

sull'ABITARE

a cura di

Stefano Follesa



Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

sull'ABITARE

a cura di
Stefano Follesa

Con saggi di: Gianpiero Alfarano, Francesco Armato, Fabrizio Arrigoni, Giovanni Bartolozzi, Andrea Branzi, Alessia Brischetto, Elisabetta Cianfanelli, Luigi Dei, Maria Grazia Eccheli, Stefano Follesa, Paolo Fresu, Giuseppe Furlanis, Debora Giorgi, Massimo Iosa Ghini, Ugo La Pietra, Vincenzo Legnante, Giuseppe Lotti, Antonio Marras, Marco Marseglia, Andrea Mecacci, Pietro Meloni, Alessandro Mendini, Adolfo Natalini, Fabio Picchi, Mario Pisani, Franco Poli, Francesco Remotti, Alessandra Rinaldi, Matteo Thun, Virgilio Sieni, Eleonora Trivellin, Patricia Viel.

Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Antonio Poidomani e la casa editrice FrancoAngeli per avermi supportato in quest'indagine consentendome lo sviluppo e la diffusione. Per i loro contributi, ringrazio tutti gli autori che, per amicizia e per curiosità culturale, hanno accettato di partecipare al libro. Sono e sarò loro debitore.

Un particolare ringraziamento a Luigi Dei, Rettore dell'Università di Firenze, per avermi confermato un'idea di Università quale terra fertile dello scambio culturale che è alla base del mio impegno nella ricerca e nella didattica.

Un grazie va a Stefano Visconti e Flavia Veronesi di Itaca Freelance, per avermi concesso l'utilizzo di molte delle immagini presenti nel libro, e a tutti gli autori delle immagini citate nei testi.

Infine un ringraziamento a Giulia Merone e Martina Follesa, per il costante supporto nella redazione del libro.

Grafica e Impaginazione: Martina Follesa
Correzione dei testi: Giulia Merone

ISBN: 9788891747747

In copertina: Spazio EX-T – Via Tortona, 34 – 20144 Milano, Italy
(Foto: ITACAfrelance)

Copyright © 2016 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

*Ai portatori d'acqua,
agli abitanti trasparenti,
ai miei studenti.*



“ Casa è guardare la luna che sorge sul
deserto e avere qualcuno da chiamare alla
finestra a guardarla insieme con te.
Casa è dove puoi ballare con qualcuno, ”
e la danza è vita.

(Stephen King)

INDICE

PREMESSA - ABITANDO UN LIBRO	13
Stefano Follesa	
INTRODUZIONE - ABITARE È UN'ESPERIENZA	17
Vincenzo Legnante	

TEMI DELL'ABITARE

FIGURE DELL'ABITARE	24
Fabrizio Arrigoni	
L'ABITARE IBRIDO	34
Andrea Mecacci	
L'ABITARE E LE COSE	42
Pietro Meloni	
L'ABITARE SOSPESO	48
Stefano Follesa	
L'ABITARE L'INTIMITÀ	54
Giuseppe Furlanis	
L'ABITARE PRIVATO	60
Francesco Remotti	
L'ABITARE IN VITA	66
Virgilio Sieni	

STORIE SULL'ABITARE

ABITARE IN PIU LUOGHI ONLINE/OFFLINE Francesco Armato	72
UNA STORIA DENTRO L'ABITARE Andrea Branzi	74
ABITARE SENZA MURI Giovanni Bartolozzi	78
L'ABITARE DEGLI ELEMENTI CHIMICI Luigi Dei	84
LA CASA DI GOETHE COME POETICA DEL VIAGGIO Marla Grazia Eccheli	90
L'ABITARE RACCONTATO Antonio Marras	96
L'ABITARE COLLABORATIVO Marco Marseglia	104
L'ABITARE DELLE MIE CASE Alessandro Mendini	112
L'ABITARE NOMADE Paolo Fresu	118
ABITARE CON FOLLIA D'AMORE Fabio Picchi	122
L'ABITARE DEI RICORDI Mario Pisani	126
L'ABITARE DEI SOGNI Franco Poli	128

MUTAZIONI DELL'ABITARE

ABITARE TRA LUCE E BUIO Gianpiero Alfarano	134
ABITARE GLI SPAZI SINGOLARI Francesco Armato	144

ABITARE L'INTERVALLO Francesco Armato	152
L'ABITARE CONNESSO Alessia Brischetto	160
IL TERREMOTO E L'ABITARE UN 'OPPORTUNITÀ PER L'ITALIA Elisabetta Cianfanelli	168
L'ABITARE DIVERSO Stefano Follesa	170
L'ABITARE CON L'ALTRO Debora Giorgi	180
L'ABITARE SENZA STARE Massimo Iosa Ghini	188
L'ABITARE LA CITTÀ Ugo La Pietra	190
L'ABITARE DI FRONTE ALLE SFIDE DELLA SOSTENIBILITÀ Giuseppe Lotti/Marco Marseglia	196
L'ABITARE FACILE Adolfo Natalinii	202
L'ABITARE INNOVATIVO Alessandra Rinaldi	212
PROGETTARE L'ABITARE Matteo Thun	220
L'ABITARE TESSILE Elonora Trivellin	222
L'ABITARE VERTICALE Patricia Viel	228

APPARATI

GLI AUTORI	235
BIBLIOGRAFIA	244



PREMESSA

Abitando un libro

13

"A riempire una stanza basta una caffettiera sul fuoco"

Erri De Luca

Figura 2
Condominio
a Oristano
Stefano Follesa
2013

Ci sono temi del dibattito e della ricerca progettuale che devono essere affrontati con continuità, perché il loro essere in costante e inarrestabile evoluzione rende qualsiasi analisi, qualsiasi teorizzazione, superata dal continuo modificarsi degli scenari.

Ci sono temi di una tale ampiezza di contenuti che un semplice approccio monodisciplinare non può riuscire ad affrontare perché le connessioni e le implicazioni tra le componenti ne rendono necessaria una visione complessa.

L'abitare appartiene ad entrambe le categorie sopra descritte, è un tema ampio, in continua mutazione, che implica esplorazioni ed analisi transdisciplinari.

Abitare è una parola dal duplice significato.

Quello etimologico ci dice che deriva dal latino *habitare* ed è un verbo frequentativo (o intensivo) di *habere* (avere); significa avere continuamente o ripetutamente. L'oggetto dell'avere è lo spazio. Il possesso e la frequentazione degli spazi rientrano nell'ambito delle competenze delle discipline sociali e quindi dei sociologi e degli antropologi.

Vi è poi un significato concreto che l'abitare possiede ed è quello heideggeriano¹ di costruire. "Far abitare" è l'essenza del costruire, ma poiché la costruzione compete le

¹ "L'essenza del costruire è il 'far abitare'. Il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire". M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*. Ed. it. a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano, 1976, pp. 107-108. [Tit. orig.: *Vorträge und Aufsätze*].

discipline del progetto, l'abitare riguarda quindi il fare degli architetti, dei designer, degli ingegneri.

C'è però un ulteriore aspetto che riguarda l'abitare come esperienza e tale aspetto ha contiguità col racconto che, in quanto tale, non contempla una necessaria appartenenza disciplinare: chiunque nel raccontare le proprie storie "negli spazi" arricchisce le nostre conoscenze sull'abitare. Questa breve premessa mi è necessaria per giustificare il senso di un libro che indaga le trasformazioni e gli sviluppi dell'abitare attraverso riflessioni che provengono dall'ambito delle scienze sociali e dal mondo del progetto, ma ancora da una scena ampia di esperienze e visioni contenute nei racconti di musicisti, coreografi, artisti, designer, cuochi e stilisti.

Gli autori di questo libro sono riuniti secondo una logica abitativa; ipotetici personaggi di un condominio ideale che il libro rappresenta. Figure diverse, non appartenenti ad una logica di connessione ma ad un assemblaggio quasi casuale, quale quello che mette insieme in un edificio persone diverse che trascorreranno nello stesso involucro architettonico una parte del proprio percorso di vita. Talvolta possono emergere sensibilità e opinioni comuni, talvolta una totale diversità. Solo in questo modo la fotografia dell'abitare, colta nell'attimo della sua trasformazione, può risultare veritiera.

Il senso del libro è quello di un contributo, temporale e parziale, al dibattito in corso sulle trasformazioni dell'abitare. L'interesse crescente da parte delle scuole di progetto su una disciplina che guarda parimenti agli spazi e agli oggetti guida l'elaborazione di indagini sempre più ampie che interessano sia gli architetti che i designer. Ma tali indagini che guardano al progetto devono essere alimentate da una visione ampia che possa prefigurarne e guidarne le mutazioni.

Il libro vuole essere questo. Una perlustrazione ampia sui molteplici aspetti, sociali, tecnici e percettivi che definiscono la scena dell'abitare. Le analisi e le visioni dei molti autori sono raccolte secondo tre differenti approcci al tema. La prima sezione riguarda i **temi dell'abitare** e quindi le chiavi di lettura che appartengono alle analisi dei sociologi e degli antropologi e alle ispirazioni dei progettisti. Sono contributi che analizzano l'abitare sviluppandone alcuni aspetti specifici e ce ne restituiscono una lettura originale guidata dalla sensibilità dell'autore. Quasi una premessa tesa ad ampliare la definizione semantica del termine.

La seconda sezione riguarda i **racconti sull'abitare** e quin-

di l'abitare come esperienza, come atto vissuto e descritto. A questa sezione appartengono i testi di quegli autori che hanno voluto esprimere il proprio rapporto con l'abitare attraverso la descrizione di una casa vissuta, di un progetto o il racconto di episodi legati alla "vita all'interno", ma ancora andando a rileggere quegli scrittori, progettisti e artisti che hanno fatto del loro abitare un'esperienza significativa. Compare in queste pagine un rapporto con gli aspetti percettivi dell'abitare, lo spazio come esperienza emotiva e non come esigenza funzionale.

La terza sezione riguarda le **mutazioni dell'abitare**.

Le trasformazioni in atto e i possibili sviluppi futuri attraversano i testi di chi, per interesse di ricerca o per attività professionale, è portato a confrontarsi con i mutamenti degli stili di vita.

I tre scenari e i tanti tasselli in essi contenuti costruiscono una fotografia dell'abitare in una fase complessa della società; un abitare sospeso tra pratiche e rituali consolidati e trasformazioni sociali e tecnologiche che incidono in maniera preponderante sui nostri stili di vita. La curiosità culturale è quella di chi giornalmente insegna un abitare per il quale la trasformazione degli spazi necessita di conoscenze sempre meno esplicite e diffuse.

Non sono molti i libri sull'abitare. Alcuni di essi indagano gli aspetti più strettamente connessi alle discipline del progetto (funzioni, linguaggi, tecniche), altri ne restituiscono una lettura più specifica legata all'approfondimento di particolari tematiche (l'abitare sociale, l'abitare tecnologico). Sembra quasi che la mutabilità continua di questa materia impedisca di afferrarne i contenuti.

Questo libro vuole essere un tentativo, privo di ambizioni di completezza, di dare dell'abitare una visione complessa e non sistematica, necessariamente parziale. Esso vale per il tempo contingente della sua lettura, ha una scadenza, quasi come un medicinale o un cibo, che ne decreterà tra qualche mese o tra qualche anno la sua totale inutilità.

Sappiate coglierne l'attimo.



INTRODUZIONE

Abitare è un'esperienza

17

Vincenzo Legnante

Professore Ordinario

Prima di ogni interpretazione sul tema dell'abitare, mi è necessario fermare alcuni capisaldi concettuali per perimetrare, almeno in forma essenziale, un tema di tale vastità e con implicazioni tanto profonde. Qualunque argomento portato a sostegno dell'interpretazione sul tema dell'abitare, senza un tentativo d'ordine, espone al rischio di enunciazioni implicite. Io mi limiterò ad alcune riflessioni, non esaustive del tema, ma a mio parere basilari nella gerarchia interpretativa. Ciascun aspetto considerato sarà un pretesto per formalizzare qualche idea.

Il primo aspetto da considerare è la dimensione *umana* dell'abitare.

Il verbo *abitare* si usa prevalentemente per gli umani. Rispetto ad altre categorie non umane, gli uomini hanno il privilegio di abitare i luoghi che occupano e che usano per la loro dimora più personale. È molto raro l'uso del lemma *abitare* per gli animali o per i vegetali o per le cose. Anche se per le specie viventi volentieri usiamo il termine *habitat*, quanto mai appropriato per indicare il contesto ambientale specifico e favorevole alle esigenze vitali di una specie animale, vegetale o per una altra forma vivente.

Abitare è un verbo sia transitivo (abitare una casa) che intransitivo (abitare in una casa) e rivela grande duttilità semantica per i significati che assume. È iterativo di *habere* e indica la continuità di avere, cioè avere disponibile continuativamente un luogo per la propria esigenza primaria di una dimora stabile e continua nel tempo. La curiosa particolarità di usare per uomini e animali o specie vegetali due termini diversi che hanno la stessa radice (*abit/are* e *habit/at*) consente una prima dilatazione del significato di abitare. Si tratta nel caso dell'abitare di una particolarità

Figura 3
Dall'interno
CC0 Public Domain
Pixabay.com

lessicale che qualifica la relazione tra luogo e persone e che riguarda questioni più complesse e profonde, relative alla struttura antropologica e culturale degli individui. Ciò implica per l'abitare la dimensione umana nel suo complesso e nelle sue più profonde variazioni rispetto alla semplice occupazione di uno spazio. Se è analizzato solo in senso etologico, il luogo è il territorio caratteristico dei mammiferi che segnano e difendono lo spazio sul quale hanno dominio.

Otto Koenig, in continuità con gli studi di Konrad Lorenz, ipotizza la possibilità di usare le categorie etologiche anche per dare spiegazione ad alcuni fenomeni comportamentali relazionati all'abitare. Il concetto di territorialità, di marcatura del territorio, di difesa e di esclusività appartengono a questa matrice etologica. Sulla base di questa ipotesi i mammiferi, tra cui gli umani, affidano ad alcuni segni fisici che delimitano gli spazi buona parte dei modelli comportamentali sull'abitare. Per esempio i segni avanti alla porta d'ingresso dell'abitazione, come lo zerbino o le piante nel vaso, ci rappresentano nel ruolo sociale e comunicano che noi occupiamo quello spazio in senso etologico. Stazionare in prossimità della porta d'ingresso, senza bussare o presentarsi, anche senza nessuna intenzione o comportamento offensivo, genera comunque allarme per chi occupa quel territorio. La stessa organizzazione degli spazi interni di una casa, in qualunque cultura e solo con qualche variante etnica, è sempre strutturata sulla progressione dei vari livelli di appropriazione etologica e di privacy, dell'individuo e del gruppo. Dallo spazio pubblico e semipubblico, identificato nella porta d'ingresso, filtriamo chi può o non può entrare. Se è un fattorino si fermerà alla soglia mentre lasciamo accedere fino agli spazi più privati chi può entrare nel nostro territorio, progressivamente, secondo l'intensità della difesa etologica e del grado di confidenza con l'estraneo.

Si tratta di una dimensione che condividiamo con altri mammiferi, che marcano il loro spazio vitale con segni diversi e più naturali, mentre per noi riserviamo marcatori più simbolici e delle più diverse varianti e li integriamo di ulteriori significati. Non solo occupiamo quello spazio, ma lo *abitiamo*. Ciò indica qualcosa di più del primario e semplice occupare, difendere, utilizzare, riempire o attrezzare lo spazio. Nel senso umano e antropologico si tratta di attribuirgli significati, connotarlo di senso, farne oggetto di relazione personale e in molti casi attribuire allo spazio dell'abitare una dimensione affettiva con valenze sentimentali. Una grana di relazioni di rango decisamente superiore.

La seconda considerazione necessaria per questo tentativo di ordine riguarda i *modi* dell'abitare.

Per questo aspetto si possono generalizzare le singolarità all'interno di una regola generale, cioè che i modi dell'abitare sono tanti quante sono le persone che abitano i luoghi. Nella sua ovvietà purtroppo questo principio è spesso contraddetto dai processi della massificazione. Essendo ciascuno una singolarità, anche se simile ad altre singolarità, non sarà mai del tutto uguale o sovrapponibile ad altri, se non nelle categorie sociologiche che segmentano i gruppi e i relativi comportamenti in relazione a uno o pochi parametri per volta.

Abitare uno spazio significa caratterizzarlo, dotarlo di cose, di arredi, di complementi e di oggetti significanti. Ma vuol dire anche usarlo, occuparne una parte di volume, calpestarne la superficie, riempirlo di sé in tutte le proiezioni cinestetiche possibili e nella dimensione multisensoriale che distingue ciascuno di noi. Un'abitazione qualunque, anche la più banale, pur essendo un volume geometrico, cioè un solido vuoto, non è mai solo uno spazio cioè una grandezza tridimensionale, ma una sorta di *iperspazio* *significante* le cui dimensioni attengono alla relazione con il suo abitante. In questo caso le tre dimensioni euclidee, due in pianta e una in alzato, sono integrate da un universo finito (?) di relazioni di varia natura. Con immagine figurata si può dire che saranno i respiri delle persone che abiteranno le case che noi progettiamo a dare significato allo spazio, arricchendolo di significati ulteriori e di natura più complessa. Generando quindi una sintesi che dà valore alla relazione profonda, implicita e misteriosa, che riguarda il progetto delle case, e quindi dell'abitare.

Situazione ben diversa dalla *machine à habiter* che la modernità ci ha lasciato in eredità, più come problema che come soluzione. Questa ricchezza di dimensioni fa la differenza tra il progetto di una casa rispetto al progetto di un altro tipo di spazio. Funzioni, cose e persone sono tutte diverse singolarmente. In un'abitazione si possono svolgere funzioni diverse o svolgere diversamente le stesse funzioni, come anche disporre di cose diverse o della stessa cosa con diversi significati, e soprattutto le persone sono singolarità per definizione. Questi ulteriori assi dimensionali, non euclidei bensì umani, ne caratterizzano gli spazi e li rendono sempre somiglianti al loro referente umano, inevitabilmente.

L'abitazione e l'abitante non solo condividono l'etimo e la radice verbale (*abit/...*), ma ne sono indissolubilmente e reciprocamente vincolati, nel senso, nei fatti e nelle for-

me. Anche le forme dell'architettura e del progetto degli interni.

Il terzo punto di riferimento è la storia, in particolare la storia dell'abitare.

L'*archetipo delle origini* dell'architettura prevede la generazione di un interno rispetto a un *fuori ostile*. Nel tempo quello spazio ha preso forma e si è riorganizzato nelle forme di oggi. Quel *dentro* era un'abitazione. Un luogo dove i nostri antenati trovavano riparo e difesa, dove svolgevano, con qualche differenza, le attività che svolgiamo anche noi oggi: riposare, aver cura della prole, ripararsi, difendersi, proteggersi come individui e come gruppo. Abitare uno spazio forse in quel caso aveva più significati primari che simbolici, sociali o di rappresentazione di sé. Sicuramente più etologici di ora, vista la contiguità con gli animali e la recente discendenza diretta con i primati.

Questa storia, ininterrotta, è la *nostra* storia, dalla quale non siamo mai stati separati perché ben relazionata alla linea di continuità temporale. La vediamo ovunque, nelle testimonianze degli scavi, nelle tracce di città appena percepibili nella trama sul terreno dei muri delle case, quando percorriamo un'area archeologica fatta di abitazioni abitate nel passato, appena visibili a quota del suolo o poco più. Tuttavia in quelle mura rasoterra riconosciamo situazioni domestiche, possiamo facilmente immaginare quella casa con dentro i suoi abitanti, le sue stanze, le sue funzioni domestiche svolte come avviene ora, ovviamente con le dovute differenze. Bambini, mamme, famiglie che abitano quel luogo non lo occupano soltanto o lo usano, ma lo *abitano*. Ciò è diverso rispetto ad occuparlo o disporne dell'uso. In qualsiasi sezione temporale di cui abbiamo traccia e in qualsiasi periodo storico e in qualunque parte del mondo riusciamo a comprendere sempre senza difficoltà una traccia di abitazione, un dentro rispetto a un fuori, e a figurarci un gruppo che in quell'abitazione vi ha vissuto. La dimensione storica dell'*avvenuto* e le testimonianze di abitare e di abitazioni preludono al radicamento dell'archetipo abitativo e la sua inequivocabile consacrazione di appartenenza al genere umano.

Il quarto aspetto che contribuisce a ricostruire questo iperspazio significativo è quello estetico.

Non nel senso schematico di bello o brutto, quanto piuttosto nella partecipazione di una persona allo spazio in cui è contestualizzato. L'esperienza propriocettiva dello spazio ha implicazioni sufficienti per godere o soffrire di quel rapporto. Questo aspetto può riguardare sia l'interno di un volume costruito che una situazione più naturale dove

lo spazio è definito da elementi in grado di conferirgli una forma. Si tratta di un esercizio che si apprende nel corso dell'evoluzione personale e che si perfeziona naturalmente nel corso dell'intera esistenza. Ci consente di apprezzare le forme di un interno architettonico o di soffrirne se lo spazio nel quale siamo immersi ci comunica qualità negative. Questa dimensione esperienziale relaziona il vissuto individuale con lo spazio dove il corpo è contestualizzato e definisce una ulteriore modalità di relazione tra persona e spazio vissuto. La dimensione assolutamente personale dell'esperienza di spazialità trova nella residenza, o meglio nell'abitare, in una situazione di perfetta attuazione, con modalità, tempi e significati adeguati alla relazione profonda tra spazi e persone.

Chiariti questi aspetti penso sarà più semplice comprenderne le varianti e le rimodulazioni che la naturale evoluzione delle cose ci propone.

01

TEMI DELL'ABITARE

Figure dell'abitare

Fabrizio Arrigoni

Professore Associato

24

*Nella pagina accanto
Figura 1
Johannes Vermeer,
Donna che legge una
lettera (1662-1665),
dai quaderni neri*

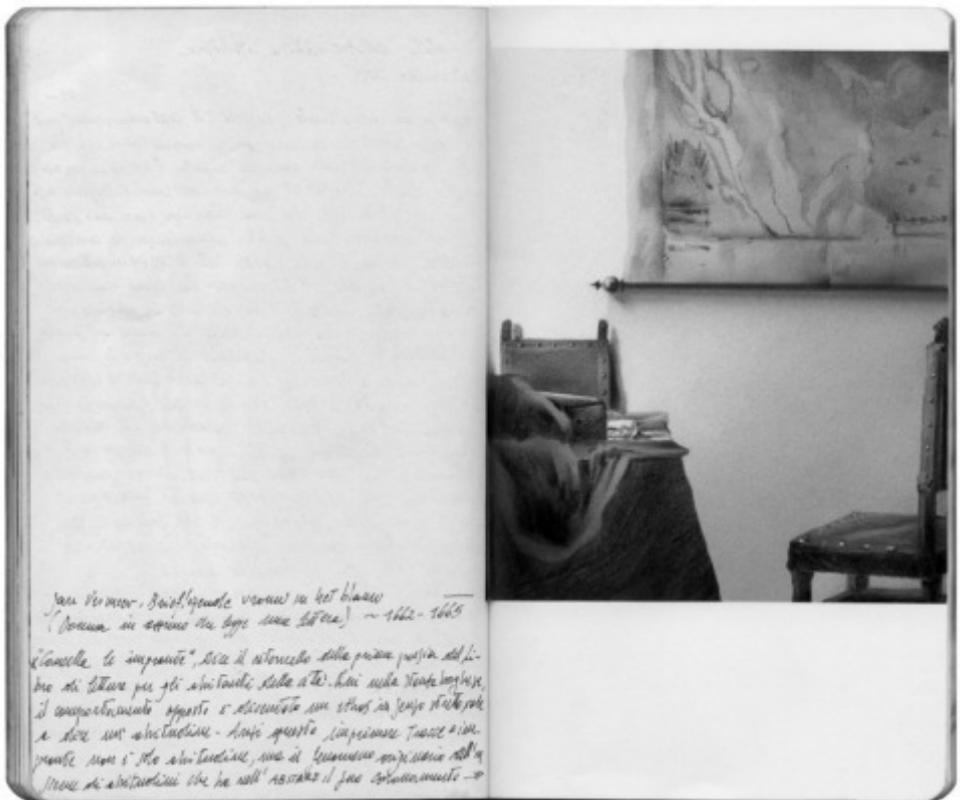
Dal 1885 il Rijksmuseum di Amsterdam conserva con la sigla SK-C-251 SA 8335 una tela di 46,5x39 centimetri intitolata *Donna che legge una lettera*, o *Donna in blue* (*Brieflezende vrouw in het blauw*)¹. Fu dipinta ad olio tra il 1662 ed il 1665 da Jan Vermeer van Delft nella stagione della sua piena maturità, ed è uno dei capolavori unanimemente riconosciuti del secolo d'oro dell'arte dei Paesi Bassi (Montias, 1989).

L'opera mostra una giovane donna all'interno di una stanza: sola, in piedi, colta di profilo con il collo leggermente flesso tiene tra le due mani un piccolo foglio piegato in più punti, "puro oggetto di attenzione visiva" del tutto inaccessibile. La giovane² occupa, immobile e solida come una colonna, il centro del dipinto ed attorno ad essa ruotano due sedie di foggia spagnola ed un tavolo vestito ingombrato da un contenitore, da una stola, da un sottile filo di perle con nastro, da un libro (o da un secondo foglio di carta con analoga piega di quella trattenuta dalla protagonista). Gli oggetti in primo piano, vaghi e scurissimi di nero di vite nella controluce, sono disposti di sbieco ai due margini della tela ed al loro convergere si innalza l'imponente figura della fanciulla rappresentata secondo uno scorcio impercettibilmente dal basso – un posizionamento dell'orizzonte geometrico che è cifra precipua dei dispositivi prospettici vermeeriani dal finire degli anni Cinquanta.

1 <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT>.

2 "I suoi aneddoti non sono aneddoti, le sue atmosfere non sono atmosfere, il suo sentimento non è sentimentale, le sue scene sono a malapena scene, venti suoi dipinti (e ne conosciamo in tutto meno di quaranta) contengono una singola, solitaria figura, eppure non sono ritratti propriamente detti. Sembra sempre che Vermeer spogli i suoi modelli della loro individualità, fino ad ottenere non dei tipi, bensì astrazioni di fortissima sensibilità, non prive di qualche reminiscenza di certi kouroi greci", A. Malraux, *Le voix du silence*. Edité par NRF, La Galerie de la Pléiade, Paris, 1951.

Assai breve la profondità di campo: il tutto è come schiacciato verso la parete, ortogonale allo spettatore, che serra e circoscrive lo spazio – la “chiusura di uno spazio privato” (Arasse, 1993); una parete chiara di calce ed occupata per la gran parte da una carta geografica, tenuemente lumeggiata in *pointillé*, della Frisia occidentale e dell’Olanda di cui si scorge solo l’estremità inferiore tenuta a piombo da una bacchetta orizzontale. La luce, come di consueto, cala densa e silenziosa dal lato sinistro ma non se ne distingue la scaturigine – nessuna di quelle finestre



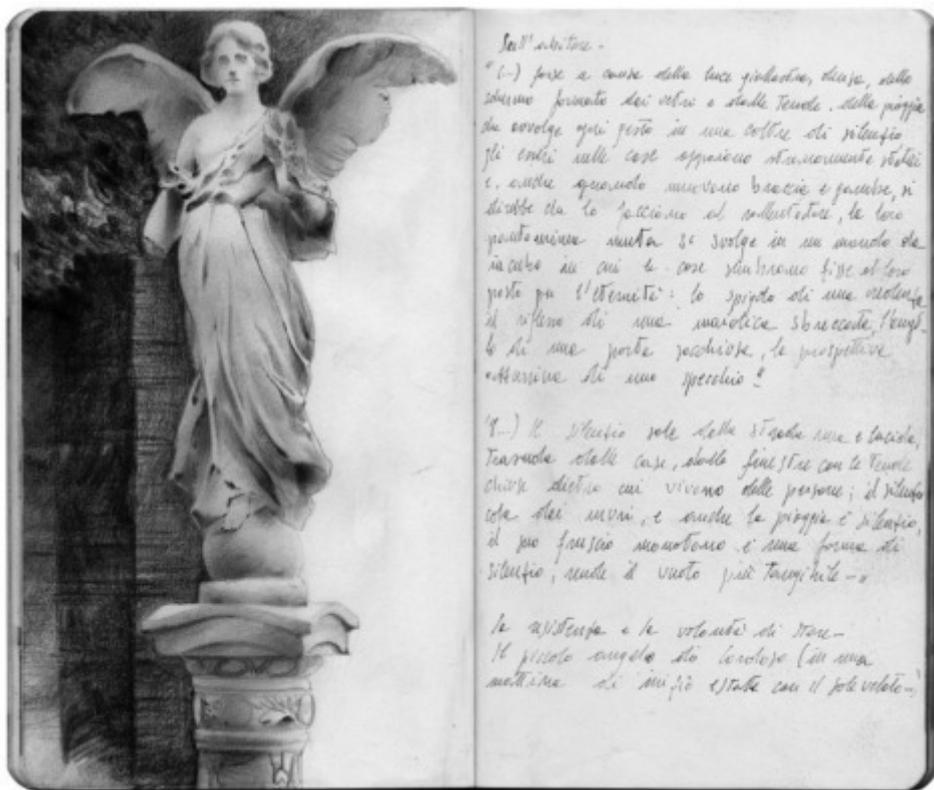
piombate tra tende e paramenti così di sovente presenti in altre opere. Un lume di primo mattino, limpido quanto preciso: con “tocchi cristallini” sbalza le superfici che investe accendendo, le pieghe dell’abito, un tratto di sottoveste, un lembo del foglio, il pomolo blue notte dell’asta di legno, le borchie d’ottone di due grandezze che fissano l’imbotti-

Figura 2
L'angelo di Cardoso,
dai quaderni neri

tura delle sedute, le teste di leone scolpite sopra i montanti degli schienali.

Ed infine il colore³: i puri blue oltremare – di lazulite, prezioso al pari dell'oro – e gli azzurri impregnano la giacca da camera (*beddejak*), gli arredi, la tovaglia, le ombre portate, i pochi oggetti, lo stesso sprazzo luminoso: solo la carta e la gonna spessa della donna, con le loro dominanti brune e verdastre (quest'ultime miscelando azzurri e gialli), bilanciano e correggono le tonalità fredde, stabilendo un doppio registro magistralmente in quieto equilibrio. Una pittura il cui soggetto – l'epistola, la corrispondenza privata tra le

26



3 O forse più correttamente dovremmo scrivere "ad inizio" valutato il fatto che Vermeer non si usava avvalersi del disegno quale strumento preparatorio, e le stesse linee di contorno della rappresentazione sono in realtà tessiture finemente sfumate di pigmenti fusi assieme, tali da determinare "una relativa compenetrazione locale dello sfondo e della figura...".

mura domestiche – costituiva un tema assai frequentato dai buoni pittori (*fijnschilders*) nel tempo e nel paese che l'hanno tenuta a battesimo (Alpers, 1983) e che nel caso nostro raggiunge un compimento assoluto, quasi astratto nel suo rigore compositivo e nella sua perfezione d'esecuzione, nella sua magistrale *applicazione*⁴ – decadimento di ogni cronaca, di ogni aneddotica, in un istante congelato. Ma potremmo forzare l'interpretazione e spingerla – orientarla – verso un successivo universo di referenti e significati; potremmo allora valutare il dipinto come un campo tensionale, il terreno di incontro-scontro di un sistema di vettori tra loro opposti e complementari – una ipotesi che non contraddice la ricerca di un'armonia, di una stabilità complessiva del dipinto. Una fitta trama di polarità tutte convocate sotto l'ampio binomio della presenza e dell'assenza e tali da tracciare una sorta di *Stimmung* dell'abitare, il suo sentimento e la sua emozione più profonde e determinanti. Così quando massima è l'intimità e la pace della stanza – vale a dire massimo il dispiegamento ed il senso del ricettacolo-*dechomenon* o del luogo-*chora* – si dà, allo stesso tempo, l'intuizione, l'annuncio, di un esterno, di un altrove che agisce e influenza. Indizi: una lettera, una carta geografica, la luce; in casi analoghi è l'intero universo materiale: un astrolabio, una porta socchiusa, un quadro (nel quadro) appeso, una carta nautica, un tappeto orientale, una scodella con qualche frutto esotico, una finestra aperta, un globo celeste, il baluginare di un riflesso in uno specchio, un libro, uno strumento di misura, il decoro di una pianola, il fragitto di uno sguardo. Endiadi, *εν δια δυνου* uno per mezzo di due, passo doppio tra il visibile e l'invisibile, tra il manifesto ed il sotteso: un interno decantato espresso solo se ontologicamente implicato con l'esterno, con ciò che lo eccede ed oltrepassa; una quotidiana stanzialità che salva se stessa solo se capace di preservare ed aver cura di un possibile, di un potenziale, di un atteso suo superamento: il movimento e la fuga (al di là di quel mondo, pezzo per pezzo attentamente percepito e reso visibile – *nova descriptio* – nei confini stretti della cornice).

01_ L'angelo di Cardoso. Angelo stilite, monco della mano destra nonostante l'apparente giovane età, le cui vesti di marmo risultano mosse da una brezza inavvertita e con

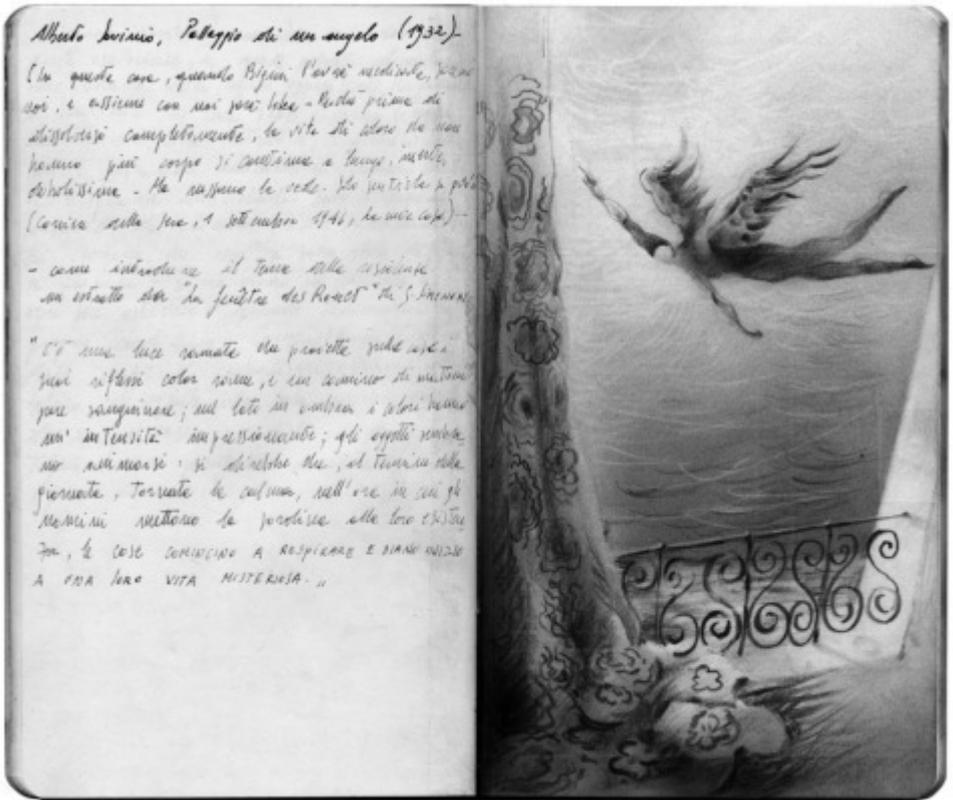
4 E rimane il dubbio se siamo in presenza della più alta maestria di introspezione psicologica o del suo radicale, definitivo annientamento; sull'impassibile buddità della Donna in azzurro cfr.: Erik Larsen, Jan Vermeer van Delft and the Art of Indonesia, in "Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art" n. 54, 1985, pp. 17-27.

quell'unico piede in equilibrio su una sfera, al pari di tante allegorie del Caso o della dea Fortuna. Angelo del popolo, di padre anonimo e di borgo montano, indifeso e protettore, angelo sopravvissuto – non è passato molto tempo da quando le acque del torrente Veza hanno travolto case e alberi, pietre e bestie, ricordi e uomini. Accennare a questo angelo scampato, tenace e sereno, come fosse una scrittura indecifrata, come una figura – un geroglifo – dell'abitare stesso. Che cosa è al fondo abitare se non la costruzione – o almeno la promessa, l'attesa e la speranza – di una spaziatura, di un intervallo tra chiusura e dissipazione per coloro che non “possono restare in nessun dove” – *Denn Bleiben ist nirgends*.

Le Corbusier, nel 1937, sulla rivista “Domus” così annotava: “esistono molteplici definizioni dell'architettura. Ecco la più espressiva: l'architettura è la costruzione di un rifugio. Si mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero”. Nelle parole tedesche la casa *Heim*, la patria *Heimat*, condividono la radice della parola segreto heimlich: il nascondimento è innanzitutto una strategia di difesa, di rifugio, di rassicurazione. Una cesura, uno strappo, una sconnessione nel manto continuo e perfetto della *phýsis* in cui siamo gettati dove sia possibile la colonizzazione di alcune sue parti, la perimetrazione di un *locus* dove seppur temporaneo valga un nuovo ordinamento e si eserciti un nuovo dominio. Si pensi all'ordito planimetrico del tempio egizio di Horo a Edfu – Età Tarda – che cinge la cella del sacrario con cinque anelli concentrici di murature tali da determinare una condizione di seclusione, di invisibilità, di radicale estraneità dal suo intorno più prossimo. Una discontinuità dunque che è simulacro di protezione e di raccoglimento, di salvaguardia e cura di una intimità. L'unico punto – *Aber weil Hiersein viel ist...* – dove restare in pace non sia formula consolatoria, allusiva, ma assunzione di un impegno concreto, di una responsabilità attiva. Un programma del fare ed espressione di una capacità fabbrile, di una *téchné poietikè*. La casa come quel tempio/scrigno, *Schrein*, di cui ha scritto Heinz Kähler, ovvero il luogo dove ciò che ci circonda può risuonare con maggiore intensità ed energia e dove diventa essenziale la richiesta a “dire le cose”, *Dinggedicht* (le cose sono anche, innanzitutto, le cose di cui si parla...). È stato più volte avvertito come questo anelito alla stabilità, alla stasi sia programma consegnato al fallimento – *constant aeterna positumque lege est / ut constet genitum nihil* – ma persiste anche in ragione del desiderio di una successione, di un tramandamento, di una posterità, ovvero il riflesso monumentale dell'architettura, la

promessa di una sua destinazione ulteriore, di un dopo. E anche quando la catastrofe sia rimandata non c'è garanzia che questa durata insperata, che questo consistere del ricordo edificato non si riveli la fonte di miracoli non sempre felici, accostandosi alla rigidità e al gelo di una natura morta o alla definitività senza scampo di una tomba. È la casa come tana, la casa come ultimo covo, un dispositivo implacabile di esclusione e sicurezza – una torre d'avorio, un *intérieur*, un museo, una caverna, una trappola – da cui non si vuole evadere: "la mia rocca strappata al suolo renitente, raspando e mordendo, pestando e pigiando, la

Figura 3
Alberto Savinio,
Passaggio di
un angelo (1932),
dai quaderni neri

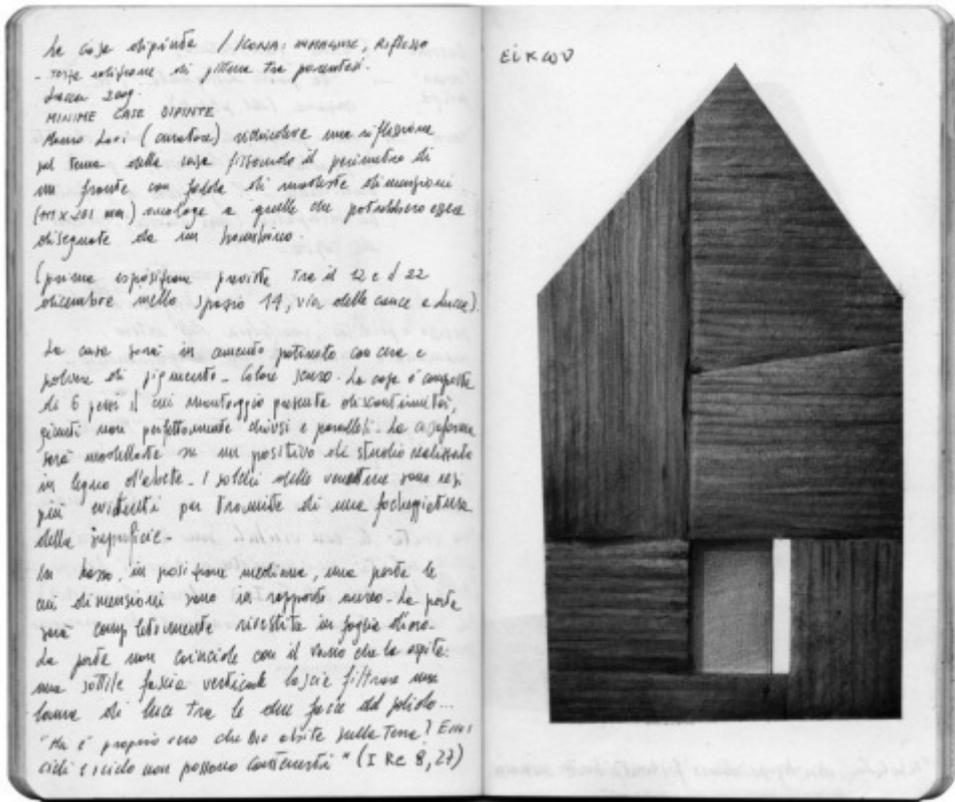


rocca che non può in alcun modo appartenere ad altri ed è talmente mia che in fin dei conti vi posso anche accettare dal nemico la ferita mortale, poiché il mio sangue imbevverebbe il suolo mio e non andrebbe perduto".

Figura 4
Εικονοστάσι,
dai quaderni neri

E poi quell'angelo scuro, quasi privo di volto ed emozione, di Alberto Savinio. Angelo assai raffinato nelle sue linee se paragonato al confratello dei monti apuani. Nonostante i trascorsi al Poveromo del più giovane dei due Dioscuri qui si tratta di un messaggero senza dubbio appartenente alle schiere di città e non di paese; un frequentatore di agevoli e ampie pianure poco avvezzo a conche accidentate affogate nei boschi. Angelo leggero, allungato e fluttuante, non certo travolto e sbigottito dalla storia e dal suo mondo materiato di distruzione e rovina; anzi a ben vedere pare proprio che il suo planare così tranquillo e mai squilibrato

30



sia del tutto naturale, un felice sbracciarsi senza ostacoli nell'aria fine e pulita di un dopo temporale quando la luce violenta e brillante sembra affatto nuova e manifesta "la ricchezza della terra e lo splendore del cielo". Un volo il cui

movimento calca il gesto elegante e cadenzato del nuotatore e in effetti aria e acque sono elementi che condividono molte proprietà e tra queste l'opposizione pertinace all'essere divise o spartite sì che la loro occupazione, nonostante le rivoluzioni spaziali succedutesi, serba una precarietà abissale propria di ogni traguardo e di ogni emancipazione trascinate dai dispositivi della tecnica. Così più che appartenere a una patria – un borgo, un quartiere, un edificio, un giardino, una stanza... – o a un canone, o a una localizzazione – *Ortung* –, il suo soggiornare è prossimo a quello dell'intruso, dello straniero, del migrante, di colui che non è mai pienamente a casa poiché scardinato da guide che consolano e offrono assistenza e consegnato alla caducità. È il dimorare provvisorio e privo di ancoraggi dell'esiliato, *paroikein*, piuttosto che quello stabile e pacificato del cittadino, *katoikein*. Scorto dalla cornice sghemba di una porta il suo profilo è una sollecitazione al viaggio, un invito allo strapparsi dalla propria condizione e all'eredità fatale e inappellabile dell'*in-genuus* per affidarsi all'aperto, all'avventura, al ricominciamento; un affrancamento e una resurrezione da quella esistenza prigioniera, infissa e ribattuta come la testa rugginosa di un chiodo, da quella vita umiliata e incatenata che Emmanuel Levinas aveva nominato l'*être rivé*. Al di là di quella patetica balaustra di ferro battuto, oltrepassato quel bordo che ripara e separa, privi di scudi protettivi, si incontra il cammino, vale a dire la cessazione del segreto, quest'ultimo timbro di ogni interno e di ogni ritrazione; un soggiornare nel movimento, nell'andatura, nella cadenza del proprio passo, liberati dall'incubo della conquista, del prender possesso, della sovranità – è documentabile come l'italiano *abitare* il francese *habiter*, lo spagnolo e il portoghese *habitar* derivano dal termine latino *habitare* frequentativo di *habere*, avere. I luoghi non sono solo i perimetri, i recinti, i templi né le basi stabili dove piantare casa ma anche le piste, i sentieri, le vie, i ponti, i valichi: un addio e un congedo, un altro ordinamento – *Ordnung* – e un'altra legge – *nomos*. Quando le abitudini attenueranno l'infinito spiccare del mondo ecco in nostro soccorso il canto di quell'angelo forestiero e sconosciuto che risuonerà limpido e imperativo al pari di quello del poeta: “Non leggere più – guarda! / Non guardare più – va!” – “*Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!*”.

"Ma l'arte sarebbe aver nostalgia anche a casa. Ed è perciò che bisogna intendersi di illusioni."

Søren Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*

La cosa ha sagoma familiare: due falde pronunciate appoggiate sul lato minore di un rettangolo; il fronte di una casa, senza ombra di dubbio la sua faccia anche se mancano le bucaure delle finestre; in compenso, assai evidente, quell'unica porta infissa grossomodo sull'asse mediano. La casa è massiccia, bigia, elementare nei suoi lineamenti e greve nella fattura; non ha finitura preziosa, al contrario la sua pelle umile subisce e non maschera gli accidenti inflitti dal trapasso del tempo: scalfiture, graffi, abrasioni, dilavature, riprese, polveri. Una sottile rete di incisioni ricostruisce la tettonica, il processo attraverso il quale le parti, commesse tra loro, hanno generato il costruito. La casa è un'isola, un santuario profano, una caverna, un *hortus conclusus*, una stanza chiusa. Ed in ragione di ciò che è necessario ritrovare l'esperienza della soglia, l'incantesimo e l'ebrezza di questa zona, il varco d'oro tra il proprio e l'estraneo, tra il noto e lo sconosciuto, tra il limite e l'illimito.

Bibliografia

- Alpers S. (1983). *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press. (trad.it. di Cuniberto F., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Torino: Boringhieri, 1984).
- Arasse D. (1993). *L'ambition de Vermeer*. Paris: Adam Biro. (trad.it. di Zini V., *L'ambizione di Vermeer*. Torino: Einaudi, 2006).
- Celan P. (1958). *Engführung*. (trad.it. di Bevilacqua G., a cura di, *Poesie*. Milano: Mondadori, 1998).
- Kafka F., *La tana, 1923-1924* (trad.it. e cura di Pocar E., *Racconti*, Milano: Mondadori 1970).
- Kähler H. (1964). *Der griechische Tempel: Wesen und Gestalt*. Berlin: G. Mann.
- Larsen E. (1996). *Vermeer. Catalogo completo*. (trad.it. di Gargiulo T., Firenze: Octavo).
- Le Corbusier, *Il "vero": sola ragione dell'architettura*. In: "Domus", n. 118, Milano, ottobre 1937.
- Levinas E. (1934). *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*. (trad.it. di Cavalletti A. e Chiodi S., *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*. Macerata: Quodlibet, 1996).

Liedtke W., Plomp M.C. and Rüger A. (2001). *Vermeer and the Delft School*. New York, Metropolitan Museum of Art Series.

Montias J.M. (1989). *Vermeer and his Milieu. A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press (trad.it. di Moriondo M. e Mundici M.C., *Vermeer. L'artista, la famiglia, la città*. Torino: Einaudi, 1997).

Plietzsch E. (1911). *Vermeer van Delft*. Leipzig: Hiersemann.

Figura 5
Εικονοστάσι,
cemento e
foglio d'oro



L'abitare ibrido

Andrea Mecacci

Esteta

34

“Where is Pizza Tower?”

Domanda rivolta da un turista nel centro di Pisa

La premessa è un piccolo frammento autobiografico. Un episodio che rivela, in un'immediatezza quasi surreale, il senso, al tempo stesso, superficiale e profondo dell'ibridazione contemporanea. Nell'estate del 1999 mi trovavo in treno, in India, un lungo viaggio di giorni che mi avrebbe portato da Varanasi a Madras. Ero l'unico occidentale del mio scompartimento, se non di tutto il treno, e mi faceva da momentaneo compagno di viaggio un ragazzo indiano non ancora ventenne. Partiti da qualche ora, mi rivolse la faticosa domanda: «Where are you from?».

Risposi: «Rome», aggiungendo per sicurezza «Italy», sebbene l'idea che qualcuno non conoscesse Roma mi sembrava assurda. Il ragazzo rispose sorridendo «Ah, ok, that place in France where bulls are killed and people speak English». Fu così che feci la scoperta che il luogo dove vivevo/abitavo non era altro che un collage di refusi, un puzzle di riferimenti europei, una grottesca mappa di estetizzazione globalizzata. Roma non era più la *Hauptstadt der Welt* di goethiana memoria, non era più un luogo (storico, geografico, culturale), ma un'opzione narrativa, un ibrido.

L'ibridazione postmoderna

La contemporaneità ha conosciuto tre grandi processi di estetizzazione: il pop (dalla metà degli anni Cinquanta agli inizi degli anni Settanta), il postmoderno (dagli anni Settanta alla fine degli anni Ottanta) e l'estetica diffusa (dagli anni

Novanta fino a oggi). La cultura pop ha rappresentato la massima espressione estetica della tarda civiltà industriale dando una forma definitiva a ciò che oggi chiamiamo "secondo Novecento": l'estetico come consumo simbolico. Questo approdo estremo della modernità confluisce nella fase successiva del postmoderno nel quale le pratiche più diverse rientrano in un'immensa strategia della simulazione e dell'ibridazione: kitsch, estetica del fake, citazionismo, culto dell'apparenza, finzione. Elaborando una continua erosione di ogni gerarchia culturale il postmoderno aprì le porte a una fase post-storica dell'estetico, sempre meno rintracciabile nell'arte e sempre più individuato nell'esperienze della quotidianità. Questo terzo momento, l'estetica diffusa o estetizzazione diffusa, rappresenta la dimensione estetica della globalizzazione: estetizzazione significa fondamentalmente che anche il non estetico è pensato ed esperito come estetico (Welsch, 1996, pp. 20-21). All'interno di questa cornice è quindi il postmoderno che fornisce una prima elaborazione compiuta dei processi di ibridazione. L'abitare postmoderno è una formula che rivela questa configurazione ampiamente tematizzata dall'architettura. Le vicende dell'architettura postmoderna, conflittuali e problematiche, sono note. Il postmoderno ha concepito un abitare più immaginativo che oggettivo. L'ibridazione divenne in questa opzione operativa una strategia mimetica talmente evidente da trasformarsi da progetto estetico a simbolo ideologico.

In pieno dibattito tra postmodernisti convinti e modernisti riformisti, lo storico dell'architettura Heinrich Klotz pubblicò nel 1984 un monumentale resoconto sulla cultura architettonica postmoderna: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Nell'analizzare le differenze tra moderno e postmoderno, nella prospettiva delle pratiche architettoniche Klotz (1984, pp. 422-423) elenca otto contrapposizioni che ruotano attorno a una bipolarità di fondo: il postmoderno ha posto al proprio centro una rappresentazione narrativa marginalizzando il totem della progettazione modernista, la funzione. In altre parole ha sostituito la verità della funzione, la realizzazione stessa della techne, con il racconto dell'illusione, il lavoro estemporaneo dell'immaginazione. Ha destituito il primato della utopia tecnologica sostituendolo con una pluralità di significati.

Riper corriamo più analiticamente queste polarità. La prima: all'internazionalismo del moderno risponde il "regionalismo" del postmoderno. Alla classicità del moderno, alla purezza di un'universalità transnazionale si oppone il rimando alle specificità locali, all'irripetibilità stilistica. Occorre aggiungere però che questa è una scelta esclusivamente estetica e, di fatto, decontestualizzante: posso benissimo abitare in una casa in stile andaluso in Florida. Una strategia ovviamente già in atto ben prima del postmoderno come dimostra il progetto del sobborgo di Boca Raton ad opera di Addison Mizner nel 1925, "più spagnolo di qualsiasi cosa io abbia visto a Madrid", come commentò un ex ambasciatore americano in Spagna. Ma se quella di Mizner rappresentava negli anni Venti una scelta periferica – e non a caso fu liquidata come eccentrico esercizio kitsch (Macdonald, 1960, p. 59) –, nel postmoderno divenne centrale. Questa prima contrapposizione si riversa nella sua traduzione concreta: la rappresentazione finzionale (*fiktionale Darstellung*) subentra all'astrazione geometrica. E, conseguentemente, l'efficienza (*funktionierendes Faktum*) cede il posto all'apparenza illusoria e, quarta opposizione, il contenuto simbolico della macchina è sostituito da una configurazione narrativa. I meccanismi di ibridazione sono rinvenuti da Klotz in ulteriori dualismi: il superamento dell'utopia della tecnica in favore di una non meglio definita dimensione del "poetico" e l'improvvisazione che si mostra più desiderabile del culto della perfezione (tecnologica). Il grande sforzo modernista di liberarsi dai retaggi storici per determinare l'estetico come espressione di purezza formale si scontra con la poetica postmoderna dell'anarchia del ricordo, della citazione casuale, del caos della memoria. L'autonomia del moderno si slabbra nella relatività postmoderna – un processo non dissimile dal passaggio dal classicismo al romanticismo – e trasforma lo spazio del vivere in un incessante processo di ibridazione. Lyotard (1999), nell'indagare l'abitare postmoderno (o meglio la possibilità di abitare la postmodernità), ha individuato tre paradigmi dell'abitare occidentale. Al modello classico della *domus* è seguito quello moderno della città inclusa la sua espressione finale, la metropoli. A quest'ultimo modello è succeduta, a sua volta, la dimensione postmoderna della "zona", il cui primo prototipo è stato Los Angeles. La zona è uno spazio sempre più transitorio, mu-

tante, la cui identità è appunto la negazione dell'identità: una telecomunità dalla natura paratattica, una megalopoli che si struttura su spazi ibridi.

La città modernista rientrava in una logica culturale basata sulla civiltà "solida": la produzione industriale come baricentro sociale, la distopia come retorica ideologica e il culto della progettazione come poetica ancora valida nelle sue applicazioni più spregiudicate. La città postmoderna, la "zona" ha esposto anche un'altra idea di "mondo costruito", di mondo abitabile: la città semiotica, la fe-



ticizzazione del segno come unico spazio progettabile ed esperibile. Le città divengono a loro volta feticci di questa significazione a tratti tautologica. Su questo sfondo sono nati i manifesti di un'urbanistica che celebra l'idea della "città messaggio": *Los Angeles* (1971) di Reyner Banham e *Learning from Las Vegas* (1972) di Robert Venturi e Denise Scott Brown. Testi, in particolar modo il secondo, nei quali, come è stato notato da vari interpreti, il pop (embrione del postmoderno) è assorbito come uno scenario culturale quasi genetico: "un fatto urbanistico tutto nuovo, una città 'messaggio', tutta fatta di segni, non una città come le altre che comunica per poter funzionare, bensì una città che funziona per poter comunicare" (Eco, 1977, p. 51).

Banham ha più volte espresso che l'essenza del pop è l'unione di due elementi: la consumabilità (*expendability*) e l'iconicità (*imageability*). *Los Angeles* realizza questa sintesi attraverso due dimensioni: il consumo automobilistico e l'estetica del billboard e, metaforicamente, l'industria di cui è il centro, il cinema. La città è divenuta un immenso segno, una grande insegna pubblicitaria, al cui interno l'unica esperienza possibile è il suo attraversamento meccanico, una cinetica tecnologica dell'io. *Las Vegas* esaspera questo doppio paradigma riconducendolo a un unico principio: il segno. "Il simbolo domina lo spazio. L'architettura non basta. Poiché le relazioni spaziali sono stabilite da simboli più che da forme, l'architettura in questo paesaggio diventa simbolo nello spazio più che forma nello spazio (Venturi et al., 1972, pp. 36-37).

L'ibridazione tecnologica

Queste trasformazioni conducono a un altro tema. Non solo la città postmoderna, ma anche la casa postmoderna. Non solo lo spazio comune, ma anche quello privato. Occorre rivolgere pertanto l'attenzione all'ambiente tecnologico. Anche qui sono due testi pubblicati alla fine degli anni Sessanta che hanno espresso, da prospettive quasi opposte a dire il vero, la stessa tensione culturale: *Il sistema degli oggetti* (1968) di Jean Baudrillard e *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna* (1969) di Banham, il cui titolo nella versione originale è ben più rivelativo: *The Architecture of the Well-tempered Environment*. Nel testo di Baudrillard la cultura materiale è segnata da tre valori: il

valore tecnico-funzionale (l'oggetto al servizio del soggetto, la tecnica in senso lato e l'utopia funzionalista del modernismo), il valore simbolico-feticistico (il soggetto si risolve nell'oggetto, il feticismo nelle sue infinite varianti e l'ideologia capitalista del consumo) e il valore semiotico-segnico (gli oggetti definiscono un sistema autoreferenziale estraneo al soggetto, l'automatismo tecnologico e l'autonomia del segno). Se i primi due valori hanno definito il moderno trovando una sintesi nella nozione di "merce", il terzo oltrepassa questo statuto aprendo all'universo dell'oggetto: "*Funzionale' non qualifica ciò che è conformato a un fine, ma ciò che si è adattato a un ordine o a un sistema: la funzionalità è la facoltà di integrarsi in un insieme. Per l'oggetto, è la possibilità di superare la sua 'funzione' a vantaggio di una seconda funzione, di diventare elemento di gioco, di combinazione, di calcolo in un sistema universale di segni*" (Baudrillard, 1968, p. 81).

