

POLITECNICO DI MILANO
Dipartimento Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito



Dottorato di Ricerca in
Progetto e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali
XXVIII ciclo

Coordinatore: Prof. Elena Mussinelli

Data: 20/11/2015

IL SUONO DELL'ARCHITETTURA
Paesaggio sonoro e multisensorialità strumenti del progetto
contemporaneo

Dottorando: Martino Mocchi
matricola 802501

Tutor: Prof. Fabrizio Schiaffonati

Relatore: Prof. Fabrizio Schiaffonati

INDICE

<i>ABSTRACT</i>	5
0. INTRODUZIONE	11
0.1. Inquadramento della ricerca	11
0.2. Metodologia	18
0.3. Risultati attesi	20
1. PAESAGGIO SONORO TRA ARCHITETTURA E MULTISENSORIALITÀ	23
1.1. Introduzione. Una storia quarantennale	23
1.2. La progettazione ambientale	25
1.3. Ulteriori elementi sul rapporto tra architettura e paesaggio sonoro	31
1.4. Multisensorialità	34
1.4.1 Presupposti sociali, il “paradigma dello specchio”	34
1.4.2 Presupposti estetico-filosofici	36
1.4.3 Il progetto dell'atmosfera	44
1.4.4 Architettura e neuroscienze	49
2. PAESAGGIO SONORO: CRITICITÀ E OPPORTUNITÀ	53
2.1. Introduzione. Gli strumenti del mestiere	53
2.2. La normativa “anti-rumore”	55
2.2.1 L'apparato legislativo italiano	55
2.2.2 La normativa europea	60
2.2.3 Una prospettiva difficile	63
2.3. Per una tipologia del sonoro	64
2.3.1 Silenzio, musica, rumore	66
2.3.2 Tonica, impronta, segnale	69
2.3.3 La prospettiva comunicazionale	71
2.3.4 L'effetto sonoro	75

3. PAESAGGIO SONORO E ARCHITETTURA	79
3.1. Introduzione. Tracce di un rapporto travagliato	79
3.2. Prototipi sonori dell'architettura	85
3.3. Progetto sonoro e progetto multisensoriale	89
3.3.1 Sensi minori e paesaggi minori	90
3.4. Esperimento soggettivo: storia dell'attraversamento della sede della Bocconi a Milano	94
3.5. Parchi, natura, spazi aperti. Esperienze multisensoriali nella città contemporanea	100
3.6. Considerazione conclusiva sul rapporto tra progetto sonoro e progetto multisensoriale	105
4. COLLOQUI	111
4.1. Estetica e paesaggio. Dialogo con Luisa Bonesio	112
4.2. Traduzione e progetto. Dialogo con Rosario Giuffrè	120
4.3. Senso e struttura. Dialogo con Vittorio Gregotti	127
5. CONCLUSIONE	135
MAPPA BIBLIOGRAFICA	143

ABSTRACT

La ricerca prende le mosse dal concetto di “paesaggio sonoro”, che si fonda sul riconoscimento della necessità di approcciare la realtà a partire da un modello percettivo che non sia supportato dal tradizionale riferimento alla vista come senso dominante, ma che possa recuperare l'ambito delle cosiddette “sensorialità minori” – e in particolare le componenti uditive – come guida per l'interpretazione della nostra relazione con lo spazio. All'origine di questo atteggiamento vi è la convinzione che gli elementi della sensorialità giochino un ruolo fondamentale nella comprensione di tutto ciò che esula da un contatto prettamente “descrittivo” con l'ambiente, permettendo di accedere alle componenti più intime, emozionali, simboliche, culturali che sono implicate nello scambio. Negli ultimi quarant'anni, le suggestioni che questo punto di vista ha prodotto sono molteplici e complesse, contestualizzandosi però all'interno di un orizzonte prevalentemente teorico e musicale, che difficilmente è riuscito a incontrare l'attenzione delle discipline che si occupano specificamente del progetto e della trasformazione dello spazio. Il tentativo di collocare il concetto all'interno di un contesto specificamente architettonico, quindi, ha l'ambizione di colmare questa mancanza, permettendo da un lato al paesaggio sonoro di prendere contatto con un orizzonte effettivamente operativo, dall'altro all'architettura stessa di arricchirsi di qualche elemento che potrebbe meglio orientare gli attuali modelli di interpretazione e di gestione del territorio.

