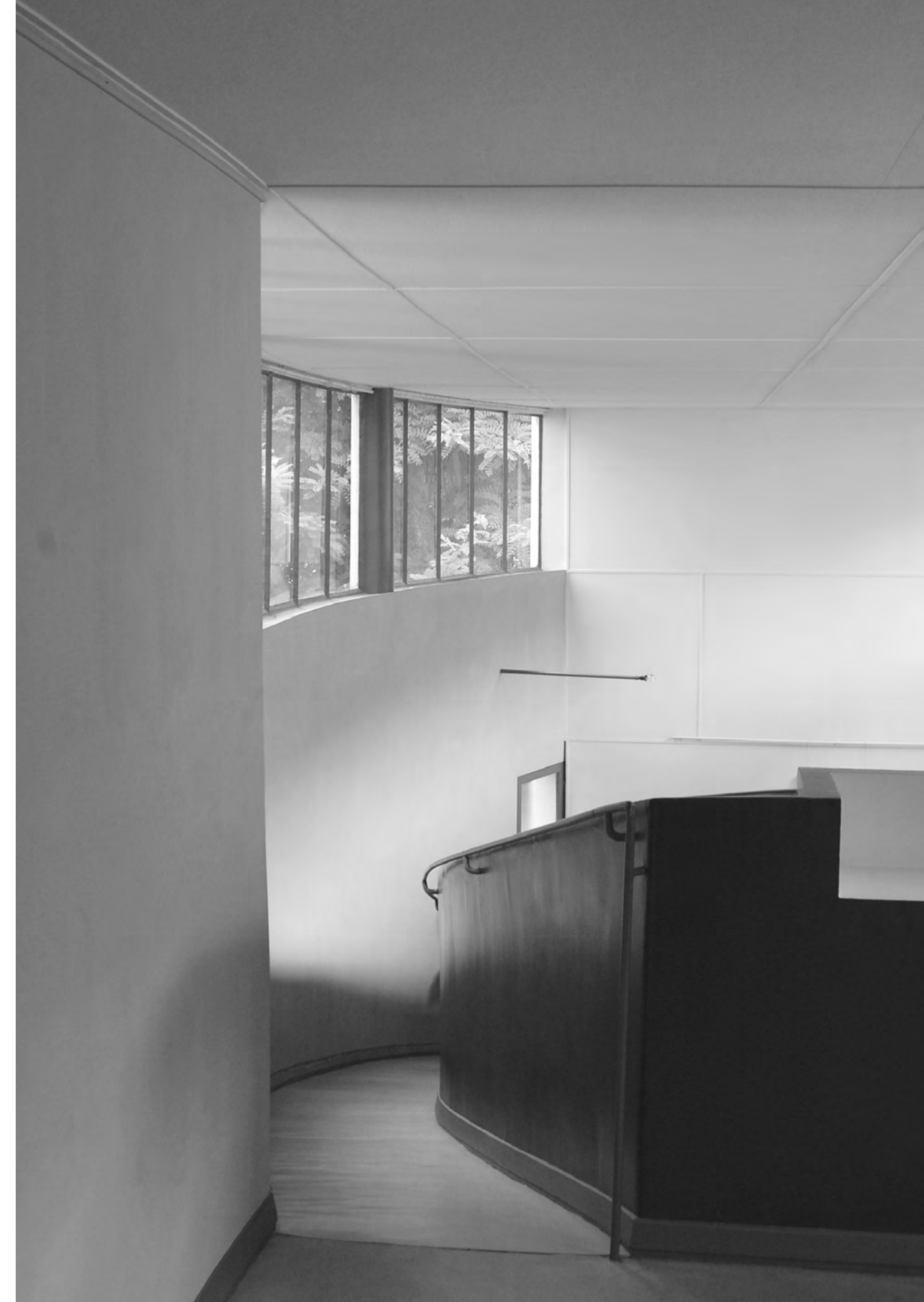


Le opere mazzoniane di Angiolo Mazzoni presenti in Toscana e in particolare nella provincia di Pistoia sono architetture significative sia nell'ambito dell'espressione artistica di un preciso periodo storico sia nella specifica produzione dell'architetto che con la Stazione di Montecatini Terme e l'edificio delle Poste nel centro cittadino, ha lasciato nel territorio pistoiese architetture di altissimo rilievo in grado di segnare un passaggio importante nella trasformazione dell'intera città/urbana .

La stazione di Montecatini Terme è una esemplare testimonianza artistica del Novecento: l'espressione formale dell'intera composizione, la fluidità distributiva, la cura dei dettagli e degli arredi, la scelta dei materiali, gli elementi di un'innovativa architettura infrastrutturale legata al movimento e al contempo alle dinamiche di una cittadina termale in territorio toscano, ne costituiscono un patrimonio architettonico rilevante...

Cura dei dettagli e degli elementi di arredi interni che ritroviamo nel palazzo delle Poste, testimonianza anch'essi, di motivazioni artistiche e funzionali sapientemente equilibrate.

RICERCHE





## SINERGIE DI TRASFORMAZIONE URBANA

Ipotesi per la riqualificazione urbana dell'area Mercato nuovo nel comune di Prato. La zona a nord del centro storico di Prato è una parte urbana significativa, sia a scala locale per le proprie peculiarità morfologiche e identitarie, sia quale esempio effettuale delle dinamiche trasformative della città contemporanea in generale. L'area, compresa tra la via Bologna quale asse viario storico di collegamento territoriale e di sviluppo lineare, il fiume Bisenzio, la rete ferroviaria e il sistema pedemontano, è oggi un coacervo di disordinate stratificazioni che si sono sostituite alla struttura insediativa appoggiata al sistema di canalizzazioni pluriuso e prettamente legata al mondo produttivo, di cui conserva i resti. Individuata e suggeritaci dai referenti tecnici dell'amministrazione comunale, detta area è risultata un'interessante base di ricerca e un favorevole supporto per percorsi didattici e formativi. Essa è testimonianza della promiscuità funzionale e formale, da sempre categoria d'identità della realtà urbana pratese, espressa in quella dinamicità adattativa definita da Leonardo Savioli *grande operoso cantiere*: quella *mixité* che Bernardo Secchi individuava come elemento di riconoscibilità e di categorizzazione nonché strumento riqualificativo. L'apparato conoscitivo scaturito dai percorsi di ricerca ha confermato la perdita di coesione e la marginalità dell'area dovute ad un sovrapporsi processuale di sistemi insediativi ed evidenziato una composizione paratattica di oggetti edilizi formalmente eterogenei e dai significati sociali e identitari ormai plurimi: una parte di città che necessita di essere riconfigurata estrapolando le invarianti, gli elementi persistenti e peculiari, tracciando le possibili traiettorie di trasformabilità con riconessioni e scelte funzionali d'equilibrio in grado di preservare la compresenza di elementi differenti.

Le relazioni, a più livelli, con la realtà cittadina sono state occasioni per una costante verifica delle impostazioni concettuali e delle potenzialità operative in aree considerate strategiche per una complessiva rigenerazione urbana. Complessi produttivi ancora attivi, dismessi o rifunzionalizzati a fini commerciali, culturali e religiosi, edifici residenziali, lacerti residuali di aree rurali e aree naturalistiche, coesistono come elementi autonomi. La stessa frammentarietà connaturata all'area ha suggerito un'impostazione olistica e collaborativa, richiamando la partecipazione attiva di



tutta la città: ha consentito una sorta di rete conoscitiva e partecipativa e favorito la sinergia tra attività di ricerca e realtà locale, finalizzata a riqualificazioni integrate di parti di città. I sopralluoghi periodici ai luoghi di lavoro ancora operativi nelle sedi ottocentesche dell'ex Fabbricone, la frequentazione del mercato settimanale che trasforma il vuoto urbano in potenzialità sociali, la percezione della realtà multietnica nelle aggregazioni spontanee intorno alle unità di vendita, la volontà di valorizzare il Teatro Fabbricone quale elemento della rete teatrale urbana e la presenza della sede universitaria a margine della città storica, hanno interpretato le esigenze socio-economiche e delle istituzioni urbane culturali ed amministrative, a vario titolo presenti nell'area. Le iniziative condivise con una galleria d'arte contemporanea locale, in cui il mezzo fotografico, quale strumento d'indagine peculiare per la lettura e la comunicazione dei luoghi, è stato affiancato alle consuete rappresentazioni tecniche, hanno attivato una sensibilizzazione sociale e capillare alle problematiche urbane e motivato allestimenti e mostre in sedi rappresentative, come il Teatro Metastasio e il Cassero Medievale. La presenza di un tessuto urbano e di un edificio ereditati perlopiù dal passato sistema produttivo della città, ha guidato e sostanziato le ipotesi trasformatrici, riconoscendo in questa una risorsa. I complessi produttivi, dimensionalmente notevoli, con valori tipologici e morfologici caratterizzanti, per singole e residue parti ancora destinati ad attività di produzione, si sono rivelati potenziali elementi di riconnessione diacronica e spaziale, in grado di rispondere alle nuove esigenze e di recepire o favorire nuove forme, senza ulteriore consumo di suolo. La loro grande dimensione oggettuale e il coacervo funzionale ospitato al loro interno generano la necessità di ridefinire una relazione tra interno ed esterno, tra pieni e vuoti, tra edificio e infrastrutture, collocandoli in un ambito d'intervento a scala urbana, di micro-città essi stessi. Con la ridefinizione del tessuto insediativo si è misurato il grado di autonomia dei singoli manufatti dal contesto in cui sono sorti (Quilici 2011), la loro durata materiale e di senso, nel tentativo di far coincidere riuso e risignificazione, funzionale e simbolica, all'interno del sistema urbano del centro e periferico.

Le scelte progettuali hanno inteso così ricostruire una narrazione urbana, inserendosi nell'asola di discontinuità del naturale processo trasformativo della città nel suo complesso. I principi e le modalità di trasformazione degli assetti insediativi e infrastrutturali, si sono basati su criteri di continuità e integrazione tra le parti e con il contesto ambientale e paesaggistico, riservando allo spazio pubblico un ruolo centrale e di riconoscibilità configurativa. Metodologie e dispositivi d'intervento si sono riferiti a categorie del comporre come polarità e collegamento assiale, giustapposizione e bilanciamento ponderale, nell'intenzione di ritessere i segni durevoli del passato e delle sue invarianti con i tratti effimeri del presente e di rendere all'immagine ricostituita il valore di figura. Le ipotesi progettuali hanno incluso anche categorie d'intervento come l'innesto, l'inclusione, l'avvolgimento oppure la sottrazione e la sostituzione, considerando sempre una gestione possibile e duratura dei plurimi valori individuati.

## CALDAIE PER L'INDUSTRIA OTTOCENTESCA L'energia dal vapore nella Cimatoria L. Campolmi & C.

Le trasformazioni tecnologiche hanno avuto caratteristiche legate al ruolo e all'importanza delle fonti energetiche.

L'energia idrica diretta vincolava l'organizzazione funzionale e distributiva degli impianti produttivi nei tempi d'uso, per l'irregolarità stagionale del flusso d'acqua e nella disposizione dei macchinari, per la necessità di mantenere la prossimità con il motore primo.

Nella seconda metà dell'Ottocento, la diffusione delle caldaie industriali e del motore a vapore, consentì l'impiego di macchinari progettati per prestazioni produttive sempre maggiori ed un incremento di flessibilità nella gestione dei tempi di lavoro.

### LA CORNOVAGLIA

Nel 1893 la Cimatoria L. Campolmi & C. disponeva di *un motore idraulico di otto cavalli, di due caldaie e di due motori a vapore della forza complessiva di sessantacinque cavalli* per un'attività lavorativa di trecento giorni l'anno, consentita dall'integrazione complementare dei sistemi di produzione energetica.

Le caldaie impiegate erano, a questa data, di tipo *Cornovaglia* con uno sviluppo di pressione pari a sette atmosfere ciascuna.

La *Cornovaglia*, è una caldaia fissa (con camera in muratura), a grande volume d'acqua e focolare interno, composta da due contenitori cilindrici di metallo, posti orizzontalmente uno dentro l'altro. Quello interno contiene la griglia di combustione, mentre quello esterno acqua e vapore *saturo*. Quest'ultimo, in parte depositato nel *duomo* (una sorta di cupoletta posta nella parte superiore), fuoriesce attraverso una valvola ed è inviato al motore o alle altre apparecchiature, mediante tubazioni.

Questa macchina del vapore, già in uso nella prima metà dell'Ottocento, consentì di aumentare la pressione di lavoro, anche se riscaldamento e vaporizzazione dell'acqua erano lenti e la *superficie riscaldata* aveva una distribuzione termica disomogenea.

Un sistema di accessori e di dispositivi ne migliorarono resistenza, efficienza e sicurezza, quali indicatori di livello, manometri, flutometri per misurare il tiraggio, doppie valvole di sicurezza e successivamente economizzatori per il preriscaldamento dell'acqua e surriscaldatori del vapore in uscita.

#### LA MANUTENZIONE PERIODICA ED I CONTROLLI PER LA SICUREZZA

Con una Legge del 1888 ed un Regolamento del 1890 furono disciplinati la messa in funzione e l'uso delle caldaie in quanto 'macchine' soggette ad esplosione. La messa in attività iniziale della caldaia, era condizionata alla visita di un ingegnere nominato dalla Prefettura ed il suo uso ad una visita periodica, esterna ed interna, a cadenza annuale o biennale, da parte di un *ispettore* inviato dalla Prefettura stessa o *dall'Associazione fra utenti di caldaie a vapore*, con sede a Milano e succursali in varie località, fra cui Firenze. Le visite e le prove erano annotate in un *libretto* emesso per ogni caldaia, singolarmente numerata.

Negli anni '20, alla Cimatoria L. Campolmi & C., la conduzione della caldaia era affidata al fuochista *Gino Rossi*, *patentato della Prefettura di Pisa nel 1920 e dalle ferrovie nel 1923*. I vari regolamenti richiedevano al fuochista sapienza operativa e cura nella conduzione e manutenzione della caldaia, di aver compiuto i diciotto anni, una *riconosciuta moralità*, e un'abilitazione ottenuta con il superamento dell'esame di conduttore.

Il fuochista provvedeva anche alla gestione delle puliture periodiche, eseguite ad intervalli regolari, non superiori ai tre mesi. Per diminuire la formazione di incrostazioni era spesso aggiunta la soda all'acqua d'alimentazione oppure cosparsa la superficie interna del corpo cilindrico, con un leggero strato di catrame dato a caldo o di vernice contenente grafite e mucillagine. L'uso dei *raschini* e della martellina per togliere le incrostazioni era in ogni modo, frequente. La manutenzione della caldaia comprendeva, fra le molte operazioni, la *smerigliatura* dei rubinetti, il rinnovo delle guarnizioni con *mastice di minio* o *manganesite* e la conservazione della muratura mediante il ripristino dei sottili giunti di calce e dello strato di vernice a base di silicato di soda (*vetro liquido*), che la ricopriva esternamente.

#### LE CALDAIE A TUBI D'ACQUA

Nel 1925 l'azienda Campolmi acquistò un impianto, caldaie Breda tipo Humboldt, a fascio tubiero verticale e due corpi cilindrici, per una pressione effettiva di undici atmosfere e con una superficie riscaldata di centosettanta metri quadri.

Il frazionamento dell'acqua in una batteria di tubi di piccolo diametro, si dimostrò un modo che, pur non aumentando notevolmente le dimensioni della caldaia, accresceva la superficie riscaldata, diminuiva i tempi di riscaldamento

ed evaporazione dell'acqua, sfruttava gli effetti della combustione utilizzando sia il calore irradiato, sia quello di convezione dei gas, riduceva il pericolo di esplosioni ed i relativi danni.

L'impianto Breda, modificato con l'applicazione di bruciatori e di dispositivi necessari per l'uso di combustibile liquido (olio pesante), completato con l'aggiunta di collettori e tubazioni per la distribuzione del vapore, è conservato ancora oggi nei locali del Museo del Tessuto.



IL QUARTIERE SANTA CHIARA A PRATO DALLA GUALCHIERA  
DI SIGNORELLO ALLA CIMATORIA L. CAMPOLMI & C.  
Cultura e luoghi del lavoro

NOTE DA UNA RICERCA

«Potrei dirti di quanti gradini sono fatte le vie e le scale, di che sesto gli archi dei porticati [...]. Non soltanto di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato»

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972, p. 18

L'area compresa nel quartiere di *Santa Chiara in Calimala*, è rappresentativa di uno sviluppo insediativo basato su elementi caratterizzanti la struttura urbana e territoriale di Prato, qui riconducibili ad alcune matrici: la 'fluidità strutturata' di un canale artificiale (gora), la linearità di due strade che si incrociano ortogonalmente e la polisemica figuratività delle mura urbane che perimetrano l'espansione. Il corso del Bisenzio lambisce solo a nord la città, ma la naturale e costante pendenza della piana pratese ha consentito di utilizzarne le acque attraverso un'orditura canalizia a scala territoriale, tracciata seguendo le direttrici dell'antica centuriazione. Le molteplici funzioni che questi canali artificiali hanno avuto, da quella difensiva a quelle di drenaggio, d'irrigazione e di linea idraulica, sono la concausa localizzativa di unità insediative.

La storia del quartiere si snoda intorno al corso della *gora delle gualchiere*<sup>1</sup>, che già alla fine del Duecento alimenta in *Calimala* la gualchiera di un certo Signorello di Martino<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Storicamente denominata gora del Cafaggio, gora Castagnoli, Gorellina, gora di San Giovanni e di Santa Chiara o di San Rocco, attualmente questa gora è un canale coperto per il deflusso idrico, che conserva il nome di *gora della Romita*.

<sup>2</sup> A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale Diurni, f. 57, quad. N, c. 40, 1293 ottobre 6; fonte indicata anche in R. FANTAPPIÉ (a cura di), *Il Bel Prato*, tomo I, Edizioni del Palazzo, Prato 1983, p. 384. La presenza di una gualchiera vicino a Porta Capo di Ponte è ricordata anche in R. NUTI- R. PIATTOLI (a cura di), *Statuti dell'Arte della Lana di Prato, secc. XIV-XVII*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1947, p. 8.

Nello stesso luogo Signorello realizza anche un nucleo 'assistenziale e d'accoglienza': un ospedale che nel 1326 diventerà sede del monastero delle Clarisse<sup>3</sup>. Un riutilizzo funzionale che risponde per le caratteristiche tipologiche e per la localizzazione, immediatamente all'esterno della prima cerchia urbana, agli ideali ed alle necessità dell'ordine religioso.

Il nuovo insediamento, cui afferiranno anche alcuni terreni limitrofi, si svilupperà linearmente seguendo la direttrice viaria di accesso alla città, l'odierna Via Santa Chiara<sup>4</sup>.

Il limite urbano delle mura trecentesche, racchiude un'ampia fascia poco edificata, caratterizzata da zone di influenza ecclesiastica: tra Porta Santa Trinita e Porta Fiorentina rende 'interni' i tratti di quella viabilità prima a matrice territoriale, tra cui Via Santa Chiara e Via de' Puccetti, ritagliando un triangolo di ruralità<sup>5</sup>.

In questo luogo con il toponimo storico *Pozzo*, posto 'nel più basso di Prato'<sup>6</sup>, dove i danni per esondazioni erano frequenti e notevoli, la gora alimenta un mulino di proprietà ecclesiastica appartenente alla Cappella del Sacro Cingolo nel 1524<sup>7</sup> ed alle monache di San Giorgio nel 1618<sup>8</sup>.

Il censimento territoriale dei Capitani di Parte nel maggio del 1698 conferma l'appartenenza del mulino al monastero e l'incremento complessivo della produttività molitoria ottenuto con l'aumento del numero dei palmenti<sup>9</sup>. La missiva relativa a Prato, registra la presenza di sette mulini a due palmenti all'interno delle mura urbane, di cui quattro appartenenti ad enti religiosi, due ad ospedali ed uno privato; tre di questi sono alimentati dalla *gora delle gualchiere*.

<sup>3</sup> R. FANTAPPIÉ (a cura di), *Il Bel Prato*, pp. 384-387; A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Diplomatico, Spedali di Prato, 1312-1313 marzo 19; A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale Diurni, f. 74, c. 372, 24 marzo 1326; Id., Comunale Diurni, f. 57, quad. N, c. 40, 1293 ottobre 6: una nota a margine sulla sinistra della carta indica l'ubicazione dell'ospedale nelle case di Signorello; BNCF (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), Prato, a. 1617, p. 7. Sul tema delle strutture ospedaliere nel medioevo: cfr. M.S. MAZZI, *Fra carità e cura: concezione e realtà dell'assistenza ospedaliera nella Firenze medievale* in Fondazione Michelucci (a cura di), *L'ospedale e la città*, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 7-15. Sul tema degli insediamenti francescani: cfr. A.M. ROMANINI, *L'architettura dei primi insediamenti francescani*, in «Storia della città», nn. 26-27, pp. 9-14.

<sup>4</sup> Il monastero ed il suo tardo-cinquecentesco refettorio è citato anche in: Miniati, *Narrazione e disegno della Terra di Prato in Toscana*, Tosi F., Firenze 1596, rist. anast. Prato 1966, pp. 94-95.

<sup>5</sup> Riguardo all'area a ridosso delle mura urbane si vedano anche alcuni manoscritti conservati alla Biblioteca Roncioniana di Prato, riferiti a diurni del 1547: m. 99, Q-IV-18, f. 184.

<sup>6</sup> A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale Diurni, f. 166, cc. 84-88, 8 Novembre 1575.

<sup>7</sup> A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale Diurni, f. 119, c. 35 recto, 8 Febbraio 1524. L'esistenza del mulino è documentata già dal 1481: A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Ecclesiastico, f. 1113 DII9, c. 6, anno 1481.

<sup>8</sup> A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale Vai, f. 189, c. 11, anno 1618.

<sup>9</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Capitani di Parte neri, f. 1759, sc., anno 1698. Sul tema ed in specifico sul mulino di Santa Chiara si veda: G. GUARDUCCI-R. MELANI, *Gora e Mulini della piana pratese. Territorio e architettura*, Pentalinea, Prato 1993, pp. 139-143.

A questa data,

«[...] il mulino di Santa Chiara che si serve dell'acqua del Bisenzio, posto nel popolo di San Tommaso alla Cannuccia, delle Reverende monache di San Giorgio, è tenuto a livello da Giuseppe Vinattieri da Comeana e vi è mugnaio Giuliano Matteucci»<sup>10</sup>.

Un secolo più tardi i resoconti comunali indicano il mulino di proprietà delle

«[...] Reverende monache di San Giorgio di Prato, vi è livellario Giuseppe Landini di Paperino e fittuaria Caterina vedova di Antonio Vinattieri e lavora la medesima»<sup>11</sup>.

Una delle periodiche ispezioni agli impianti molitori cittadini, effettuata nel 1790 alla presenza di esperti mugnai, del nobile Buonamici e del notaio Varrochi, in questo caso per il ripristino di funzionalità e caratteristiche originarie, oltre a testimoniare l'importanza di questi impianti dal punto di vista economico e sociale, ne descrive il funzionamento:

«[...] passati ad osservare il molino denominato di Santa Chiara di diretto dominio del Regio Ritiro di San Giorgio allivellato agli eredi di Giuseppe Landini, [...], si restò accertati non essere stato in nessuna parte alterato. [...] fatto ritrovare l'antico battifoglio delle cateratte sotto il muro dell'orto, che era di clausura del soppresso Monastero di Santa Chiara al principio del margone del detto mulino; a paragonarlo con i battifogli delle cateratte a cui mediante le doccie di legno trapassano le acque a fare agire i ritrecini, si vedde dalle misure prese in forza dalla linea orizzontale che tanto il piano del margone quanto i sopradetti battifogli combinavano a dovere, avendo anche in oltre ritrovato che dal pelo delle acque correnti nel carceriere al disotto della sala del ritrecine vi rimaneva la conveniente distanza, sicché intorno al mulino sopraddetto non vi accaderà ordinare venga effettuata cosa che lo riduca all'essere antico, mentre il tutto perfettamente combina»<sup>12</sup>.

Le riforme amministrative e organizzative del granducato lorenese, sono d'incentivo alle attività economiche pratesi. La soppressione di conventi a favore di conservatori educativi o di privati interessa anche l'area del quartiere di Santa Chiara. Il monastero delle Clarisse è soppresso nel 1783 a favore di quello di San Giorgio e sarà ceduto nel 1793 a Giovan Battista Mascelli e Giuseppe di

---

<sup>10</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Capitani di Parte neri, f. 1759, sc., anno 1698.

<sup>11</sup> A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale, f. 2961, sc., n.37, anno 1786.

<sup>12</sup> A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale, f. 2961, sc., anno 1790. Cfr. G. GUARDUCCI-R. MELANI, *Gore e mulini* ... cit. I ritrecini mossi dall'acqua della gora affluita nel margone, erano situati nel vano sotterraneo in volto detto carceriere; al piano terra si trovavano invece la stanza del mulino con i palmenti.



Rigo<sup>13</sup>. Nel 1797 una *porzione del già soppresso monastero*<sup>14</sup> sarà concessa ad uso di oratorio alla chiesa parrocchiale della Beatissima Vergine delle Carceri con la clausola di ristabilirvi la compagnia di San Rocco<sup>15</sup>.