La funzionalità diventa il perno di un sistema esemplificato al massimo grado dall'abitazione. La casa (o meglio il monolocale, paradigma della *domus* postindustriale) non è altro che un "gioco tattico" tra l'ambiente (lo spazio) e l'assestamento (la modalità in cui questo spazio si organizza). Il soggetto non abita più uno spazio esistenziale, non è più la sua storia o il suo gusto a determinare le scelte, ma un'economia strategica di calcoli e varianti che in qualche modo lo defrauda del suo ruolo attivo: egli diviene, al pari degli altri oggetti, un mediatore della dialettica assestamento-ambiente, un ingranaggio a sua volta "funzionale" dell'*oikos* tecnologico. Due film cult di Jacques Tati *Mio zio* (1958) e *Playtime* (1967) mostrano questa dinamica esasperando il principio della funzionalità come legge assoluta. Nel primo film il sistema funzionale diventa esibizione feticistica. Il progresso tecnologico come ostentazione di possesso, come rivela una frase della casalinga piccolo borghese e parvenu che mostra alle sue amiche le meraviglie della sua cucina tecnologica: "È moderno... tutto comunica". Ancor più incisivo il disegno di fondo di *Playtime* in cui la scenografia è un'intera città ricostruita, Tativille, calco della periferia parigina moderna. Tati illustra, con il pretesto di una *gag* ininterrotta, l'incomunicabilità tra l'uomo e l'ambiente reificato della quotidianità meccanizzata. Perso tra aeroporti, uffici, fiere, le stesse strade di una Parigi che è al tempo stesso città cartolina e non luogo, il sog-

getto conferma la propria alienazione non comprendendo che ciò che viene escluso dal sistema degli oggetti è proprio l'uomo: siamo già nei non-luoghi.

L'affermazione del tecnologico all'interno dello spazio abitativo riforma inevitabilmente la correlazione tra spazio oggettivo (*house*) e spazio soggettivo (*home*). L'abitare trova una nuova forma di ibridazione come testimoniano i numerosi interventi di Banham che avranno una loro sintesi definitiva nel suo testo del 1969. L'architettura e il design andavano sempre più risolvendosi in una continua modulazione tra struttura e sovrastruttura degli ambienti: sia essi fossero semplicemente spazi abitativi, che città.

Come Banham argomentò in uno dei suoi saggi più visionari e futuristici, *A Home Is Not a House* (1965), il tecnologico emergeva come l'articolazione fondante dello spazio abitativo configurando ciò che tre anni dopo Baudrillard, come abbiamo visto, denominerà come la dialettica tra ambiente e assestamento. La *home* diventa un'intelaiatura autonoma in cui gli oggetti tecnologici di massa si emancipano da ogni dimensione materiale, la *house*, rendendo, in un ulteriore scarto di ibridazione, l'emotivo equivalente al tecnologico e aprendo a un'idea, già postmoderna ed estetizzata, di immaterialità abitativa: "Quando una casa contiene un tale complesso di tubature, canne fumarie, condutture, cavi, luci, valvole, prese, forni, lavelli, scarichi per i rifiuti, impianti *high-fi* e di riscaldamento, antenne, condotti, congelatori –, quando contiene così tanti servizi che la loro intelaiatura si reggerebbe in piedi da sé, senza alcun aiuto da parte dell'edificio, perché ricorrere a una casa per sorreggerli?" (Banham, 1965, p. 146).

Probabilmente al fondo della contemporaneità c'è un contrasto più forte. Il Novecento ci ha consegnato una schizofrenia culturale ingestibile. Come sempre è Warhol a ricordarci ferocemente, in una sua intervista del 1966, la nostra condizione di compiaciute anime belle postindustriali: "In fondo tutto è in qualche modo artificiale, non saprei dire dove finisca l'artificiale e inizi il reale. L'artificiale mi affascina, ciò che è abbagliante e luccicante... l'unico obiettivo che mi pongo è avere una piscina a Hollywood. Penso che Hollywood sia stupenda, mi piace la sua indole artificiale... è così che mi piace vedere il mondo" (Warhol, 2004, p. 94). Ma, rimosso e quasi schiacciato da quell'idiozia diffusa che Warhol ci ha mostrato più di tutti, ritorna in

modo spettrale un verso di Hölderlin, che ci riporta a una condizione che abbiamo smarrito e quasi siamo incapaci di ritrovare: "poeticamente abita l'uomo su questa terra".

Bibliografia

- Banham R. (1965). *A Home Is Not House*, «Art in America», Vol. 53, pp. 70-79. (trad. it.: Biraghi M., a cura di, *A home is not a house in Id. Architettura della Seconda Età della Macchina. Scritti 1955-1988*. Milano: Electa, 2004, pp. 146-157).
- Banham, R. (1969). *The Architecture of the Well-tempered Environment*. London: Architectural Press. (trad. it. *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, Roma-Bari: Laterza, 1993).
- Banham R. (1971). *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. New York: Harper & Row. (trad. it. *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*. Torino: Einaudi, 2009).
- Baudrillard J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard. (trad. it. *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani, 2003).
- Eco U. (1977). *Dalla periferia dell'impero*. Milano: Bompiani, 2004.
- Klotz H. (1984). *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1984.
- Liotard J.-F. (1999). *Abitare la postmodernità*, in Centi L. e Lotti G., a cura di, *Le schegge di Vitruvio. L'architettura come professione critica*. Monfalcone: Edicom, pp. 151-160.
- Macdonald, D. (1960). *Masscult and Midcult*, «Partisan Review», 27, 2, pp. 203-233 e 27, 4, pp. 586-631. (trad. it.: *Masscult e Midcult*. Roma: edizioni e/o, 2002).
- Venturi R., Scott Brown D. and Izenour S. (1972). *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge (Massachus.): MIT Press. (trad. it.: *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata: Quodlibet, 2010).
- Warhol A. (2004). *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews*. New York: Carroll & Graf. (trad. it. *Sarò il tuo specchio. Interviste ad Andy Warhol*. Torino: Hopefulmonster, 2007).
- Welsch W. (1996). *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam.

L'abitare e le cose

Pietro Meloni

Antropologo

42

Non è banale affermare che le cose contribuiscano in maniera determinante alla formazione della nostra percezione dell'abitare. La nostra vita quotidiana è scandita dall'incontro con – e dall'uso di – cose: ordinarie, banali, speciali, affettive, uniche, seriali¹. Per qualcuno si tratta di una quantità impressionante di oggetti² che ci permettono di muoverci, di relazionarci con gli altri, di costruire un senso di appaesamento (de Martino, 1977) per cui il mondo, improvvisamente, acquisisce un senso, ci è più facile da decifrare. Le cose, ha scritto Daniel Miller (2008), parlano di noi, dicono chi siamo, da quale classe sociale proveniamo, quali sono i nostri gusti, le nostre ambizioni e i nostri desideri³. Spesso dicono di noi molto più di quanto vorremmo perché, a differenza delle persone, le cose non mentono – o almeno lo fanno con molta più difficoltà⁴. Dichiarano la nostra presenza, il nostro desiderio di prendere posto nel mondo e di abitarlo e, al contempo, possono testimoniare la nostra assenza, la venuta meno del soggetto. In una ricerca condotta in una serie di appartamenti di una via della South London, Miller incontra un personaggio

1 *Si pensi al lavoro di Daniel Roche (1997), esponente della scuola francese delle Annales, sulla storia delle cose banali come espressione della civiltà materiale dell'Europa moderna.*

2 *Donald Norman (1988) parla di quasi ventimila oggetti che fanno parte della nostra vita quotidiana.*

3 *Ancor prima degli studi di Daniel Miller andrebbero ricordati quelli di Pierre Bourdieu (1979), condotti nella Francia degli anni Sessanta e legati alle pratiche di distinzione sociale tra la classe borghese, gli industriali e la classe operaia e quelli di Mary Douglas (Douglas, Isherwood 1978) sull'importanza degli oggetti e del consumo nella società contemporanea.*

4 *Ad un occhio attento può essere facile individuare oggetti scadenti, banali imitazioni, tendenze kitsch e riconoscere magari grossolani tentativi di apparire qualcosa in più di ciò che si è. Un altro esempio è quello del parvenu che spesso eccede in un esibizionismo "oggettuale" non conoscendo i codici culturali della classe borghese alla quale vorrebbe accedere – che, solitamente, è improntata al decoro.*

particolare, George, il quale vive in un appartamento privo di oggetti:

C'è violenza in un simile vuoto. Di fronte al vuoto, nulla ricambia lo sguardo e l'attenzione fatica a fissarsi su qualcosa. Si perde la forma, il giudizio, l'integrità. In questi casi è impossibile sentire la persona che sta davanti a noi come un Altro che definisce i propri limiti e la propria importanza (Miller, 2008, p. 15).

In mancanza di oggetti, possiamo trovare difficoltà a capire con chi abbiamo a che fare, perché il soggetto, spesso, si esprime attraverso le cose, concedendo loro di rappresentarlo. L'identità di una persona può stratificarsi a tal punto sulle cose da rimanere impressa in esse come memoria duratura e profonda. Accade spesso con gli oggetti di affezione, quella particolare categoria di cose che sono legate ai possessori da un rapporto familiare. Gioielli, orologi, fedeli nuziali, cimeli vari, "la zappa di mio padre" di Man Ray. Oggetti che testimoniano lo scorrere del tempo, delle vite di chi li possiede e li trasmette. Tra persone e cose si instaura un rapporto dove entrambi costruiscono un proprio percorso biografico che si influenza vicendevolmente: noi facciamo le cose, le cose fanno noi⁵. Questa biografia culturale delle cose (Kopytoff, 1986) ci permette di ragionare in una prospettiva diversa sulle politiche del valore che solitamente attribuiamo alle cose. L'economia⁶, da sola, non è sufficiente per definire il valore di un oggetto di affezione, di antiquariato, di un pezzo da collezionismo, dell'opera di un brocanteur. Qui si evidenziano aspetti come la rarità, l'unicità, la profondità storica e, appunto, la biografia culturale. Quando introduciamo degli oggetti nel nostro spazio domestico, per permettere loro di abitare con noi, li sottoponiamo ad una attenta serie di esami, perché rispondano non solo alle nostre esigenze ma rispettino anche dei parametri culturali condivisi.

C'è poi qualcosa di magico nelle cose. A volte ci fa sorridere, basta prendere come esempio un qualunque oggetto di IKEA e ricordarci delle prime difficoltà incontrate nel montarlo, al punto da chiederci come mai quel maledetto mobile "non faceva quello che gli dicevamo di fare" (Verrips 1994). Altre volte ci fa disperare, come quando "lascia-

5 Daniel Miller (1987) ha chiamato questo processo "oggettivazione".

6 È bene ricordare come economia derivi da *oikonomia*, cura dello spazio familiare, intimo, privato. Qualcosa, quindi, che precede il mero rapporto con il denaro.

Figura 7
Immagini dell'abitare
Sospensioni
Fotografia
Stefano Follesa

mo bruciare la padella sul fuoco o vacilliamo di fronte a 367 pezzi di LEGO dispersi per terra" (Lofgren, 1996, p. 91). Possono, inoltre, gettarci nello sconforto, farci comprendere quanto il rapporto tra persone e cose sia profondo a tal punto che una volta reciso ci lascia sgomenti⁷. Il romanzo di Paul Auster, *L'invenzione della solitudine* (1982) si apre con il racconto della morte del padre e di come gli oggetti della vita quotidiana possano diventare improvvisamente estranei, contaminanti:



⁷ Non è un caso se nella teoria del dono di Marcel Mauss (1924) la cosa donata possiede lo "hau", lo spirito di chi dona, che rimane dentro l'oggetto e vincola il ricevente in un rapporto di reciprocità.

Ho imparato che niente è più terribile che trovarsi faccia a faccia con gli oggetti di un morto. Di per sé le cose sono amorfe: assumono significato solo in funzione della vita che ne fa uso. Quando essa giunge al termine, le cose cambiano anche restando uguali. Ci sono e non ci sono, come spettri tangibili, condannati a sopravvivere in un mondo dove non hanno più posto. Che ne sarà, ad esempio, di un armadio pieno di vestiti in silenziosa attesa di essere indossati da un uomo che non aprirà l'anta mai più? o delle scatole di preservativi sparse nei cassetti rigurgitanti biancheria e calzini? o del rasoio elettrico abbandonato in bagno, ancora zeppo della barba polverizzata dell'ultima rasatura? [...] In sé le cose non significano nulla, come gli utensili da cucina di una civiltà scomparsa; e tuttavia ci dicono qualcosa, imponendosi non in quanto oggetti, ma come avanzi del pensiero, della coscienza, emblemi di una solitudine ove l'uomo giunge a prendere le decisioni personali (Auster, 1982, pp. 8-9).

Entrare in relazione con gli oggetti di un altro senza il suo consenso può rappresentare una violazione tale da portarci a chiedere chi siamo noi per fare questo, per toccare gli oggetti di un altro. Il romanzo di Paul Auster rende evidente quell'aspetto per cui gli oggetti dell'altro sono come gli oggetti archeologici per Freud (Dei Meloni, 2015, p. 16), il ritorno di qualcosa di rimosso, di perturbante.

Proviamo a immaginare alcuni modi in cui gli oggetti definiscono lo spazio abitativo, aiutando gli attori sociali a prendere familiarità con i luoghi vissuti. Possono essere oggetti del mondo globale, oppure quelli spesso trascurati – perché non riconosciuti – del mondo locale.

Ogni luogo costruisce un proprio senso di domesticità attraverso l'uso e l'esposizione degli oggetti, poiché questi ultimi sono dei veri e propri negoziatori di relazioni sociali. La scelta di una particolare mobilia, dell'oggettistica di rappresentanza non è mai disgiunta dal luogo in cui si vive, dalla classe sociale e generazionale, dal capitale sociale⁸. Si pensi, per fare un esempio, al complesso mondo delle Contrade di Siena, dove gli oggetti sono segnalatori di appartenenza identitaria prima ancora di essere espressione di un gusto personale. Distinguono per corporazioni e non per appartenenza sociale. Campanine, zucchini, bandie-

8 *Pierre Bourdieu (1979) definisce capitale sociale il gruppo di persone alle quali facciamo riferimento per esprimere i nostri gusti, la nostra identità. Nel caso specifico dell'arredamento domestico, il capitale sociale sono le persone che hanno accesso agli spazi privati dell'attore sociale.*

re, fazzoletti, oggetti che riprendono l'araldica, i colori ed il bestiario del mondo festivo, affollando le case dei senesi ed esprimendo un gusto che difficilmente può trovare gradimento altrove, perché spesso rappresenta una cacofonia di colori e il cedere al kitsch⁹.

L'introduzione di oggetti folklorici è spesso legata all'appartenenza regionale – nel caso senese circoscritta alla sola città – ma può anche essere il risultato di un immaginario divenuto pervasivo: le clip magnetiche da attaccare sui frigoriferi rappresentanti i vari luoghi dei viaggi (quelli propri o quelli di altri), le maschere veneziane, i pinocchi, matrioske. In una puntata della serie televisiva *L'ispettore Barnaby*¹⁰, compare poggiato su un tavolo, un piatto con i colori della Contrada della Chiocciola.

Tutto questo può suggerirci che l'abitare è sempre in stretta relazione con gli oggetti, i quali hanno diverse provenienze, sono vettori simbolici, espressione di appartenenze sociali, di buono o cattivo gusto. Rendono l'abitare come ambiente, habitus, ossia pratica interiorizzata, privata, emozionale, culturalmente determinata. Gli oggetti possiedono una agentività pari a quella delle persone, sono in grado di imporci comportamenti, di orientarci verso particolari scelte. Sono, dunque, i mediatori per eccellenza tra l'uomo e l'ambiente.

Bibliografia

Auster P. (1982). *L'invenzione della solitudine [The Invention of Solitude]*. Torino: Einaudi.

Bourdieu P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

Dei F. e Meloni P. (2015). *Antropologia della cultura materiale*. Roma: Carocci.

De Martino E. (1977). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Einaudi: Torino.

Douglas M. & Isherwood B. (1978). *The Worlds of Goods*. London: Lane.

Kopytoff I. (1986). *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*. In Appadurai A., editor, *The Social*

⁹ L'economia del testo non permette di affrontare il tema degli oggetti del festivo in maniera approfondita, per ulteriori letture rimando a Meloni 2011 e 2014.

¹⁰ Il lettore mi perdonerà se non sono in grado di fornire l'identificativo preciso della puntata.

Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-94.

Löfgren O. (1996). *Il ritorno degli oggetti? Gli studi di cultura materiale nell'etnologia svedese*. In: Bernardi S., Dei F., Meloni P., a cura di, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*. Pacini: Pisa, pp. 83-102.

Mauss M. (1924). *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* [Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques]. Torino: Einaudi.

Meloni P. (2011). *Cultura materiale, pratiche di consumo, oggetti domestici. Un'etnografia in Toscana*. *Studi Culturali*, VIII, 3, pp. 395-414.

Meloni P. (2014). *Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana*. Milano: Mimesis.

Miller D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell.

Miller D. (2008). *Cose che parlano di noi. Un antropologo a casa nostra* [The Comfort of Things]. Bologna: il Mulino.

Norman D. (1988). *The Psychology of Everyday Things*. New York: Basic Book.

Roche D. (1997) *Histoires des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII – XIX siècle)*. Paris: Fayard.

Verrips J. (1994). *The damn thing didn't "do" what I wanted: Some notes on modern animism in western societies*. In: Verrips J., editor, *Transactions: Essay in honor of Jeremy Boissevain*. Amsterdam: Het Spinhuis, pp. 35-52.

L'abitare sospeso

Stefano Follesa

Architetto/Docente

48

Figura 8

Casa dell'Infinito

Alberto Campo Baeza

Icon Image Javer

Callejas

by courtesy

Studio Baeza

"ogni lavoro creativo è sospeso tra la memoria e l'oblio"

Jorges Luis Borges

È un tempo sospeso quello che domina i nostri giorni.

Un tempo indefinito che assiste alle mutazioni continue dei processi, delle tecniche, dei linguaggi, dei percorsi; un tempo sfuggibile in cui "le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure... insomma una vita precaria, vissuta in condizioni di assoluta incertezza"¹.

La sospensione attraversa la vita di ognuno di noi, il destino dei migranti, la condizione dei precari, il destino delle aziende. Sospese sono le parole che non riescono più a definire i concetti, sospese le arti, private della loro autonomia, sospesi i linguaggi del progetto tra innovazione e continuità. È un ritorno all'"epoché"² dei filosofi greci, una "sospensione del giudizio" su un mondo in continua trasformazione del quale non possiamo che avere una visione parziale. È una sospensione che è pausa nel percorso che conduce dall'arenarsi della modernità ad un'idea di futuro che ancora non riesce a delinearsi.

È certamente tempo dell'attesa, di interruzione del mito di

¹ Zygmunt Bauman (2014) *Vita liquida*, Laterza, Bari 2014

² La "sospensione del giudizio" è stata teorizzata per la prima volta nell'antica Grecia tra il I e il II secolo d.C., dall'"accademia media" platonica e da un gruppo di filosofi detti neo-pirroniani (o "veri scettici"). La consapevolezza che della realtà non possiamo che avere un giudizio parziale e falsato porta alla sospensione del giudizio e quindi all'imperturbabilità o atarassia. Lo scetticismo moderno attraversa le riflessioni di Hume ed Hegel ma Hegel ce ne restituisce una visione positiva quale consapevolezza della contingenza della realtà.

una crescita infinita, tempo dell'instabilità e della riflessione ma anche, proprio a causa della sua indefinitezza, tempo ideale per la costruzione di nuove pratiche e nuovi linguaggi, tempo fertile per chi, nelle diverse espressioni della cultura, lavora alla costruzione di scenari in divenire.

Il concetto di sospensione è concetto centrale alla cultura dei nostri giorni. L'etimologia della parola ci rimanda al latino *suspensus* 'sospeso' che vuol dire 'appeso' e quindi sollevato da terra e per estensione 'lasciato indeciso', rapito, assorto. Si può essere, stare, rimanere, tenere sospesi. Sospensione è una parola iperonima di significato ampio con differenti accezioni nelle diverse discipline: in ambito filosofico si collega al giudizio, in campo amministrativo è l'allontanamento provvisorio (per la chiesa "a divinis") di una persona da un incarico, in chimica è una miscela in cui un materiale è disperso in un altro, a scuola è l'esclusione dalle lezioni, nella scrittura è la non-conclusione di una frase segnalata dalla presenza di tre puntini...

Per quanto ampi siano i suoi significati, il concetto di sospensione nel progetto ne privilegia due tra tutti: la condizione di ciò che non poggia a terra, di ciò che è dunque in equilibrio precario (per estensione qualsiasi condizione di precarietà) e l'interruzione di un'azione, quindi in senso allargato uno stato di pausa, riflessione ed elaborazione.



Attorno a questi due concetti la sospensione compare tra le espressioni del fare dell'arte e del fare progettuale.

L'arte del primo Novecento ha indagato la sospensione nelle sue molteplici forme, dall'equilibrio alla pendolarità, a partire dalla surrealtà degli uomini sospesi della *Golconde* di Magritte o dalla tridimensionalità delle *Spazial Constructions* di Aleksandr Rodčenko, per proseguire con le *Hanging Mobiles* di Alexander Calder e le *Macchine Inutili* di Bruno Munari ed approdare alle sculture di rete di Ruth Asawa e all'ossessivo *Naso* di Alberto Giacometti.

Ma la sospensione è anche il filo da cui pendono le espressioni di molti artisti contemporanei: le camicie di Kaarina Kaikkonen, i cerchi di pietra di Ken Unsworth, le automobili esplose di Damien Ortega, le apparecchiature di Cornelia Parker, gli improbabili elefanti di Daniel Firman.

Sono sospese le case volanti di Laurent Chehere, fotografa francese "surrealista", staccate da terra prendono il volo; hotel, roulotte, vecchie case fluttuano nell'aria, alcune attaccate ai fili della corrente per non volar via. Sospesi i gesti nelle immagini del fotografo canadese Joel Robinsons, sospese le architetture disegnate di Amey Casey: le corde che le tengono in equilibrio sono le stesse corde a cui Gio Ponti sospendeva le donne delle sue maioliche.

L'abitare sospeso

Nella "società liquida" è sospeso anche l'abitare. Certamente sospeso in quanto sempre meno stanziale e sempre più nomade, espressione di un continuo vagare che ci riporta alla condizione primordiale dell'esistenza umana. Un abitare "senza fissa dimora" in cui il sistema delle connessioni ci tiene legati al mondo degli affetti e ci consente una esplorazione consapevole di luoghi a noi sconosciuti. Con le parole di Jacques Attali: "All'inverso, i suoi doveri consisteranno nel vivere con la maggior leggerezza possibile, nel non avere l'ingombro di un bene fondiario, nell'accumulare soltanto idee, esperienze, sapere, relazioni, onde sottrarsi alla dittatura e alla schiavitù del denaro. Cesserà di temere la precarietà perché rinuncerà a credersi proprietario del mondo e della specie, e ammetterà di averne soltanto l'usufrutto"³.

Ma la sospensione nelle sue molteplici forme è anche tema dominante di elaborazioni progettuali che investono in maniera diretta l'idea stessa di abitare.

Sono sospese, ad esempio, le case sugli alberi.

È un tema che ha sempre affascinato i progettisti per la sua aderenza a un'idea di simbiosi tra l'uomo e l'albero; continuità da natura ad artificio, del materiale più utilizzato per le costruzioni. L'idea della casa sull'albero è anche idea di rifugio, in alcune regioni dei tropici, le case sono sospese sugli alberi per essere difficilmente accessibili agli animali e agli uomini. Architetti e designer sono sempre stati attratti dal sogno di Cosimo Piovasco⁴ e hanno sperimentato molteplici tecniche e tipi di abitazioni sugli alberi.

Alcuni recenti progetti raccontano questo sogno.

Ad esempio la *Tree House* del designer slovacco Robert Potokar, un parallelepipedo sospeso con una grande vetrata a contatto con gli alberi. O ancora la *Froschkönig Treehouse* dell'architetto tedesco Andreas Wenning, una microabitazione che si sostiene su alti trampoli asimmetrici in bambù; spazio funzionale all'abitare temporaneo di una coppia a metà strada tra lo schema organizzativo di un monolocale e la funzionalità degli arredi di un camper. Un rifugio minimo che rimanda per la sua asciuttezza al *Cabanon* di Cap Martin, ultima architettura abitata da Le Corbusier.

Sospesi sull'acqua sono i Trabocchi abruzzesi, architetture precarie, disordinate e minime, ripari dalla terra e dal mare, strane macchine da pesca (ma anche la pesca è un'attesa silenziosa che rimanda alla sospensione), "costruzioni spontanee realizzate da contadini-pastori per evitare le traversie del mare"⁵. Aldo Rossi, che insegnò per un breve periodo a Pescara, conosceva bene queste strutture fonte di ispirazione per alcuni suoi progetti.

Altre abitazioni inseguono l'idea di sospensione come equilibrio precario. Lavorano su questo tema alcune delle realizzazioni più suggestive dell'architettura moderna. Certamente la celebrata *Casa Kaufmann* di Frank Lloyd Wright del 1935, ma ancora, alla stessa maniera, la successiva *Casa Farnsworth* di Ludwig Mies van der Rohe, sollevata

4 Cosimo Piovasco è il protagonista del *Barone Rampante* di Italo-Cosimo Piovasco che per protesta decide di passare la propria vita su un albero.

5 Camillo Orfeo, *Architetture Sospese*, in Renato Capozzi, *L'idea di riparo*. CLEAN, Napoli, 2012.

da terra e sospesa nel vuoto per lasciare scorrere il fiume durante le piene. Due architetture in bilico sull'acqua che indagano il rapporto tra l'interno e l'esterno e quindi il rapporto con la natura. Lo stesso tema che nel 59 ha ispirato la *Casa per un artista sul lago di Garda* di Vittorio Viganò detta anche *Casa La Scala* progettata per lo scultore/architetto André Bloc e isolata sul bordo di una terrazza panoramica sul lago di Garda. E negli stessi anni si sospendono sul mare le quattro scatole che compongono la *Casa Hunt* disegnata da Craig Ellwood sulla spiaggia di Malibù a Los Angeles in California.

Sospesa nella natura è la *Casa Bay* di Aldo Rossi a Borgo Ticino. Rossi stesso parla del concetto di sospensione nei suoi quaderni riferendosi proprio a tale progetto "[...] si tratta di corpi di fabbrica che si presentano come ponti sospesi nel vuoto. Questa sospensione, o costruzione aerea, permette di far vivere la casa nel bosco nel senso che le camere si trovano all'altezza delle piante. Dal ballatoio e dalle finestre delle camere il rapporto tra il verde del bosco e il cielo è singolare."⁶

È un equilibrio precario quello che definisce la *Casa no-Gerês*, collaborazione tra l'architetto portoghese Graça Correia e l'architetto italiano Roberto Ragazzi, sospesa sul bordo di un pendio all'interno del Parco Nazionale di Peneda-Gerês nella punta più settentrionale del Portogallo. La qualità dell'abitare e il rispetto assoluto per la fragilità dell'ambiente hanno guidato il progetto di questo padiglione in calcestruzzo che si inserisce all'interno di un bosco con più di un terzo a sbalzo sul fiume. Ortogonale alle curve di livello, nella ricerca del migliore rapporto con la conformazione del terreno, questa architettura visionaria rimanda per tema e adesione poetica alla *Casa Malaparte* a Capri di Adalberto Libera, madre di tutte le architetture sospese.

Alla *Casa Bay* di Aldo Rossi sembra invece riferirsi l'equilibrio precario della *Balancing Barn*, la cui struttura è per metà sospesa nel vuoto. La casa, progettata dallo studio olandese MVRDV nel 2010, si trova sul bordo di una natura tranquilla ai margini di una riserva naturale nella contea inglese del Suffolk. È un parallelepipedo di trenta metri che sbalza in modo drammatico per circa la metà sul paesaggio.

Ci sono infine abitazioni per cui la sospensione è tema percettivo e non strutturale. È la sospensione come pausa, come tensione poetica alla riflessione, come ricerca del significato stesso dell'abitare.

La *Casa dell'Infinito* a Cadice di Alberto Campo Baeza, ispirata ad un'acquaforte di Rembrandt, è un'architettura visionaria, protesa sulla linea dell'orizzonte quasi a voler annullare quel confine netto che divide mare e cielo. La sospensione qui è quella del tempo, un tempo rubato all'ossessione del fare, tempo di attesa e di immersione nel mistero ricorrente del sorgere del sole. L'architettura è un piano orizzontale in pietra, quasi una prosecuzione della linea della sabbia verso il mare infinito.

La stessa tensione poetica si ritrova nella *Casa del Ritiro Spirituale* realizzata nel 1975 nei dintorni di Cordoba su progetto dell'architetto argentino Emilio Ambasz. Due muri bianchi solcati da due scale gemelle, in equilibrio sul verde di un prato, definiscono gli opposti del percorso ascensionale verso un piccolo balcone, spazio sospeso di riflessione e discesa verso l'abitare. I due muri, tra loro ortogonali, costituiscono l'identità della casa stessa e delimitano il vuoto dello spazio di accesso. La lezione profonda di queste abitazioni deriva dalla loro capacità di creare, attorno al concetto di sospensione, scenari poetici e innovazioni formali nel rispetto di un rapporto profondo con la natura e con la specificità dei luoghi. L'osservazione "dall'alto" di un mondo in continua trasformazione a cui gli stessi progetti danno un contributo di poesia, idee ed emozioni.

Bibliografia

- Ambasz E. (2010), *Architettura & Natura Design & Artificio*, Milano: Mondadori Electa.
- Attali J. (2006), *L'uomo nomade*, Milano: Spirali.
- Bauman Z. (2014) *Vita liquida*, Bari: Laterza.
- Domus, *Casa per un artista sul lago di Garda*, Milano 1959, n. 35
- Kottas D. (2014), *New trends in micro-architecture*, Barcellona: Linksbooks.
- Laurens A., Dufour D., Audrè G. (2006), *Vivons Perchès*, Paris: Editions de La Martinière.
- Pizza A. (2004) *Alberto Campo Baeza, Progetti e Costruzioni*, Milano: Electa.

Abitare l'intimità

Giuseppe Furlanis

Professore ISIA

54

*Figura 9
Immagini dal Museo
delle Cose
a Istanbul*

“Affacciato alla finestra, Bouin contemplava i mobili che venivano accatastati nel furgone dopo essere stati smontati, scoprendo così i gusti e, in fondo, l'intimità di persone che aveva soltanto incontrato per strada”

Georges Simenon, *Il gatto*, Adelphi

Nel suo celebre libro “Filosofia dell'arredamento” Mario Praz definisce la casa con i suoi arredi e le sue atmosfere un “museo dell'anima” perché questa, meglio di ogni altra cosa, sa rivelare i labirinti profondi della nostra interiorità. Abitare la casa non è solo conoscere un luogo, ma è sentirsi ospitati in uno spazio che ci è familiare, tra cose che rispecchiano la nostra storia, i nostri desideri, i nostri gusti. Un “archivio intimo” che sa mettere efficacemente in risalto la capacità che gli oggetti possiedono di trascendere il loro destino strumentale per stabilire rapporti complessi che rafforzano un senso di appartenenza e che rivelano l'abitare come un'esperienza estetica nella sua accezione più profonda: *aistetikos* = sensibile = capace di sentire.

“Io restavo senza parola, perché capivo che la cucina era il solo luogo di tutta la casa in cui quella donna veramente visse, e il resto, le stanze adorne e continuamente spazzolate e incerate erano una specie di opera d'arte, in cui lei riversava tutti i suoi sogni di bellezza”

Italo Calvino, *La nuvola di smog*, Mondadori

In questa dimensione “sensibile” dell'abitare, gli oggetti, divenendo tracce di storie quotidiane, assumono una qualità sentimentale e una forza evocativa. Una capacità di evocazione che il Premio Nobel per la letteratura Orhan

Pamuk ha colto e utilizzato nel suo romanzo "Il museo dell'innocenza" nel quale si è servito, quale fonte principale di ispirazione, di un insieme di oggetti da lui raccolti in più di dieci anni; oggetti legati ai suoi ricordi di luoghi, eventi, suggestioni del passato, affetti familiari. Oltre a rivelare efficacemente il clima culturale e sociale della città di Istanbul all'inizio degli anni Settanta, periodo in cui è ambientato il romanzo, questi oggetti, sebbene in apparenza anonimi, hanno saputo rendere visibile nel racconto l'intimità dei due protagonisti, Kemal e Fusun. Nella narrazione sono raccolti da Kemal per mantenere viva la sua storia



sentimentale con Fusun morta prematuramente; sono piccole cose legate ai loro momenti più intimi e al loro destino. Giunto al termine della vita, Kemal chiede all'amico scrit-

Figura 10
L'abitazione che ospita il museo di Pamuk a Istanbul
By Lambiam - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index>.

56

tore, che nella narrazione è lo stesso Pamuk, di realizzare un museo capace di accogliere tutte quelle testimonianze della sua storia, tormentata e al tempo stesso emozionante. L'aspetto sorprendente è che Pamuk, con quegli oggetti, ha effettivamente realizzato a Istanbul un museo, determinando attraverso di essi un magico gioco d'intrecci tra immaginazione e realtà. Per il suo museo Pamuk ha scelto un luogo significativo della Istanbul della sua adolescenza, il quartiere Cukurcuma. In questo, ha acquistato un edificio che bene si è prestato ad assumere l'immagine dell'abitazione di Fusun e al suo interno ha allestito il museo attraverso una successione di vetrine in cui sono



esposti tutti gli oggetti da lui raccolti organizzati attraverso piccole narrazioni visive: "Le lacrime di Fusun", "Il Palazzo della Pietà", "La sofferenza dell'attesa", "Il conforto degli oggetti", "La Festa di fine estate". Nella prima vetrina, appeso ad un tessuto di lino dai bordi finemente ricamati, brilla l'orecchino ritrovato da Kemal tra le lenzuola della prima notte d'amore con Fusun. Nelle vetrine successive penne stilografiche e matite, orologi ottomani dall'aurea speciale, tazze decorate destinate ai riti del tè e del caffè, pettini dalle varie forme, fotografie ingiallite dal tempo. Oggetti composti con cura, silenziosi, ma capaci di svelare quella dimensione evocativa che è propria delle cose quando queste fanno testimonianza di storie sentimentali.

Come ha scritto Pamuk nel libro "L'innocenza degli oggetti", nel quale racconta la realizzazione del suo museo, la vera sfida è saper raccontare attraverso gli oggetti le storie delle persone, perché queste storie, quotidiane, semplici e apparentemente anonime, sono più ricche di significati rispetto a quelle che raccontano le grandi comunità.

Una capacità evocativa che ancor più gli oggetti possiedono all'interno della casa nella quale, attraverso il loro stratificarsi nel tempo, divengono l'espressione più autentica dell'interiorità e dell'identità culturale di chi vive in quel luogo. Oggetti in grado di preservare quella dimensione intima dell'abitare che cerchiamo di proteggere costruendo intorno a noi barriere fisiche, ma anche psicologiche, che siano capaci di difenderci da una realtà "altra" che ci appare caotica e a volte minacciosa. Un confine più o meno tangibile che a volte però produce una nostra separazione dal mondo, trasformando la casa in un rifugio che limita le nostre esperienze e l'ampiezza del nostro orizzonte. Una chiusura in se stessi talmente rischiosa da far scrivere a Nietzsche nella Gaia scienza "fa parte della mia fortuna non possedere una casa". A questa preoccupazione oggi se ne associa un'altra diametralmente opposta e non meno pericolosa, determinata dalla perdita di consistenza di quel confine fisico, ma anche e soprattutto psicologico, che protegge la dimensione intima dell'abitare. Questo confine, infatti, è reso sempre più inconsistente e fragile; è sempre più violato da un apparato tecnologico che mette a nudo la nostra interiorità e rende di dominio pubblico le nostre esperienze più personali.

L'affermarsi di tecnologie informatiche e di mezzi di co-

municazione sempre più evoluti permettono nuove forme di relazioni sociali e aprono al nostro sguardo l'immagine del mondo, ma al tempo stesso rendono più permeabili le pareti materiali e immateriali della casa e dell'abitare; rendono evanescente il confine che separa un dentro da un fuori, l'interiorità dall'esteriorità.

Internet e i social network hanno generato lo sviluppo di una "ciber-intimità" in cui i nostri desideri e le nostre esperienze più personali divengono di dominio pubblico. L'intimità si rende così disponibile ad uno sguardo morboso che ha reso di successo siti web e programmi televisivi in cui il mostrare le azioni più private fa aumentare il numero di contatti e alzare l'audience. Un atteggiamento che rivela un bisogno continuo di visibilità favorito e sostenuto da un crescente mondo massmediatico che ha ormai contagiato tutti noi. Per esistere bisogna apparire! E si appare solo sulla base dei Follower e nel mantenersi sempre connessi, generando una spettacolarizzazione continua delle proprie esperienze, della propria esistenza. Si produce una realtà sociale illusoria che spesso genera nuove forme di solitudine; una specie di nuovo autismo in cui si è soli davanti ad uno schermo, più o meno grande, ma connessi con milioni di amici, il più delle volte virtuali, dei quali si desidera conoscere le loro esperienze quotidiane e, attraverso queste, la loro interiorità più profonda, e al tempo stesso possa renderci partecipi di queste loro esperienze.

Una nuova condizione esistenziale che ha trasformato in modo radicale il concetto di "Privacy". Rispetto solo a qualche anno fa siamo di fronte ad un rovesciamento delle relazioni sociali che determina un consistente cambiamento culturale: dall'abitare la propria intimità decidendo quali poche parti del nostro privato rendere pubbliche, ad una dimensione dell'esperienza personale resa completamente pubblica, scegliendo quali poche parti mantenere nella sfera dell'intimità. Un disvelamento continuo dei nostri sentimenti e delle nostre esperienze più personali che inevitabilmente ha modificato il senso del pudore. Un processo di cambiamento che, come la recente cronaca ci ha raccontato, può avere effetti devastanti sul piano psicologico di chi, con ingenuità, si è fatto travolgere da questo turbinio mediatico e abbia perso la coscienza della necessità di custodire nella sfera del privato le esperienze e le relazioni più intime.

Il pudore, pertanto, rimane la sola difesa della nostra interiorità per resistere ad una sorta di omologazione dei sentimenti.

In un articolo del 1 novembre 2012, scritto per il Corriere della sera dall'eloquente titolo "Scrivere in prigione per non essere letti", Claudio Magris ha messo in evidenza un'esigenza di riservatezza e di resistenza allo sguardo altrui che ciascuno dovrebbe coltivare.

Nell'articolo Magris descrive un incontro avuto in un carcere in cui fu invitato a tenere una conferenza su come nasce un libro, su quali siano i motivi che inducono la sua scrittura, e su come questo sia in grado di stabilire articolati rapporti tra l'autore e i lettori. Nel corso dell'intervento un carcerato, che stava scontando una lunga detenzione per omicidio, intervenne per mettere in evidenza che lui, come altri carcerati, scriveva, ma con una incolmabile differenza: "Voi scrivete per pubblicare, per comunicare, per trasmettere ad altri quello che avete dentro; per me, e per quelli come me, le ragioni che ci inducono a scrivere sono opposte. Scriviamo per avere una cosa nostra, solo nostra, sottratta al controllo che fa passare la nostra vita ai raggi X".

In una vita spogliata di ogni riservatezza le parole, sottratte allo sguardo altrui, rimangono l'unico modo per difendere la libertà, per abitare la propria intimità.

L'abitare privato (*)

Francesco Remotti

Antropologo

60

Figura 11
Campo di
concentramento di
Dachau
CC0 Public Domain
Pixabay.com

Quanto essenziale sia per l'essere umano una qualche intimità, che per noi è soprattutto assicurata dalle quattro mura domestiche, lo possiamo vedere da un sogno che un medico tedesco fece nel 1934, l'anno dopo l'avvento del nazismo al potere. Il suo sogno era stato raccolto da Charlotte Beradt, una giovane giornalista ebrea, la quale aveva avuto l'idea di collezionare i sogni dei tedeschi durante il regime nazista, dal 1933 al 1939. Ne raccolse trecento, facendone poi un libro uscito in Germania nel 1966 (in Italia nel 1991). Ecco il sogno del medico tedesco:

A visite concluse, verso le nove di sera, mentre sono in procinto di stendermi pacificamente sul divano con un libro su Matthias Grünewald, improvvisamente le pareti scompaiono dalla mia stanza, dal mio appartamento. Mi guardo attorno costernato, tutti gli appartamenti che riesco a vedere non hanno più pareti. Sento gracchiare un altoparlante: "In conformità al decreto del 17 del mese corrente, relativo alla rimozione delle pareti" (Beradt, 1991, p. 21).

I nazisti non avevano emesso alcun decreto che ingiungesse la rimozione fisica delle pareti degli appartamenti tedeschi; ma il medico sogna che questo fosse avvenuto e che davvero le pareti del suo appartamento fossero scomparse, insieme alle pareti degli appartamenti degli altri. Il medico vive tutto ciò con profondo sgomento e costernazione: si sente in forte disagio. Il sogno è praticamente un incubo, in quanto il protagonista sente che all'improvviso

(*) Tratto da F. Remotti, *Abitare, Sostare, Andare: ricerche e fughe dall'intimità*. Testo realizzato per l'edizione 2015 di PISTOIA Dialoghi sull'Uomo e contenuto in *Le case dell'Uomo, Abitare il Mondo*. Utet, Milano, 2015; per gentile concessione della casa editrice e della Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.

e con un gesto arbitrario, da parte di un potere esterno e sovrastante, l'intimità sua e degli altri (nel sogno i suoi vicini) è stata violata. Con la sparizione delle pareti il medico non ha più casa, la "sua" casa, dove potersi rifugiare dopo una giornata di lavoro, dove potersi distendere sul divano, rilassarsi, stare – potremmo dire – *entre soi*, tra sé e sé. Nel sogno il potere non fa altro che abbattere le pareti delle case al fine di controllare totalmente la vita dei cittadini. Si intuisce però che il disagio proviene anche dagli sguardi che il medico e i suoi vicini possono gettare gli uni gli altri nelle loro rispettive case senza più pareti, nelle loro vite senza più difese e protezioni. C'è lo sguardo dall'alto del potere; ma c'è anche – in questo sogno – lo sguardo che ognuno può gettare nella intimità altrui. Non solo lo sguardo inquisitore del potere, ma anche lo sguardo assai più innocente degli altri – quello dei nostri pari, dei nostri vicini – fa male, perché è pur sempre una violenza, un violare la nostra intimità. Lo sguardo degli altri distrugge alla radice e in un batter d'occhio la condizione dello stare tra sé e sé, a cui evidentemente il medico, e anche noi insieme al medico, teniamo tanto.



Privare un essere umano della sua casa è un gesto che de-umanizza in maniera lancinante. Primo Levi ha gridato questa verità in *Se questo è un uomo*. Nei duri versi posti all'inizio del libro (Levi, 1966, p. 9), egli si rivolge a

*Voi che vivete sicuri
Nelle vostre tiepide case,
Voi che trovate tornando a sera
Il cibo caldo e visi amici:
Considerate se questo è un uomo
[...]
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
[...]
O vi si sfaccia la casa
[...]*

E più avanti:

ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo [...] Nulla è più nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli [...] Consideri ognuno quanto valore, quanto significato è racchiuso anche nelle più piccole nostre abitudini quotidiane, nei cento oggetti nostri [...] Queste cose sono parte di noi, quasi come membra del nostro corpo [...] Si immagina ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengono tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti [...] sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno [...] poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, di perdere se stesso (Levi, 1966, pp. 29-30).

In Primo Levi è fortissima la consapevolezza che gli esseri umani – privati dei loro abiti e delle loro abitudini – sono “atrociamente nudi e vulnerabili”, anche se, d'altro canto, riconosce la “facoltà umana di scavarsi una nicchia, di discernere un guscio, di erigersi attorno una tenue barriera di difesa” (1966, p. 79, 69). E con la grande sensibilità antropologica che gli era propria, egli aggiunge: questa “stupefacente” facoltà di scavarsi in qualche modo una nicchia, dunque di costruirsi un luogo di “intimità” protetta, pur in condizioni estreme e disperate – come quelle di Auschwitz –, “meriterebbe” per sé sola “uno studio approfondito”.

Primo Levi ha sperimentato su se stesso gli effetti di de-umanizzazione che l'uomo subisce, allorché viene privato

dei suoi abiti, delle sue abitudini, della sua abitazione. La sua testimonianza è dunque particolarmente preziosa per comprendere a fondo le tesi di coloro che sostengono che "nell'abitare risiede l'essere dell'uomo" (Martin Heidegger, 1980, p. 99) o che l'abitare è la "matrice", il "bozzolo" in cui gli esseri umani prendono forma (Walter Benjamin, 1979, p. 128). La lingua registra questo tipo di problematica. "Abitare" contiene in sé l'idea di una iterazione, di una consuetudine, di una frequentazione, che ritroviamo anche nel nostro "abito", concetto ambiguo, in quanto rinvia sia agli abiti con cui copriamo il nostro corpo, sia alle abitudini che organizzano il nostro comportamento (Remotti, 1993, pp. 32-38). Il filosofo americano John Dewey (1967, p. 124) sosteneva che "noi 'abitiamo' il mondo" grazie alle abitudini che innervano la nostra esperienza: è così che il mondo "diventa una casa, un luogo di abitazione". Alludendo a Pierre Bourdieu (2003), così come alla nostra teoria dell'antropo-poiesi (Remotti, 2013), possiamo aggiungere che gli abiti non si limitano a depositarsi sul corpo o sull'essere dell'uomo, ma lo plasmano e lo foggiano fin nel loro intimo. Concentrarsi dunque sulle case degli uomini, sui modi in cui essi abitano il mondo, significa considerare le maniere con cui danno forma alla loro umanità, e anzi alla loro umanità più intima.

Abbiamo insistito sull'intimità e abbiamo opposto intimità e socialità, luogo privato e luogo pubblico, l'interno e l'esterno, la casa e la piazza. Dobbiamo però riflettere bene su questo punto. Proviamo a farlo aiutandoci con Michel de Montaigne (1982, p. 315), il quale nella seconda metà del Cinquecento scriveva:

Bisogna riservarsi una retrobottega tutta nostra, del tutto indipendente, nel quale stabilire la nostra vera libertà, il nostro principale ritiro e la nostra solitudine.

Ma si tratta davvero di solitudine? Leggiamo ancora quanto aggiunge lo scrittore francese:

Là noi dobbiamo trattenerci abitualmente con noi stessi, e tanto privatamente che nessuna conversazione o comunicazione con altri vi trovi luogo.

Nel massimo dell'intimità – intimità che Montaigne non esita a chiamare “solitudine” – questo pensatore scopre una società. Infatti – egli scrive – “noi abbiamo un'anima capace di ripiegarsi in se stessa; essa può farsi compagnia”; nella solitudine ci può essere “una folla”. Montaigne scopre così che nel suo intimo l'io è un “noi”, che l'io è un “con-dividuo” (se così possiamo esprimerci), invece che un “in-dividuo”, che l'intimità è, o meglio ha da essere, convissuta, partecipata, addirittura “affollata”. Beninteso, tra l'interno e l'esterno, tra l'intimità dove si cessa di recitare e l'esterno della rappresentazione teatrale, c'è differenza, ma solo nel senso che l'intimità è una socialità diversa, di diverso tipo. Possiamo esprimere questa differenza, facendo notare che se la socialità esterna è in gran parte dominata dallo “scambio”, con i suoi rischi, i suoi calcoli e le sue paure, la socialità interna è invece dominata dalla “condivisione”, con il senso di sicurezza, di familiarità, di intimità, appunto, che essa è in grado di generare.

Già negli anni Settanta un antropologo americano, John A. Price, aveva invitato a prendere in considerazione le “economie intime”, le economie dell'intimità, quali si realizzano perlopiù all'interno delle case e dei gruppi domestici, economie fondate – egli scriveva – sulla “condivisione (sharing)”, anziché sullo scambio e sulla “reciprocità” (Price, 1975, p. 3). In un saggio nato dal Festival 2014, esplicitamente dedicato all'Arte della condivisione, Adriano Favole e Matteo Aria avevano precisato che la condivisione è una sfera distinta da quella del dono e dello scambio (Aria e Favole, 2015). È importante tenere presente che, mentre la reciprocità comporta sempre due lati, attraverso cui avviene lo scambio, la condivisione è invece “una relazione “interna” (within)”, priva di “formalità”, di “protocolli”, di calcoli (Price, 1975, p. 7).

Ancora più importante è quanto ci fa notare John Price, e cioè che, se vengono meno «le relazioni di condivisione nelle sfere intime della vita sociale», questo «è un segno inequivocabile della de-umanizzazione di una società» (1975, p. 8). Price porta l'esempio dei Siriono della Bolivia e degli Ik dell'Uganda, presso cui l'intimità familiare, il “noi” domestico, in condizioni di estrema precarietà culturale ed economica, si era sgretolato dietro le pressioni e le urgenze della sopravvivenza individuale. Tutto questo per dire che le forme dell'intimità non sono garantite, sono a rischio e

che, quando si perdono le sfere della condivisione intima, la de-umanizzazione è alle porte: anzi ha già fatto il suo ingresso.

Anche François Jullien, riflettendo di recente sull'intimità, insiste sulla "condivisione" e sul "noi" che si viene a formare (2014, pp. 19-29), contribuendo così pure lui a proporre l'idea di una sorta di doppia socialità umana: quella del dentro e quella del fuori, quella dell'intimità e quella dell'esteriorità, quella della condivisione e quella dello scambio – forme diverse, quasi strutturalmente diverse, e tuttavia entrambe essenziali e fondamentali.

Se noi ora guardiamo un po' più da vicino le forme dell'abitare umano, le case degli uomini e la loro grande varietà, ci rendiamo conto che è opportuno pensare alla socialità intima e alla socialità esterna non già come due sfere separate e inevitabilmente contrapposte, ma come sfere che possono restringersi, dilatarsi e persino tra loro combinarsi e compenetrarsi. L'incubo del medico tedesco, il quale nel sogno vede con terrore che le pareti della sua casa sono scomparse, richiama per un curioso e illuminante contrasto le capanne dell'isola polinesiana di Futuna "aperte ai quattro venti".

Qui "i luoghi dell'intimità" – come sostiene Adriano Favole (2015) – si collocano altrove: nei giardini che gli abitanti coltivano o nella foresta, e quindi in qualche modo "fuori" dell'abitato. In altre parole, non dobbiamo cadere nell'errore di fare coincidere sempre e necessariamente casa e intimità: la casa può essere molto frequentata, affollata, e l'intimità può essere ricercata altrove, persino – come succedeva nel monachesimo antico – in grotte e in anfratti naturali. In fondo, anche l'intimità conosce forme e gradualità diverse, e sono diversi i "noi" che si formano in base a ciò che nell'intimità viene condiviso. Le diverse configurazioni del "noi" – ora molto dilatate, ora molto ristrette – ci fanno capire quanto differenti possano essere le forme dell'intimità.

L'abitare in vita

Virgilio Sieni

Coreografo

66

Figura 12
Cerbiatti
del nostro futuro
Fotografia di
Virgilio Sieni

Si abita in *forma di vita*, aprendo all'uomo tutte le possibilità dello stare e dell'essere. Allo stesso tempo abito il corpo nel momento in cui porto *attenzione* a questo. Ci sono momenti dove si abita il corpo come forma di vita e altri come *nuda vita*. Ma è possibile convivere in una condizione di nuda vita col corpo? Lasciarlo andare alla sua deriva verso le patologie del quotidiano, verso l'irrigidimento incondizionato e inconsapevole? Che diritto ha l'uomo di abbandonare il proprio corpo? Il percorso di felicità guarda al dolore nei momenti in cui la nuda vita si compatta con la forma di vita. Dunque, si potrebbe dire che il richiamo del dolore ci riporta all'*ascolto del corpo*.

Abitare il corpo è dunque un *gesto storico*, senza tempo, di attenzione al nostro organismo nel suo disporsi per *vicinanza* e forma *aptica*. Se così si può dire, forzando le cose, o perlomeno pensando che, *la vicinanza modella dall'esterno* la postura della nostra dimensione fisiologica e emotiva. L'una dialoga con l'altra riconoscendo nella mappa inscritta in colui che ci sta di fronte, così come nello spazio che abitiamo, i motivi dell'*origine del nostro gesto*. La tattilità, si potrebbe dire, *agisce dall'interno*, motivando il sistema dei sensi secondo sospensioni memorabili. Il tocco, nell'attenzione che pongo al corpo, diviene il dispositivo per ripensare e rimodellare le caratteristiche del gesto che mi appartiene e che qui, nel tocco, si apre in divenire. Divenire altro da sé, risulta lo spostamento rivoluzionario, nel medio del corpo figurale, che ci fa percepire la forma dell'abitare. La forma del corpo è la terza cosa che sempre ci rinnova.

Nell'attimo infinito, inafferrabile per il suo porsi tra il prima e



il dopo, l'adesso che sfugge e si inabissa, nel tratto in cui si origina l'*abbozzo di un gesto* che risponde a modelli neurali e percettivi sia meccanici che rinnovati all'istante, in questo attimo, possiamo sempre giocare con l'origine di quel movimento. Possiamo spostarlo nel corpo e fuori di esso, far sì che l'origine non sia mai circoscritta alla finalizzazione del gesto stesso, al punto del corpo che infine si muove. Canalizzare l'attenzione è dirigere la funzione fisiologica a zone e parti distanti dalla finalizzazione stessa del gesto.

Questo ci introduce all'idea di *risonanza* e *orizzontalità*, di *leggerezza* e *gravità*. Il punto di origine è sì in relazione con il punto di finalizzazione del gesto e il suo senso, ma allo stesso tempo è aperto in potenza a infinite possibilità: nel suo "viaggiare" attiva un processo di risonanze che abitano il gesto, e che potrebbero in ogni istante dirigerlo in

altro. Si potrebbe dire che la risonanza ritarda e dunque sospende la produzione stessa di un gesto, lo disattiva per aprirsi alla novità che ci coglie di sorpresa. *La risonanza abita il corpo*, lo sospende e educa alla leggerezza. In questo senso la leggerezza apre al nuovo nel momento in cui esce dall'omologazione, dall'abitudine dell'abitare.

Tale abitudine ci rende prossimi alla nuda vita nel momento in cui la gravità agisce per quello che è: pesantezza, afflizione, depressione. Penso comunque che la gravità, per definirla tale, per concepirla come l'essenza della vita stessa, includa la *capacità dell'uomo verso l'orizzontalità*, il sapersi disporre su piani orizzontali, il dirigere in apertura la gravità. La caduta in gravità ci permette di utilizzare questa velocità pura, articolandola in posture che la deviano su piani e orizzonti non più verticali. Tale attitudine, che l'uomo può praticare in ogni istante, anche camminando, ci apre a una percezione e una qualità dell'abitare rinnovata. Questa novità prevede una radicale sottrazione degli ingombri inibitori che ostacolerebbero la chiarezza che il punto di trasmissione, dalla gravità verticale al gesto orizzontale, necessita. Per ingombri inibitori intendo il sovraffollamento di suoni, richiami visivi, luci piatte, imposizioni, tutti elementi che non aiutano al percorso di ascolto.

Allenare il corpo a essere abitato dal senso della trasmissione, dalla gravità all'orizzontalità, dalla velocità del peso alla leggerezza del gesto, al rilassamento del corpo verso la produzione della dinamica e del gesto stesso, allenare il corpo a questo, ci apre a forme di vita inaspettate, a rinnovare ogni volta il gesto stesso, a percepire l'invecchiamento come una risorsa inestimabile di gioia e di dolore, come un gioco tra gravità e leggerezza.

Memorizziamo con tutto il corpo. Memorizziamo anche i comportamenti con gli altri, le relazioni sociali e le cure parentali. Il corpo, l'uomo, è cosciente in potenza, per prossemica e condizione aptica, dell'apertura in relazione all'ambiente circostante. Non riusciamo a percepire la complessità del corpo nel momento in cui produce un gesto, ma siamo certi della sua capacità di divenire altro, di deviare le abitudini, dunque di curarsi attraverso l'ascolto e l'attenzione, nel *cambiare punto di vista*. Così l'oggetto

antico si custodisce con cura, nelle sue incrinature e imperfezioni che ci informano e ci educano dello scorrere del tempo: cerimonia dei gesti che si dispongono in *sostegno l'uno dell'altro*, ne prendono cura, lo alimentano.

Chi abita il corpo nel momento in cui impariamo che c'è qualcuno più grande di noi che ci aiuta nel dolore?

02

STORIE SULL'ABITARE

Abitare in più luoghi online/offline

Francesco Armato

Architetto/Docente universitario

72

Abitare in più luoghi contemporaneamente può dare una percezione di precarietà e di vaghezza, abitare online e offline dà un senso di leggerezza e di determinazione, poter vivere in due luoghi contemporaneamente è una scelta.