La tesi si contestualizza nell'area della Tecnologia dell'architettura, trovando nei concetti sviluppati in questo ambito i propri punti di riferimento. È in particolare la nozione di “progettazione ambientale” a svolgere un ruolo fondamentale di raccordo tra un ambito operativo, come quello del progetto, e un orizzonte più teorico come quello del paesaggio sonoro. La pratica del progetto viene infatti reinterpretata come un processo che si relaziona a una realtà in continua trasformazione, in cui non è solo l'orizzonte morfologico-formale del contesto a essere interessato, ma anche il cambiamento dei riferimenti culturali all'interno dei quali esso si inserisce. Una visione quindi in grado di dialogare con la dimensione del paesaggio alle sue diverse scale, sulla base di una maggiore consapevolezza ambientale, in un'ottica ecosistemica che parta dalla considerazione degli elementi percettivi come chiave di lettura del carattere identitario della comunità e del senso di appartenenza a un luogo. Il riferimento a un modello normativo di tipo prestazionale-esigenziale – anziché vincolistico-prescrittivo – completa questo quadro, rendendo possibile un

orientamento del progetto sulla base di considerazioni di lungo corso legate alle dinamiche complesse innescate dalla trasformazione.

A partire da questo sfondo, la ricerca si muove su un confine disciplinare che coinvolge l'architettura e la filosofia, in cui gli elementi messi a fuoco oscillano tra una dimensione prevalentemente teorica, tesa a favorire l'allargamento dell'orizzonte di riferimento e una migliore comprensione dei concetti in gioco, e una più specifica e "operativa", intesa come l'indagine sulle conseguenze pratiche che potrebbero essere innescate dall'apertura di nuovi ambiti problematici.

Nel primo capitolo, a partire da una ricognizione dell'evoluzione del percorso degli studi sul paesaggio sonoro, l'attenzione è stata rivolta alla disamina del rapporto che ha tradizionalmente legato tale ambito con il mondo dell'architettura. Si tratta di punti di incontro storicamente molto marginali, ascrivibili principalmente alla via inaugurata da Kevin Lynch e alla successiva sperimentazione compiuta dal suo allievo Michael Southworth. Più recentemente, le ricerche condotte all'interno del centro CRESSON di Grenoble hanno portato a esiti almeno quantitativamente più significativi, che però dal mio punto di vista – se mi è concessa una critica a una realtà comunque di eccellenza – rimangono troppo legati alle premesse teoriche che hanno dato origine a questa esperienza, risultando di conseguenza poco accessibili dall'esterno.

Nonostante l'interesse reciproco tradizionalmente piuttosto limitato, è stato possibile stabilire dei punti di contatto tra paesaggio sonoro e architettura a partire da concetti individuati dall'esterno. Il più rilevante è certamente quello di "multisensorialità", che oggi rappresenta una nozione diffusa anche nel campo dell'architettura, facendo riferimento a una serie di riflessioni e di sperimentazioni progettuali affermate. L'analisi di questo scenario ha però evidenziato una realtà piuttosto disarticolata, rimandante sia da un punto di vista teorico che pratico a delle intuizioni soggettive che faticano a costituirsi come il campo di una riflessione condivisa su cui fondare dei metodi comuni per il progetto. L'indagine ha quindi cercato di ripartire dai presupposti che hanno dato origine al concetto, con l'obiettivo di produrre un chiarimento in termini teorici, estetici e sociali che potesse riallineare la riflessione all'interno di un orizzonte ben definito. A questo scopo la ricognizione è passata anche attraverso il recupero di alcune tematiche filosofiche che già hanno avuto una certa influenza sul pensiero architettonico del passato, come è stato per esempio per la riflessione di Enzo Paci o di Gernot Böhme.

Tale indagine ha portato alla luce alcuni concetti paradigmatici su cui sembra possibile favorire la nascita di un dialogo comune. Il concetto di "atmosfera", per esempio, risulta certamente un nodo fondamentale nella discussione, in grado di attingere a riflessioni consolidate, sostenute da una facilità di argomentazione che rimanda a una sensibilità quasi intuitiva, e da un certo numero di esperienze di progetto che fanno riferimento anche a grandi figure nel panorama dell'architettura contemporanea. In tempi recenti è Peter Zumthor, in particolare, ad aver portato l'attenzione su questo concetto, legandolo a una visione dell'architettura fortemente orientata dalla comprensione dello spazio in termini percettivo-emozionali.