Con l'aumento della popolazione urbana attiva nelle imprese manifatturiere e commerciali e con la ridefinizione funzionale di alcune zone cittadine legate anche a nuove istituzioni culturali, parte della contrada, patrimonio dell'Opera del Sacro Cingolo è edificata per uso abitativo: monotone *casette* con orto annesso, che rimarcano ancora un referente di ruralità. Le descrizioni notarili riportate negli atti per concessione a livello o pigione dell'edificato e delle relative pertinenze, trasmettono un quadro rappresentativo di un'area urbana a bassa densità, connotata dalla ripetizione a schiera di un tipo edilizio con rapporto volume-superficie associabile all'abitazione unifamiliare, ottenuto con nuova edificazione o frazionamento dell'esistente<sup>16</sup>. Così il notaio Calendi, a riguardo di abitazioni su Via Puccetti:

«[...] una casa posta in Prato nella curia di San Tommaso alla Cannuccia dall'orto delle Reverende monache di Santa Chiara appigionata a Vincenzo Sanesi, composta di quattro stanze in due piani cioè al piano terreno due stanze che una ad uso di cucina e l'altra ad uso di cantina che resta sotto ad altra casa contigua alla quale fuori vi è un pezzetto di terra ad uso d'orto che termina alla gora con pozzo a comune, scala di materia che conduce al secondo piano e primo a palco, quale è composto di due stanze.

[...] Un'altra casa posta in detto luogo contigua alla suddetta abitata di preferenza da [...] Paoli conduttore quale è composta di numero sette stanze in due piani. Al piano terreno tre stanze e altra stanza separata che è posta a terreno nella casa che segue e fuori di dette un pezzo di terra ad uso d'orto come sopra con pozzo a comune e con scale di materia, che sale a secondo piano e primo a palco quale è composta di tre stanze.

Un'altra casa abitata da Giacinto Papi composta di numero cinque stanze in due piani: al piano terreno due stanze e fuori di detta un pezzo di terra ad uso di orto come sopra con portichetto lungo e pozzo a comune con scala di materia e di legname che sale al secondo piano e primo a palco quale è composta di tre stanze»<sup>17</sup>.

La presenza di terreni urbani a destinazione per lo più agricolo-ortiva è legata sia ad un'economia 'domestica' quanto ad una perdurante ruralizzazione delle aree marginali; la coltivazione di un cospicuo numero di gelsi, richiama invece una, se pur mi-

<sup>13</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Notarile moderno, protocolli 30110-30137, anno 1793.

<sup>14</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Notarile moderno, protocolli 30404-30416, anno 1797.

<sup>15</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Id.

<sup>16</sup> Sul tipo edilizio si vedano: G. CANIGGIA-G.L. MAFFEI, *Lettura dell'edilizia di base*, Marsilio, Venezia 1979; A. DEL PANTA, *I tipi edilizi proposti da Saverio Muratori come strutture di comprensione della città*, in «Quasar. Quaderni di storia dell'architettura e restauro», n. 23, Firenze, Pontecorboli, 2000.

<sup>17</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), *Notarile moderno*, protocolli 30555-30558, anno 1780.

nima, produzione serica: «[...] un pezzo di terra annesso alla casa seminato a ortaggi e tenuto ad uso di ortolano, detto orto lungo le strade è circondato di mura e confina con altri orti circonvicini, è circondato di siepi. In esso vi sono piantate una quantità di viti che circondano il muro per uso di pergola e numero centodiciotto gelsi grandi di foglia [...]»<sup>18</sup>.

Il rilievo del catasto particellare ottocentesco, descrive un'area urbana quasi invariata rispetto al secolo precedente, documentando una continuità morfologica con le preesistenze ed una parte di città che cresce più per sovrapposizione che per sostituzione o addizione.

Tuttavia, i capillari cambiamenti di proprietà, che diverrà quasi tutta privata, saranno determinanti per le trasformazioni successive a carattere produttivo. Il mulino già di proprietà Ferdinando Landini, nel 1815 è ceduto a Luigi Vinattieri nel 1822<sup>19</sup> ed a metà secolo i figli di quest'ultimo, Enrico e Giuseppe Vinattieri, apporteranno modifiche all'impianto molitorio, costruendo alcuni fabbricati d'ampliamento.

Le abitazioni su Via Puccetti sono prevalentemente di proprietà Paoli mentre quelle su Via Santa Chiara sono a nome Di Rigo, al quale appartengono anche i terreni ortivi tra la via e le mura.

Le ghiacciaie e gli *stagni d'acqua* di Scarselli, sottolineano ed 'ispessiscono' la linearità della cinta urbana, presso la quale si trovano gli spazi diritti ed allungati adatti all'attività dei funai.

I funai lavorano anche lungo le gore:

«[...] da qualche tempo avviene che nei giorni destinati alla irrigazione degli orti, la gora esistente lungo la via detta del Cassero trabocca ed inonda quella strada non solo, ma anche le altre adiacenti, Via Puccetti e di Santa Chiara recando guasti alle strade stesse e danno ed incomodo ai funai che tessono le funi lungo detta gora ed alla popolazione, e quali perciò ne hanno fatto lamento a quest'uffizio»<sup>20</sup>.

La vocazione alla produttività configura i luoghi percorsi dalla *gora delle gualchiere*, che nel 1835 nel tratto urbano, alimenta tre mulini e serve tintorie, purghi e conce.

La corrispondenza epistolare tra utenti delle acque e la deputazione del Consorzio Cavalciotto e Gore, oltre ad essere una ricca documentazione descrittiva delle ripetute inondazioni dell'area, dichiara i delicati rapporti tra

<sup>18</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Id.

<sup>19</sup> A.S.C.PO (Archivio storico comunale di Prato), Consorzio Cavalciotto e Gore, Ruoli d'imposta 1822-1889, n. 546.

<sup>20</sup> A.S.C.PO (Archivio storico comunale di Prato), Consorzio Cavalciotto e Gore, Lettere private e ufficiali 1816-1865, f.49, n. 7, cs., 23 Maggio 1863.

le parti e nel complesso sistema a cascata della linea idraulica, la necessità di una cura attenta e costante della rete idrica<sup>21</sup>.

Nell'Ottocento, nuove linee e reti assumono significati d'interconnessione nodale e di distribuzione<sup>22</sup>; la strada, quale *tracciato che collega e limite che separa*<sup>23</sup>, tende ad assumere progressive funzioni di comunicazione, circolazione e trasporto. Linea passante con stazione di transito, la strada ferrata Maria Antonia è un adeguamento della città alle esigenze di una rete interdipendente di trasporti, a vantaggio dei *molti fabbricanti di panni e tessuti stretti di lana e misti*<sup>24</sup>, di una diversificata distribuzione delle risorse ma anche di un nuovo senso e gusto del 'viaggiare'.

La rete per l'illuminazione a gas dell'intera città è un'altra risposta ai cambiamenti d'atteggiamento nei confronti della vita urbana e del modo di condividere gli spazi aperti, come strade e piazze; anche la strada che costeggia il tratto di mura da porta Santa Trinita a Via del Melograno e Via Santa Chiara sono illuminate da lampioni a gas<sup>25</sup>.

Le 'interne' Via Puccetti e Via Santa Chiara, conservano la prevalente dimensione sociale e di spazio d'aggregazione con caratteristiche d'urbanità, dove si amalgamano in ordinata promiscuità e polifunzionalità, la residenza, la produzione e il commercio.

«Solo immaginando corrispondenze con le cose, la memoria può vincere la propria mutevolezza e definire un quadro, solo così trova modo di perpetuarsi e acquista respiro collettivo».

Daniele Vitale, *Introduzione*, in Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici ed altri scritti*, Torino 1999, p. 9

<sup>21</sup> Si veda a titolo esemplificativo: A.S.PO (Archivio di Stato di Prato), Comunale, f. 2961, anno 1790; A.S.C.PO (Archivio storico comunale di Prato), Consorzio Cavalciotto e Gore, 23 giugno 1823; ID., Lettere private e ufficiali 1816-1865, f. 49, n. 7, cs., 5 settembre 1864; ID., *Miscellanea, atti legali, perizie e lavori*, f. 99, anno 1865, n. 10.

<sup>22</sup> Cfr. G. ZUCCONI, *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

<sup>23</sup> Cfr. C. ZANIRATO, *I luoghi della trasformazione. La città oltre i limiti*, in A. CAPESTRO (a cura di), *Prato. I territori del progetto*, Firenze, Alinea, 2001.

<sup>24</sup> A.S.FI (Archivio di Stato di Firenze), Segreteria di gabinetto, 334, Statistica Industriale, anno 1850. L'inchiesta industriale effettuata da Filippo Corridi quale indagine del granducato, rileva a Prato cinquemila lavoranti in dodici filatoi di lana per una quantità media annua di tremila pezze di panni, trentaseimila pezze di tessuti diversi e quarantamila dozzine di berretti. «[...]Molti sono i fabbricanti di panni e tessuti stretti di lana e misti. La sola fabbrica che si distingue per estensione e perfezionamento è quella di Alessandro Pacchian». La rilevazione del Corridi riporta anche tre tratture di seta producenti annualmente circa 12.000 libbre di seta con un totale di centoventi persone impiegate; mille telai per i tessuti di canapa e lino e duemila per quelli di cotone. Si vedano anche: cfr. M. LUNGONELLI, *Dalla Manifattura alla fabbrica. L'avvio dello sviluppo industriale (1815-95)* in G. MORI (a cura di), *Prato. Storia di una città*, vol. 3, tomo I, Comune di Prato, Le Monnier 1988 e cfr. *Pel Calendario Pratese del 1846. Memorie e Studi di cose Patrie*, Prato, Ranieri Guasti, 1845.

<sup>25</sup> A.S.C.PO (Archivio storico comunale di Prato), Contratti, n. 6, 1868-1872, anno 1868.

Il finissaggio dei tessuti è – con un'immagine metaforica – una 'battigia' dei flussi produttivi, l'approdo finale del manufatto prima di dipartire per i mercati finali, 'ascolta la vocazione' del prodotto per esaltarne le peculiarità, imprimere particolari caratteristiche o anche farne esaltare i difetti; è una lavorazione legata ad un'industrializzazione già in corso, che oltre ad un incremento quantitativo di prodotto, mira a configurare una produzione qualitativamente alta, raffinata e diversificata.

L'idea di tre lungimiranti imprenditori di creare un'azienda che accogliesse l'ultima fase del processo lavorativo tessile, nasceva soprattutto dall'aver compreso un cambiamento socioeconomico non solo locale, che andava a vantaggio della media impresa<sup>26</sup>, cioè di un sistema di produzione diffusa e parcellizzata in molteplici unità che in tal caso, potevano avvalersi di un servizio qualitativo esterno, fino a quel momento parzialmente assolto dai tiratoi pubblici<sup>27</sup>.

L'elegante ed eterogenea compagine sociale che dà inizio all'*Opificio Campolmi*, dotata d'intraprendenza e fondata intuizione, pone le basi di un'azienda a *specializzazione flessibile*<sup>28</sup>, per rispondere alle richieste di un mercato in espansione fornendosi di quell'autonomia tipica delle aziende ad alta concentrazione di mezzi, di una rete di imprese collegate e grazie ad un continuo e tempestivo aggiornamento tecnologico dell'impianto di lavorazione.

---

<sup>26</sup> Cfr. M. LUNGONELLI, *Dalla Manifattura alla fabbrica ...* cit.; cfr. J. RYKWERT, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Torino, Einaudi, 2003.

<sup>27</sup> E. BRUZZI, *I nostri antichi Tiratoi*, in *Prato, Archivio storico pratese*, anno XX, 1942, pp.41-47; Municipio di Prato, *Pubblico Tiratoio*, in *Atti del Municipio di Prato. Rapporto della Giunta al Consiglio Comunale sull'Amministrazione*, anno 1868, pp. 80-81; A. BRICOLI, *Architettura dell'industria*, in R. FANTAPPIÉ (a cura di), *L'Ottocento a Prato*, Firenze, Polistampa, 2000, p. 281.

I tiratoi pubblici a Prato erano localizzati in piazza Mercatale. Così Odoardo Warren nel 1749: «Si entra in questa città da cinque porte, avanti una delle quali, che è quella di Firenze, vi è una piazza spaziosa ma irregolare. Ve ne sono parecchie altre in questa città ma la più considerevole è quella del Mercatale in mezzo della quale vi è un tiratoio che serve a stendervi i panni che si fabbricano in gran quantità a Prato». Demoliti i tiratoi cinquecenteschi posti al centro della piazza, nel 1783 furono realizzati i nuovi locali – su due piani, con il piano superiore loggiato – dall'architetto Giuseppe Valentini, sempre sulla stessa piazza ma a ridosso delle mura urbane. Nel 1860 le necessità dovute all'aumento di produzione laniera, portarono ad un ampliamento conclusosi nel 1868, pari al doppio dei locali già esistenti. Le lane bagnate, gli orditi 'incollati' ed i tessuti da asciugare, distesi su supporti di legno, erano immagini ricorrenti nel paesaggio cittadino, non solo sulla piazza Mercatale ma anche in altri spazi ampi, dritti e assolati della città. Nella seconda metà dell'Ottocento varie ordinanze pubbliche iniziarono a regolamentare questo uso con la finalità di circoscrivere i luoghi entro le mura urbane, riservati ad esso.

L'attività del tiratoio pubblico, già in declino alla fine degli anni sessanta, cessò definitivamente agli inizi del nuovo secolo per destinare l'edificio a caserma ed a fabbrica di cordami. Nel 1932 l'ex tiratoio venne demolito per costruire sulla stessa area, la Casa del Littorio.

<sup>28</sup> Cfr. R. GIANNETTI-P. TONINELLI (a cura di), *Innovazione impresa e sviluppo economico*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Vincenzo Campolmi, Luigi Cecconi, David Alphantery, già attivi imprenditori, nel marzo del 1863 acquistano da Enrico Vinattieri *il mulino di Santa Chiara, in Via Puccetti*.

Vincenzo Campolmi ha di fatto vicino a se i suoi due fratelli, Leopoldo e Giustino. I tre fratelli, figli di Giuseppe Campolmi, un *possidente* di Santa Cristina in Pilli al Poggio a Caiano, sono da tempo presenti a Prato con ruoli imprenditoriali e pubblici. Vincenzo Campolmi e Leopoldo svolgono già intorno alla metà del secolo, l'attività di *tintori, cimatori e negozianti di panni* in locali di Via delle Conce, Via delle Oche e Via de' Sarti, oggi rispettivamente Via dei Tintori, Via Convenevole e Corso Mazzoni; in via del Borgo al Cornio svolgono in società con il fratello Giustino ed i fratelli Vannini, un'attività tipografica ed editoriale. Giustino è canonico e segretario personale del cardinale Limberti, Vincenzo è anche assicuratore, proprietario di terreni e fabbricati anche fuori Prato e consigliere comunale negli anni sessanta. Luigi Cecconi e David Alphantery, l'uno di Stia vicino Arezzo, l'altro di Firenze, nato a Livorno con origini biellesi, sono già soci in accomandita con Calvo e Handler, in un'impresa con denominazione 'Lanificio di Vaiano' per la filatura di lana e juta. David Alphantery oltre a svolgere altre attività imprenditoriali nel campo tessile a Prato, ha varie rivendite di stoffa a Firenze, la più grande in Via del Corso.

Gli acquisti dei fabbricati e dei terreni compresi nell'area del quartiere Santa Chiara, si susseguono per un arco temporale di pochi anni che va dall'acquisto del mulino e dei piazzali prospicienti nel 1863 alle ultime abitazioni su Via Puccetti nel 1868. Costruito nel 1864, con fronte su Via Puccetti, un edificio in asse all'ex mulino, sono in seguito riadattati per rifusione gli edifici a nord sulla stessa via e riedificata, *in surroga di varie casette*, l'area più a sud con *un vasto fabbricato* ad uso di cimatoria<sup>29</sup>. Nel 1869 Vincenzo e Leopoldo fanno domanda al Comune per la costruzione di un nuovo fabbricato *il quale per uniformità e decenza del prospetto gli occorrerebbe di disporre sopra una sola linea retta*<sup>30</sup>. Il permesso di edificazione è concesso in data 16 settembre 1869 e riporta la firma dell'architetto della commissione deputata, Fortunato Rocchi e dell'ingegnere comunale Ottaviano Berti<sup>31</sup>. La scelta, inconsueta per Prato, di una tipologia voltata per un negozio di cimatoria, testimonia la volontà così espresa, di richiamarsi ad aspetti legati sia al commercio che alla rappresentanza: una sorta di 'palazzo', che caratterizzato da un'interfaccia urbana su Via Puccetti, si pone come una nuova polarità tra il territorio, fuori porta Santa Trinita ed il centro cittadino aperto oltre Via Palla a Corda, sulla piazza del Castello. Dal punto di vista funzionale e strutturale, questa tipologia consentiva di collocare i macchinari e disporre il magazzino di

<sup>29</sup> A.S.C.Po, (Archivio storico comunale di Prato), *Permessi di edificare 1873*, affare 84.

<sup>30</sup> A.S.C.Po, (Archivio storico comunale di Prato), *Atti del Consiglio*, f. 239, n.11, anno 1869-1870, affare n.31, 28 Novembre 1869.

<sup>31</sup> A.S.C.Po, (Archivio storico comunale di Prato), *Id.*

deposito stoffe al piano superiore e di utilizzare il piano terra oltreché per la negoziazione, per le lavorazioni ultime di controllo e per il confezionamento. Il sistema costruttivo, permetteva inoltre di mantenere i limiti di edificabilità riducendo al minimo l'ingombro dei muri esterni.

Agli inizi del 1873 l'attuale locale con volte a crociera ribassate, è un negozio frequentatissimo per il quale Vincenzo si rivolge al Comune nell'intento di assicurare 'decoro urbano' anche nei luoghi circostanti.

Un'attenzione quindi, che riguarda non solo l'edificio in se stesso ma anche il suo contesto, il suo indotto in termini di accessibilità, spazi aperti prospicienti, affluenza di un certo numero e tipo di clientela, qualità urbana del quartiere.

Nel 1876 sono comproprietari anche Leopoldo Campolmi, Odoardo Vannucchi e Silvio Mercatanti, mentre nel 1882 parte della quota di Luigi Cecconi è ceduta a Beniamino Forti con validità retroattiva al 1880.

In questi anni, i soci della Cimatoria Leopoldo Campolmi & C., sono presenti alle iniziative economiche, commerciali e socioculturali che coinvolgono i mutamenti della città, come la fondazione della Banca Pratese nel 1877 e l'Esposizione Mandamentale del 1880.

L'esposizione pratese fa parte delle diverse manifestazioni espositive a carattere sovralocale, che l'industria nascente organizza in tutta Europa, come incentivo di mercato e come proficua occasione di scambi culturali.

Luigi Cecconi è promotore dell'esposizione, nella quale risultano premiati per la qualità dei prodotti tessili presentati, anche Silvio Mercatanti e Beniamino Forti<sup>32</sup>. Gli stati di cambiamento catastali del 1883 registrano il primo completamento del complesso a corte, sviluppato a sud dall'ex mulino e lungo Via Puccetti.

Nel 1885 è impiantata la prima macchina per l'asciugatura della stoffa con riscaldamento a vapore: la *rameuse*<sup>33</sup>. Il sistema meccanico di essiccamento consentiva di svincolare la lavorazione dalle variabili meteorologiche aumentando la produzione e rispettando costanti requisiti di qualità.

Con l'introduzione di ulteriori nuovi macchinari, fra cui la ramosa a cassone<sup>34</sup>, nel 1892 è installata anche la seconda caldaia a vapore tipo 'Cornovaglia', con

---

<sup>32</sup> Della commissione per la premiazione dei lanifici partecipanti fanno parte, il senatore Alessandro Rossi, industriale di Schio, Ricci Adamo di Stia, Schmitter Emilio e De Lamorte di Firenze. Cecconi Luigi è premiato con medaglia d'argento per le camiciole di lana, Forti Beniamino per gli scialli follati di lana cardata e Mercatanti Silvio per gli Cheviots inverno. Sull'esposizione industriale e artistica di Prato si vedano: *Esposizione mandamentale di arti, d'industrie e di agricoltura in Prato: elenco dei premiati*, Salvi, Prato 1880; *Guida-Catalogo dell'Esposizione Mandamentale Pratese*, Prato, Salvi, 1880.

<sup>33</sup> Cfr. C. CALAMAI, *L'industria laniera nella Provincia di Firenze*, Camera di Commercio e industria della Provincia di Firenze, Firenze, 1927.

<sup>34</sup> Cfr. F. BARZOCCHI, *Riqualficazione di vuoti urbani e recupero di edifici industriali del settore tessile, dismessi o dismettibili, costruiti fra il 1850 e gli anni '30 a Prato*, tesi di dottorato in Ingegneria Edilizia e Territoriale, Facoltà di Ingegneria di Firenze, Coordinatore Prof. Ing. A.C. Dell'acqua, Tutori Proff. Ingg. F.Nuti, R.Lugli e E. Valcovich, Bologna-Firenze, 1996.

potenza massima pari a sette atmosfere<sup>35</sup>. Il collaudo iniziale era a cura di un ingegnere inviato dalla prefettura provinciale, mentre per l'obbligatorio controllo periodico, gli utilizzatori di caldaie a vapore potevano avvalersi di imprese specializzate, come in questo caso, la ditta Reinach di Milano<sup>36</sup>.

I cambiamenti tecnologici hanno avuto caratteristiche che hanno accentuato il ruolo e l'importanza delle fonti energetiche<sup>37</sup>. L'energia idrica diretta vincolava la localizzazione della linea produttiva ed i tempi 'stagionali' di uso della stessa. La trasmissione meccanica dal motore idraulico, di otto cavalli, alla macchina avveniva attraverso un complesso sistema di cinghie di cuoio e pulegge montate su alberi di trasmissione e con galoppini di deviazione collocati su supporti a parete. Alla relativa economicità della fonte energetica si contrapponeva l'aleatorietà del flusso idrico e la necessità di posizionare i macchinari vicino al motore primo.

I due motori a vapore installati nel 1893 permettevano di aumentare la potenza energetica complessiva che in tal modo raggiungeva i sessantacinque cavalli-motore e di sopperire ai momenti di minor attività del motore idraulico, per un totale di trecento giorni lavorativi annui<sup>38</sup>. Le due caldaie, collocate nel volume perpendicolare a Via Puccetti nei locali attigui all'*appendice necessaria* delle officine, producevano energia e vapore per le ramose e le calandre poste al piano superiore. Nel corso di una ristrutturazione generale del complesso, nel 1896 è terminata l'odierna ciminiera.

Le ciminiere si aggiungono a quel 'ritratto di città'<sup>39</sup> dove le mura circoscrivono unitariamente un ideogramma urbano fatto di torri, di masse murarie rappresentative e dal ripetersi tipologicamente uniforme del tessuto abitativo: sono simboli funzionali che contribuiscono a dare forte visibilità al carattere ed alla peculiarità industriale di Prato, città ancora monocentrica<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> A.S.C.Po, (Archivio storico comunale di Prato), Statistiche 1892-1893, 1. Statistiche industriali, minuta del 13 dicembre 1893.

<sup>36</sup> A.S.C.Po, (Archivio storico comunale di Prato), Miscellanea 1891, f. 121, prot. 923 del 20 febbraio 1891.

<sup>37</sup> Cfr. C. BARDINI, *Senza carbone nell'età del vapore: gli inizi dell'industrializzazione italiana*, Milano 1998; anche in Istituto internazionale di storia economia F.M. Datini, misc. 2383.

<sup>38</sup> A.S.C.Po, (Archivio storico comunale di Prato), *Statistiche 1892-1893*, 1. Statistiche industriali, 1893.

<sup>39</sup> Cfr. DE SETA, J. LE GOFF (a cura di), *La città e le mura*, Bari, Laterza, 1989; Cfr. C. ZANIRATO, *L'architettura al limite. Il limite dell'architettura. L'architettura del limite*, Firenze, Alinea, 1999.

<sup>40</sup> Guide e racconti di viaggio da Grand Tour di inizio secolo, rappresentano le città italiane con vedute descrittive e con le prime documentazioni fotografiche. In questi 'affreschi', Prato appare una città tranquilla dove l'industrializzazione si è introdotta senza soluzione di continuità con il passato. H. HESSE, *Dall'Italia*, Milano, Mondadori, 1990, p. 82 (diario di viaggio del 1901): «[...] sono partito per Prato. Viaggio attraverso una distesa ininterrotta di praterie, di sole e di primavera. Prato è una fantastica cittadina antica e solida [...]»; O.H. GIGLIOLI, *A Prato: impressioni d'arte*,



Le statistiche industriali del 1895 relative alla provincia di Firenze, riportano tra gli opifici per la rifinizione dei tessuti:

«il più importante di questi è quello di proprietà del Signor Campolmi Leopoldo di Prato, nel quale sono raccolti tutti gli apparecchi necessari per la garzatura, la cimatura, la sodatura, lo stiraggio o la lustratura; lo stabilimento dispone di due motori a vapore [...] e di un motore idraulico [...]»<sup>41</sup>.

Agli inizi del nuovo secolo, è ultimato il corpo di fabbrica sul corso della gora: un volume sviluppato su due livelli ed esteso quasi fino a Via Santa Chiara, come poi indicato negli aggiornamenti catastali del 1909. Nel 1905, quest'ultimo locale ospiterà su sei campate, una grande ramosa piana. A questa data, lo stabilimento dispone di due motori a vapore della forza complessiva di centoquindici cavalli motore per mettere in moto venti macchine utensili<sup>42</sup>.