Lo spazio dell'abitare è un luogo per effettuare indagini che riguardano l'analisi e lo studio dei fenomeni di comunicazione che mutano nel tempo, i cambiamenti avvengono attraverso informazioni che arrivano dalla società e dal loro modo di vivere il quotidiano. Nell'epoca della comunicazione online i rapporti tra gli individui e lo spazio sono cambiati radicalmente, la mutazione ha invaso qualsiasi settore sociale.

Modi di vivere che vengono condizionati da due realtà: una online e l'altra offline, realtà che si appropriano dello spazio e di chi ci abita.

La condizione di abitare include in sé la sosta, un momento di riflessione, fermarsi perché qualcosa ha interessato la nostra vista e il nostro corpo, questo può succedere in un solo luogo o in più luoghi contemporaneamente, mentre si è a New York si può fare un sopralluogo di una location online a Singapore.

Questo sistema di vivere più luoghi nello stesso istante causa cambiamenti che vanno a influenzare le nostre scelte fisiche-emozionali con le fisicità delle cose che gravitano intorno a noi.

“Le cause di questo mutato rapporto uomo-spazio-tempo sono molteplici. In primo luogo il fenomeno della globalizzazione e della società dell'informazione, con la contrazione dei tempi e dei confini spaziali, ha trasformato le strutture sociali e demografiche, il modo di lavorare e di comunicare, i mercati del lavoro, dell'economia e della

finanza, incidendo profondamente"¹ (Cellucci e Di Sivo, 2016). La comunicazione è alla base dei rapporti sociali, negli ultimi decenni ha avuto una forte accelerazione, il mondo è a "portata di mano", possiamo essere in qualsiasi posto desideriamo.

Possiamo percorrere strade con Google Maps, parlare con un amico e definire un contratto di lavoro su Skype, condividere con una persona un momento carico di emozioni con una video chiamata. Abitiamo i luoghi e tanti luoghi contemporaneamente senza il "peso" del nostro corpo, conosciamo e sostiamo gli spazi senza invasione fisica solo con la nostra leggerezza, ma con una precisione estrema riusciamo a fare esperienza e a conoscere gli altri senza spostarci. È difficile, oggi, concepire luoghi senza l'uso del Wi-Fi, senza essere online, in quanto si è talmente abituati ad essere collegati che non esserlo ci fa pensare di essere isolati dal mondo intero.

L'altro sistema comunicativo, quello tradizionale che l'individuo utilizza da sempre, definito offline, "stranamente" è la comunicazione vera e tangibile, ci fa sentire realmente con gli altri, toccare, vedere, percepire..., una esperienza globale offline. Bauman (2015) parla di due mondi paralleli che hanno regole, comportamenti e logiche diverse e con percezioni distinte e separate.

Due realtà, una online e l'altra offline che interagiscono tra di loro per migliorare il nostro modo di abitare, l'individuo è immerso nei due universi e dovrebbe circoscrivere l'applicabilità e l'uso per differenziarli sia emotivamente che come esperienza del sapere, la difficoltà consiste nel separare le due esperienze in quanto spesso convivono e vengono condivise nello stesso momento, una esperienza-conoscenza influisce e condiziona l'altra. Non dimentichiamo che la realtà virtuale è figlia di quella tradizionale e i modelli di socializzazione online sono pensati e prodotti con la stessa logica di ciò che accade nella vita reale, il condizionamento del sistema online su quello offline è dovuto al confronto evolutivo, essendo più avanzato propone uno smisurato numero di informazioni: l'abitare in più luoghi contemporaneamente.

¹ C. Cellucci e M. Di Sivo, *Habitat Contemporaneo*, FrancoAngeli, 2016.

Una storia dentro l'abitare

Andrea Branzi

Architetto/Designer

74

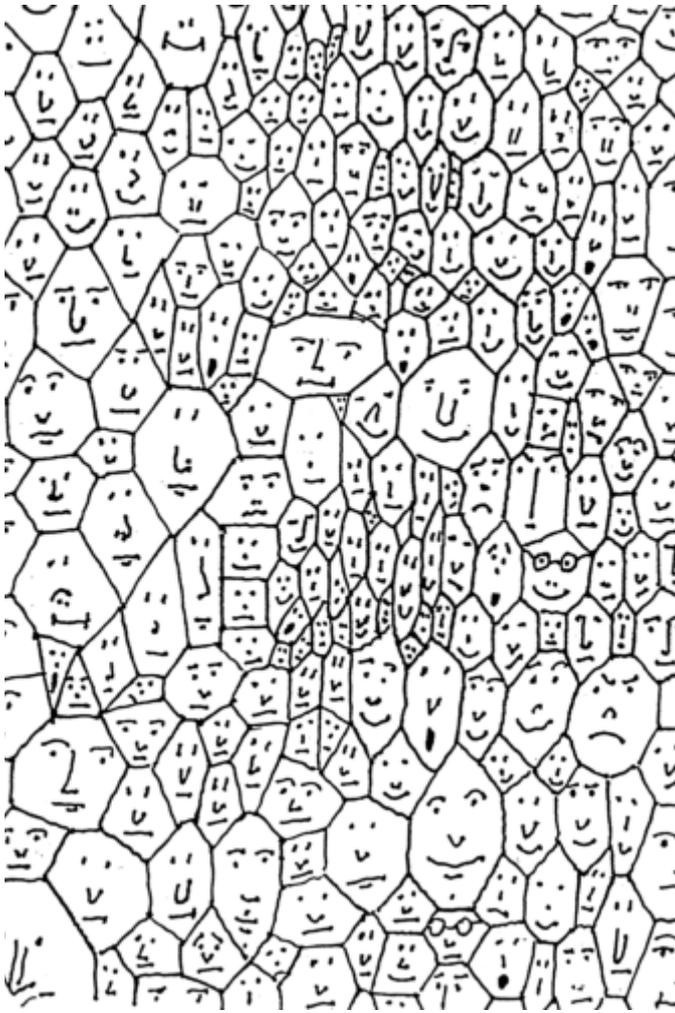
Figura 1
Andrea Branzi
Piacere
Genetic Tales

Nonostante la difficoltà a descrivere che cosa potrebbe essere la storia degli spazi interni della città (e non soltanto dei suoi monumenti) proviamo a simulare questa ricerca, attraverso ipotetici atti notarili e documenti catastali, prendendo a pretesto una qualsiasi abitazione urbana costruita (per esempio) nel 1920 all'interno di un determinato isolato posto tra determinate strade di una città di provincia europea.

La casa fu costruita in legno e mattoni e era composta inizialmente di quattro ambienti posti al primo piano, con una bottega posta sulla strada a piano terra, con annesso un magazzino e una soffitta nel sotto-tetto.

La famiglia del proprietario, il cui mestiere era quello di commerciante di stoffe, era composta di quattro membri, padre, madre e due figlie; in occasione del matrimonio della figlia maggiore uno degli ambienti venne separato, per accogliere la nuova famiglia, adibendo il magazzino sottostante a cucina del nuovo nucleo familiare e riadattando la soffitta a camera da letto del nipote appena nato. Ma le cose non andarono bene e il commerciante si trovò nella necessità di dover cedere la propria attività; il nuovo proprietario suddivise il piano terra in due ambienti più piccoli e installò la propria abitazione nel magazzino, occupando così l'intero piano terra; la famiglia della figlia maggiore perse quindi l'uso della cucina a piano terra e ottenne dal padre di poter adibire a questo scopo uno degli ambienti del suo appartamento. Entro i primi venti anni la costruzione passò dunque da uno a tre nuclei familiari; alla morte del commerciante la vedova, in ristrettezze economiche, vendette i due ambienti al vicino di casa confinante, e si sistemò a vivere con la figlia sposata nell'appartamento

del primo piano, costituito da due camere e una soffitta al piano superiore, dove nel frattempo erano stati aperti due abbaini sul tetto per renderla più luminosa. Alla morte della vedova subentrò l'altra figlia, sposata con un figlio, che si sistemò nella soffitta, trasformandola in un piccolo appartamento di tre ambienti. A piano terra il nuovo proprietario vendette l'ex-magazzino a un altro commerciante che vi aprì un altro negozio. Complessivamente dunque i proprietari dell'immobile divennero cinque: due a piano terra; due al primo piano (compreso il confinante che aveva acquistato dalla vedova), e la famiglia della seconda figlia al piano terzo. La faccenda andò avanti per diversi decenni, quando una grave crisi economica costrinse i due commercianti a chiudere i propri esercizi, che rimasero vuoti per quasi dieci anni; al primo piano la prima figlia



fu costretta a trasferirsi in un'altra città, vendendo il proprio piccolo appartamento di due locali al vicino di casa, che espanse così la proprietà attraverso due unità immobiliari, suddividendola in due appartamenti autonomi. Anche la famiglia che viveva al terzo piano fu costretta a affittare uno dei tre ambienti a studenti della vicina Università. Dopo quasi dieci anni gli esercizi commerciali sfitti furono acquistati da una grande impresa che vi installò un piccolo super-mercato, aprendo un ingresso di servizio sul retro.

Al piano primo il proprietario vendette uno dei due appartamenti al nuovo esercizio commerciale, che lo trasformò in ufficio e magazzino.

Al terzo piano la seconda figlia, rimasta vedova, vendette l'appartamento a una impresa immobiliare che lo trasformò in una pensione per studenti.

La storia di questa casa anonima finisce qui; ma potrebbe continuare dimostrando che attraverso la storia degli immobili, delle loro trasformazioni interne, del loro commercio, emergerebbe (a partire dall'economia domestica) un segmento di una storia più grande, quello di una società urbana, delle trasformazioni di un singolo nucleo familiare; le trasformazioni funzionali della città e del suo territorio commerciale. Seguendo la tradizione storiografica de *les Annales* del francese Le Goff sarebbe possibile ricostruire gli scenari interni di una società, a partire dalle relazioni parentali e dall'uso degli spazi privati di un quartiere o di una città, costruendo una indagine dove l'architettura e la storia della società sono strettamente connesse; come avviene nella realtà.

Una storia capovolta dell'architettura è dunque quella che ne analizza le vicende, non a partire dall'aspetto esterno, ma dagli spazi interni e dal loro espandersi o contrarsi a contatto con la realtà esterna, urbana o sociale.

In altre parole si tratta di sperimentare una ri-fondazione critica dell'architettura e della città a partire dai loro spazi concavi e non da quelli convessi; si tratta di assumere nuove categorie di interpretazione dell'universo costruito, rovesciandolo come un guanto.

Non si tratta di riscrivere a rovescio la storia dell'architettura, né di ordinare una nuova enciclopedia della cultura del progetto. Gli spazi *grigi*, intermedi tra le diverse categorie di un nuovo ordinamento critico sarebbero troppi; procederemo quindi stabilendo soltanto alcuni punti comparati-

vi, chiari e tra loro diversi, una sorta di piccola costellazione che non determina un sistema completo di valutazione, ma soltanto un orientamento per una navigazione su una rotta sconosciuta.

Questa micro-costellazione è costituita da quattro categorie tipologiche:

1 - gli *interni* come *interni*;

2 - gli *interni* come *esterni*;

3 - gli *esterni* come *interni*;

4 - né *interni*, né *esterni*;

e le sindromi che le hanno determinate.

Abitare senza muri

Giovanni Bartolozzi

Architetto

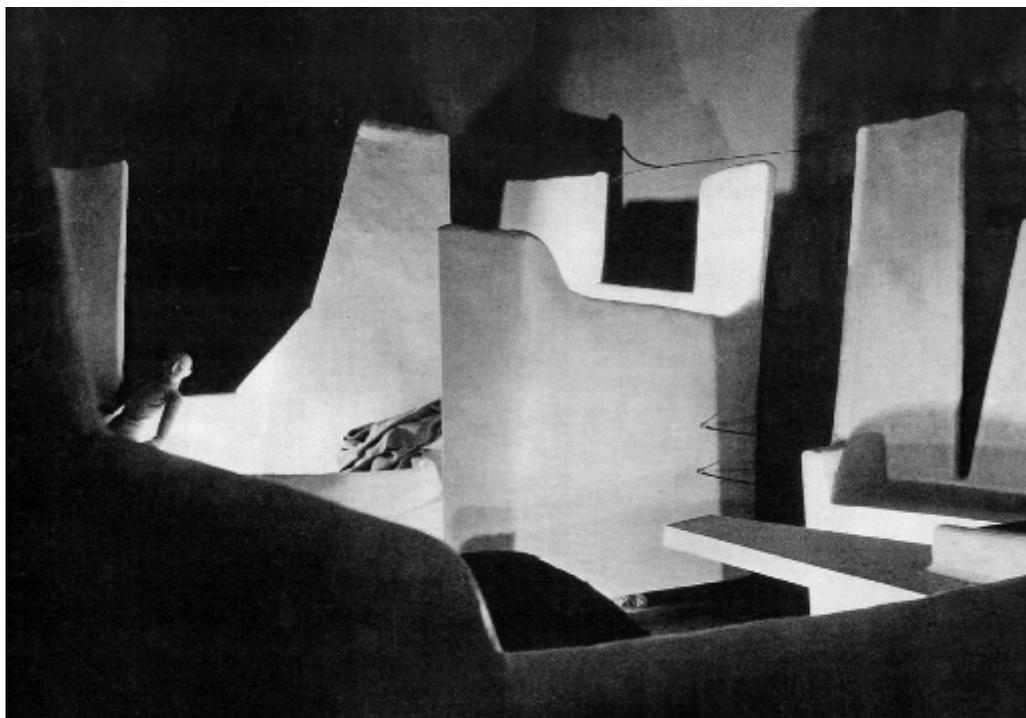
78

Figura 2
Leonardo Ricci,
“spazio vivibile
per due persone”,
foto dell’installazione
realizzata in
Palazzo Strozzi per
la mostra
“La casa abitata”;

Il grande tema dell'abitare conduce inequivocabilmente al cospetto della casa e a tutte le sue implicazioni: anche passando dal noto “Abitare la Città” di Ugo la Pietra, tappa conclusiva non può che essere la casa. L'architettura e l'interior design sono oggi impegnati su altri fronti e di certo il tema della casa non rappresenta una centralità, le amministrazioni locali strangolate puntano nel migliore dei casi a gesti di propaganda che sempre esulano dalle esigenze dell'abitare. Alla luce dei cambiamenti sociali in atto si rendono oggi necessarie riflessioni nuove e alternative sul tema più centrale per un architetto: abitare la casa.

Proprio a Firenze, nel 1965, era stata promossa un'iniziativa di grande risonanza a Palazzo Strozzi, una mostra dal titolo “La casa abitata” il cui comitato organizzativo era presieduto da Giovanni Michelucci, che ne fu curatore. Quindici architetti italiani furono invitati a dare una risposta al tema dell'abitare la casa, attraverso installazioni specifiche tra le sale del palazzo. Tra questi architetti Ettore Sottsass, I fratelli Castiglioni, Marco Zanuso, Angelo Mangiarotti, Luigi Moretti, Vico Magistretti ed anche i colleghi fiorentini Leonardo Ricci e Leonardo Savioli. Ciascun architetto aveva puntato la propria riflessione su un aspetto della vita domestica in base alla propria ricerca espressiva e linguistica, così i Castiglioni arredarono una stanza da pranzo con i loro oggetti, Zanuso organizzò un soggiorno con i suoi mobili e prototipi, Moretti si occupò dello “studio dell'architetto”, Magistretti di “soggiorno-pranzo-cucina in un piccolo alloggio di serie”, Gregotti, Meneghetti e Stoppino della zona dei servizi, Sottsass della stanza da letto a tutti nota, e così via. Mangiarotti, Ricci e Savioli proposero invece una riflessione complessiva e più radicale sulla casa. Il primo presentò delle pareti attrezzate combinabili, accoppiabili e rotabili in un'ottica di sistema d'arredo modulare e continuamente

riconfigurabile, come se un anonimo open-space potesse essere trasformato, con l'utilizzo di moduli verticali, in un appartamento personalizzabile e caloroso. Savioli realizzò il prototipo di un alloggio duplex riproducibile in serie perché composto da elementi prefabbricati ed in parte componibili, predisposti per essere inseriti all'interno di macrostrutture residenziali più complesse. Infine una proposta diversa ma per certi versi affine a quella di Savioli sugli aspetti che attengono al suo inserimento in una macrostruttura, era quella di Leonardo Ricci, che realizzò un'installazione-prototipo di una casa informale.



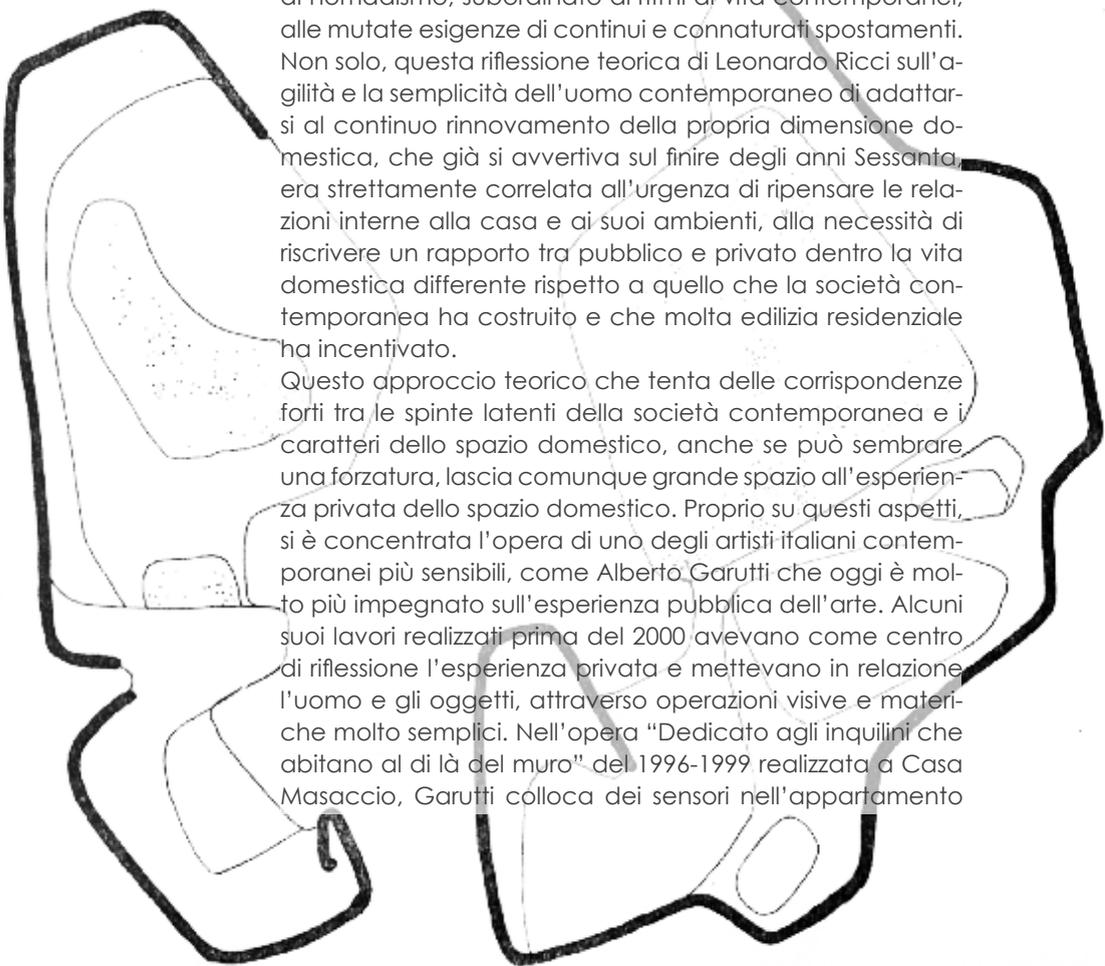
Ricci si pone un problema di natura diversa e per certi versi contesta la frantumazione domestica proposta dalla mostra: incentiva un atteggiamento nomade, ma nel senso storico e psicologico del termine. Ricci prefigura una tipologia di uomo e di abitante che è così connaturato

Figura 3
Leonardo Ricci,
pianta dell'installazione
realizzata in
Palazzo Strozzi per
la mostra
"La casa abitata";

nel proprio tempo, nelle proprie condizioni di vita, che non ha necessità di ereditare arredi, tipologie e portare con sé oggetti o abitudini domestiche dal passato. Questo nomadismo è prima di tutto interno alla casa e consente una fluidificazione degli ambienti domestici che sono tradizionalmente separati in stanze. Nel catalogo della mostra Ricci scrive "[...] Volendo arrivare al paradosso o meglio a conclusioni logiche di una certa ipotesi si dovrebbe esporre niente perché crediamo fermamente che l'uomo, finalmente libero dal tempo e non oppresso dal tempo libero, organizzerà la propria vita come vorrà, determinando così finalmente la fine della figura dell'architetto-arredatore".

Ricci mette a punto per la mostra una forma-spazio, realizzata con una sorta di struttura in cartongesso che integra gli ambienti e gli arredi in una forma complessiva e che dunque scardina a priori la logica dell'arredo, prefigurando una condizione – oggi più che mai contemporanea – di nomadismo, subordinato ai ritmi di vita contemporanei, alle mutate esigenze di continui e connaturati spostamenti. Non solo, questa riflessione teorica di Leonardo Ricci sull'agilità e la semplicità dell'uomo contemporaneo di adattarsi al continuo rinnovamento della propria dimensione domestica, che già si avvertiva sul finire degli anni Sessanta, era strettamente correlata all'urgenza di ripensare le relazioni interne alla casa e ai suoi ambienti, dalla necessità di riscrivere un rapporto tra pubblico e privato dentro la vita domestica differente rispetto a quello che la società contemporanea ha costruito e che molta edilizia residenziale ha incentivato.

Questo approccio teorico che tenta delle corrispondenze forti tra le spinte latenti della società contemporanea e i caratteri dello spazio domestico, anche se può sembrare una forzatura, lascia comunque grande spazio all'esperienza privata dello spazio domestico. Proprio su questi aspetti, si è concentrata l'opera di uno degli artisti italiani contemporanei più sensibili, come Alberto Garutti che oggi è molto più impegnato sull'esperienza pubblica dell'arte. Alcuni suoi lavori realizzati prima del 2000 avevano come centro di riflessione l'esperienza privata e mettevano in relazione l'uomo e gli oggetti, attraverso operazioni visive e materiche molto semplici. Nell'opera "Dedicato agli inquilini che abitano al di là del muro" del 1996-1999 realizzata a Casa Masaccio, Garutti colloca dei sensori nell'appartamento



dei vicini adiacente le pareti della galleria. I sensori comandano delle lampade ed ogni qual volta le stanze degli inquilini vengono abitate i sensori accendono la lampadina della parete corrispondente, nel tentativo di stabilire una relazione privata tra inquilini separati da un tramezzo. L'opera che ha finalità poetiche rimanda tuttavia a quegli inquilini, "nostri vicini" di casa, che oggi più che mai sono estranei, lontani, diffidenti, misteriosi, chiusi nelle loro case. Quei vicini che vivono con la finestra chiusa per timore di essere osservati, come se abitare le case non fosse uno dei punti che accomuna la razza umana.

Se la riflessione di Ricci per "La casa abitata" introduce una riflessione sul nomadismo contemporaneo, l'opera di Garutti apre le porte ai livelli di relazionalità dell'esistenza privata che oggi, grazie alla tecnologia, offrono un'alternativa reale alla tipologia di abitazione chiusa che le nostre periferie hanno generato. Meglio ancora un'alternativa alla nostra maniera di vivere la casa come luogo indiscusso di una privacy estrema e inviolabile.

La tecnologia rende infatti più smart le rigidità fisiche e caratteriali legate alle nostre possibilità umane di comunicazione. Questo avviene non solo dentro casa, ma soprattutto tra gli abitanti delle case e permette alle famiglie di un condominio, per esempio, di trovare degli spazi di condivisione per esigenze comuni legate alla spesa, alla sorveglianza dei figli, alla gestione autonoma del condominio e, perché no, al tempo libero. Le modalità tradizionali di abitare la casa, tra le giovani generazioni e non solo, oggi sono messe in crisi, soprattutto nelle grandi città, dalle nuove forme di sharing. Si pensi al *Couchsurfing* oppure al sistema di *Airbnb*, che sta gradualmente insinuandosi dentro le case degli italiani, tra gli studenti e le giovani famiglie, come un espediente che consente di contribuire all'economia familiare e che lentamente apre finestre sul mondo esterno, incentivando l'ospitalità, l'interscambio, le capacità relazionali, l'accettazione del prossimo, la messa in crisi di certa indiscutibile privacy dentro le nostre case. Questo cambiamento in atto consente oggi di ripensare al proprio modo di sentire la casa e innesca nuove esigenze, nuovi ritmi, nuove attenzioni che stanno gradualmente modificando la nostra percezione nei confronti della casa e della stessa idea di proprietà privata.

Perfino alcuni esempi noti di architettura, come la casa Sol-

Figura 4
Vittorio Giorgini
Casa Saldarini Gorgini
(Casa Esagono)
Baratti 1957

82

darini di Vittorio Giorgini sul Golfo di Baratti, in alcuni periodi dell'anno è data in affitto su Airbnb, così come altri esempi noti di architetture, che stanno contribuendo a legittimare un sistema alternativo, disponibile su scala mondiale e di grande fascino.

Luca Molinari, uno dei teorici più attenti del panorama italiano, ha recentemente pubblicato un saggio dedicato al tema della casa, intitolato "Le case che siamo", titolo che lascia ritornare alla mente "casa come me" quell'esperienza unica in quel luogo unico, tra Curzio Malaparte e Adalberto Libera.

Quando pensiamo alla parola "casa" – scrive Molinari – si materializzano sorrisi, rimpianti, dolori, odori, gesti elementari e segreti depositari della nostra mente grazie alle consuetudini che solo la quotidianità può generare. La casa non è più solo un luogo definitivo ma è diventata un nuovo paesaggio in cui si realizzano le nevrosi e le idiosincrasie contemporanee e attraverso cui cercare di leggere frammenti possibili della nostra vita futura.

Abitare la casa, a partire dalla propria casa, significa in questa fase storica riscrivere le coordinate di un'esperienza privata i cui valori relazionali sono oggi ricchi di potenzialità e capaci più che in passato di riflettere i caratteri della società che siamo.

Bibliografia

- Garutti A. (2012). *Didascalia/caption*. Milano: Mousse Publishing.
- Masini L.V. (1965). *Catalogo di La casa abitata* in Biennale degli interni di oggi. Lissone s.d.
- Molinari L. (2016). *Le case che siamo*. Roma: Nottetempo.
- Pettina G. (1999). *Casa Malaparte*. Firenze: Le Lettere.
- Pica A. (1965). *La casa abitata* in *Domus* n. 426.



L'abitare degli elementi chimici

Luigi Dei

Professore Ordinario

Rettore Università di Firenze

84

Figura 5
Il tempio israelitico di
Firenze
Di Photo
by CEphoto,
Uwe Aranas,
CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org>

L'abitare si compone di elementi tangibili ed elementi intangibili che influiscono sul nostro rapporto con gli spazi. La chimica dei materiali è una presenza impercettibile in continua trasformazione come il nostro vivere di cui diventa al contempo testimone silente. Questo breve racconto restituisce la parola ai materiali mostrandocene alcuni sorprendenti aspetti.

Guardando la cupola verde del Tempio Ebraico dal piazzale Michelangiolo di Firenze una sera di fine estate 2016 al tramonto

La vedete quella macchia verde a forma di cupola? Non può competere con la grande di Messer Filippo, per l'amor di Dio, ma è comunque un punto di riferimento su questo panorama. Sta lì dal 1882, è uno fra i più giovani dei monumenti che abbracciamo da questo belvedere e quindi il Tempio Ebraico si sente quasi in imbarazzo di fronte a cotanta gloria degli altri sodali. Vediamo un po', mentre la guardo, che cosa ella mi sussurra, in modo che possa raccontarvi questo tempio cittadino, proprio in diretta, con le sue parole.

Ecco ha iniziato a dirmi che lei ha a che fare con il rame. Il rame, direte voi, cosa c'entra? Questo elemento le dà il colore da oltre 130 anni. È un elemento bizzarro: quando è da solo infatti non è verde, bensì color rosa salmone. Lo vedete nelle grondaie appena poste in opera, no? E poi se vi divertite a sguainare un cavo elettrico vi si apre un mazzettino fantastico di brillanti fili di quel colore! E il verde che cosa c'incasta allora? È una bella storia questa degli elementi che meticcandosi originano meravigliose appa-

renze e sostanze. Il rame s'incrociò tanti anni fa con un po' di carbonio, idrogeno e ossigeno e il suo bel rosa salmone si convertì appunto nel verderame, qualcosa di simile a quello che i contadini danno sulle viti per proteggerle dai parassiti. Insomma quella cupola, apparentemente tempio di un solo tipo di fedeli, ci esorta alla bellezza del meticcio, della contaminazione, dell'integrazione, del mescolamento. Mi sta dicendo da laggiù: del dialogo interreligioso! Tutto ciò lo apprendiamo, alla fine, dalla chimica: vi rendete conto? Insomma questi raggi verdi, che poi sono anche il simbolo della speranza, ci trasmettono tanti significati. Chissà perché sono verdi, boh! È una cosa ben strana questa dei colori. Guardatevi un po' intorno: cielo rosso, tegole dei tetti dal rosso mattone all'aranciato e poi tra poco il



giallo delle foglie cadenti che sfuma nel verde dei sempreverdi e di quella cupola – anche lei sempreverde! – per cangiarsi nelle tonalità “ciano” del cielo nelle varie ore del giorno fino a diventare sempre più blu.

Ho dipinto l'arcobaleno no? Dal rosso senza soluzione di continuità all'intenso blu quasi violetto! E infine guardate anche il bianco dei cirri in cielo o dei marmi di questa città: lui è la somma di tutti i colori! I colori parlano, sono le molecole di cui son fatte le cose, che talvolta trangugiano la luce bianca del sole con ingordigia, ma non tutta, solo cer-

te fette. Per esempio la cupola mi sta dicendo che lei ama tutti i colori dell'arcobaleno tranne il verde, è allergica al verde. Ve lo rendo con piacere, mi bisbiglia, il verderame: il resto dei colori, invece, li tengo per me e non ci penso neppure a rifletterveli! In mezzo a questi egoismi non vi preoccupate, marmi e bianchi cirri son generosissimi: loro, la luce bianca, la rendono tutta, non assorbono proprio niente. Sapete che sta continuando a sottolinearmi che lei è così sempiternamente verde dal 1882 e pensare che se fosse stata d'un altro colore, le vicende che ha visto in questi tanti decenni l'avrebbero fatta diventare altro che verde! Questa è una storia che mi ha sempre affascinato: i monumenti architettonici che si conservano ai posteri stanno fermi e immoti nel tempo e nello spazio assistendo a gioie, dolori, orrori, meraviglie, senza batter ciglio.

Il rame mi contraddice: non ce la fece a restare indifferente alle due grandi guerre, ma soprattutto ad alcuni eventi terribili che lo riguardarono, come elemento decorante il Tempio Ebraico, una settantina di anni fa. Quei cassettoni verdi che coprono e insieme decorano la volta esterna della cupolina – la chiamiamo così per ossequio al Cupolone! – oggi mi appaiono ridenti, ma hanno pianto molto, sapete. E le loro lacrime, oggi essiccate, perdute, dimenticate, rischiano di far deperire per sempre la memoria che per lunghi anni hanno tenuto viva. Non vorrei che dal piazzale, qui dove siamo, interrogando quella bella macchia verde, non avessimo più risposte sul passato che visse e per il quale soffrì. È un po' strano e inquietante che lei sia lì da oltre 130 anni, che ci appaia viva e presente, un punto fermo del nostro sguardo, e che simultaneamente, invece, gli eventi cui assistette si allontanino sempre di più perdendosi nell'indistinta nebbia.

Ecco nuovamente le molecole di verde malachite mi ammoniscono con le parole della Marescialla nel primo atto del Cavaliere della Rosa di Richard Strauss: "tutto si disperde fra le dita ... scomparire tutto ciò che afferriamo, tutto si disfa come nebbia o sogno". Tutto si disperde, ma noi, ioni di rame no, noi siamo ancora qui a testimoniare. La materia non ci sta a disfarsi come nebbia o sogno e quindi, da quelle sostanze verdi, recuperiamo un filo forte di memoria. Perché siamo inorganici, minerali e quindi sfuggiamo al ciclo vita-morte che riguarda gli altri due regni della natura. Ora, per esempio, se affinate l'udito, potreste seguire

una conversazione fra il rame del verde e il calcio che sta lì appresso. Siete curiosi di questo nuovo ospite? Il calcio sta insieme a carbonio e ossigeno nei conci di pietra calcarea bianca che stanno sotto e a fianco della cupolina; poi c'è anche un po' di ferro in quelli rosati che si alternano. Ma per il momento il ferro tace.

Il calcio racconta storie tristi e dolorose, storie che accaddero dall'ombra di quella cupola e che pertanto, se accaddero, potrebbero di nuovo accadere. Riguardano eventi fuori misura, che son tipici degli umani. Fatti che sono ormai all'orizzonte del passato e per i quali la riesumazione è quasi uno scavo archeologico che resuscita epoche e civiltà lontanissime, sbiancandone i tratti. Il calcio dice al rame che a lui le vicende tragiche dell'oggi, le morti, le sofferenze, gli orrori che quotidianamente accadono lo sconvolgono assai più di quelli del passato, che per altro visse, come se il passato, immerso nella caligine plumbea dell'oblio, fosse di gente che mai visse, di gente sempre stata morta. Sentite un po', però, come risponde il rame; sostiene che siccome donne, uomini, bambine e bambini che soffrirono e perirono molti decenni orsono, in realtà anche loro vissero, allora bisogna voler bene a loro come a tutti gli altri. Quanta saggezza negli elementi chimici! E quante cose ci sta raccontando quella materia immobile che osserviamo da questa collina. Aguzziamo la vista e cerchiamo di scoprire che cosa possiamo imparare durante questo tramonto da quell'edificio che, con il suo verde, richiama speranza, ma, da quel che ho sentito fino ad ora, anche inquietudine e un bel po' di paura. Timore di scoprire tanti lati oscuri di questa umanità che non finisce mai di stupirci per la sua prodigiosa creatività, ma che al contempo ci terrorizza con i suoi aberranti abomini.

Ci apprestiamo ad ascoltare una conversazione interessante e curiosa fra i già incontrati calcio e rame ai quali si aggiungeranno il ferro dei marmi rosati, l'ossigeno e l'azoto dell'aria che accarezzano sempiternamente la superficie della cupolina e due molecole fenomenali: acqua e anidride carbonica, le quali da oltre 130 anni fanno compagnia al nostro bel tempio ebraico. Siccome sono convinto che la maggior parte di voi non conosca la lingua degli elementi chimici, tradurrò e interpreterò un po' a modo mio la conversazione e ve la rinarrerò con grande gioia. Come vi ho detto, la differenza che c'è fra il rame che sta

lì sui cassettoni del tetto della cupolina, il calcio e il ferro, immobili nelle pietre e i componenti gassosi dell'aria, l'ossigeno, l'azoto e l'anidride carbonica e l'acqua che potete inalare o con la quale potete bagnarvi o fare pupazzi di neve, è che questi signori dell'aria in questi 130 anni sai quante volte son cambiati avvicinandosi! Miliardi di miliardi di volte e invece ferro, calcio e rame lì fissi sempre loro. Ed è pertanto naturale che i principali narratori della storia che mi accingo a raccontarvi siano proprio questi tre elementi, testimoni e partecipi di oltre un secolo di vicissitudini. Il calcio inizia così.

Una volta, tanti anni fa, mentre come di consueto assistevo tacito alle funzioni che si tenevano dentro quel luogo delimitato dalla pietra cui appartenevo, all'uscita dal tempio sentii un uomo e una donna che parlavano con grande preoccupazione di cosa sarebbe potuto accadere a loro, alle loro famiglie e ai loro amici. Li vidi davvero sgomenti e impauriti. Il ferro e il rame, anche loro presenti, annuiscono e confermano questo episodio. Il ferro aggiunge che aveva sentito anche altri fedeli manifestare simili preoccupazioni. Il rame, invece, troppo in alto non riuscì a decifrare il contenuto della conversazione, ma ricorda solo che all'epoca l'aria che si respirava fuori era assai malsana, per esempio la pioggia odorava terribilmente di polvere da sparo.

La cosa che tutt'oggi non lascia in pace i nostri tre elementi è che non videro mai più quell'uomo e quella donna e non furono gli unici casi; moltissimi dei fedeli di quel periodo sparirono per sempre. Poi passarono molti anni, un'eternità, assai più dei 130 dalla nascita della cupolina. E dopo questo lunghissimo, interminabile lasso di tempo, i tre elementi si accorsero che gradualmente, sebbene assolutamente non invecchiati, non ricordavano più niente. Tutto sparito, come se la Marescialla del Cavaliere della Rosa avesse vinto anche con loro, gli eroi della materia inorganica che non sentono le rughe del tempo. Essi allora decisero di non starci, che non era possibile che in quel luogo fosse morta la memoria: bisognava cercare di far qualcosa.

E così iniziarono ad interrogare quelle molecole che orbitavano intorno a loro nell'aria: l'ossigeno, l'azoto, l'anidride carbonica e il vapor d'acqua. E poi quando pioveva l'acqua liquida e finanche, durante le grandinate e le nevicate, l'acqua solida. E da queste conversazioni impensabili e impossibili ricostruirono la memoria, di quell'uomo e quella

donna che parlavano là sotto la cupola verde e si preoccupavano e di tanti altri, svariati milioni.

Fu l'azoto, gas inerte e forse quindi spettatore obiettivo non facilmente emozionabile, che iniziò la narrazione. Mi raccontò che una volta, diversi anni dopo che erano avvenuti quei fatti, aveva assistito ad un dialogo lì nel cortile del tempio in cui due persone strane e misteriose parlavano in modo un po' sconnesso di eventi accaduti, penso drammatici, che raccontavano di fame, di rubare, di recipienti, di pietrine, di accendisigari, di morte, di vita, di cerio. L'azoto, che viveva sempre a fianco dell'ossigeno nell'aria, riferì subito a questi di siffatta strana conversazione e lui, l'ossigeno, al quale quelle parole evocavano molte più cose, si mostrò spaventato, ritenendo che dietro quelle parole che dicono fame, furto, recipienti, pietrine, vita, morte, cerio potesse celarsi un lato davvero oscuro, terribile della natura degli umani, un qualcosa di vero che è accaduto e quindi potrebbe ancora accadere.

Fu a questo punto che una pioggia insistente bagnò gli esterni del tempio e fece presente all'ossigeno e all'azoto che lei conosceva molto bene il significato di quelle parole sconnesse e che avrebbe aiutato a guidare l'umanità dalle tenebre al chiarore, ma ad un patto: una volta compreso il mistero gli umani avrebbero dovuto dedicare l'intera vita che restava loro a scrivere ininterrottamente il mistero svelato un numero infinito di volte, in tutte le lingue del mondo, senza requie, fino allo sfinimento, con un inchiostro particolare acquoso – e quindi ci avrebbe pensato lei a procurarlo – e su una carta speciale, fatta di carbonio, idrogeno e ossigeno che avrebbero avuto la prerogativa e il dono di essere costituiti di una materia particolare, indistruttibile e dotata di vita eterna, insomma soliti misteri della chimica. Ferro, calcio e rame, incuriositi e attenti, si misero prontamente in ascolto. Anche ossigeno e azoto, sbalorditi dalla sapienza della molecola più celebre al mondo, l'acqua, si acquetarono e prestarono orecchie alla storia. L'acqua continuava a picchiettare lentamente sui cassettei della cupola e iniziò a leggere alcune frasi apparentemente strampalate...¹

¹ Troverete la storia che gli elementi chimici narrarono nel dramma scientifico-civile del sottoscritto dal titolo *Molecole d'autore in cerca di memoria* edito dalla Firenze University Press nel 2010.

La casa di Goethe come poetica del viaggio

Maria Grazia Eccheli

Architetto/Professore Ordinario

90

Figura 6
Goethe
Giunone

Il viaggio è in realtà – questa l'affinità profonda con il progetto – una continua scelta: un'inesausta richiesta di conferme a segrete aspettative più che d'inaspettate sorprese; più un compimento di vocazioni ancora informi che la svagata ricerca del nuovo; una ricerca d'archetipi passibili di sviluppi futuri più che la registrazione della mera pluralità fenomenologica dell'esistente.

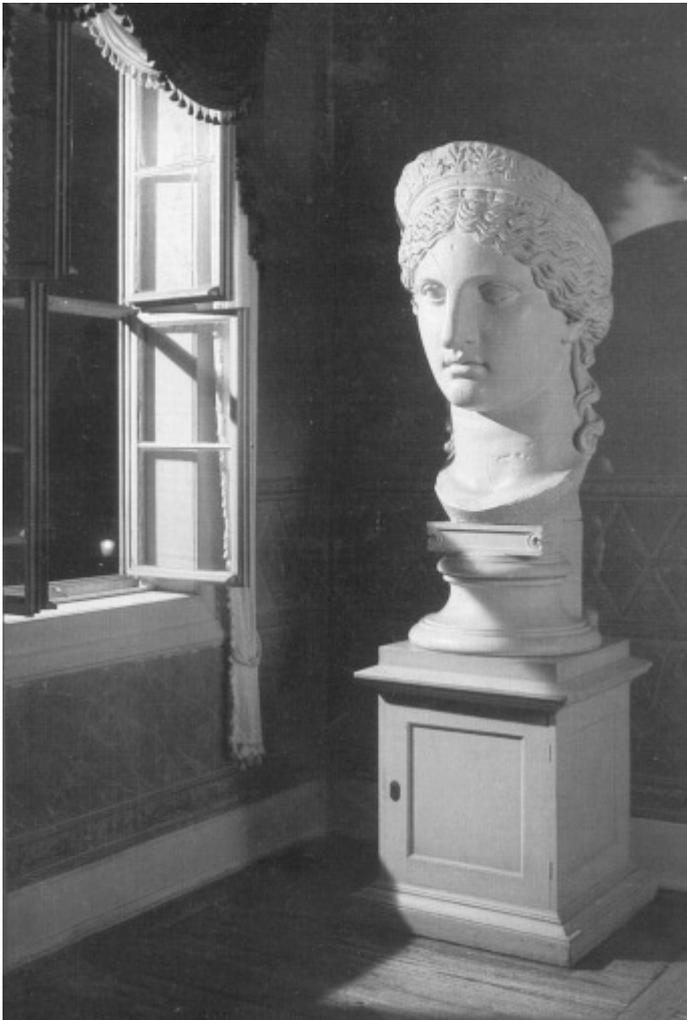
Se il viaggio è in realtà un giudizio, e quindi anche un sistema di esclusioni, quali paradigmi migliori degli innumerevoli, reali o immaginati, Viaggi in Italia della ricerca tedesca?

Come rendere ragione, altrimenti, dell'idea di una tripla galleria scavata direttamente nel tufo nella *Felsenreiter-schule* a Salzburg – un'opera attribuita a J. B. Fisher von Erlach – la cui intrinseca teatralità, sorprendentemente esente da ogni determinazione stilistica, sembra evocare arcaiche architetture mediterranee e riproporre quella capacità di immediata trasformazione della natura propria della grande architettura romana?

Una ricerca che pare continuare anche nelle grandi "raccolte" di Berlino e che ha nel padiglione nel parco del Castello di Charlottenburg – commissionato a Schinkel da F. Wilhelm III al ritorno da un felice soggiorno a Napoli – una sorta di paradigma. Il lavoro dell'architetto altro non è che la trasposizione del viaggio in un progetto: architetture montate su altri paesaggi, un'Italia romanticamente rivisitata sulle rive della Sprea. Per autorità e risonanza, viaggio e architettura hanno forse il loro emblema nella *Italienische Reise* goethiana. Per quanto inestricabilmente connessa all'autobiografia del personaggio, il celeberrimo raccon-

to tratteggia un'esperienza con tratti che paiono ancora generalizzabili.

Già W. Hegemann, nella sua *Berlino di pietra*, aveva istituito un parallelismo tra l'esperienza di Schinkel a Berlino e l'impegno di Goethe nel trasformare Weimar, una città di provincia, nella capitale del classicismo tedesco: un impegno che trova singolare corrispondenza nelle sue due abitazioni: la casa nel bosco – quasi un archetipo della "casa tedesca" – e la casa sulla Frauenplan (meticolosamente ridisegnata da H. Tessenow). Nella stessa segretezza ed imprevedibilità del viaggio in Italia – che ha nell'Ernst Bloch del *Das Prinzip Hoffnung* l'esegeta forse più acuto – è compreso il suo carattere decisivo. Goethe fugge, ancora una volta, per nuove esperienze. "[...] *Ero arrivato al punto da non poter nemmeno vedere un libro latino né un disegno*



di qualsiasi regione d'Italia. Il desiderio intenso di visitare questa terra era da troppo tempo maturo [...] sento che tutti questi tesori non li porterò con me a vantaggio mio soltanto, e solo per mio uso privato, ma perché possano servire per tutta la vita, a me e ad altri, di guida e di sprone".

J. Wolfgang Goethe conosce le teorie del Winkelmann sull'attività artistica tesa alla ricerca di una bellezza assoluta, eterna. Ha studiato Vitruvio e a Vicenza incontra il vecchio Scamozzi che gli darà più di uno "schiarimento" sull'architettura del Palladio, che costituisce per lui un evidente problema critico su cui misurare, per così dire, "ciò che fugge e ciò che cerca".

Ai dubbi sull'*abitabilità* della Rotonda, contrappone la propria "*speciale predilezione*" per la "*modesta*" casa abitata dall'architetto. L'esperienza diretta ne aumenta l'ammirazione così da continuarne il progetto, immaginando un dipinto del Canaletto che narri il ruolo della casa, col grande ed enigmatico riquadro bianco che caratterizza la facciata, all'interno del tessuto cittadino.

Con il criterio di un'esperienza diretta – *soltanto avendo innanzi agli occhi questi monumenti se ne può comprendere il grande valore* – Goethe, che non sembra fidarsi dell'astrattezza dei pur famosi disegni, sembra indagare l'adeguatezza delle trasposizioni palladiane ("*L'opportuna applicazione degli ordini nel campo delle fabbriche civili*", l'uso di piante emblematicamente legate a destinazioni diverse), inseguendo la tensione instaurata dall'architettura palladiana e dalla citazione dell'antico nella città moderna.

Sono questi i parametri di lettura *de visu* del veneziano Convento della Carità, tra i quali s'insinua anche il suo inaspettato carattere d'incompiutezza, di vera e propria rovina moderna, quasi un'introduzione alla successiva e decisiva esperienza romana.

A Roma, con un'ansia tesa forse ad esorcizzare l'"*anfigorico*" saggio (Von deutscher Baukunst) con cui quindici anni prima aveva lodato lo stile gotico (Panofsky), l'ammirazione di Goethe diviene collezione.

Si fa eseguire "*una serie di copie dai maestri migliori (154), quali a matita, quali a seppia e ad acquerello, che acquireranno maggior valore in Germania per la lontananza*

degli originali". Lui stesso disegna, dubbioso sempre "[...] se il tale soggetto non si sarebbe potuto riprendere da un punto di vista favorevole o se il carattere sia stato indovinato".

Dalla piramide di Cestio al Palatino, con le rovine dei palazzi imperiali *"che sorgono come pareti da rocce [...]"*, al Colosseo. *"[...] Il Pantheon, l'Apollo di Belvedere, alcune teste colossali e recentemente la Cappella Sistina si sono impadronite del mio spirito che quasi non vedo null'altro più [...]"*.

A Roma Goethe osserva, disegna, descrive e annota; acquista opere, copie, *"falsi"* per la collezione della nuova casa e della nuova Weimar.

Possiede una buona riproduzione della Medusa, ma annota *"il fascino del marmo è svanito[...]"*. Diviene in lui ossessiva, ed indice della formazione di nuovi paradigmi, la ricerca di nuovi rapporti di scala rispetto ad una conosciuta quotidianità, presaga di futuri sviluppi: *"Ho collocato nel salotto una copia della testa colossale di Giunone, il cui originale è esposto a villa Ludovisi. E' stato il mio primo amore a Roma, ed ora la possiedo. Non vi sono parole, che possano renderne un'idea; è un canto di Omero"*. (157). E ancora non saprà *"resistere alla tentazione di acquistare la testa colossale di un Giove..."*.

A poco a poco, con quotidiana ossessione, prende corpo il mondo immaginario della casa dell'artista, a Weimar.

Sulla Frauenplan, il palazzetto barocco che il poeta possiede già dal 1782, verrà ristrutturato dopo il ritorno di Goethe dall'Italia.

Una corte divide l'ala principale sulla piazza da quella più privata che, a quota del primo piano, dà sul giardino.

Nel progetto il piano terra rimane quasi inalterato, non fosse per la ricollocazione della scala principale: un vestibolo rinascimentale che Goethe stesso disegna, aiutato dall'architetto C. F. Schuricht, e colorato con i cinque colori dell'arcobaleno (in una sorta di applicazione di quella teoria dei colori, *Die Farbenlehre*, che costituisce l'altro polo dialettico della ricerca goethiana). Il vestibolo-scala è arricchito da statue: l'Apollo del Belvedere, la maschera della Medusa, Dioniso e Afrodite e Giove.

Figura 7
GOETHE
Stanza antichi
Heinrich Tessenow
1904

della Medusa, Dioniso e Afrodite e Giove.

Al primo piano, un nuovo intervento collega le due ali del Palazzo mediante un passaggio aereo, subito trasformato nella "galleria di Busti", che divide la corte interna in due parti. La galleria con copertura ad arco, di sapore romano, mette in comunicazione la stanza gialla (caratterizzata da copie dei disegni di Raffaello alla Farnesina) con il salotto posto nell'ala sul giardino, riservato all'incontro con gli amici.

L'intera casa non possiede corridoi, le stanze "una dentro l'altra" sono individuate o da ciò che contengono o dai colori delle pareti: la Stanza di Giunone Ludovisi, la sala del-



la musica, con fregi copiati da disegni rinascimentali, la stanza di Urbino, la stanza delle grandi collezioni, quella degli stucchi e quella delle maioliche, fino alle stanze di Cristiane...

Lo Studio e la Libreria (circa 6500 libri), accessibile solo a pochissimi intimi, sono modestamente arredati e dipinti di verde. Goethe inventa una scala segreta per arrivare, indisturbato, dallo studio alla casa.

L'abitare raccontato

Antonio Marras

Stilista

96

Figura 8
Immagini della casa
ad Alghero
di Antonio Marras e
Patrizia Sardo:
lo studio.

Foto:
Daniela Zedda

Penso di avere un karma.

Sono stato uno sherpa, un nomade, uno Zampanò (con lo stesso brutto carattere ma dall'animo puro).

Sono uno stanziale per natura e un transumante per esigenza. Viaggio sempre con la valigia stipata di ogni cosa che potrebbe essere utile e non mi serve nulla.

Soffro di insofferenza loci. Quando sono a casa vorrei essere altrove, quando sono in viaggio non vedo l'ora di tornare a casa.



Vivo in case affollate di mobili, oggetti e decori e desidero una casa tutta bianca, immacolata, deserta e sgombra di ogni suppellettile.

Raccolgo, ammuocchio, combino tutto quello che trovo.

Ho da sempre subito il fascino del passato. I mobili vecchi, gli abiti, gli oggetti destinati ad essere dimenticati nei solai, nelle soffitte, nei mercatini, pressati dall'urgenza di respirare, tornare ancora a vivere e raccontare le loro storie mi attraggono.

Per me è innato, naturale riciclare tutto e non buttare via niente, perché nulla si distrugge ma tutto si ricrea.

Mi coinvolge ciò che sa di ombra, di passato, di vite rubate, negate. In particolare l'oggetto usato, logoro, rotto, stracciato, buttato via, inutile e sporco. Non riesco a non pensare a chi ha indossato quegli abiti, usato quegli oggetti, letto quei libri, chi si è soffermato su quei quadri, chi ha trascorso una vita su quei tavoli o allestito una vetrinetta con i propri preziosi oggetti. Distruggerli o peggio dimenticarli mi sembrerebbe un oltraggio, un sacrilegio: quasi come se cancellassi la presenza di tante esistenze precedenti alla mia. Reinterpretarli è una maniera per offrire loro un'altra possibilità e, nello stesso tempo, onorare la memoria di chi ha vissuto prima di me, attraverso i suoi effetti personali. Dice bene Francesco Guccini in Vite:

*Mi piace rovistare nei ricordi
di altre persone, inverni o primavera
per perdere o trovare dei raccordi
nell'apparente caos di un rigattiere:
quadri per cui qualcuno è stato in posa,
un cannocchiale che ha guardato un punto,
un mappamondo, due bijoux, una rosa,
ciarpame un tempo bello e ora consunto,
pensare chi può averli adoperati,
cercare una risposta alla sciarada
del perché sono stati abbandonati
come un cane lasciato sulla strada.
Oggetti che qualcuno ha forse amato
ora giacciono lì, senza un padrone,
senza funzione, senza storia o stato,
nell'intreccio di caso o di ragione.*

Oggetti e cani mi circondano dappertutto ma ora, in parti-

Figura 9
Nelle pagine
seguenti:
immagini della casa
ad Alghero
di Antonio Marras e
Patrizia Sardo:
lo studio.
Fotografia:
Daniela Zedda

colare, in uno spazio tutto mio. Il mio studio. Un rifugio, dettato da necessità, urgenza, desiderio. Un luogo fisico da cui partire per tornare; in cui stare anche quando non ci sono; in cui fare, disfare, rifare, rincorrere i pensieri e trasformarli in forme concrete.

Una grande stanza da lavoro, con grandi vetrate, illuminata dal sole. Poche sedie e tanti tavoli. Una folla di memorie, oggetti segnati dall'uso, raccolti nei miei spostamenti in ogni parte del mondo, a volte per strada. Fotografie, quadri, disegni, ceramiche, giocattoli, libri, scaffali di officina, vecchie credenze, cassettiere di drogheria riciclate e non rimesse a nuovo per non perdere le impronte di chi le ha possedute. Un accumulo caotico e armonioso di cose abbandonate, perdute, dimenticate, cariche di vissuto, di esperienze, di tracce. Ammacature, bordi consumati, smozzicati, coloriture rimosse dall'uso.

Una vecchia valigia di cartone che a Londra sembrava aspettarmi, consumata, piccola, sgualcita. I metri che usava mio padre per misurare i tessuti, un angioletto che illuminava il mio lettino, una statuina di porcellana, un ex-voto, uno scoiattolo imbalsamato...

I miei tavoli cedono sotto il peso di libri, di fogli, di brandelli di stoffa, di foto, di ritagli di giornali. Taccuini, cartellini, biglietti di cinema, cedole delle poste, tessere telefoniche, un mazzo di carte spaiate, buste ingiallite di vecchie lettere.

Amo i tappeti, mi cirondo di vecchi e sapienti tappeti. "Perdersi a Eudossia è facile. ma quando ti concentri a fissare il tappeto riconosci la strada che cercavi in un filo cremisi o indaco o amaranto..."

Il tappeto di Eudossia conserva la forma della città invisibile, ordinata in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, gugliate dai colori splendenti, trame che si alternano lungo l'ordito. Al contrario, la città è caos, confusione, rumore. Ma a uno sguardo meno distratto non sfugge che il tappeto è la prova che c'è un punto dal quale la città mostra la sua vera realtà. In quell'ordine immobile, chi si perde trova una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino. Tappeto e città: due oggetti legati da un misterioso rapporto. Quale dei due è la vera mappa dell'universo? Quale approssimativo riflesso dell'altro? Il responso dell'oracolo è ambiguo e l'uomo del nuovo millennio contempla il tappeto e ascolta il racconto.

La storia è appassionante ed è la storia dell'uomo. Un tappeto è sempre un viaggio. Un viaggio in un mondo incantato, tra animali, bordure, alberi, fiori, catturati da forme e colori.

Un viaggio attraverso millenni, popoli, paesi, lungo il quale questo straordinario oggetto si è caricato di simbologie insospettate e di misterioso fascino.

Gran parte della mia attività si svolge ad Alghero, nella mia casa-laboratorio in collina, tra ulivi e mare, la mia isola personale. Fino a poco tempo fa i confini tra spazio privato e lavorativo erano molto sfumati, se non inesistenti, nel senso che abitazione e luogo di lavoro erano comunicanti e formavano quasi un tutt'uno. Ora studio e laboratorio sono separati, ma solo da poche centinaia di metri. Davanti, attraverso grandi vetrate continuo a vedere il sole che tramonta infuocato dietro Capo Caccia, il gigante che difende e protegge la distesa marina. E alle spalle, il galoppo dei cavalli del vicino maneggio.

Qui si progettano e sperimentano soluzioni che verranno poi riprodotte nella produzione industriale di grande serie; qui nasce la linea Laboratorio, una stanza che mi sono riservato a tutela della routine produttiva delle collezioni. Si tratta di una produzione semiartigianale realizzata grazie alla collaborazione di sarte, ricamatrici, artigiani e laboratori di piccoli paesi limitrofi, poi riproducibili in grandi aziende. E ancora la linea Serie Limitata, pezzi unici realizzati completamente a mano e interamente in Sardegna, uno per volta, quasi a difesa dell'unicità dalla concorrenza della produzione seriale. Questa attività, in un certo senso, racchiude e riassume il mio pensiero: il lavoro sul vintage, la destrutturazione e il ri-assemblaggio, la sperimentazione sui tessuti, la ricerca di uno stretto rapporto con una tradizione di immenso valore, da conservare e, nel contempo, ricreare. Insomma ad Alghero ha inizio tutta la fase ideativa e creativa, l'iter progettuale, la ricerca e la sperimentazione. Lo studio-laboratorio algherese è la vera base dell'intera attività, il centro pensante, il motore da cui partono tutte le storie.