La ricerca ha provato a individuare dei contributi che potessero favorire un'idea di “progetto dell'atmosfera”. La prima considerazione è relativa alla difficoltà intrinseca del concetto, che deve attingere a pratiche condivise, quindi stabilite per via “oggettiva”, per determinare delle conseguenze che devono essere invece comprese all'interno di un orizzonte soggettivo e fortemente influenzato da elementi umorali e momentanei. Di fronte a questa difficoltà, l'indagine è stata orientata all'individuazione di elementi in grado di svolgere una mediazione tra questi ambiti, prospettando un'evoluzione sia all'interno di un orizzonte teorico – che fa riferimento per esempio al concetto di “messa in scena” – sia pratico, come dimostra il richiamo al panorama delle neuroscienze e alle molte sperimentazioni condotte in questo campo, che puntano alla possibilità di quantificare in modo oggettivo concetti come quello di emozione o di bellezza.

Il secondo capitolo è tornato a concentrarsi sulla tematica del paesaggio sonoro, prendendo in considerazione quelli che attualmente rappresentano gli strumenti più efficaci in vista dell'interpretazione e della gestione del fenomeno acustico. Il primo, che rimanda al campo giuridico-normativo, è riconosciuto non tanto sulla base di un valore teorico, ma a partire dalla constatazione che, di fatto, rappresenta l'unico apparato effettivamente in grado di porre dei vincoli all'evoluzione dello scenario reale. La linea interpretativa che ha guidato l'analisi di tale contesto è quella messa a punto all'interno degli stessi studi sul paesaggio sonoro, in cui si considera del tutto inefficace ogni tentativo di riferirsi al fenomeno acustico attraverso dei sistemi basati su vincoli quantitativi che agiscono indipendentemente dalla comprensione del legame che si instaura tra il suono e il sistema di valori di chi lo percepisce.

La considerazione specifica delle leggi, per la verità, ha portato a riscontrare qualche tentativo a favore di una diversificazione nel trattamento del suono sulla base di valutazioni di tipo qualitativo. Si tratta però di indicazioni che, oltre a rappresentare dei riferimenti certamente minoritari, risultano di piuttosto difficile impiego, dal momento che il tentativo di legare la qualità del suono a parametri verificabili oggettivamente richiede complesse funzioni matematiche e strumenti di rilevazione molto sofisticati. Tali da rendere l'apparato normativo poco flessibile, difficilmente utilizzabile per intervenire in relazione a un fenomeno così diversificato, evanescente e puntuale come quello del suono.

La critica condotta non pretende di risolvere la questione, prendendo atto invece della difficoltà di stabilire un “giusto mezzo” tra un apparato di controllo legato a elementi culturali e soggettivi – quindi a un sistema qualitativo ma largamente arbitrario – e uno ancorato a valori assoluti stabiliti univocamente, che risente delle difficoltà che abbiamo rilevato. È in questa direzione che abbiamo considerato quello che vorrebbe rappresentare un approccio “tipologico” alla realtà sonora in grado, pur partendo da un'osservazione esterna del contesto di riferimento, di ricondurre il suono all'interno di un orizzonte di valori e di significato. Si tratta di una via che nasce con l'affermarsi degli stessi studi sul paesaggio sonoro, essendo stata prospettata per la prima volta dallo stesso Murray Schafer nell'opera che ne ha inaugurato

il concetto. Le categorie tipologiche allora individuate, che rimandano ai concetti di “tonica”, “segnale” e “impronta”, sono state al centro di numerose discussioni successive, dando adito a un affinamento del modello interpretativo, che ha portato all'affermarsi della prospettiva “comunicazionale” a opera di Barry Truax o del concetto di “effetto sonoro” nell'ambito della riflessione condotta nel centro CRES-SON.

Nel terzo capitolo si è cercato di passare da una dimensione interpretativa del sonoro a una considerazione più strettamente progettuale. L'analisi dell'esistente, attraverso una ricerca di casi studio in cui il suono è riuscito a orientare le componenti morfologiche del progetto, si è conclusa con la conferma, ancora una volta, della distanza che separa la riflessione maturata nel campo del paesaggio sonoro da quella dell'architettura. Con la conseguente conferma che la nozione di “progetto sonoro” si caratterizza fin da subito come contraddittoria: da un lato risultando incapace di affermarsi come guida del progetto nel suo complesso – non essendo in grado di sostituire un modello totalmente sedimentato e sostenuto da presupposti culturali estremamente profondi come quello visivo – dall'altro caratterizzandosi come un'operazione difficilmente classificabile, che si configura all'interno di un orizzonte oscillante tra la sfera artistica e quella tecnica.