L'azienda occupava personale sia maschile, adatto alla movimentazione delle pesanti pezze bagnate in lana cardata o all'operosità tecnica nell'uso dei macchinari, che femminile, con donne di età compresa tra i quattordici ed i trentun anni<sup>43</sup>, dedite soprattutto, ma non solo, alle lavorazioni finali di controllo, rammento e piegatura.

---

Lumachi, Firenze 1902, p. 5: «Prato, la piccola città industriale così interessante per le sue opere d'arte, in cui si ritrova la semplicità della vita e l'anima dei grandi passati. La campagna con i suoi pioppi sottili e nudi irrigata dal torrente Bisenzio, limitata all'orizzonte dalle colline e dalle montagne, [...]» e conclude a p. 61: «Questa piccola città toscana per la religione con cui conserva i suoi monumenti d'arte, per l'attività commerciale dei suoi operosi abitanti sembra ancora mantenere l'antico carattere [...]».

<sup>41</sup> MAIC (Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, *Statistica Industriale. Notizie sulle condizioni industriali della Provincia di Firenze*, Roma, Tipografia Nazionale di G. Bertero, 1895, p. 87.

<sup>42</sup> Camera di Commercio ed Arti di Firenze, *Statistica industriale della provincia di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1904, pp. 87-88. Questo resoconto statistico rileva a Prato la presenza di pochi opifici per la rifinizione: «Le ditte Kossler e Mayer e Ing. Klinger, Forti A & G. di Beniamino Forti e Lanificio Nazionale possiedono gli apparecchi necessari per la rifinizione completa dei tessuti. Gli altri stabilimenti si servono per questa operazione di appositi opifici, il più importante dei quali è quello di proprietà del Sig. Campolmi Cav. Leopoldo & C. di Prato nel quale sono raccolti tutti gli apparecchi necessari per la garzatura, la cimatura, la sodatura, lo stiraggio e la lustratura dei panni; lo stabilimento dispone di due motori a vapore della forza complessiva di 115 cavalli per mettere in moto 20 macchine utensili [...]. Altri due stabilimenti per la cimatura dei tessuti sono esercitati nel Comune di Prato dai signori Vannucchi Antonio e fratelli e Caramelli Alessandro il primo dei quali fa uso di un motore idraulico della forza di sette cavalli ed occupa sette operai. Sempre nello stesso comune si trovano tre gualchiere [...]».

<sup>43</sup> A.S.C.Po. (Archivio storico comunale di Prato), *Statistiche 1903*, 1. *Statistiche industriali, 1903*; Cfr. A. PESCAROLO, *Modelli di industrializzazione, ruoli sociali, immagini del lavoro (1895-1943)* in G. MORI (a cura di), *Prato. Storia di una città*, vol. 3, tomo I.



Quello dei rifinitori<sup>44</sup> andava definendosi, un patrimonio di attitudini e di esperienze, che si fondava su una cultura in cui allo scrupolo per il lavoro ben fatto si assomava un forte senso di responsabilità personale. Le diverse fasi lavorative avevano come riferimento fondamentale la perizia e l'abilità individuale evitando l'allineamento alle cadenze della macchina e l'omologazione delle singole prestazioni. Ne emerge la fierezza per una particolare sapienza pratica attraverso cui viene a formarsi una sorta di aristocrazia delle maestranze consapevole del proprio ruolo<sup>45</sup>.

La contiguità dei macchinari e delle lavorazioni richiama alla corralità tra i lavoratori, così come la necessaria continuità del processo di lavorazione implicava una corresponsabilità diretta fra i reparti.

La fluidità distributiva ottenuta con un sistema di percorsi collegati e continui, uniti anche dall'affaccio sul cortile interno, armonizzava con l'attitudine a lavorare in base ad una visione d'insieme dei problemi.

Uno spazio di lavoro 'aperto' caratterizzato da una prevalenza dei vuoti pieni: ciò che all'esterno appare introverso all'interno si risolve nel vuoto funzionale e distributivo del cortile e nel percorso di distribuzione e movimentazione interna delle pezze. La periodica relazione sulle condizioni industriali della provincia fiorentina nel 1907, indica l'azienda come *perfetto impianto*, dichiarando con ciò una sorta di 'macchinario' unico al quale più maestranze lavorano.

«[...] Notevole incremento ha dato a questa industria il perfetto impianto della Ditta Leopoldo Campolmi & C. per la rifinitone delle pezze, che da solo fa fronte all'intera produzione annua [...]»<sup>46</sup>.

L'edificio è macchina esso stesso<sup>47</sup>: alla tipologia minimalista dei volumi prismatici con tetto a due spioventi, si associa un repertorio di varianti tecnologiche leggibili sia nella tecnica costruttiva dei singoli corpi di fabbrica quanto nella loro risposta alle necessità funzionali degli impianti da ospitare.

---

<sup>44</sup> Camera del Lavoro di Prato e paesi limitrofi, *Relazione morale e finanziaria dell'anno 1905*, Prato, Edizione Passerini, 1906, p. 8: «I rifinitori di tessuti. Ai primi della gestione la lega rifinitori e tintori era costituita di numero centoventidue soci fra uomini e donne, durante la gestione 1905 mercè l'attività del Consiglio direttivo e dei migliori elementi della sezione, il numero dei soci salì a centoquarantasette. La sezione è bene disciplinata, la morosità vi è quasi sconosciuta e se fino al presente essa non ha ancora promosso nessuna agitazione per il miglioramento delle condizioni dei rapporti del lavoro del suo mestiere, ciò è dipeso dalla svariata differenza degli stessi rapporti del lavoro, la quale rende molto difficile le agitazioni della natura accennata».

Sull'associazionismo pratese si veda: sito internet BNCF (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), [www.bcnf.firenze.sbn.it/progetti/associazionismo](http://www.bcnf.firenze.sbn.it/progetti/associazionismo), Associazionismo in Toscana fra '800 e '900.

<sup>45</sup> Cfr. V. CASTRONOVO, *Fiat 1899-1999. Un secolo di storia italiana*, Milano, Rizzoli, 1999.

<sup>46</sup> Camera di Commercio ed Arti di Firenze, *Statistica industriale della provincia di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1907, p. 33.

<sup>47</sup> Cfr. F. BARZOCCHI, cit.

Lunghezza e larghezza delle campate sono dettate dalle dimensioni dei macchinari e dallo spazio d'uso pertinente e necessario alla loro utilizzazione; la serialità delle ampie finestrate conferisce unitarietà al complesso architettonico ma al contempo consente la massima illuminazione diurna degli ambienti interni, destinati anche a lavorazioni accurate sulle singole pezze.

Alla fluidità dello spazio continuo dei blocchi volumetrici della fabbrica si contrappone lo spazio riservato, quasi favorevole al *raccoglimento intellettuale*<sup>48</sup>, degli uffici dirigenziali ricavati nell'ex abitazione su Via Puccetti. I motivi floreali delle pitture parietali e delle cornici, i mobili e gli altri apparati d'arredo richiamano la serenità di uno studiolo signorile, mutuando linearismo e fluidità decorativa da un delicato gusto liberty.

La funzione d'ufficio basata sulla relazione e lo scambio<sup>49</sup>, è delegata a spazi ricavati all'interno di altri locali, più prossimi alle funzioni operative come il deposito pezze in arrivo o la sala confezionatura delle pezze in uscita.

Nella singolarità della sua specifica esemplificazione questo spazio dell'industria è *dimora* del lavoro, documento materiale di quell'immagine del 'mondo nuovo'<sup>50</sup>, fatto di macchine e di uomini, espressione dei mutamenti del rapporto con il 'luogo' e le 'cose'<sup>51</sup>.

Gli ampliamenti edilizi e dell'impianto di lavorazione realizzati fino a questi anni, conferiscono all'azienda un assetto stabile e razionale che rimarrà matrice per i futuri sviluppi.

---

<sup>48</sup> F. FABBRIZZI (a cura di), *Uffici*, F. Motta editore, Milano 2002, p. 7

<sup>49</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>50</sup> L. BORSANI, *L'immagine dell'industria: il caso Ansaldo*, in «Aft. Rivista di storia e Fotografia», 1987, n. 10, p. 52.

<sup>51</sup> Cfr. S. AZZARO (a cura di), *La cultura del lavoro dall'illuminismo all'informatica*, Cseo, Bologna 1983; cfr. *Le fabbriche del Novecento*, «Casabella», n. 651/652, dicembre 1997-gennaio 1998; Cfr. *Architettura dei luoghi di lavoro*, in «Materia», n. 32, maggio-agosto 2000.



LE CHIESE PROGETTATE  
DA PADRE RAFFAELLO FRANCI OFM (1887-1963)  
NELLA DIOCESI DI PISTOIA  
con Paolo Caggiano

I. CENNI BIOGRAFICI DI PADRE FRANCI

Emilio Franci, in religione Raffaello, nacque a San Giovanni Valdarno (Arezzo) il 4 novembre 1887. All'età di quindici anni entrò nel collegio francescano di S. Romolo a Figline Valdarno (Firenze), per compiere gli studi medi. Nel 1905 veniva ammesso nell'Ordine dei frati Minori e iniziava il noviziato nel santuario della Verna (Arezzo). Dopo la professione dei voti, avvenuta il 6 agosto 1906, continuò gli studi ginnasiali ad Incisa Valdarno (Firenze), quelli filosofici dal 1908 al 1911 a Sandetole presso Contea (Firenze) e successivamente, dal 1911 al 1914, quelli teologici a Sargiano (Arezzo). Fu ordinato sacerdote il 12 agosto 1913. Nel 1914 insegnò storia dell'arte e disegno architettonico ai giovani francescani del liceo di S. Margherita a Cortona (Arezzo). Dopo aver prestato il servizio militare tra il 1915 e il 1919, venne assegnato al convento di San Salvatore al Monte alle Croci in Firenze, dove rimase pressoché ininterrottamente per tutta la sua vita, ricoprendo più volte gli uffici di vicario e di economo<sup>1</sup>. Morì a Fiesole il 19 giugno 1963.

Giovane sacerdote, padre Franci frequentò lo studio del pittore fiorentino Raffaello Sorbi e redasse alcuni articoli di critica storico-artistica, tra i quali *La Verna nei disegni di Iacopo Ligozzi*<sup>2</sup> in cui illustrava dal lato artistico i ventitre disegni incisi in rame che il pittore veronese elaborò nel 1607 durante un soggiorno al santuario francescano, e *L'Ospedale di S. Paolo in Firenze e i Terziari France-*

---

<sup>1</sup> Firenze, Archivio Storico della Provincia di S. Francesco Stigmatizzato (= ASPSFS), *Anagrafe*, b. Francalanci-Furzi, fasc. Franci p. Raffaello, lettera-necrologio su R. Franci di V. Boddi del 25 giugno 1963; lettera del ministro provinciale A. Martini a Giovannoni, presidente della commissione per l'iscrizione nell'albo degli architetti, del 1 novembre 1927.

<sup>2</sup> R. FRANCI, *La Verna nei disegni di Iacopo Ligozzi*, in *La Verna. Contributi alla storia del Santuario (Studi e documenti)*, Arezzo 1913, 76-92.

scani<sup>3</sup> nel quale descriveva in sintesi lo sviluppo storico dell'ospedale fino a XV secolo e le principali opere d'arte in esso conservate.

Nato con la passione e la versatilità per l'architettura, padre Raffaello vi si dedicò con impegno e competenza dietro i suggerimenti di diversi amici professionisti e in primo luogo di colui che sempre stimò ed amò come 'maestro', il professore architetto Severino Crott. Egli è un autodidatta e nella sua produzione «si ispira al classico e lo assimila», come nel caso del complesso religioso della Poggerina a Figline Valdarno (Firenze), delle chiese di Pratovecchio (Arezzo), Cavarzano (Prato) e Tavola (Prato); tuttavia non è «schiavo» del classico, perché «aperto ad un sano soffio moderno» come nelle chiese del Sacro Cuore di Montemurlo (Prato), di S. Antonio a Viareggio (Lucca) e nella cappella del *Pastor Angelicus* alla Verna<sup>4</sup>.

Dal 1927 padre Franci insegnò disegno geometrico, ornamentale ed architettonico, anatomia pittorica e mitologia classica illustrata negli studentati francescani di S. Lucia a Lastra a Signa (Firenze) e di S. Francesco a Fiesole (Firenze)<sup>5</sup>. Visse coniugando con armonia la dedizione religiosa e sacerdotale all'interesse per l'arte e, in particolare, per l'architettura divenendo un attivo ed apprezzato professionista, come mostrano i numerosi attestati di stima conservati nell'archivio della Provincia Toscana dei frati Minori.

In una stanza lunga e stretta nel sottotetto del convento di Monte alle Croci, ingombra di pezzi e cornici, padre Franci sistema il proprio studio nel quale, per oltre quarant'anni, disegna assiduamente e progetta interi complessi religiosi, chiese, cappelle, conventi, istituti, fino a semplici elementi di arredo sacro, come nel caso degli altari della chiesa di Sant'Antonio a Montecatini Terme (Pistoia) e della Misericordia a Pistoia. La Provincia Toscana dei frati Minori si affida a lui come principale consulente della commissione edilizia e la diocesi di Fiesole gli assegna per decenni il ruolo di presidente della stessa commissione.

Con una personalità umile e serena, sempre pronto alla battuta ilare, Franci desidera e sollecita la critica ai propri lavori; adora la professione ed afferma che come corrispettivo è sufficiente un semplice pranzo, «privilegiando il riso all'acciugata e l'agnello arrosto»<sup>6</sup>. Il suo distacco dal denaro è rimasto proverbiale e molte volte, a chi gli chiedeva l'onorario per la sua opera, rispondeva:

<sup>3</sup> R. Franci, *L'Ospedale di S. Paolo in Firenze e i Terziari Francescani*, in *Studi Francescani* 7/1-2 (1921) 52-70.

<sup>4</sup> ASPFS, *Fondi personali dei religiosi*, b. P. Franci, fasc. lettere, commemorazione e condoglianze 1950-1963, *In 'die trigesimo' del p. Raffaello Franci. Parole commemorative*, dattiloscritto di A. Falcini senza data.

<sup>5</sup> ASPFS, *Anagrafe*, b. Francalanci-Furzi, fasc. Franci p. Raffaello, lettera di A. Martini a Giovanni.

<sup>6</sup> Come racconta il geometra Ernesto Ferruzzi di Firenze che lo ha conosciuto personalmente.

«Per me basta una bottiglia di vinsanto da bere con i confratelli del convento, ma non so se il mio guardiano si... contenterà!»<sup>7</sup>.

Wladimiro Babucci lo descrive come «instancabile creatore di una simpatica generazione di chiese e di chiostri che sorridono nei sparsi clivi della nostra soave Toscana; artista istintivo e classico architetto toscano, vertiginosamente attivo, progettista, direttore, ispiratore e talora esecutore e soprattutto un vero e autentico sacerdote di Cristo»<sup>8</sup>. L'attività professionale di Franci svolta in prevalenza nel territorio regionale toscano – seppure con alcuni progetti realizzati in altre regioni, nell'America Meridionale e in Africa –, ha inizio con l'incarico nel 1911 di progettare e dirigere i lavori di ampliamento del convento di Sargiano, mentre frequenta il corso teologico e la scuola di architettura e plastica ad Arezzo diretta dal professore Rinaldo Mariani. Questo è il suo primo lavoro, secondo l'elenco da lui stesso compilato per ottenere la qualifica di architetto, che consegue il 4 aprile 1929, come riconoscimento nazionale della ininterrotta attività professionale svolta per almeno un decennio<sup>9</sup>.

L'architetto Franci non si distingue per un repertorio di avanguardia, preferisce seguire tendenze già affermate e assimilate, caratterizzando le proprie opere con uno spiccato eclettismo. Schemi e concetti utilizzati rimandano a forme e tipi della tradizione, secondo un processo imitativo che ripropone stilemi formali e modi costruttivi di lontana derivazione romanica, reinterpretata secondo i canoni delle scuole ottocentesche e accademiche. Alle tecniche costruttive tradizionali in pietra e laterizio, affianca occasionalmente l'uso del cemento armato, soprattutto per la copertura di aule religiose con luci notevoli. La sua è una visione dell'architettura fatta di scelte semplici, priva di ansie personalistiche, che risponde ai dettami francescani che permeano la sua vita. Le costruzioni di padre Raffaello si introducono con sobrietà nel contesto e rispondono ad un'immagine di chiesa diffusa nella memoria popolare, soprattutto delle piccole comunità locali.

I suoi primi interventi di ristrutturazione di chiese sette-ottocentesche gli ispirano l'uso di una tipologia chiesastica preferenziale: l'aula detta 'a fienile', tipica delle chiese francescane, che ha il suo prototipo nella chiesa di S. Francesco di Cortona, costruita nel 1245. Molti progetti e edifici realizzati da Franci sono parziali ricostruzioni o costruzioni *ex novo* di altri distrutti dal si-

---

<sup>7</sup> ASPFS, *Fondi personali dei religiosi*, b. P. Franci, fasc. lettere, commemorazioni e condoglianze 1950-1963, In *'die trigesimo' del p. Raffaello Franci*.

<sup>8</sup> W. Babucci, *L'antico sogno del buon parroco di San Pietro a Mezzana si è finalmente realizzato*, in *Resurrexit* 17 (1939): riproduzione anastatica in occasione del 50° anniversario della inaugurazione e consacrazione della nuova chiesa.

<sup>9</sup> ASPFS, *Anagrafe*, b. Francalanci-Furzi, fasc. Franci p. Raffaello, lettera di A. Martini a Giovanni; *Fondi personali dei religiosi*, b. P. Franci, fasc. lettere, commemorazioni e condoglianze 1950-1963, In *'die trigesimo' del p. Raffaello Franci*.

sma che colpì la zona del Mugello nel 1919, o sostituzioni di altri danneggiati dagli eventi bellici del 1944; per questi ultimi egli ripropone gli stessi modi compositivi che venivano utilizzati nelle realizzazioni dell'anteguerra con una sorta di *heri dicebamus*. Altre chiese vengono costruite a seguito della formazione di nuove parrocchie, per andare incontro ai nuovi insediamenti formatisi nel territorio in posizioni più funzionali ai collegamenti, come quella a Ponte di Serravalle (Pistoia), o in conseguenza allo spostamento di vecchie sedi verso zone di ampliamento urbano, come quelle di Spazzavento (Pistoia) e Chiazzano (Pistoia).

Per avere un'idea più chiara e precisa dell'indirizzo architettonico seguito da padre Franci, presentiamo la descrizione di cinque chiese della diocesi di Pistoia che sono state da lui progettate.

## 2. CHIESA DI S. MARIA ASSUNTA IN SAN ROCCO (PISTOIA) – 1932/34

Il complesso parrocchiale di San Rocco è situato nella zona suburbana e pedecollinare est della città di Pistoia. L'attuale chiesa di Santa Maria Assunta è stata edificata sul luogo di un oratorio cinquecentesco e in adiacenza alla chiesa settecentesca di più modeste dimensioni.

Franci elabora già dal 1924 una prima proposta che prevede l'ampliamento dell'edificio esistente e la realizzazione di una nuova facciata. A seguito della costituzione nel 1926 di un comitato parrocchiale per la raccolta di fondi, Franci viene ufficialmente incaricato di preparare un secondo progetto: questo prevede la demolizione di quella parte di chiesa usata come compagnia o cappella dedicata a San Rocco, per costruirvi la nuova chiesa.

La distribuzione planimetrica di quest'ultima proposta è la più vicina alla realizzazione, così come l'aspetto decorativo e le finiture: l'esterno è rivestito di un paramento murario in pietra bugnata a filaretto con bozze d'angolo e la facciata a capanna presenta un portale d'ingresso in pietra a lavorazione liscia e tettuccio pensile.

L'edificio è stato costruito ad un'unica navata, come da progetto, ma con un apparato decorativo e stilistico semplificato rispetto alla definizione degli elementi previsti, con aspetti riconducibili ad un'architettura neoromanica.

In facciata, la trifora archivoltata con cornici in cotto racchiusa da un arco maggiore decorativo, consueto nelle proposte del Franci, è realizzata più piccola e all'interno di una cornice non arcuata; così come sono assenti gli archetti pensili in cotto previsti nel sottogronda dei due spioventi.

All'interno, l'aula coperta a capriate lignee ha un registro parietale di decorazioni pittoriche che si interrompono con arcate cieche in corrispondenza degli altari laterali, seguendo le indicazioni progettuali, come anche l'area presbiteriale quadrangolare, rialzata e coperta a volta, che ospita un altare maggiore in pietra con bassorilievi.

Semplificata risulta anche la realizzazione del campanile: una torre a base quadrata con cella campanaria a quattro aperture arcuate.

### 3. CHIESA DEL SACRO CUORE DI GESÙ DI MONTEMURLO (PRATO) – 1938/46

La chiesa e il complesso parrocchiale e sociale di cui fa parte, si trovano in un'area pedecollinare che consente di determinare un allineamento visivo con la rocca e la chiesa del borgo antico posti sulla sommità del colle. La chiesa occupa lo spazio centrale di un sistema di edifici allineati parallelamente alla direzione est-ovest dell'aula religiosa e si trova in posizione sopraelevata rispetto alla viabilità di scorrimento. Essa è un ampio edificio a navata unica con tre cappelle absidate sulle due pareti laterali che movimentano il volume stereometrico. L'impianto è a croce latina, per la presenza di un transetto appena pronunciato, con abside semicircolare. Il campanile adiacente alla chiesa, libero su quattro lati, è una torre a base quadrangolare con basamento in pietra, corpo in laterizio con angolari in pietra e cella campanaria con un doppio registro di tre archi che alleggerisce la sommità.

Alla semplicità volumetrica della chiesa si contrappone un'intenzionale monumentalità sia nelle dimensioni sia nell'apparato decorativo. La facciata presenta una sorta di sfogliatura scultorea che disegna più livelli superficiali nella massa muraria. Una cornice in pietra definisce il profilo della facciata e del timpano. Un arcone con cornice in pietra lavorata a toro, ne inquadra la parte centrale realizzata in laterizio su un secondo livello, inciso di circa trenta centimetri nella parete. Su questo sfondo sono contenuti il portale d'ingresso, un grande rosone e la statua del Sacro Cuore posta al centro su mensola, nel secondo registro in cui è possibile suddividere graficamente la facciata. Due ingressi laterali, anch'essi con cornici modanate, completano la stessa.

All'interno la monumentalità dell'esterno si stempera in una sorta di spazialità dilatata che suggerisce un comunitario spazio urbano. La navata unica, con soffitto cassettonato, si dilata nelle cappelle laterali a pianta semicircolare incorniciate da un ordine gigante di arcature e nella zona presbiteriale anch'essa sottolineata da una doppia arcatura, coperta da volta a crociera, che accenna il transetto ed ospita l'altare maggiore. L'abside e le cappelle sottolineate da cornici grigie in pietra su intonaco bianco, presentano catini affrescati e aperture oblunghe e voltate che contribuiscono ad una luminosità diffusa e ad una percezione serena dello spazio.

### 4. CHIESA DEL SACRO CUORE DI GESÙ DI PONTE DI SERRAVALLE – SERRAVALLE PISTOIESE (PISTOIA) – 1942/43

La chiesa del Sacro Cuore di Gesù è ubicata alle pendici del Montalbano, lungo la strada provinciale lucchese, ed è parte di un complesso religioso, formato dalla chiesa con torre campanaria, dalla compagnia, dalla sagrestia, dal fabbricato della canonica e dai vari ambienti ricreativi ubicati ai piani inferiori.

L'edificio costituisce un tardivo esempio di architettura eclettica in stile neo-



gotico. Il complesso, tranne il volume della canonica, intonacato, è completamente rivestito da un paramento murario di pietra arenaria. La facciata presenta conci di pietra bugnata a filaretto, con le bozze d'angolo e il basamento in pietra squadrata a lavorazione liscia. Una serie di archetti pensili fa da cornice ad una porzione leggermente arretrata; al centro c'è un rosone in finta pietra, sotto cui si apre il portale d'ingresso sormontato da una doppia lunetta cuspidata, dove è inserito un mosaico raffigurante il Sacro Cuore di Gesù. Il motivo dell'arco a sesto acuto del portale si ritrova nei portici laterali, al di sopra dei quali sono ubicati a sinistra un oculo con infisso ligneo e a destra un rosone di dimensioni ridotte rispetto a quello centrale. I restanti prospetti presentano un paramento di pietra arenaria ad *opus incertum*. Tutte le cornici di sottogronda sono realizzate con intonaco tingeggiato che simula modanature di pietra serena. Il campanile ha il basamento con bozze di pietra squadrata e bugnata, mentre la parte soprastante presenta la medesima soluzione della facciata con muratura a filaretto e conci angolari di pietra arenaria a lavorazione liscia.

La cella campanaria è formata da quattro archi a sesto acuto con cornici in pietra serena ed è arricchita sui prospetti nord e sud di un orologio. A metà altezza della torre è collocata una monofora a sesto acuto con conci di pietra serena e tamponata da muratura in laterizio. La gronda è decorata di una serie di mensole in pietra serena.