Per me l'abitare è una condizione della mente, una condizione necessaria al mio andare e al mio tornare. Per me l'abitare è la Sardegna, che ha un ruolo determinante nella mia vita, nel mio lavoro, è una terra molteplice, vitale e creativa, chiusa e aperta, forte della sua tradizione e di-



1 per ora - Per chi ha
pacchi - Pacchi
LORDI in spazio



Figura 10
Immagini della casa
ad Alghero
di Antonio Marras e
Patrizia Sardo.
Fotografia:
Daniela Zedda
(copyright
Daniela Zedda)

102

sponibile a nuovi progetti, una realtà carica di complessità, contraddizioni, conflitti che si trascinano da millenni, ma è anche una realtà viva e originale, attratta dalla corrente della modernità. Per me l'abitare sono gli influssi mediterranei, fenici, punici, bizantini, arabi, catalani, spagnoli, francesi, ecc. ci fanno essere quelli che siamo, nella lingua, nei pensieri e nell'abitare. Per me l'abitare è il paradosso tra la mia voglia di nomadismo e il radicamento alle mie origini. La parola "Isola" significa "nel mare" e il mare per me è movimento continuo, agitarsi di onde, andare, venire.

Per me l'abitare è l'istinto, ed è scoprire il mondo a frammenti: prima la tua stanza, poi la tua casa, il tuo quartiere, la tua città, poi capisci che ci sono le province, le regioni, quindi che c'è un mondo intorno, e che questo mondo intorno può essere infinito. Per me l'abitare è una collezione di spazi tutti in uno: ambienti per il lavoro, per gli incontri,

per le mostre, per l'accoglienza, per me l'abitare sono vecchi tavoli, cassetti, le piante, gli oggetti trovati, i segni che si accumulano alle pareti... Per me l'abitare è la creazione di un'atmosfera che abbia il segno del tempo e l'aria di casa. Per me l'abitare è il bisogno di una storia da raccontare. Per me, allora, l'abitare è la possibilità di 'sentire' lo spazio, uno spazio che non do per scontato, che ha bisogno di essere osservato e poi riconosciuto, prima di essere indicato come tale.

"Lo spazio comincia così, solo con delle parole, segni tracciati sulla pagina bianca. Descrivere lo spazio, nominarlo, tracciarlo, come gli autori di portolani che saturavano le coste di nomi di porti, di nomi di capi, di nomi di cale, finché la terra



finiva con l'essere separata dal mare soltanto da un nastro continuo di test", scrive Perec.

Per me l'abitare è la giusta dose di luce, ombra, riposo, desiderio che nascono dall'estrema consapevolezza del contrasto, come pure la mia insistenza sulla fatale "incompiutezza" di un qualsiasi edificio, tavolo, brocca o piatto.

Per me l'abitare è un mondo invisibile che diviene visibile attraverso oggetti e rapporti.

Si studia, si pensa, si costruisce, si vive in scenari dove si annulla la separazione fra vecchio e nuovo, dentro e fuori, io e l'altro, in cui la materia diventa spazio infinitamente piccolo da trasformare in un'altra dimensione.

L'abitare segue il cambiamento, modificando il pensiero e attivando i sensi. Nuovi e vecchi luoghi che disegnano il territorio dando luogo a trasversalità e interconnessioni, e che mi spingono oltre nella definizione di forme e contenuti.

L'abitare è quello che raccontano le opere d'arte, le stazioni e i caffè degli impressionisti, le strade illuminate da bagliori degli espressionisti, le piazze in rivolta e i cantieri dei futuristi. Così come le esistenze di individui e oggetti raccontati tra le mura di casa: gli infiniti pavimenti a scacchi di Casorati, gli interni soffocanti di Balthus, le pareti incolore intorno alle bottiglie di Morandi, le stanze piatte delle case di Hopper, i riferimenti prospettici di Francis Bacon.

Jung sosteneva che la casa possiede una valenza intrapsichica, in quanto luogo in cui l'uomo si rapporta e vive con le superfici e con gli oggetti di cui si è circondato per rappresentare il proprio mondo, ma anche una superficie intermedia tra il mondo interno e quello esterno dell'individuo.

Per me l'abitare è il segno di un ciclo vitale, la cadenza del giorno e della notte, il luogo del passaggio delle stagioni.

Martin Heidegger, nel suo libro "Costruire abitare pensare", scrive: "L'abitare è il modo secondo il quale i mortali sono sulla terra". Abitare è custodire, proteggere, accudire e non semplicemente soggiornare; una dimora è stabilire un "rapporto tra il luogo e l'uomo che è in esso", e solo la "capacità di far penetrare terra e cielo, gli immortali e i mortali in essenziale unitarietà nelle cose" può edificare la casa.

L'abitare collaborativo

Marco Marseglia

Designer

104

Figura 11
Disegno di Marco
Marseglia

"Il capitalismo sopravviverà a lungo, sebbene in un ruolo sempre più circoscritto, ed entro la fine del XXI secolo non sarà più l'arbitro esclusivo della vita economica"

Rifkin, 2014, p. 11

Come sostiene Rifkin (2014), in *La società a costo marginale zero*, l'attuale economia è caratterizzata da un ibrido tra modello capitalistico tradizionale e *Commons collaborativo*. In questo scenario anche il concetto di abitare si trasforma verso soluzioni che investono la collettività, si abita il proprio spazio fortemente interdipendente con quello degli altri; inteso quindi come casa, ufficio, città, ambiente e spazio virtuale (lo spazio digitale).



Il *Commons collaborativo* ed altre forme economiche (*Blue Economy, Circular Economy, Sharing Economy*) faranno parte della transizione verso un modello di sviluppo diverso. Forme economiche che convivranno senza sostituirsi: "Due sistemi economici che spesso operano in combinazione, e talvolta in competizione. Due realtà che lungo i rispettivi confini trovano sinergie, punti in cui valorizzarsi a vicenda e, nel contempo, trarre reciproco vantaggio, non senza tentare di assorbirsi o sostituirsi reciprocamente" (Rifkin, 2014, p. 8).

Il modello economico adottato negli ultimi anni è stato dannoso per l'ambiente, per l'economia e per l'essere umano; i limiti dell'attuale modello di sviluppo (Meadows D.H. *et al.*, 2004) ci impongono un ripensamento radicale dei modelli economici e quindi di consumo rendendo così sostenibile abitare il nostro Pianeta.

Alcuni cambiamenti sostanziali dei modelli di consumo si stanno già verificando, come ad esempio varie forme di collaborazione spontanea ed altre tipologie di trasformazioni sociali. Stiamo passando dal concetto di possesso a quello di accesso (Vezzoli C. *et al.*, 2007, p. 23). Dal prodotto al sistema-prodotto, ai servizi.

In un contesto come quello attuale, dove il web domina incontrastato come mezzo comunicativo principale, le aziende devono ridefinire i loro approcci ad un mercato che vede molte delle sue logiche tradizionali rompersi a favore di nuove modalità di acquisto e di scambio di informazioni su prodotti e servizi.

Il mondo della comunicazione e della distribuzione tendono a intersecarsi e la costante dinamica del cambiamento porta ad una sovrapposizione tra reale e virtuale (Morace, 2015).

Oggi il consumatore è più consapevole, il mondo digitale ha permesso la nascita di una serie di movimenti alternativi che hanno saputo plasmare un nuovo passaggio di valori e di comportamenti rimodellando vari settori del mercato. In questo nuovo contesto tra reale e virtuale si sono delineate e rafforzate varie forme di cooperazione spontanea come ad esempio i GAS – gruppi di acquisto solidale –, la pratica del free exchange, il concetto di autoproduzione familiare, la cultura del chilometro zero e altre tipologie di condivisione sociale come il *coworking*, il *cohousing*, il *car sharing*, il *bike sharing*.

“La crisi non ha provocato un crescente isolamento dei soggetti sociali e dei consumatori [...] ha al contrario attivato un progressivo avvicinamento tra le persone, ridefinendo le regole stesse della prossimità” (Morace, 2015, p. 46).

I social network, la rete e più in generale la tecnologia, hanno enfatizzato il rapporto tra persone, prodotti e servizi. “[...] Questo Sangiovese è certamente un vino classico del bacino del Mediterraneo ma questa bottiglia non è più un classico manufatto. È GINGILLOGica” (Sterling, 2005, p. 15): non si acquista più un prodotto, si acquista e si scambia conoscenza, si acquista un’interazione più profonda, più intima, più complessa, tra umani, oggetti e servizi.

Morace, descrivendo il profondo cambiamento in atto dell’attuale consumo, si riferisce sia all’esplorazione fisica dei prodotti che a quella digitale. “Da un lato ci si concentra sulla presenza tangibile, dall’altro sulla sua amplificazione digitale” (Morace, 2015, p. 64).

La bottiglia di vino a cui fa riferimento Sterling (2005) fa parte di quella trasformazione tecno-sociale che, tramite l’Internet delle cose, permette alle persone di essere consapevoli, di sapere di più su quella bottiglia di vino; ad esempio, tramite un QR-code che permette all’utente di conoscere chi lo ha prodotto, quali sono i suoi ingredienti/componenti, quale sarà il suo fine vita e così via, oppure di diventare noi stessi promotori del prodotto tramite la condivisione sui social network o piattaforme similari.

Non si acquistano più oggetti, acquisteremo SPIME: “[...] è una contrazione di ‘spazio’ e ‘tempo’ non si considera più un oggetto come un manufatto, ma come un processo” (Sterling, 2006, p. XI).

In generale grazie all’utilizzo dei sensori, alla connettività e alla rete, potremmo nel prossimo futuro utilizzare degli oggetti e dei servizi completamente interconnessi, andando quindi ad interagire non più con un semplice oggetto ma appunto con una serie di informazioni tra oggetti, servizi, piattaforme digitali e utenti. Del resto tutto questo sta già avvenendo attraverso l’utilizzo degli *smartphone* e delle *App*.

In generale si sono innescati dei processi che mettono la socialità al centro del rinnovato interesse dei consumatori verso le tematiche ambientali. Basti pensare ad esempio

dall'applicazione *Social Energy App*¹ che offre l'opportunità agli utenti, attraverso l'utilizzo di dati estrapolati dalla bolletta, di comparare i propri consumi con quelli di altri utenti, innescando processi di confronto e scambio di conoscenza sulle tematiche del risparmio energetico, quasi con la volontà di far divertire gli utenti con la logica della riduzione dei consumi.

Questa nuova tipologia di socialità, che unisce le persone per un obiettivo comune, rispecchia il cambiamento in atto dello scenario economico che Florida (2006) definisce economia creativa.

L'autore sottolinea che il cambiamento in atto non è solo tecnologico ma soprattutto sociale. Morace (2015) pone l'accento sul concetto di creatività, definendo il consumatore come un *Consum-Autore* dotato di vocazione creativa. "Il valore aggiunto di individualità creativa – che ciascuno di noi è ormai in grado di produrre e far circolare sui social network – sta già oggi stravolgendo le regole del mercato e del consumo" (Morace, 2015, p. 104).

L'osservazione di Florida, pur riferendosi agli Stati Uniti, è interessante per comprendere il cambiamento: "Durante i miei viaggi per il paese, non incontro uomini in giacca e cravatta che ricominciano a lavorare nelle grandi società, stile organization man. La gente si sforza ancora di essere se stessa, di trovare professioni stimolanti e di abitare in comunità che permettono loro di affermare la propria identità e vivere come esseri umani completi" (Florida, 2006, p. 165).

La rete ha innescato processi che porteranno nei prossimi decenni al declino del sistema capitalistico e alla crescente importanza del valore del capitale sociale. Si fa riferimento alla nascita dei *commons* collaborativi dove gli utenti diventano *prosumers*², ovvero produttori stessi di valore, di conoscenza, di energia.

Il consumatore/utente sta passando da una forma passi-

1 *Social Energy App nasce dalla collaborazione tra il Natural Resources Defense Council (NRDC), la Opower ed altre sedici aziende private. L'intento è quello di coinvolgere gli utenti sulle tematiche del risparmio energetico per rendere il risparmio facile e divertente. Per approfondimenti: <https://www.burbankwaterandpower.com/social-energy-app> (ultima consultazione: 18/07/2014).*

2 Termine coniato da Alvin Toffler in: A. Toffler, *The Third Wave*, Bantam Books, New York, 1980.

va dell'era industriale ad una forma attiva: "l'Internet delle cose collegherà tutti e tutto in un nuovo paradigma economico, molto più complesso rispetto a quello della Prima e della Seconda Rivoluzione Industriale, ma caratterizzato da un'architettura distribuita e collaborativa, anziché centralizzata e verticistica" (Rifkin, 2014, p. 123).

La rivoluzione della sostenibilità si sta già integrando con questo sistema complesso dell'Internet delle cose in un Internet dell'energia, dove gli utenti diventano produttori di energia da fonti rinnovabili – come ad esempio l'energia solare o eolica –, che viene reimmessa nel sistema attraverso la rete producendo valore energetico condiviso. Su questo tema si veda ad esempio il nuovissimo progetto italiano denominato "è nostra energia condivisa"³, dove l'energia rinnovabile prodotta viene direttamente trasferita agli utenti senza intermediari.

La tecnologia ci permette di abitare la casa condividendo l'energia da noi stessi prodotta, di abitare la città condividendo le informazioni sul traffico e sulla mobilità, di abitare l'ambiente attraverso l'utilizzo di applicazioni che allo stesso tempo ci permettono di conoscerlo.

Queste modalità di acquisizione, scambio e condivisione dei beni e di dati rafforzano l'empatia tra le persone, andando a creare gruppi che consapevolmente e a volte inconsapevolmente agiscono dal basso in modo collaborativo.

"Ogni nuova matrice comunicazione-energia modifica anche la consapevolezza dell'uomo, dilatando l'impulso dall'empatia verso domini spazio-temporali più ampi e aggregando gli esseri umani in metaforiche famiglie allargate e in società più interdipendenti" (Rifkin, 2014, p. 556).

Florida ci ricorda che la società creativa, per affermarsi veramente, avrà bisogno di una percentuale di popolazione che dovrà convincersi di poterne raccogliere personalmente i frutti (Florida, 2006, p. 246).

L'esempio accennato sopra relativo alla condivisione di energia è una modalità di economia creativa che esten-

³ Si tratta di un'impresa cooperativa che cambia dal basso il modo di produrre e consumare energia favorendo la transizione dalle fossili alle rinnovabili, promuovendo al contempo la partecipazione attiva e il coinvolgimento dei cittadini. La società sceglie a quali fonti approvvigionarsi acquistando direttamente l'elettricità da impianti rinnovabili e di comunità per poi reimmeterla nella rete. È un modello che favorisce la creazione e la condivisione di energia dal basso. Per approfondimenti: <http://www.enostraital.it/> (ultima consultazione: 2/09/2015).

de i propri benefici ad un settore ampio della popolazione ed è una soluzione abilitante (Vezzoli C. *et al.*, 2007, p. 31).

"[...] A fronte della natura complessa degli esseri umani e della varietà delle loro possibili economie, occorre che le energie progettuali e le potenzialità tecnologiche siano puntate sulla scommessa di rendere gli individui e le comunità più capaci di intraprendere, di collaborare, di trovare autonomamente il modo per vivere meglio" (*Ibidem*).

Il caso dell'energia condivisa porta benefici che non riguardano soltanto l'aspetto economico, ma soprattutto quello ambientale e sociale.

Il consumatore-produttore diventa parte di una comunità, rendendosi partecipe della creazione e condivisione di energia da fonti rinnovabili e al contempo crea vantaggi ambientali favorendo la transizione verso nuovi modelli di consumo. "[...] Dovremmo sviluppare una capacità socialmente adattativa che ci consentirà di metterci al comando di nuovi settori ed industrie innovative [...]. Ma soprattutto, queste soluzioni dovranno riuscire ad ispirare lo slancio imprenditoriale degli individui, estendendo i benefici dell'economia creativa a un segmento più ampio della popolazione" (Florida, 2006, p. 246).

Il nuovo paradigma economico emergente caratterizzato da l'Internet delle cose è, più nello specifico, composto da: l'Internet dell'energia – accennato sopra –, l'Internet della comunicazione e l'Internet della logistica; questo complesso sistema di reti ha permesso l'ascesa dei *Commons* collaborativi come modello dominante per l'organizzazione della vita economica.

La condivisione, vista la forte possibilità di connettività e di scambio di dati, è dunque un tema centrale nel paradigma economico emergente. In questo scenario perde di valore il concetto di possesso, tipico del sistema capitalistico, e avanza il concetto di condivisione e accesso (Rifkin, 2014, p. 123; Morace, 2015, p. 46).

Si ha possibilità di accesso a informazioni sui prodotti – sono di esempio le recensioni tipiche del web –, ai servizi – come il *car sharing* –, alla conoscenza – i portali strutturati con logica *Wiki* –, alla musica – piattaforme tipo *Napster*.

La transizione è di notevole portata ed anche difficilmente inquadrabile; l'aspetto sociale sembra prevalere su altri. Rifkin (2014) parla di: energia "democratica", produzione

di stampa 3D *open source*, democratizzazione degli studi superiori attraverso i MOOC e democratizzazione dello scambio attraverso l'economia partecipata, fino alla potenziale democratizzazione dell'assistenza sanitaria attraverso il web.

Le trasformazioni in atto si riversano conseguentemente nel mondo del progetto che, visto le urgenti questioni legate alla sostenibilità (dal punto di vista culturale, sociale, ambientale), dovrà necessariamente favorire il processo sociale di apprendimento. Si tratta quindi di comprendere come il designer può: contribuire ad aumentare il numero delle alternative, promuovere le capacità e stimolare l'immaginazione dei soggetti (Vezzoli C. *et al.*, 2007, pp. 34-56). Per affrontare la sostenibilità in modo efficace il focus di progetto non deve passare solo dall'innovazione di prodotto o dei processi produttivi; la trasformazione tecno-sociale in atto richiede un apporto progettuale in grado di modificare i nostri attuali modelli di produzione e di consumo, valorizzando il capitale sociale per abitare il Pianeta in modo collettivo e sostenibile.

Bibliografia

Florida R. (2006). *La classe creativa spicca il volo. La fuga dei cervelli: chi vince e chi perde* [The Flight of the Creative class, 2005]. Milano: Mondadori.

Meadows D. H., Meadows D. L. and Randers J. (2004). *I nuovi limiti dello sviluppo. La salute del pianeta nel terzo millennio.* [The Limits to Growth. The 30-Year Update, 2004]. Milano: Mondadori.

Morace F. (2015), *Crescita Felice. Percorsi di futuro civile*, Egea, Milano.

Rifkin J. (2014). *La società a costo marginale zero. L'Internet delle cose, l'ascesa del commons collaborativo e l'eclissi del capitalismo* [The Zero Marginal Cost Society]. Milano: Mondadori, versione e-book.

Sterling B. (2005). *La Forma del Futuro* [Shaping Things, Massachusetts Institute of Technology]. Trad. it.: Sorge L., a cura di, 2006. Milano: Apogeo.

Vezzoli C. e Manzini E. (2007). *Design per la Sostenibilità Ambientale*. Bologna: Zanichelli.

L'abitare delle mie case

Alessandro Mendini

Architetto

112

Figura 12
Disegno di
Alessandro Mendini

La nostra casa di solito è una sola, e quasi sempre piccola. Il suo interno può essere progettato in due modi opposti. Da un lato con un'idea unitaria che porti i vari locali a un'unica immagine: per esempio, un solo colore per tutte le pareti, un unico materiale per tutti i pavimenti, come è stato nella comune prassi degli ultimi venti anni.

Dall'altro lato, con varie idee che frammentino l'immagine in tante parti differenti, fino al limite di fare non solo pareti e pavimenti sempre diversi, ma addirittura di dire che ogni stanza può avere un suo vero e proprio stile, la sala in "moderno", il bagno in "neoclassico", il corridoio in "medievale", la cucina in "rustico", la camera da letto in "pop".

Da un lato l'uniformità, dall'altro la diversità dei locali, un concetto di sintesi contro un concetto di collage, due modi diversi di applicare la fantasia abitativa.

I grandi palazzi del passato avevano lunghi giochi di stanze, molte delle quali sconosciute agli stessi abitanti. Il castello di Ludwig di Baviera, uno dei più complessi fenomeni di psicologia dell'arredo, era una sequenza di invenzioni, di misteri atti a introdurre nella casa la possibilità di sognare, di compiere esercizi di creatività di stanza in stanza, come avere tante case in una, come disporre dell'interno di tutta una città, con grandissimi saloni, ambigue logge, accattivanti balconate, studi piccoli come scrigni, porte invisibili, colpi di luce e di ombra, soffitti stellati, grotte, giardini e laghi d'inverno.

L'epoca vittoriana in Inghilterra personalizza ogni locale con tende, drappi, tappeti dalle diverse provenienze, concentrando di spazio in spazio il ricordo esotico, l'accumulo di esperienze coloniali. I grandi alberghi moderni di Bangkok o di Las Vegas dispongono di camere babilonesi



ed egiziane, di ristoranti islamici e rinascimentali, di piscine giapponesi e gotiche. L'architetto austriaco Hans Hollein è il primo progettista di avanguardia che capta il senso concettuale di questo bisogno di diversità abitativa, realizzando nel 1972, per la sede centrale della Siemens a Monaco, la ben nota sequenza di salette da pranzo, ciascuna delle quali progettata con un proprio stile.

L'arredamento della nostra casa diventa il teatro della vita privata, quella scena dove ogni stanza permette il cambiamento, la dinamica degli atteggiamenti e delle situazioni: è la casa palcoscenico. Che poi la nostra vita sia una cosa vera, mentre il teatro ne rappresenta la finzione, sta a noi deciderlo: resta il fatto che una casa concepita con questo progetto rende protagonisti i suoi abitanti.

La mia casa, come quella di tutti, è un magazzino di tensioni, di ideali, di reliquie, di programmi e di banalità quotidiane.

La mia casa non è mia, ma è stata ed è l'abitacolo del gruppo cui appartengo. È un "progetto non progetto" in perenne movimento, una stratificazione di interventi, tracce di un progetto collettivo, che vorrei chiamare "ermafrodito".

Come architetto, però, non posso negare di avervi compiuto un atto disciplinare, un progetto di immagine più consapevole di quello delle altre persone di casa.

All'arredo mi piace talvolta pensare non come architetto o voyeur di mille case altrui, ma come individuo che nello svolgersi della sua vita riceve di volta in volta sensazioni importanti e diverse.

Non ricordo la mia prima latente sensazione ambientale, ma mi è stata descritta bene: essa risale al 1931 quando vissi i miei primi giorni chiuso fra due poltrone Frau, affiancato da due bottiglie di acqua calda, nello stesso chiaro grande locale a bow-window di una casa borghese a Milano disegnata da Portaluppi, che ancora oggi è il soggiorno che uso. Un soggiorno che appare per me come un fenomeno a ciclo chiuso, una rete spezzatasi molte volte ma sempre ricucita e capace di filtrare, di fare respirare tutti i miei avvenimenti: si tratta, per così dire, del "soggiorno della mia vita", che amalgama tutti i miei personaggi e gli oggetti salienti.

Il mio arredo è come l'acqua per un pesce: elemento vitale, involuppo inconscio, situazione ora dominata ora subita,

ma sempre essenziale. Da bambino vivo in un sistema di oggetti protettivo e retrogrado.

L'"arredo del padre" è severo, ostile, realista e scostante come un museo, per via dell'indiscusso rispetto per i mobili antichi "da non toccare". Il mio primo letto, fatto da un famoso falegname libero interprete di strani stili, è come un Rococò Islamizzato la cui immagine di gesso accompagna la mia timidezza notturna fino all'università, salvo la guerra. Gli arredi dei nonni sono luoghi romantici, disponibili per me e i miei fratelli alla fuga fantastica.

L'arredo dei nonni di campagna sono gatti, solai, cortili, mastelli da bucato, scale e cucine sprecate, sono mistero, sensualità e grandi dimensioni.

L'arredo dei nonni (e poi zii) di città non è dilatato, ma compresso e di tutt'altro genere. Nel loro appartamento fatto in moderno Settecento Tirolese, collocato sopra al mio, le mie sensazioni di arredo hanno come fulcro l'"Apparizione" di Savinio, quadro inquietante appeso a un palmo dal mio naso quando riposo di pomeriggio su un sofà-libreria-armadio-mensola-vetrinetta-cassettiera disegnato da un noto arredatore. In questa casa non esiste tappezzeria.

Tutti i muri sono un concentrato di quadri di Funi, de Chirico, Carrà, Sironi. Fa da contrappunto a questi arredi principali la sequenza (confusa, provvisoria e kitsch) degli indescrivibili arredi della villeggiatura, atti di reciproca violenza fra noi e gli affittacamere.

Poi gli arredi frantumati dalla guerra, caotico e drammatico mixage delle stanze e delle provviste di tutti i parenti, arredi concepiti come difesa diretta del corpo e dei propri valori venali. Dopo la guerra mobili di guerra, livido freddo e paura e luce fioca. Fino all'università non faccio paragoni con arredi altrui e non ho un concetto progettuale dell'arredo. Ma finalmente arrivano le riviste e il design degli anni '50 e '60, e con essi nasce la mia prima coscienza critica dell'arredo.

Mi seduce la casa di Rogers in via Borgonuovo, dove lo schema razionalista fa da supporto alle cineserie più sofisticate.

Mi seducono i virtuosismi formali del Bel Design, Albini, Viganò, Magistretti, Zanuso, Aulenti, Castiglioni, Sottsass, Joe Colombo, Lucio Fontana, il neo-liberty, il contro-design.

Ma mentre procede la mia presa di coscienza dell'arredo come progetto, diminuisce la mia sensibilità ad usare

dell'arredo per istinto, come settimo senso.

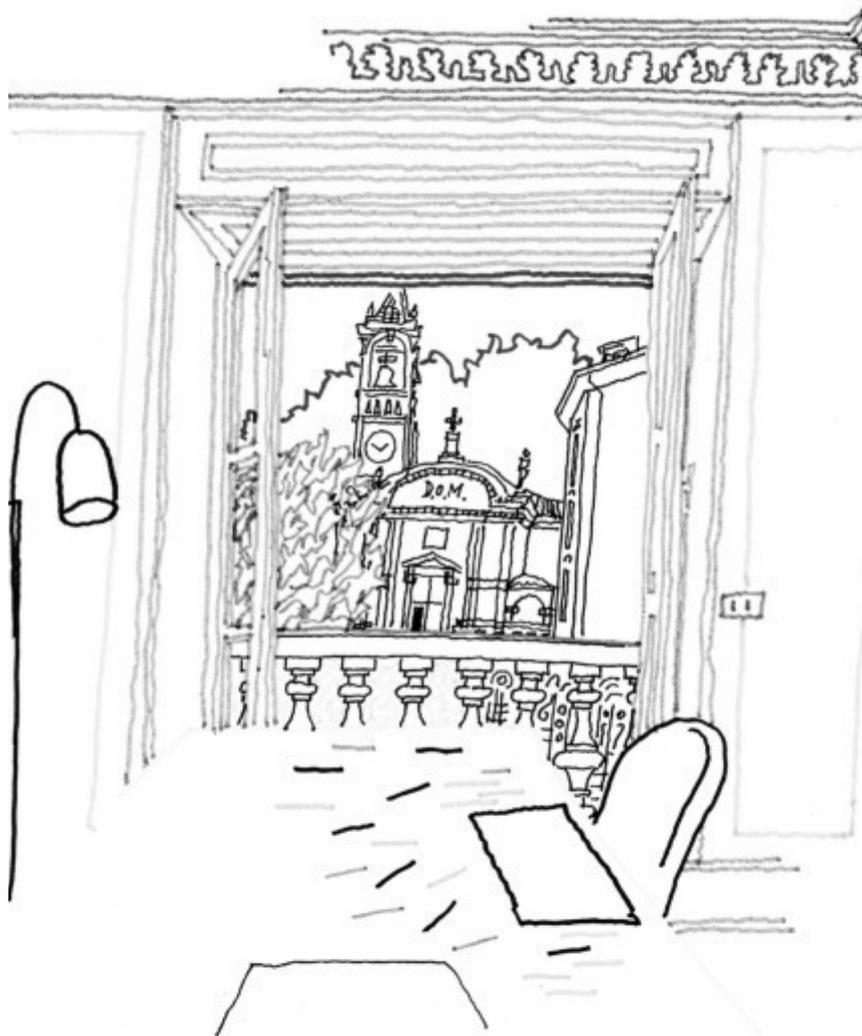
Così che quando mi metto con Lidia, costringo lei e me a rinunciare al progetto di arredo per la nostra casa, e mi limito a introdurre con lei dentro l'"arredo del padre", dentro quel mistico soggiorno a ciclo chiuso, dove quasi "non può" passare alcun oggetto di design.

L'idea fissa è che un arredo mal gestito contiene in sé una forza negativa di inerzia e di oppressione, tale da vincere lo sviluppo libero della creatività personale: molti degli arredi più seducenti sono in realtà delle prigioni.

Figura 13

Disegno di

Alessandro Mendini



L'abitare nomade

Paolo Fresu

Musicista

118

Figura 14

Areoporto di Porto

Fotografia:

By Manuel de Sousa

(Own work)

CC BY-SA 3.0

(<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>),

via Wikimedia Commons

Esiste una grande famiglia di viaggiatori incalliti che abitano gli aeroporti del mondo.

Alcuni di questi viaggiano per necessità, altri per passione.

Altri ancora, come il sottoscritto, per necessaria passione.

Sono artisti, business man, diplomatici, sportivi, politici...

Persone che si spostano da una nazione all'altra e da un continente all'altro con frequenza regolare e che fanno dei luoghi di transito la loro casa.

È una categoria particolare questa, che si differenzia da quella dei viaggiatori sporadici o dei turisti che si muovono una o due volte all'anno. Se la seconda categoria necessita semplicemente di un luogo di transito la prima necessita invece di un luogo che sia riconosciuto come proprio in quanto vi si tornerà più volte.

Il viaggiatore sporadico infatti è concentrato sul passaggio che prelude alla meta di arrivo mentre il viaggiatore professionista è colui che ha una relazione circolare con i luoghi. Tutti e indistinti. Poco importa che siano quelli di transito apparente o di arrivo.

Per questo è necessario fruire di luoghi funzionali che siano facili da abitare e che siano ospitali. Luoghi con un calore che ti accoglie sia nella macro architettura che negli spazi raccolti come una sala d'aspetto o una lounge.

In un aeroporto sono fondamentali la struttura logistica, la qualità della luce e l'utilizzo di materiali caldi come, ad esempio, la pavimentazione in legno utilizzata in molte aerostazioni della Scandinavia. Due tra tutti quelli di Copenhagen e di Oslo.

Struttura logistica e organizzativa che raggiunge uno dei massimi livelli nell'aeroporto di Monaco di Baviera (uno dei pochi che riesce a garantire coincidenze strettissime)

quando invece risultano estremamente dispersive e difficili da abitare le due lunghe strutture infinite disegnate da Santiago Calatrava per il nuovo terminal aeroportuale di Madrid illuminate con soluzioni poco funzionali e poco attente alle esigenze del viaggiatore.

Da questo punto di vista l'esempio peggiore sono gli aeroporti italiani di Roma Fiumicino e Malpensa. Soprattutto quest'ultimo, inaugurato nel 2000, è pensato come solo luogo di transito e dunque come host inospitale già a partire dal colore degli arredi. Dubito che in una qualsiasi casa



si dipingano le pareti di un improbabile verde pisello.

E se la struttura architettonica suggerisce il pensiero nomade e poetico come nel caso della 'vela' dell'aeroporto Saint-Exupéry di Lione (anche questo disegnato da Calatrava) è l'utilizzo di vetro, acciaio e legno a dare ai luoghi quel carattere familiare che ti fa sentire a casa e che ti permette di respirare con l'esterno mettendoti in relazione con il panorama circostante.

Un buon esempio in questo senso è l'aeroporto di Singapore che, nonostante la sua immensità, risulta facile da usare e offre spazi intimi che invece sono pressoché negati nella nuova aerostazione di Bangkok disegnata da Helmut Jahn. Aeroporto questo che offre altresì delle buone soluzioni sull'utilizzo del verde e della flora locale.

Un altro aspetto importante sono gli arredi degli interni. Particolare non trascurabile che manca pressoché totalmente nella maggiore parte delle strutture aeroportuali del mondo e che, seppure non sempre, si concentra giusto sugli spazi destinati alle lounge e dunque all'accoglienza dei passeggeri frequent flyer.

Sarebbe bello ipotizzare luoghi che diventano musei e che accolgono opere che raccontano l'arte e la creatività delle città e dei paesi. L'aeroporto ecuadoreño di Quito espone, seppure solo nella lounge, le opere di Osvaldo Guayasamín, il più importante pittore che la nazione abbia avuto, mentre il vecchio aeroporto di Barcellona ospitava grandi murales di Mirò.

Ma c'è un altro aspetto che decreta la qualità della fruizione di un'aerostazione. È quello acustico spesso trascurato dagli architetti. L'attenzione al suono si manifesta sia con impianti adeguati di amplificazione che con materiali di costruzione che rendano il suono ovattato e poco aggressivo. Da qui la corretta scelta di alcuni aeroporti di ridurre drasticamente la frequenza degli annunci e di lasciare l'informazione sui voli ai display distribuiti nelle sale di partenza e di arrivo.

In questo senso uno degli esempi più eclatanti (in negativo) è l'aeroporto di Catania ricostruito non molti anni fa. La minima altezza del soffitto ne fa uno dei luoghi più caotici e claustrofobici che, oltre a generare un'invasione sonora, rende il luogo stressante, poco avvolgente e inadatto a essere vissuto.

Anche i nuovi terminal E, F e G del Terminal 2 di Roissy Charles De Gaulle non brillano per semplicità e attenzione acustica. Di certo la complessa immensità degli spazi e il numero di viaggiatori non aiuta nel voler andare verso l'ascetismo architettonico e funzionale ma l'esempio di Francoforte o di Denver dimostrano che, seppure in parte, è possibile.

Ma quale è l'aeroporto perfetto? Dovessi stilare un'ipotetica graduatoria di luoghi a misura di viaggiatore posizionerei al primo posto il Franz Josef Strauß di Monaco di Baviera. In quanto buon esempio di architettura, funzionalità, calore, accoglienza e qualità del silenzio.

Non ultimo, per il bar caffè Spazio Italia che, nel piano inferiore del Terminal G, dà il benvenuto a chi deve partire per il nostro paese con Lufthansa o Air Dolomiti.

Un'idea semplice che ti fa sentire a casa o che racconta la casa degli altri. È questo che dovrebbe essere per me, viaggiatore incallito per necessaria passione, un qualsiasi aeroporto del mondo.

Abitare con follia d'amore

Fabio Picchi

Chef/Scrittore

122

Figura 15
Giulio Picchi
dalla serie
Le città volanti

L'abitare in ogni suo significato, si parli di casa o di città, di luogo fisico o psichico, mi riporta al suo "abitudinario" etimo. E se in questa vita ci si "abituà", si rischia che l'ignavia bussi alla porta della nostra anima convincendoci che i rapporti possano esistere senza la meravigliosa e alle volte occasionale follia dell'amore. Se questo capita, prima o poi sarà la fine di qualsiasi urbanità sia intima sia sociale.

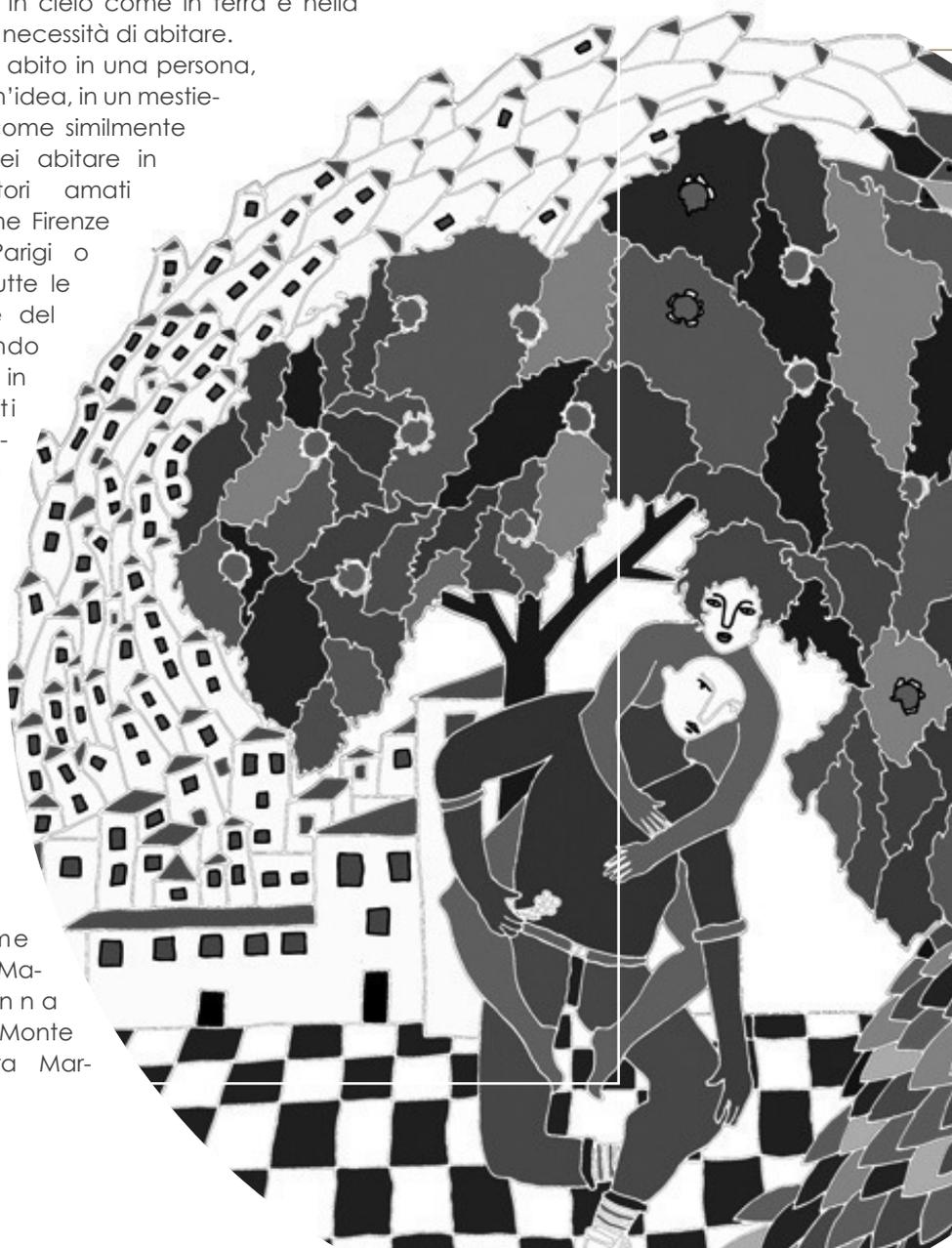
Lo stato di innamoramento per un uomo o per una donna, per un lavoro, per una casa, una città, uno scorcio di via, per uno sguardo, per una musica, per un profumo o sapore, per un'idea o preghiera, per uno sport praticato o di cui si è semplicemente felici tifosi è sempre auspicabile con le sue svariate conseguenze, prima fra tutte la momentanea assenza di lo come ci insegna il lacanian Recalcati, quando dice che in mancanza dell'lo, l'Amore ci fa spericolati acrobati di uno stato di grazia molto simile ad una santa, fanciullesca innocenza.



Il "folle d'amore" è spesso in uno stato di estasi che lo spinge in territori simili al molto ambito, anche se sconosciuto Paradiso. La sua anima innamorata è in un diapason col vibrare delle viscere, impallidisce e arrossisce, palpitando con sospiri e pensieri ed entusiastici risvegli alla vita. Ambire al Paradiso, come stato di animo e di anima, stando lontani dall'idea di poterlo mai possedere. Certo del "mai senza cuore", con un occhio al così in cielo come in terra è nella mia necessità di abitare.

E se abito in una persona,
in un'idea, in un mestiere
come similmente
potrei abitare in
territori amati
come Firenze
o Parigi o
in tutte le
isole del
mondo
o in
certi
ere-
mi i

come
la Ma-
donna
del Monte
sopra Mar-



ciana Marina, l'Inferno di grigie abitudini si allontana. Sì, se abito come abito in una cucina, se abito nella materia prima, moltiplicata da miracoli economici dei suoi non avidi produttori o se abito in un territorio come la Toscana è alla fin fine facile intendere la straordinaria follia dell'amore e rimettersi intimamente a un "Viva Dio!".

Se invece non curo l'amore in toto e in ogni sua singolarità di cui "l'Altro e gli Altri" sono portatori, so che aprirei le porte all'infernale abitudine e sarebbe la fine di qualsiasi stato di grazia.

So, siate certi, che se i dittatori interni ed esterni uniformeranno i loro vessilli, ci abitueremo ad un monocoloro che si staglierà sul grigio della paura.

Son convinto che alle volte gli Artisti, come ignari santi o cuochi o jazzisti o falegnami o contadini, sono simili a madri capaci di dare nutrimento all'innumerabile quantità di loro figli. Con le loro armonie, i loro film, i loro atti teatrali, i libri e i quadri, il loro cibo allenano il nostro palato alla varietà dei sapori, dei profumi, alla bellissima complessità del vivere.

Mentre – ed è solo un esempio – se un buon pittore come un buon cuoco diventa "abitudinario" dei suoi gesti, rifugiandosi nell'uniformità e nella facile riconoscibilità della sua opera, non fa arte né un raro gesto artigianale, ma probabilmente solo un replicabile merchandising.

Lecito sì, almeno fin quando, chiunque esso sia, manterrà una sua originalità e noi non coglieremo il tradimento di se stesso che lui opera per se stesso. Tradimento che prima o poi si svelerà, portandolo lontano dal bellissimo brivido dell'incertezza amorosa, dalla gioia della creazione. E, se noi non ci saremo abituati al suo lo preponderante, che come un fuoco d'artificio prima o poi sparisce, e cercheremo inutilmente il suo frutto d'arte e sapremo essere compassionevoli nei suoi confronti, potremo amarlo come uomo fra gli uomini, ma non più come Artista. Gli Artisti, gli incontenibili Artisti liberi dal proprio e altrui giudizio sono i pontieri che lavorano costruendo con la loro arte strutture fisiche ed emotive verso la sponda terrena della bellezza del mistero e sanno che si può anche ripetere un'opera all'infinito, se si riesce ogni volta a dipingere o a cucinare come se fosse la prima volta.

Copiare se stessi con l'unico scopo del vendere oggetti per riempire gli incolmabili vuoti altrui è scegliere la bandi-

tà del consumismo dove, se pur non vista, l'erba del vicino è ed insiste ad essere sempre più verde. È come scegliere di abitare in una casa senza porte e finestre.

E il pigro Inferno, si sa, scatena mostri fino a quando – e qui si può cominciare a credere nello Spirito Santo – non ci si abbandona all'Amore aprendo subito porte e finestre, scendendo dentro di sé. frantumando la pigra, maledetta abitudine. E questo sempre fa crollare piccoli e grandi imperi o chiunque si lasci trasportare dall'eccesso di lo in vanitosi ragionamenti. "lo sono" alle volte è parimenti dannoso di "lo ho".

Dunque, ecco il mio pane e il mio vino. Intingete il primo nel secondo facendo comunione con i cento gesti che appartengono al grano, alle farine, ai lieviti madre, ai contadini e ai mugnai, ai panettieri che, fischiettando *Imagine all the people...*, panificano e pacificano il mondo. Fate alleanza con i mille gesti della vite, delle vendemmie, dei costruttori di vino, fate pace con i bevitori e, accarezzandoli, li santificherete e darete a Cesare ma anche a Torquato quel che è loro, e saprete che la vanga spezza loro la schiena e che la terra dei loro campi è bassa, e berrete meno e meglio con questa semplice consapevolezza. Abitate così il vostro cuore dipinto con i colori di un antico muro, innamorandovi giorno dopo giorno dei colori del creato. Innamoratevi di palazzi e città, di prati e campagne, di mari ed oceani. Innamoratevi del regno dei cieli dove volano liberi uccelli e poeti, occhi alzati e preghiere.

Bello, credetemi, sarà abitare il mistero delle stagionali fioriture. Saremo così capaci di comprendere l'arte di Van Gogh e la bellezza del suo mandorlo. Saremo capaci di abitare in noi stessi con un Se stessi ogni giorno più presente, che si farà libero e leggero da inutili eccessivi pensieri. L'incomprensibile rimarrà tale ma ne saremo felici e il comprensibile ci abituerà ad abitare sempre alla portata di mattoni e calcina per costruire case di sane follie intuitive per talenti inespressi, qualunque essi siano.

Non ragioneremo troppo, non apprenderemo molto ma, amando, comprenderemo la consuetudine di un'empatia generosa e mai senza memoria della bellezza dei focolari e dell'unica cosa necessaria: l'obbligo di allargare i nostri tavoli per mettervi intorno un'infinità di sedie.

Potremo così invitare Sorella Luna e Fratello Sole a sedersi lì e a quel punto potremo chiamare mezzo mondo ad

L'abitare dei ricordi

Mario Pisani

Professore Associato
Università di Napoli

126

Se provo a rintracciare le prime immagini del mio abitare mi torna alla mente il luogo dove sono nato. Una palazzina a tre piani, di colore giallo pallido, costruita in epoca fascista alla periferia di Roma, in via delle Vigne Nuove, al Tufello. Il termine proviene dal tufillo, una roccia di natura tufacea che costituisce le collinette su cui fu edificata la borgata a nord di Roma, nei pressi di Monte Sacro, la famosa città giardino ideata da Gustavo Giovannoni¹.

Il Tufello, progettata dall'architetto Sforza², venne realizzata alla fine degli anni Trenta come borgata destinata ad accogliere i rimpatriati italiani dall'estero.

Mia madre era nata a Smirne, in Turchia, mentre il padre, un nonno che non ho mai conosciuto, era di Procida e mia nonna di Malta. Erano stati cacciati per volere di Mustafa Kemal Atatürk, il leader turco, dopo un minaccioso discorso di Mussolini. Mi hanno raccontato che mi ha partorito sul tavolo della cucina e che la nonna paterna Maria, appena nato, mi ha messo in mano una caramella che non ho voluto restituire. Confesso che ho amato l'essenzialità di quella costruzione, delle palazzine a schiera, gli ampi cortili dotati di pali in cemento per stendere i panni, i portici ad arco che rimandano al De Chirico delle piazze d'Italia, la campagna dell'intorno, lungo la via popolata

¹ In sintonia con gli insegnamenti di Camillo Boito si laurea a Roma in ingegneria civile nel 1895 e inizia l'attività professionale e quella accademica. A lui si deve l'impostazione didattica della facoltà di architettura. con vasti interessi alla storia dell'architettura. Impegnato nella promozione di attività culturali collabora con l'Istituto di Studi Romani. I primi progetti riguardano edifici destinati ad attività produttive come la Birra Peroni e costruzioni residenziali oltre a numerose chiese, tra le quali quella degli Angeli Custodi, con gli archi intrecciati in cemento, dove si sono sposati i miei genitori. Nel 1921 con Marcello Piacentini fonda la rivista "Architettura e Arti Decorative" che uscì fino al 1931.

² L. Villani, *Le Borgate del fascismo: Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Ledizioni, Milano, 2012.

da olmi che svettavano nel cielo mentre all'orizzonte spuntava una torretta simile a quella che ho ritrovato nei pressi dell'aeroporto di Centocelle. È stato piacevole abitare in quella casa, ricca di voci, della musica che veniva dalle radio sempre accese. Aveva il mercato poco distante, la chiesa e l'oratorio con l'arena per il cinema alle sue spalle. Poco distante l'edificio più importante: la Casa della GIL a Montesacro, opera di Gaetano Minnucci che sarebbe diventato un mio docente alla Facoltà di Valle Giulia. Nei pressi di quella costruzione, smagliante nel suo travertino e per quello stile razionalista che ha contrassegnato le migliori architetture del regime, mi dicevano che abitasse la matta, spauracchio di noi ragazzini. Gli anni dell'infanzia sono stati felici grazie a quella comunità che dopo tante peripezie aveva ritrovato le proprie radici, insieme alla casa in cui abitare. Si conoscevano tutti, per parentele dirette o indirette, o per storie comuni e si percepiva un senso di affettuosa protezione che vegliava sulla crescita di noi bambini. La solidarietà non era apparente. La si avvertiva effettivamente nelle feste comandate, dominate dall'odore dei profumi delle donne e del cibo cucinato, dall'allegria spensieratezza per quel pericolo passato. Truppi ci rammenta che "Abitare implica non sentirsi estranei e indifferenti all'ambiente, una condizione che si realizza nell'integrazione con ciò che ci circonda, e implica percezione, coinvolgimento, oltre a l'utilizzo e l'uso"³. Questo è ciò che rammento del mio primo abitare. Mi è capitato di tornare in quegli stessi luoghi, divenuti così diversi, anche se gli stessi. A conferma che si abita se si condivide. Se esiste tra chi li abita un senso e una volontà comune che ci permette di riconoscere nell'altro, nel vicino, anche se molto diverso da noi, colui che utilizza lo spazio, i cortili, le case e la città avendo uno stesso fine. Quella di affinarla, di renderla migliore di come l'ha trovata. Ed è questo il contributo che può dare l'architettura. Spesso ciò non avviene e si finisce per sentirsi estranei dai luoghi, stranieri in Patria

3 C. Truppi, *In difesa del paesaggio per una politica della bellezza*. Electa. Milano. 2011.

Abitare i sogni

Franco Poli

Designer

128

Figura 17
"Ponte di Veia"
Fotografia di
Franco Poli

Non a caso abitare e abiti hanno lo stesso etimo di abitudini, cioè cose che hai e dove stai spesso e volentieri.

Amo dormire, è una abitudine giovanile, dormo anche 14 o 16 ore al giorno (più del Fannullone di De Andrè). Così facendo mi sono accorto di una cosa importante, gli ambienti dove si svolgono i sogni non sono effimeri, anzi: alcuni ambienti o case o stanze sono veri simboli di "stato" che si trasformano progressivamente evidenziando le differenze del nostro vivere.

Razionalizzare i sogni è impossibile, ma il senso che hanno è molto spesso chiarissimo quando si tratta di sogni ricorrenti. I miei sogni spesso sono dentro "case".

Una casa in particolare si è trasformata, nel tempo del sogno, da catapecchia in legno con poco tetto e pavimenti incerti in un insieme di stanze a vari livelli collegate da corridoi, un insieme un po' caotico... ma abitabile.

Questo sogno dura da molti anni, ovvero lo spazio onirico dove avvengono "cose" permane nel suo senso ma con il tempo si trasforma, a volte si traveste negli ambienti reali che ho abitato: la casetta di via Rinaldo Rinaldi, ad esempio, è rappresentata più stretta e notturna ma il luogo era ed è sempre stato... un altro.

Il luogo di questo sogno è un "sito reale" e corrisponde ad una via e numero fisicamente esistenti nel centro storico di Padova, la mia città.

Qualche tempo fa ho avuto modo di andare in quella via al numero esatto ed è stata una esperienza davvero "estranante", alcune cose corrispondevano molto bene al sogno mentre altre erano "nuove"... comprensibilmente nuove: il giardino antico che nel sogno non potevo raggiungere perché la scala del retro era pericolante, esisteva

davvero!! Anche se una costruzione nuova ne impediva la vista e chiudeva la stradella per andare alle stalle, ma ciottoli c'erano ancora sotto l'asfalto.

In quel momento ho inteso bene la stratificazione del progetto onirico ed anche quanto sia stratificato il progettare reale.

Da sveglio invece, con il passare degli anni, amo sempre meno le "case", con le porte che danno su interni parallelepipedi tutti uguali e le finestre inquadrare nei muri, le trovo noiose e malsane, vagamente pericolose.

Ecco... preferisco gli esterni, preferisco stare fuori, in movimento.

Mi piacciono di più i camper, le mongolfiere, gli aeroplani e le barche... adoro le capanne!!



Il Fuori è troppo più bello del Dentro, questa è la mia vera natura, penso che un bel paesaggio valga di più della più bella architettura umana.

Da bravo architetto ho sempre evitato di costruire edilizia, poche volte ho progettato interni e sono tutti drammaticamente senza porte, come tutte le case dove ho abitato da single.

La mia ultima casa padovana di via Gianbattista Vico in particolare non aveva neppure la porta del bagno, nel restauro della dolce casetta a schiera di inizio Novecento avevo tolto tutto il superfluo, girato le scale per non avere ringhiere, tolto muri e pavimenti ma nel giardinetto sul retro c'era ancora la legnaia diroccata... è restata lì per tutto il tempo che io sono restato lì... era la traccia del mio sogno ricorrente.

11 febb 2013

La caverna è enorme nella penombra, io cammino lentamente sulle pietre umide e scivolose di muschio, ogni tanto mi guardo in giro e mi chiedo come sia possibile che un castello così immenso sia costruito sopra questo vuoto.

È un castello medievale oscuro e impenetrabile, una rocca nera nello sfondo di un mare nordico, freddo e piovoso, ma nella cavità sottostante una energia primordiale sgorga direttamente dalla pietra: sono due fonti d'acqua cristallina che fluiscono lentamente coprendo di un velo trasparente le rocce pulite dal flusso dell'acqua.

Levigate come sculture sono in realtà pietre tombali che rappresentano due saggi di un lontano passato, l'acqua che scorre in superficie crea uno strato trasparente come fosse ghiaccio.

Il bassorilievo è orizzontale, molto realistico e i dettagli dei corpi sono minuziosi come quelli delle sculture greche, avvicinando lo sguardo si possono intravedere addirittura i pori della pelle, un verismo incredibile... sembra un calco. Si fa giorno e mi avvicino all'uscita, vedo che l'antico castello oggi è un albergo, anzi un ostello pieno di giovani viaggiatori in coppia che camminano nel paesaggio verde e assolato del mattino, più in alto nel bosco non lontano c'è una specie di giardino, ci andiamo a piedi con Alice e mio nipote Achille, ci sediamo sull'erba, nei rami di un albero vicino vedo un gufo... ne arriva un altro e si affianca, ma non sono gufi, sono sparvieri.

La scena è primaverile e uccellini colorati svolazzano nell'aria io tiro verso di me un ramo con un nido, dentro ci sono due uova bianchissime.

Ritornando nella caverna vedo della cenere per terra, penso di fumarla in una sigaretta ma capisco che è cenere di uomini e non si può... quindi la sputo sulla sabbia incenerita.

Il mio sputo è cenere bagnata sulla cenere asciutta.

03

RIFLESSIONI SULL'ABITARE

L'abitare tra luce e buio

Gianpiero Alfarano

Ricercatore/Docente universitario

134

Figura 1
Pablo Picasso
disegna con la luce -
Light Drawings -
fotografato
da Gjon Mili.

Fino ad ora l'abitare domestico si è organizzato secondo criteri distributivi. A prevalere è stata la caratteristica distinzione tra zona notte e zona giorno. Se la distinzione sembra riferirsi alla destinazione d'uso temporale degli spazi, il rapporto che essi hanno con la luce ne diventa un sottinteso elemento connotante. Alla luce viene richiesto il compito di dare vivibilità visiva a questi spazi in assenza della luce naturale. Compito che è messo in stretta relazione con gli arredi permettendone la fruibilità. Una sorta di complementarità di alternanza tra il giorno e la notte. *Luce e Buio* per l'appunto. Un avvicendamento che in casa non distingue le due fasi in base alla luce solare, ma alla permanenza negli spazi in funzione dei gesti da compiere.

Al buio non si mangia. Al buio non si legge. Al buio non ci si rade. Al buio non si riceve gli ospiti. Al buio non si chiacchiera. Al buio non si lavora. Dormire sì e anche far l'amore ne trova giovamento. Quindi al buio vengono riservate attività in cui conta il sentire e non serve vedere.

Per vedere c'è bisogno di luce, per sentire anche il buio va bene!

Eppure è attraverso la commistione di luce e buio che noi percepiamo con tutti i nostri sensi lo spazio.

La modalità più evidente a cui possiamo riferirci è attribuibile alla esperienza tangibile dell'alternanza di Giorno e Notte. Due realtà differenti, correlate, ma autonome e indipendenti, che possono, nel loro manifestarsi, permettere la visione intera della realtà. L'una sottintende l'altra. La complementarità nel momento della percezione sembra annullarsi. O si considera la luce e il buio ne diventa una



banale conseguenza oppure, se si parte dal buio, la luce si considera come mancanza e quindi necessità per sottrarre potere al buio.

Nel progettare un ambiente la modellazione dello spazio dovrebbe avvenire orientando le scelte a favore del rapporto di reciprocità tra pieni e vuoti, tra luce e buio. Ma spesso questa reciprocità passa attraverso considerazioni categoriche. Attraverso definizioni di concetti, del modo di considerare luce e buio come elementi con cui manovrare partendo da uno di essi come priorità.