Per potersi interfacciare con l'apparato del progetto, a cui si vuole mantenere la prerogativa di essere un “atto unico” di interpretazione e di trasformazione dello spazio, è quindi necessario operare di nuovo uno spostamento verso il versante della multisensorialità. Solo questa prospettiva, infatti, permette di integrare un'interpretazione “visiocentrica” con le suggestioni che provengono dall'apparato dei “sensi minori”. Senza correre il rischio che queste ultime tendano a sostituire la prima, dando vita a modelli ulteriormente sbilanciati verso qualche singola componente della sensorialità. Per questo, gli ultimi paragrafi del capitolo propongono qualche spunto in vista di una migliore comprensione del concetto di “progetto multisensoriale”. In primo luogo facendo riferimento a un orizzonte soggettivo per mostrare come gli elementi percettivi ed emozionali siano fortemente legati alla dimensione strutturale dell'architettura. In secondo luogo mettendo in luce come l'interpretazione sensoriale dello spazio urbano possa dare delle indicazioni oggettive in vista della costruzione dei nuovi spazi. E infine attingendo ad alcune suggestioni provenienti dagli studi condotti in questi anni – non contestualizzabili in un'area strettamente architettonica – per favorire qualche ulteriore riflessione.

Il quarto capitolo propone una raccolta di tre dialoghi che ho avuto con Luisa Bonnesio, Rosario Giuffrè e Vittorio Gregotti, i quali hanno gentilmente accettato di esprimere un parere in relazione ad alcune tematiche centrali sollevate dalla ricerca. Il confronto, oltre a rappresentare un momento di grande arricchimento personale – visto il ruolo centrale e fondativo che queste figure hanno avuto in relazione agli ambiti disciplinari che hanno interessato il mio lavoro – ha permesso una migliore contestualizzazione della ricerca e il recupero di alcune tematiche fondamentali come quella del rapporto tra il concetto di percezione e quello di estetica, della

caratterizzazione della nozione di paesaggio sonoro all'interno dell'orizzonte del paesaggio, o del legame tra l'ambito della musica e quello dell'architettura.

1 INTRODUZIONE

1.1 Inquadramento della ricerca

La ricerca si colloca all'interno di un ambito interdisciplinare che deriva da un percorso di formazione personale nato in un contesto filosofico – per ciò che ha riguardato gli studi di laurea – e poi avvicinato all'area dell'architettura. Il punto di collegamento tra questi ambiti è rappresentato dal tema del paesaggio sonoro, che individua un concetto complesso, controverso fin dalla sua stessa traduzione lessicale (che attinge al termine inglese *soundscape*) e che necessita di un inquadramento ampio per essere esplorato. L'inizio degli studi sul paesaggio sonoro risale alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, in un clima di complessiva revisione dei modelli economici e produttivi, dovuto all'affermarsi di concetti quali quello di “ecologia” e di “sostenibilità”. La pubblicazione del celebre *Rapporto Meadows* e la crisi petrolifera del 1973 rappresentano probabilmente gli episodi più noti di un ciclo caratterizzato dalla presa di coscienza globale verso le problematiche ambientali e dalla grande fiducia nei confronti di un cambiamento possibile e necessario, come dimostrano i molti “partiti verdi” e le associazioni ambientaliste nati in questi anni.

Il contributo che proviene dagli studi sul paesaggio sonoro, la cui nascita “ufficiale” potrebbe essere collocata nel 1977 con la pubblicazione del celebre *Il paesaggio sonoro* di Murray Schafer, punta ad ampliare questo orizzonte, mostrando come la complessiva ricerca di sostenibilità nel rapporto tra uomo e ambiente non può essere ricondotta soltanto a delle considerazioni energetiche, ma deve estendersi a comprendere concetti quali quello di identità, di relazione, riguardando quindi le componenti sociali, culturali, simboliche che rendono la vita dell'individuo effettivamente in equilibrio con gli elementi dell'ambiente in cui è inserito. L'avvento dell'industrializzazione, la diffusione dell'automobile e degli strumenti di riproduzione sonora come prodotti di massa, in particolare, hanno prodotto uno stravolgimento dello scenario sonoro globale, rompendo il tradizionale rapporto di significazione che si instaura tra il suono e colui che lo percepisce e introducendo una serie di elementi replicabili ovunque, privi di riferimenti specifici al contesto locale e

di conseguenza incapaci di trasmettere un messaggio preciso all'ascoltatore. La possibilità di riequilibrare questa situazione passa attraverso la capacità di comprendere il fenomeno sonoro nel suo intreccio di rimandi e di significati, interpretandolo quindi qualitativamente, alla luce del particolare legame che si instaura tra esso e gli abitanti del luogo, e a prescindere invece da un approccio quantitativo che si ponga come unico obiettivo quello di limitarne il volume complessivo.