La distribuzione planimetrica interna non corrisponde all'impostazione della facciata, tipica di una chiesa a tre navate; infatti dai portici laterali non si accede alle navate secondarie, ma alla canonica ed alla compagnia. La chiesa si compone di un'unica navata a pianta rettangolare, che con l'abside e le due cappelle laterali forma una croce latina, orientata secondo la direzione sud-nord. La zona presbiteriale è rialzata di due gradini rispetto all'aula, dalla quale è separata da una balaustra di marmo. Sia l'abside che le cappelle hanno pianta poligonale e sono distinte dalla navata da arconi a sesto acuto caratterizzati da una cornice intonacata di colore grigio, a simulare la pietra serena. L'insieme appare nel complesso molto semplice e sobrio; in realtà il progetto originario prevedeva alcuni particolari decorativi, tra cui gli arconi impreziositi con marmo bicromo, che avrebbero sicuramente conferito un aspetto meno severo all'edificio. La copertura dell'aula, a semplice capanna, è scandita da quattro capriate. Alla sommità delle murature perimetrali si trova una fascia decorata, opera del pittore Azeglio Tuci. La copertura delle due cappelle e dell'abside è realizzata da volte generate da archi a sesto acuto semplicemente intonacate. L'illuminazione naturale, oltre che dal rosone di facciata, proviene dalle monofore che si aprono sulle pareti laterali, sulle cappelle e sull'abside: tutte presentano vetrate dipinte con scene religiose e sono arricchite di una cornice di colore grigio. Dalla porta collocata sulla parete est dell'aula ecclesiastica si accede all'adiacente vano della compagnia; questo ambiente è raggiungibile direttamente anche dall'esterno, attraverso il portico.

L'altare di marmo di diverse colorazioni è formato dalla mensa sostenuta da una struttura composta da dieci colonnine che sorreggono archetti a sesto acuto trilobati. Ai lati dell'altare sono disposti due candelabri in marmo.

Le cappelle laterali sono provviste di altari della medesima foggia; formati da una mensa poggiante su quattro colonne di marmo, hanno all'interno del dossale una nicchia contenente una statua, a destra quella di Gesù e a sinistra quella della Madonna. Lungo le pareti laterali, in prossimità dell'ingresso, sono presenti due nicchie di forma rettangolare.

La parte occidentale del complesso è occupata dalla canonica, distribuita su cinque livelli e formata da diversi ambienti adibiti sia ad abitazione che ad uso ricreativo.

## 5. CHIESA DEI SS. MARIA MADDALENA E LAZZARO A SPAZZAVENTO (PISTOIA) – 1951

Il complesso parrocchiale, costituito da chiesa, campanile, canonica e locali parrocchiali, occupa il luogo di un ospedaletto medievale del suburbio pistoiese, immerso nella campagna sulla strada per Lucca.

Il nucleo originario, trasformato ed eretto a parrocchia indipendente agli inizi del XIX secolo, fu minato e fortemente danneggiato durante la seconda guerra mondiale. I nuovi edifici, costruiti sul sedime dei precedenti, ma con diverso orientamento e maggiori dimensioni, vennero completati nel settembre del 1951; la chiesa fu consacrata nel 1963. Il complesso è rivolto verso la viabilità principale e si adegua al dislivello orografico con rampe e scalinate che ne raccordano il livello di accesso alla quota del terreno in pendenza. La chiesa è costituita da un volume stereometrico con un'ampia gradinata di accesso e un portico di facciata; un blocco perpendicolare all'aula religiosa ospita i locali parrocchiali, delimitando una zona semipubblica adiacente. Sul lato sinistro dell'abside è affiancata la torre campanaria. L'impianto della chiesa è a tre navate, separate da arcate a tutto sesto su semplici pilastri; la navata centrale è coperta a capanna con capriate a vista, mentre le due navate laterali, più basse, presentano controsoffitto piano dipinto a cassettoni. La navata centrale e le laterali costituiscono un insieme geometrico caratterizzato da un'aula principale più alta al centro e da un anello perimetrale che l'avvolge parzialmente. Sul lato d'ingresso, le navate laterali generano simmetricamente due cappelle, una delle quali ospita il fonte battesimale; sul lato del presbiterio si concludono con altari votivi addossati alle pareti.

La zona presbiteriale è incorniciata da tre arcate a tutto sesto: quella centrale, più ampia, inquadra la piccola abside a base rettangolare che conclude il presbiterio. L'interno, semplice e sobrio, è illuminato di luce naturale da cinque oculi sulle pareti nelle navate laterali, quattro monofore sulle pareti laterali, più alte, dell'aula centrale e due rosoni (uno sulla facciata e l'altro sulla parete absidale) che presentano vetrate policrome dei maestri fiorentini Silvio Polloni e Rodolfo Fanfani, quest'ultimo attivo anche nella chiesa di Narnali (Prato).

Le equilibrate proporzioni volumetriche, le pareti intonacate di bianco e le cornici pittoriche in tonalità di grigio che richiamano finiture in pietra serena, evocano una spazialità rinascimentale.

## 6. CHIESA DI S. MARIA ASSUNTA IN CHIAZZANO (PISTOIA) – 1954/57

La chiesa, ubicata alla periferia est della città di Pistoia, in adiacenza alla strada provinciale 'Pratese', lontano dalla più piccola chiesa parrocchiale di origini medievali, si inserisce all'interno dell'abitato della località, formatosi nel secondo dopoguerra. Il complesso religioso è formato da chiesa e locali parrocchiali, posti sul lato sinistro della stessa. Franci ha elaborato diverse proposte per la costruzione, una delle quali particolarmente dettagliata. Questa prevede un edificio religioso con pianta a croce latina su un piano rialzato, con porticato disposto su tre lati sorretto da esili colonne in pietra; un paramento murario a filaretto riveste l'intero complesso che comprende la canonica e il campanile posti sul lato destro della chiesa. La cura dei dettagli si estende anche alle sistemazioni esterne con il progetto di un giardino all'italiana sul retro.

La realizzazione si discosta notevolmente da questa proposta, sia nelle forme decorative che nelle dimensioni, riferendosi ad una seconda soluzione, molto semplificata. La chiesa, pur di dimensioni notevoli rispetto all'abitato circostante, è caratterizzata da un'accentuata semplicità, che richiama la ruralità del contesto. L'involucro esterno, privo di rivestimento, è connotato da una muratura a vista in pietra con ricorsi regolari a doppi filari di mattoni. La facciata, parzialmente intonacata, presenta un pronao con due pilastri in cemento armato, mascherati da basamento e capitello, ad imitazione di colonne in pietra e due aperture oblunghe con arco a tutto sesto sulle pareti delle cappelle laterali all'ingresso. Il complesso è, stranamente, privo di torre campanaria, seppur fosse prevista nelle varie proposte progettuali prodotte.

L'impianto della chiesa è a tre navate con un piccolo transetto con cappelle. La navata centrale, coperta a capanna con capriate lignee lasciate a vista, è divisa dalle navate laterali, più basse e con copertura piana, da pilastri in cemento armato la cui superficie è trattata ad imitazione della pietra. La zona presbiteriale, delimitata da balaustra, è coperta con volta a crociera e conclusa da un'abside semicircolare. La fievole, ma diffusa illuminazione naturale, proveniente da monofore sopra le navate laterali, dall'oculo maggiore di facciata e dagli oculi più piccoli sulle pareti delle navate laterali, richiama atmosfere paleocristiane.

ARCHITETTURA DEL POSSIBILE.  
MANCANZA E FRAMMENTO COME CATEGORIE OPERATIVE  
IN ALDO ROSSI  
*appunti*

«Il frammento è anche la riduzione del possibile»<sup>1</sup>.

La ricerca teorica di Aldo Rossi è supporto per individuare alcune categorie operative legate al tema del frammento nell'accezione di mancanza, presenza cioè di un intero mutilo intorno a cui viene costruita la composizione.

La natura prevalentemente estetica che caratterizza il frammento ha origine dalla perdita di ogni valenza funzionale e segnica originaria, a cui la forma mutila sopravvive assumendo altra figurazione.

«Attraverso il frammento, si evoca la totalità manifestando un'assenza, ma liberati da questo tutto iniziale, i frammenti ci parlano ancora della loro provenienza originale. È allora attraverso il visibile che l'invisibile viene evocato, nella traccia di ciò che non esiste più»<sup>2</sup>.

La discontinuità connotativa della composizione per frammenti è di natura temporale, legata al processo analogico che sollecita e instaura o a quello più direttamente mnemonico che il pezzo residuo evoca.

La configurazione è discontinua ma non necessariamente eterogenea in quanto i pezzi inclusi sono partecipi della stessa natura, geometrica e architettonica,

Il risultato compositivo è ottenuto attraverso strumenti diversi che lavorano prevalentemente per addizione, inclusione, ripetizione, variazione di scala e dislocazione.

Il risultato morfologico ed estetico ha la "concreta" dimensione del sogno rappresentato mediante alcune categorie operative che possono essere indicate come analogie e collage, citazione, memoria e monito.

Le città e l'arte italiana sono riferimenti palesi e costanti nella ricerca teorica e progettuale di Rossi; al contempo alcune esperienze oltreoceano sono fondamentali per la riflessione e lo sviluppo di alcune tematiche a lui care.

---

<sup>1</sup> A. ROSSI, *Quaderno azzurro*, Q42, 23 settembre 1990.

<sup>2</sup> S. PRESI (a cura di), *José Ignacio Linazasoro*, Latina, Casa dell'Architettura, 2012, p. 12.

Durante il soggiorno americano alla fine degli anni '80, Aldo Rossi realizza una serie di disegni per la copertina del n. 9 del maggio 1987 della rivista newyorkese *Artforum* 25, intitolandoli *Frammenti*. Questa esperienza grafica costituisce un nucleo di riflessione che aggiunge alla definizione scientifica e oggettiva una valenza significativa dell'esperienza soggettiva e personale, tale da condizionare la figuratività delle rappresentazioni e dei progetti. Le prime ipotesi sono una fantasia di pezzi estratti da propri progetti realizzati e da paesaggi urbani americani, montati secondo una sequenzialità narrativa, quasi filmica: spezzoni scenografici montati in sequenza seguendo un proprio interno ordine ritmico proporzionale sottolineato da un preciso gioco di colori saturi complementari. La grafica è netta, quasi un'incisione e la cura del dettaglio sposta l'attenzione dall'insieme al particolare.

I disegni seguenti abbandonano gradualmente il rigore della successione ritmica per *frame* affiancati verso pezzi affiancati che si contaminano reciprocamente in una striscia grafica che sfuma da una scena all'altra costituendo un'unica scenografia d'insieme: la rappresentazione urbana, oggettivata, diviene sempre più la rappresentazione di un paesaggio in cui la presenza percettiva e soggettiva è determinante.

L'architettura della città si definisce attraverso l'architettura analoga agendo secondo una metodologia narrativa, di pezzi evocativi e simbolici.

Il frammento fisico è simultaneo al frammento memoriale: diviene dispositivo progettuale tanto da poter enucleare alcune categorie operative distinte come analogia, citazione, riferimento memoriale attraverso il mondo delle forme.

La natura parziale del frammento sollecita associazioni analogiche e consente ricostruzioni immaginifiche di un possibile intero soltanto evocato dal pezzo, frammento di un totale assente da cui proviene e nuova figura al tempo stesso.

E sono proprio le asole dell'assenza, una sorta di malinconiche<sup>3</sup> "mancanze" a rendere possibili sempre nuove narrazioni.

L'analogia trasporta gli elementi oggettivi e analitici in una sfera soggettiva di corrispondenze tra fonti disparate: operativamente cerca nella memoria e nel pensiero associativo per innescare nuovi significati da attribuire a forme conosciute e reiterate.

Come in un *Capriccio* di Canaletto, la trasposizione in luoghi diversi di edifici reali e la figurazione nel luogo reale di un elemento fantastico (o reso fantastico per esempio attraverso dimensioni fuori scala) creano un collage analogico di rimandi associativi il cui risultato è una configurazione generale, imprevedibile a priori.

«Quello che più importa [...] è l'ipotesi di una teoria della progettazione architettonica dove gli elementi sono prefissati, formalmente definiti, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione è il senso autentico, imprevisto, originale

<sup>3</sup> Cfr. D. SEIXAS LOPES, *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi*, Zurich, Park Books AG, 2015.

della ricerca. [...] La combinazione di oggetti, di forme, di materiali dell'architettura è intesa a creare una realtà potenziale di sviluppi imprevisi, a far balenare soluzioni diverse, a costruire il reale»<sup>4</sup>.

Il processo analogico consente operazioni di trasfigurazione e decontestualizzazione che trascendono il dato concreto e comunicano immagini mnemoniche altrimenti silenti.

L'architettura e la città risultano dal montaggio di pochi elementi immutabili e permanenti, pertanto trasmissibili, non d'invenzione e al contempo non mimetici pur se a volte citazionali, scelti selettivamente per costituire una nuova composizione, un nuovo progetto.

Concetti e visioni convivono in modo immaginifico e rigoroso. Inventivo fantasioso

Analogia e citazione, attraverso il dispositivo del collage che opera per semplice addizione, consentono la realizzazione di una "scena fissa" intrisa di quotidianità e familiarità in cui lo svolgersi della vita può attuarsi e creare le differenze.

Proprio il procedimento additivo, mutuato anche dalla lezione di Palladio, che non può conformare ma soltanto offrire un diverso significato lavorando sulle dimensioni, sulla scala, sugli accostamenti è impiegato per costruire un intero leggibile, costituito da pezzi – elementi primari irriducibili ulteriormente – e parti – elementi più complessi anche architetture intere, ma comunque finiti e individuabili<sup>5</sup>.

La ripetizione, più o meno estesa, di elementi e parti assume il carattere di una specifica intenzione espressiva: un'iterazione insistita, come un ritorno musicale, che dichiara anche l'intrinseco desiderio di comunicare il valore d'affezione che i "pezzi" della composizione assumono costituendone una sorta di vocabolario personale riconoscibile.

Il ricorso alla composizione analogica durante la carriera di Rossi si fa sempre più articolato e profondo quanto più ricco il bagaglio di riferimenti.

L'«essenza geometrica radicale simboleggiata dal cubo»<sup>6</sup> si esplica nel progetto finale per la villa ai Ronchi, a Forte dei Marmi con Leonardo Ferrari; un edificio a matrice cubica, un incastro di volumi cubici che origina due piani abitativi e si risolve in unità nell'astrazione delle superfici intonacate e tinteggiate di bianco. Per vari aspetti un omaggio quasi citazionale a Adolf Loos, come allusione me-

---

<sup>4</sup> A. ROSSI, *La città analoga*, in A. FERLENGA (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959 – 1987*, Milano, Electa, 1993, p.118

<sup>5</sup> Cfr. E. BONFANTI, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in «Controspazio», n. 10 (ottobre 1970), pp. 19-28.

<sup>6</sup> B. LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato*, Macerata, Quodlibet 2017, p. 120.

todologica e concettuale, nel rigore e nella semplicità mediterranea degli esterni e nell'accurata spazialità interna dove domina il marmo di Carrara.

«Se la vita è mutamento, l'identico coincide con l'analogia, la specularità, la morte»<sup>7</sup>.

L'analogia trasporta i termini precedenti in una sfera soggettiva di corrispondenza tra fonti disparate. Come operazione, scava nella memoria e nel pensiero associativo per innescare una serie di significati. Hanno infuso l'architettura con altri reami, come il fotografo Ghirri ha evocato vividamente: perdersi tra le rovine di un edificio, o tra capanne colorate di un mare indefinito, i camini di una fabbrica o le scenografie di un ipotetico teatro, i frammenti di una memoria metafisica della fotografia di un edificio sventrato, un dettaglio di Angelico o il ricordo sbiadito di una piazza italiana, la forma geometrica appoggiata sulla scrivania di un professore o la cornice dimenticata di un film neorealista, persino una brocca di latte e una caffettiera su un tavolo: così l'architettura di Rossi risponde al nostro bisogno e desiderio del meraviglioso.

---

<sup>7</sup> G. CONTESSI, *Vite al limite. Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2004, p. 67.

## FRAMMENTI IN ARCHITETTURA

Il frammento è un intero dato *in absentia*: sia esso testimonianza di un'integrità perduta sia cosa incompiuta, è espressione ontologica del costruire.

Il frammento è lettura e volontà analitica dell'aspetto tettonico e spaziale, disvela le contraddizioni e le capacità interne all'intero, esplora lo spazio incluso cambiandone il rapporto interno-esterno.

Il frammento scaturisce da un'interruzione di continuità in cui le nuove relazioni e la parzialità della forma offrono una diversa modalità del permanere.

La prevalenza residua del fatto formale, estetico, sulla valenza funzionale, di *venustas* su *firmitas* ed *utilitas*, consente l'innovazione interpretativa e la trasformabilità del frammento stesso.

La mancanza, lo scarto percettivo tra l'intero che non sarà più e l'incompletezza del presente o la potenziale totalità di ciò che non è mai stato, di ciò che è "oltre e non ancora", conferiscono al frammento l'instabilità che lo rende incline a supportare azioni di ricostruzione, ricomposizione o combinazione pur riaffermandone la linea frattale.

I frammenti in quanto entità minime del principio tettonico e plastico sono così, un'unità compositiva: assumono dimensione logica di un costruire come narrazione in una possibile "messa in ordine" delle discontinuità architettoniche e urbane o come catalizzatori sintetici, puntuali, di un sistema di relazioni.

La perdita di coesione e la frattalità generate nei processi di frammentazione sono matrice di nuovi spazi di unità, totalità ed ordine diversi.

Il tema del frammento in architettura è l'opportunità di indagare categorie e principi metodologici in grado di attuare valorizzazioni integrate e di individuare nuove forme di compiutezza e di strutture relazionali.

Si delineano due ambiti di lettura del tema indicati rispettivamente come "mancanza" e "distanza": uno legato prettamente al tempo e alla memoria e quindi alla storia e l'altro che, intendendo annullare in modo asintotico la presenza temporale, definisce l'azione progettuale all'interno di una sorta di ripetuto palinsesto.

I due ambiti categoriali sono due modalità di intendere il frammento come «operante» all'interno delle metodologie di progetto e dei pluralismi linguistici sorti



dopo il Movimento Moderno, ma corrispondono anche a due archi temporali cronologicamente in successione: dal secondo dopoguerra agli anni Novanta del secolo scorso nel primo caso, e dalla fine degli anni Settanta alla fine del secolo nel secondo.

Contestualmente, a partire dalla metà degli anni Sessanta, l'attenzione sulla nuova dimensione urbana sviluppa riflessioni trasversali e interdisciplinari che interessano i principi fondativi e operativi della disciplina stessa. Il tema del frammento viene così assimilato in una processualità che riporta il tempo all'interno del fare progettuale.

È introdotto pertanto anche un terzo ambito, indicato come "temporalità", che comprende tutto l'arco temporale indagato e prospetta tuttora alternative future. I tre ambiti hanno in comune la ricerca di durabilità e quindi trasmissibilità in architettura, pur con diversità operativa: la ripetizione di forme assolute adeguate secondo una variazione interpretativa in continuità, la traslitterazione dei segni in diagrammi atemporali, la processualità temporale. Mancanza, Distanza e Temporalità rappresentano anche tre modalità di rifondare la disciplina secondo differenti presupposti generativi: partendo dall'architettura stessa, secondo una sintassi autonoma, riferendosi ad un ampio e determinante contesto fisico e culturale originario, perlopiù riconosciuto e definito nell'accezione ampia o astratta di territorio.

I diversi approcci recepiscono il mutato rapporto soggetto-oggetto, figura-sfondo che dal secondo dopoguerra del Novecento introduce una nuova scala interpretativa e una nuova ineludibile dimensione paesaggistica, caratterizzata da una propria peculiarità concettuale, estetica e fenomenologica, nonché sociale, che sottende ogni azione progettuale architettonica e urbana.

Nel paesaggio, il continuo mutamento per frammenti consente la durata.

Frammento è un termine ambiguo. Derivato etimologicamente dal latino *frangere*, rompere, spezzare, esso non nomina soltanto l'oggetto a cui si riferisce ma al contempo sottintende l'intero da cui deriva: è simultaneamente assenza e presenza di una forma.

Frammento, quindi, come PEZZO DI UN INTERO: non una parte, un elemento o un componente che presupporrebbero già una compiutezza o un sistema referente in grado di conferire unità e autonomia di relazione.

In quanto pezzo di un intero, il frammento è inteso come "ciò che non è più" nell'accezione di ROVINA o "ciò che non è mai stato", un NON FINITO<sup>1</sup>: prende origine da una SOSPENSIONE che genera discontinuità.

In entrambi i casi la SOSPENSIONE È TEMPORALE: la discontinuità è generata da un'interruzione nel tempo. Il tempo è materiale di definizione della forma sia in

---

<sup>1</sup> Cfr. M. PULINI, *La parte muta. Incompiuto e frammento allo specchio dell'arte*, Milano, Medusa edizioni, 2006; B. PEDRETTI, *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Novara, Utet, 2007.

quanto processo trasformativo dovuto alla stratificazione e modificazione sedimentate nello spessore temporale della storia fino a trascenderla, nel caso della rovina, sia come attesa ideativa nel non finito.

La discontinuità scaturisce così, da una MANCANZA, da un'assenza nella presenza di ciò che resta di un intero passato o nell'assenza di ciò che l'oggetto presente evoca di un possibile intero futuro. La mancanza, letta in senso diacronico, letterale, figurale o concettuale, riconduce ad una narratività intrinseca ed è assunta come soggetto e strumento per ritrovare una plausibilità formale.

Memoria, storia e racconto hanno un ruolo determinante nella ricomposizione della forma come matrice identificativa dell'abitare<sup>2</sup>.

Il carattere dichiarativo della memoria s'inscrive in testimonianze e documentalità<sup>3</sup> nonché nella "messa in racconto" quale operazione configurante, tendente a un risultato morfologico unitario<sup>4</sup>. La continuità come *spolia*, la lettura critica della distanza temporale che consente un'antologizzazione di tipi e modelli o la documentalità intrinseca e tassonomica nel suo essere testimonianza memoriale, sono categorie di trasmissibilità che ne preservano la durata e determinano un mutamento costante e ripetibile. La continuità ricostituita o preservata generando un repertorio di tipi e figure pur secondo metodologie e linguaggi interpretativi e espressivi diversi, è durata: trasparenza quale leggibilità, trasmissibilità del sapere e del fare architettonico.

Indagare il concetto di frammento significa anche riferirsi alle tematiche della frammentazione e della frammentarietà compositiva: in tal caso non si ha più la relazione ad un intero specifico e unitario ma il riferimento alla totalità.

La SOSPENSIONE È PREVALENTEMENTE SPAZIALE e la discontinuità caratterizzante l'assenza è tradotta in DISTANZA fisica.

La dualità, se pur sempre presente, è più esplicitamente tra oggetto (frammento) e sfondo (campo di relazione). L'ambito concettuale è da intendersi nel rapporto tra particolare e universale, tra parzialità e totalità<sup>5</sup> e quale «inevitabile prodotto dello sviluppo della conoscenza scientifica e di percezioni sempre più isolate»<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, [*Bauen, Wohnen, Denken*, Darmstadt 1951] in M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, [*Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1957], a cura di G. VATTIMO, Milano, Mursia, 1976, pp. 96-108; M. HEIDEGGER, *Poeticamente abita l'uomo*, [*Dichterisch wohnet der Mensch*, Baden-Baden 1951], *Ivi*, pp. 125-138; P. RICOEUR, *Architecture et narrativité*, in «Urbanisme», 303, (novembre-dicembre 1998), pp. 41-51.

<sup>3</sup> Cfr. M. FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>4</sup> Cfr. F. VENEZIA, *Scritti brevi 1975-1989*, Napoli, Clean, 1990.

<sup>5</sup> Cfr. B. BERGDOLL, *Fragments: architecture and the unfinished*, London, Thames & Hudson, 2006.

<sup>6</sup> D. VESELY, *Architecture and the Ambiguity of Fragment*, in A. BOYARSKY-R. MIDDLETON, *The idea of the city*, London, Architectural Association, 1996, pp. 108-121.

Il frammento è così un pezzo dotato di autonomia formale in grado di comporsi ed unirsi ad altri pezzi conservando la propria individualità. Come una collezione di oggetti riuniti da un recinto, entrambi dotati di codici di lettura autonomi al pari di figure e sfondo, i pezzi e ciò che li raccoglie, necessitano di un medium: un codice ostensivo che li accomuni. I principi di trasparenza fenomenologica<sup>7</sup> e di movimento in cui la percezione gioca un ruolo compositivo determinante e riconnette la dimensione oggettiva a quella soggettiva, la dualità oggetto-soggetto<sup>8</sup>, generano la forma architettonica dall'esperienza spazio-temporale e la sintesi unitaria dalla narratività dell'esperienza soggettiva.

L'unità è ottenuta attraverso percorsi relazionali, che diventano il codice ostensivo di collegamento.

La prevalenza del campo sull'oggetto, quale frammento a sua volta di elementi ad estensione indefinita, composto di piani, griglie geometriche, diagrammi che intendono annullare dimensioni e principi antropometrici ed estetici consolidati, provoca la decostruzione e dissoluzione della forma compiuta ed unitaria, originando risultati formali mutevoli<sup>9</sup>.

«Frammentazione è una metafora formale per descrivere la realtà intorno a noi. Un'architettura frammentata è lo specchio del mondo odierno, frammentato ed eterogeneo in cui niente suggerisce unità. Gli artisti celebrano con le loro opere un panorama interrotto nel quale la realtà è catturata soltanto in modo frammentario. Lentamente la frammentazione si è dissolta in un'atmosfera di un mondo senza forma, caratterizzato da fluidità, assenza di bordi e costante cambiamento e *action*, azione, è divenuto un valore in se stesso e la qualità più importante. Discontinuità, instabilità, fluidità, mancanza di forma: in senso figurato e letterale»<sup>10</sup>.