O si toglie il buio dalla luce, quindi si opera per *sottrazione*, o si aggiunge luce al buio e quindi si agisce per *addizione*. Queste metodologie, per quanto ovvie, hanno in sé la motivazione più autorevole che le vuole a servizio della con-

siderazione popolare che la gente ha di questi fenomeni: il buio è *assenza*, la luce è *presenza*. Proprio come nella realtà vengono percepite dalla gente. Ne consegue che per il progettista è fin troppo scontato ritenere che la luce sia il *pieno* e il buio il *vuoto*.

Progettare per sottrazione o per addizione non fa differenza nella metodologia pratica, ma sono due metodi differenti di intervenire che sottendono ad un modo differente di agire e intendere la luce e il buio. Nessuno dei due è più efficace dell'altro; sono solo differenti. Nella condizione in cui si dovessero creare due ambienti simili alla presenza di luce e buio, ottenuti con questi due metodi, avremmo due risultati simili, ma differenti nell'essenza. Differenti sarebbero le sensazioni che percepiremmo.

Chi lavora con la luce solitamente utilizza il metodo dell'addizione, dell'aggiungere luce al buio.

Non è facile capire se sia più semplice o se sia il metodo più spontaneo oppure perché è solamente il metodo più insegnato. Di evidente è il fatto che chi progetta la luce ha spesso difficoltà nel disegnarla. Il motivo può essere tutto nell'essenza del disegno che per antonomasia è sottrazione. Nel disegno su un foglio bianco, per sottintendere gli elementi in luce, si demarcano le parti in ombra con un segno grafico; magari con la grafite. Il cosiddetto *chiaroscuro* non solo indica la tridimensionalità, guida sicuramente ad individuare la direzione e la densità della fonte luminosa.

Ne risulta che nella rappresentazione grafica il disegno assume un metodo contrario a quello più utilizzato nell'illuminare che aggiunge luce al buio. Sul foglio bianco si imprimono le ombre sottraendo spazio alla luce, nello spazio reale si addiziona luce per contrastare il dominio del buio.

Per rendere i due metodi simili sarebbe necessario disegnare su un foglio nero con colori chiari, come avviene con i pastelli a cera o come quando si utilizza la lavagna con i gessetti. In questo modo, forse, i progettisti della luce avrebbero più facilità nel rappresentare le proprie idee.

Alcuni progettisti per superare questa difficoltà di rappresentazione della luce disegnano, sul foglio bianco, con il colore giallo in modo da porla in evidenza come fatto simbolico. Questo genera un piano ulteriore di rappresentazione. Un terzo livello rispetto ai due di base: oscuro e chiaro. È come astrarre la luce che si sta disegnando e non renderla

reale, ma solo simbolica. È un metodo grafico-simbolico che non sottende la realtà.

Fino ad oggi, anche in contesti di sperimentazione avanzata, non si è affinato ancora un metodo che faccia individuare una vera e propria Scuola del progetto per la luce. Nei pur variegati, ma ancora molto pochi e aleatori corsi universitari e non, sull'insegnamento per illuminazione, la didattica non contempla il modo di disegnare la luce. Non si insegna a disegnarla. Si ricorre ancora ai metodi dell'Ecole des Beaux Arts del chiaro scuro che si ispira alla tridimensionalità e non alla luce. Si insegnano le basi teoriche e progettuali, ma non come elaborarle con il disegno. Poco si fa per insegnare a pensare la luce per lo spazio disegnandola.

Se consideriamo che il disegno è il metodo principale, dopo il pensiero puro dell'immaginazione, di elaborare una idea, dobbiamo ancora più consapevolmente conoscere che il disegno permette di sviluppare l'idea e ragionare su quanto pensato. Permette di rendere tangibili le idee e di rendere più semplici le successive elaborazioni e modifiche. Permette di capire gli errori o l'efficacia dell'idea stessa.

Con l'espansione e l'evoluzione delle nuove tecnologie anche la rappresentazione ha trovato nuovi modi di esprimere il progetto. La rappresentazione virtuale degli spazi ha aperto nuove possibilità di visione e di controllo degli ambienti. I *render* digitali riescono a proporre un effetto fotografico della visione permettendo al progetto di identificare in anticipo ciò che sarà realizzato nella realtà.

Il *render* però non sostituisce il disegno, ma è un passaggio successivo. A volte anche ingannevole. Non basta definire spazi e oggetti modellati con le caratteristiche visive dei materiali e illuminarli. Il comportamento su di essi non si attiene alla sola restituzione della superficie con il suo colore e le sue ombre, ma necessita degli innumerevoli parametri di modulazione della luce. Necessita che i riflessi provenienti da altre superfici, che le rifrazioni dei colori riversati dagli oggetti sullo spazio circostante siano messi in conto nello stabilire le qualità percettive dello spazio che si sta costruendo. Solo attraverso questi accorgimenti potremo controllare, con i nuovi strumenti informatici, come certi materiali restituiscono ed interagiscono con la luce evitan-

do effetti indesiderati: rendere più simile alla realtà l'idea iniziale e comunicarla con più facilità.

Progettare la luce oggi, nella maggior parte dei casi, è pura applicazione di metodi tecnici e delle norme e non elaborazione mentale per la creazione di un ambiente. Sembra che l'approccio progettuale sia quello di ragionare poco e di applicare tanto.

Per progettare la luce siamo ormai in una fase evoluta in cui si può capire benissimo che non basta più la sola scelta degli strumenti illuminanti e il loro posizionamento anche se determinati dalle caratteristiche della tipologia di luce. Siamo ormai nelle condizioni di poter porre attenzione e ragionare su quale *Clima Luminoso* si vuole e si può ottenere. Il cosa si vuole, si alimenta dalla rigenerazione della cultura della visione in riferimento alle nuove capacità culturali di percepire lo spazio. Il come ottenerlo, si basa sulla conoscenza capillare e sperimentale delle nuove capacità tecniche di produrre luce.

Il *Clima Luminoso* è una componente che chi pratica il progetto degli ambienti considera dato per scontato. Una delle ovvietà da cui il progetto non può prescindere. Nei fatti molto è sì scontato, ma anche inefficiente.

Quale atmosfera ottenere e il suo rapporto con lo spazio che la permette è sicuramente cosa delicata da maneggiare. Avere strumenti per capire quale umore e stato d'animo può suggerire o farsene carico non è facile in considerazione delle innumerevoli variabili incidenti. Intanto la soggettività del fruitore che cambia antropologicamente da soggetto a soggetto, ma anche le variabili indotte del fattore tempo. La nostra conoscenza della luce è fondata sulla variabilità. La luce naturale non è mai uguale a se stessa e indipendente dalla nostra volontà. Questa è la nostra esperienza di riferimento nella percezione. Nella luce che progettiamo tutto invece è fisso, determinato, ma soprattutto volontario. Dipende da una scelta di chi l'ha progettata o di chi la utilizza. Questo può pur sembrare un vantaggio. E fino ad ora nella cultura del progetto lo è stato. Un ottimo e ampio beneficio di far luce su richiesta. Ma le potenzialità messe a disposizione dalle nuove tecnologie aprono scenari e condizioni del tutto diverse. Occorre più conoscenza sia di cultura tecnica che di cultura della percezione per focalizzare le nuove scelte e le nuove formula-

zioni di richiesta di illuminazione.

Il Clima Luminoso ha oggi molte possibilità di essere costruito, ma ha bisogno di capire quale spazio definire in base non a sole esigenze, ma anche al modo di viverlo, di interpretarlo variabile e trasformabile.

Il semplice atto di "mettere in luce", di evidenziare, è un fatto progettuale, di scelte, di responsabilità e, per quanto spontaneo, raramente del tutto consapevole. Far luce oggi più che in passato ha bisogno di informazioni, conoscenze, competenze per dare non solo luce, ma possibilità di percepire con gradevolezza e accettabilità le nostre azioni.

Occorre innanzitutto uscire dalla presunzione delle ovvietà. Una tra queste, parte dalla considerazione che il buio sia facile da ottenere. Che sia spontaneo. Quasi uno stato naturale degli ambienti. Raramente si parte dalla considerazione di che tipo di buio si stia parlando o sarebbe bene dire, di che grado di buio si stia valutando. Intanto il buio per definirlo come assenza di luce, nella nostra esperienza quotidiana, è una rarità se non una vera e propria impossibilità. Anche in pieno deserto la luce arriva dalle costellazioni. In ogni centro abitato è difficile, se non sigillando le finestre, percepire il buio completo. L'inquinamento è ormai anche fatto di luce.

Qualcosa di trascurato o meglio poco inserito nella progettazione è lo stadio intermedio tra buio e luce: la *penombra*. Per avere l'idea di che cosa noi percepiamo come penombra è più facile passare dal concetto di ombra che a sua volta per essere definita si avvale di una negazione e non di una sua definizione: non esiste l'ombra se non c'è luce. Ossia è la luce a definirla. In sé non esiste. A partire da questa considerazione, nel progetto, le ombre risultano come conseguenze e non come scelta. Difficilmente un ambiente viene progettato dalle ombre, anzi il contrario. Si progetta cercando di annullare le ombre perché ci viviamo dentro. Perché ritenute un elemento che disturba. Ecco allora l'accrescimento della convinzione pratica che più che la contrapposizione luce buio, esista la corrispondenza diretta tra luce e ombra.

Ragionamenti, questi, alimentati dall'esperienza diretta.

In molti ritengono che l'artefice della materializzazione sia sì la luce, ma che nella sostanza siano le ombre a definirla. Quindi l'imprevedibilità facilita l'impostazione del pro-

Figura 2
Kulana Nulu,
interior con pannelli
fotoluminescenti di
Pietroandrei Associati
per
LUCEDENTRO

getto se considerare la luce e dare per scontato le ombre oppure a partire da quest'ultime per modellare lo spazio, dando per scontato che sia la luce a doverle determinare. Un ottimo esercizio progettuale sarebbe quello di vedere i due elementi luce/buio o più precisamente luce/ombra distinti, separabili, progettabili in rapporto all'effetto da ottenere più per scaturirne la corresponsabilità.

Possiamo allora auspicare un approccio progettuale che sia in grado di accettare che la luce possa essere percepita anche senza oscurità, come l'oscurità sia percepibile



anche senza la luce. Non sono necessarie l'una all'altra per esistere, ma sono necessarie assieme per creare differenti sensi della tangibilità delle cose (oggetti, colori, materiali). E' di questa tangibilità che dovremmo interessarcene di più. La prova avviene con la cecità che comporta il buio e come altrettanta cecità si possa avere con una luminosità alterata.

Senza contrasto non si vede, ma si può percepire l'assoluto buio o l'assoluta luce.

Per dare un esempio basta immergersi in un Ganzfeld di Turrell: anche senza ombra la luce ha senso ed è presente in modo evidente.

Questa estremizzazione dell'esperienza viva porta a cambiare atteggiamento nei confronti della manipolazione della progettualità da affrontare con la luce... e l'ombra. Saper costruire attraverso le loro proprietà singolari gli effetti sinergici di scambio e compenetrazione per ottenere più esperienza diretta delle condizioni che creano.

Sempre più si considera il valore esperienziale del vivere domestico come quel qualcosa che porta cambiamenti comportamentali al benessere domestico. Non serve più delimitare o connotare gli spazi con l'illuminazione, occorre inventare o saper gestire gli effetti che la luce può dare. Conoscendone le potenzialità e i limiti, ma sicuramente costruendo nuovi modi di relazionarsi con i fenomeni variabili della luce, la percezione degli spazi ne risulta palcoscenico sul quale l'abitare cambia significato secondo le condizioni che lo sostengono.

In una società basata sui feedback, in cui la reattività a rapporti causali si rovescia continuamente, le proprietà della visione si fondono maggiormente con le dinamiche comportamentali indotte dai nuovi stili di vita. Il forte slancio subito dalla società dell'informazione, delle tecnologie digitali, della smaterializzazione degli oggetti, delle comunicazioni in ogni tempo e luogo, indicano la casa come centro inalienabile di tutte le trasformazioni in corso. Se consideriamo alcune tendenze come l'allungamento della permanenza dei figli in casa dei genitori, il consolidarsi dell'abitare in single – giovani e anziani – la destrutturazione del tempo e l'aumento del tempo di permanenza per lavoro o divertimento in casa, non è poi difficile prevenire che l'abitare in casa comporterà la presenza di più attività in contemporanea e che persone diverse avranno nello stesso spazio abitativo diverse esigenze ambientali. Se a tutto ciò sono già pronte ad assolvere le nuove tecnologie multimediali, se il sedimentarsi di un rapporto con la casa è sempre più individualista, è ragionevole pensare alla casa come luogo delle distinzioni individuali piuttosto che come luogo di integrazione e scambio delle esperienze. L'abitare *on-demand* è già dietro la porta.

Il progettare l'ambiente personalizzato giunge ormai come un punto focale della casa policentrica ad esperienza su misura. La mediazione tra la rigidità del vincolo tecnologico e la necessità psicologica della costruzione di una dimensione individuale si configura strettamente dipendente da caratteri percettivi di nuova modulazione. L'illuminazione ne gioca il ruolo fondamentale. Più che la distinzione di zone – giorno/notte – di variabilità della luce rispetto alle azioni da compiere, il controllo della luce si pone come elemento più rispondente alla domanda di sensitività di spazi.

Una sensitività sollecitata da una crescente esigenza domestica di materialità: quanto più gli individui in casa vivranno il loro tempo immersi nella dematerializzazione dei consumi o delle pratiche della multimedialità, tanto più crescente sarà la domanda di un ambiente materico, in cui le sensazioni di contesto, tattili e visive, accolgano la loro attività e la vincolino ad una riconoscibilità sensitiva imminente. All'illuminazione spetta la proposta di sensitività che possiamo definire Clima Luminoso. La proposta cioè di un'atmosfera che possa determinare un ambiente psicologico e prossemico in relazione scambievole tra gesti, oggetti e spazi ben riconoscibile come proprio dagli abitanti. Un imprint identificabile nella complessità di usi e personalità dell'abitare.

L'insieme degli oggetti, degli arredi, dei materiali, delle tecnologie, dei comportamenti, delle gestualità, delle percezioni e delle suggestioni avrà sempre più nel progetto della luce la corrispondenza alla sofisticata e crescente esigenza di benessere nell'abitare attraverso sensazioni ed emozioni che possano creare l'incontro tra ciò che è fattibile e ciò che è desiderabile.

Bibliografia

Alfarano, G. (2015). *La luce che si fa vedere*. Milano: Pietro Macchione.

Alfarano, G. (2015). *Forme di percezione della forma* in Filieri J., *Il prodotto da solo non basta*. Firenze: Altralinea.

Alfarano, G., (2016). *Il lampione abitato*, in *Design per la città* a cura di F. Armato, Marsala: Ed. Navarra.

- Barbara, A. (2011). *Storie di architetture attraverso i sensi*, Milano: Postmedia.
- Ferraris S.D. (2014). *Vedere per progettare*. Milano: FrancoAngeli.
- Forcolini G. (2013). *Led e Oled*, Milano: Editoriale Delfino.
- Craig, A. (1990). *James Turrell: the art of light and scape*. University of California Press.
- Mottura G.(2016). *Progettare con la luce e il colore*, Ravenna, Maggioli
- Ravizza D.(2003). *Progettare con la luce*, Milano: FrancoAngeli.

Abitare gli spazi singolari

Francesco Armato

Architetto/Docente universitario

144

Figura 3
High Line NY
fotografia:
Francesco Armato

Il mettere insieme, il radunare elementi della stessa *sostanza* crea fenomeni fisici rilevanti, segnali importanti dove si formano le cose. Christian Norberg-Schulz considera una foresta un insieme di alberi e una città un insieme di case, pertanto i vuoti che rimangono tra i volumi edificati formano lo spazio aperto della città ed alcuni di questi sono singolari.

Lo spazio aperto urbano si può considerare la tela su cui prendono luogo gli edifici, la trama che unisce e che regge il tessuto dell'intera città, la struttura portante dove le cose prendono forma e il vuoto che si crea non è altro che i collegamenti dei volumi edificati e dislocati in una precisa porzione di territorio.

La presenza degli edifici posti uno di fianco all'altro genera il vuoto, lo spazio che si snoda e che si avvolge tra i fabbricati, il vuoto come flusso continuo aereo modellato dalla presenza fisica di tutte le cose che nel tempo hanno preso *dimora*. Nel tempo il vuoto cambia la sua conformazione-forma, in quanto è una fisicità dettata e formata da volumi, alcuni di essi con il passare degli anni si trasformano dando vita ad altri equilibri spaziali compositivi. Uno spazio cangiante che si dilata, si compatta, si allunga e si espande, un vuoto che assume forme geometriche razionali e forme che non sono dettate da precise regole geometriche, il vuoto è come se fosse un liquido che si adatta al proprio contenitore prendendo forma dal contesto che trova.

Cambia e si modella ed è proprio nell'adattarsi alla morfologia dei luoghi che si creano dei punti e delle superfici di contatto e di connessione, si congiungono i margini e le linee di confine, segni che separano, ma che allo stesso

tempo uniscono situazioni fisiche diverse o che fanno parte della stessa essenza: è il vuoto che compone la città.

La forma dello spazio libero urbano nell'arco della storia della città si è adattato e riadattato alle necessità della società che lo ha abitato, assumendo nuove forme che sono caratterizzate dal contesto e dalle esigenze di chi lo abita o di chi si presta ad abitarlo; lo spazio si delimita e si definisce attraverso le presenze situate all'interno dello stesso spazio libero, come le sculture, le fontane, i chioschi, i giardini...

Questi vuoti possono essere di vario genere e di varia tipo-



logia, slarghi, marciapiedi, strade, piazze, aree pedonali, ma non tutti i luoghi hanno la capacità di attrarre il visitatore, il passante o il residente, inoltre molti luoghi non hanno la facoltà di "espressione", la loro composizione formale architettonica non trasmette né sensazioni di serenità e né sensazioni di benessere, alcuni spazi sembrano "invisibili" e sono indifferenti per chi li percorre, luoghi non partecipativi con l'intera struttura urbana, non vengono più ricordati e

se ne perde la memoria. Quindi si può parlare di gerarchia di memoria, gerarchia concepita sotto l'aspetto legato alla riconoscibilità di un luogo e al ricordo, uno spazio può apparire più importante rispetto ad un altro, un'importanza che non è relativa né alla ricchezza formale né all'essenza materica, un'importanza legata dall'equilibrio formale delle cose che sono state disposte nello spazio stesso.

La frase di Panofsky definisce in modo esaustivo il concetto di spazio e il suo contorno: "lo spazio non è sentito come qualcosa capace di circoscrivere e risolvere la contrapposizione tra i corpi e i non corpi, bensì, in certo modo, come ciò che rimane tra i corpi"¹.

Esistono luoghi più riconoscibili, possiedono una conformazione fisica, una presenza-aspetto e una articolazione spaziale che li rende unici, singolari.

A volte hanno una presenza così importante che impongono soggezione, a volte trasmettono una sensazione di pura attrazione, sia nel primo che nel secondo caso c'è qualcosa che li lega: essere luoghi singolari e di relazione.

Quando un luogo è singolare crea continuità tra passato e presente, un contatto diretto, un filo conduttore della storia, tramite simboli pubblici che appartengono alla cultura di quel determinato luogo, "uno spazio senza tempo", lo spazio assume un aspetto di connettività, che unisce le diverse realtà che si sono stratificate nello spazio, nel tempo. Per l'uomo uno spazio singolare, all'inizio, può apparire come un vuoto funzionale, uno spazio dove poter attivare le pratiche quotidiane, un luogo necessario per muoversi e per svolgere le funzioni legate alla vita urbana, uscire dal proprio guscio domestico per sviluppare nuove e vecchie pratiche all'aria aperta. In passato lo spazio antistante alla soglia di casa era il prolungamento naturale dell'abitazione, il luogo dove sostare o lavorare oltre la porta di casa, oltre lo spazio chiuso dalle mura domestiche. Pubblico e privato si mescolavano e si univano e trovavano il punto di contatto nella soglia, lo spazio di connessione, la terra di mezzo, si abitava in casa, in strada, in uno slargo o in una piazza, la sensazione e il concetto di abitare era fatto di sostanza fluida e si dilatava tra le cose e non nelle cose.

Lo spazio della città cambia direzione, dando vita a nuo-

¹ E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*. Feltrinelli, Milano, 1961, p. 51.

vi fenomeni urbani, la città nella città, lo spazio aperto, il vuoto fra gli edifici, lo spazio singolare non è più il luogo deputato all'incontro e allo stare insieme, il vuoto viene visto solamente come spazio utile e funzionale, luogo deputato agli spostamenti e non più come luogo di "godimento" urbano, lo spazio acquista altri significati simbolici e altri valori sociali, lo stare insieme all'aria aperta per incontrarsi o per scambiare opinioni e merce non è più la strada o lo spazio tra gli edifici, ma è lo spazio dentro gli edifici. Nascono le piattaforme virtuali, il web e i social network, l'ambiente è la chat e il forum. Oggi l'ambiente non è più lo spazio tra le cose, il contatto tra le persone dove i sensi, il tatto, l'olfatto, la vista e l'udito partecipavano e restituivano alla gente emozioni e sensazioni, semplici ma complesse. La stanza non è più una fisicità, materia da toccare e da vedere, la stanza è un luogo non luogo, vive solamente nell'immagine di chi in quel momento è collegato con una chat o con un forum di un social network.

La stessa cosa vale per le piazze, la piazza a cielo aperto perde la sua connotazione originaria, spazio deputato per antonomasia alla socializzazione e all'incontro, le piazze nascono in luoghi chiusi, nasce la città nella città, luoghi ingabbiati all'interno di grandi padiglioni denominati centri commerciali, sono cambiate le esigenze e i bisogni di chi lo spazio lo abitava o sono cambiate le esigenze economiche di chi lo spazio lo governa?

Lo spazio dell'incontro è e rimane il luogo pubblico aperto, il luogo dove la gente manifesta il suo modo di essere nello spazio e nel tempo, questa tipologia di spazi solitamente ubicata in qualsiasi parte della struttura urbana, la singolarità di questi luoghi è data dal contesto che li plasma e ne definisce il perimetro della superficie, del vuoto ed è individuato dalla linea che gli stessi volumi edificati creano: le quinte, che si affacciano sullo spazio circoscritto ed esprimono la bellezza e ne risaltano la singolarità dello spazio. Il contorno è determinante per *quantificare* il valore, la qualità e la singolarità dell'area delimitata dai palazzi, dalle chiese, dagli edifici di rappresentanza e non.

Il carattere, la comunicabilità degli spazi aperti singolari dipende dalla qualità delle fisicità che persistono intorno ad essi, il rapporto è diretto ed è quello che percepiamo a livello visivo, quando *abitiamo* un luogo aperto, esterno.

“L'Ascolto”², osservare le fisicità che hanno preso luogo in un determinato spazio nel tempo, le proporzioni, gli equilibri geometrici, le quantità fisiche, la luce che si insinua tra le cose costruite, le sfumature cromatiche dei volumi che compongono e definiscono i margini di uno spazio urbano ci permette di capire se un'area ha le qualità per essere definita singolare.

Spesso, oggi, i fabbricati che si affacciano su di una strada o di uno slargo non trasmettono più l'operato dell'uomo nel tempo, si è perso il significato e la stratificazione delle cose che stanno tra la “terra e il cielo”³, occorre che gli spazi aperti della città, specialmente quelli che hanno una funzione di unire, di collegare entità diverse si riappropriino della funzione data in origine, restituendo il significato alle cose che sono e che vengono distribuite nello spazio, rafforzando il rapporto tra l'uomo e il suo ambiente costruito. La natura e l'ambiente circostante spesso non riescono a partecipare con il mondo costruito, il margine che delimita uno spazio non riesce a definire i contorni e il luogo perde la ricchezza dei significati; il luogo appare solamente un vuoto, neanche la luce riesce a riempirlo.

Gli spazi della città sono diversi uno dall'altro e devono continuare ad esserlo perché diversa è la loro origine, gli spazi nascono e si formano nel tempo attraverso la continua occupazione dello spazio libero dai volumi che prendono forma per creare spazio interno, intimo, privato o pubblico che sia.

“La piazza è luogo di riunioni, di spettacoli, di prediche, di cerimonie, di processioni, nonché il luogo privilegiato dello scambio e dell'attività commerciale, del contatto della comunità con il mondo esterno, dell'informazione in quanto simbolo materializzato della storia pubblica di quella comunità. Pertanto dal punto di vista culturale storico, scientifico, le piazze prodotte nell'ambito della cultura urbana dell'Occidente costituiscono lo spazio formale della comunità insediata, il nucleo spaziale ove si realizza l'intersezione di storia civile, movimenti culturali, tendenze artistiche, cultura materiale, immaginazione collettiva, proiezioni simboliche, ritualità consolidate, tradizioni popolari e consuetudini

2 F. Armato, *Ascoltare i Luoghi. Alinea*, 2007.

3 C. Norberg-Schulz, *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura. Electa*, 1992.

comportamentali⁴.

Lo spazio pubblico continua ad avere un ruolo molto importante nella società contemporanea in quanto, se è studiato applicando tutti i criteri del vivere fuori dall'aperto, sicuramente sviluppa una molteplicità di azioni sociali, azioni fondamentali e utili per relazionarsi con i propri simili. Lo slargo, la piazza, la strada e il marciapiede possono essere spazi singolari e di connessione se diventano il luogo dove le diverse culture possono esprimere liberamente la propria idea esplicando i propri bisogni; questa mescolanza di modi di essere facilita la comunicazione e fa proliferare l'interazione sociale, è l'unico modo dove l'individuo si sente parte integrante di una comunità e si riconosce come individuo all'interno del quartiere.

Occorre credere, che ancora oggi nell'era della globalizzazione dove tutto o quasi tutto si muove in modo virtuale e la gente occupa gran parte del proprio tempo usando internet e i social network, lo spazio dello scambio di idee e delle merci è anche uno spazio fisico reale, così come era rappresentato in passato dalla civiltà occidentale: l'agorà, il cuore pulsante dello scambio.

Molta ricerca si è fatta negli ultimi anni sugli spazi pubblici aperti; obiettivo: cercare di migliorare il *contenuto spaziale*; nel mondo anglosassone il governo Britannico ha prodotto basic public space con il supporto professionale di UDG⁵, Urban Design Group, una organizzazione di soci che hanno a cuore la vita nelle città, nei paesi e nei villaggi per innalzare lo standard di progettazione urbana.

Gli studi di Eco Acupuncture Urbana⁶ di Chris Ryan contribuiscono a dare nuove soluzioni e nuove visioni di come procedere per analizzare e progettare la città.

La città vista da Ryan è come un insieme di volumi e di spazi loro connessi dove l'acqua, il cibo e la qualità dell'area hanno un'importanza primaria, secondo Ryan la città è un insieme di aspetti fisici-materici, aspetti sociali, ambientali ed economici, questi ultimi condizionano in modo profondo il destino della città stessa. Le sue ricerche hanno dimo-

4 T. Colletta, *La storia delle piazze. Le piazze storiche e la ricerca storico urbanistica*. Treccani.it, 03-01-2013.

5 UDG, *Urban design Group, associazione fondata nel 1978 London, società che occupa della qualità della vita nelle nostre città*.

6 *Eco-acupuncture Urbana, termine usato da Chris Ryan, professore all'Università di Melbourne*.

strato che occorre progettare le piccole quantità, intervenire nei centri "nevralgici" del tessuto urbano per sbloccare il flusso di negatività che si è accumulato nel tempo.

Alla ricerca si è aggiunta anche molta operatività, progetti concreti, interventi che hanno rivitalizzato parti, porzioni di città e nel contempo hanno contaminato i margini urbani, gli spazi di confine. Gli spazi di piccole dimensioni e soprattutto gli spazi singolari assumono un rilevante ruolo significativo nel progetto della struttura urbana, intervenire sugli spazi minuti non è solamente dare loro dignità all'interno della struttura urbana aumentando l'integrazione sociale e gli scambi commerciali, ma far sì che queste rivitalizzazioni puntuali possano "contagiare" gli spazi prossimi e di confine, una sana epidemia.

Interessante è notare gli studi di Agopuntura Urbana⁷ di Jaime Lerner e gli interventi da lui stesso curati per la città di Curitiba, Brasile. Lo stesso interesse è rivolto alla città di Copenaghen e ai suoi quattordici Lomme-park⁸, città che conquisterà il primato di eco-metropoli per essere la prima città ecologica al mondo. Questi esempi, ricerche e interventi appena citati ci fanno capire che è possibile lavorare su aree singolari per sviluppare e rivitalizzare la città, interventi che partono dal micro per raggiungere l'intera struttura urbana. I quartieri con i propri spazi singolari devono riconquistare la centralità e abbandonare l'aspetto periferico, non dipendere da una centralità, spesso anche forzata. La città vista come un insieme di centri di interazioni sociali e commerciali autosufficienti, in questo modo diminuiscono gli spostamenti e la circolazione meccanica privata, abbassando la CO₂ e favorendo lo spostamento a piedi o in bicicletta. Lo spostamento da una parte all'altra della città deve essere dettato da un desiderio, da una voglia e non da una necessità.

"Interventi mirati e distribuiti su tutto il tessuto urbano possono migliorare le condizioni sociali, commerciali e ambientali della città; valorizzare gli spazi minuti singolari aumenta lo scambio e rafforza il senso di appartenenza e restituisce al luogo progettato l'identità che il tempo aveva lacera-

7 J. Lerner, *Acupunctur Urbaine*. Harmattan, 2007.

8 Piccoli parchi tasca urbani, definizione di origine angloamericana: pocket park, il termine racchiude la conformazione geometrica che questi spazi di solito assumono, spazi chiusi su tre lati.

to"⁹. Negli ultimi anni la richiesta, da parte dei fruitori, di avere uno spazio dedicato all'incontro e al relax a due passi dalle proprie abitazioni è in aumento, nel tempo si è persa la consapevolezza di quanto è importante per il nostro benessere vivere a contatto con la natura anche per poche ore durante la giornata.

Il pensiero sociologico urbano afferma che lo spazio pubblico armonioso che funziona deve avere i presupposti e le condizioni fondamentali dello sviluppo "della democrazia e della civiltà"¹⁰. L'uomo essendo un "animale sociale" è spinto a conoscere i suoi simili e a costituire gruppi per svolgere le pratiche più disparate, gli spazi singolari possono adempiere e soddisfare questo tipo di esigenza perché se rivitalizzati li possiamo trovare in qualsiasi luogo del tessuto urbano. Se non si creano ricerche mirate per vivere lo spazio aperto pubblico si rischia che, con i ritmi di vita accelerati dell'uomo moderno, gli spazi siano solo luoghi di attraversamento.

Bibliografia

- Armato F. (2007). *Ascoltare i Luoghi*, Firenze: Alinea.
Norberg-Schulz C. (1992). *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano: Electa.
Panofsky E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica*. Milano: Feltrinelli.
Vattolina G.G. (2003). *Fuori dai margini*. Milano: FrancoAngeli.

⁹ F. Armato, *Pocket Park spazi tra gli edifici*, Tesi dottorato di ricerca, Dipartimento di Tecnologia dell'Architettura e Design, Università degli Studi di Firenze, 2013.

¹⁰ L. Mumford, *passaggiando per New York*. Donzelli, Roma, 2000.

Abitare l'intervallo

Francesco Armato

Architetto/Docente universitario

152

Figura 4
High Line NY
foto
Francesco Armato

L'estensione del tempo varia in base allo stato d'animo e allo spazio dove si è immersi, quando si è in città o in campagna la sensazione del tempo che passa non viene percepita allo stesso modo, il nostro modo di sentire lo spazio e il tempo non è una costante, ma varia rispetto a quello che lo spazio ci propone in quel preciso intervallo di tempo.

Lo stesso spazio abitato in momenti e giorni diversi non appare uguale, spesso percepiamo sensazioni completamente nuove, come se fossimo lì per la prima volta.

A condizionare la nostra percezione dello spazio sono gli agenti esterni e il loro modo di manifestarsi sia nella qualità che nella quantità (progetto RUROS, 1998-2002)¹.

I fenomeni esterni come la luce, la pioggia, il sole, le nuvole, il vento... influenzano il nostro modo di percepire e di sentirsi nello spazio e le sensazioni che si ricevono sono diverse da un individuo ad un altro perché diverse sono le esperienze culturali; a questi si aggiungono altri fattori esterni che non dipendono da eventi naturali, ma sono indotte dal mondo antropizzato, i suoni, i rumori, lo smog...

Queste variazioni costituiscono gli intervalli di percezione, come una scena vista a rallentatore oppure come osservare la stessa scena facendo scorrere tra le mani la pellicola di un film, fotogrammi che rappresentano istanti di vita intervallati da un tempo gestito da chi sta osservando la scena. "La scienza ci ha permesso di sondare lo spazio e il tempo con i potenti mezzi della tecnologia e ci ha messo a disposizione strumenti concettuali atti a guardare con occhi nuovi la nostra natura e l'intero universo. Una

¹ Progetto RUROS, *Rediscovering the Urban Realm and Open Spaces*, coordinatrice dott.ssa Marielena Nicolopoulou, 1998-2002 (<http://alpha.cres.gr/ruros>).



rivoluzione che è ancora in atto e con ogni probabilità è solo agli inizi”²

Abitare l'intervallo è sostare per un lasso di tempo in una porzione di spazio definito, questo può essere fisico materico o solamente un momento fantastico di una quantità di tempo misurabile che include un passaggio da una realtà ad un'altra. Nell'immaginario collettivo può essere o un elemento fisico, reale e tangibile, o qualcosa che vive solamente nel nostro immaginario come la poesia o la narrazione, attraversare una porzione di superficie per spostarsi con il proprio corpo o con la propria mente da un'altra parte. Sostare per un intervallo di tempo in uno spazio di passaggio o di attesa è paragonabile al concetto di soglia, fermarsi per qualche attimo per prendere consapevolezza che qualcosa sta accadendo o sta cambiando, sostare per osservare tutto quello che ci sta intorno, per “assaporare” e apprendere per poi successivamente decidere se continuare il nostro percorso, fermarsi per qualche attimo o tornare indietro cambiando direzione. Spostarsi in un altro spazio, lasciare il mondo conosciuto per passare oltre, in una realtà diversa rispetto a quella di prima, dall'altra parte, scavalcare quella linea immaginaria che divide le due realtà.

Tarditi evoca il concetto di soglia come se fosse una barriera, un confine, un segnale importante che ci fa comprendere attraverso una sostanza materica due entità divise tra di loro; queste possono essere visibilmente percepibili in modo diretto, perché si tratta di un confine fisico, una linea di demarcazione netta, come il dentro e il fuori, il passaggio tra uno spazio privato chiuso e uno spazio pubblico a cielo aperto, quel passaggio è la soglia ma anche l'intervallo, il tempo che occorre per trovarsi dall'altra parte (Tarditi 2013)³. L'intervallo è l'istante e il passaggio da una parte all'altra, questo tempo è segnato e messo in evidenza da un particolare, un dettaglio, una tonalità di colore, è il confine di due proprietà non recintate dove la differenza è solamente un'aratura effettuata in due momenti diversi, quella linea sottile che divide le due essenze o le due texture di tonalità e sfumature diverse una dall'altra, il tempo

2 C. Catalano, *I sandali di Einstein, introduzione all'estetica dello spaziotempo*. Lulu.com, Raleigh, Usa, 2016.

3 C. Tarditi, *Abitare la soglia, percorsi di fenomenologia francese*. Albo Versorio, 2013.

che divide i due momenti e i due episodi, le due essenze: il dentro e il fuori. L'idea di intervallo include in sé l'idea di spazio temporale radunato e organizzato attraverso logiche che appartengono alla cultura di chi lo spazio lo ha progettato ed è l'episodio collettore-soglia che mette in comunicazione i due spazi che diventa l'elemento focale e di relazione, "a quel passaggio che non può non avvenire, a quell'attraversamento che permette l'accesso ad un orizzonte nuovo ed inaspettato" (Tarditi, 2013).

Continuare la nostra esperienza dell'abitare, passare da un spazio ad un altro e possibilmente trovare luoghi dove sentirsi più sicuri, a proprio agio e ripararsi da eventi che possano disturbare i nostri momenti di vita quotidiana.

Trovare un angolo dove il vento batte meno forte, appoggiarsi ad un albero per riprendere fiato sotto il sole cocente prima di riprendere il cammino, aprire un ombrello o sostare sotto una balconata o ancora il rientro di un porticato per non bagnarsi dalla pioggia incessante. L'abitare implica il soggiornare in un luogo per un lasso di tempo, non è importante se il tempo della sosta sia lungo o corto è fondamentale che questo accada.

Stare fermi per un determinato tempo all'interno di uno spazio circoscritto crea un intervallo di relazioni con le cose e tra le cose che ti circondano, questa disposizione organizzata di oggetti, di elementi e di suoni formano un punto d'incontro tra due momenti diversi, come ad esempio la distanza e il tempo che separa l'ingresso di un'abitazione con il marciapiede o la distanza e la differenza di tempo che esiste fra due note di una scala musicale.

Questo intervallo può essere lungo o breve e trasmette sensazioni che possono variare il genere di tranquillità o di disagio, questo dipende da come le cose sono state radunate e collocate; il mettere insieme non è solamente la disposizione di volumi e di oggetti nello spazio, ma il come queste cose occupano lo spazio stesso (sono vicine, lontane, alte, basse, profonde, tonde, squadrate, ruvide, lisce, colorate...).

"Una volta varcata la *porta del non ritorno*, credo sia necessario abitare la soglia fra il globale e l'intimo, il centro e la periferia, il continente e l'isola. La soglia: non solo confine, linea di demarcazione fra spazi diversi, ma anche luogo a sé dove si genera il mutamento e sorgono i nuovi

significati" (Floris, 2007)⁴. Parte del lavoro di Christian Norberg-Schulz si è focalizzato nel capire quali equilibri naturali potessero creare luoghi con un'identità che trasmettesse la voglia di sostare e di abitare; il senso dell'abitare è trovare uno spazio e mettere insieme le cose attraverso una logica, non è detto che sia razionale, ma potrebbe anche essere istintiva e occasionale, cose-oggetti che sembrano in quel momento utili e formalmente belle per far sì che si crei un'armonia tra la persona e lo spazio scelto. Uno spazio non costruito non è un luogo, quindi l'uomo con il suo sapere e con la sua cultura di radunare le cose costruisce e dà un senso alla sua esistenza, in quanto attraverso la materia realizza forme che gli permettono di rappresentare se stesso nello spazio che ha scelto di abitare per un determinato tempo. Martin Heidegger nel suo saggio *Costruire, Abitare, Pensare* ha tracciato e ha descritto il senso dell'abitare mettendo in evidenza l'importanza di raggruppare cose tra la terra e il cielo in uno spazio definito e misurabile, come se l'abitare fosse anche per un solo istante in uno spazio costruito, ma non è detto che lo stesso sia stato scelto, forse l'essersi trovato lì è stato deciso da fattori esterni, non sempre dettate dalla volontà, dal caso o anche dal fato; "L'essenza del costruire è il 'far abitare'. Il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire"⁵.

L'abitare lo spazio che delimita due realtà contrapposte, divise tra di loro da un lasso di tempo, stimola immagini di qualsiasi natura e di qualsiasi contesto; il passare dall'altra parte non è un gesto semplice soprattutto quando questo succede per la prima volta, è un momento di grande curiosità, aspettative ma anche di timore, non sai quello che ci sarà o quello che puoi trovare o forse hai un po' di consapevolezza perché hai fatto le giuste ricerche, ma l'adrenalina di non trovare luoghi non adatti alla nostra condizione di vita ti accompagna nel passaggio e nell'attraversare quella linea tra il mondo conosciuto e quello da conoscere.

4 L. Floris, *Il globale e l'intimo*. A cura di L. Borghi e U. Treder, Morlacchi, 2007, p. 72.

5 M. Heidegger, [M. Heidegger, "Costruire abitare pensare". In *Saggi e discorsi*, ediz. ital. a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976, pp. 107-108 (tit. orig.: *Vorträge und Aufsätze*).

“Occorre dunque accettarlo, assumere la sfida fra più luoghi diversi, andando così verso una nuova condizione, l'essere stranieri”⁶.

L'intervallo è un po' lo spazio di confine che unisce due mondi, un margine sottile, un segno, un suono... materia tangibile o immaginaria, è il passaggio fra due entità diverse tra di loro, assimilabile ad uno spazio di decompressione, entrare in un'altra realtà per conoscere un nuovo luogo, passare dall'interno all'esterno o viceversa, da un vano all'altro, è lo spazio di transizione che non ha una fisicità ben definita, è uno spazio senza una precisa grandezza, può essere piccola ma allo stesso tempo molto estesa, è l'uscio di casa o l'area di controllo della dogana di un aeroporto, il segno del piano di campagna che divide la piazza dalla strada, lo spazio dedicato alla gente e lo spazio dedicato ai veicoli, tra privato e pubblico.

È uno spazio organizzato con sistemi, dettagli e cose per far sì che il luogo-intervallo diventi un filtro, che attui il passaggio e rallenti l'ingresso prima di giungere nel luogo destinato eliminando l'accesso immediato, un luogo, una quantità di spazio che ti fa prendere consapevolezza che qualcosa sta cambiando, diventando così un passaggio rituale. Lo spazio che divide l'interno dall'esterno, il cielo dalla terra... un tempo, un intervallo più o meno lungo paragonabile all'attesa, in quanto per pochi minuti, per qualche ora o per qualche giorno si sosta e quindi si abita aspettando il “trasferimento” da un luogo ad un altro; questo passaggio si concretizza attraverso gesti e formule che spesso si ripetono come aprire la porta d'ingresso della propria abitazione o esibire il proprio documento ai controlli doganali. I luoghi del passaggio sono organizzati attraverso relazioni architettoniche, queste possono essere semplici o articolate, ma importante è che questo cambiamento venga segnato ed evidenziato da un momento armonioso tra le cose, una sequenza spaziale di trasformazioni che facciano percepire e risaltare l'intervallo dal dentro al fuori. Gli esempi che si possono fare sul intervallo-ingresso in architettura sono tanti, ma uno rimane sempre quello più significativo, sono i due ingressi della fondazione Querini-Stampalia a Venezia (Scarpa, 1949).

⁶ L. Floris, *Il globale e l'intimo*, a cura di Liana Borghi e Uta Treder, Morlacchi, 2007, p. 72.

I due ingressi sono posti sulla facciata del palazzo che danno sul Campo Santa Maria Formosa, il canale divide il palazzo dal Campo, gli ingressi sono collocati uno di fianco all'altro con caratteristiche tipologiche completamente diverse, l'ingresso più grande è segnato ed evidenziato da due grandi portali e si può accedere solamente arrivando in barca, l'altro è accessibile tramite un ponte di una forma slanciata e leggera, il corrimano possiede dettagli che ricordano la cura e il progetto di un oggetto di piccola scala assimilabile ad un prodotto di interior design.

Due modi di accedere nel palazzo con intervalli di tempi diversi, uno in barca e l'altro direttamente a piedi percorrendo il ponte dal Campo. L'ingresso posto sull'acqua ha un intervallo e un tempo breve, un istante, incerto e insicuro, un salto dalla barca alla soglia d'ingresso del palazzo, un passaggio tra due materie diverse, una fluida, l'acqua, l'altra materica, la soglia del portale d'ingresso. L'ingresso con accesso in barca: superata la soglia il visitatore si trova in una grande stanza con piani di calpestio sfalsati, viene percepito uno spazio dinamico, uno spazio interno che crea una continuità con il canale, una compenetrazione di dinamismo tra l'acqua del canale e la composizione dei piani che "vibrano" dall'interno del grande vano. Per raggiungere l'ingresso attraversando il ponte ci vuole un intervallo con un tempo più lungo, un passaggio lento e graduale, una consapevolezza più profonda, questo periodo di tempo trasmette sicurezza e stabilità, l'ingresso si "allunga", e "approda" sul Campo Santa Maria Formosa ed invita i visitatori ad entrare, il ponte diventa il gradino d'invito, concettualmente come se fosse il primo gradino di una meravigliosa scala barocca. Il ponte è un segnale, un dettaglio per far emergere l'ingresso, è parte di una architettura d'interni, i materiali e la forma stessa dei particolari sono stati pensati come un dettaglio di architettura di uno spazio d'interni, appartiene più al palazzo che al canale e al Campo, è il prolungamento del palazzo stesso verso il mondo fuori. "L'abitare è fatto di ritmi, di arresto e di movimento, di stanziamenti e di spostamenti. Il luogo non è soltanto il vuoto in cui stabilirsi, come sosteneva Aristotele (la superficie interna dell'involucro), ma è anche l'intervallo da percorrere. La città è il primo involucro di questa

dialettica tra dimora e dislocazione" (Ricoeur, 2008)⁷. La composizione dei segni sul territorio e sull'ambiente scandiscono gli intervalli e trasmettono una progressiva mutazione delle cose sotto l'azione continua del tempo che trascorre sia su aree organizzate e progettate sia su quelle dove la natura da sola ha radunato le cose; in tutte e due i casi gli eventi esterni hanno fatto il loro corso, hanno trasformato i corpi e li hanno plasmati restituendo nuove forme dove le sequenze e gli intervalli si accumulano e si sommano per fare in modo che il passaggio dal dentro ai fuori o dall'esterno all'interno possa trasformare il mondo sconosciuto in "È vero che la chiarezza della visione non è nella natura e neppure nell'opera, ma nello spirito. Ma lo spirito può essere precisato, educato, accresciuto da questa correlazione con lo spirito esterno. Io sono qui: questa piccola frase, raccolta di fronte alla peschiera nello stupore di villa Adriana, è il ricordo commosso di un modo di essere e sentire. Affermazione netta e precisa che introduce in maniera semplice un pensiero a cui fanno capo tutte le nostre riflessioni: le forme trasfigurano gli atteggiamenti e i movimenti dello spirito"⁸. Uno spazio strutturato di relazioni e di cose determina una successione di eventi sovrapposti, questi possono cambiare la durata degli intervalli e delle situazioni stesse, si appropriano delle materie e delle fisicità per modellare lo spazio e restituirlo sotto un'altra veste: il luogo.

Bibliografia

- Catalano C. (2016). *I sandali di Einstein, introduzione all'estetica dello spaziotempo*. Raleigh, Usa: Lulu.com.
- Floris L. (2007). *Il globale e l'intimo*. In: Borghi L. e Treder U., a cura di. Perugia: Morlacchi.

7 P. Ricoeur, *Architecture e narritività*, in Franco Riva, a cura di, *Leggere la città. Quattro tassi di Paul Ricoeur*. Città Aperta, Troina (EN), 2008, p. 60.

8 P. Galli, *Parentele, tra le cose, il corpo e il pensiero*. Dipartimento di progettazione, Firenze, 1994.

L'abitare connesso

Alessia Brischetto

Designer

160

Figura 5
Goodnight Lamp

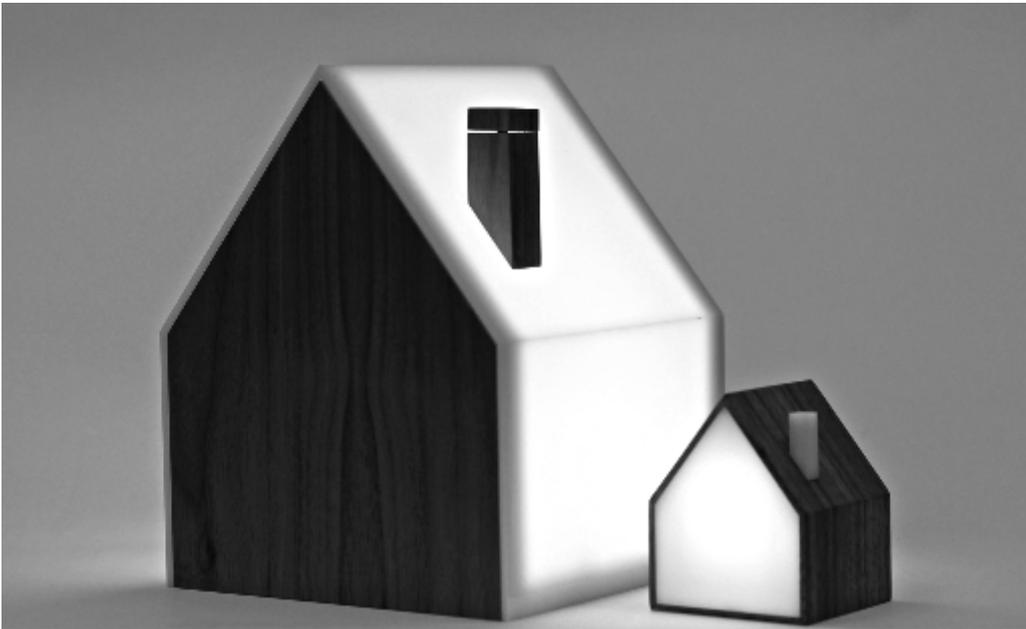
Le infrastrutture e i dispositivi tecnologici sono intrecciati in modo rilevante nel nostro modo di vivere, agire e di essere. La casa, oggi più che mai, è l'osservatorio delle trasformazioni sociali e culturali che riguardano il quotidiano delle persone. La casa costituisce un punto di snodo e un confine storicamente significativo dei percorsi attraverso i quali non solo la vita quotidiana, ma anche consolidate distinzioni (pubblico-privato, estraneo-familiare, mobile-stanziale, visibile-invisibile, produzione-consumo) sono soggette a ristrutturazione (cfr. Cella, 2006). Si sente parlare da molti anni di *casa connessa*, le sperimentazioni e le soluzioni che hanno portato allo sviluppo di ambienti intelligenti sono note e rilevanti, lo spazio domestico è stato di certo un luogo all'interno del quale sono state sperimentate alcune tra le più rilevanti applicazioni tecnologiche¹.

Le prime di queste sperimentazioni hanno interessato le relazioni che si possono generare tra la casa e i processi comunicativi, che nello spazio domestico si manifestano sia attraverso la modalità *face-to-face*, sia attraverso una mediazione tecnologica multipla e molteplice con lo spazio esterno (Pellegrino, 2011). La casa connessa prefigurata dalle infrastrutture tecnologiche in fieri, unitamente alle tecnologie pervasive per la mobilità, contribuisce a disegnare un nuovo spazio della vita domestica e quotidiana, in cui i flussi della comunicazione – mediata e non – non si limitano ad arrivare dall'esterno dentro la casa per essere “fruiti” e restituiti all'esterno, ma articolano lo spazio domestico come punto di emersione di più vaste e complesse

¹ Tra i campi di studio più autorevoli, troviamo: i *Cultural Studies*, i *Mobility Studies* e i *Science and Technology Studies*.

infrastrutture tecnologiche (cfr. Pellegrino, 2009). Lo spazio domestico come spazio della comunicazione mediata, ritrova le sue origini sin dai primi anni del secolo scorso, quando apparirono sul mercato il telefono e la radio. Già con l'introduzione di questi dispositivi all'interno della casa, il vivere quotidiano entrò in relazione con il mondo esterno. Se prima dell'avvento di tali dispositivi, le relazioni familiari erano di tipo diretto, faccia a faccia, da questo momento storico in poi assisteremo a nuove forme di mediazione e di relazione tra individui.

Si è passati quindi da relazioni dirette che prevedevano una serie di implicazioni, come quelle private e intime e informali, che si svolgono all'interno di una cerchia ristretta di persone, a una forma (im)mediata di relazioni con il mondo esterno. Quindi nuove forme di relazioni tra la sfe-



ra-pubblica e quella privata: *“La dicotomia tra pubblico e privato rimanda all'opposizione tra pubblicità e riserbo, tra apertura e segretezza, tra visibilità e invisibilità”* (Thompson, 1998, p. 174). Come afferma Pellegrino (2011) queste coppie concettuali elaborate da Thompson si sono ristruttur-

turate e trasformate profondamente nel corso del tempo, risultando sempre più ibride e meno distinte. Questo a causa della crescente tendenza di rendere tecnologico l'ambiente domestico. All'interno di questo processo evolutivo, le tecnologie più significative sono quelle adibite alla comunicazione (di massa, interpersonali, dell'informazione e, infine, personali e sociali, come il cellulare e i *social networking sites*) che assumono un ruolo cruciale nella *modifica-zione dello spazio chiuso, alle influenze e ai flussi comunicativi dello spazio esterno "pubblico"*.

Questa apertura verso lo spazio esterno vede alternarsi fasi in cui la casa sembra cruciale nel consumo e fruizione di informazione (si pensi a tutta l'elettronica destinata al segmento "*home consumer*", in particolare all'intrattenimento e ai videogiochi) con fasi in cui la crescente mobilità, portabilità e miniaturizzazione dei dispositivi tecnologici sembrano scindere dalla casa la possibilità di essere raggiunti e raggiungibili dagli altri lontani, ma anche delocalizzare il senso fisico dell'espressione "*sentirsi a casa*" (Cfr. Pellegrino, 2011).

Lo spazio della casa diventa un ambito all'interno del quale il rapporto tra media e vita quotidiana viene esplorato e analizzato, e come afferma Raymond Williams (2000) la casa è il palcoscenico dove si manifesta la "*privatizzazione mobile*".

Come scrive Williams (2000, p. 46): "*Da un punto di vista sociale il fenomeno della complessità è caratterizzato da due tendenze, apparentemente contraddittorie ma intrinsecamente connesse, dello stile di vita della moderna società urbana industriale: da un lato la mobilità, dall'altro l'apparente autosufficienza della residenza familiare. Il primo periodo della tecnologia pubblica, ben esemplificato dalle ferrovie e dall'illuminazione urbana, veniva sostituito da un tipo di tecnologia per il quale non è stata ancora trovata una definizione soddisfacente; una tecnologia funzionale ad uno stile di vita mobile, ma allo stesso tempo centrato sull'abitazione familiare: una forma di privatizzazione mobile*". Al termine *privatizzazione mobile* si riferiscono in particolare le forme ubiquo e di connessione in rete senza fili che svincolano la fruizione e l'accesso ai servizi dal luogo della casa o di lavoro.

La dimensione fisica in questo senso non rappresenta, potenzialmente, una distinzione discriminante rispetto alle

possibilità di comunicazione, vista la capacità intrinseca che i dispositivi tecnologici hanno per loro natura. I dispositivi che sfruttano forme ubiquie di comunicazione, possono, se concepite correttamente, accompagnare in modo stabile il nostro operare nel quotidiano, facilitando le nostre relazioni con il mondo del lavoro, l'interazione con le organizzazioni, sino alle situazioni più intime e private come il prendersi cura di sé o del proprio nucleo familiare. Quest'ultimo aspetto può inoltre generare interessanti forme di autonomia individuale. Ad esempio, le tecnologie possono rivelarsi delle stupefacenti protesi relazionali e sociali per categorie deboli, quali ad esempio anziani e disabili, che molto spesso vivono in condizioni di isolamento e solitudine. Le tecnologie consentono di avere a portata di mano una vasta gamma di infrastrutture, funzioni e opportunità, che rendono, potenzialmente, l'interazione mediata ubiqua (ovvero onnipresente), istantanea.

Il quadro delle applicazioni tecnologiche all'interno della casa si riferisce principalmente a tre settori: *ambient intelligence*, *ubiquitous computing*, *Internet of Things-IoT*.

Si tratta di sistemi che si basano su architetture pervasive, accomunate dalla crescente invisibilità della tecnologia e che rendono la casa un nodo connesso in una più vasta rete infrastrutturale. I principi di ubiquità e di comunicazione pervasiva trovano il loro fondamento all'interno delle architetture tecnologiche. Essi hanno come obiettivo quello di disseminare la connettività delle reti all'interno della casa e fuori dalla casa, estendendo le funzioni dei dispositivi come i computer e i cellulari a superfici ed oggetti presenti nell'ambiente casa. Questi sistemi innovativi si basano sulla convergenza tra tecnologie (sensori, reti senza fili e internet) e sul principio della progressiva invisibilità della materialità degli artefatti tecnologici. Per definire le funzionalità di tali sistemi all'interno della casa, è necessario inquadrare il settore di ricerca noto come *Ambient Intelligence* (Aml). Quest'ultimo può essere descritto come un settore che si occupa di innovazione tecnologica, in riferimento ai sistemi computazionali "*disposti intorno a noi*".

La sua applicazione trova ambiente idoneo in moltissimi campi della vita quotidiana e nei seguenti campi operativi: *conoscenza* (educational, ambienti apprendimento), *lavoro*, *casa*, *salute ed assistenza* - *eHealth*, *eCare*, *sicurezza*, *tempo libero*, *trasporti e mobilità*.

Questo ambito scientifico si colloca a livello storico grazie alle intuizioni di *Mark Weiser*, *Donald Norman* e *Emile Aarts*. Aml di Aarts, basandosi sugli studi e le teorie di Weiser e sulla visione dell'uso delle tecnologie elaborata da Norman, afferma che le tecnologie devono assolvere in primo luogo un compito sociale, e indica come questo possa essere attuato attraverso la somma delle seguenti tecnologie:

- *Ubiquitous Computing* – integrazione negli oggetti di uso comune dei microprocessori;
- *Ubiquitous Communication* – possibilità di far comunicare tra loro tali oggetti;
- *Interfaccia utente intelligente* – possibilità di interagire con essi, da parte dell'utente, in modo naturale e personalizzabile.