Si comprende come i fattori in gioco siano numerosi, implicando un approccio che attinge a campi disciplinari ampi come la sociologia, la religione, la psicologia, la musica e non solo. A causa di questa complessità, l'entusiasmo che caratterizza la nascita dell'impresa non è riuscito a tradursi, negli anni successivi, in soluzioni pratiche in grado di determinare un effettivo cambiamento. Da un lato, quindi, la gestione della problematica acustica viene lasciata in mano al modello giuridico, che procede sulla base di un atteggiamento prettamente quantitativo, senza riuscire a produrre, come è evidente dall'evoluzione dei fatti, un reale cambiamento nei processi di gestione e di considerazione del fenomeno. Dall'altro, gli studi sul paesaggio sonoro si ritirano all'interno di contesti più limitati, continuando a elaborare suggestioni di grande valore e qualità sia a livello artistico che culturale, che però non sono in grado di intercettare gli ambiti in cui avvengono le trasformazioni reali.

L'ambizione della ricerca consiste dunque nel tentativo di avvicinare le due aree del paesaggio sonoro e dell'architettura, con l'obiettivo di definire uno scenario in grado di produrre un arricchimento su entrambi i versanti. Dal punto di vista dell'architettura, mettendo a fuoco degli elementi che possano permettere una migliore comprensione dello spazio sulla base del riferimento a una più articolata nozione di percezione; dal punto di vista del paesaggio sonoro, trovando una collocazione in grado di determinare delle reali conseguenze sulla definizione dei modelli spaziali.

La difficoltà che emerge fin da una prima osservazione è relativa alla possibilità di coniugare un modello orientato da un riferimento prettamente visivo con uno basato sul sonoro come elemento principale. La considerazione architettonica dello spazio, infatti, risulta fortemente influenzata dai presupposti che stanno alla base della nostra stessa tradizione, secondo cui, come già sosteneva Aristotele, «privilegiamo il vedere a tutte le altre sensazioni» (*Metafisica*, Libro I). Si afferma di conseguenza un'interpretazione fondata su un presupposto tridimensionale, caratterizzata dal principio di impenetrabilità e rappresentata attraverso un inquadramento prospettico definito da punti di fuga e linee rette. La percezione del sonoro, al contrario, avviene in una dimensione prevalentemente temporale, scandita dall'evoluzione di sfere, in cui più elementi interagiscono simultaneamente. Si tratta dunque di trovare dei riferimenti che possano fondare un nuovo paradigma di comprensione della realtà, orientato da un'idea di percezione come fenomeno articolato, indagando le conseguenze che potrebbero determinarsi per il progetto dell'architettura.

Per provare a trovare dei punti di contatto tra questi due modelli apparentemente inconciliabili, una prima indicazione è quella che proviene dal campo del paesag-

gio: anch'esso concetto complesso, al centro di molteplici discussioni, che necessita di attingere a scenari ampi per la sua interpretazione. Il paesaggio allude a un'esperienza in cui il soggetto entra in contatto con una dimensione non soltanto spaziale, ma anche e primariamente storico-temporale, prodotta dai segni lasciati dall'avvicinarsi delle generazioni sul territorio, dal lavoro di adattamento dell'uomo ai ritmi della natura, del clima, delle stagioni. La comprensione del paesaggio non può dunque fondarsi su un'analisi condotta in relazione a un'unica facoltà percettiva, ma deve essere supportata da un atto di “immersione” da cui deriva un'emozione complessiva. In questo senso, l'esperienza del paesaggio si avvicina molto a quella che nel corso della ricerca abbiamo definito come un'esperienza “atmosferica”, per comprendere la quale non è possibile fare riferimento a un singolo oggetto presente sul territorio, ma è necessario considerare il complesso emotivo suggerito dall'insieme degli elementi, in un orizzonte percettivo imprescindibilmente multisensoriale.

In questo senso il paesaggio si configura sempre come un'opera singolare: opera nel senso che è testimonianza di un gesto umano, rimandante all'atto specifico di trasformazione e all'orizzonte di senso entro il quale si inserisce. Evento quindi costantemente in divenire, a causa del susseguirsi delle azioni dei suoi innumerevoli autori e della trasformazione degli orizzonti culturali all'interno dei quali queste vengono interpretate. Singolare, proprio perché si configura come uno scambio particolare che lega una comunità al proprio territorio attraverso la mediazione di un soggetto: facente quindi riferimento a una percezione individuale influenzata dalle condizioni psicologiche del momento oltre che dagli elementi fisici dell'ambiente. “Tirare fuori” un paesaggio da questa dialettica, assolutizzandolo all'interno di una dimensione statica, significa metterlo in condizione di non aprire un confronto, di non comunicare la propria storia, diventando una semplice immagine di consumo per il pubblico.