Rafael Moneo individua tre categorie per enucleare i processi e i progetti di frammentazione e dissoluzione della forma, presenti alla fine del secolo scorso e

<sup>7</sup> C. ROWE-R. SLUTZKY, *Transparenz*, [London 1955], Basel, Birkhauser, 1968, pp. 148-162. Abstract anche in A. CONTIN, *Atlante*, a cura di A. Vezzani, [2003], Santarcangelo di Romagna – Rimini, Maggioli editore, 2007, pp. 118-126.

<sup>8</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, [*L'oeil et l'esprit*, Paris 1964], Milano, SE, 1989.

<sup>9</sup> Cfr. M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento*, [*L'entretien infini*, Paris 1969], Torino, Einaudi, 1977; G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, [*Différence et répétition*, Paris 1968], Milano, Cortina editore, 1997; J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, [*L'écriture et la différence*, Paris 1967], Torino, Einaudi, 1971; J. DERRIDA, *Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, Milano, Il Sole 24 Ore-Motta cultura, 2008; M. MANIERI ELIA, *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, Roma, Aracne editrice, 2010.

<sup>10</sup> R. MONEO, *Paradigmas fin de siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente*, in «El Croquis», "Rafael Moneo 1995-2000", 98 (Febbraio 2000), pp. 198-203, p. 198. Vedi anche: W. CURTIS, *Pedazos de Ciudad, Memorias de Ruinas*, in «El Croquis», "Rafael Moneo 1967-2004", 20/64/98 (Dicembre 2004), pp. 552-568.

anticipati da pittori come Dubuffet e Fontana<sup>11</sup>: il *decostruttivismo*, la decostruzione della forma basata sulle teorie concettuali di alcune correnti filosofiche francesi sul tema della scomposizione del testo e della differenza strutturante al posto dell'unità compositiva fino all'eccesso di formalismo estetico; la *perdita di forma permanente* per attivare una continua mutevolezza come nell'architettura-paesaggio e topografica in generale; il *minimalismo formale* in cui il tendere a zero della forma, sposta l'attenzione sulla percezione e l'espressione formale sui materiali e le superfici, fino a scomporre il rapporto forma-contenuto in tematiche disgiunte.

«[...] Il frammento consente l'unione degli opposti di perfezione ed incompiutezza. [...] Alla certezza deterministica ed alle categorie dei contrari si è sostituita un'unità complementare»<sup>12</sup>.

Nell'ambito concettuale e morfologico, le categorie di MANCANZA e DISTANZA, individuano necessariamente quelle di DISCONTINUITÀ, che connota la relazione compositiva in presenza di frammenti, e di ETEROGENEITÀ.

La composizione in discontinuità non presuppone la differenza di natura dei pezzi coinvolti; l'eterogeneità assume la diversità di origine e di natura dei frammenti come principio caratterizzante e intende una monadica autonomia degli stessi.

La discontinuità non nega l'intero che può ricomporsi secondo una porosità dilatata e rinnovate complementarietà e compiutezze; l'eterogeneità accetta soltanto un'unità di relazione: i pezzi non hanno alcun comun denominatore che riconduca ad una possibile unità.

La composizione di pezzi eterogenei potrà essere compatta, ma ottenuta per accostamenti e disgiunzioni.

I frammenti potranno essere caratterizzati anche da discontinuità e eterogeneità assieme, individuando un'altra categoria compositiva definita da presenze episodiche, disseminate secondo una sorta di "topografia della disgiunzione".

Discontinuità ed eterogeneità connotano l'epoca post-moderna<sup>13</sup>: caratterizzano i "luoghi" nel tempo della globalizzazione, delle grandi comunicazioni e interconnessioni, della compressione e convergenza spazio-temporali<sup>14</sup>, in cui tutto è costantemente diverso e mutevole.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 200.

<sup>12</sup> O.M. UNGERS, *L'architettura come autonomia*, in «Rassegna. Arcipelago Europa», numero monografico a cura di V. Gregotti, 76, XX (1998/IV), pp. 46-51.

<sup>13</sup> Cfr. F. JAMESON, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University press, 1991; F. JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989.

<sup>14</sup> D. MASSEY, *Pensare il luogo*, in D. MASSEY-P. JESS, *Luoghi, culture e globalizzazione*, [A place in the World? Places, culture and globalization, Oxford, 1995], Torino, Utet, 2001, p. 33.

La frammentazione, intesa come perdita di unità, fa risalire l'origine della nozione moderna di frammento allo sviluppo del pensiero scientifico, a partire dal diciassettesimo secolo<sup>15</sup>.

L'armonia prestabilita delle monadi leibniziane lascerà il posto alle leggi matematiche della realtà, ad una conoscenza sempre più generalizzata e discretizzata al contempo. L'abbandono di un punto di vista certo, riconducibile ad un soggetto statico, in favore di una molteplicità variabile di possibili posizioni da cui guardare un oggetto, determinerà figurazioni e rappresentazioni non unitarie.

Le forme spezzate presenti in alcune opere di Giulio Romano o successivamente di Fischer von Erlach, sono già episodi di frammentazione della forma, ma l'abbandono dell'unità oggetto-soggetto in senso rinascimentale, con la conseguente frammentarietà anche dell'immagine, può riferirsi a Giovan Battista Piranesi. Nelle incisioni di vedute e di rovine, soprattutto del Campo Marzio,

«[...] lo scontro degli organismi immersi in un mare di frammenti formali, dissolve anche la più lontana memoria della città come luogo della forma»<sup>16</sup>. Piranesi enfatizza l'artificialità dell'ambiente urbano producendo una collisione di forme e figure non riconducibili ad un tutto organico.

L'arbitrarietà del suo linguaggio, che esprime drammatiche contrapposizioni, dichiara la scomparsa di qualsiasi armonia prestabilita e esclude rimandi simbolici<sup>17</sup>.

La forte espressività piranesiana risponde ad un cambiamento dei valori estetici già annunciato nelle riflessioni di Edmund Burke<sup>18</sup>. La vastità, l'infinità, la presenza contrastante e prevalente dell'oscurità, la grandiosità dei virtuosismi espressivi sono fonti del bello e del sublime<sup>19</sup>; il «non-finito determina gran parte [...] del diletto (inteso come cessazione di un dispiacere) che ci danno le immagini sublimi [...] dal momento che l'immaginazione viene eccitata dalla promessa di qualcosa che [...] ancora non c'è e non si ferma sull'oggetto che si presenta al senso»<sup>20</sup>.

Le descrizioni di Burke e le vedute di Piranesi presuppongono un paesaggio di alternanze che contrappone alla bellezza armonica del paesaggio naturalistico e

<sup>15</sup> Cfr. VESELY, *Architecture and ... cit.*; V. DALIBOR, *Architecture in the age of divided representation: the question of creativity in the shadow of production*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 2004.

<sup>16</sup> M. TAFURI, *Teoria e storia dell'architettura*, [1968], Bari, Laterza, 1970; citato in R. MONEO, *Paradigmas ... cit.*, p. 198.

<sup>17</sup> Cfr. R. MONEO, *Paradigmas ... cit.*

<sup>18</sup> E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, [1747-1756], a cura di G. SERTOLI-G. MIGLIETTA, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2012.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 100.

bucolico, l'inaspettata presenza di scenari drammatici resi con toni chiaroscurali e contrasti di scala: un gusto per l'accumulo, la mescolanza e la differenza che produrrà gli effetti del pittoresco<sup>21</sup>.

Le rappresentazioni piranesiane mettono in opera una sorta di apparato scenografico attraverso un pluralismo di forme desunte da fonti figurative costituite dai reperti rilevati, ridisegnati e in parte reinterpretati. La ricognizione e la conoscenza archeologiche sono determinanti nell'assumere una particolare posizione estetica del sublime e un atteggiamento non mimetico, di rielaborazione immaginifica della rovina e del passato<sup>22</sup>.

L'architettura è considerata un corpo temporale che la «mente nera di Piranesi» restituisce con prospettive artificiose e vedute simultanee come da visioni della memoria montate in successione<sup>23</sup>. Lo spazio reale è investito da una sorta di operazione dissolutiva attraverso meccanismi di rottura e discontinuità mentre la ricomposizione dei pezzi avviene secondo regole di sovrapposizione e accostamento, in cui il dato desunto dalla realtà e quello immaginativo sono compresenti. Questo ragionare e lavorare "per frammenti" operandone una reiterazione effettuale, costituisce la modernità piranesiana<sup>24</sup>.

La dedizione al vedutismo e l'esaltazione immaginifica, esprimono la convivenza contraddittoria di forme e chiaroscuri che appartengono ad un mondo "visionario"<sup>25</sup>, non mimetico della realtà e della natura, sospeso in una unità temporale che coagula in un momento d'arresto, una processualità storica.

La spazialità rappresentata da Piranesi è una scenografia<sup>26</sup> complessa costituita da elementi assemblati sulle linee di prospettive diagonali, sempre interrotte, che dividono e frammentano, che restituiscono un'immagine di spazio chiuso amplificando al tempo stesso il senso di un'infinita profondità.

Nelle scene, la presenza della figura umana è marginale, per numero e dimensione relativa allo spazio che occupa: la spazialità non è più riferita al soggetto, ma è il soggetto stesso che gravita in uno spazio indefinito<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> I. ÁBALOS, *Atlas pintoresco. Los viajes*, vol. 2, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, pp. 19-20.

<sup>22</sup> Cfr. P. PANZA, *Piranesi architetto. Immaginazione, materia, memoria*, Milano, Guerini scientifica, 2012; vedi anche P. PANZA (a cura di), *Giovan Battista Piranesi. Scritti di storia e teoria dell'arte*, Milano, SugarCo, 1993.

<sup>23</sup> Cfr. M. YOURCENAR, *La mente nera di Piranesi*, in M. YOURCENAR, *Con beneficio d'inventario*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 101-146.

<sup>24</sup> Cfr. E. SISSA, *Giovan Battista Piranesi. Morfologia e sintesi del frammento*, a cura di F. LEONI, Thèmenos n. 6, Santarcangelo di Romagna-Rimini, Maggioli Editore, 2008.

<sup>25</sup> H. FOCILLON, *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di M. BIRAGHI, Bologna, Pendragon, 1998 in particolare nello stesso volume M. BIRAGHI, *Focillon, il visionario*, pp. 103-134.

<sup>26</sup> SISSA, *Giovan ... cit.*, pp. 36-37. La visione scenografica rimanda alle scenografie a quinte oblique di Andrea Pozzo dove la sovrapposizione di spazi obliqui produce una distorsione ottica.

<sup>27</sup> A. CUOMO, G.B. *Piranesi e l'archeologia per "frantumi" come scienze della città*, in A. CARACCILO (a cura di), *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 103-120.

Le immagini delle “Carceri” sono un insieme di più strutture e di pezzi dimensionalmente amplificati e differenti tra loro, che creano un insieme non riconducibile ad un tutto unitario.

L'apparente disordine, in realtà, è sotteso da una struttura su più piani che incorniciano, rappresentano e alludono (cornice di strutture spesso arcuate, piano dell'architettura, piano enigmatico di elementi graficamente meno definiti) e che contengono elementi discretizzati ripetuti<sup>28</sup>: pilastri, archi, passerelle, scale disposti su primo e secondo piano a comporre inquadrature perlopiù irreali.

In un'analisi delle procedure costruttive del fare artistico piranesiano, Ějzenštejn<sup>29</sup> riconosce all'interno di un'acquaforte, intitolata “Carcere oscura”, un'intrinseca tendenza all'esplosione della forma, che sarà esplicitata nelle vedute di epoca successiva, in cui un «sistema di visioni si sviluppa in altri, dove i piani rivelandosi all'infinito gli uni dopo gli altri, portano l'occhio verso ignote lontananze»<sup>30</sup>. Nelle “Carceri” i mezzi espressivi tradizionali sono in frantumi, ma si è mantenuta l'oggettualità degli elementi. Nelle successive “Invenzioni capricciose” anche l'oggettualità come fisicità della raffigurazione si dissolve in un moltiplicarsi e infittirsi degli elementi e in superfici angolate che negano la base geometrica originaria fino alla non figuratività<sup>31</sup>.

L'ordine interno è costituito da un susseguirsi di spazi autonomi e di diversa intensità uniti in successione dinamica soltanto dalla memoria visiva: una rottura della continuità della figurazione che non esaurisce l'immagine nello spazio della rappresentazione.

Il passaggio alla rappresentazione mappale della città rivela ugualmente uno spazio urbano reinventato sulla base di ricostruzioni tratte dalla memoria e l'applicazione di un metodo di scomposizione e ricomposizione che esclude la città intesa come compiuta struttura formale e spazio della forma, ormai «ridotta ad un groviglio di cose»<sup>32</sup>.

L'operare per scomposizioni, distorsioni e moltiplicazioni, generando una molteplice contiguità di frammenti, nega criticamente i concetti di centro e di luogo. Le piante del “Campo Marzio”, disegnate intorno al 1762, sono un intreccio di fatti e finzioni: edifici del primo e del secondo secolo, della Roma imperiale, ven-

<sup>28</sup> SISSA, *Giovan ... cit.*, p. 102.

<sup>29</sup> S.M. ĚJZENŠTEJN, *La natura indifferente*, a cura di P. MONTANI, Venezia, Marsilio, 1981, pp. 128-164; vedi anche J. AUMONT-A. BERGALA-M. MARIE-M. VERNET, *Estetica del film*, [*Esthétique du film*, Paris 1994], Torino, Lindau, 1999, in particolare il paragrafo Il frammento e il conflitto, pp. 54-56.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 140-141.

<sup>32</sup> M. TAFURI, L'architetto scellerato: G.B. Piranesi, l'eterotopia e il viaggio, in M. Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architetture da Piranesi agli anni Settanta*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 33-75, p. 69.



gono collocati nella cornice spazio-temporale della città del XVIII a fianco di edifici mai esistiti. La composizione d'insieme è paratattica: al rapporto di sfondo/figura si è sostituito un coacervo di figure oggettuali e di vuoti interstiziali senza prevalenza gerarchica. Il risultato è un accumulo di pezzi monumentali, ancora non isolati dal tessuto urbano, ma in una parte di città già fuori le mura e in una nuova relazione con la natura. I frammenti dei reperti sono utilizzati come spunti tipologici per ricostruire una morfologia urbana di fantasia seguendo un percorso ricostruttivo della città storica considerata generativa<sup>33</sup>. La città esistente risulta una sorta di testo di riferimento per una restituzione analogica della stessa.

Edifici e sfondo sono tracce memoriali e in quanto tali rappresentano un "archeoscrittura": la presenza di un'assenza non assente<sup>34</sup>. La città, così costituita e rappresentata, è un «palinsesto multiplo di sovrapposizioni che mescolano il fatto con la finzione»<sup>35</sup>. Al rapporto gerarchico e lineare di figura e sfondo, presente nella pianta del Nolli, è sostituita una proiezione di figura-figura tra edifici e spazi interstiziali enucleati come in una sorta di indice annotativo che genera una «matrice notazionale»<sup>36</sup>.

La cultura archeologica e la poetica della rovina caratterizzano il pensiero artistico del diciannovesimo secolo delineando le modalità espressive del periodo e i presupposti della modernità nelle declinazioni e nei legami con il passato, pur se destrutturato e reinterpretato, inteso come "originaria antichità" sottratta al decorso storico<sup>37</sup>.

«L'artista studioso raccoglierà da quelle rovine molte informazioni essenziali alla sua arte, sia alla convenienza che all'applicazione delle belle forme. Da questi prodigiosi e immensi "depositi" egli inoltre aumenterà la sua conoscenza della decorazione, come anche dai ricchi frammenti di fregi e cornici scolpite [...]. La grande utilità per l'artista di questa e di altre simili piante sta nello studiare l'effetto delle forme. [...] La pianta del Palazzo di Diocleziano così come quelle delle Terme, è piena di bellissime forme ingegnosamente combinate»<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> CUOMO, G.B. ... cit.

<sup>34</sup> Cfr. J. DERRIDA, *Of Grammatology*, [*De la grammatologie*, Paris 1967], Baltimore, John Hopkins University Press, 1997; DERRIDA, *La scrittura ...* cit.

<sup>35</sup> P. EISENMAN, *Contropiede*, a cura di S. Cassarà, Milano, Skira, 2005, p. 40.

<sup>36</sup> *Ibidem*. La natura e le potenzialità della città come palinsesto è indagata in *A Field of Diagrams* di Peter Eisenman presentato alla tredicesima Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, Common Ground, all'interno di *The Piranesi Variations*: una sorta di laboratorio costituito da quattro gruppi di lavoro (lo studio Eisenman Architects, gli studenti della Yale University, Jeffrey Kipnis con i suoi colleghi e allievi della Ohio State University, lo studio di architettura belga Dogma), ideato da Eisenman stesso per indagare e re-immaginare la raccolta di incisioni di Piranesi del Campo Marzio in una prospettiva che sovrappone simultaneamente la Roma imperiale alla contemporaneità. Vedi anche: F. PURINI, *L'attualità di Giovanni Battista Piranesi*, a cura di G. NERI, Melfi, Libria, 2008.

<sup>37</sup> Cfr. G. TORTORA (a cura di), *Semantica delle rovine*, Roma, Manifesto Libri, 2006.

<sup>38</sup> J. SOANE, *Lezione IV*, in R. DE MARTINO (a cura di), *L'utopia di Soane. Le dodici lezioni di architettura* per la Royal Academy di Londra, Napoli, ATE, 2006, p. 116.



La presenza del frammento e la frammentazione compositiva sono peculiarità delle espressioni formali e teoriche di alcuni architetti britannici interessati ad un eclettismo romantico palesato in restituzioni pittoresche.

Per John Soane, partecipe di questo atteggiamento, i frammenti-reperti sono stimoli di creatività e strumenti di riferimento costante, in grado di ricostituire nel presente, una nuova totalità espressiva<sup>39</sup>. L'oculo unico e zenitale del Pantheon, la magnificenza delle composizioni a stanze mutuata dai complessi termali, il sistema centrato dell'*impluvium*, divengono frammenti tipologici e formali interpretati e reimpiegati nei progetti e nelle opere dell'architetto londinese.

La sua casa al 12-14 di Lincoln's Inn Fields è una sorta di «casa-sepolcro»<sup>40</sup> per un collezionista, sia nell'accostare frammenti eterogenei d'antichità di plurima provenienza sia nella composizione di spazio e luce rievocativa di spazialità archeologiche trasposte dalla memoria alla concretezza dell'abitazione-museo dal suo stesso autore e fruitore<sup>41</sup>. La casa è una grande teca abitata, all'interno della quale, proprio nella pienezza e ridondanza accumulativa di una molteplicità di reperti che divengono citazioni e rimandi mnemonici, predomina la percezione dello spazio e del vuoto. Lo spazio è inondato dalla luce diffusa, perlopiù zenitale, che riduce gli effetti di ombra, restituendo all'insieme una descrittiva oggettività e atemporalità in grado di annullare la linearità cronologica a cui pezzi e sfondo si riferiscono. La luce ridefinisce i confini temporali degli oggetti con un'astrazione mistica e idealizzata della classicità.

I pezzi oggettualizzati trascendono la loro presenza di reperti, spolie o rovine di un preciso passato storicizzato, per divenire frammenti che rimandano ad una totalità non perduta poiché proprio da essi si rinnovano regole e riferimenti di interpretazione critica per la realizzazione delle nuove opere.

Un processo di semplificazione, la scelta di forme pure e profili netti, l'uso modellante della luce richiamano una sensibilità, oltre che per la classicità antica, per la tradizione romanica e per alcune esperienze coeve di architetti francesi come Claude-Nicolas Ledoux.

<sup>39</sup> M. BARBANERA, *Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, in M. BARBANERA (a cura di), *Relitti Riletti: metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 54-55.

<sup>40</sup> B. GRAVAGNUOLO, *Sulla teoria di John Soane*, in DE MARTINO (a cura di), *L'utopia ... cit.*, p. 9.

<sup>41</sup> J. SOANE, *Per una storia della mia casa. Primo abbozzo*, a cura di C. PATEY, Palermo, Sellerio editore, 2010. Vedi anche: M. MASELLI *Campagna, Casa Soane Londra*, in «Area. I luoghi dell'abitare», 50 (maggio/giugno 2000), pp. 6-13; M. RICHARDSON-M.A. STEVENS-H. BURNS, *John Soane architetto 1753-1837*, [*John Soane architect: master of space and light*, London 1999], catalogo mostra (Vicenza, Centro Studi di Architettura Andrea Palladio, 16 aprile-20 agosto 2000), Milano, Skira, 2000; C. WOODWARD, *Autoritratto in rovina*, in C. WOODWARD, *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Milano, Guanda, 2008, pp. 147-160.

La casa-museo, realizzata in più fasi acquistando di volta in volta unità abitative contigue e retrostanti, è costituita da un accostamento in successione di stanze come frammenti, in grado di restituire tanti *unicum* che ricompongono una totalità d'insieme attraverso la dinamica e mutevole trasformazione percettiva<sup>42</sup>. «Il frammento non è solo appannaggio della collezione, che Soane costruisce senza sosta, ma in qualche modo il cardine della visione globale»<sup>43</sup>.

L'«estetica delle parti discrete»<sup>44</sup> costituisce l'espressione di Soane sia nella propria casa sia nella Bank of England: richiama i Capricci di Canaletto, quelli piranesiani e le composizioni di rovine di Robert Adam. La casa è costituita da concatenazioni spaziali collegate da spazi connettivi inondati dalla luce "turneriana" che ne delimita il vuoto e al contempo ne smaterializza i confini.

La simmetria apparentemente negata è matrice di connessione tra i vani uniti per aggregazioni successive: dall'ingresso alle scale, fino allo studio e poi al museo nella parte retrostante, intercalati dalla Breakfast Room e dal Monument Court, cesura tra la zona residenziale e quella museale, la planimetria evidenzia l'uso dei collegamenti in simmetria.

La disgiunzione e la discretizzazione conferiscono agli spazi una sorta di urbanità che riconduce ad un sistema di unità spaziali e percorsi secondo un'articolazione che Louis Kahn definirà composizione di spazi serviti, quali "stanze di vuoto", e spazi serventi.

Nel testo dedicato alla sua abitazione, Soane nei panni di un antiquario, descrive l'edificio come una rovina del futuro in dialogo con le rovine da cui origina e che ospita. L'antiquario si interroga sulle diverse interpretazioni e destinazioni passate della casa stessa in un andirivieni concettuale tra disamina archeologica e progettualità di cantiere, tra passato e futuro: acrobazie spazio-temporali presenti anche in alcune rappresentazioni iconografiche volute dall'architetto londinese.

La veduta a volo d'uccello, disegnata da Joseph Michael Gandy nel 1830, della Banca d'Inghilterra costruita a Londra tra il 1788 ed il 1833, poi demolita tra il 1925 e il 1926, è una lettura stratigrafica della storia: è un'archeologia del sapere architettonico nella rappresentazione di rovina costruttiva. L'immagine in sezione mostra i rapporti spaziali, i piani-sequenza degli spazi interni e la composizione delle unità tematiche come aggregati di stanze: la rappresentazione di ciò che ancora è in costruzione ma in forma di rovina.

I frammenti del labirinto compositivo trovano una progressiva ricomposizione nell'idea che lo spazio interno della stanza costituisca l'unità spaziale fondativa: la stanza è l'unità spaziale ritmica e l'effetto di frammentazione viene contrasta-

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 31. L'edificio possiede nella sua composizione una implicita narritività: una sorta di trama interna ad un racconto che Henry James, amico di Soane, raccolse e descrisse direttamente e indirettamente nei suoi romanzi.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 18.

to dall'introduzione di un elemento ricorrente che periodizza la composizione intorno all'unità tematica, funzionale<sup>45</sup>. Nella disposizione degli spazi vi è una gradazione dimensionale e formale e una moltiplicazione dei punti di vista che determinano la rinuncia ad una percezione unitaria, nonostante la disposizione assiale dei nuclei tematici.

Il frammento come rovina è strumento conoscitivo per una reinterpretazione in chiave di unità tematiche e figure compositive riconducibili all'unità di stanza. Lo spazio rimane frammentario ma ricomposto attraverso dispositivi di connessione "classici" come i percorsi assiali gerarchizzati, la simmetria, l'ipotassi tra interno ed esterno e la ripetizione di elementi ricorrenti.

Nella visione archeologica<sup>46</sup> sono accentuati il vuoto e le cavità interne come restituzione in positivo dello spazio volumetrico.

La rovina è sublimata in una nuova iconografia: lo stato di rudere e lo stato di cantiere si confondono fino a rovesciare il rapporto tra massa e vuoto, tra lacerto e incompiuto, tra passato e futuro. La composizione di questo edificio complesso, costruito in più fasi, è caratterizzata da due dispositivi progettuali con il risultato di maggiore unitarietà: la "narrazione" come sequenza variata e progressiva e la "variazione" come diversità senza contrasto<sup>47</sup>.

Nel dipinto su tavola del 1818, anche questo opera di Gandy e raffigurante edifici pubblici e privati progettati da Soane tra il 1780 ed il 1815, l'edificio della Bank of England è posto al centro.

La ridondanza comunicativa dell'intera immagine richiama gli apparati comparativi warburghiani, pur rivelando esplicitamente tre distinti codici rappresentativi: il codice oggettuale della collezione, lo sfondo dell'architettura d'ambientazione e il codice mediale, ostensivo della disposizione espositiva.