Gli studi di Aarts sono orientati alla realizzazione di ambienti di vita quotidiana in cui l'uomo vive e opera, e concepiti come un ambiente ecologico. Le tecnologie presenti sono interconnesse tra di loro (*ubiquitous computing* e *wireless ambient media*), invisibili e attivabili solo se richieste dall'uomo. Lo stesso fondatore della disciplina, Weiser, sostiene che: “La tecnologia migliore è quella che scompare” e deve porre al centro dell'interesse l'utilizzatore finale, cioè l'uomo. Questo si traduce in soluzioni tecnologiche che devono essere al servizio dell'individuo oltre che della società e della comunità. Tecnologie evolute che devono offrire all'utente i vantaggi del loro uso senza evidenziare la relativa complessità che esse assolvono (Epasto, 2009). Si tratta di artefatti tecnologici in grado di dare degli input di tipo *immersivo*. Le caratteristiche di tali ambienti possono essere quindi individuate nelle seguenti definizioni: *embedded* (dispositivi invisibili e pervasivi distribuiti in tutti gli ambiente); *personalized* (tecnologie in grado di riconoscere gli utenti e di adattarsi automaticamente alle loro esigenze); *adaptive* (che modificano la loro configurazione e le loro interazioni in base alle risposte degli utenti e all'ambiente in cui esse avvengono); *anticipatory* (che consentono, se possibile, di formulare ipotesi anticipatorie rispetto ai desideri degli utenti).

Nello specifico, i concetti base dell'Aml di Weiser sono riconducibili alle *ubiquitous computing*, *pervasive computing* e *calm technology*. Con *ubiquitous computing* e *pervasive computing* l'autore indica quello che lui definisce “La terza ondata di calcolo”. Il *computing* viene conside-

rato in modo nuovo, presupponendo che l'ambiente in cui viviamo debba essere progettato prevedendo al suo interno tutta la tecnologia necessaria allo svolgimento dei compiti che l'individuo dovrebbe svolgere per portare a compimento le proprie attività. Questo presuppone nuove modalità di concezione e di sviluppo progettuale degli artefatti tecnologici stessi. Oltre ad essere integrati nell'ambiente in cui si vive devono allo stesso tempo presenti e, come scrive lo stesso autore, *"talmente adatti, talmente naturali, che li usiamo senza nemmeno pensarci"*.

Un altro aspetto che introdurrà Weiser è quello di *calm technology*: questo paradigma introduce un nuovo modo di pensare l'interazione uomo-ambiente. L'interazione non è più soggetta a vincoli o limitazioni legate alla tecnologia, ma naturale, consente all'individuo di comunicare in modo simultaneo con chi gli sta intorno e non, attraverso l'ausilio delle tecnologie computazionali integrate nell'ambiente.

Le considerazioni finora trattate hanno riguardato l'*ubiquitous computing* e come sia possibile la riduzione dell'intrusività delle infrastrutture informative, l'*ambient intelligence*, e come essa mira ad incorporare nell'ambiente diffuso, la capacità di comunicazione. Adesso invece viene affrontato il concetto di *Internet of Things*. Questo settore tecnologico è un'alternativa dell'Aml e dell'*ubiquitous computing*. Consiste nell'applicazione dell'architettura acefala e distribuita di Internet non solo ai computer o ai cellulari, ma ad oggetti d'uso quotidiano (cfr. ITU, 2005). Le IoT sono una famiglia di tecnologie il cui scopo è rendere qualunque tipo di oggetto, anche senza una vocazione digitale, un dispositivo collegato ad internet, in grado di godere di tutte le caratteristiche che hanno gli oggetti nati per utilizzare la rete. Attualmente le proprietà degli oggetti connessi sono essenzialmente due: il *monitoraggio* e il *controllo*. Monitoraggio vuol dire che l'oggetto può comportarsi come sensore, ovvero essere in grado di produrre informazioni su di sé o sull'ambiente circostante. Ad esempio una lampada IoT non solo può rivelare se la propria lampadina è funzionante oppure no, ma potrebbe anche analizzare il livello di umidità dell'aria. Controllo sta a indicare che gli oggetti possono essere comandati a distanza senza l'impiego di particolari tecnologie ma attraverso internet. I campi di applicazione sono svariati, attualmente i settori più produttivi sono la domotica, in cui gli oggetti IoT invadono la casa

e gli oggetti presenti in essa, compresi gli elettrodomestici, e le smart cities, dove le città diventano produttrici di dati e sono controllabili a distanza. Ne sono un esempio i totem digitali presenti nelle principali capitali di tutto il mondo, che possono indicare il numero di pedoni presenti ad una fermata del tram, gli smartphone connessi ad un hotspot pubblico ecc.

All'interno della casa, le tecnologie illustrate sino a qui sono potenzialmente in grado di incorporare in modo ecologico nuove routine e modi di concepire il proprio essere e il proprio contesto abitativo. Abbattono di fatto il confine "dentro-fuori" (casa) e aprono nuovi scenari abitativi e sociali.

Questi scenari, che, ormai sono reali e molteplici, rendono possibile la gestione in remoto e in tempo reale dei nostri elettrodomestici, che essendo interconnessi, permettono di monitorare e ottimizzare i consumi energetici. Oppure, arredi in grado di misurare i nostri parametri vitali e comunicarli al medico, sensori che rilevano il movimento in grado di controllare a distanza un familiare e avere notizie in tempo reale sul suo stato di salute "monitoraggio diffuso". Sistemi in grado di mettere in comunicazione persone lontane, attraverso canali alternativi di comunicazione, come quello emozionale e simbolico. Oggetti che interagiscono in modo diretto con l'individuo attraverso stimoli sonori, tattili e visivi. Oppure elettrodomestici in grado di comunicare in modo autonomo tra loro per ottimizzare le risorse energetiche o rispondere alle nostre esigenze alimentari. Oppure piani cottura integrati a sistemi interattivi (come quello sviluppato da Whirlpool: Kitchen of the Future), che si connettono ai social network, ai siti di cucina e molto altro.

Il futuro, non è mai stato così vicino, la casa e le implicazioni sociali connesse all'abitare contemporaneo sono un campo fertile e promettente. Allo stesso tempo, la pervasività e la velocità di sviluppo dei sistemi tecnologici contemporanei non deve esimerci dal confrontarci con aspetti etici e sociali. Le tecnologie hanno un grande potenziale, il nostro compito è impiegarle attraverso pratiche progettuali responsabili ed etiche, che siano in grado di garantire all'individuo tutte le funzionalità necessarie per la costruzione di relazioni uomo ambiente ecologiche e naturali.

Bibliografia

- Adorno T. e Horkheimer M. (1947). *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi.
- Cella G.P. (2006). *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*. Bologna: il Mulino.
- Epasto A.A. (2009). *Ambient intelligence per l'apprendimento e la condivisione della conoscenza*. Vega Journal, anno 5, n.3, disponibile su: <http://www.vegajournal.org>.
- Lévy P. (1996). *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*. Milano: Interzone/Feltrinelli.
- Norman D.A. (1995). *Lo sguardo delle macchine*. Firenze: Giunti.
- Norman D.A. (2008). *Il design del futuro*, Milano: Apogeo.
- Pellegrino G. (2011). *Nuove Domesticità: la casa connessa e le tecnologie pervasive per la mobilità*. In: Brancato M., a cura di, *Mappe domestiche: la casa e le sue memorie*, M@gm@, 9(3).
- Pellegrino G. (2010). *Leggere il futuro attraverso gli artefatti tecnologici? Il futuro in fieri del discorso sociotecnico*. In: Rivista online PIC-AIS, 1.
- Rosati L. (2006). *La scatola magica*. Perugia: Morlacchi.
- Silverstone R. (2000). *Televisione e vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino.
- Silverstone R. and Hirsch E. (1992). *Consuming Technologies: Media and information in domestic spaces*. London: Routledge.
- Sorrentino F. & Paganelli F. (2006). *L'intelligenza distribuita: ambient intelligence, il futuro delle tecnologie invisibili*. Trento: Erickson.
- Williams R. (2000). *Televisione. Tecnologia e forma culturale*. Roma: Editori Riuniti.

Il terremoto e l'abitare un'opportunità per l'Italia

Elisabetta Cianfanelli

Professore Associato

168

Il titolo può sembrare un ossimoro e voi, in preda ad un sicuro sconcerto, vi starete domandando come sia possibile trasformare una calamità naturale in una opportunità.

Ma è questa contraddizione che può produrre una nuova visione di sviluppo del paese Italia. È apparentemente impossibile pensare che dalle ceneri di un "gran fuoco" si riaccenda una nuova sfavillante fiamma, eppure secondo la nostra visione del futuro noi dovremmo renderlo possibile. Solo attraverso lo studio e la condivisione di processi di analisi e sintesi in cui la cultura progettuale contemporanea incontra la cultura dei luoghi è possibile trovare una nuova via per l'assetto urbano contemporaneo, composto non solo da meri agglomerati di abitazioni ma soprattutto da elementi finalizzati al benessere del singolo cittadino.

Riprogettare un luogo o ricostruirlo significa in primis ripensare le proprie abitazioni secondo nuove linee progettuali sostenibili, flessibili, supportate dalla partecipazione, che promuovano l'identità e l'espressione dell'individuo nello spirito della collettività.

Le trasformazioni sociali in atto, l'aumento della popolazione, le migrazioni, l'eterogeneità degli stili di vita pongono ancora una volta la centralità dell'abitare come uno dei temi principali di ricerca per lo sviluppo di un Paese. Oggi più che mai, insieme alla cultura storica e umanistica abbiamo la necessità di investire sulla cultura contemporanea fatta di materia e di digitale, di elementi della tradizione e frutto di prassi consolidate, insieme a elementi di innovazione e trasferimenti tecnologici provenienti da molti settori della ricerca.

L'intervento delle nuove tecnologie nei sistemi abitativi, come nel caso delle applicazioni dell'*Internet of Things* all'habitat quotidiano, rappresentano una nuova interessante frontiera nel coniugare forme e funzioni della casa a elementi di connessione digitale.

L'abitazione diviene un *hub* per il cittadino e per il territorio circostante, definendo gli *smart places* come *cluster* di vita tra individuo e *community*.

Questo concetto di abitazione si inserisce quindi in un luogo, che instaura un dialogo tra passato, contemporaneo e futuro, il cui sviluppo si fonda sulle connessioni sociali ed economiche possibili tra individui e cose – edifici, infrastrutture- che lo compongono. Progettare un'architettura è inoltre consapevolezza del proprio valore sociale per la comunità e il territorio, preservando il patrimonio materiale e immateriale sostenibile nella creazione di modelli abitativi flessibili al variare delle esigenze.

In quest'ottica del recupero della tradizione e dei saperi della storia di un luogo, si possono oggi proporre differenti approcci e iter progettuali. Mentre le persone del passato riciclavano nei processi di ricostruzione materiali provenienti da edifici storici mantenendone raramente il progetto originario, noi oggi possiamo proporre un nuovo modo di intendere la ricostruzione stessa, ovvero il recupero del "vecchio" come memoria delle innovazioni avvenute nella storia.

La ricostruzione può comprendere nel nuovo iter compositivo dell'edificio elementi o parti delle costruzioni del passato che "cristallizzano" la storia, la tecnica e le prassi che ne caratterizzano il valore e l'evoluzione. In questo modo si definiscono le radici del nostro sapere contemporaneo.

Attraverso la ricostruzione del presente si costruisce così una memoria "dinamica" e il "Geist" di una precisa entità culturale, sia nei mattoni e nei diversi materiali utilizzati negli edifici, che in uno spirito sociale interprete di una volontà comunitaria rivolta all'innovazione nella continua affermazione di se stessa.

Il terremoto quindi può essere una vera opportunità per il nostro Paese se pensato come un'opportunità progettuale, nel trasformare i luoghi in nuovi modelli di sviluppo per una città intelligente/digitale e il territorio nel rispetto delle proprie caratteristiche ambientali e culturali. Proprio questi aspetti hanno determinato l'identità e possono anche oggi, se reinterpretati in chiave innovativa, porre un segno tangibile e intangibile del nostro contemporaneo. E' possibile ripensare luoghi in cui l'architettura medievale dialoga con l'architettura contemporanea e trasformare la ricostruzione degli edifici pubblici in spazi architettonici simbolo del vivere contemporaneo.

L'abitare diverso

Stefano Follesa

Architetto/Docente

170

Figura 6
Oggetti dell'abitare
CC0 Public Domain
Pixabay.com

"Ci piacerebbe fare un edificio che potesse far dire alla gente: "Bene, questa sembra una casa antica tradizionale, però c'è anche qualcosa di completamente nuovo in lei".... Un'architettura che sembri familiare, che non ti obblighi a guardarla, che risulti abbastanza normale; però allo stesso tempo che abbia un'altra dimensione, la dimensione del nuovo, di qualcosa di inaspettato, che susciti dei quesiti e contenga anche qualcosa di inquietante."

*J. Kipnis, Una conversacion con Herzog & de Meuron,
"El Croquis", 84, 1997*

Le trasformazioni sociali e tecnologiche intercorse a partire dalla fine del Novecento hanno modificato radicalmente il nostro modo di vivere e parimenti il nostro modo di abitare. Il sistema degli oggetti (arredi e complementi) che popola la scena del vivere quotidiano ha avuto con il divenire della società dei consumi uno sviluppo esponenziale, imponendo all'abitare un continuo variare di modelli e linguaggi che ha progressivamente trasformato le abitazioni in "allestimenti". Modelli e linguaggi veicolati da un sistema comunicativo esteso¹ che è intervenuto sull'immaginario delle persone rendendole artefici delle mutazioni progressive del proprio abitare. Nuovi codici estetici hanno sviluppato linguaggi di crescente semplificazione in opposizione all'aumento indiscriminato di oggetti all'interno di spazi

¹ Ad una moltiplicazione delle riviste d'arredamento che ha caratterizzato la scena degli anni Ottanta e Novanta si è progressivamente sostituita una comunicazione in rete (all'interno del quale i social media hanno assunto sempre maggiore rilevanza), che rende facilmente accessibile qualsiasi informazione sui sistemi e sui prodotti d'arredo.

abitativi sempre più ristretti. Una progressiva omologazione si è diffusa in quasi tutte le espressioni della cultura contaminando anche l'abitare. La diversità è più conseguenza delle differenti potenzialità d'acquisto che ad una reale differenziazione delle modalità abitative².

2 *A contrastare tale tendenza alcuni movimenti che si vanno sviluppando attorno a un'idea di abitare che limita risorse e oggetti. Esempio di tali tendenze l'apporto che ci viene dalla cultura giapponese veicolato dai libri di Marie Kondo, *Il magico potere del Riordino*, Vallardi, Milano, 2014 e Fumio Sasaki, *Fai spazio nella tua vita*, Rizzoli, Milano 2016.*



Sono mutati gli scenari sociali dell'abitare.

È in atto un processo di parcellizzazione dei rapporti familiari che si traduce in nuovi schemi di convivenza e in una continua ri-composizione dei diagrammi affettivi. L'abitare contemporaneo si sviluppa nella coesistenza di micro comportamenti autonomi che sostituiscono i rituali e i cerimoniali collettivi.

"I ritmi temporali della nutrizione vanno gradualmente perdendo il loro imperativo valore di gruppo: il pranzo e la cena hanno rinunciato all'antico carattere sacrale che li organizzava in eloquenti geometrie gerarchiche, in figurezioni (come la tavola apparecchiata), in cui si riproducevano i contorni del sistema familiare; e la cerimonia dei pasti si è tendenzialmente disgregata in frettolosi episodi individuali, dettati dalla difformità dei tempi di lavoro o di studio, che ha dissolto le antiche cadenze di riunione della famiglia in alcuni luoghi conviviali dalle precise caratteristiche: la calda intimità della cucina o la formalità della sala da pranzo. La convivenza tra genitori e figli, che un tempo l'abitare comune rinsaldava attraverso una continuità spaziale in cui si rifletteva la stabilità (più o meno armonica o conflittuale) delle relazioni, appare ora interrotta da cesure culturali (diversità di linguaggio, preclusioni nella comunicazione), che fanno non di rado della giovanile 'cameretta' un ambiente gelosamente autonomo e isolato dal resto della casa. Anche la socialità dei convegni serali, estrema ed esile propaggine della convergenza familiare intorno al focolare, che il 20° sec. aveva artificiosamente prolungato nella novità dello spettacolo televisivo, si è dispersa nel moltiplicarsi delle opzioni individuali"³.

L'abitare è sempre meno un'abitare stanziale.

Siamo oramai una società nomade. Viviamo in un mondo di viaggiatori in continua migrazione, molti per necessità, alcuni per scelta, per cui l'abitare non è più il raggiungimento di una condizione stabile. Le persone si spostano con maggiore facilità abitando sempre nuove case e ciò rende le abitazioni oggetti neutri e provvisori in cui spesso si rinuncia ad un adattamento alla nostra identità.

Per quanto la scatola abitativa non abbia subito sostanziali modifiche, se non un progressivo ridursi dimensionale

3 *Maurizio Vitta, Nuovi modelli dell'abitare in <http://www.treccani.it/enciclopedia>.*

legato al continuo aumento dei costi delle abitazioni⁴, è cambiato il modo con cui ci relazioniamo agli spazi a cui chiediamo oggi una maggiore flessibilità.

Trasversalmente alle componenti citate si è inserito il sistema delle connessioni; il crescente dominio, nella domesticità quotidiana, della televisione, dei telefoni cellulari, della rete, della posta elettronica (oltre l'avvento della domotica e del controllo remoto delle apparecchiature domestiche), amplifica il carattere fluido e mutevole della nostra esperienza abitativa. In maniera differente tutti questi aspetti stanno intaccando l'idea di un abitare come adesione ad una identità geografica e culturale.

L'abitare identitario

L'identità dell'abitare compete il nostro vivere i territori e il nostro rapporto con le abitazioni. La dimensione identitaria, nella sua accezione più ampia, compare in egual misura nel rapporto che l'uomo ha con gli spazi esterni e nel rapporto con lo spazio interno. Entrambi i rapporti implicano una modificazione "culturale" dell'esistente e si sviluppano con differenti modalità nello spazio pubblico e nello spazio privato.

È nella sfera privata però che si rivela maggiormente una declinazione identitaria del rapporto che l'uomo ha con gli spazi. Nella scelta degli arredi, nella definizione dei colori e dei materiali, nell'utilizzo degli ambienti, nell'affiancamento degli elementi accessori, l'uomo compie delle scelte che possono essere espressione di una personale diversità o di adesione ad una identità collettiva.

Ad un primo livello l'identità dell'abitare è determinata dal rapporto con l'involucro architettonico. È alla scala dell'architettura infatti che si definiscono i primi tasselli di specificità conseguenza del rapporto col clima (dimensione degli infissi, rapporto con l'esterno), col luogo fisico (esposizione, visuali, allineamenti), con il luogo culturale (linguaggi, tecniche, norme). Quello che in ambito architettonico viene

⁴ *Movimenti come l'americano Tiny Houses Movement, partendo da elaborazioni teoriche transculturali, legano l'idea di felicità all'idea di un abitare misurato o mobile che non obblighi le persone a trascorrere buona parte della propria vita lavorativa nell'accumulo delle risorse necessarie all'acquisto di una abitazione. Se pensiamo che oggi nella media della vita delle persone il 70% di ciò che si guadagna è speso per la casa e per le tasse si intuisce il senso di queste modificazioni sociali.*

chiamato "tipo edilizio" rappresenta un'espressione di identità: obiettivo finale del progetto di architettura, punto di partenza del progetto d'arredo. Successivamente è nell'appropriarsi degli spazi che l'individuo costruisce un'identità fatta di usi, rituali, materiali, tecniche, linguaggi.

È pur vero che l'abitare domestico è comunque l'abitare di un gruppo, frutto spesso di mediazioni e personalizzazioni nelle sue diverse componenti o di scelte delegate a un mediatore (l'arredatore) ma appartiene proprio all'idea di famiglia la condivisione di elementi comuni di identità.

Sino a non molti anni fa un'abitazione di Palermo, un appartamento a Milano e una casa romana erano espressione di una diversità dell'abitare espressione di un preciso rapporto con le risorse materiali e tecniche presenti in ognuno di questi luoghi.

Così Riccardo Dalisi nel raccontare le tipologie abitative della Napoli degli anni Sessanta: "Erano spazi poveri ma bellissimi e funzionali. Il cortile dove confluivano tutte le scale esterne era uno spazio teatrale dove convergeva la vita 'partecipativamente'. I bambini che giocavano nel cortile erano sicuri e protetti dal cortile, quindi le persone potevano andare a lavorare e lasciare i figli lì. Specie durante le feste si mangiava insieme. Nei cortili più grandi si facevano i comizi elettorali. Era un'architettura che rispecchiava un modo di vita, un'identità tra struttura 'spontanea' e modi di abitare. Dopo il terremoto ho lottato perché si facessero gli adeguamenti senza modificare l'organizzazione delle corti. Le case erano piccolissime, spesso una sola stanza col gabinetto esterno, e giù c'erano le cucine collettive. La corte era un grande soggiorno, nelle loro case le persone andavano spesso solo a dormire. Gran parte della vita quotidiana si svolgeva nella corte. Quando poi c'è stato l'adeguamento, le case sono diventate più grandi e i piani terra, dove c'erano le abitazioni per gli anziani, sono diventati garage o depositi, spesso poi chiusi con cancelli. E così è scomparsa la vita collettiva e si è perso ogni fascino"⁵.

Gli elementi di differenziazione ad una macroscala erano definiti da una interpretazione locale del rapporto con gli ambiti climatici (esposizione, spessori dei muri, dimensioni delle aperture, camini, portici, tetti piani o a spiovente con

5 S. Follesa, *Pane e Progetto – il mestiere di designer*. FrancoAngeli, Milano, 2009.

mansarde) ma ancora dall'influenza di questi ultimi nello sviluppo delle differenti tecniche costruttive e delle diverse modalità abitative (rapporto con l'esterno, spazi di vita comune). Ne è un esempio il rapporto interno-esterno nei diversi sud del mondo dove spesso gli esterni delle abitazioni hanno un ruolo di spazio sociale di incontro e conversazione, il cui arredo avviene per traslazione degli elementi interni (sedie, tavoli o accessori del lavoro).

Alla scala dell'arredo, la diversità, perlomeno sino alla presenza degli artigiani nel tessuto sociale, era legata ad una declinazione specifica delle tecniche, alla ripresa degli stili locali, dall'utilizzo di materiali presenti o reperibili, al persistere di modelli e tipologie autoctone.

Nelle nostre città, sino alla fase della ricostruzione postbellica, l'abitudine di rivolgersi ai falegnami, ai fabbri, e agli altri artigiani presenti nei territori per la definizione dell'arredo, era consolidata e ciò facilitava da un lato il mantenimento di micro-economie locali (l'artigianato era alimentato dalla comunità stessa), dall'altro il perpetuarsi di modelli d'arredo frutto di una personalizzazione del singolo artigiano di tecniche e linguaggi tramandati. Era tale legame che consentiva già nella fase medioevale, quando a partire dalla cassapanca si definiscono i primi mobili, lo sviluppo di tipologie dalla specifica connotazione territoriale (è a tale periodo che si attribuisce ad esempio la nascita della "Savonarola" o della "Dantesca" in ambito fiorentino) e, a partire dal Settecento, la definizione di uno "stile d'arredo" territoriale. Lo stile fiorentino, ad esempio, che si sviluppa con forza all'inizio del Novecento alimentando un preciso commercio di vero o presunto antiquariato che si diffonde negli ambienti colti della società americana, si nutre di un preciso rapporto con l'artigianato locale.

Alcuni di questi elementi hanno resistito all'incedere della modernità per presentarsi con continui aggiornamenti stilistici per tutto il Novecento o perlomeno sino al persistere di un tessuto artigianale, che ne garantiva l'ereditarietà.

Ma la diversità non riguardava esclusivamente gli aspetti tecnico-stilistici ma era altresì una diretta conseguenza delle diverse modalità abitative e quindi dei rituali che definivano il quotidiano. Poiché l'identità agisce contemporaneamente su diverse scale, esiste anche una macro-scala che definisce non l'abitare locale o l'abitare dei differenti climi, e quindi delle differenti regioni, ma

un abitare "italiano" espressione di rituali condivisi in tutto il territorio nazionale ed elementi comuni di riferimento perpetuati perlomeno sino agli anni del boom edilizio e della ricostruzione post-bellica. Tali rituali si evidenziavano nel vivere degli emigrati che portavano con sé le espressioni di una identità nazionale dell'abitare.

"Gli italiani emigrati portarono con sé le tradizioni, la lingua dialettale e il loro modo di vivere. Si adattarono con facilità alle nuove migliori condizioni di vita mantenendo alcuni aspetti delle loro tradizioni: la fede comune, le feste popolari con le espressioni dei loro luoghi di origine, i forti legami delle comunità ed alcuni modi di vivere la casa come, per esempio, la cucina, cuore della vecchia e nuova famiglia"⁶.

Gio Ponti alla fine degli anni Venti parlando di "casa all'italiana" inseguiva il sogno di realizzare abitazioni identitarie in grado di coniugare il rapporto tra passato e presente in una pacificata e radicata idea dell'abitare. Ma l'idea di Ponti di un equilibrio tra fare artigianale e fare industriale che ancora poteva salvaguardare un'identità territoriale dell'abitare andrà a scontrarsi, a partire dagli anni Trenta, con l'adesione esclusiva al fare industriale della nascente disciplina design. Il design italiano si presenta sin dagli esordi come espressione di un artigianato meccanizzato che incontra la modernità nelle espressioni di una élite di architetti sensibili ai fermenti provenienti dalla scena culturale internazionale. I mobili, e più in generale lo spazio abitativo, costituiscono il primo vero territorio di confronto e sperimentazione per la nascente disciplina ed è in questo contesto che si verificano i primi corrispondenti mutamenti nel linguaggio.

L'abbandono definitivo degli ambiti di una connotazione locale nell'arredamento, che ancora nel primo dopoguerra veniva alimentato dalle produzioni artigianali locali, si avrà a seguito di due accadimenti tra loro correlati. Da un lato la diffusione del 'linguaggio moderno' che dividerà l'Italia in due 'comparti culturali' (un nord nel quale si diffonderanno fin da subito i nuovi linguaggi e un sud dove per lungo tempo prevarranno gli stilemi classici), dall'al-

⁶ R. Lemme, *Gli elementi unificanti dell'Italia. I fattori fisici, sociali e linguistici in Lemme R., a cura di, Le Case Degli Italiani-La casa bene primario. L'evoluzione delle abitazioni popolari e borghesi. Gangemi, Roma, 2015.*

tro la nascita dei primi sistemi componibili e la comparsa degli elettrodomestici, che modificheranno radicalmente il modo di abitare degli italiani. Questo sconvolgimento si avvia parallelamente in alcuni paesi europei; in Germania col Bauhaus e con Margarete Schütte-Lihotzky e la cucina di Francoforte (ma più in generale col rinnovamento delle tipologie edilizie nella ricostruzione che segue il primo conflitto bellico), in Francia con Le Corbusier e i "casier standard" e infine nei paesi scandinavi, la cui evoluzione nelle tipologie e nei linguaggi influenzerà in maniera preponderante la modernizzazione della cultura progettuale italiana. Seppure in Italia la diffusione dei sistemi sia avvenuta relativamente più tardi (le prime cucine componibili arriveranno nel nostro paese nel periodo tra le due guerre ma la vera diffusione dei sistemi si avrà negli anni Sessanta), la penetrazione di sistemi modulari basati sulla logica dell'assemblaggio di pannelli, quasi come un'onda dalla Brianza verso il sud del Paese (dove modificherà radicalmente le pratiche abitative e l'organizzazione degli ambienti), avverrà con assoluta rapidità.

Con il rinnovamento in chiave moderna dei linguaggi si assisterà ad una progressiva scomparsa degli elementi di connotazione e decoro nei mobili (che permangono solo nel classico) e con l'avvento dei sistemi componibili alla trasformazione di comparti produttivi a prevalente carattere artigianale, che caratterizzavano specifiche zone del nostro paese (Brianza, Cantù, Veneto, Toscana) in comparti industriali.

Curiosamente l'immissione dei sistemi manterrà ai suoi esordi, sia pure a larga scala, una connotazione identitaria e così le prime cucine componibili in Italia venivano chiamate "all'americana" e le librerie con montanti da terra a soffitto "alla svedese". Nel primo caso si trattava della "americanizzazione" di modelli sviluppati in primis in ambito europeo (la cucina di Francoforte non arriva nel nostro paese direttamente dalla Germania ma attraverso la cultura americana dell'elettrodomestico), nel secondo caso dell'identificazione con tipologie, materiali (alcune essenze lignee) e specifici linguaggi estetici provenienti da quell'area geografica e culturale.

A partire dagli anni Settanta, con la diffusione dei sistemi e la corrispondente omologazione dei linguaggi, si assisterà alla progressiva cancellazione delle espressioni di abitare

identitario. Le elaborazioni progettuali e di ricerca di quegli autori che si opporranno all'uniformarsi delle pratiche e dei linguaggi, tra tutti Ugo La Pietra e Adolfo Natalini⁷, non riusciranno ad incidere su meccanismi conseguenti a trasformazioni socio-economiche che ormai intervengono a scala sovranazionale.

Oggi si torna finalmente a parlare di diversità.

Un accrescimento del fare disciplinare ha interessato lo sviluppo del design rivelandone l'aspetto multiforme, non più legato alla sola produzione di manufatti, ma sempre più alla costruzione di scenari e connessioni tra le componenti della cultura. Tra questi la definizione di nuovi linguaggi progettuali che possano ancora guardare alle specificità territoriali, alle connessioni con le altre culture, ai rapporti (possibili e in corso) con l'artigianato e l'industria.

Il progetto si va progressivamente riappropriando di una complessità che nasce dal rapporto con gli elementi di specificità che ogni luogo possiede ma anche e soprattutto dal recupero di una qualità del fare che non è stata del tutto cancellata dalla modernità.

Non una riproposizione, ma una rielaborazione in chiave contemporanea di quell'enorme patrimonio di risorse che ogni cultura esprime, che può favorire la ripresa e lo sviluppo di un abitare della diversità.

Bibliografia

AAVV (2003) *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*. Milano: Skira.

Armato F. (2007). *Ascoltare i Luoghi*, Firenze: Alinea.

Bevilacqua F. (2010). *Genius Loci. Il Dio dei luoghi perduti*, Soveria Mannelli: Rubbettino.

Bodei R. (2010). *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza.

Decandia L. (2004). *Anime di luoghi*. Milano: FrancoAngeli.

Follesa S. (2013). *Design e identità. Progettare per i luoghi*.

⁷ Ugo La Pietra e Adolfo Natalini, con una differente applicazione rispettivamente agli ambiti del design e dell'architettura, sono tra coloro in Italia che parleranno con maggior forza di identità territoriale nel progetto segnalando l'importanza della riscoperta e tutela di un patrimonio di conoscenze, arti e tecniche presente nei territori.

Milano: FrancoAngeli.

Kondo M. (2014). *Il magico potere del Riordino*. Milano: Valardi.

Lemme R., a cura di (2015). *Le Case Degli Italiani-La casa bene primario. L'evoluzione delle abitazioni popolari e borghesi*. Roma: Gangemi.

Lotti G. (2014). *In-Between Design. Ricerche e progetti per il sistema interni*. Firenze: DIDAPRESS.

Lotti G. (2010). *Territori & connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale*. Pisa: ETS.

Sasaki F. (2016), *Fai spazio nella tua vita*, Milano: Rizzoli.

Vacca F. (2013). *Design sul filo della tradizione*. Cagliari: Pitagora.

Visentin C. (2008). *L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto*. Padova: Il Poligrafo.

Vitta M. (2008). *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*. Torino: Einaudi.

L'abitare con l'altro

Debora Giorgi

Ricercatrice

180

Figura 7
guadagnare soldi al
mercato notturno
di Marrakech
CC0 Public Domain
Pixabay.com

La fluidità del mondo globale implica di ripensare la relazione con i luoghi anche in considerazione dei vasti fenomeni migratori. I fenomeni migratori contribuiscono a mutare l'assetto strutturale delle società odierne, al punto che oggi non è più possibile pensare realisticamente alla popolazione di un territorio come ad un insieme culturalmente omogeneo: immigrati ed autoctoni si trovano a vivere in "paesaggi meticci" e "ibridi" in cui entrambi, sia a livello individuale che di gruppo, vanno cercando la propria identità.

I territori si configurano quindi sempre più come multiculturali, in cui convivono, dialogano e si sovrappongono culture diverse, provenienti da luoghi diversi. A questo contribuiscono anche gli spazi virtuali raggiungibili grazie alla Rete che ci permette di rendere vicini luoghi lontani e di entrare in contatto con realtà culturali differenti sebbene con gradi di approfondimento e di conoscenza diversi. Con Marc Augé:

"[...] una qualche forma di legame sociale può emergere ovunque: i giovani che si incontrano regolarmente in un ipermercato, per esempio, possono fare di esso un punto di incontro e inventarsi così un luogo. Non esistono luoghi o nonluoghi in senso assoluto. Il luogo degli uni può essere il nonluogo degli altri e viceversa. Gli spazi virtuali di comunicazione, poi, permettendo agli individui di scambiarsi messaggi, di mettersi in contatto tra loro, non possono facilmente essere definiti nonluoghi. Si tratta, in questo caso, di interrogarsi sulla natura della relazione che si stabilisce tramite determinate tecnologie della comunicazione per

*chiedersi anche come sia possibile che in questo mondo definito 'relazionale' gli individui si sentano così soli*¹.

Le differenti culture a contatto fra loro, quindi, si trasformano e ridefiniscono nuovi spazi di relazione. Del resto l'identità non è mai monolitica, ma possiede una sua plasticità e capacità di adattamento ai cambiamenti, che tuttavia può richiedere tempo e soprattutto non è esente da conflitti.

Cosa accade dunque quando masse di individui, spinti dalla disperazione o dall'umano bisogno di trovare salvezza e protezione per sé e i propri cari, abbandonano le proprie origini verso paesi nuovi e spesso profondamente diversi da quelli di provenienza? Ancora Marc Augé definisce come doppiamente destinati al "nonluogo" i rifugiati: essi tagliano i ponti con il luogo di provenienza, a volte per sempre, e si imbarcano, senza identità, verso qualcosa che forse non raggiungeranno mai.

"Coloro che fuggono davanti alla miseria, alla fame o alla tirannia, alle violenze della natura e della Storia, e che si



¹ M. Augé, *I nuovi confini dei non luoghi. In aeroporti, stazioni, supermercati: miseria e abbondanza, turismo e migrazione. Corriere della Sera*, 12 luglio 2010, p. 29.

gettano a volte in mare mettendo in pericolo la propria stessa vita, vivono in una logica del tutto o del niente, del 'si salvi chi può', e tagliano ogni legame con il luogo d'origine, anche se agiscono nella speranza di poter aiutare in seguito quelli che hanno lasciato a casa. È il momento della fuga insensata. L'esercito disordinato dei sopravvissuti sbarca sulle spiagge dell'esilio già ingombre dei cadaveri che il mare ha rigettato: strano paradiso, quello che in genere, molto rapidamente, prende la forma di campi di internamento. L'altro mondo, quello al quale vorrebbero accedere e che continua a sfuggirgli, non riescono mai a raggiungerlo. Resta un miraggio, anche per chi riesce a penetrarvi clandestinamente. Non c'è niente di più tragico del destino di questi individui presi in trappola tra due negazioni: quella dell'origine e quella del presente, ma condannati a sperare, tuttavia, o piuttosto a ripetere, per sfuggire al nonsenso totale"².

Nella perdita della dimensione spaziale e temporale si perde l'identità individuale, si spezzano i legami sociali, si tagliano le radici fino a condurre gli individui, soli e disconnessi, ad uno smarrimento tale da indurre la necessità di identificarsi con i modelli che si propongono come alternativa. Il vuoto, la mancata identificazione, il non riconoscimento sono alla base del bisogno di appartenenza che, in quanto bisogno primario dell'essere umano, prevale e può spingere alcuni individui ad identificarsi in maniera cieca in un gruppo o in una ideologia perdendo autonomia di giudizio. D'altra parte questi gruppi o ideologie forniscono elementi identitari forti, permeati magari di elementi religiosi, ma soprattutto rispondono ad un bisogno atavico di radici comuni, di identità collettiva, di comunità. Lungi dal voler spiegare con questo il fenomeno del fondamentalismo religioso, queste poche considerazioni, penso, riflettano realtà diffuse di disagio crescente, dovuto alla perdita di identità sia sociale che culturale. È innegabile inoltre che rispetto a questo disagio i movimenti fondamentalisti elargiscano un confortevole senso di sicurezza offrendo all'individuo un posto legittimo nello schema generale delle cose.

La perdita di identità indebolisce l'individuo che si trova isolato, rendendolo da una parte bisognoso di relazioni, dall'altra chiuso, per timore, verso l'alterità. L'alterità se da una parte costituisce il "confine" che contribuisce alla definizione dell'identità stessa³, dall'altra costituisce, in alcuni

² *Ibidem.*

³ F. Remotti, *Contro l'identità*. Laterza, Roma, 2001.

casì, un elemento destabilizzante. Luisa Bonesio⁴ prospetta due modelli di relazione con l'alterità: il modello "forte" e conservatorista, che vuole custodire l'identità di uno specifico territorio e che può sfociare in atteggiamenti di intransigenza e intolleranza, ed il modello "debole" che, invece, definisce l'identità come uno scambio, un dialogo fra culture e comunità differenti promuovendo forme di sincretismi, di ibridazioni, di contaminazioni e di mescolanze.

La prima posizione, che tenta di costruire l'identità ponendo confini rigidi, coltivando principi assoluti, definendo e difendendo l'identità stessa da nemici visibili e invisibili, parte da una visione che potremmo definire narcisistica e che socialmente sfocia in forme di fondamentalismo. Il fondamentalismo, infatti, protegge l'individuo dalla paura di smarrirsi, di sentirsi autonomo, solo e senza orientamento, risponde, cioè, ad un atto di autoprotezione, di difesa contro la con-fusione, la spersonalizzazione ed il disorientamento. Bene/male, giusto/ingiusto, bianco/nero, noi/loro: il dualismo proprio dell'esistenza trova una definizione certa, non ci sono dubbi, tutto trova un posto. Qualcuno o qualcosa dal di fuori indica quale sia la strada da seguire, individua la soluzione senza lasciare spazio al dubbio. E questo può essere molto confortante.

La seconda posizione, in cui il centro dell'individuo è posto all'esterno, spostando continuamente i confini e rendendoli molto porosi, rischia a sua volta di cancellare le specificità, integrando ogni differenza sfocia verso l'indifferenziazione. In nome dell'egualitarismo - che sicuramente nella storia ha avuto meriti incontestabili, favorendo l'affermazione di diritti e di pari opportunità per molti che ne erano rimasti esclusi - si negano le differenze, l'individuo non esiste se non come appartenente ad un classe sociale. Anche questo è confortante.

Esiste però un'altra possibile reazione che muove dalla consapevolezza della molteplicità e della non assolutezza dell'identità che non è immutabile nel tempo. Privilegiando processi di apertura e di relativizzazione, si confronta con l'alterità e con il mondo e ne accoglie gli eventi che possono anche modificare e trasformare l'identità stessa. I limiti ed i confini diventano dunque una scelta anche culturale.

Prendere coscienza e accettare la nostra inevitabile identità multipla significa stabilire l'importanza relativa delle nostre opinioni, delle nostre appartenenze, dei nostri credo,

⁴ L. Bonesio, *Paesaggio, identità e comunità locale e globale. Diabasis, Reggio Emilia, 2007.*

delle nostre convinzioni e delle nostre affiliazioni in un dato contesto, come scrive Amartya Sen⁵. Questo significa non più comprendere le diverse culture come giustapposte, magari proponendo una specie di tolleranza buonista, ma significa farle incontrare nel dramma della diversità, del confronto e persino dello scontro, che spesso non è pacifico. L'esperienza del conflitto nelle relazioni è inevitabile, poiché è del tutto naturale, di fronte ad un evento nuovo, ritornare in quell'area di comfort data dalla stabilità e dalla certezza di ciò che è noto e consolidato nel tempo. L'altro non solo è nuovo, è insondabile e quindi destabilizzante, ma per conoscerlo, normalmente, utilizziamo schemi e modelli che ci appartengono, utilizziamo, in altre parole, delle forme di proiezione di noi stessi. La trasformazione passa necessariamente per un percorso traumatico. Lo stabilisce anche uno dei principi alla base della scienza moderna, ossia il principio di entropia (dal greco antico en "dentro" e tropé "cambiamento" appunto), che afferma la necessità del disordine affinché possa avvenire una trasformazione. Confrontarsi veramente con la diversità dell'altro implica un cambiamento, non se ne può uscire identici a prima. Lo spazio relazionale del confronto crea un campo "intermedio", proprio della relazione, che a sua volta può avere un effetto trasformativo sulla struttura interna di ciascuno degli individui che vi si confrontano⁶.

Quando si individuano delle differenze e si creano delle distinzioni tra individui o gruppi, automaticamente si creano anche dei confini, che fanno riferimento a tali distinzioni e delimitano l'ambito di ciascun individuo o gruppo, determinando le rispettive appartenenze. L'assenza di confini determina incertezza, sensazione di pericolo, instabilità. La forma non è forma, è indistinta e quindi inesistente. Perciò i confini servono, è la linea di confine che definisce il dentro e il fuori, che dà un contorno al reale. Il confine delimita uno spazio circoscritto, che racchiude ciò che lo spazio contiene, ed esclude ciò che non ne fa parte; è un segno di demarcazione, di separazione tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori. Tuttavia non è solo uno strumento per tenere divisi due spazi, o due ambiti, ma può costituire anche un punto di contatto tra due mondi o culture diverse. In questo secondo caso, più che un segno di separazione e chiusura, il confine può essere visto come una soglia, che

5 A. Sen, *L'altra India. La tradizione razionalista e scettica alle radici della cultura indiana*. Mondadori, Milano, 2005.

6 N. Schwartz-Salant, *La Relazione. Psicologia, Clinica e Terapia dei campi interattivi*. La Biblioteca di Vivarium, Milano, 2002.

permette di entrare o uscire dallo spazio delimitato. Creare uno spazio relazionale di confronto non significa muoversi nell'indistinto e nella confusione. L'assunto che l'interazione fra più soggetti, o fra soggetto e oggetto, determini un cambiamento in tutti gli elementi che partecipano al processo, non presuppone in alcun modo l'annullamento delle differenze. La qualità del processo trasformativo che si attua attraverso la relazione, sta nella creazione di uno spazio che potremmo definire "intermedio", in cui ad esempio, grazie all'empatia, si attua una "fusione", un "mettersi al posto di", ma alternativamente restano distinti gli elementi. Non si tratta quindi di pensare che l'altro è "uguale" a me. Sarebbe come negarne l'esistenza. La comprensione passa attraverso un processo di individuazione e di distinzione, in cui i soggetti devono trovare appunto i loro confini. Occorre affermare la differenza affinché ci possa essere un dialogo, una relazione, attraverso cui si possa dare vita ad un "luogo" a sé, meticcio, fatto di differenze, che ne costituisca la sintesi e che quindi non ne sia semplicemente la somma. L'identità non è simmetrica e la comprensione dell'altro, se da una parte, come uno specchio, stimola una migliore comprensione di noi stessi, dall'altra, proprio nell'accoglierne le differenze, apre alla visione di ciò che è possibile, dilatando i confini. In questo spazio del possibile, i cui confini si allargano per abbracciare ciò che è diverso, si attua il processo creativo. Vedere le differenze accende la capacità visionaria e l'immaginazione.

È ormai acquisito da parte dell'antropologia contemporanea, che le identità culturali non siano statiche e immutabili, ma che siano l'esito di un processo complesso di contaminazioni e meticciami. Come ci ha insegnato Martin Bernal nella sua *Black Athena*⁷, persino alla base di quello che ci viene tramandato come un modello di identità culturale monolitico, quello della civiltà classica greco-romana, c'è un complesso insieme di stratificazioni e di intrecci che partono dall'antico Egitto. Soprattutto la civiltà greco-romana si è sviluppata e si è evoluta grazie a continue contaminazioni che vanno dalle molte culture mediterranee fino a quelle asiatiche in cui si estese l'impero prima alessandrino e poi romano. Le colonie greche furono sempre luoghi di contaminazione culturale e numerosi dei più grandi filosofi e pensatori greci provenivano proprio dalle colonie della Magna Grecia. Infine il diritto romano, che identifica una delle basi della nostra civiltà, riconosceva cittadinanza a

7 M. Bernal, *Atena Nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, EST, 1997.

tutti i popoli sottomessi e, per quanto si trattasse comunque di una forma di coercizione, la cultura dell'Impero romano ha mutuato dalle culture con cui veniva in contatto tecniche costruttive (basti pensare all'arco), espressioni artistiche, e non ultime, divinità e religioni. Fino ad arrivare ai nostri giorni, in cui gli Stati Uniti in primo luogo, ma anche le grandi nazioni europee, dal Regno Unito alla Francia, annoverano una percentuale molto elevata di ricercatori, scienziati e professionisti di origini diverse.

L'identità perduta quindi non può ricomporsi unicamente attraverso la dimensione "locale", deve necessariamente misurarsi e abbracciare, potenzialmente, realtà anche molto distanti. La società contemporanea non può negare che il "globale" entri nel "locale" perché ogni luogo non solo accoglie persone di diversa provenienza e cultura, accoglie altresì gli echi di mondi lontani che arrivano attraverso le nuove autostrade informatiche. I nuovi "luoghi" che si creano sono luoghi di relazione, di condivisione e di moltiplicazione di valori e di riferimenti. Attraverso il confronto e nel tempo, ogni spazio può diventare "luogo dell'abitare", divenendo riferimento per creare nuove radici, nuovi sentimenti di appartenenza, rafforzando tuttavia il senso di identità a prescindere dalla propria provenienza geografica o *dalla molteplicità di riferimenti culturali e relazioni che ognuno possiede*. Per non perdersi, l'identità si deve fare fluida e mobile.

Per concludere, con Bauman, la capacità di vivere con gli altri non è una dote innata, ma è un'abilità che va acquisita anche attraverso la pratica:

*"La capacità di vivere con le differenze, e ancor meno quella di apprezzare tale modo di vita e di trarne benefici, non è una dote che si acquista facilmente e tanto meno viene da sé. Tale capacità è un'arte, e come tutte le arti richiede studio e applicazione. Per contro, l'incapacità di far fronte all'irritante pluralità degli esseri umani e all'ambiguità di tutte le decisioni classificatrici/cataloganti si perpetua e si rinforza da sé: quanto più possenti sono la spinta all'omogeneità e i tentativi di eliminare la differenza, tanto più difficile è sentirsi a casa in presenza di estranei; quanto più minacciosa appare tale differenza, tanto più profonda e intensa è l'ansia che produce"*⁸.

Bibliografia

- Bauman Z. (2003). *Modernità liquida*, Roma-Bari: Laterza.
- Bonesio L. (2007). *Paesaggio, identità e comunità locale e globale*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Ghilardi M., a cura di (2008). *Per un'estetica interculturale*. Milano: Mimesis.
- Ghilardi M. (2012). *Filosofia dell'interculturalità*. Brescia: Morcelliana.
- Khilani M. (2015). *L'invenzione dell'altro*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Lotti G. (2015). *Design interculturale. Progetti dal Mare di Mezzo*. Firenze: DIDAPRESS.
- Pasqualotto G. (2002). Intercultura e globalizzazione. In: Miltenburg A., a cura di, *Incontri di sguardi. Saperi e pratiche dell'intercultura*. Padova: Unipress.
- Pasqualotto G. (2003). *East & West. Identità e dialogo interculturale*. Venezia: Marsilio.
- Pasqualotto G. (2011). *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*. Milano: Mimesis.
- Remotti F. (2001). *Contro l'identità*. Roma: Laterza.
- Romano S. (2012). *New India Designscape*. Mantova: Corraini.
- Sen A. (2005). *L'altra India. La tradizione razionalista e scettica alle radici della cultura indiana*. Milano: Mondadori.

L'abitare senza stare

Massimo Iosa Ghini

Architetto

188

*Figura 8
Immagine di
Stefano Visconti
ItacaFreelance*

Sostenibile è un termine molto in voga e lo è giustamente, come è giustamente da supportare tutto ciò che rappresenta, in questi tempi di rivoluzione verde assolutamente positiva. Ma ha anche un senso di "sopportabile", qualcosa che emana una qualche negatività. Nella sostenibilità c'è una idea di sforzo, di fatica che, pur essendo necessaria, lascia trasparire una possibile avversione verso l'innovazione e la creatività.

Il design italiano è noto nel mondo per la propria capacità di fare innovazione e di farla anche in relativa scarsità di risorse (l'esempio classico è quello del recupero delle ruote dei carrelli aerei che hanno generato il progetto Vespa) ma soprattutto ci è riconosciuta la capacità di miscelare aspetti tecnici a istanze etiche ed estetiche che rendono i nostri prodotti amabili e diversi. Belli?

Non abbiamo mai completamente assorbito la lezione del Bauhaus della deterministica azione della funzione sulla forma a favore invece di un umanistico e lato disegno del cucchiaio fino alla città. Complici i nostri contesti urbani che non hanno una estetica tecnicistica ma di rappresentatività decorata, siamo diventati sensibili e abili costruttori di istanze estetiche e di affascinanti indeterminazioni non certo giustificabili con qualche logico ragionamento, ma con la sola forza della continua e costante ricerca della bellezza.

Bellezza indescrivibile, ribelle a qualsiasi metodo, ma così chiaramente riconoscibile dove la si vede emergere dal neutro del noise visivo di fondo.

Il sostenibile non sa essere bello come non sa esserlo l'antica rappresentazione della funzione che non sa più dare bellezza consequenziale al creato artificiale, per questo ci

facciamo portatori di quel MA nel titolo del volume. Sostenibile sì allora, MA bello, un bello come atto presuntivo sì, che inneschi una tensione, uno sforzo verso una direzione in cui l'aspetto estetico sia l'avatar della sostanza qualitativa del progetto.

Citando Houellebecq: ciò che è funzionale è per forza bello. Partito sorprendente che lo spettacolo della natura contraddice di continuo, incitando piuttosto a vedere una rivincita sulla ragione. Se le forme della natura piacciono all'occhio è spesso perché non servono a nulla, perché



non rispondono ad un criterio di efficienza percettibile. Esse si riproducono con esuberanza, con ricchezza, mosse apparentemente da una forza interna che si può definire con il puro desiderio di essere, il semplice desiderio di riprodursi. Spesso la bellezza sta in tutto ciò che non si può imbrigliare e motivare, e sono convinto, come diceva Sottsass anche a Dostoevskij, che sarà proprio la bellezza a salvarci.

Abitare la città

Ugo La Pietra

Artista/Designer

190

Figura 9
da *“Da i gradi di libertà: recupero e reinvenzione”*, 1969.
Collage su carta con interventi originali, 70x100 cm.
Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

“La società ‘burocratica’ tende, ormai da tempo, a prendere possesso dello spazio in modo esclusivo: l’urbanistica sembra porsi spesso come il mezzo per questa appropriazione. Lo scopo fondamentale di questa disciplina appare così sempre più quello di isolare gli individui nella cellula abitativa familiare, di ridurre le loro possibilità di scelta all’interno di un ridotto numero di comportamenti preordinati, di integrarli in pseudo-collettività che, come la fabbrica o la megacasa o il villaggio di vacanza, consentono il loro controllo e la loro manipolazione. Ogni pianificazione urbana si comprende soltanto come campo della pubblicità-propaganda di una società, vale a dire organizzazione della partecipazione a qualcosa a cui è impossibile partecipare”.

Partendo da questa citazione, dalle teorie della Internazionale Situazionista, negli anni Sessanta, mi è risultato possibile incominciare a porre le basi per tutta una serie di verifiche, di nuove letture e interpretazioni dello spazio urbano.

“Le condizioni di una società divenuta ormai totalitaria, dovranno essere sostituite dalla liberazione di un istinto di costruzione attualmente represso in tutti. Ciò non vuol dire che tutti debbano trasformarsi in apprendisti muratori: la costruzione di cui parlo non è quella della propria casa quanto quella della propria vita, la quale non può realizzarsi senza l’autogestione di tutti gli aspetti dell’esistenza – Abitare è essere ovunque a casa propria – nelle condizioni attuali nessuno abita veramente, ma è abitato dal potere”.

Ho usato questa citazione negli anni Sessanta per far capire che la modificazione del territorio urbano non passa necessariamente dalla trasformazione dello spazio fisico ma dal rapporto tra il nostro spazio mentale e l’ambiente. Così per molti anni ho teorizzato e praticato una sorta di esercizi adatti alla riappropriazione dello spazio urbano: ri-



Sainto Pajjo 1912 Kijua Kiamwani
ye Kipatio



appropriazione che passa attraverso dei percorsi mentali proprio come i pellerossa svilupparono il loro rapporto con l'ambiente.

"Ogni angolo di questo paese è sacro alla mia gente, ogni collina, ogni valle, ogni pianura e valle e bosco è sacra alla mia gente per qualche ricordo o qualche triste esperienza, anche le rocce, che sembrano insensibili, quando sulla spiaggia silenziosa sudano maestose sotto il sole, vibrano alla memoria degli eventi passati dalla mia tribù. Persino la polvere su cui cammini accetta più volentieri i nostri piedi perché è la cenere dei nostri antenati e i nostri piedi sanno che il suolo è felice di sorreggerci perché è ricco delle vite dei nostri antenati".

Con queste parole il capo dei Seattles nel 1859 cedette il territorio al Governatore di Washington, sul quale venne poi costruita la città di Seattle.

La città è quindi il luogo dove espandere la propria personalità attraverso una appropriazione affettiva: proprio come ci appropriamo negli anni degli oggetti che i nostri genitori hanno collocato nel loro spazio domestico che con il tempo e con la nostra attitudine diventa anche il nostro.

Per questo ho anche attivato diversi esercizi creativi come: "Disegna la mappa della tua città", "Le chemin de derive", "Interno-Esterno".

Queste le premesse che nel 1968 caratterizzarono una mia ricerca sulla città di Milano e che mi portarono gradatamente a fare una prima lettura anche del concetto di periferia. Già in quella occasione l'uso del termine "periferia" non coincideva con la sua più classica definizione: *"la periferia esiste solo in dipendenza da un centro che la delinea e la definisce stabilendo le regole di un sistema di cui essa costituisce il margine"*, definizione attraverso la quale la sua natura ha acquisito nel tempo un "concetto circolare" (il greco *periphéreia* e il latino *circumferre* è diventato la "circonferenza" della geometria, ossia il luogo dei punti definiti da un centro comune). Di fatto, tra l'idea di periferia-circonferenza e quella "periferia" che iniziai a sviluppare già in quelle prime ricerche c'è una certa differenza: la prima fa riferimento ad un certo rapporto fisico con il centro (al limite, rapporto di equidistanza dal centro stesso), mentre nella seconda incominciò a prendere corpo il concetto di "lontananza" generica la cui misura era

più qualitativa che quantitativa.

Una lontananza di tipo concettuale che prescindeva dal rapporto fisico con il centro. E, nella ricerca di alcune rare e particolari caratteristiche che davano all'individuo urbanizzato la possibilità di agire creativamente nello spazio urbano (che per semplicità chiamai "i gradi di libertà"), rilevai delle situazioni "qualitative" in cui "la periferia" coincideva con la "scarsità di efficienza del sistema urbano". Per cui là dove il sistema era meno efficiente si potevano manifestare meglio gli atteggiamenti creativi che andavo cercando; e così rivolgendo l'attenzione in particolare modo ad una attività creativa in rapporto alla fisicità, l'individuazione di "tracce formalizzate" all'interno della città "regolata" mi forniva elementi concreti di conoscenza di un atteggiamento (o meglio di una aspirazione) che ritenevo ancora molto vivo nell'individuo urbanizzato. Nacquero così alcune esplorazioni sul territorio, dai "gradi di libertà" al "recupero e reinvenzione".

da "I gradi di libertà" (1969):

"[...]

Le tracce

Rivolgendo l'attenzione in particolare modo ad una attività creativa in relazione alla fisicità che ci circonda, l'individuazione di alcune tracce formalizzate all'interno della città regolata ci fornisce elementi concreti di conoscenza di un atteggiamento (o meglio di una aspirazione) che è manifesto nell'uomo urbanizzato, il quale tende a riaffermare la necessità della vita che si sviluppa attraverso la partecipazione e l'uso dello spazio. In poche parole, tende a manifestare il desiderio di riconquistare un ruolo individuale e collettivo nei processi di definizione e trasformazione della realtà che quotidianamente lo circonda.

L'analisi delle tracce formalizzate recuperabili all'interno dello spazio urbano ci fa scoprire quindi come l'alterazione (la trasformazione), anche minima, dello stesso possa rivelarci un desiderio represso di invenzione e un atteggiamento creativo che ancora persiste nel comportamento dell'individuo.

Il recupero

Individuazione di luoghi dove la società dei consumi accumula i propri rifiuti e le proprie scorte. Recupero intenziona-

to e contemporanea scoperta (dovuta alle sollecitazioni di ciò che di volta in volta è possibile trovare) di elementi disponibili.

La manipolazione

Desiderio di recuperare, attraverso attività manuali, quelle facoltà creative atrofizzate dalla società del lavoro. Tentativo di provare come si fa 'a fare' usando (spesso violentando) ciò che non ci viene dato come 'disponibile'.

L'appropriazione dello spazio

Recupero di uno spazio provvisoriamente disponibile e sviluppo di una 'creatività' applicata ad un territorio in cui si ritrovano in embrione tutti i parametri che caratterizzano l'intervento dell'individuo nella definizione del suo ambiente: la proprietà, l'uso del terreno, lo sfruttamento delle risorse naturali, le attrezzature fisse, i percorsi, i confini ecc.