L'imperante tendenza contemporanea sembra andare purtroppo verso quest'ultima deriva, mettendo il paesaggio alla *mercé* di una fruizione sempre più appiattita su delle immagini turistiche preconfezionate, da “attestare” al ritorno a casa, e sempre meno finalizzate ad aprire un reale confronto con i caratteri del territorio. Di fronte a questo modello, che produce come conseguenza un'omologazione fisica dei luoghi e delle categorie che utilizziamo per interpretarli, il ritorno al significato autentico del paesaggio rappresenta un elemento di indubbia ricchezza, che permette al contempo di prefigurare delle ricadute sia in termini di interpretazione che di progetto dello spazio, attraverso strategie di intervento in grado di mettere in relazione la trasformazione fisica dell'ambiente con gli stili di vita di chi lo abita. «Solo una concezione di paesaggio come complesso sistema di relazioni tra passato e presente e nel contempo conoscenza dei processi di trasformazione ambientale, può consentire di stabilire una dimensione critica rispetto a molte derive della globalizzazione e della omologazione dei luoghi» (Schiaffonati 2015).

Queste considerazioni non pretendono, evidentemente, di esaurire il complesso dibattito che sta attorno al tema del paesaggio, proponendosi soltanto di aprire

qualche spiraglio in grado di mostrare la vicinanza di intenti tra la visione moderna di questa nozione e la riflessione più specifica che ha portato all'affermazione del concetto di paesaggio sonoro. Nel corso della ricerca, d'altra parte, ho avuto la fortuna di confrontare le mie posizioni con alcune figure che hanno dato un contributo decisivo all'evoluzione dell'interpretazione del paesaggio, definendone lo statuto sia da un punto di vista teorico che operativo-progettuale: Luisa Bonesio, Rosario Giuffrè e Vittorio Gregotti. I dialoghi che sono raccolti nel quarto capitolo della tesi rappresentano quindi anche un momento di approfondimento e di confronto su questa tematica.

Il contesto della ricerca: ssd ICAR/12 "Tecnologia dell'architettura"

La ricerca si colloca nell'ambito del settore scientifico-disciplinare "Tecnologia dell'Architettura", facendo riferimento a una visione articolata della disciplina e del progetto, che punta a superare le tradizionali divisioni di campo per riferirsi all'ambiente come realtà in continuo mutamento nella quale si inserisce la vita concreta dell'individuo. Come già nel 1958 scriveva Eduardo Vittoria, nella sua "formulazione moderna" il progetto riguarda «la creazione di un paesaggio che comprenda le case come il parco, le scuole come i campi da gioco, le fabbriche come i giardini. La conclusione non sarà un astratto paesaggio di natura o di architettura ma la invenzione di ambienti» (in Guazzo 1995: 33).

L'ipotesi di fondo si basa sulla convinzione di non poter interpretare il territorio senza una visione d'insieme degli elementi presenti su di esso, non solo in un'ottica fisico-spaziale, ma anche sociale, economica, paesaggistica. A livello progettuale, di conseguenza, non è possibile fare riferimento a un singolo oggetto considerato astrattamente, ma è necessario partire da una "suprema ambizione", che favorisca un approccio integrato nei processi di interpretazione del territorio, di gestione e di costruzione del prodotto: «starà a noi cogliere e stabilire la linea che separa un elemento da un altro, una linea che non separa soltanto una zona da un'altra, di qua la freddezza del panorama industriale, di là il calore della zona verde, ma che continuamente è presente in tutte le diverse e varie sistemazioni e tutte le volte si presenta per cementare e unire, anche se con termini particolari, le forme della natura con le forme della architettura» (Ivi, 35). Ancora una volta si evidenzia un'interpretazione del rapporto uomo-spazio che parte da un'idea di percezione non limitata alla considerazione visiva degli ambiti di riferimento, ma primariamente interessata dalla relazione complessiva che si stabilisce tra il soggetto e l'ambiente.

Strumento operativo di questo approccio è la "progettazione ambientale", che a partire dalla sua stessa definizione vuole rimandare a un'azione più che a un prodotto. Intendendo quindi fare riferimento al percorso del progetto come un processo mai concluso di analisi del contesto, su cui si basa la definizione di una forma, realizzata attraverso la cooperazione tra più figure e maestranze, e infine messa in dialogo con un sistema culturale di interpretazione e di significato in continua trasformazione. Trascurare un momento all'interno di questo meccanismo – andando verso un atteggiamento orientato alla sola comprensione degli aspetti morfologico-formali del manufatto, oppure verso un'assolutizzazione del vincolo prescrittivo – significa limitarne la prospettiva, producendo un'opera non in grado di assolvere