Il tema della frammentazione e dissoluzione della forma riemerge agli inizi del ventesimo secolo con i movimenti artistici d'avanguardia. Cubismo, Neoplasticismo, Dadaismo operano una dislocazione ed una frammentazione dell'oggetto e della forma. A partire dalla "ricollocazione dell'oggetto" di Duchamp non solo è annullata l'opera in senso tradizionale ma il suo stesso farsi. Nelle opere del dadaista Hans Jean Arp il tentativo di una rifondazione e riappropriazione dell'o-

<sup>45</sup> Cfr. C. PIVA, *John Soane. La problematica della frammentazione*, Firenze, Aión Edizioni, 2007; C. PIVA, *Stanze e frammenti*, in «Ajón. Rivista internazionale di architettura», 14 (gennaio-aprile 2007), pp. 128-141; R. MIDDLETON, *Soane: spazi e frammentazione*, in RICHARDSON-STEVENSBURNS (a cura di), *John ... cit.*, pp. 26-37.

<sup>46</sup> C. PIVA, Una visione archeologica della Bank of England di John Soane, in «Aión», 4 (settembre 2003), pp. 136-145.

<sup>47</sup> Cfr. L.A. PEZZETTI, *Stanze architettoniche. La Bank of England di John Soane*, in E. MANTESE (a cura di), *Carattere Narrazione Variazione. Studi sul valore urbano dell'architettura*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 42-103.

pera passa attraverso la riproduzione in collage di una disseminazione casuale di oggetti in frantumi, come nelle sue *Composizioni secondo le leggi del caso* sviluppate a partire dal 1916.

I processi di frammentazione non portano alla dissipazione dell'opera ma soltanto alla sua dislocazione e ad un recupero, in forme e modalità, dei frammenti.

Il Pointillismo del periodo Impressionista, con la scomposizione dei colori in piccoli punti applicati con colori puri quale emancipazione del colore dal suo diretto riferimento materiale e locale, la scoperta e l'uso del contrasto simultaneo, la simulazione degli effetti di luce, segna l'inizio di un cambiamento nella omogeneità della rappresentazione prospettica pur non variando i principi tradizionali. Con il Cubismo sintetico (1908-1910), in particolare con Cézanne, oggetto e colore determinano una nuova rappresentazione e una diversa percezione. Il colore steso a macchie, registra l'indivisibile intero dell'oggetto e per far ciò ne rappresenta sulla superficie, ogni condizione ed ogni piano visivo, accostandoli simultaneamente l'uno all'altro. Quello che ancora prevale è il soggetto della rappresentazione, il tema nella sua totalità, non tanto lo spazio prospettico, la geometria o il colore, anche se i problemi relativi allo spazio, al volume, alla frammentazione degli oggetti sono le principali caratteristiche del Cubismo stesso.

La dissoluzione dell'oggetto nel Cubismo analitico (1911-1912) crea una situazione ambigua in cui i frammenti conservano sempre un loro riferimento agli oggetti originali, i quali sono collocati in una struttura spaziale completamente nuova. Gli oggetti perdono la loro rigida definizione e divengono parte di una nuova realtà.

In un'intervista del '59 Braque descrive il processo individuando nell'*entre* l'elemento costitutivo delle opere:

«[...] lo spazio *entre* mi sembra un elemento essenziale. Il soggetto dell'opera consiste precisamente in una relazione tra questi oggetti e tra l'oggetto e i relativi spazi intermedi. Come posso dire che il dipinto è di, quando le relazioni tra le cose sono sempre mutevoli? Ciò che conta è questa trasformazione. Il soggetto, per esempio un limone vicino ad un arancio, cessa di essere un limone ed un arancio e diviene frutta»<sup>48</sup>.

La natura della relazione è determinata sia dagli oggetti individuali sia dalla loro disposizione, rivelando un livello più profondo a loro comune.

Nella prima fase del movimento cubista il frammento isolato è collocato in un ambito di riferimento; nella seconda fase una generale frammentazione di oggetti caratterizza il risultato del dipinto.

---

<sup>48</sup> VESELY, *Architecture ... cit.*

Nel Cubismo sintetico, la base comune degli oggetti è lo spazio, inteso come struttura configurativa articolata, nella quale il potere metaforico del frammento ha un ruolo decisivo. Come nell'arte del collage e nel più tardo movimento Surrealista, la complessità è generata proprio dalle possibilità metaforiche, suggerite per similitudine o differenza, dal tema di riferimento e dalla scelta dei diversi frammenti utilizzati. La frammentarietà che ne risulta, non insegue alcuna unità a priori e circoscritta, né formale né concettuale, ma un' indefinita, sempre diversa, realtà costitutiva legata ad analogie poetiche. L'immagine analogica media in modo irreversibile, tra due realtà – frammenti, egualmente presenti e giustapposti, operando come strumento connettivo oltre il funzionamento logico.

Nel collage, ogni elemento citato interrompe la continuità o la linearità di un discorso e porta necessariamente a una doppia lettura: il frammento percepito in relazione al suo testo di origine e lo stesso frammento incorporato in un nuovo insieme, in una diversa totalità<sup>49</sup>.

Il collage non annulla mai completamente l'alterità dei frammenti riuniti nella temporanea composizione che lo costituisce, intendendo così rappresentare l'intersezione di molteplici temi con un nuovo tema comune.

Una realtà molteplice si sostituisce ad una realtà unitaria.

Con Picasso e Braque, pittura, scultura, arte in genere divengono come una scrittura e una sintassi sviluppate per aforismi, un mondo di segni ed emblemi che non imitano o riflettono o rappresentano realisticamente il mondo esterno, ma sono per esso<sup>50</sup>.

Molti architetti del Moderno si riferiscono, in modi diversi, a processi progettuali e concettuali legati al tema del frammento e della frammentazione come progetto di relazioni.

Nelle prime opere di Le Corbusier il tema del frammento è presente in particolare modo come trasparenza fenomenologica quale simultanea percezione di elementi e figure e come dialettica tra fatti visivi. Gli spazi interni sono spazi articolati in continue diverse visuali mentre l'esterno stereometrico raccoglie "frammenti" compositivi prelevati da differenti realtà coeve (il mondo industriale, il paesaggio, l'arte). Gli spazi urbani, soprattutto della fase matura, si articolano secondo una composizione di oggetti architettonici autonomi, frammenti visivi relazionati tra loro e con lo spazio paesaggistico nel quale si collocano.

La fede nella tecnica e il Nuovo quali valori fondanti del Moderno, apportano soltanto una parziale dissoluzione della linearità del tempo storico.

<sup>49</sup> Cfr. P. BROCKELMAN, *The frame and the mirror. On collage and the postmodern*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2001.

<sup>50</sup> Riferimento ai quadri di Picasso "Vetro e bottiglia di Bass" e "Vetro e bottiglia di Suze" e al quadro di Braque "Forme musicali".

Il frammento o la frammentarietà degli oggetti compositivi sono ancora riconducibili ad un intero collocabile in un preciso processo storico di riferimento formale, tematico o concettuale. L'*Angelus Novus* del dipinto di Paul Klee del 1920, a cui Walter Benjamin fa riferimento nel noto saggio di filosofia della storia, volge lo sguardo alla certezza di un passato reso in frantumi da un accelerata spinta verso il progresso. La visione "dell'angelo" è comunque visione d'insieme.

La frattura della linearità temporale e con essa della fiducia nel progresso continuo, dal secondo dopoguerra, segnano la fine della modernità e uno sradicamento che determina anche la non definitezza delle forme<sup>51</sup>.

Ciò che dura della forma, il suo frammento, diviene monumento non come presenza piena e compiuta, ma come ciò che resta, traccia o memoria. L'opera è trasformata poeticamente in residuo fin dalla sua origine costitutiva, generata nella sua debolezza di finitezza, temporaneità, evento.

Il frammento non ha più un intero come referente, ma una totalità senza confini definiti.

I rapporti interno-esterno, figura-sfondo, annullati dalle peculiarità ontologiche del frammento stesso, sono posti in rapporto alla dimensione indefinita del *campo* di riferimento tematico o concettuale.

Differenza e ripetizione<sup>52</sup> divengono categorie estetiche ed espressive fondanti. La ripetizione differente come ricerca di perfezione continua non ha un centro di riferimento, ma una disseminazione di punti di osservazione legati agli spostamenti dello spettatore, fino alla dispersione.

Alcune opere di Nanni Valentini, come "Muro" del 1974, sono realizzate riaccostando con una piccola asola, i frammenti di un'opera unica precedentemente frantumata: la ricomposizione e il possibile ricongiungimento di ciò che è disperso può attuarsi soltanto per giustapposizione.

Dal 1970 al 1984, il gruppo americano Site, costituito da artisti e architetti, progetta per la catena commerciale Best nove edifici commerciali caratterizzati da provocatorie facciate scultoree che producono l'effetto di un'architettura in stato di provvisorietà e instabilità. Attraverso la frammentazione, le distorsioni di scala, gli spostamenti di piani di interesse pareti o parti del rivestimento, essi creano un'iconografia del consumismo suscitando riflessioni riguardo gli aspetti sociali ed estetici dell'architettura.

Frammenti riuniti o disseminati sono i materiali e i processi espressivi dei maggiori artisti della seconda metà del ventesimo secolo come Stephen Cox, che la-

---

<sup>51</sup> Cfr. G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985. Vedi anche: D. HARVEY, *La crisi della modernità*, [The condition of Postmodernity, Basil Blackwell 1990], Milano, Il Saggiatore, 2010; G. VATTIMO-P.A. ROVATTI, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983. Inoltre: E. JÜNGER, *Al muro del tempo*, [An der Zeit Mauer, Stuttgart 1959], Milano, Adelphi, 2000.

<sup>52</sup> DELEUZE, *Differenza ... cit.*

vora sulla scomposizione e la necessità memoriale della ricomposizione a partire dagli anni Ottanta, o Costas Varotsos e Federico De Leonardis<sup>53</sup>.

I variati rapporti tra unità e molteplice, tra totalità e particolarità, tra coesione e dispersione producono un diverso concetto di spazialità, di dimensione dilatata e di relazione tra opera e spazio.

Lo spazio come necessità ontologica dell'opera è alla base delle espressioni/installazioni di Giulio Paolini. I frammenti di Paolini non sono vere e proprie rovine, ma metafore e dispositivi conoscitivi che suscitano serena accettazione della frammentarietà e della finitezza contro la pienezza respingente della totalità. L'opera è un'esplosione dell'unico in una molteplicità di opposti e paradossi come apertura ripetuta al possibile ed alla sensibilità soggettiva. L'artista crea rimandi attingendo dal repertorio figurativo della storia nel ricostruire, non l'unità da cui proviene, ma proprio il farsi di questa nel trascorrere del tempo ricomponendone la durata<sup>54</sup>.

Al contrario, Pino Pinelli ricerca nella pluralità, una nuova unità nel movimento centripeto e/o centrifugo della disposizione di frammenti su una superficie il più possibile neutra e non limitata. È proprio l'aggregarsi ed il disgregarsi dei frammenti che costituisce la superficie creando uno sconfinamento tra pittura e scultura.

Luigi Mainolfi, Paolo Icaro, Claudio Parmiggiani e Tony Cragg lavorano con frammenti come metodo e figurazione. Tony Cragg, riferendosi alla filosofia presocratica, lavora sul rapporto di unità e molteplicità, essere e mutamento, sulla necessità di "ricostituire l'Essere, ri-creare una Totalità con un andamento ciclico ricorrente di frammento e unità": una palingenesi dello stato fisico e metafisico delle cose mediante la ricollocazione di reperti o detriti e la materialità espressiva di frammenti oggettuali.

L'aspetto magico e ancestrale delle opere di Mimmo Paladino riporta l'estetica del frammento alla condensazione iconica del particolare che concentra in sé l'immagine del tutto ormai infranto e che l'arte può evocare o riassemblare senza congiunzione. Un'arte che non prevede ordini o gerarchie, ma che tutto dispone in una sorta di pacata circolarità dialogica tra le morfologie tratte da memorie di un tempo astorico e mitologico e i materiali utilizzati, lo spazio, lo spettatore. Il frammento come reperto in un lavoro di ritrovamento e ricostruzione di rapporto tra presente e passato, tra ricordo e oblio è indagato dai coniugi Anne e Patrick Poirier. Essi operano un'archeologizzazione indotta che oltrepassa l'ordine temporale e storico, e sovverte dimensioni e gerarchie. Una sorta di metamorfosi delle rovine che genera nuove immagini e relazioni.

<sup>53</sup> G. BONOMI, *La disseminazione. Esplosione, frammentazione e dislocazione nell'arte contemporanea*, Catanzaro, Rubbettino, 2009. Vedi anche: J.-L. NANCY, *L'arte, frammento*, in *Frammenti Interfacce Intervalli. Paradigmi della frammentazione nell'arte svizzera*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, 8 aprile-28 giugno 1992), a cura di V. CONTI, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 24-43.

<sup>54</sup> BARBANERA, *Metamorfosi ... cit.*

I Poirier sono interessati alla ricostruzione di una totalità: ad una visione d'insieme ottenuta prelevando figure da un proprio personale magazzino della memoria storica sia di elementi costitutivi dell'arte sia della topografia dei luoghi. Jgor Mitoraj lavora con i frammenti di una perfezione classica residuale, restituendo nel presente, il loro percorso nella memoria. Le sue opere non sono reperti o rovine, ma frammenti culturali provenienti, come meteore, da un mondo ideale. Esse recuperano e conservano un'idealità formale attraversando un' indefinita temporalità storica, mitologica. La parzialità restituisce alle opere una nuova iconicità di eterna bellezza, che include una iconografia della perdita e del ritrovamento. L'essere frammento li conferisce la potenzialità della perfezione latente nell'assenza: le mutilazioni e le bende che spesso caratterizzano le opere, sono il velo silente della mancanza per un immaginifico ricongiungimento all'ideale bellezza.

L'ambiguità generata dalle alterazioni dimensionali, dall'ineccepibile dettaglio delle superfici rispetto ai contorni sfrangiati del frammento, dall'esattezza del ritaglio/frammento scultoreo in grado di circoscriverne una precisa comunicazione emotiva nei confronti della sua indefinita parzialità, è dispositivo di riflessione dinamica che rende la scultura di Mitoraj un'opera aperta. L'azione del tempo rappresentata nella scultura, diviene eternante, in grado di cristallizzare e rammemorare un nuovo stato di idealità.

«Dopo il 1945 le sculture di Giacometti si fecero sempre più sottili e così se ne concluse che fossero sul punto di scomparire. [...] L'irriducibile era l'ideale di Giacometti. Le sue figure sono lì, con quel che rimane dopo che l'aria e la luce e l'uso si sono dispersi con il resto. Somigliano a scheletri? Il contrario. Parlano di quel che l'anatomia non potrà mai classificare o identificare. Rivelano, che nelle profondità del corpo, c'è una membrana, una pelle comune a fisico e metafisico»<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> J. BERGER-M. TRIVIER, *My Beautiful*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 22 e 28.



**CONFERENZE E CONVEGNI**





L'intervento che ho presentato al Convegno è stato oltreché un'analisi critica una lettura poetica di un'opera di Aalto in Italia per sottolineare l'importanza di alcuni aspetti metodologici nel processo progettuale dell'architetto finlandese ancora oggi di significativo interesse e possibile insegnamento: l'integrazione-unificazione tra le arti dalla pittura all'architettura, l'interscalarità del progetto dal dettaglio al territorio, la luce come materiale in grado di plasmare lo spazio, ma soprattutto l'attenzione precipua al luogo, al sito di progetto come paesaggio da cui l'opera si origina ed in cui si inserisce. Il progetto per Riola è un messaggio positivo della possibilità di dialogo tra culture e tra architettura e natura oltreché un'opera di un maestro del Moderno e quindi documento essa stessa.

Il tema della luce è il punto di incontro tra diversità che l'opera aaltiana rappresenta: la luce naturale della Finlandia, con una ciclicità del giorno e della notte "dilata" in mesi, essa stessa un rito che per Aalto costituisce una sorta di inclinazione e presupposto, e la luce della quotidianità nelle stagioni e nei colori variabili dell'Italia, così amata da Aalto stesso.

Un viaggio itinerante in Finlandia organizzato secondo una precisa mappatura elaborata assieme alla Fondazione Alvar Aalto di Helsinki mi ha consentito un approccio "empatico" alle opere di Aalto nel magico paesaggio finlandese. Questa sorta di pellegrinaggio alle opere aaltiane avveniva in concomitanza con una ricerca di qualche anno fa sul tema del paesaggio nelle opere dei maestri del Moderno svolta all'interno del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze.

Di Aalto colpisce il suo essere architetto profondamente finlandese e al contempo del mondo: aspetto che nelle opere si traduce nell'aderenza specifica alle caratteristiche fisiche e culturali del luogo, ma secondo peculiarità e permanenze morfologiche e tipologiche di un linguaggio riconoscibile. Le opere aaltiane comunicano con la loro forma una sorta di "forza della natura" che consente loro di integrarsi osmoticamente nel contesto: sono esse stesse paesaggio.

---

\* Tratto dal convegno Alvar Aalto e l'Italia (13-14 gennaio 2016, Milano).

Gli studenti possono ancora oggi trarre un insegnamento di metodo nella concezione dell'opera in funzione dell'ambiente naturale (o del contesto urbano) in grado di garantire all'edificio, e quindi all'uomo, un contatto diretto con la natura in ogni momento: attraverso la conformazione stessa dell'edificio, l'uso dinamico della luce naturale, i materiali utilizzati secondo la loro caratteristica sia di lavorabilità che di esperienza al tatto. Dalla lettura analitica e critica delle opere di Aalto, possono scaturire riflessioni "olistiche" riguardo ad un'architettura integrata che spazia dall'ambito del planning al dettaglio della maniglia con la stessa cura e, in modo interscalare, con la stessa metodologia, conoscenza del materiale e sapienza costruttiva.

Gli studenti amano ancora molto Aalto: amano ripercorrere la nascita di un progetto ritrovando in esso l'immediatezza del gesto, la tattilità materica e la plasticità con cui vengono plasmate le forme, "fluenza formale", "libertà stereometrica" e natura paesaggistica, che lo rendono ancora oggi contemporaneo.

La chiesa e il complesso parrocchiale di Riola costituisce una sintesi dell'esperienza aaltiana riguardo agli spazi dedicati al culto ed all'aggregazione sociale inerente. La relazione con il paesaggio circostante e l'uso della luce come materiale progettuale ne caratterizzano localizzazione e forma, definendo le peculiarità di un luogo specifico e dedicato, in simbiosi con l'intorno. Anche gli schizzi di progetto sono preludio di uno spazio e al contempo memoria di un paesaggio esistente: opera nuovo e sito esistente sono uniti in un unico segno e gesto progettuale.

La localizzazione stessa del centro parrocchiale, in posizione di fulcro anche visivo per l'abitato sulla sponda opposta del fiume, è una scelta determinante per lo sviluppo del progetto che ritesse il rapporto dell'intero insediamento tra abitazioni e nucleo in cui la comunità si riunisce.

Il progetto è il risultato di incontri "felici" tra persone, tra circostanze e cambiamenti sociali che coinvolgono anche le dinamiche dell'ambito religioso, in particolare dopo il Concilio II che accoglie le trasformazioni indicando nuovi modi di vivere proprio la comunità assembleare e quindi anche le spazialità religiose. L'opera rientra in una sorta di disponibilità all'"apertura" culturale e sociale del momento.

Il centro parrocchiale di Riola è anche un incontro tra luoghi: la premessa e l'inclinazione del paesaggio finlandese che Aalto porta nella sua stessa espressione artistica con il paesaggio naturale e culturale dell'Italia centrale compresi anche i riferimenti sublimati alle spazialità di alcune piazze o anche di alcuni aspetti tipologici e morfologici come la presenza del battistero ottagonale, il campanile a torre quale segnale territoriale staccato dalla chiesa, lo stesso rivestimento come un edificio lasciato a grezzo riporta a edifici italiani. In questa opera ritroviamo l'espressione di Aalto in molti aspetti: nel moltiplicarsi di spazialità accostate che disegnano confini sfrangiati realizzando un segno nuovo nella geografia del luogo, assecondando e disegnando tracce oro-

grafiche, ma anche nella sequenza spaziale in successione, nell'uso dell'asimmetria (dell'aula religiosa che consente plurime prospettive focalizzate sulla zona presbiteriale), un uso dinamico della spazialità attraverso percorsi liberi che ne determinano una sorta di "opera aperta" vissuta e tracciata ogni volta dalla collettività che ospita; ma anche l'uso e la composizione della luce naturale come materiale dinamico e plasmabile con la forma stessa dell'edificio integrato al suo contesto.



L'estesa vulnerabilità del territorio, lo spreco spesso inutile ed evitabile delle riserve energetiche, lo stato di degrado e le pessime condizioni di vita dell'ambiente costruito e del patrimonio architettonico collettivo, la invivibilità sociale di molte delle nostre città e del loro spazio pubblico, tutto questo sono per gli Architetti italiani una questione prioritaria da porre alla base delle politiche economiche, sociali e insediative presenti e a venire del nostro paese.

Lo scadimento e spesso la distruzione fisica del nostro patrimonio edilizio e di molti spazi urbani, gli inaccettabili sprechi energetici, idrici, dei suoli pongono con urgenza la necessità di un cambiamento nell'agire di ogni governo locale e nazionale. Su questi temi occorre avere soluzioni capaci di dare risposte adeguate alla gravità della situazione economica, sociale, ambientale e insediativa. La rigenerazione urbana fondata su una reale sostenibilità ecologica rappresenta oggi una priorità per la riqualificazione delle nostre città: una modalità innovativa di intervento di trasformazione del sistema insediativo degli spazi abitativi e del territorio antropizzato.

È necessario intraprendere politiche finalizzate a tutelare la qualità del territorio e delle città, rilanciando così l'economia.

Ci sono alcuni punti fondamentali che possiamo porre all'attenzione dei cittadini e delle istituzioni che governano le nostre comunità e che si basano su:

- azzerare il consumo di suolo;
- recuperare le parti di città dove sono necessari interventi di trasformazione;
- recuperare gli spazi urbani e le aree industriali dismesse o sottoutilizzate;
- costruire buona architettura stimolando pubblico e privato alla pratica dei concorsi;
- incentivare la produzione della qualità dello spazio pubblico e del paesaggio;
- incentivare i risparmi energetici ed idrici, la messa in sicurezza sismica del patrimonio edilizio. In sintesi è necessario "un nuovo Rinascimento" che garantisca un habitat migliore per le nuove generazioni.

---

\* Tratto dal convegno *Riusa Pistoia* (28 aprile 2013, Pistoia).



È necessario attivare tutti gli strumenti utili: politiche ambientali, urbanistiche, insediative e finanziarie per un piano di rigenerazione urbana, simile al piano energetico nazionale, che ponga come obiettivi la messa in sicurezza del patrimonio edilizio, pubblico e privato, che tenda a ridurre drasticamente i consumi energetici e idrici, che salvaguardi il suolo, che dia dignità agli spazi pubblici, ai centri storici, che tuteli il verde urbano e il paesaggio.

Per aiutare i cittadini e gli enti pubblici a perseguire questi obiettivi sono necessari interventi di ripensamento delle procedure amministrative in modo che siano più puntuali, efficaci e coerenti. Occorre meno burocrazia e più certezze nei tempi. Occorrono incentivi alla qualità progettuale attraverso pratiche e strumenti virtuosi da mutuare fra quelli già impiegati in Italia ed in Europa, scegliendo i più adatti alle diverse comunità ed allo specifico territorio.

Con il convegno *Riusa Pistoia* si intende proporre un quadro coerente di modalità e di procedure di governo del territorio inteso come pianificazione complessiva che tuteli e salvaguardi ambiente, paesaggio e sistema insediativo, identificando le aree degradate o dismesse e definendo linee guida strategiche e operative per il loro rinnovo mediante opere di conservazione, ristrutturazione o sostituzione oltre alla dotazione servizi e attrezzature pubbliche.

Come già l'esperienza di altre realtà italiane ha dimostrato, gli strumenti urbanistici devono garantire standard di qualità promuovendo elementi di innovazione per riuscire ad integrare il patrimonio edilizio esistente con le nuove esigenze dei cittadini: non più una sommatoria di interventi singoli, ma una programmazione generale che, attraverso un lavoro coordinato, produca abbattimento dei costi, minimizzazione dell'impatto ambientale e risparmio energetico nonché soprattutto, qualità sociale e insediativa.

## ENVIRONMENT, TERRITORY AND LANDSCAPE THROUGH WORDS\*

### Anthropogeographic sign and architectural project in some Vittorio Gregotti writings

*Environment, territory and landscape* are three words, often interchanged between them, to communicate and transmit the way to relate to the world.

*Environment* is a relational entity, identified on the basis of a physical and cultural specificity. *Environment* can be defined a space. *Territory* is a surface, an abstract entity but confined.

*Landscape* is a unique atmosphere: a relationship between subject and object, between perceiver and perceived object. It is a vision located phenomenologically. *Landscape* is a dynamic phenomenon with a transformative process always ongoing: a continuous modification both of its arrangement and its appearance, by fragments of change. So, the history of landscape is the relationship of the people with environment and also the shape of the environment modified by them.

But *environment* is also an ambiguous word, with a very broad meaning and cross to different disciplines.

Since the sixties, the theme of the “great number” and of large-scale urban form, the new relationships between center and periphery, faster times and larger dimensions of urban and territorial development, have prompted deep reflection on theories and methodological practices to intervene in urban areas with attention to context and history, and made it necessary to rethink some of the basic values of the architectural discipline.

The “città-territorio” became a major subject of discussion. Terms and concepts like environment, territory and landscape, were increasingly investigated by researchers and they were present in specialized magazines of scientific divulgation, alongside many other epistemic fields like history, anthropology and art.