Il desiderio di possesso

Sottrazione di spazio e identificazione di una certa disponibilità di definizione dello stesso, mediante un'azione individuale ed autonoma, oggi legittimate arbitrariamente solo attraverso l'espressione della proprietà privata.

La reinvenzione

Utilizzazione dei materiali recuperati, secondo una logica liberata da schemi precostituiti; invenzione di nuove immagini legate a realizzazioni rispondenti alle necessità funzionali individuate. Il concetto di periferia veniva, quindi, espresso come insieme di luoghi in cui era inesistente o poco efficiente il peso dell'organizzazione della città, intesa come descrizione fisica del potere [...]"

Oggi una verifica di quello che è rimasto delle nostre pratiche creative sul territorio è visibile soprattutto attraverso i graffiti.

Ma ciò che non corrisponde più al sopra citato principio "dove il sistema è meno efficiente si possono manifestare meglio gli atteggiamenti creativi" sta nel fatto che troviamo i graffiti anche e soprattutto nel centro urbano.

In questo caso si può notare infatti che i "gradi di libertà", ovvero la disponibilità ad intervenire (con segni sui muri) soprattutto sotto la spinta della trasgressione, diventa più

alta proprio dove il sistema è più efficiente.
Dalla periferia al centro della città: le nuove tracce legate al desiderio e necessità di intervenire e modificare il nostro territorio può apparire come una conquista.
Per ora chi ha veramente conquistato qualcosa sono alcuni artisti (che amano vivere nell'anonimato) diventati ricchi e famosi proprio attraverso le pratiche dei graffiti.

L'abitare di fronte alla sfida della sostenibilità

Giuseppe Lotti

Professore Ordinario

Marco Marseglia

Designer

196

Negli ultimi anni la sensibilità ambientale di amministrazioni, imprese, singole persone è cresciuta.

Ma molto rimane ancora da fare. La soluzione non sta solo nell'efficientamento energetico. Tenendo conto degli incrementi demografici previsti e della inevitabile crescita della domanda di benessere da parte dei paesi del sud del mondo per raggiungere le condizioni di sostenibilità occorre aumentare l'eco-efficienza del sistema tecnico di almeno 10 volte (Wuppertal Institut für Klima).

Ciò richiede profondi cambiamenti sul piano sociale e culturale. Concetti come quello di "decrecita" (Latouche), "sobrietà" (Gesualdi), "pensiero meridiano" (Cassano) aprono scenari interessanti.

Se in passato si è associato l'abitare legato agli aspetti della sostenibilità con un'attenzione sull'aspetto materico del prodotto, oggi non è più possibile non considerare gli aspetti sociali e culturali.

In ambito progettuale quindi si è passati da un'attenzione sulla materia ad un'attenzione per il sistema dei prodotti intesa come forma delle relazioni tra questi, l'ambiente e l'uomo.

La tensione tra forma e materia "[...] è una tensione che risiede fra due differenti approcci nel modo di capire la natura: lo studio della materia e lo studio della forma. Lo studio della materia ha origine con la domanda: 'Di cosa è fatto?'. Essa conduce ai concetti di elementi fondamentali, di blocchi costituenti; alla misurazione e alla quantificazione. Lo studio della forma si chiede: 'Qual è lo schema?'. E ciò conduce invece ai concetti di ordine, organizzazione, relazione"¹.

Fondamentale appare soprattutto il passaggio da un'idea

¹ Capra F., in L. Bistagnino L. (2012), *Design Sistemico. Systemic Design. II edizione, Slow Food, Bra (CN), 2012.*

di benessere fondato sul possesso dei prodotti (con il 20% della popolazione mondiale che consuma l'80% di risorse) ad un'idea di benessere basato sull'accesso a una serie di servizi, esperienze, beni intangibili. Con Manzini: "Mentre non si riesce a intravedere alcuna possibilità di arrivare a una conclusione di equa sostenibilità per un sistema produttivo e un'idea di benessere orientati al prodotto, lo stesso non si può dire per un sistema produttivo e un'idea di benessere orientati all'accesso e ai servizi" (Manzini, Vezzoli, 2007).

Relativamente al contributo del progetto ciò significa che risultati tangibili non possono essere raggiunti semplicemente attraverso un redesign ecologico dell'esistente – comunque importante ma con ricadute in termini di sostenibilità inevitabilmente limitate –, ma con un passaggio dal prodotto al servizio tutto da progettare. Spesso si tratta di definire *"design solutions without material [...]* Service design may be the new objectless product design, employing similar creative thinking but resulting in a deliverable based on human factors rather than matter"². Tecnicamente è il passaggio dal Product Design al Product Service System Design. Per una definizione di sustainable PSS come *"an offer model providing and integrated mix of products and services that are together able to fulfil a particular customer demand (to deliver a 'unit of satisfaction') based on innovative interactions between the stakeholders of the value production system (satisfaction system), where the economic and competitive interest of the providers continuously seeks both environmentally and socio-ethically beneficial new solutions"*³. Il Product Service System (PSS) richiede al progettista nuove competenze che vanno ben al di là della definizione del panorama materiale degli oggetti che ci circondano.

In un tale scenario l'abitare gioca un ruolo importante. Ad esso è legato parte delle problematiche ambientali della contemporaneità. Si pensi al riscaldamento e raffrescamento e conseguenti consumi energetici, all'utilizzo d'acqua, allo spreco di cibo e più in generale alle emissioni di CO₂.

Anche nell'abitare la sfida della sostenibilità, come sopra delineata, richiede un profondo ripensamento di natura culturale. Si guardi alla diffusione di servizi energetici col-

2 Vezzoli C., Kohtala C., Srinivasan A. (2014), *Product-Service System Design for Sustainability* - LENS Learning Network on Sustainability, Greenleaf Publishing Limited, Sheffield UK.

3 Cfr. 2.

Figura 10
Congelatore Whirlpool
High Chest

lettivi, alle tematiche proprie del co-housing e, comunque, allo sharing di alcuni servizi come ad esempio quello di lavanderia: dal cliente che compra una lavatrice al cliente che compra un servizio di lavanderia; l'azienda possiede e mantiene tutte le attrezzature per garantire il servizio di lavanderia ed è responsabile della qualità del lavaggio. I costi del cliente sono distribuiti nel tempo (si paga un tot per lavaggio); l'azienda è responsabile della dismissione ed è incentivata a prolungare la vita del prodotto, riutilizzare le componenti e riciclare i materiali.

In questo scenario diviene fondamentale non solo l'accettazione del servizio da parte del produttore/fornitore, ma soprattutto del consumatore che si trova davanti ad un modo del tutto nuovo di consumo.

L'importanza del lato estetico viene posto come elemento che potrebbe favorire l'accettazione da parte dell'utente



nel passaggio dal prodotto al servizio, sia durante la scelta di acquisto che nella fase di utilizzo. "Passando ad un livello di innovazione di sistema la domanda è: in che senso è possibile pensare ad un'estetica di un PSS eco-efficiente? Questa domanda non riguarda solo il dibattito sul design per la sostenibilità, ma in modo più ampio il ruolo del design" (Ceschin, Vezzoli, Zingale, 2014)⁴.

In questo ambito, evidenzia Zingale, diviene importante il significato delle relazioni, di fondamentale importanza per gli aspetti della semiotica. "Il significato delle parole e delle cose nasce sempre dal modo in cui i differenti elementi dell'esperienza umana si incontrano e si associano" (Zingale, *Ibidem*). Un rapporto particolarmente importante è quello tra il piano dell'espressione e quello del contenuto (Hjelmslev, 1943, in Zingale, *Ibidem*). L'espressione riguarda il modo in cui si verificano le cose (la forma che assumono, la disposizione dei componenti, i materiali di cui sono fatte), mentre il contenuto riguarda l'intero sfondo semantico (la somma dei loro possibili significati e il senso che possono assumere).

La dimensione semantica dei PSS riguarda anche la sfera delle relazioni sociali ovvero le funzioni e le modalità d'uso che li rendono operativi. Nel caso dei PSS la forma di espressione del manufatto è per lo più immateriale, anche se ancora mediata da strumenti di comunicazione, ambienti organizzati, forme di transizioni sociali.

Nel caso di un prodotto-servizio è importante andare a progettare la "forma" senza considerare la sua struttura come un insieme definito, ma come l'insieme aperto dei suoi possibili effetti, quindi l'insieme delle conseguenze che possono sorgere (Peirce, 1878 in Zingale, *Ibidem*). In questo contesto assumono importanza gli aspetti qualitativi del progetto che si possono configurare attraverso l'osservazione dell'utente e nello stesso tempo attraverso le capacità cognitive proprie del progettista (Zurlo, 2015).

Ciò sempre ricordando, come scrive Manzini che, "la sostenibilità ambientale è raggiungibile senza fenomeni traumatici solo se, nella transizione, si possono prospettare, e successivamente praticare, condizioni di vita che i soggetti e le comunità possono percepire come più elevate di quelle in cui attualmente si trovano a vivere" (Manzini, Vezzoli, 2007).

Percorsi sicuramente non facili anche se da più parti, an-

4 Ceschin F., Vezzoli C., Zingale S. (2014), *An aesthetic for sustainable interactions in Product-Service System?* in Vezzoli C., Kohtala C., Srinivasan A. (2014), *Op. cit.*

Figura 11

*Nella pagina a fronte:
Congelatore Whirlpool
High Chest -
particolare
responsabilità scientifica di
Vincenzo Legnante,
Francesca Tosi,
Giuseppe Lotti
ricercatori:
Marco Marseglia,
Daniela Ciampoli,
Alessia Brischetto,
Irene Bruni,
Marco Mancini,
Daniele Busciantella
Ricci*

Il progetto prevede un ridotto consumo energetico, l'impiego di materiali provenienti da riciclo ed un'interfaccia che permette all'utente di ridurre lo spreco dei cibi e la gestione da remoto

che sotto la spinta della crisi economica, si stanno sviluppando esperienze che vanno in questa direzione. Il passaggio dal prodotto al servizio comporta evidenti vantaggi per il cliente: maggiore customizzazione e qualità, minori responsabilità, nuove forme di valore. Ricordando che "[...] *the main barrier is the cultural shift necessary to value an owner-less way of having a satisfaction fulfilled, as opposed to owning a product. Solutions based on sharing and access contradict the dominant and well-established norm of ownership [...]*" (Vezzoli, Kohtala, Srinivasan, 2014). In tutto ciò il design può e deve svolgere un importante ruolo.

Con Andrea Branzi: "[...] le ricerche di design ecologico stavano dimostrando che, per ridurre l'impatto ambientale dei prodotti industriali, occorreva procedere a grandi semplificazioni tecnologiche e materiche. [...] Questa sostanziale omologazione interna di un mondo così complesso creò un senso di frustrazione progettuale un clima da 'fusione fredda' tale da rendere inutile ogni sforzo di creare diversità sostanziali" (Branzi, 2008; ed. 2015, p. 208). Semplificazioni e riduzionismi che invece non possono essere fatti per la progettazione del servizio, dove diviene fondamentale non considerare l'ambiente soltanto con i suoi aspetti biofisici, ma soprattutto con quelli culturali e sociali.

Bibliografia

- Bistagnino L. (2012). *Design Sistemico. Systemic Design*. II edizione, Bra (CN): Slow Food.
- Branzi A. (2008). *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*. Milano: Baldini & Castoldi, 2015.
- Cassano F. (1996). *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Laterza.
- Manzini E. e Vezzoli C. (2007). *Design per la Sostenibilità Ambientale*. Bologna: Zanichelli.
- Vezzoli C., Kohtala C. and Srinivasan A. (2014). *Product-Service System Design for Sustainability - LENS Learning Network on Sustainability*, Sheffield (UK): Greenleaf Publishing Limited.
- Zurlo F. (2014). *Le strategie del design. Disegnare il valore oltre il prodotto*. Milano: Libraccio, versione ebook.



L'abitare facile

Adolfo Natalini

Architetto

202

Design d'invenzione e design d'evasione

«Domus», 475, giugno 1969, pp. 28-33. Il testo, redatto nel 1967, è pubblicato nel 1969 a firma di Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli e Roberto Magris. Per il Superstudio è un periodo di intensa attività progettuale nel campo del design, in particolare su commissione delle aziende Poltronova e Giovannetti.

Sul fatto che il mondo sia tondo e che rotoli pare che non ci sia più da discutere.

Da discutere invece c'è ancora sul come viverci sopra. E in particolare se ogni giorno bisogna reinventare tutto daccapo o se invece basti tenersi forte contro la forza centrifuga agli appositi sostegni dell'attrazione terrestre e seguirlo a respirare. E questo è possibile, anzi obbligatorio, agli occupanti delle scatole cubiche di cui tanto si è già parlato. Ovvero ai felici inquilini e padroni di condomini, villette ed edifici di civile abitazione in genere, e poi, per natural parentela, a tutti i possessori od usufruttuari di porzioni refrigerate di verità costituite e luoghi comuni...

Se invece ci si pone il problema di fare i conti ogni momento con la realtà, se ci si pone il problema di vivere in modo creativo, in un modo vero insomma, allora respirare regolarmente non basta e bisogna inventare volta per volta gli utensili per il "fare" e le risposte da dare ai nuovi quesiti.

In questo modo soltanto, con l'atteggiamento creativo, si possono evitare le risposte prefabbricate imposte dai grandi monopoli di verità. Ma la contestazione del sistema, il rifiuto dei prodotti imposti come uniche risposte vere in quel preciso momento storico dall'industria dei consu-

mi, non avviene attraverso il ritorno all'artigianato, e nemmeno attraverso il rifiuto totale degli oggetti e degli atti a loro connessi. La salvezza non è nell'arcadia primordiale e nemmeno nel paese delle meraviglie di Alice.

Arcadia e Wonderland, ovvero la civiltà autarchica dell'artigianato (o anche quella non acquisitiva degli *hippies*) e la civiltà iperconsumistica dei supermarket e di Carnaby Street: da una parte un mondo magico in cui l'utensile è l'oggetto di un rito, dall'altra un insieme di norme liturgiche attorno ad oggetti inesistenti.

Ma visto che "indietro non si torna", e che il processo è irreversibile (e i revival lo confermano), e visto anche che il sistema ci propone oggetti inesistenti (il sistema di vendita vende una sola merce: se stesso) e visto anche che abbiamo bisogno di qualcosa per vivere (utensili, segnali, totem,...) rimettiamo in moto il processo del design. Se poi il problema è quello di vivere in modo creativo e di dare risposte vere ai problemi, evitando le risposte prefabbricate e imposte dai grandi monopoli di verità (i trabocchetti della *affluent society*), allora si arriva a proporre un "design di invenzione" come alternativa o variante al "product design" e all'"industrial design" corrente.

Ma il design, se valido, è sempre d'invenzione (e si ripensi a questo proposito ai termini "disegno" e "invenzione" dei trattatisti rinascimentali). Il termine da usare allora può essere "design d'evasione".

Design d'evasione, al di sopra dei giochi di parole e di facili assonanze con politiche di disimpegno, è l'attività progettante e operativa nel campo della produzione industriale che assume a metodo la poesia e l'irrazionale, e che cerca di istituzionalizzare la continua evasione dall'orrido quotidiano proposto dagli equivoci del razionalismo e della funzionalità. Ogni oggetto ha una funzione pratica e una contemplativa: è quest'ultima che il design d'evasione cerca di potenziare. Così finiscono i miti ottocenteschi della ragione che spiega tutto e le mille variazioni sul tema della seggiola a quattro gambe, e i profili aerodinamici e le sterilizzazioni dei sogni.

Si tratta insomma di ricominciare da capo: i dati sono quelli dell'esperienza e quelli del mito, quelli della tecnologia e delle richieste di mercato e quelli dei desideri repressi. L'importante è affermare continuamente la nostra presenza, lasciare continuamente un'impronta. L'importante è "es-

serci". Forse una delle manifestazioni più sconvolgenti dei nostri anni è il "sit-in", la pacifica riunione di protesta in cui tutti si siedono per terra.

Quello che vogliamo fare è gettare le basi di un'esistenza che sia tutta una manifestazione: un "be-in". Si può raggiungere questo coinvolgimento totale in due modi: fornendo oggetti a funzionamento poetico o fornendo schemi di comportamento. Nel primo caso si forniscono oggetti plurisignificanti (ambigui), oggetti a funzionamento universale, e ogni fruitore li usa come vuole. Nel secondo caso si forniscono le regole di un gioco da giocare con qualsiasi oggetto, o involucri da riempire con qualsiasi cosa.

Spostando la nostra indagine sullo spazio interno, questo può divenire un vero spazio di coinvolgimento (una scena per una rappresentazione continua o in altre parole un luogo da happening, un luogo per be-in) attraverso gli oggetti di design che vi inseriamo. E qui bisogna chiarire che questa operazione appartiene a quel primo modo di sperare cui prima abbiamo accennato: si introducono cioè oggetti a funzionamento poetico in involucri qualsiasi, anche se indifferenziati o degradati come quelli offerti dall'edilizia corrente.

È chiaro che questa operazione può essere vista solo come una operazione di "salvataggio": non è l'operazione totale cui aspiriamo (fornire e modellare tutto l'ambiente umano). È solo un modo di agire "ora e qui" su una situazione esistente.

Design d'evasione dunque per evadere dall'orrido quotidiano, o meglio design d'evasione per riuscire a vivere anche nell'orrido quotidiano. Tutto questo perché, a parte il felice mortale che può farsi costruire la "casa" (magari a sua immagine e somiglianza) e quello che ha la fortuna di trovarne una dove sia possibile abitare anche senza attaccare quadri alle pareti, chi abita in "edifici di civile abitazione" di solito vive in una stanza, scatola cubica senza ricordi, con vaghe indicazioni di basso e alto, di entrata e uscita, parallelepipedo euclideo tinto di bianco o di chiaro, lavabile o no, ma sempre senza sorprese e senza speranze. Si ricordi però che "è la poesia che fa abitare", e che la vita si svolge non solo in scatole ermetiche per piccole vite parallele, ma anche nelle città e nelle auto, nei supermarket, nei cinematografi, sulle autostrade... E un oggetto può essere un'avventura dello spazio, o un oggetto di culto e

venerazione, e diventare un nodo luminoso di relazioni... Così il design d'evasione vuol costituire un'ipotesi di introduzione di corpi estranei nel sistema: oggetti col maggior numero possibile di proprietà sensoriali (cromatiche, tattili ecc.), carichi di figuratività e immagini, nell'intento di destare l'attenzione, di richiamare l'interesse, di costituire una dimostrazione e di ispirare azioni e comportamenti. Oggetti insomma che riescano a modificare il vano-contenitore e a coinvolgerlo totalmente insieme al suo fruitore.

Costruiremo sulle rovine delle guerre nostre e altrui, sui ruderi fumanti di guerriglie private e pubbliche, sulle nuvole di innumerevoli funghi, su quelli atomici e su quelli del peyotl. Costruiremo oggetti enormi e indistruttibili, sicuri da ogni scossa perché flessibili e docili come i rami del salice nelle stampe giapponesi. Avremo piramidi soffici e mobili di specchio e stanze per la contemplazione della poesia quotidiana. Avremo microscopi e caleidoscopi per indagare i misteri della stupidità e della noia. Faremo viaggi con itinerari aerei intorno al mondo allacciando solo le cinture dell'intelligenza, ma senza paura, e costruiremo con un unico impegno quotidiano: vivere con la poesia.

Senza tempo per l'analisi e la denuncia, con poco tempo per acri ironie e crudeli giochi dell'intelletto: vogliamo riscoprire il cuore e portarlo in alto, sursum corda. Non faremo più nulla se non per amore e con speranza e moriremo certamente d'ingenuità, felici. Il nostro problema è continuare a produrre oggetti grandi colorati ingombranti utili e pieni di sorprese per viverci insieme e giocarci, e per trovarseli sempre tra i piedi in modo da arrivare al punto da prenderli a calci e sbatterli fuori, oppure da sedercisi sopra o appoggiarci le tazze del caffè, ma che in ogni modo non sia possibile ignorare.

Come esorcismi per l'indifferenza. Cose che modifichino il tempo e il luogo e che siano segnali per una vita che continua.

Abitare con libertà

«Casa Vogue», 3, novembre 1969, pp. 84-85. Nel testo, firmato da Adolfo Natalini, emerge la prospettiva con cui il Superstudio si avvicina al tema dell'arredamento, già affrontato dal gruppo alla Biennale dell'Antiquariato di Firenze del 1969. In quell'occasione il Superstudio, insieme agli Archizoom, allestisce i sotterranei di Palazzo Strozzi espo-

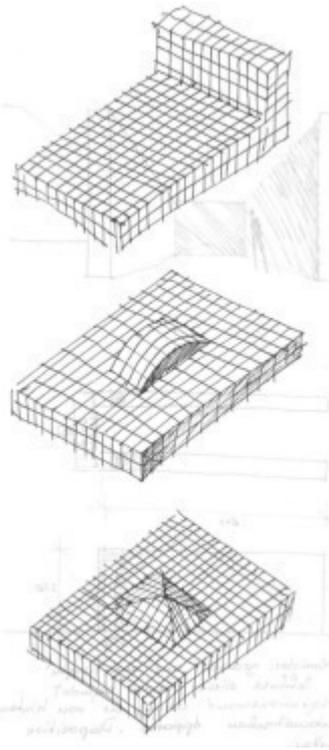


Figura 13
Adolfo Natalini
dai quaderni neri
Ottobre 1969

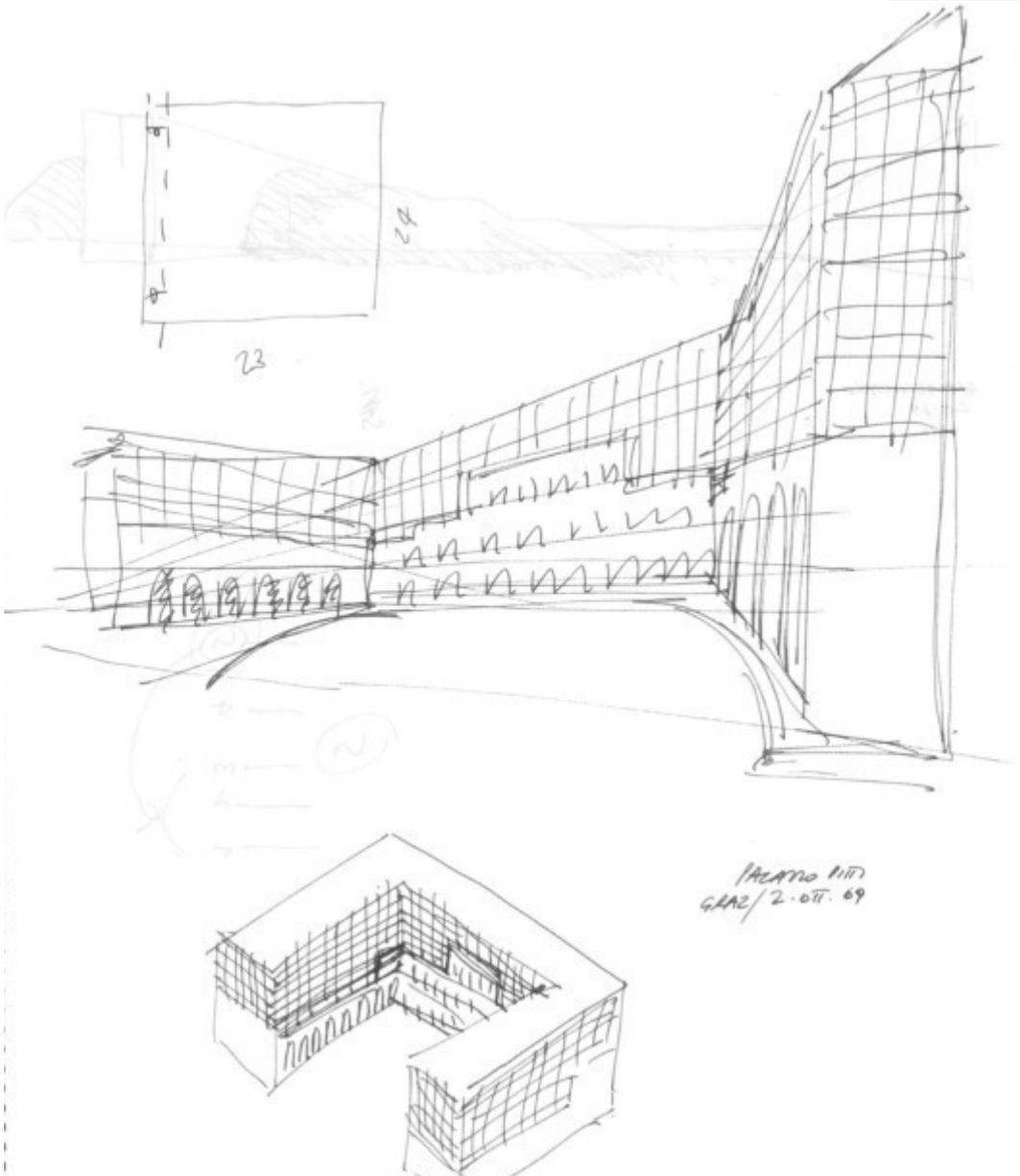
nendo alcuni mobili della serie Luxor.

Si parla molto – troppo, forse – di spazi mobili, consumabili, trasformabili. Si ricercano metabolismi e cinetizzazioni, si sostituisce a un'architettura di "firmitas, utilitas, venustas" un'architettura di "mobilità, funzionalità, fruibilità". Insomma si cerca di muovere ciò che sta fermo invece di cercare di fermare ciò che si muove troppo. Il problema non è quello di cercare una casa che mimi il movimento, che segua l'uomo che si muove, vive, consuma e muore. Ci muoviamo già abbastanza noi per rendere mutevole l'architettura, cambiandone i rapporti col passare del tempo, col trascorrere delle stagioni e della vita. Almeno la casa sia un punto fermo, un centro di gravità. Nella fotografia, il tavolo di radica e gli obelischi di specchio della serie Luxor, presentati dal Superstudio alla mostra dell'Antiquariato, a Firenze, a Palazzo Strozzi, accanto al letto di Elisa Baciocchi Bonaparte, come esempio di "antiquariato definitivo", cioè di possibile convivenza fra pezzi antichi e moderni. Purché siano mobili "di tutte le stagioni".

Vivere in casa non è un'operazione spontanea, naturale, ma richiede una grossa dose di cultura, di raziocinio e di poesia. Ogni casa si struttura come la proiezione spaziale dei desideri, delle ambizioni, delle necessità e delle storie dei suoi abitanti. La casa diventa un'immagine: il ritratto di chi la usa. E come complesso di spazi, oggetti, immagini e intenzioni, si sovrappone agli inquilini, modificandone il comportamento.

Nasce così un insieme di azioni e reazioni, tanto più complesse e determinanti quanto maggiore è l'uso che si fa della casa e quanto più questa coinvolge i suoi abitanti. Ormai dovrebbe essere chiaro che la casa non è un bene di capitalizzazione, ma un bene di consumo: e insieme è anche vero che non siamo solo noi a consumare la casa, ma è anche la casa che consuma noi. Ecco dunque tutta una serie di azioni di guerriglia, di violenze imposte o sofferte... di qui l'esigenza di costruirsi una "strategia dell'abitare", cioè un insieme di regole pratiche, di manuali di pronto soccorso, di metodi sperimentati capaci di sanare i dissidi, spianare le controversie e di riportare la pace e la calma. E sicuramente un "manuale di esercizi dello spirito per un sereno abitare" suggerisce di abbandonare ogni desiderio di essere sempre "alla moda", e quello di essere in stile, o

di esser divertenti o di piacere subito: consiglia insomma di svuotarsi dei falsi problemi, delle manie, degli isterismi. Poi si può iniziare a desiderare una vita senza molti ingombri, una vita dove gli oggetti hanno un piccolo peso, e sono solo ricordi, scelte, pensieri leggeri, affermazioni di verità raggiunte, speranze per un mondo migliore, serene convivenze tra cose tempi luoghi persone...
Oggetti come messaggi. È chiaro che una volta eliminati i falsi problemi connessi agli oggetti di cui ci circondiamo, gli oggetti diventano un modo di riconoscere noi stessi at-



traverso le nostre scelte. L'arredamento diviene così un insieme di rapporti sullo stato delle cose, e come ogni altra tecnica conoscitiva ha lo scopo di assicurarsi una serena consapevolezza, derivante dalla chiarezza.

È un altro modo insomma per salvarsi l'anima. Gli egizi e gli etruschi mettevano suppellettili nelle tombe: anche oggi la maggior parte delle case sono tombe di suppellettili. Gli oggetti vengono rapidamente ridotti a pezzi da museo e si conservano, per molto o poco tempo non importa, con tutta la polverosa eternità dei soprammobili inutili.

Se lo scopo di un arredamento è quello di permettere i rapporti umani, tutto quello che ci mettiamo intorno deve essere sempre e solo una testimonianza dei nostri pensieri e affetti: una serie di oggetti come messaggi, conservati in bottiglia, delle nostre storie pubbliche e private.

Ma l'importante è mantenersi privi di paure anche di fronte ai ricordi: conservare il controllo della situazione, con tutte le possibilità di cambiare, abolire, conservare.

Ogni operazione, ogni mutamento, deve avvenire senza drammi, perché di solito non si migliora né si peggiora nulla: si cambia soltanto.

Mobili come personaggi. L'arredamento moderno sembra una grande corsa (di mostra in salone, di negozio in rivista) verso il più bello, il più nuovo, il più funzionale.

Ma arrivare prima o dopo non importa, se tutta la corsa è sbagliata.

Così la cosa da fare non è partecipare alla corsa, ma uscirne il prima possibile, e isolarsi in disparte a raccogliere lentamente i pezzi della nostra esistenza e a foggiarci gli strumenti per sopravvivere, per soddisfare i veri bisogni.

I gesti diventano più misurati e più liberi: volta per volta le azioni si inventano da sole, senza bisogno di supporti.

Esistono incubi diurni, nati sotto luci fantasiose, abat-jour e applique, incatolati in bare scomponibili, modulari, trasformabili: individuarli è difficile, perché non fanno paura a nessuno (o quasi); una politica di progressiva narcosi li favorisce, e l'illusione del benessere li alimenta.

Non vogliamo passar sopra i desideri e le passioni o staccarci dalle cose: ci interessa invece un possesso profondo delle cose, un possesso interno che è consapevolezza delle cose e del desiderio delle cose stesse.

Si tratta di eliminare i movimenti scomposti, i repentini cambiamenti d'umore, le scelte affrettate.

Soprattutto il problema della sopravvivenza è legato a un uso accorto e misurato delle nostre riserve d'intelligenza: gli sprechi da evitare sono gli sprechi d'intelligenza.

Conserviamola per viverci insieme.

Possiamo pensare a una casa qualsiasi, sufficiente a riparare e ad assicurare lo svolgersi delle funzioni primarie della vita, senza problemi quindi... possiamo pensarla vuota e poi possiamo cominciare a mettervi dentro dei pezzi, uno per volta.

Pezzi che come unica caratteristica comune hanno quella di significare qualcosa, di essere figure o personaggi, testimonianze più o meno archeologiche, ma soprattutto pezzi slegati dalla "grande corsa". Ogni oggetto ha un significato magico: ogni oggetto si presenta come sistema chiuso in se stesso e si avvicina agli altri per omogeneità o complementarità.

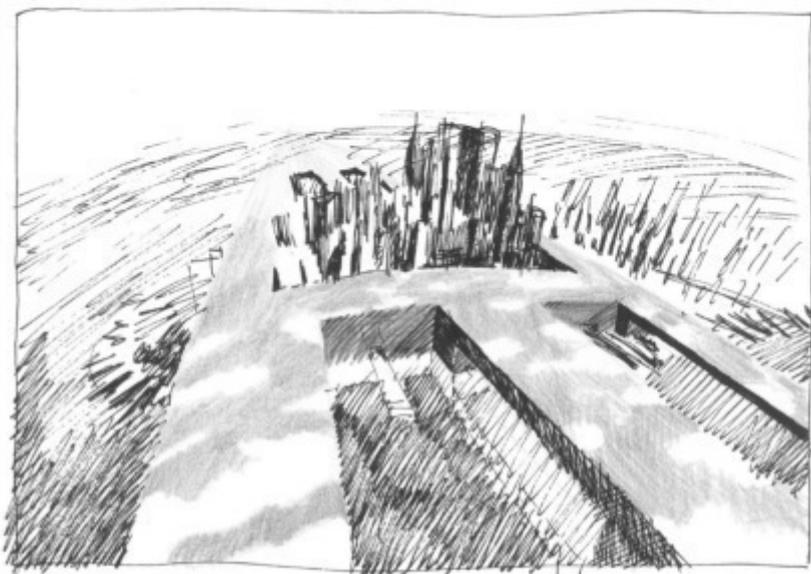
L'omogeneità deriva solo da un identico grado di compiutezza formale; la complementarità dal costituire insieme un sistema non privo di significato. Tutti questi pezzi si accostano semplicemente per mezzo di schemi geometrici semplici e non interferiscono sostanzialmente sulla struttura della casa: se quest'ultima ha una sua realtà architettonica, questa deve esser rispettata. Se non è un prodotto di architettura, non ha senso il tentativo di renderle dignità mediante operazioni più o meno cosmetiche. Il principio è quello del minimo sforzo: una serie di azioni senza violenza, tendenti a mantenere chiusi i sistemi non comunicanti e insieme ad affermare una sola idea, la più semplice possibile. Un'idea chiara di un abitare sereno ed esatto.

Un abitare classico che usa le cose nel modo giusto, riservando per sé un'area sgombra per la riflessione e disponendovi intorno le cose come immagini.

È un tipo di abitare questo senza molte avventure, che opera le sue scelte senza fretta, costruendo una specie di serena archeologia del presente e del futuro.

L'archeologia del futuro. Vi sono mobili che appartengono già all'archeologia del presente: i mobili di Le Corbusier, quelli di Mies, di Breuer, di Mart Stam, di Aalto, di Eileen Gray, le suppellettili di Wilhelm Wagenfeld o di Marianne Brandt sono tutti oggetti degli anni Venti e Trenta che hanno già brillantemente superato ogni prova, compresa quella – durissima – di esser rimessi in produzione...

E vi sono altri mobili che si avviano a far parte dell'archeo-



NEW-YORK
AUGUST 1969

20.22/100.09

logia del futuro: sono sempre oggetti estremamente lucidi, preziosi o poverissimi ma ugualmente carichi di intenzioni e di figuratività.

Sono mobili di cromo e di specchio, di metalli lucidi o di legni reinventati, pelli e pellicce, vetri, marmo o materie plastiche ma sempre tesi ad affermare un'idea di durata ed autosufficienza.

Ne vien fuori l'idea di una serie di pezzi duri e lucidi disposti come in una grotta secondo lo spirito della geometria. Una serie di idee nascoste come cristalli, con la speranza che crescano al buio fino a diventare oggetti trionfanti e levigati che riescano a sbucare alla luce del sole...

In un periodo di ridondanza e di falsi problemi (e l'arredamento è uno di questi) ogni atto tendente alla chiarezza, ogni oggetto fatto con gli utensili della ragione sembra una pietra nera caduta dal cielo nel deserto.

L'unica cosa da fare è quella di cercare le pietre nere e di levigarle a lungo dando loro definitivamente forma di parallelepipedi e di cubi, preziosi e immobili, e piantarle poi nei salotti, nelle stanze, sulla spiaggia, nell'erba e nell'asfalto di qualche "piazza d'Italia".

*Nella pagina
a fronte
Figura 14
Adolfo Natalini
dai quaderni neri
New-New York
Auguri 1969
Novembre 1969*

L'abitare innovativo

Alessandra Rinaldi

Architetto/Docente universitario

212

Le trasformazioni attuali in tema di tendenze socio-culturali, stili di vita ed esigenze, dovute all'emergere di nuovi profili d'utenza e tipologie di abitazione, stanno aprendo nuove visioni e opportunità di innovazione nell'ambito dell'abitare contemporaneo. In particolare si riscontra che la popolazione urbana europea è sempre più multiculturale e sta progressivamente invecchiando, che si sono accentuati i divari economici, e soprattutto che le aree metropolitane consumano un'eccessiva quantità di risorse.

Il numero della popolazione mondiale ha raggiunto i sette miliardi di unità. Questo numero è destinato a crescere in maniera esponenziale.

Come scrive Branzi¹, si tratta di sette miliardi di individui, ciascuno dei quali afferma la propria sacra identità, unicità, originalità, come portatore di una storia irripetibile, di un proprio amore, di un proprio genoma. La complessità, le contraddizioni, le ibridazioni sono così diventate le categorie di riferimento per la politica e il progetto, costretti a confrontarsi con "problemi che non hanno soluzione"... Nella metropoli multi-etnica si produce una progressiva ibridazione tra le etnie... Indipendentemente dalla nostra capacità di accoglienza, veniamo quotidianamente travolti da un flusso di merceologie e informazioni internazionali, dalla convivenza con nuove abitudini, mode, gastronomie e religioni, producendo un'ibridazione generale. Il processo è irreversibile, quello che possiamo fare è soltanto imparare a gestirlo.

Migrazioni, catastrofi e guerre portano all'aumento di in-

¹ A. Branzi, mostra "Neo Preistoria" 2 Aprile-12 Settembre 2016, Triennale di Milano.

sedimenti effimeri che stanno mettendo in discussione il concetto stesso di città, come entità stabile e permanente. Oggi le città per essere sostenibili devono favorire i flussi delle persone in movimento, piuttosto che avere una configurazione stabile.

Importante è anche il cambiamento dei nuclei familiari tradizionali a favore di nuovi modelli, avvenuto negli ultimi decenni: aumentano le famiglie monocomponente, indipendentemente dall'età dei componenti, si diversificano le tipologie familiari, si moltiplicano quelle allargate, ma si trovano anche coppie che vivono ognuno a casa dei genitori fino a tarda età e nuove forme di convivenza tra "estranei".

Mobilità e nomadismo sono richiesti oggi nel lavoro e nell'abitare; sempre maggiore è il numero di chi lavora fuori dalla città dove risiede o deve spostarsi assiduamente, utilizzando case piccole cinque giorni su sette, tornando a casa il weekend per ritrovare famiglia e relazioni sociali (Rinaldi, 2012).

Per quanto riguarda la casa, nelle grandi città le unità abitative sono sempre più spesso di piccole dimensioni. Destutturazione, flessibilità, adattabilità e versatilità sono le caratteristiche che emergono dalla domanda di mercato, in particolare quella più giovane: da un lato il superamento dei classici schemi distributivi e della distinzione pubblico-privato, dall'altro la possibilità di riconvertire con facilità le destinazioni d'uso degli spazi o di farli diventare polifunzionali, a seconda dei periodi di vita dell'abitante o delle attività che vi vengono svolte.

La tendenza a creare spazi aperti nelle case, come risposta ai problemi generati dalla segregazione abitativa degli individui, sta portando a iniziative che puntano ad aprire le case, creando al loro interno luoghi dove le persone possono incontrarsi per cenare insieme, organizzare riunioni di lettura e assistere a proiezioni di film. È la prova che sempre più persone, non accontentandosi di una dimensione esclusivamente individuale o familiare, cercano forme di convivenza con vicini e amici. Gli architetti inseriscono spazi d'incontro negli edifici dove abitano più persone e traslano all'interno luoghi tradizionalmente considerati esterni come vicoli, verande, caffè e piazze. Pensati nel rispetto della vita privata dei residenti e concepiti in modo che la dimensione comunitaria non possa degenerare in

attriti, questi spazi interstiziali sono i catalizzatori d'incontri inaspettati.

La creazione di luoghi d'incontro tra persone diventa anche tentativo di connessione tra le cose. Cucine comuni, lavatrici e panchine nei vialetti... le abitudini e gli ambienti che permettono l'incontro tra persone sono definiti dalla relazione tra le cose² (Aravena, 2016).

Anche a livello urbano, una grande parte della popolazione preme per poter utilizzare gli spazi pubblici e comuni in forme innovative, che possano fornire risposte alle necessità socio-abitative emergenti, al bisogno di pratiche collettive votate all'integrazione, al sostegno e alla sostenibilità. In questo scenario stiamo assistendo al progressivo passaggio dal consumo conviviale al consumo condiviso: dopo la mobilità, con i car sharing e i bike sharing, dopo lo spazio lavorativo, con i co-working e i fablab, l'economia della condivisione travolge anche il modo di preparare e consumare il cibo. La generazione del nuovo millennio sta rendendo chiaro che non vuole abitare un mondo impoverito di valore e che vuole possedere di meno ed essere più connessa con gli altri, puntando così a ottimizzare risorse economiche ed energetiche e a rafforzare i legami sociali e comunitari. Da un lato nello spazio privato la preparazione del pasto vede alternarsi alla quotidianità, più fast/individuale e ristretta, la preparazione più lunga, articolata e "ingombrante" delle occasioni conviviali in aumento, anche se meno formali rispetto al passato. Tale tendenza aumenta le aspettative in termini di polifunzionalità dell'ambiente cucina, divenuto sempre più ibrido, che tende ad unirsi con la zona living. Lo spazio cucina diventa anch'esso "liquido"³, caratterizzato da grande adattabilità e facilità di smontaggio del sistema, da flessibilità e versatilità per adattarsi a esigenze mutevoli nell'arco della giornata e della settimana, da ampie possibilità di personalizzazione e in generale da un miglioramento dell'usabilità di accessori e componenti. Parallelamente nello spazio urbano si mol-

2 Padiglione Giappone, 15° Mostra Internazionale di Architettura.

3 Il termine 'liquido' fa riferimento alla definizione di Bauman della società contemporanea. Bauman definisce la nostra epoca come "modernità liquida" in cui l'unica costante è il cambiamento e l'unica certezza è l'incertezza. Essere moderni oggi significa inseguire il miglioramento all'infinito, privo di qualsiasi aspirazione a diventare definitivo (Bauman, 2011).

tiplicano esperienze di partecipazione e di condivisione, si diffondono nuove pratiche sociali che trasformano la preparazione e il consumo degli alimenti, dal momento della riunione della famiglia a quello d'incontro e conoscenza del vicinato. Dalle singole unità abitative quindi agli spazi urbani: cucine collettive, garden cooking, solar cooking, orti urbani e pratiche come il co-housing e i giardini condivisi. Le tendenze e i cambiamenti emergenti descritti, relativi allo stile di vita della popolazione urbana, cominciano a trovare risposte nell'ambito dell'interior design, dello urban design e del design di servizi. In questo macro-contesto nascono progetti di ricerca, come Kitchen 4.0, che propongono uno scenario innovativo del modo di preparare e consumare cibo. L'idea è di creare un servizio di Kitchen sharing, che offre la possibilità di condividere l'atto del cucinare in spazi comuni, lontani dall'ambiente domestico. Il progetto si basa sulla convinzione che cucinare in presenza di altre persone espone l'individuo a possibili relazioni sociali, e quindi a possibili supporti sociali, favorisce il benessere dell'individuo, riduce notevolmente costi e consumi energetici in ambito domestico e quindi pro-capite, a favore di una gestione centralizzata con caratteristiche performanti sia dal punto di vista delle possibilità di scelta dei prodotti, che dell'educazione alimentare. Prenotare, cucinare condividendo e consumare i cibi preparati sono i tre passaggi fondamentali del servizio (Rinaldi *et al.*, 2016).

Le tecnologie connettive nell'abitare

La vera rivoluzione innescata dalla connettività ubiqua sta nel fatto che tutti i tipi di oggetti, anche quelli senza una vocazione digitale, oggi stanno diventando dispositivi collegati a Internet, in grado di godere di tutte le caratteristiche che hanno gli oggetti nati per utilizzare la rete, modificando il nostro modo di interagire con loro nella vita quotidiana. Questi oggetti connessi si comportano come sensori e sono in grado di produrre informazioni su di sé, sull'ambiente circostante, sui loro utilizzatori, così come di essere comandati a distanza. Per parafrasare un'affermazione di Carlo Ratti, sulle città divenute ormai smart, possiamo dire che se nel XX secolo Le Corbusier aveva concepito la casa come una "macchina per abitare", oggi l'avrebbe concepita come un "computer connesso per

abitare" (Ratti, 2014).

Fondati sull'intelligenza artificiale i nuovi spazi abitativi sono pervasi di oggetti dotati di sistemi elettronici, che consentono a questi dispositivi di percepire le nostre esigenze attraverso dei sensori (sensing) e di reagire in modo dinamico, trovando delle risposte attraverso degli attuatori (actuating). Non solo la nostra auto, ma anche la serratura della porta, le luci, i consumi della nostra abitazione, la nostra lavatrice, la nostra cucina sono oggi collegati alla rete, e siamo soltanto all'inizio nel capire le implicazioni che tutto questo comporterà e nello sviluppare strumenti per

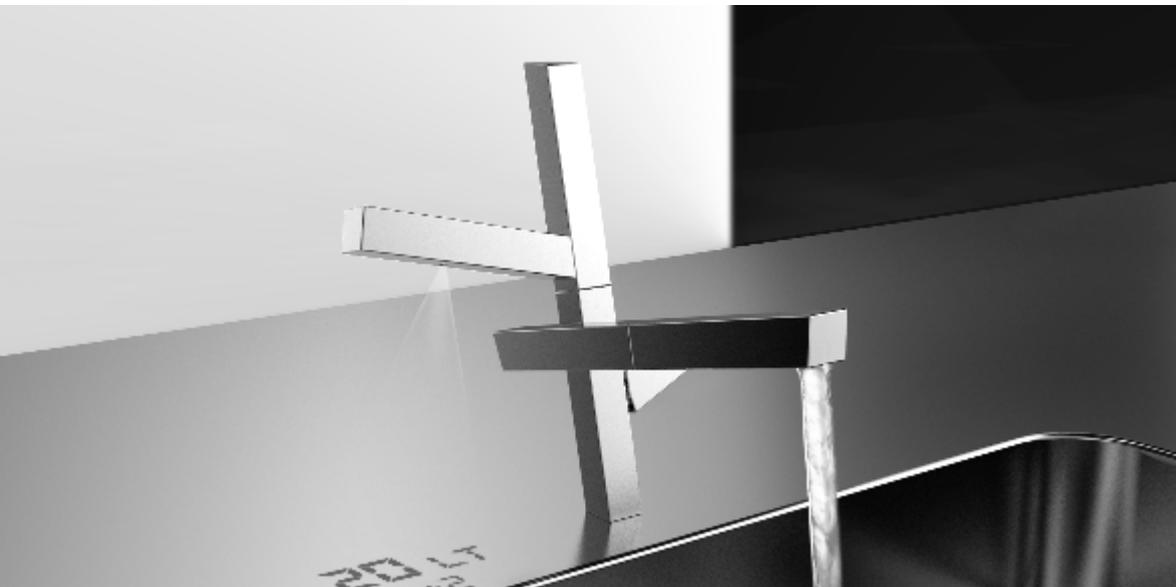


Figura 15
Modulo, collezione di
rubinetti da cucina.
Il prodotto connesso
alla rete consente di
risparmiare acqua
e di sensibilizzare
l'utente alla riduzione
degli sprechi. Design
Alessandra Rinaldi e
Giovanni Tallini

progettare tutto ciò (Rowland, 2014).

Con l'Internet of Things (o se si preferisce, con l'ubiquitous computing, o l'Internet of Everything, tutti termini per indicare uno stesso concetto) gli oggetti possono comunicare diventando animati; possiamo interagire con loro dando dei comandi, oppure sono loro a controllarci e a collegarsi ad altri oggetti intelligenti per cercare ciò di cui hanno bisogno, collaborando alla formazione dei Big Data.

Come spiega Norman, la tecnologia digitale rende possibile realizzare case intelligenti, anche dette adattive, con

sensori per la temperatura, l'illuminazione, il livello sonoro, gli spostamenti degli inquilini, la posizione delle porte ecc. e con attuatori. Case con controllo automatico, che credono di interpretare i desideri e i bisogni delle persone, senza considerare che questi spesso dipendono dallo stato d'animo e che l'ambiente non dispone di indizi correlati a questo riguardo. Ci sono però anche case che rendono intelligenti, ovvero dotate di dispositivi mirati a espandere l'intelligenza umana, che forniscono un aiuto sostanziale nei problemi di tutti i giorni e il fatto che la loro adozione sia volontaria ce li rende accettabili. Tecnologie capaci-tanti volontarie, amichevoli, cooperative. Possiamo usarle o ignorarle come vogliamo. Dispositivi in grado di inserirsi senza disturbo negli stili di vita delle persone, basati su tecnologie molto avanzate, ma la filosofia con cui sono state pensate è quella dell'aumentare le capacità umane (augmented) e non dell'automatizzare le funzioni (Norman, 2007).

Pattie Maes, professore al MIT Media Lab di Boston, porta avanti la sua ricerca, basandosi sull'immaginare cosa succederebbe se gli oggetti attorno a noi prendessero vita, se sapessero avvertire la nostra presenza, percepire l'oggetto della nostra attenzione e delle nostre azioni e intervenire con informazioni, azioni e suggerimenti appropriati. Ecco che un libro ci dice quali parti di esso potrebbero interessarci; la foto della nonna ci informa sul suo stato di salute ogni volta che la guardiamo; lo specchio elabora la nostra immagine e ci fa vedere come staremmo più magri, come con quel vestito o una nuovo taglio di capelli. Le tecnologie intelligenti hanno la capacità di semplificare le nostre vite, farcele godere di più, renderle più sicure, se funzionassero senza sbagliare.

La rivoluzione digitale può trasformare l'abitare in qualcosa di estremamente mobile e continuamente mutevole, adattando uno spazio durante la giornata, a diverse esigenze e modi di vita e di lavoro.

Lift-Bit, disegnato da Carlo Ratti con il supporto di Vitra, è invece un arredo per una smart home che mostra come Internet delle Cose può cambiare il nostro quotidiano. Trattasi di un sistema di arredo riconfigurabile a livello digitale. Il punto di partenza è una superficie piana, composta da soffici pin, ovvero sgabelli capaci di sollevarsi di fronte a un semplice movimento della mano (o all'input del nostro

tablet) e di riconfigurare lo spazio in un numero potenzialmente infinito di combinazioni. I suoi singoli elementi – pixel divenuti materia – ci permettono di manipolare l'universo fisico e di trasformarlo in funzione delle nostre esigenze. Ciò significa realizzare un ambiente personalizzabile, un modulo interattivo che può trasformarsi in base alle necessità dell'utente diventando un ufficio, una lounge, un letto, un salotto ordinato, un piccolo auditorium, un paesaggio domestico. Siamo ormai entrati in quello che un pioniere dell'informatica del Ventesimo secolo, Mark Weiser (1997), aveva battezzato "ubiquitous computing", o l'era della "tecnologia calma": in altri termini una tecnologia così radicata nelle nostre vite da diventarne lo sfondo, elemento onnipresente e irrinunciabile, ma discreto. I dispositivi elettronici entrano così a far parte della nostra vita quotidiana, ma in modo invisibile e impalpabile. Così, poco a poco, i nostri oggetti, le nostre case e persino le nostre città stanno acquisendo la capacità di parlare, cioè di interagire con noi in modo nuovo.

I progetti più innovativi sono quelli che si concentrano non sull'apparenza dell'ambiente domestico, ma sulle nuove interazioni tra le persone e le cose: un ambiente responsivo, capace di adattarsi alle nostre abitudini. L'architettura stessa – dice Carlo Ratti in un'intervista⁴ – è sempre stata per l'uomo una sorta di "terza pelle", dopo quella biologica e gli abiti che indossiamo, ma fino a oggi è stata soprattutto una pelle rigida, quasi un corsetto. Grazie al network e ai sensori digitali possiamo immaginare invece un futuro diverso, nel quale l'ambiente costruito saprà adattarsi alle nostre abitudini e ai nostri modi: un'architettura dinamica, insomma, capace di modellarsi sulla nostra vita quotidiana.

Bibliografia

Aravena, A. (2016). *Reporting from the front. 15th International Architecture exhibition*. Venezia: Marsilio.

Baumann Z. (2011). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza.

Manzini E. e Vezzoli C. (2004). *Lo sviluppo di prodotti sostenibili*. Rimini: Maggioli.

4 <http://designlarge-d.blogautore.repubblica.it/2016/03/25/fuorisalone-2016-carlo-ratti-mit-intervista-internet-of-thing-triennale/>, 07/04/2016.

- Norman D. (2007). *Vivere la complessità*. Milano: Apogeo.
- Norman D. (2007). *The Design of Future Things*. New York: Basic Books.
- Norman D. (1998). *The invisibile computer*. Trad. it. (2000): *Il computer invisibile*. Milano: Apogeo.
- Ratti C. e Claudel M. (2014). *Le smart cities di domani*. Roma: Aspenia.
- Rinaldi A. (2013). *Dallo spazio cucina liquido alla cucina condivisa: nuovi modelli abitativi efficienti, sostenibili e inclusivi*. *Opere*, 37(12), pp. 92-93.
- Rinaldi A. (2012). *Ecologia ed Ergonomia in cucina: innovazione tecnologica e d'uso dell'ambiente cucina e dei suoi accessori*. Firenze: Alinea.
- Rinaldi A., Tosi F. e Busciantella Ricci D. (2016). *From "Liquid Kitchen" to "Shared Kitchen": Human-Centred Design for Innovative Services of Social Inclusion in Food Consumption*. In Di Bucchianico G., Kercher P. eds. *Advances in Design for Inclusion*. pp.13-25. USA: Springer International Publishing. DOI: 10.1007/978-3-319-41962-6.
- Rizzo F. (2009) *Strategie di co-design. Teorie, metodi e strumenti per progettare con gli utenti*. Milano: FrancoAngeli.
- Rose D. (2014), *Enchanted Objects: Innovation, Design, and the Future of Technology*. New York (NY): Scribner.
- Rowland C. et al. (2015), *Designing Connected Products. UX for the consumer Internet of Things*. CA (USA): O'Reilly.
- Weiser, D.M. and Brown J.S. (1997). *The coming age of calm technology*. In Denning P.J., Metcalfe, R.M. eds. *Beyond calculation: next fifty years of computing*. New York (NY): Springer.

Progettare l'abitare

Matteo Thun

Architetto

220

Figura 16
Ludus Magnus Luxury
Residences © MTL

Genius Loci: Un luogo abitato è la simbolizzazione del rapporto tra una persona e il mondo.

Costruire l'abitare vuol dire progettare spazi dove l'essere umano vive – mettendo l'uomo al centro dell'attenzione e relazionandolo con il luogo. La mia filosofia part dal Genius Loci, l'anima del luogo. Quando si tratta dell'abitare non solo l'anima del luogo, ma anche l'anima dell'uomo. Alla base di ogni progetto pertanto sta una ricerca approfondita del luogo ed è inoltre importante conoscere al meglio i proprietari.

Casa: La casa è un luogo in cui l'uomo si rapporta e vive con le superfici, con i mobili, gli oggetti di cui è circondato per rappresentare il proprio modo d'espressione non verbale – la casa rappresenta un delicato simbolo, il proprio mondo, mondo emozionale, di chi la abita. Durante la progettazione di una casa quindi è fondamentale lavorare in contatto strettissimo con i proprietari per riuscire a capire non solo i gusti e le tendenze, ma l'anima, i sogni, il mondo delle persone che ci andranno a vivere.

Tattilità: Oltre ai fattori personali ci sono alcuni elementi importanti, da prendere sempre in considerazione. Uno importantissimo: la scelta dei materiali. Materiali naturali, come il legno o la pietra naturale, conferiscono un'atmosfera di tattilità. La reperibilità di materiali in zona non solo favorisce una maggiore armonia tra esterni e interni, ma facilita inoltre il processo di costruzione e la manutenzione in caso di necessità. Durante il processo di costruzione e nel caso di lavori di manutenzione si evitano lunghi percorsi per la consegna dei materiali, così si riesce anche a ridurre le emissioni di CO2.

Luce: Molto importante è la luce. La luce naturale non solo favorisce il risparmio energetico, ma è fondamentale per l'uomo. È tramite la luce naturale che il corpo assume la vitamina D, essenziale per la vita di ogni essere umano.

Il bagno: è una delle stanze più importanti della casa. Il bagno è il luogo in cui ci si muove con più intimità e la maggior parte del tempo si è poco, o non, vestiti, per cui una maggiore superficie di pelle è esposta alla luce. Se quindi anche in bagno si creano più fonti possibili di luce naturale, non solo si riesce a realizzare un ambiente piacevole ma si può anche favorire un maggiore benessere dell'uomo.



Archai: L'Architetto ha il potere di essere lo psicologo archetipico delle persone, delle comunità. La parola "architettura" contiene nel suo etimo le *archai*, ovverosia i principi fondamentali che governano il cosmo. L'Architetto che sa utilizzare sapientemente questi principi, che fa partecipare gli individui e la natura alla creazione del prodotto – il luogo che sta progettando – riesce davvero a creare luoghi che rispecchiano l'anima della natura e dell'uomo e che durano nel tempo.

L'abitare tessile

Eleonora Trivellin

Architetto/Docente

222

La carezza è un gesto intimo che aumenta la conoscenza e trasmette affetto.

La carezza è il tocco più sensibile e più piacevole, tramite intenso ed immediato tra l'uomo, gli altri viventi ed il suo ambiente. Non sempre abbiamo la volontà o il piacere di accarezzare e neppure di toccare ciò che ci circonda: è il fastidio, ad esempio, che talvolta prevale se tocchiamo le superfici degli spazi collettivi.