alla sua funzione complessiva. Un percorso progettuale, dunque, in grado di dialogare con la stessa dimensione del paesaggio, dando vita a un'interpretazione non solo visibilistica del manufatto, ma integrata in un'ottica ecosistemica, supportata da un atteggiamento più sensibile nella contestualizzazione degli interventi. Come afferma Schiaffonati nel commentare l'edificio dell'IBM di Segrate di Marco Zanuso, «la chiave del progetto sta a una scala del *landscape* a diverse soglie, dal territorio circostante, allo spazio interno ed ai patii interclusi dalla costruzione, con l'obiettivo di una continuità percettiva tra i diversi ambiti spaziali di fruizione dell'insediamento» (Schiaffonati, 1999).

Un tale approccio determina anche un'inevitabile revisione del modello giuridico di riferimento, che generalmente è costruito in relazione a un particolare “attimo” del mondo, assolutizzato attraverso valori univocamente quantificabili e interpretabili. Per potersi relazionare con una realtà in continua evoluzione e con un sistema di riferimenti variabili, al contrario, si introduce una lettura di tipo esigenziale e performativa dello strumento normativo, in grado di riferirsi ai complessi scenari contemporanei attraverso orientamenti di lungo corso, che possano innescare delle trasformazioni alla luce di un'interpretazione complessiva del territorio e delle sue caratteristiche. Valutazioni economiche e ambientali, verifiche della qualità, analisi di fattibilità, requisiti normativi, aspetti manutentivi sono alcuni dei riferimenti elaborati nel contesto della tecnologia dell'architettura, che hanno portato alla definizione di strumenti quali la VIA (Valutazione di Impatto Ambientale) o la VAS (Valutazione Ambientale Strategica), oggi pienamente integrati nei piani di sviluppo nazionali e comunitari.

Appare dunque evidente la vicinanza di tale riflessione con quella condotta nell'ambito del paesaggio sonoro: sia in relazione all'interpretazione dell'ambiente in chiave multisensoriale, sia in riferimento allo scenario normativo, che si cerca di arricchire attraverso un apparato che permetta una comprensione anche qualitativa del proprio oggetto. A quest'ultimo argomento, riferito al contesto acustico, abbiamo dedicato alcuni paragrafi del secondo capitolo.

Alla luce di questi riferimenti si inquadra anche il rapporto tra il tema della ricerca e quello più complessivo del dottorato in “Progetto e Tecnologia per la Valorizzazione dei Beni Culturali”. L'estensione che negli ultimi decenni ha caratterizzato l'evoluzione della nozione di “bene culturale” è nota, avendo portato dall'individuazione di oggetti tangibili presenti sul territorio a una più ampia collocazione del concetto, che arriva a includere qualsiasi «testimonianza avente valore *per* la civiltà umana» (Forte 2004: 26). Rientrano in questo scenario gli elementi fondativi il senso di appartenenza della popolazione a un determinato luogo, inclusi gli aspetti sensoriali, tra cui in particolare i suoni: non solo intesi come musica, ma anche nel significato più generico di veicolo di informazione tra l'uomo e l'ambiente.

Nel 2003, la “Convenzione internazionale per la salvaguardia dei beni culturali intangibili” dell'UNESCO introduce il concetto di “patrimonio culturale immateriale” dell'umanità, definendolo come l'insieme degli elementi «trasmessi di generazione in generazione, costantemente ricreati dalle comunità e dai gruppi in risposta

Il contesto della ricerca: “Progetto e Tecnologia per la Valorizzazione dei Beni Culturali”

al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia, che danno loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana» (Art. 2). L'articolo 2.2, in particolare, individua proprio nelle «tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale», un oggetto facente parte di questo orizzonte. La successiva “lista del patrimonio culturale intangibile”, iniziata nel 2008 e poi ampliata di anno in anno, comprende a oggi 92 oggetti sonori, all'interno dei quali sono presenti sia elementi dichiaratamente artistico-musicali, sia derivati dall'attività umana quotidiana: suoni prodotti dal lavoro, dalle interazioni tra l'uomo e l'ambiente, dalle funzioni rituali.