In particular, the research by Vittorio Gregotti on the anthropogeographic landscape summons the interest on this topics since the beginning of 1960 and it is synthetically published in the international press several times. In it, environment, territory, landscape and history are simultaneously the keywords on which

---

\* Tratto dal convegno *Thinking architecture through publication* (28-30 settembre 2015, Lisbona).

is based the principle of refounding of the ‘*thing called architecture*’ (Gregotti 1966, b, p. 24) according to a new scales of interpretation and intervention that the discipline require.

Gregotti restricts the meaning of environment to that of “material of architecture”. He uses the notion of environment (rather than of space) as ‘*something informed by an empirical truth that trails behind a series of physico-historical dross indispensable to the project, to idea of difference as a value to pursue*’ (Gregotti 1982, p.10). The build environment surrounding us is the physical representation of its history, the way in which it is accumulated at different levels and scales to form the specificity of a site, for what the environment seems to be phenomenologically and for what it is structurally.

«So, if geography is the way to describing the solidification and superimposition of the signs of history in a form, therefore the architectural project [...] reveals the essence of the environmental context through the transformation of form»  
(Gregotti 1982, p. 10).

The architecture becomes operative pivot for every action on the territory and the environment is a medium for design.

The debate on geographical concepts of landscape was resumed after World War II (in Italy by Umberto Toschi, Aldo Sestini and Renato Biasutti) according to the principles of the rational geographical landscape, and with a kind of taxonomic rules, and identifying some types of landscape.

In 1961, Lucio Gambi, another italian geographer, elaborates a critical study about concepts of geographic landscape in a pamphlet published by F.lli Lega with the title *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano*, republished in 1973 by Einaudi in the book *Una geografia per la storia*. For Gambi, the landscape is a conscious construction of societies inhabiting a specific territory. Studying the relationship between the “landscape” like theoretical concept and the “landscapes” like physical areas built with intentionality and awareness by local societies, Gambi see the landscape like founding principle of transformation of an area. Every sign that trains the landscape, is intended only as a synthetic and simple indicator of the facts constituting a totality of factors related to the physical aspects, cultural, political and economic. Gambi uses words like “structures”, “complex”, and “environmental frameworks” more than the word landscape, to include more aspects and factors that are in the base of the reflection about the discipline.

With the changes in the second half of the twentieth century, the relationship geography-history-settlement, and so also with the anthropological sciences, becomes part of the reflections related to architecture design and urban design.

In the fifties, the english school of “Landscape and townscape” developed around the magazine «Architectural Review», that was the main divulgation tool of many researches like, for example, the work by Kevin Lynch. In the sixties, joins to it the debate on methodological innovations about the historical-geo-

graphical studies and widespread through the French journal «Les Annales», first by Marc Bloch and Lucien Febvre, and then, from 1956 until 1968, with the direction of Fernand Braudel linked to the methodological structuralism.

This attention to different disciplines, this holistic approach according to the geographical dimension understood in the widest meaning of the word environment, that exceeds the narrow limits of the abstract concept of territory, as well as that of space, to use the polysemic word “paesaggio/landscape”, becomes very important in the theoretical thinking and design by Vittorio Gregotti.

By Gregotti, the theoretical reflection is a guide to action of design and a necessary step to refound the architectural discipline itself. So, the periodical press is a critic tool and a place for the collective and multidisciplinary reflections.

In 1966, he published by Feltrinelli, the fundamental book *Il territorio dell'architettura*, in which the second chapter is a direct consequence of the essay published a few months earlier in the number 87-88 of the magazine «Edilizia Moderna» of which he was director from 1963 to 1965.

This essay, appeared with the title *The shape of territory*, actually constitutes the introduction and structure of the whole number to whom gives the monographic title. The essay occupies the first few pages of the magazine and continues on the following pages, introducing the essays of different authors, becoming the red thread that unites different arguments in a single topic and underlining the purpose.

The purpose of the whole number is the recognition of a “technology of the shape” of the anthropogeographic landscape.

It is not only a collective reflection but above all a list of problems encountered by considering the work of architect as a work on the “environmental sets”, in all dimensional scales: a analytical work that can suggest design paths.

Already from the title, the words “shape” and “territory” define the argument, stating a aesthetic interest linked to the shape and the geographical dimension of a macro scale referred to the territory.

In the first sentences is immediately used the definition of “anthropogeographic landscape”, specifying a wide topic that includes the geographical values, historical and anthropological, as well as, the word “landscape”, includes the phenomenological values of the perception, with point of view always situated and variable over time.

The entire monographic issue is a kind of visual landscape on paper: images and texts compose and create a landscape of knowledge as it was a physical landscape.

The magazine is both a project and a representation, according to a new methodology investigated in it.

Theory and design experimentation, multidisciplinary reflections are collected in this special issue. The images are of very different types and from different point of view, mostly zenith view or bird view: often they are put on entire page to capture the attention of the reader like it was an artistic “open work”. The

absence of color – the graphism of black and white – contributes to a more abstract representation. Also some fonts are usually used more as image than for written communication.

In this magazine there are issues by author like Christian Norberg-Schulz, Sergio Crotti, Emilio Battisti and other, about history, geography, visual arts, anthropology and urbanism.

Territory, landscape and townscape are included in the definition of environment or better of “environmental set”. It is understood as “total environment” and called “field”, physical and cultural, able to offer all the materials for the “thing called architecture”.

The point of view from which we observe a territory and the new possibilities of zenithal view emphasize the geographic signs as abstract traces able to locate remarkable nodes of the settlements and suggest morphological directions for landscape design and new shapes for the territory.

All this is:

«[...] the acknowledgment and assumption of the world as material made and operated by architecture through the invention of the landscape as ensemble»  
(Gregotti 1966, a, pp. 47).

«The landscape is considered, at the same time, environmental pre-existence: combination of geometric signs, but also an aesthetic fact concerning the shape and so a perceptive phenomenon.

An idea of landscape as a total environmental ensemble that must move from the recognition of the materiality of the entire anthropogeographic environment as operable [...] and refer to its total usability as an indispensable value [...] .

The landscapes are geographies transformed by the human presence and by the historical time»

(Gregotti, 2014, p. 139)

So, *landscape* (*paesaggio*, *paysage*, *paisagem*, *landschaft* and so on) is a part of territory with a recognizable contextual unit: it is always changing but, at the same time, can be a structure, an order and so a material for a coherent project of environment modification.

The landscape is an entity to be built, a place to be safeguarded through its continued transformation, more than a place to be protected in its state of fact. The singular number 87-88 of «Edilizia Moderna» is also a kind of artistic work who narrates, while represents, theoretical questions and criticism about architectural discipline linked to landscape.

This topic will be the subject of scientific interest in the international debate about the urban development in subsequent years.

Since end of sixties, there is not only a further expansion of cities but above all the onset of urban sprawl: in this great transformation the values associat-

ed with urbanity and rurality tend to get confused (Rega, 2014; Turri, 1979), and the geographical aspects (like historical and human geography) become essential.

This topic is will be taken up again by Gregotti in the Italian magazine «Rassegna» thirteen years later<sup>1</sup>.

The number zero is published with monographic setting in September 1979 and dedicated to the theme of the fence. In December of the same year, it will be published again like number one, with adding some new critical texts by Francesco Dal Co and Kenneth Frampton.

The editorial text occupies the front pages and introduces a series of cards that cover chronologically the development of the theme of the fence intended as the primary sign of settlement, symbolic and identity. The essay begins by defining the scope of interest of the publication: a magazine of “environment architecture”. “Architecture” and “environment” are two words around which the whole essay concerns. The word “architecture” is used for its appropriateness and ‘*for the limitation of the field that it indicates*’ (Gregotti 1979, a, p. 5) rather than “design”.

The word “environment” is used in a controlled manner, circumscribing its meaning to that of “material for the architecture”.

Images are small but numerous, the texts are concise: on the whole, the consultation is rapid and communication is immediate.

In the 1981 a similar essay is published on «Architecture d’Aujourd’hui» number 218 with the title *La forme du territoire*<sup>2</sup>.

Text and images reminiscent the number of «Edilizia Moderna» with the same title and reproduce an overall graphical representation of an essay like an artistic total work: an editorial composition that communicates, also with the graphic contents, the enunciated landscape values; for example, with zenithal views of territories as if they were abstract paintings and pictures to full page.

In 1979 the Convention of Berne on the landscape arises attention to the natural heritage in its aesthetic values as well as scientific and economic, also for the future generations (Calcagno Maniglio, 2007). In the 80s in France the debate on the landscape also takes account of these assumptions of “sustainability” and the article by Gregotti fits into these questions emphasizing again the polysemy of the landscape concept.

In the 1985 Gregotti published another essay about this topic in the British magazine «Architectural Design Profile», number 5-6: this time the title is *Territory and architecture*.

The special issue is dedicated to the School of Venice and to its interest about the territory and the city.

---

<sup>1</sup> Gregotti will be editor of «Rassegna» from 1979 until 1996, publishing only monographic numbers about different topics on questions of architectural disciplinary debated in the worlds.

<sup>2</sup> In that moment the magazine «AA» was directed by Marc Emery.

In this essay, a specific project by Gregotti Associati is used as an example of the contents expressed in the text, that summarizes the theoretical reflections developed in the last twenty years.

According to a editorial project typically british, text and drawings in black and white are graphically balanced, bringing out first the theoretical part and then the description of the project for the University of Calabria, as if the two codes, visual and theoretical, could coexist like two separate but complementary readings.

The architecture is understood overall through its tools of representation that are the drawings: from the geographical territory to the construction detail.

In the 1985 the Convention of Granada about landscape focuses about the protection of the European cultural heritage for the improvement of the urban and rural life and for a balanced economic, social and cultural development.

The essay by Gregotti brings again attention to the importance of architecture as “modification” of the territories and thus, opportunity to improve quality of life.

The architectural project as a “modification” admits the awareness of constant transformation inside the historic processuality.

“Modification” is a change of shape, meaning and purpose but anchored in rules and physicality that are transgressed with a critical measurement and intentional, so that they constitute a principle of transmissibility. The etymological root of this word, connects it to the concepts of measure and rule, as well as to a quality of action, as a expression of the mood.

The synthetic sign, representative and real, where anthropogeographic complexity and totality become traces, is the design soil from which and in which the project takes shape according to a certain principle of settlement. It is a kind of “signature” (Agamben, 2008), code and tool, through which to probe the environment and to operate within it.

The sign, as representation, is also the result of a look situated in a position to create a chiasm: the expression of an involvement of observer that makes the reality a landscape.

As well as in the essay of 1982 on «Casabella», in this article the link between geography and architectural project is clearly defined: geography is the way in which the signs of history solidify in a shape and the architectural project reveals the essence of the environmental context through the transformation of shape (Gregotti 1977; 1982; 1985; 1991).

This essay so is a reflection about the idea of landscape and nature as the sum total of all things and of their past configurations so that the environment is composed of the traces of its own history.

«The nature, in this sense, is not seen as an indifferent, inscrutable force or a divine cycle of creation, but rather as a collection of material things whose reasons and relations architecture has the task of revealing. [...] The environment is not a system

in which architecture is dissolved, but is on the contrary a load-bearing material for the architectural project itself, that acts as a continuous modification».  
(Gregotti 1985, p. 28)

«Modification is transgression without disjunction».  
(Gregotti, 2012, p. 53)

In subsequent years, Gregotti return on themes of relation between geography and architecture in books and magazine but often in a way more specific.

In 1991 a monographic number is dedicated to the design of Italian landscape<sup>3</sup> like example of a territory composed by different and multiple places; it is a kind of test bench and reflection on the topic of landscape in general.

The editorial refers again to the themes of the texts mentioned above and appeared during last twenty years, but with the intention to track the lines of change in that moment, when the reflection about landscape is became preeminent, addressing the question in terms of “landscape architecture”.

The architecture in general is seen and understood through image and also as image: real architectural object and image are both equally important.

The words environment, territory and landscape in the globalization period will become increasingly separate in their meaning and at the same time will be terms more and more polysemic. Also the communication on these topics through magazines becomes specialized.

There is more attention to the theory and methodology of project for the landscape in specific places and local areas and at the same time, there is equally interesting to landscapes like palimpsest, without permanence, like performance of nature.

*Territory* is always more understood a space without limits and *environment* is linked and synonymous to ecological nature.

*Landscape* can be called everything and everywhere in a large cultural concept in which the point of views of observer become nomad and always in motion. This way to be of landscape, like object of representation and representation itself, the identification of aesthetic aspect with its physicality is defined by Franco Farinelli ‘its own wit’ (Farinelli 1991, p. 10) so that it is mirror of territorial and environment transformations.

From the sixties to the nineties, through magazines like «Edilizia Moderna», «Rassegna», then in «Casabella» and others, Gregotti publishes architectural projects and writings in which architecture is considered a discipline interested to its own internal consistency, linked to landscape and to big scale, opened to other disciplines and thus, to social and territorial transformations transnational.

“Architecture” is understood like “culture” before that “construction”, considering it as a kind of intellectual practice among others (Cohen, 2014).

---

<sup>3</sup> Gregotti is editor of magazine «Casabella» from 1982 until 1996.



The magazine like intellectual medium is so a sort of “dynamic treated” suitable for contemporary architectural project (Pedretti, 2007): a place for debate and reflection that is essential for design, urban and architectonic, understood as knowledge and possibility of action in the territory, according to a proper critical distance.

It is a kind of forum of discussion and scientific interchange so that writings and designings are complementary between them.

Gregotti himself says that an architectural project can be considered a kind of writing with its precise own syntactic rules but open to critical interpretations (Gregotti, 2000).

The architectural writing, however, can be deciphered only going back to it over and over, as with a poetry, reading it iteratively. It becomes narrative also later through the various readings of it that can be done in time.

So, the architectural discourse in the magazines can create a periodic meeting between different disciplines without limits of space and time, without functional and practical criteria own of architectural constructions, so that it is a always new basis for verification and comparison of works, to improve future works. The periodical press becomes a kind of site of thought: it is an essential breeding ground to the project like modification.

# MEMORY AND CHANGE THROUGH LE CORBUSIER. FRAGMENTS OF URBAN VIEWS\*

## I. INTRODUCTION

The relationship between new and existing in architectural and urban things is considered by Le Corbusier as opportunity of poetic composition in which the architectural work is the subject and the transformative tool of the dynamic action of the time, whether it understood as a phenomenological and perceptive path both as historical and social aspect.

The remains and relic of the pass are seen as traces of signs and objectual fragments to relocate them in a new urban reality, according to a calculated “*acoustic visual*”<sup>1</sup> that restores a dynamic balance between the parts and pieces in question, able to re-connect the past to the present in a heterogeneous continuity.

The real traces of the past of one place are taken in the sublimation of the fragments mnemonics and excluding the direct formal continuity with it: memory, and not remembrance, allows the permanence of the past and the change by the project.

Experiences and sources of ideas, coming equally from different times and places, objects from the real context and artifacts of the imagination are in the same way poured in a sort of “box of the mind”, in bulk, where they “*float and ferment*”<sup>2</sup> to emerge through forms and compositions always new and different: as if the design process was always dynamically and tirelessly underway.

The destructive action by the Second World War and the transformative quickness of general relations in the territory have changed approaches and intervention planning. It is an interruption of historical continuity that requires to rethink the relationship with time and the concepts of new and progress, valid until then.

---

\* Tratto dal convegno *Le Corbusier 50 years later* (18-20 novembre 2015, Valencia).

<sup>1</sup> LE CORBUSIER, *Il cuore della città punto d'incontro delle arti. Acustica visiva*, in E.N. ROGERS-J.L. SERT-J. TYRWHITT (edited by), *CIAM 8. Il cuore della città: per una vita più umana delle comunità*, Milano, Hoepli, 1954. p. 46.

<sup>2</sup> A. WOGENSCHY, *Le mani di Le Corbusier*, Roma, Mancosu Editore, 2004, p. 59.

In this irreversible modification of the past, Le Corbusier see a solution of continuity from which can be born new life and new architecture.

Therefore, he adopts a new poetic measure that even more refer to geographical dimension and landscape and in the same time more closely linked to the human scale. In particular, the project for the reconstruction of the city of Saint Dié, developed between April 1945 and February 1946, is an opportunity to reflect on the principles and theories developed until that moment and starting point and reference, an incipit or better a “*prototype*”<sup>3</sup> and a “*drapeau*”<sup>4</sup>, for future projects, as the pilot plan for Bogotà, where coexist past and present, nature and artifice, reality and imagination, objects and traces of the contest with memories of spatiality already lived elsewhere.

In search of a patient and constant synthesis of the arts, his projects are always more originated by the need of artistic expression where only “*the poets can decide what will remain*”<sup>5</sup>, through *espaces indicible*<sup>6</sup>.

## 2. SAINT DIÉ

«The war sparked the era of the movement, a fracture of crystallization, the start of works so wide that we can include since today the architecture and town planning. [...] Never forget the fundamental need for an overall plan [...] provisional element could serve as a model for future endeavors [...] and become the first social organizations [...]: the barracks of wartime will become the inclined plan that leads to the social achievements; its multifaceted existence will bring generating functions of life»<sup>7</sup>.

The city of Saint Die des Vosges, located in the Lorraine region on the border between France and Germany, was destroyed by retreating German troops between 8 and 14 November 1944.

It is a cityscape enclosed within urban walls, with the limit of the river at south and of the Vosges at north, grown up around a commercial area, dominated by a gothic cathedral and characterized by narrow streets between buildings and a main street, the rue Thiers, to which it is added the twentieth-century development determined by the textile industry in the south of the area and at the side of the railway track.

<sup>3</sup> LE CORBUSIER, *Œuvre Complete. 1938-1946*, Zürich, Girsberger, 1946, p. 133.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> From poetry *Andenken* by Friedrich Hölderlin.

<sup>6</sup> LE CORBUSIER, *L'espace indicible*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», No Number, Art, Paris, April 1946, pp. 9-17.

<sup>7</sup> LE CORBUSIER, *I problemi della ricostruzione. Quando la pace tornerà sulle strade*, in G. DE CARLO, *Le Corbusier*, Milano, Rosa e Ballo, 1945, pp. 145-147. Original text in LE CORBUSIER, *Le quatrès route. Terres, air, fer, eau*, Paris, Gallimard, 1941.

More than ten thousand people are evacuated and then the part of town north of the river Meurthe, the area between the cathedral and the business district, and a narrow band over the other side of the river, are burned with mines and grenades, saving only the peripheral areas, further south. The textile city of about twenty thousand inhabitants shows extensive damage and more than ten thousand people are homeless.

By the subsequent arrangement of the rubbles in *tas de pierres*, where were urban blocks, the urban morphological structure emerges clearly in its parts, as a scheme of zoning and paths in the landscape.

In this devastated landscape, only the cathedral at north and the church beyond the river Meurthe, as well as the building of railway station, stand still up connected visually and physically by the main street.

Destructions and rubbles are signic traces of the formal and social history of the city, to which to give continuity in the opportunity of the needed transformation itself.

They reveal a system of permanent signs and unexpected relationships from which the geographical background, the existing territorial structures and the landscape dominants resurface and to which the social ties that have generated the settlement, were and remain anchored.

«[...] La destruction à peu près complète de l'ancienne ville a eu comme effet de dégager et de remettre en valeur le paysage environnant qui est agréable et charmant. C'est une révélation pour le visiteur et plus encore pur l'habitant. Trésor retrouvé [...]»<sup>8</sup>.

«La zone détruite est un rectangle rasé à la grenade et par l'incendie, qui était le berceau même de la ville, le lieu où elle nacqui et commença de s'édifier»<sup>9</sup>.

So, in Saint Dié, the destructive event is subjected to an interpretive and poetic reading of the morphology and of the new spatialities that the inflicted wounds have reopened.

The reading of the territorial spatiality, made possible by new visual perspectives, provides the opportunity for a wide-scale project despite the small size of the valley at the foot of the Vosges where is located the city.

The topographical and settlement structure which constituted the geography of

---

<sup>8</sup> Musée de Saint-Dié, *Le Corbusier et Saint-Dié, Musée municipal de Saint-Dié-des-Vosges*, 14 octobre-10 novembre 1987, Saint-Dié, Musée municipal de Saint-Dié, 1987, p. 98. Fondation Le Corbusier Paris – bibliothèque (FLC-b), *Letter of Le Corbusier to Raoul Dautry like Ministre de la reconstruction et de l'urbanisme*, 21 Decembre 1945 (FLC H3-18-146). Also in LE CORBUSIER, *A Plan for Saint-Dié*, in «Architectural Record», n. 100, October 1946, pp. 79-82 (FLC X1-15:20); LE CORBUSIER, “Un plan pour Saint-Dié” in «Homme et l'architecture», n. 5-6, Novembre-December 1945; LE CORBUSIER, *Ein plan für Saint-Dié*, in «Werk», n. 33, April 1946, pp. 109-112. See also LE CORBUSIER, *Plans for the Reconstruction of France*, in «Architectural Record», n. 99, March 1946, pp. 92-93.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 100.

the place in the stratigraphy of the urban past of Saint-Dié is brought back to a new form in the continuity of a substantial adherence to generative connotations. The morphological structure is a kind of urban background track that guides the arrangement of the constituent elements of the project, so that both existing and new things originate by the same basic references.

In the spring of 1945, on initiative of his friend Jean-Jacques Duval and the *Association Populaire des Sinistrés*, Le Corbusier received a request from a town planning study for the city, and on April is named *Architecte-Urbaniste-Conseil de la Ville de Saint-Dié*<sup>10</sup>.

After some sketches, in June Le Corbusier processes the first version of the reconstruction project with a general plan and five detail tables.

The first sketches reveal the reading of the city on a geographical scale, as a compact and figural nucleus present in the landscape and with the elements of it, like river and mountains. Then, the attention is poured on the heart of the city and on what may suggest remained traces of it. The three remaining fragments of the existing city and the trace of the main street, like an ordering axis, are the constituent pieces on which the whole composition is innervated within the territorial context and landscape where it is anchored.

«Après-guerre 1939-1944: la cathédrale et la ville de St-Dié, par exemple. La cathédrale d'abord: la nef romane, privée de ses voûtes, est éclairée violemment, et l'on voit en pleine lumière les chapiteaux dans une splendeur sculpturale glorieuse, que la pénombre seule avait fréquentée jusqu'ici.

Le transept est entier, et l'abside aussi jusqu'au jaillissement des voûtes gothiques dont quelques amorces seulement demeurent encore attachées aux chapiteaux. La messe pourrait être dite dans ce décor extraordinaire, synthétique, symphonique: cette palpitante chose humaine bâtie, et toute déchirée, est installée là comme une épopée au milieu des bêtises quotidiennes. La technique moderne permet de sauver tout cela, permet de l'employer, permet d'y inscrire le souvenir du tragique passé tout récent. Il suffirait d'une dalle de béton portée haut sur de minces potelets extérieurs à la cathédrale, et qui servirait désormais de couverture. La glace de Saint-Gobain fournirait en maints endroits les vues sur ces perspectives que j'ai signalées: de nature, de ciel, d'architecture»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cf. Musée de Saint-Dié, *Le Corbusier ... cit.* See M. SEQUEIRA, *Para um espaço público. Le Corbusier e a tradição greco-latina na cidade moderna*, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Lisboa, Fundação Calauste Gulbenkian, Fundação para ciência e a tecnologia, 2012. See also P. CLERICUZIO, *Le Corbusier and the Reconstruction of Saint-Dié. The debate over Modernism in France, 1944-46*, in «The Chicago Art Journal», n. 20, 2010. pp. 46-71.

<sup>11</sup> LE CORBUSIER, *A propos d'architecture d'accompagnement et de respect du passé*, aprile 1946 (FLC), published in *Le Corbusier. Le passé à réaction poétique*, Paris, Caisse Nationale des Monuments et des Sites, 1988, p. 96. (FLC-b).

The cathedral is a remained fragment that evokes the whole urbanity and determines a visual pivot in the background of the mountain relief, as well as the civic core is kept as a morphological fragment of socially identity where converges each new settlement part.

The new civic center, the heart of the city, occupies the area of the previous urban centrality with the cathedral which is included among the new functional and formal elements. The cathedral is a connecting link and a space-time hinge: a piece of the common, collective identity and a “message of courage, audacity, temerity”<sup>12</sup>. The first draft of the project in June 1945 provides already for the arrangement of functional areas and new infrastructures, which will be maintained in subsequent drafts and final version, and a kind of preparation for “layer” of the addressed issues: in particular, the green system and the relationship with the landscape, the road infrastructures and the pedestrian center, the residential area and the production area, the river as a natural limit at the same time of division and connection between the parts, the urban core as the civic and morphological core.

Residences and industrial buildings belong to the landscape and have an extensive nature; the urban core is the part civic, built by and for the community: the public space made up of representative square-*agorà* as a place of identity, limited and figuratively identified with an ideal quadrangular enclosure of 300 meters on each side. In this first version of the project are also already included any elements considered “biologically” strictly necessary: residential units (ISAI), administrative offices, coffees, the center of tourism, the *Maison Commune*, the industrial building. In the project for Saint Dié the principles set out in the IV CIAM become methodologies tools. The road system is a network connecting to the service of architectural events previously placed in areas with a specific destination: are detected units (housing, working, leisure and circulation) corresponding to areas where the buildings are arranged according to their plastic, volumetric and visual relationship and only later connected by roads. The concept of zone, which corresponds to a part of the city defined by a type of building, breaks the traditional link between architecture and urbanism and hierarchy connected to the mesh road<sup>13</sup>, but includes a new priority, the landscape: the city is anew characterized by architecture.