Sono gli spazi domestici quelli che più facilmente si lasciano accarezzare, spazi nei quali percepiamo e conosciamo senza apprensione non solo con gli occhi ma anche col naso, con le mani e con il corpo tutto. Del resto la percezione di oggetti e luoghi è un processo sinestetico anche se frequentemente ce ne dimentichiamo facendo prevalere soltanto l'aspetto visivo. Tra i materiali e i semilavorati che nel tempo hanno caratterizzato il vivere domestico, se non addirittura il concetto stesso di domesticità, che la carezza è in grado di farci apprezzare, i tessuti sembrano avere un'importanza speciale: elementi di identificazione o di completamento senza i quali l'abitazione quasi non potrebbe definirsi tale. Secondo alcuni "il tessuto è il tramite che ci consente di appropriarci intimamente della struttura di una casa, è il substrato duttile e soffice che ci mette in contatto – emotivo ed emozionale – con l'intorno domestico"¹. È forse importante aggiungere che alcuni di quelli che oggi appaiono come complementi di arredo tessile sono gli archetipi stessi del concetto di abitare, in particolare la tenda ed il tappeto. Oggi, se usata in ambienti interni, alla prima è rimasto l'originario compito di proteg-

1

G. Bojardi, *Il vestito dell'abitare*. "Interni Annual", 1991, p. 4.

gere, anche se, talvolta solo visivamente, l'interno degli ambienti dall'esterno in corrispondenza delle superfici generalmente vetrate (piccole superfici quindi). Nella sua accezione più completa, con il compito di isolare e definire uno spazio, essa è da considerarsi una delle forme di dimora più elementari, matrice di strutture architettoniche, non solo per il vivere nomade ma anche stanziale. Dalle origini della storia fino al movimento moderno, da Le Corbusier a Frank Lloyd Wright, alla tenda è riconosciuto un significato simbolico di grande importanza. Scrive l'architetto svizzero: "L'uomo primitivo ha fermato il carro, decide che qui sarà il suo posto. Sceglie una radura, abbatte gli alberi troppo vicini, spiana il terreno all'intorno [...] pianta i picchetti che fisseranno la tenda [...] i picchetti della tenda descrivono un quadrato, un esagono o un ottagono"².

In Wright, invece, la tenda, simbolo di nomadismo, combacia con l'idea stessa di libertà: "Il nomade è colui che ha come dio uno spirito che assomiglia al vento che abita in una tenda nomade e segue il mutar delle stagioni"³.

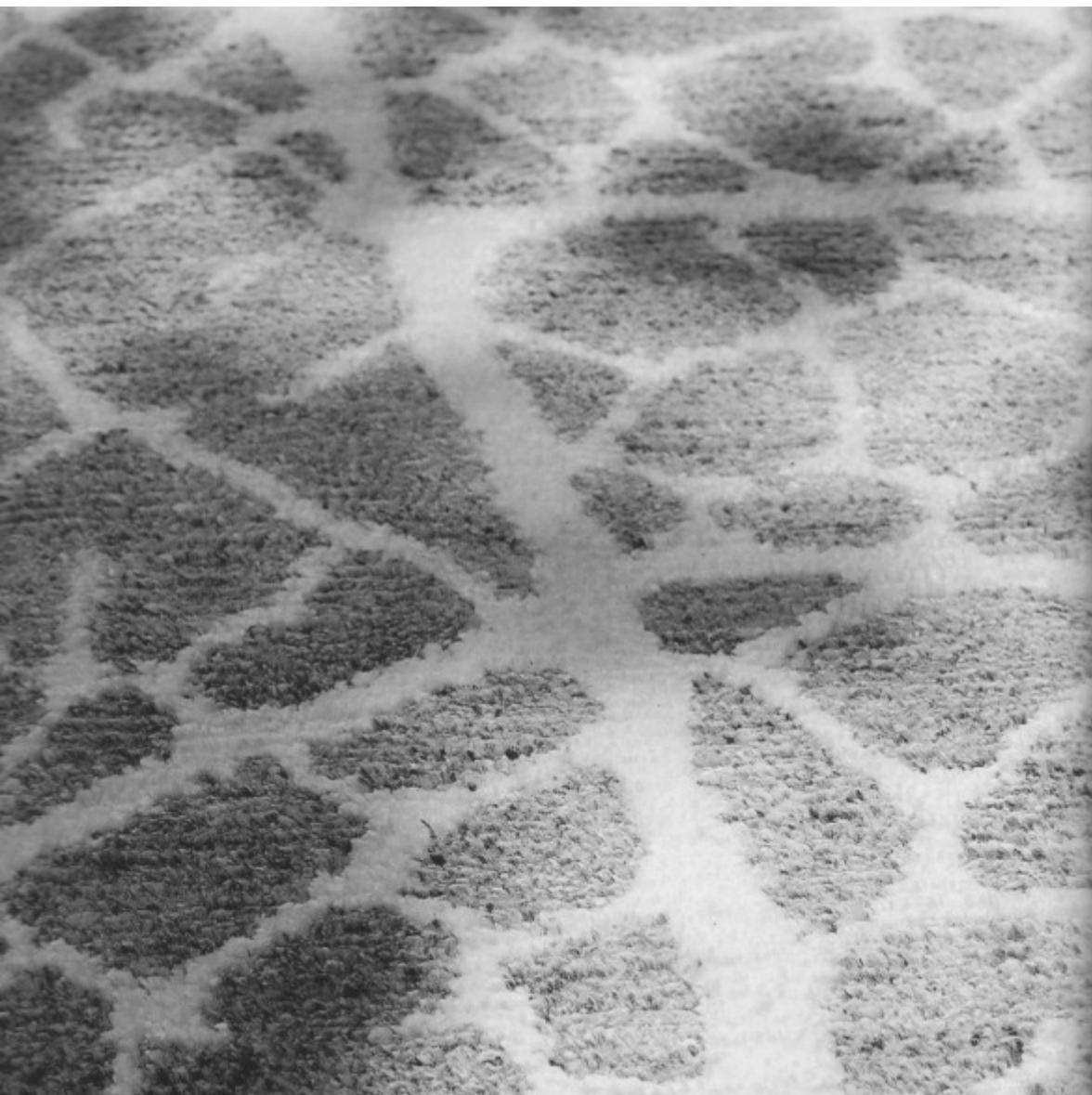
Tralasciando, in questo ambito, gli esempi architettonici veri e propri nei quali l'idea di tenda ha avuto il ruolo di modello, ricordiamo quegli arredi-luoghi dentro luoghi-caratteristici di molta architettura eclettica e non solo: letti a baldacchino che arrivano ad essere piccole architetture, veri tessuti o trompe l'oeil riportati alle pareti delle stanze per ricreare l'interno della tenda, fino ad arrivare a Michel Graves che, con il progetto di uno spazio collettivo come quello della hall dell'albergo *Swann* a Orlando del 1990, reinterpreta il tendone da circo con spirito ludico e ironico. Se la tenda coincide con l'idea stessa di abitazione, con il tetto sopra la testa, il tappeto è la superficie planare che ordina e organizza la casa. Posto su una superficie *stabile* e *dura*, anch'esso ha la capacità di definire uno spazio nello spazio e da sempre si è caratterizzato per essere un oggetto di forte tramite culturale, riassumendo le valenze di elemento bidimensionale di finitura di superfici e di generatore di spazi e di volumi. Tra le peculiarità di questo elaborato tessile c'è quella di uscire dal telaio come prodotto finito e

² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, 1920, trad. it. *Verso un'architettura*. Longanesi, Milano, 1953, pp. 51-52.

³ F.L. Wright, *The living of city*. Hoizon Press New York 1958. Trad. it. *La città vivente*. Einaudi, Torino, 1966, pp. 29-30.

Figura 17
Warli tappeto

di non essere soggetto ad altri tipi di lavorazione. L'altra è quella di essere stato un importante tramite con la cultura orientale e mediorientale e quella occidentale. Sappiamo, ad esempio, che il tappeto annodato al momento della sua introduzione in Italia, avvenuta dalla penisola anatolica intorno al XV secolo, veniva più frequentemente posto su tavoli o letti anziché a terra. Apprezzati fin da subito per la loro componente estetica, hanno saputo celare i loro elementi simbolici e semantici. Colore e forma presenti in alcuni tappeti lavorati oggi gior-



no non sono solo semplici elementi decorativi ma veri e propri codici di comunicazione. Nel libro di Fatema Mernissi intitolato *Karawan dal deserto al web*⁴, l'autrice introduce il lettore nel mondo delle tessitrici berbere, le quali intrecciano nei tappeti simboli arcaici seguendo schemi consolidati ma li arricchiscono anche con forme di antichi alfabeti con il valore di vere e proprie scritture. Quelle, quindi, che per molti oggi hanno il solo carattere decorativo sono, in realtà, l'eredità di culture millenarie. Altro esempio nel quale le disegnature del tessuto hanno un valore estetico ma anche semantico può essere quello degli artefatti dei nomadi Shahsevan dell'Azerbaijan iraniano dove, oltre al grande tappeto che definisce lo spazio casa, sono usati altri elaborati tessili che si identificano con precise azioni della giornata. I *sofreh*, con trame senza pelo e non tinte, sono impiegati per consumare i pasti: dalla forma lunga e stretta spesso riportano motivi a losanghe che stanno ad indicare la posizione dove i diversi componenti della famiglia poggiavano il piatto. Altri *sofreh* dalla forma quadrata sono utilizzati per posare il pane e la farina⁵. Ciò che di questo è arrivato ed è in grado di arrivare oggi nei nostri spazi domestici è ben poca cosa; possiamo però constatare che la concezione del tappeto, capace di svolgere la funzione di definire e qualificare gli spazi di vita, è condivisibile a gran parte delle civiltà e che ognuna è in grado di interpretarle nel modo più consono alle proprie esigenze: da mezzo di propaganda – i tappeti di guerra afgani –, a testimonianza etnico culturale – i tappeti sardi con la tipica lavorazione a pibiones –, a prodotto di natura prevalentemente estetica. Tende e tappeti, elementi così vicini al vivere nomade, hanno definito in modo significativo anche il vivere stanziale forse proprio in virtù della loro natura, oggi come ieri, capace di adattarsi ai mutamenti ambientali che la vita comunque impone. Se ciò che abbiamo scritto fino ad ora sembra sostenere che l'ambiente domestici non prescinde dai materiali tessili, è facile constatare, però, che negli ultimi cinquanta anni, l'uso dei tessuti nelle abitazioni si è vistosamente ridimensionato: in alcuni casi altri materiali, come ad esempio la carta, hanno preso il posto dei tessili favorendo così l'eliminazione dei processi di manutenzione

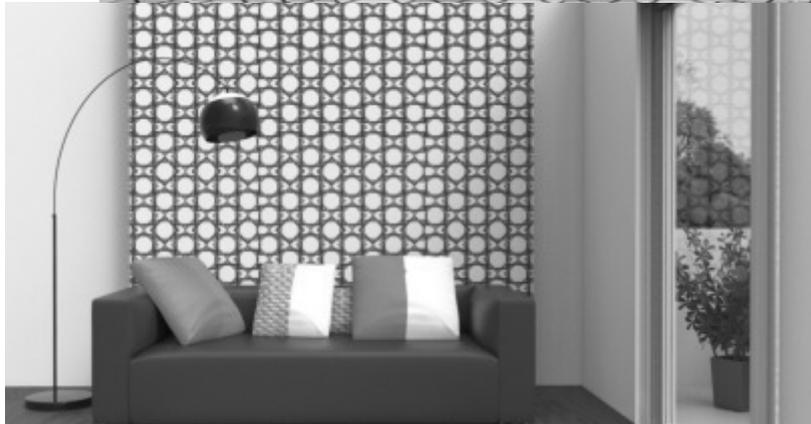
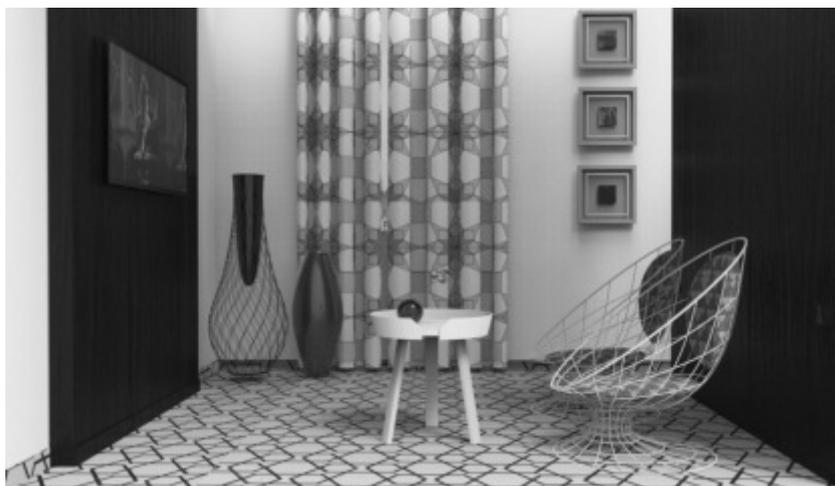
4 Mernissi Fatema, *Le sindbads Marocains: Voyage dans le Maroc Civique*. Trad it. *Karawan dal deserto al web*. Giunti, Firenze, 2004.

5 Sabahi Seyed Farian, *La pecora e il tappeto*. Ariete, Milano, 2000.

*Nella pagina a fronte:
Figura 18
Pattern per la città di
Prato
Immagini dalla
tesi di laurea in
Disegno Industriale
Trame d'identità
laureanda:
Martina Di Simone,
relatore
prof. Stefano Follesa
A.A.2016-17*

attraverso l'usa e getta. In altri casi, invece, non ci sono state neppure sostituzioni ma semplicemente l'abbandono o il ridimensionamento dell'uso degli oggetti stessi.

In parte l'eliminazione di quello che in molti casi era considerato un rivestimento è stato favorito dall'estetica funzionalista che, nello sviluppo della meccanizzazione della casa, trova una delle manifestazioni che maggiormente hanno influenzato le abitudini della popolazione in particolare urbana. Ha prevalso, insomma, un'astrazione dell'ambiente abitativo dove l'archetipo strutturale domina in modo netto sulle altre componenti. Su questa contrazione può avere avuto un'influenza anche la tecnologia digitale che ha interessato proprio il tatto e la vista, che ha fatto ridurre l'importanza della carezza, ovvero della percezione diretta della mano e del corpo. Tatto e vista in ambiente domestico sono state i sensi che forse più di altri hanno interagito con le interfacce digitali essendo quindi tra le maggiori cause della nascita di un nuovo concetto di intimità "casalinga" che sembra in rapida evoluzione tanto da relazionarsi con nuove matericità come, non a caso, con gli e-textiles capaci di illuminarsi, cambiare colore, purificare l'aria, interagire con uno smartphone e molto altro. È possibile quindi che la nuova importanza dei tessuti domestici sia data proprio dalla loro alta capacità di sintetizzare ed integrare digitale e materiale secondo quelle che sono le esigenze del vivere contemporaneo.



L'abitare verticale

Patricia Viel

Architetto

228

Figura 19
Progetto di torre
residenziale
particolare
di facciata"
(copyright
Antonio Citterio
Patricia Viel
and Partners).

La crescita demografica si concentra nelle città.

Il fenomeno, nell'era dell'azzeramento della distanza spazio temporale, all'interno di quello che oggi più che una rete è un denso tessuto di relazioni immateriali, ha del paradossale. Il fatto è che la città, la città da 5/6 milioni di abitanti, capace di crescere e di ricostruirsi su se stessa, è estremamente attrattiva per le nuove classi medie, nate negli anni Settanta, digitali, poliglote e tendenzialmente apolide essendo nate in un luogo, cresciute ed educate in un altro, aspiranti a vivere in un qualsiasi "centro" di un qualsiasi nodo della rete globale. Lontano dalle figure distopiche alla Metropolis di Fritz Lang, l'ambiente urbano è libero, portatore di opportunità, aggregativo, aperto, globale, accessibile. Soprattutto in Asia la crescita delle città è stata rapidissima, probabilmente nessuna capacità pianificatoria, per quanto potente, disciplinata e sostenuta da un'economia in espansione, avrebbe potuto realmente prevederla, questi fenomeni si costruiscono su se stessi generando modelli di sviluppo diversi e tutti di fatto supportati da una capacità di adattamento culturale e sociale propria solo delle nuove generazioni. Se l'obiettivo di successo e personale affermazione nel nostro mondo è associato all'idea di sicurezza, stabilità, vicinanza di un ambiente sociale familiare e affettivo e prossimità ad un ambiente naturale accessibile e salubre, per questi nuovi cittadini il "personal accomplishment" è invece associato ad un possibile sempre promettente futuro, alla possibilità di accrescere il proprio reddito, avere accesso ad opportunità che sviluppino il proprio potenziale, condividere la vita sociale in ambiente allargato e non esigente, disporre di tempo libero. Laddove libertà è in realtà sinonimo di di-

impegno, mancanza di obblighi e abbandono dei comportamenti predefiniti. Se la cultura europea cerca un aggiornamento dei propri paradigmi sfumando i confini fra vita familiare e lavoro, fra ambizione personale e ricerca della felicità attraverso un benessere fisico e spirituale, per le nuove economie in crescita la leva economica, ampliata dalla globalizzazione dei mercati, impone invece una sorta di specializzazione dei rituali quotidiani, per i quali diventano necessari strumenti, servizi e dotazioni ormai parte di un più complesso articolarsi della vita domestica. Il pro-



dotto residenziale che risponde a questa domanda è una tipologia abitativa nuova, configurata sui nuovi bisogni ma anche flessibile e adattabile, comunque dimensionata e

organizzata per alimentare questi nuovi guerrieri ma comunque lasciandoli viaggiare leggeri.

Il nostro soggetto non è una famiglia, la famiglia è altrove. In città si lavora e ci si diverte. La sfera affettiva ha un'altra localizzazione.

Si tratta di nuovi lavoratori, i salari sono alti, la richiesta di produttività anche; quello che chiedono ad una casa è prima di tutto un selezionato, determinato e governato momento di solitudine. La casa è un territorio di assoluta sovranità del singolo, la dimensione non è rilevante, rileva la posizione, la vista, il livello di attrezzatura, la performance. Siamo in un momento in cui l'affermazione dell'individuo porta con sé una felicità associata all'espansione della dimensione privata, il privato si sostituisce completamente alla sfera pubblica di un impegno sociale che sognava di cambiare il mondo.

Il mondo cambia spontaneamente e la dimensione privata gode della straordinaria proprietà della comprimibilità. La quantità di spazio, quando alleggerita dal suo potere simbolico, diventa una variabile compensata da fattori di natura completamente diversa. In questo modello residenziale, l'unità abitativa si è di fatto specializzata e scomposta in parti. Il rituale quotidiano anche.

Se la casa è il luogo di una intimità assoluta dove il segreto della propria esistenza deve accedere al solo e unico lusso di una vista su un ampio orizzonte di paesaggio urbano, affermando così il potere di vedere senza essere visto, l'edificio contiene, negli spazi di condivisione, la vita sociale e l'esibizione del proprio "achievement".

Nascono così comunità di singoli, concentrati in edifici formidabili che sfidano le leggi fisiche per ergersi sottili e snelli in lotti interstiziali e concentrare centinaia, a volte migliaia di mini appartamenti super accessoriati.

Alti fra i duecento e i trecento metri, questi edifici concentrano i loro costi di costruzione nell'involucro e nella qualità dello spazio pubblico, di fatto si offrono come oggetti del desiderio il cui possesso passa dalla proprietà di una porzione di spazio minimo che infatti "schiuma" e si amplifica nella qualità e spettacolarità delle "amenities". Lo spazio pubblico urbano si confonde a questo punto con un livello relazionale che è quello di una comunità di individui, la comunità vede la propria appartenenza affermarsi in spazi

aggiunti ed esterni alla propria casa dove si officiano i riti della convivialità, del piacere, della comunicazione, dello sport. Tutte le funzioni dei rituali domestici devono trovare uno spazio, seppur minimo, di eroica manifestazione; mangiare, bere, dormire, lavarsi, vestirsi, tutti questi gesti nella sfera privata devono essere lusingati da una impressionante parata di oggetti di design italiano ad essi dedicata.

Questo prodotto residenziale "eroga" solitudine, vista e capacità di connessione. Qualsiasi altra attività è altrove: al ventesimo o cinquantesimo piano la piscina e il giardino, al settimo una cucina aperta per gli inviti a cena e le feste, al dodicesimo una sala giochi e una biblioteca con spazi arredati anche per riunioni di lavoro. Si sente l'eco dell'unità d'habitation in questo racconto, ma lo scenario è profondamente diverso.

Il senso dello spazio è cambiato, se a metà del secolo scorso unità, prossimità e concentrazione si riscattavano con il vuoto intorno all'edificio, l'architettura e il sistema delle relazioni sociali si condensavano a favore della rarefazione urbana, nel modello di crescita contemporaneo la densità produce densità. Lo spazio ha unità di misura all'interno delle mura domestiche che si dilatano enormemente fuori ma questo grazie al gigantismo architettonico che nella distanza fra le scale di progetto trova la decompressione e la compensazione degli estremi. Il dispositivo si moltiplica, azzerandosi ogni volta in un gioco a somma zero tra sottrazione di spazio ed erogazione di luoghi, tra protezione ed esposizione, tra individuo e comunità chiusa ancorché numerosa. Si ritrovano in questa vicenda tutti gli ingredienti delle società virtuali della rete, diffuse, partecipate da milioni di individui, dense e pervasive ma allo stesso tempo immateriali, inconsistenti, virtuali.

Per entrambi, solo la prova della durata ci darà un'idea del loro contenuto di realtà. Solo la capacità di invecchiare, di generare storia, storie e ricordi darà senso alla loro capacità stabilire relazioni sia di prossimità che di distanza.

04

APPARATI



GLI AUTORI

Un condominio di intellettuali e amici

“La legge del dono fatto da amico ad amico è che l'uno dimentichi presto di aver dato, e l'altro ricordi sempre di aver ricevuto.”

Seneca

Figura 1

Scala

CC0

Public Domain

Pixabay.com

Se il condominio è un luogo del conflitto, questo strano condominio di narratori dell'abitare va nella direzione contraria. I contributi che lo abitano provengono per lo più da persone alle quali mi lega un'amicizia o una contiguità.

Molti di loro appartengono a quella grande famiglia che unisce le diverse anime del Design Campus all'Università di Firenze, altri hanno accettato il mio invito in omaggio all'amicizia o per curiosità culturale verso un tema che coinvolge tutti se pure in maniera diversa. L'abitare è ciò che riguarda la vita di ognuno di noi e ognuno per il proprio diverso punto di vista ha costruito un tassello della scena di una materia inafferrabile e magmatica.

Nessuno di loro ha misurato il tempo dell'impegno restituendo al tempo il valore di un dono. Il libro raccoglie contributi originali ma anche alcuni contributi già editi rielaborati dagli stessi autori. Ho voluto fortemente alcuni di questi ultimi proprio per l'originalità della visione che, nel mio percorso di ricerca sull'abitare, mi aveva particolarmente impressionato.

A tutti gli autori va il mio ringraziamento e la mia sincera riconoscenza.



236

GIANPIERO ALFARANO

Architetto e Designer, Docente di Progettazione e Interior Design nei Corsi di Laurea Triennale e Magistrale in Disegno Industriale e Design della Scuola di Architettura presso l'Università degli Studi di Firenze. Direttore di sede del Design Campus e Direttore del Laboratorio Modelli per il Design. Svolge ricerche sui materiali innovativi, studi e sperimentazione soprattutto sull'esplorazioni degli aspetti applicativi e sulle dinamiche progettuali delle potenzialità prestazionali dei nuovi materiali.



FRANCESCO ARMATO

Architetto, è docente presso l'Università di Firenze e presso la LABA, Libera Accademia di Belle Arti, e coordinatore didattico e docente del Master in Interior Design UNIFI. Nel 2007 raccoglie i suoi pensieri e pubblica il libro "Ascoltare i Luoghi", Alinea, Firenze. Collabora, dal 2013, con diverse Accademie e Università cinesi (Shanghai, Suzhou, Nantong) partecipando a convegni e seminari che riguardano il mondo dell'Interior Design. Le sue opere prendono parte a mostre e selezioni editoriali e sono pubblicate su riviste nazionali ed internazionali.



FABRIZIO ARRIGONI

Professore associato presso il Dipartimento di Architettura (DIDA), insegna Progettazione architettonica e urbana presso la Scuola di Architettura e la Scuola di Ingegneria dell'Università degli Studi di Firenze. Fa parte del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in Architettura – curriculum Progettazione Architettonica – ed è redattore della rivista universitaria Firenze Architettura. Alterna la ricerca disciplinare e la scrittura critica con l'esercizio compositivo.



GIOVANNI BARTOLOZZI

Architetto, Ph.D, Designer. È docente al Dipartimento di Architettura di Firenze e al Design Campus di Calenzano. Ha insegnato alla Facoltà di Architettura di Matera. Co-fondatore dello studio di architettura FABBRICANOVE. Nel 2008 fonda "Soquadro Design", una linea basata sull'artigianato e l'autoproduzione. Per Giunti TVP ha scritto le pagine sull'architettura moderna e contemporanea per "Dossier arte plus" e pubblicato il libro "Leonardo Ricci, nuovi modelli urbani" per Quodlibet.

ANDREA BRANZI

Architetto e Designer, nato a Firenze, vive e lavora a Milano dal 1974. Si occupa di design industriale e sperimentale, architettura, progettazione urbana, didattica e promozione culturale. Autore di molti libri su storia e teoria della progettazione, pubblicati in molti paesi, negli ultimi anni importanti monografie sono state pubblicate sul suo lavoro. Come Professore Ordinario è stato Presidente del Corso di Studi in Design degli Interni alla Facoltà di Design del Politecnico di Milano. I suoi progetti sono oggi conservati presso alcuni tra i più importanti musei nel mondo.



237

ALESSIA BRISCHETTO

Consegue nel 2010 la Laurea magistrale in Design presso la Facoltà di Architettura all'Università degli Studi di Firenze e, nel 2015, il titolo di dottore di Ricerca in Architettura con indirizzo Design all'Università di Firenze (XXVII ciclo). Dal 2016 è professore a contratto del laboratorio di progettazione Il Product Design, presso il dipartimento DIDA dell'Università degli Studi di Firenze. È professore di Interactive Design presso la Tongji University. Sviluppa la sua attività di ricerca nel campo dell'Ergonomia per il Design, dell'usabilità dei prodotti industriali e del Design for All.



ELISABETTA CIANFANELLI

Laureata in Disegno Industriale presso l'Università di Firenze nel 1995 ha vinto il Compasso d'oro con il progetto della sua tesi di laurea. Nel 2006 è stata nominata Assessore alla Moda della Provincia di Firenze, nel 2009 Assessore all'Università e Ricerca del Comune di Firenze e nel 2010 assessore al Turismo, Moda, Europa e Pari Opportunità del Comune di Firenze. Dal 2010 è professore associato. Nel 2015 eletta presidente della laurea Magistrale in Fashion System Design dell'Università degli Studi di Firenze. Nel 2016 apre il Lab Scienze per il Made in Italy in collaborazione con il prof. Luca Toschi presso il PIN a Prato.



LUIGI DEI

Rettore dell'Università degli Studi di Firenze dal 1° novembre 2015. Professore di Chimica e studioso di fama internazionale della Chimica dei Materiali, è autore di numerose pubblicazioni scientifiche su riviste internazionali. Accanto alla sua attività di ricercatore si dedica anche alla divulgazione scientifica e alla scrittura di testi letterari secondo un genere da lui stesso inventato, la "scientifantasia", in cui fantasia ed immaginazione sono il motore per la comunicazione della scienza vera.





238

MARIA GRAZIA ECCELI

Architetto, professore ordinario in progettazione architettonica alla Scuola di Architettura, Università degli Studi di Firenze. Si è laureata all'IUAV e ha iniziato il suo iter di docente come ricercatrice. Durante la stagione veneziana ha collaborato: alla rivista Phalaris, alle mostre e ai convegni della Galleria della Fondazione Masieri, dirette da Luciano Semerani. Vice Direttore Dida, dirige la rivista Firenze Architettura, (dal 2000) Docente al Dottorato di Ricerca in Architettura, Progetto e Storia delle Arti.



STEFANO FOLLESA

Architetto e Designer, è docente di Interior Design al Corso di Laurea in Disegno Industriale dell'Università di Firenze, al Master di Primo Livello in Interior Design UNIFI e alla LABA, Libera Accademia di Belle Arti. Come ricercatore e progettista indaga l'identità dei luoghi e i rapporti che intercorrono tra artigianato e design ed è autore e curatore di mostre e libri sull'argomento. È visiting professor presso la NUAU University di Nanchino e docente per la Tongji University di Shanghai. Per la sua attività professionale ha ottenuto premi e segnalazioni e partecipato a mostre e conferenze in diverse parti del mondo.



PAOLO FRESU

Musicista. Inizia lo studio dello strumento all'età di 11 anni nella Banda Musicale del proprio paese natale. Nel 1996 ottiene il prestigioso 'Django d'Or' come miglior musicista di jazz europeo e nel 2000 la nomination come miglior musicista internazionale. Ha registrato oltre 350 dischi e coordinato numerosi progetti multimediali scrivendo musiche per film, documentari, per il Balletto e il Teatro. È ideatore e direttore artistico del festival Time in Jazz. Oggi è attivo con molti progetti che lo vedono impegnato per oltre duecento concerti all'anno. Vive tra Parigi, Bologna e la Sardegna.



GIUSEPPE FURLANIS

Direttore dell'ISIA di Firenze e presidente, dal 2008 al 2013, del Consiglio Nazionale dell'Alta Formazione Artistica (MIUR), collabora dal 1995 con il Ministero degli Affari Esteri in progetti di cooperazione internazionale nel settore del design. È stato direttore scientifico dell'Art and Design Centre di La Valletta e del Centro di Disegno Industriale di Montevideo. Ha curato mostre in Italia e in altri paesi nei settori dell'arte, del design, dell'architettura. È direttore delle collane "Design, cultura e progetto", Gangemi, e "Didattica e design", Alinea.

DEBORA GIORGI

Architetto, Master in Architettura eco-sostenibile presso la facoltà di Ingegneria dell'Università di Bologna e PhD in Scienze Politiche – Storia ed Istituzioni dei Paesi Afroasiatici, è assegnista di ricerca in Design presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze. La sua ricerca è focalizzata sulle problematiche della progettazione sostenibile nelle diverse declinazioni: ambientale, culturale e sociale secondo un approccio interdisciplinare e multiculturale. Lavora come coordinatrice tecnico-scientifica in numerosi progetti internazionali.



239

MASSIMO IOSA GHINI

Massimo Iosa Ghini si laurea al Politecnico di Milano. È considerato uno degli architetti e designer italiani di maggior spicco nel panorama internazionale del progetto. Nel 1990 apre la Iosa Ghini Associati, che oggi opera a Milano, Bologna, Mosca e Miami, sviluppando progetti per grandi gruppi e developer internazionali. Si occupa di progettazione di spazi architettonici residenziali, commerciali e museali, installazioni culturali, progettazioni di aree e strutture dedicate al trasporto pubblico, nonché del design di catene di negozi realizzate in tutto il mondo.



UGO LA PIETRA

Architetto, artista, designer e teorico, attivo nella ricerca per la definizione di equilibrati rapporti tra uomo e ambiente. Ha fondato e fatto parte di gruppi d'avanguardia, quali quello del Design Radicale e della Global Tools. In tali ambiti d'indagine ha organizzato numerose mostre trasferendo le principali riflessioni teoriche in importanti scritti. Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti tra i quali il più recente il Compasso d'oro alla carriera nel 2016. Nel 2014 presso il Triennale Design Museum di Milano è stata allestita un'esposizione monografica sul suo lavoro dal 1960.



VINCENZO LEGNANTE

Professore Ordinario. Laureato a Firenze, dal 1975 lavora sulla industrializzazione edilizia e la prefabbricazione. Svolge ricerca nei settori della residenza (ERP), edilizia scolastica e socio sanitaria. Collabora alla redazione di manuali tecnici e testi didattici sulle costruzioni. Insegna Tecnologia dell'Architettura, Disegno Industriale e ha ruoli di direzione nelle strutture didattiche UNIFI. Ha sviluppato e praticato modelli di partecipazione integrata tra didattica, ricerca e sistema produttivo.





240

GIUSEPPE LOTTI

Professore Ordinario di Disegno industriale presso il Dipartimento di Architettura DIDA. È autore di pubblicazioni sulle tematiche del design per i sistemi territoriali di imprese, con i Sud del Mondo, per la sostenibilità e curatore di mostre in Italia e all'estero. Dal 2010 ricopre la carica di direttore del Centro Studi G. Klaus Koenig, è presidente del Corso di Laurea Magistrale in Design dell'Università di Firenze e direttore scientifico dei Laboratori di Design per la Sostenibilità e di Comunicazione e Immagine del Dipartimento di Architettura.



ALESSANDRO MENDINI

Architetto, designer, artista, teorico. Dal 1970 abbandona la pratica progettuale per dedicarsi ad un lavoro di ricerca, durante il quale dirige le riviste «Casabella», «Modo» e «Domus», fino al 1985. Sul suo lavoro e su quello compiuto con l'Atelier Alchimia sono uscite monografie in varie lingue. È membro onorario della Bezalel Academy of Arts and Design di Gerusalemme; gli è stato attribuito il Compasso d'oro, l'onorificenza dell'Architectural League di New York ed è Chevalier des Arts et des Lettres in Francia. Suoi lavori si trovano in vari musei e collezioni private.



ANTONIO MARRAS

Stilista, nasce ad Alghero, dove vive e lavora. Nel 1987 disegna la sua prima collezione. Fin dalle prime esperienze si distingue per le sue sperimentazioni, per le commistioni con arte, danza, teatro e cinema: la moda, per lui, è il legame con gli altri linguaggi. È stato dal 2003 al 2011 direttore artistico di Kenzo. A giugno 2013 ha ricevuto la Laurea Honoris Causa in Arti visive dall'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Nel 2016 la prima grande retrospettiva dei suoi lavori artistici alla Triennale di Milano.



MARCO MARSEGLIA

Designer, laureato in Design all'università di Firenze. Nel 2016 consegue il PhD in Design discutendo una tesi sulla sostenibilità e il progetto. Svolge attività di ricerca e professionale nel settore del design. È componente del gruppo di ricerca del Laboratorio di Design per la Sostenibilità - LDS del Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università di Firenze. Dal 2010 ha collaborato a programmi di ricerca finanziati dalla UE, 7° programma quadro, da pubbliche amministrazioni e da aziende pubbliche e private.

ANDREA MECACCI

Esteta, è professore associato di Estetica presso l'Università degli Studi di Firenze. L'estetizzazione della contemporaneità, le sue declinazioni teoriche e operative e l'analisi di alcune categorie (il pop, il kitsch) compongono l'orizzonte delle sue ricerche attuali. Tra le sue pubblicazioni: Introduzione a Andy Warhol (Laterza, 2008); L'estetica del pop (Donzelli, 2011); Estetica e design (il Mulino, 2012); Il kitsch (il Mulino, 2014).



241

PIETRO MELONI

Antropologo. Insegna Antropologia del Consumo all'Università di Siena e Analisi dei Processi Comunicativi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Ha condotto ricerche sui temi del patrimonio, del consumo e del design. Tra le sue pubblicazioni: Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana (2014). Con Valentina Lusini ha curato Culture domestiche. Saggi interdisciplinari (2014). Con Fabio Dei ha pubblicato Antropologia della cultura materiale (2015).



ADOLFO NATALINI

Adolfo Natalini (Pistoia 1941) dopo un'esperienza pittorica si laurea in architettura a Firenze nel 1966 e fonda il Superstudio, iniziatore della cosiddetta "architettura radicale". Dal 1979 ha lavorato a progetti per i centri storici in Italia e in Europa. Dal 1991 con Natalini Architetti (Adolfo e Fabrizio Natalini) ha ricostruito parti di città in Italia, Germania e Olanda, dove è stato il fondatore del "contemporary traditionalism", indicando un'alternativa al "supermodernismo" della globalizzazione. Professore ordinario presso la Facoltà di Architettura di Firenze, membro onorario del Bund Deutscher Architekten.



FABIO PICCHI

Chef e scrittore, nasce a Firenze. L'8 settembre del 1979 fonda il ristorante Il Cibrèo. Dopo l'incontro con sua moglie, l'attrice, autrice-regista Maria Cassi, nel 2003 fonda con lei il Teatro del Sale inaugurando una nuova stagione di condivisa creatività. Attualmente collabora con Sveva Sagromola per la trasmissione "GEO", con Antonella Clerici, e con altre realtà televisive nazionali. Autore di libri di ricette con RAI ERI e Mondadori e di due romanzi, nel 2015 pubblica con Giunti "Firenze. Passeggiate tra cibo e laica civiltà" e nel 2016, "Papale Papale. Ricette che salvano l'anima".





242

MARIO PISANI

Professore associato, si interessa in particolare dell'architettura moderna e contemporanea, che analizza e studia sia in Italia che nelle altre nazioni. Tra i lavori recentemente pubblicati l'aggiornamento della voce La città e l'architettura dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, e una serie di articoli dedicati al tema Imparare dalla Natura, pubblicati su Domus. Nel 2001 fonda, con P. Portoghesi, la rivista trimestrale Abitare la terra e ne è il caporedattore. Tiene conferenze e seminari, interviene in convegni, fa ricerca con particolare attenzione all'architettura del Novecento.



FRANCO POLI

Nome molto noto nel panorama del Design italiano. Le sue opere sono nelle collezioni del Denver Art Museum, nei Fonds National d'Art Contemporaine, nel museo della Triennale di Milano, nel Magma Design Museum e nella collezione "La Farnesina Design". Vince tre Good Design Award, un Australian DesignX e una segnalazione d'onore Compasso d'Oro. Fra il 2006 e il 2009 arreda gli spazi d'accoglienza delle Biennali d'Arte e d'Architettura di Venezia. Professore di Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia fino al '96, attualmente tiene il corso Design alla LABA di Brescia.



FRANCESCO REMOTTI

È professore emerito di Antropologia culturale nell'Università di Torino. Ha compiuto ricerche etnografiche presso i BaNande del Nord Kivu (Repubblica Democratica del Congo) e ricerche etnistoriche sui regni precoloniali dell'Africa equatoriale. Ha sviluppato inoltre diversi interessi teorici, come è testimoniato dalle sue pubblicazioni più significative: Noi, primitivi (Torino, 1990; n.e. 2009); Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere (Torino, 1993); Contro l'identità (Roma, 1996); Prima lezione di antropologia (Roma, 2000).



ALESSANDRA RINALDI

Architetto, PhD in Design, è Professore di design presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze e coordinatore scientifico del Laboratorio di Ergonomia & Design (LED) della stessa Università. Ha pubblicato numerosi saggi e volumi e partecipato a congressi internazionali. Come professionista si occupa di progettazione e innovazione collaborando con importanti brand, tra cui: NEC Design, Piquadro, Brother Industries, Arditi, Ariete, BPT, De Longhi, Tonbo.

MATTEO THUN

Architetto, si laurea nel 1975 all'Università di Firenze e studia all'accademia di Salisburgo con Oskar Kokoschka. Nel 1980 si trasferisce a Milano iniziando la collaborazione con il gruppo Memphis ed Ettore Sottsass. Dal 1983 fino al 2000 insegna design a Vienna presso la "Universität für angewandte Kunst". Membro della Royal Institute of British Architects (RIBA), è inserito nella Interior Hall of Fame di New York nel 2004. Ha vinto il Premio Compasso d'oro per tre volte. Nel 2016 è stato premiato con il MIPIM Award 2016 per uno dei suoi progetti più recenti, la conversione di un'isola artificiale nella laguna di Venezia in un resort di lusso: il JW Marriott Venice Resort.



243

ELEONORA TRIVELLIN

Dottore di ricerca in Disegno industriale, ha svolto attività di ricerca e didattica nel Dipartimento di Tecnologia dell'architettura e design "Pierluigi Spadolini" dell'Università di Firenze e adesso nell'attuale DIDA Dipartimento di Architettura insegnando nei corsi di Architettura, Progettazione della Moda e Disegno industriale. Le sue ricerche indagano in particolare il rapporto design artigianato con specifica attenzione al settore tessile e l'interior design per la nautica e, in generale, per gli spazi in movimento.



VIRGILIO SIENI

Coreografo e danzatore, fonda nel 1983 la Compagnia Parco Butterfly e nel 1992 la Compagnia Virgilio Sieni, imponendosi come uno dei protagonisti della scena contemporanea europea. Crea spettacoli per le massime istituzioni musicali italiane e vince numerosi premi (Ubu, Danza&Danza, Lo Straniero, Anct). Nel 2013 diventa direttore della Biennale di Venezia – Settore Danza e viene nominato Chevalier de l'ordres des arts et de lettres dal Ministro della cultura francese. Nel 2015 realizza per la Fondazione Prada di Milano Atlante del gesto.



PATRICIA VIEL

Patricia Viel, francese, nata a Milano nel 1962, si laurea in Architettura al Politecnico di Milano nel 1987. Inizia la sua collaborazione con Antonio Citterio nel 1986. Dal 2000 è socia dello studio e responsabile della progettazione architettonica. Dal 2005 al 2012 fa parte del Consiglio direttivo dell'Istituto Nazionale di Architettura, IN/ARCH. Dal 2009 al 2012 fa parte della Commissione per il Paesaggio del Comune di Milano. A settembre 2009 lo studio ha cambiato la propria denominazione sociale in "Antonio Citterio Patricia Viel and Partners".



Bibliografia generale

- AAVV (2003) *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*. Milano: Skira.
- Adorno T. e Horkheimer M. (1947). *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi.
- Alfarano, G. (2015). *La luce che si fa vedere*. Milano: Pietro Macchione.
- Alfarano, G. (2015). *Forme di percezione della forma* in Filieri J., *Il prodotto da solo non basta*. Firenze: Altralinea.
- Alpers S. (1983). *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press. (trad.it. di Cuniberto F., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Torino: Boringhieri, 1984).
- Arasse D. (1993). *L'ambition de Vermeer*. Paris: Adam Biro. (trad.it. di Zini V., *L'ambizione di Vermeer*. Torino: Einaudi, 2006).
- Aravena, A. (2016). *Reporting from the front. 15th International Architecture exhibition*. Venezia: Marsilio Editori.
- Armato F. (2007). *Ascoltare i Luoghi*, Firenze: Alinea.
- Norberg-Schulz C. (1992). *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano: Electa.
- Auster P. (1982). *L'invenzione della solitudine [The Invention of Solitude]*. Torino: Einaudi.
- Banham R. (1965). *A Home Is Not House, «Art in America»*, Vol. 53, pp. 70-79. (trad. it.: Biraghi M., a cura di, *A home is not a house in Id. Architettura della Seconda Età della Macchina. Scritti 1955-1988*. Milano: Electa, 2004, pp. 146-157).
- Banham, R. (1969). *The Architecture of the Well-tempered Environment*. London: Architectural Press. (trad. it. *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, Roma-Bari: Laterza, 1993).
- Banham R. (1971). *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. New York: Harper & Row. (trad. it. *Los Angeles*.

- L'architettura di quattro ecologie*. Torino: Einaudi, 2009).
- Barbara, A. (2011). *Storie di architetture attraverso i sensi*, Milano: Postmedia.
- Baudrillard J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard. (trad. it. *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani, 2003).
- Baumann Z. (2011). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza.
- Bevilacqua F. (2010). *Genius Loci. Il Dio dei luoghi perduti*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Bistagnino L. (2012). *Design Sistemico. Systemic Design*. II edizione, Bra (CN): Slow Food.
- Bodei R. (2010). *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza.
- Bonesio L. (2007). *Paesaggio, identità e comunità locale e globale*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Bourdieu P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Branzi A. (2008). *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*. Milano: Baldini & Castoldi, 2015.
- Cassano F. (1996). *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Laterza.
- Catalano C. (2016). *I sandali di Einstein, introduzione all'estetica dello spaziotempo*. Raleigh, Usa: Lulu.com.
- Celan P. (1958). *Engführung*. (trad.it. di Bevilacqua G., a cura di, *Poesie*. Milano: Mondadori, 1998).
- Cella G.P. (2006). *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*. Bologna: il Mulino.
- Craig, A. (1990). *James Turrell: the art of light and scape*. University of California Press.
- Dei F. e Meloni P. (2015). *Antropologia della cultura materiale*. Roma: Carocci.
- de Martino E. (1977). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Einaudi: Torino.
- Decandia L. (2004). *Anime di luoghi*. Milano: FrancoAngeli.
- Douglas M. & Isherwood B. (1978). *The Worlds of Goods*. London: Lane.
- Eco U. (1977). *Dalla periferia dell'impero*. Milano: Bompiani, 2004.
- Epasto A.A. (2009). *Ambient intelligence per l'apprendimento e la condivisione della conoscenza*. Vega Journal, anno 5, n.3, disponibile su: <http://www.vegajournal.org>.
- Ferraris S.D. (2014). *Vedere per progettare*. Milano: FrancoAngeli.
- Fiorani E. (2001). *Il mondo degli oggetti*. Milano: Lupetti.
- Florida R. (2006). *La classe creativa spicca il volo. La fuga dei cervelli: chi vince e chi perde [The Flight of the Creative class, 2005]*. Milano: Mondadori.
- Floris L. (2007). *Il globale e l'intimo*. In: Borghi L. e Treder U., a

- cura di. Perugia: Morlacchi.
- Follesa S. (2013). *Design e identità. Progettare per i luoghi*. Milano: FrancoAngeli.
- Garutti A. (2012). *Didascalìa/caption*. Milano: Mousse Publishing.
- Ghilardi M., a cura di (2008). *Per un'estetica interculturale*. Milano: Mimesis.
- Ghilardi M. (2012). *Filosofia dell'interculturalità*. Brescia: Morcelliana.
- Kafka F., *La tana, 1923-1924* (trad.it. e cura di Pocar E., Racconti, Milano: Mondadori 1970).
- Kähler H. (1964). *Der griechische Tempel: Wesen und Gestalt*. Berlin: G. Mann.
- Khilani M. (2015). *L'invenzione dell'altro*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Klotz H. (1984). *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1984.
- Kondo M. (2014). *Il magico potere del Riordino*. Milano: Valardi.
- Kopytoff I. (1986). *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*. In Appadurai A., editor, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-94.
- Larsen E. (1996). *Vermeer. Catalogo completo*. (trad.it. di Gargiulo T., Firenze: Octavo).
- Le Corbusier, *Il "vero": sola ragione dell'architettura*. In: "Domus", n. 118, Milano, ottobre 1937.
- Lemme R., a cura di (2015). *Le Case Degli Italiani-La casa bene primario. L'evoluzione delle abitazioni popolari e borghesi*. Roma: Gangemi.
- Levinas E. (1934). *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hittérisme*. (trad.it. di Cavalletti A. e Chiodi S., *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hittérisme*. Macerata: Quodlibet, 1996).
- Lévy P. (1996). *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*. Milano: Interzone/Feltrinelli.
- Liedtke W., Plomp M.C. and Rüger A. (2001). *Vermeer and the Delft School*. New York, Metropolitan Museum of Art Series.
- Löfgren O. (1996). *Il ritorno degli oggetti? Gli studi di cultura materiale nell'etnologia svedese*. In: Bernardi S., Dei F., Meloni P., a cura di, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*. Pacini: Pisa, pp. 83-102.
- Lotti G. (2010). *Territori & connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale*. Pisa: ETS.

- Lotti G. (2014). *In-Between Design. Ricerche e progetti per il sistema interni*. Firenze: DIDAPRESS.
- Lotti G. (2015). *Design interculturale. Progetti dal Mare di Mezzo*. Firenze: DIDAPRESS.
- Liotard J.-F. (1999). *Abitare la postmodernità*, in Centi L. e Lotti G., a cura di, *Le schegge di Vitruvio. L'architettura come professione critica*. Monfalcone: Edicom, pp. 151-160.
- Macdonald, D. (1960). *Masscult and Midcult*, «*Partisan Review*», 27, 2, pp. 203-233 e 27, 4, pp. 586-631. (trad. it.: *Masscult e Midcult*. Roma: edizioni e/o, 2002).
- Manzini E. e Vezzoli C. (2004). *Lo sviluppo di prodotti sostenibili*. Rimini: Maggioli.
- Manzini E. e Vezzoli C. (2007). *Design per la Sostenibilità Ambientale*. Bologna: Zanichelli.
- Masini L.V. (1965). *Catalogo di La casa abitata in Biennale degli interni di oggi*. Lissone s.d.
- Mauss M. (1924). *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* [*Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*]. Torino: Einaudi.
- Meadows D. H., Meadows D. L. and Randers J. (2004). *I nuovi limiti dello sviluppo. La salute del pianeta nel terzo millennio*. [The Limits to Growth. The 30-Year Update, 2004]. Milano: Oscar Mondadori.
- Meloni P. (2011). *Cultura materiale, pratiche di consumo, oggetti domestici. Un'etnografia in Toscana*. *Studi Culturali*, VIII, 3, pp. 395-414.
- Meloni P. (2014). *Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana*. Milano: Mimesis.
- Miller D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell.
- Miller D. (2008). *Cose che parlano di noi. Un antropologo a casa nostra* [The Comfort of Things]. Bologna: il Mulino.
- Molinari L. (2016). *Le case che siamo*. Roma: Nottetempo.
- Montias J.M. (1989). *Vermeer and his Milieu. A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press (trad.it. di Moriondo M. e Mundici M.C., *Vermeer. L'artista, la famiglia, la città*. Torino: Einaudi, 1997).
- Morace F. (2015). *Crescita Felice. Percorsi di futuro civile*, Egea Spa, Milano.
- Norman D.A. (1988). *The Psychology of Everyday Things*.
- Norman D.A. (1995). *Lo sguardo delle macchine*. Firenze: Giunti.
- Norman D. (1998). *The invisible computer*. Trad. it. (2000): Il

- computer invisibile. Milano: Apogeo.
- Norman D. (2007). *Vivere la complessità*. Milano: Apogeo.
- Norman D.A. (2008). *Il design del futuro*, Milano: Apogeo.
- New York: Basic Books.
- Panofsky E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica*. Milano: Feltrinelli.
- Pasqualotto G. (2002). Intercultura e globalizzazione. In: Miltenburg A., a cura di, *Incontri di sguardi. Saperi e pratiche dell'intercultura*. Padova: Unipress.
- Pasqualotto G. (2003). *East & West. Identità e dialogo interculturale*. Venezia: Marsilio.
- Pasqualotto G. (2011). *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*. Milano: Mimesis.
- Pellegrino G. (2011). *Nuove Domesticità: la casa connessa e le tecnologie pervasive per la mobilità*. In: Brancato M., a cura di, *Mappe domestiche: la casa e le sue memorie*, M@gm@, 9(3).
- Pellegrino G. (2010). *Leggere il futuro attraverso gli artefatti tecnologici? Il futuro in fieri del discorso sociotecnico*. In: Rivista online PIC-AIS, 1.
- Pettina G. (1999). *Casa Malaparte*. Firenze: Le Lettere.
- Pica A. (1965). *La casa abitata* in Domus n. 426.
- Plietzsch E. (1911). *Vermeer van Delft*. Leipzig: Hiersemann.
- Ratti C. e Claudel M. (2014). *Le smart cities di domani*. Roma: Aspenia.
- Remotti F. (2001). *Contro l'identità*. Roma: Laterza.
- Rifkin J. (2014). *La società a costo marginale zero. L'Internet delle cose, l'ascesa del commons collaborativo e l'eclissi del capitalismo* [The Zero Marginal Cost Society]. Milano: Mondadori, versione e-book.
- Rinaldi A., Tosi F. e Busciantella Ricci D. (2016). *From "Liquid Kitchen" to "Shared Kitchen": Human-Centred Design for Innovative Services of Social Inclusion in Food Consumption*. In Di Bucchianico G., Kercher P. eds. *Advances in Design for Inclusion*. pp.13-25. USA: Springer International Publishing. DOI: 10.1007/978-3-319-41962-6.
- Rinaldi A. (2013). *Dallo spazio cucina liquido alla cucina condivisa: nuovi modelli abitativi efficienti, sostenibili e inclusivi*. *Opere*, 37(12), pp. 92-93.
- Rinaldi A. (2012). *Ecologia ed Ergonomia in cucina: innovazione tecnologica e d'uso dell'ambiente cucina e dei suoi accessori*. Firenze: Alinea.
- Rizzo F. (2009) *Strategie di co-design. Teorie, metodi e strumenti per progettare con gli utenti*. Milano: FrancoAngeli.
- Roche D. (1997) *Histoires des choses banales*. Naissance de

la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII – XIX siècle). Paris: Fayard.

Romano S. (2012). *New India Designscape*. Mantova: Corraini.

Rosati L. (2006). *La scatola magica*. Perugia: Morlacchi.

Rose D. (2014). *Enchanted Objects: Innovation, Design, and the Future of Technology*. New York (NY): Scribner.

Rowland C. et al. (2015). *Designing Connected Products. UX for the consumer Internet of Things*. CA (USA): O'Reilly.

Weiser, D.M. and Brown J.S. (1997). *The coming age of calm technology*. In Denning P.J., Metcalfe, R.M. eds. *Beyond calculation: next fifty years of computing*. New York (NY): Springer.

Sen A. (2005). *L'altra India. La tradizione razionalista e scettica alle radici della cultura indiana*. Milano: Mondadori.

Silverstone R. (2000). *Televisione e vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino.

Silverstone R. and Hirsch E. (1992). *Consuming Technologies: Media and information in domestic spaces*. London: Routledge.

Sorrentino F. & Paganelli F. (2006). *L'intelligenza distribuita: ambient intelligence, il futuro delle tecnologie invisibili*. Trento: Erickson.

Vacca F. (2013). *Design sul filo della tradizione*. Cagliari: Pitagora.

Valtolina G.G. (2003). *Fuori dai margini*. Milano: FrancoAngeli.

Venturi R., Scott Brown D. and Izenour S. (1972). *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge (Massachus.): MIT Press. (trad. it.: *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata: Quodlibet, 2010).

Verrips J. (1994). *The damn thing didn't "do" what I wanted: Some notes on modern animism in western societies*. In: Verrips J., editor, *Transactions: Essay in honor of Jeremy Boissevain*. Amsterdam: Het Spinhuis, pp. 35-52.

Vezzoli C., Kohtala C. and Srinivasan A. (2014). *Product-Service System Design for Sustainability - LENS Learning Network on Sustainability*, Sheffield (UK): Greenleaf Publishing Limited.

Visentin C. (2008). *L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto*. Padova: Il Poligrafo.

Vitta M. (2008). *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*. Torino: Einaudi.

Warhol A. (2004). *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy*

Warhol Interviews. New York: Carroll & Graf. (trad. it. *Sarò il tuo specchio. Interviste ad Andy Warhol*. Torino: Hopefulmonster, 2007).

Welsch W. (1996). *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam.

Williams R. (2000). *Televisione. Tecnologia e forma culturale*. Roma: Editori Riuniti.

Zurlo F. (2014). *Le strategie del design. Disegnare il valore oltre il prodotto*. Milano: Libraccio, versione ebook.

Ci sono temi del dibattito e della ricerca progettuale che devono essere affrontati con continuità, perché il loro essere in costante e inarrestabile evoluzione rende qualsiasi analisi, qualsiasi teorizzazione superata dal modificarsi degli scenari.

Ci sono temi di una tale ampiezza di contenuti che un semplice approccio monodisciplinare non può riuscire ad affrontare, perché le connessioni e le implicazioni tra le componenti ne rendono necessaria una visione complessa che attraversa più discipline.

L'abitare appartiene a entrambe le categorie sopra descritte: è un tema ampio, in continua mutazione, che implica esplorazioni e analisi transdisciplinari. Questo libro indaga le trasformazioni e gli sviluppi dell'abitare attraverso riflessioni che provengono sia dall'ambito delle scienze sociali, che dal mondo del progetto, ma ancora da voci fuori campo che ne danno una lettura inattesa. Il volume vuole essere un contributo, temporale e parziale, al dibattito in corso sulle trasformazioni dell'abitare, utile ai progettisti per trasferire le parole in segni e agli studenti per un avvicinamento consapevole all'Interior Design.

Con saggi di: Gianpiero Alfarano, Francesco Armato, Fabrizio Arrigoni, Giovanni Bartolozzi, Andrea Branzi, Alessia Brischetto, Elisabetta Cianfanelli, Luigi Dei, Maria Grazia Eccheli, Stefano Follesa, Paolo Fresu, Giuseppe Furlanis, Debora Giorgi, Massimo Iosa Ghini, Ugo La Pietra, Vincenzo Legnante, Giuseppe Lotti, Antonio Marras, Marco Marseglia, Andrea Mecacci, Pietro Meloni, Alessandro Mendini, Adolfo Natalini, Fabio Picchi, Mario Pisani, Franco Poli, Francesco Remotti, Alessandra Rinaldi, Matteo Thun, Virgilio Sieni, Eleonora Trivellin, Patricia Viel.

Stefano Follesa, architetto e designer, è docente di Interior Design al Corso di Laurea in Disegno Industriale dell'Università di Firenze, al Master di Primo Livello in Interior Design UNIFI e alla LABA, Libera Accademia di Belle Arti. Come ricercatore e progettista indaga l'identità dei luoghi e i rapporti che intercorrono tra artigianato e design ed è autore e curatore di mostre e libri sull'argomento. È visiting professor presso la NUAA University di Nanchino e docente per la Tongji University di Shanghai. Per la sua attività professionale ha ottenuto premi e segnalazioni e partecipato a mostre e conferenze in diverse parti del mondo.