The plan is described as “an arrangement of pure biological elements”<sup>14</sup>, able to express clearly the functions to which they are intended, according to their forms plastics thought from within outward.

It is also a reflection about duality between center and periphery, residence and workplace, including “sprawling cities and deserted countryside”, which still needs to be remedied, restoring the work mode in the experience of the city

---

<sup>12</sup> LE CORBUSIER, *Maniera di pensare l'urbanistica* [1946], Roma-Bari, Laterza, 1997. p. 52.

<sup>13</sup> Cfr. P.G. GEROSA, *Le Corbusier, Urbanisme et mobilité*, Basel-Stuttgart, Birkhäuser, 1978.

<sup>14</sup> Musée de Saint-Dié, *Le Corbusier ... cit.*, p. 59.

and the production sites in the morphology of the same. It indicates a way to return to architecture its fundamental and transformative value, in parallel with the provisions of urban planning and landscape.

*The city planner is nothing more than the architect*<sup>15</sup>: architecture and urbanism contribute together to create a new unit<sup>16</sup>, a “unit of conform dimension”. The plan can be divided into horizontal registers that identify some functional areas, which are referred to the central area and dimensioned according walking distances.

The heart of the city and of the whole plan is the civic center occupying the old city center. It is predicted with spaces reserved exclusively for pedestrians. So, the scale of project is the human walking, the right distance between housing and working and the right dimension of the voids between volumes for the good perception of it.

«Le centre civique est le lieu éminent de la cité, son cœur et son cerveau. C'est là que par des monuments et par des actes se développe la vie urbaine et que s'inscrit son histoire»<sup>17</sup>.

The medieval morphological structure is taken as an operating fragment of memory for the definition of the project: urban spaces are united with the duality of religious and civic center; the existing main street joins two religious visual fulcrums, two churches, such as testimonial objects and evocative cores and they are also the connecting with the landscape background along with the other new representative buildings.

The heart of Saint Dié, the Chapter, consists of four orthogonal spaces that, as in *Mundaneum* (1929), representing the action fields of spatial volumes: the tower of the administration center which plays a role of urban landmark, cafeterias and common house like social center, the space of the museum of knowledge like a cultural center and one of the accommodation facilities like a place of tourist reception.

In the design of this civic heart converge also other references that come from the “*magic box*”<sup>18</sup> of the personal memory and spatial experiences, like the square of San Marco in Venice<sup>19</sup> and the greek agorà. It is a memorial use of the past, also it. With the attitude to consider the process design in continuity and like a kind of anthology of other projects, the civic center recalls the space-volume

<sup>15</sup> LE CORBUSIER, *Maniera ... cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> A. WOGENSCKY, *Le projet pour Saint-Dié. Structure sociale et structure architectural*, in Fondation Le Corbusier Paris, *Le Corbusier. La Ville, l'urbanisme. Les rencontres de la fondation Le Corbusier. Rencontres des 9 et 10 juin 1995*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1995. pp. 62-72. (FLC-b).

<sup>17</sup> Musée de Saint-Dié, *Le Corbusier ... cit.*, p. 102. Also in LE CORBUSIER, *Un plan pour Saint-Dié*, in «L'Homme et l'architecture», nn. 5-6, Novembre-Décembre 1945, p. 44; in «Werk», n. 1, Jan. 1946, p. 112.

<sup>18</sup> LE CORBUSIER, *Il cuore ... cit.*, p. 52.

<sup>19</sup> Musée de Saint-Dié, *Le Corbusier ... cit.*, p. 37.

relationships used in the Palace of the Soviets, the presence of two spatial directions back to the Palais des Nations and the volumes gifted of its own field of visual and proportional action like in Mundaneum.

In the same center coexist buildings thought for hypothetical places, like the museum at unlimited growth, together with buildings designed for specific destinations like the halls of the palace of the Soviets or the administrative high-rise for Algier, along with remains of existing buildings like the cathedral.

This heterogeneity and juxtaposition of “pieces” from different architecture allow to design a paratactic composition organized on the basis of a flexible grid, (but geometrical and proportional grid of 25 squares with each side of 60 meters), where the volumes are distributed according balance weight, of volumes and distance between them. In this composition, the cathedral remains the core of witnesses of the past and focus visual connection with the mountain scenery. The constitutive elements of the city are developed around the axis of the main street to create a series of squares and open spaces according to the principles of pre-existing and duration studied by Lavedan and Poëte. The Grand Rue, rue Thiers, is the traced for the new urban center where there is the community life, and in which are arranged the residences and workplaces. The civic center is a center of gravity that unifies socially and morphologically: it is the city itself.

In drawing up the plan dated June 1945, the administrative tower is decentralized and occupies the north-east quadrant; the axis of connection is unique, underlines the existing main street, rue Thiers, and combines two religious units like two visual focus. In this first version, the civic space revolves around a central more concentrated and with greater hierarchy of empty squares. A second version, after a few months, shows a different orientation of the administrative high-rise, rotated ninety degrees and the hint of the second axis parallel to the main one, now partially intended vehicular crossing of the river and the connection with the road infrastructure bordering the center.

The museum of knowledge and the cultural area have the shape and position of the final version, while the area that will be dedicated to receptive is occupied by the constituent elements of the administrative area.

In the final version of the project there are two axis north-sud and so two visual focus: one axis links the church at south to administrative high-rise that become the the main visual background, the other one parallel at first, focus on the cathedral through the cultural area and a sequence of different voids, compressed and dilated. In this second visual axis, the direct link is only of vision and the pedestrian path between the figurative fragments is deviated. In this way, the main walking path remains what connects the elements, while a second path frames, exalting it, the identity fragment, represented by the cathedral. This biaxial disposition sets up the urban heart by the connection between civic nucleus and religious nucleus, even more like in the medieval city.



Religious fulcrum and civic fulcrum, memorial elements of the past and objects of the present time, have the same urban significance. All the elements of the civic center are freely arranged on the basis of a grid with orthogonal mesh crossed by the nature and delimited a north and south by natural and building elements.

Also the factories, located on the left bank of the River Meurthe, are an essential part, economic and social, as well as a symbol and a necessity for the reconstruction. In the first sketch they are grouped to form a kind of urban wall that recreates a restraining margin between the center and the periphery; the subsequent hypothesis the units of production are a filter maintaining the effect of boundary and interface.

The dwelling units are located in the north of plan. Here, the vertical garden-city and the horizontal garden-city coexist in the same place.

Four Unitè d'Habitation (to which other four would be added in a second phase) are provided for 1600 habitants each one and with four main services: the shopping street in the center of the building, the club for children on every floor, a games room and a space for gymnastics on the roof and an outdoor park on the ground floor around pilotis.

Outside and near the dwelling units there are located the extensions: schools, sports facilities and vegetable garden; high school instead are provided in the foothills at east of the cathedral, as well as further east, health facilities and hospital. The continuity between the residence and the civic center is favored by a systematic pattern of roads that includes the total pedestrianization of area between them, thought mainly green.

The mobility system is also an application of theories mentioned in the *Ville Contemporaine* (1922) with main attention to hierarchy differentiation of roads and complex system connecting the city with the territory and urban parts. Also it is refer to *Ville Radieuse* (1932), where over the sharp division between the different systems of circulation, there is the mutual independence between buildings and roads, and the ground is an ideal plan of nature. There is also a recall to the concepts and theories about the industrial linear city and the *Usine verte*, like a new and better settlement.

The horizontal registers where are placed dwelling and working units, at north and south, generate a kind of filtering urban wall: a new urban limit in the territory that draw a new skyline. It is a limit that refer to medieval urban limit but with the peculiarities of the present time: it is curtain opened in and to the landscape. Geometry and nature are not only compositional elements but also operational tools of cohesion and connection of whole set. Geometry is used as a measure proportional to calibrate weighted distances as well as means of union with the human dimension, as subsequently theorized even with the *Modulor*. Nature is the "fluid" compositional element able to mix and hold together the composition of autonomous pieces to obtain a new set, according to a defined shape and at the same time open to continuous developments.

The original urban settlement took into account the position suggested by the topography of the place itself, that is the most favorable geography indication for the settlement arrangement. So, selecting and retracing some existing urban signs, made even more apparent by the violent destruction of the war, emphasizing and reconnecting the urban development to specific anthropogeographic values and designing the new settlement starting from the same recognized principles of the existing, while excluding any imitative principles.

### *2.1 Over the reconstruction*

In the same years of the project for Saint-Dié, Le Corbusier develops other reconstruction projects including Saint Gaudens, La Rochelle-Pallice<sup>20</sup>.

Saint Gaudens is a small old Pyrenean town designated like site for the headquarters of the company that extracts natural gas from the Pyrenees. In his project of 1945-46, Le Corbusier suggests a town planning in three dimensions integrated to the landscape and considering primarily an overall territorial vision. New settlements are arranged as autonomous nucleus around the little old town center. Two industrial plants are located next to the railway track in a bend of the river Garonne, flowing foot of plateau where the town lies.

A residential area for about 5000 inhabitants is planned west of the city, integrated to a large green area and with morphological elements dictated by topographical and environmental conditions and by landscape scenographic criteria. Another urban settlement is expected to the east and it is defined horizontal garden city.

The two housing developments, west and east, are connected to the historical settlement by an existing axis coming out radially from the latter.

Inside the old nucleus is concentrated any civic activity provided, primarily in a single tower building that is related in balance to mass and height, to the gothic cathedral and the ruins of the medieval castle.

Also in this occasion

«the forms of the buildings will be determined by the conditions of the land, the horizons, the views and the orientation. [...] The old small town will see its centre of civic and civil forces rise up, its mass balancing that of the cathedral»<sup>21</sup>.

Attention and interest in the historical pre-existence characterize also the choices for the reconstruction plan of La Rochelle-Pallice. La Rochelle is a gothic town overlooking the Atlantic port; la Pallice is the neighboring industrial area link to the

---

<sup>20</sup> A. PETRILLI, *L'urbanistica di Le Corbusier*, Venezia, Marsilio, 2006. pp. 143-149. See also LE CORBUSIER, *Œuvre ... cit.*, pp. 162-169. LE CORBUSIER, *L'urbanistica dei tre insediamenti umani* [1945], Milano, Etas Kompass, 1961.

<sup>21</sup> LE CORBUSIER, *Œuvre ... cit.*, p. 162.

port and the railway system. Even though they had both been mined during the war, they remained intact. Le Corbusier hypothesizes the preservation of the historical city La Rochelle in its entirety, as a stand-alone fragment of landscape to be linked to new housing and production developments. The old town is surrounded by a large green ring and linked by a circulation system to the new industrial green town and to vertical and horizontal garden city. Here, the green ground and the horizon vision are the connection of different elements in the territorial context.

The small historic towns are considered the nucleus, the renovated civic center and so the heart, of the new urban developments according to a geographical dimension scale.

As well as the reconstruction project for Saint Dié, also the projects for Saint Gaudens and for Rochelle-La Pallice, will not be realized.

A few years after, between 1949 and 1953, Le Corbusier designs the pilot plan for Bogotá<sup>22</sup>, in collaboration with Josep Lluís Sert and Paul Lester Wiener. Bogotá is considered political, administrative and cultural core of a territory at geographic scale. This project is a kind of city model that summarizes several methodologies in order to consider simultaneously the main elements at urban, metropolitan and geographic scale, deduced from the analysis of the formal conditions of the existing city.

There are some compositional tools and theoretical applications in it, which are together for the first time. In particular, the civic center is an urban element that represents a new urban function, due to the reinterpretation of the center of power and the most important public space of the city in the Hispano-American urbanism; the urban sectors urban to divide the area according to regular pattern while taking account of the original morphology and their road hierarchy according to the rule of 7V, like indispensable framework for the circulation and the composition in intermediate scale.

Some aspects already investigated in the reconstruction project for Saint Dié return here: the presence of an urban center closed to traffic, around which the whole project is oriented and the presence of a pervasive nature that determines the cohesion, even perceptive, of the settlement at the foot of mountains, that form the background of it. Even in Bogotá, the urban project includes a sort of anthology of projects designed for other specific locations or only theorized, as well as the central theme of housing, now referring also to the just built Unité d'Habitation in Marseille.

---

<sup>22</sup> Cf. LE CORBUSIER, *Œuvre Complete. 1936-1952*, Zürich, Girsberger, 1945. pp. 42-45. See also M.C. O'BYRNE OROZCO (edited by), *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951*, vv. 1-2, Bogotá, Fondation Le Corbusier; Universidad de los Andes; Pontificia Universidad Javeriana, 2010, in particular the M.P. FONTANA-M. MAYORGA, *Arquitectura en todo, urbanismo en todo. Le Corbusier: del Centro Cívico al centro de Bogotá*, pp.82-101. See also: ROGERS-SERT-TYRWHITT, *CIAM 8 ... cit.*, pp. 150-152.

The analysis step makes to reference to the history, the topography and the environment of the city; this step is followed by the superposition of a grid derived from the Carta d'Atene, as well as proposed in 1949 at CIAM 7 in Bergamo. The project step relates to more planning scales, under which four plans are developed: the regional plan, metropolitan plan, the urban plan and the civic center plan, considering the conservation of the historic area and most of the old buildings.

«[...] Souvent, l'œuvre révolutionnaire se manifeste par un caractère hautement tradizionaliste»<sup>23</sup>.

The main civic and representative space is defined from renewing its center itself, around plaza de Bolívar. From the first sketches, the urbanism in three dimensions is explicit: volumes and spaces overlap and confront directly with geography and history, taking into account new patterns of relationships which add to the established city order, superimposing a series of formal rules arising from the reinterpretation of pre-existing conditions.

New architectural volumes overlap to the checkerboard pattern of the colonial city, emphasizing its relationship with the landscape in order their position and orientation. In the Civic Center, urban and regional heart, the urban-architectural approach is integrated and becomes more visible: the unit is governed by the mixture of elements from the geographical basis and forms of urban development of the existent historic center. It is verifies the new potentialities of the architecture to make town. The Civic Center is drawn into the mesh of sectors proposed for the city, structured by a linear system of three focal points of tension: Bolivar Square, an area south of the square and another north. Two new high buildings and some others significant preexisting, between them the cathedral and parliament palace, mark the void on different levels around the old colonial square, Plaza de Bolívar, looking for the balance relations also with other lower administrative buildings.

The relationship of new architectures with the landscape context, mainly with the mountains and with the historical and anthropogenic heritage is achieved by a calibrated study of position and dimension of all the compositional elements, whether natural or constructed elements. So, it is also a scenographic project, where the human subject is at the same time actor and spectator: it is the construction of a landscape in the territory.

---

<sup>23</sup> From the technical documents for the project of pilot plan from archive German Samper in M.C. O'BYRNE OROZCO (edited by), *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951*, v. 1, Bogotá, Fondation Le Corbusier; Universida de los Andes; Pontificia Universidad Javeriana, 2010, p. 3.

### 3.1 Conclusion

«The city for Le Corbusier is not so much a reality as a representation, a collage of images»<sup>24</sup>.

In this kind of integrated plan, each building is a sign and a kind of visual pivot in the landscape: the city itself is considered a territorial signal and a civic core reconstituted in the new unit: a composition of calibrated visual resonances.

«There are mathematical points of consonance which might be called acoustic points of visibility, points of agreement where things take a decisive value. Just move a few steps because they do not have more: the relationship is gone, or we are out of range»<sup>25</sup>.

The space, the void, rather than the object, is the key element for the place as a whole.

These places where the agora coexist with the acropolis, where the voids are prevailing, a city of objects if compared at the traditional solid city as defined by Colin Rowe<sup>26</sup>, are a kind of great *machine à voir* that allows the synthesis of arts and where is possible the symphony of things.

Natural elements and territory and anthropic elements, such as traces of the historic stratification, are considered in the same way part of a calculated scenic and phenomenological system.

They are fragments and frames at the same time.

The buildings, scattered on a large and not delimited surface, find a new cohesion through optical triangulations, dynamic but controlled, which determines the measure and relationship with the landscape.

This plastic equilibrium is understood like a kind of balanced symmetry<sup>27</sup>. The scale of perception follows the criterion of scenic effect linked to the movement of the subject and the relative position of the architecture: a peripatetic vision, second the declension of greek picturesque described by Auguste Choisy<sup>28</sup>, in a composition of heterogeneous and discontinuous pieces with apparent disorder<sup>29</sup> held together in unit with a balance generated between mass of volumes and relative intermediate space.

<sup>24</sup> B. COLOMINA, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, Cambridge (Massachusetts)-London, The MIT press, 1996. p. 319.

<sup>25</sup> LE CORBUSIER, *Il cuore ... cit.*, p. 46.

<sup>26</sup> C. ROWE, COLIN- F. KOETTER, *Collage city [1978]*, Cambridge (Massachusetts)-London, The MIT Press, (8° ed.) 1995, pp. 60-63.

<sup>27</sup> LE CORBUSIER, *Propos d'urbanisme*, Paris, Bourrelier et C., [1946], pp. 17-18.

<sup>28</sup> Cfr. A. CHOISY, *Histoire de l'architecture [1899]*, Paris, Baranger, 1929.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

The perceptual relations are equilibrated by ponderal weights that are generated by the volumes and the space between them and the relations of the foreground and background figures established by reference to the moving subject that passes through them in predetermined *promenades architecturales*.

It is a kind of paratactic narrative that consists of poetic fragments, each of them referring to their whole, and where the landscape is the cohesion and the constitutive and operational device.

«Environment and landscape exist only through the eyes»<sup>30</sup>.

In this methodological system, the historical references are sublimated and synthesized in a conceptual background as if they come from a “tools box” of personal memory where are contained together to other past experiences and memory of different things and places, like organic forms, artistic works and Italian squares or other Mediterranean public spaces. In every case, the projects refer the general atmosphere of the context so that they establish a spatial and historic continuity of development. So, for example, also the project for the hospital of Venice is another type of proposal for an urban development in open form, like a mat, and in continuity with the conceptual traces of contiguous existing historical city.

In Saint-Dié, Bogotá, but also Chandigarh and then Firminy, the perceptual scale follows the criterion of scenographic effect linked to movement of the subject and to the relative position of the architectures. Here, the buildings are scattered in a space not bounded: autonomous objects, monadic, as part of other totality and radiating centrifugal force, are monumental plastic sculptural forming pins of a city as landscape.

These urban landscape are thought of as a *espace indicible*, a relation of agreement and harmony between nature and architecture, memory and present, in which buildings, *objets à réaction poétique*, establish an acoustic relation with the place: vibrations and resonances that do not are attributable to formula or definition but to perceptual experiences and particular atmospheres: compositions of animate and inanimate objects acts as a totality of plastic effects.

The existing buildings and the new ones establish a relationship of dialogue between them and generate a narrative composition starting from memorial fragments. It is a reintegration into the historical process of the fragment of the past, physical trace of the time, in a new interpretative aspect that allows a diachronic and identity reading, but purified from the feature of simple citational presence.

The equilibrium generated in the spatial dimension by balance weights, volumes like sized masses to which correspond calibrated distances, is transposed in the temporal dimension like the relationship past-present.

The whole composition creates a dynamic of space-time, complex and not completely stated: an open urban work originated by poetic measure of architecture in landscape.

---

<sup>30</sup> LE CORBUSIER, *Maniera ... cit.*, p. 80.

**LA FELICITÀ DI ESSERE ARCHITETTO**







## ATTRAZIONE

Tensione tra elementi che solo si desiderano, senza sfiorarsi,  
relazione reciprocità in assenza di gerarchie: diversità dimensionali  
che non provocano priorità relative.

Tensione tra natura e artificio:

limite tra verde territoriale e costruito che si sfiorano l'un l'altro  
quasi sfrangiandosi

danzando, concedendosi reciprocamente assecondando l'orografia  
unico elemento di certezza.

Vita che fluisce ovunque come acqua.

Realtà che non può essere compresa da un solo punto di vista.

Esperienza tridimensionale.

## SPAZIO

Spazio statico: percezione univoca es. Tempio

Spazio dinamico: per la cui comprensione è necessario un movimento ed una  
sequenza di vedute prospettiche es. edificio termale, dove lo spazio è percepito  
per prospettive successive, rinnovate e bilanciate in un equilibrio che si rinnova  
ad ogni istante. Es. Guggenheim museum di New York percorso interno in lieve  
pendio in una spirale che si allarga partendo dal percorso strada, senso di una  
circolarità e spazio che man mano aumenta di dimensione.

Uomini e cose sono in egual misura e maniera protagonisti.

## MUTAZIONE

A volte vivo le esperienze con una intensità tale che ne esaurisco le potenzialità.

Vorrei non fosse solo verità della mia storia personale, ma verità.

Cambiamento duplice quello di mutazione nell'ordine di una tradizione.

Ogni cambiamento delle cose che non neghi i precedenti ha senso.

## SUL DECOSTRUTTIVISMO DI ZAHA HADID

Decostruzione, architetture di disordine, dislocazione, deviazione, distorsione. Sposta le strutture anziché distruggerle, qui confuso diviene il confine dove ha termine la forma perfetta ed inizia la sua imperfezione.

Atomizzazione decostruttivista antidoto contro l'ortodossia purista. Gerarchia multivettoriale per risolvere il rapporto interno/esterno, intersezioni planimetriche/volumetriche.

Tutto scorre, nulla resta Eraclito

## ZEN

Zen, in giapponese 'meditazione'

Scuola buddista diffusa all'interno della corrente mahayana, ma sviluppatasi in particolare in Giappone, dove introdotta nel 1215 ha profondamente influenzato la cultura e la politica del paese.

Privo di contenuti metafisici, la Zen mira alla conoscenza completa della realtà raggiungibile attraverso una improvvisa illuminazione (Satori).

Da questa derivano le convinzioni che attraverso la trasmissione della saggezza tra maestro e discepolo non può avvenire che attraverso un rapporto intimo e diretto ed il carattere paradossale di mole sue massime.

...aspetto intuitivo della conoscenza

...liberare l'uomo dal peso delle regole e delle convenzioni che la società impone e fargli ritrovare la meravigliosa spontaneità di un bambino.

...i giardini Zen sono difficili da comprendere tanto è ardua la conoscenza di se stessi.

CIAO

Libero niente  
Solitudine  
Traspare dall'incolore acquoso  
di un'immagine sfuocata

acquerello e immagine sfuocata di una fotografia indefinita  
confini non scritti, liquidi e diffusi  
come liquido è il verde di natura  
come fluida e sorprendente è la natura

solitudine nel nulla definito di se stessi  
struttura assente  
e fluidità acquosa luce che si consolida  
nel silenzio  
un acquerello che in fretta si asciuga e definisce nella sua indefinita immagine.

Solitudine  
Ricchezza di libertà  
Verità della periferia d'estate a Settembre  
Fine sfrangiato di un essere  
verità.

Lentamente guardo le rive abbandonarmi



- Peter Zumthor, Kolumba, museo Colonia: p. 8.  
Le Corbusier, Padiglione del Brasile, città universitaria Parigi: p. 10.  
Le Corbusier, Fondazione Le Corbusier, Parigi: p. 13.  
Peter Zumthor, Kolumba, museo Colonia: p. 14, 15.  
Le Corbusier, Appartamento studio a Le Molitor, Parigi: p. 23.  
Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito di Altivole: p. 24.  
João Luís Carrilho da Graça, musealizzazione di Praça Nova, Castello di San Giorgio, particolare, Lisbona: p. 29.  
João Luís Carrilho da Graça, Padiglione della Conoscenza, area Expo, Lisbona: p. 30.  
Dominique Perrault, Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi: p. 33.  
La Alhambra, Granada: p. 34.  
La Sé, Lisbona: p. 36.  
Zaha Hadid, Maxxi, Roma: p. 38.  
Richard Meier, Chiesa di Dio Padre Misericordioso, Roma: p. 40.  
João Luís Carrilho da Graça, Museo d'Oriente, Lisbona: p. 43.  
MDU architetti, Camera di Commercio di Prato: p. 44.  
João Luís Carrilho da Graça, Chiesa di Sao Antonio, Portalegre: p. 55.  
Richard Meier, Museo di arte contemporanea, Barcellona: p. 69.  
Chiesa San Paolo, Pistoia: p. 121.  
Le Corbusier, Fondazione Le Corbusier, Parigi: p. 157.  
Cattedrale Saint Benigne, Digione: p. 209.  
Jean Nouvel, Istituto mondo arabo, Parigi: p. 239



Finito di stampare in Italia  
nel mese di novembre 2019  
da Pacini Editore Industrie Grafiche – Ospedaletto (Pisa)  
per conto di Edifir-Edizioni Firenze





Fabiola Gorgeri, dottore di ricerca in progettazione architettonica e urbana ha svolto attività di docenza presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, alternando e integrando l'insegnamento con la sua attività di ricerca in ambito nazionale ed internazionale. Ricerche portate avanti con metodi talvolta innovativi ed inconsueti, cosa quest'ultima che l'ha fatta apprezzare da varie personalità in ambito professionale e accademico, tra gli altri Vittorio Gregotti, con cui ha discusso il suo lavoro di ricerca sul tema del "frammento" in architettura e João Luís Carrilho da Graça, con il quale ha avuto un intenso scambio di conoscenza in una cornice di sincera amicizia. È stata vicepresidente dell'Ordine degli Architetti di Pistoia, con cui ha organizzato mostre, eventi e convegni.

Appassionata di viaggi e fotografia ha realizzato numerosi reportage pubblicando le sue foto a corredo di articoli su libri e riviste.



€ 20,00