Se quindi nella nozione di bene culturale rientra appieno la considerazione dell'elemento sonoro come fonte di valore identitario e di riconoscimento sociale della comunità, a maggior ragione l'impostazione della ricerca risulta in sintonia con un'idea di “valorizzazione” volta a superare dei meri atteggiamenti di tutela e di conservazione dell'esistente. L'ambizione di “conservare” gli elementi sonori presenti sul territorio ha una storia ormai più che decennale, che comincia all'interno del *World Soundscape Project* – il centro di ricerca fondato da Murray Schafer – attraverso il tentativo di costruire un archivio sonoro a partire dalle testimonianze provenienti dal mondo della letteratura, dell'arte, della musica. Questo approccio, che ha tratto enorme vantaggio dalla diffusione degli strumenti di registrazione portatili dando adito alla creazione di cospicui *database* digitali, è stato in alcuni casi a fondamento della costruzione di veri e propri “musei del paesaggio sonoro”, come dimostra in Italia quello di Riva presso Chieri. Anche il fenomeno delle *soundmap*, con tutte le sperimentazioni a esse connesse, può essere inquadrato all'interno di questo atteggiamento.

Sebbene non sia nostra intenzione sminuire l'importanza di queste esperienze, che spesso hanno prodotto una forte sensibilizzazione e un ampio coinvolgimento del pubblico, crediamo che un reale cambiamento dovrebbe essere favorito da un'inversione di tendenza. Attualmente l'area di intervento in cui si collocano gli studi sul paesaggio sonoro risulta fortemente limitata dalla continua necessità di inseguire una realtà già affermata, dando luogo a interventi perennemente costretti a porre riparo a scenari compromessi, creando di conseguenza “isole felici” in un mondo che, senza troppe esitazioni, procede verso la propria meta. Lo spostamento di orizzonte, al contrario, vorrebbe puntare a stabilire un'interlocuzione con le discipline che si occupano della definizione del progetto, anticipando di conseguenza la trasformazione e orientandola preventivamente. Solo attraverso questo spostamento si potrebbe arrivare a «salvaguardare gli elementi e le espressioni del Patrimonio Culturale Immateriale, promuovere la consapevolezza del loro valore in quanto componenti vitali delle culture tradizionali, assicurare che tale valore sia apprezzato dalle diverse comunità e incoraggiare le relative attività di cooperazione e sostegno su scala internazionale» (*Convenzione internazionale per la salvaguardia dei beni culturali intangibili dell'UNESCO*, Art. 1).

Il passo fondamentale in questa direzione compiuto dalla ricerca è consistito nell'allargamento dell'orizzonte dall'ambito del paesaggio sonoro a quello più complessivo della multisensorialità. Quello che è infatti apparso evidente, a seguito di una cospicua analisi di casi studio e di esperienze concrete, consiste nell'impossibilità di sostituire, in fase progettuale, un modello “visiocentrico”, come quello su cui tradizionalmente si fonda l'architettura, con uno “audiocentrico”, pena il rischio di replicare, *mutatis mutandis*, le stesse contraddizioni. Anzi, a causa dei forti presupposti culturali che attribuiscono alla vista un'assoluta priorità tra le nostre facoltà percettive, il progetto dello spazio orientato dal solo riferimento sonoro risulterebbe ulteriormente sbilanciato e limitato rispetto a quello condotto su presupposti visivi. Se dunque gli studi sul paesaggio sonoro devono svolgere un ruolo di primaria importanza in termini di interpretazione dei luoghi, mettendo a fuoco delle categorie attraverso cui comprendere il legame particolare che si instaura tra l'uomo e gli elementi sonori dell'ambiente, essi non risultano altrettanto adatti a orientare lo sviluppo di un progetto complessivo dello spazio.

Una delle ipotesi considerate nel corso della ricerca è consistita nel sostituire il generico concetto di “progetto” con quello più specifico di “progetto sonoro”, in modo da circoscrivere l'orizzonte operativo a un numero più limitato di fattori. Anche in questo caso, però, è presto emersa la contraddittorietà della nozione, che: o riesce a porsi effettivamente alla base del progetto nella sua totalità, determinando delle conseguenze relative all'organizzazione morfologico-formale dello spazio, oppure rimane ancora una volta destinata a un ambito di intervento “a posteriori”, che produce delle ricadute quantificabili in termini esclusivamente acustici. Escludendo la prima via,¹ la possibilità che rimane consiste in un atteggiamento prevalentemente artistico-performativo con cui il “progettista sonoro” interviene in un contesto già definito, nel migliore dei casi valorizzandone degli elementi ritenuti significativi, nel peggiore limitandosi a mitigare l'impatto del suono attraverso filtri, barriere o pannelli assorbenti.

La “terza via” che si profila evidentemente all'orizzonte è quella di un dialogo fruttuoso e collaborativo tra i due ambiti disciplinari, nell'ottica della definizione di un progetto in grado di tenere conto sia delle esigenze visive che di quelle sonore. Tale prospettiva può essere costruita soltanto a partire dalla rinuncia di qualsiasi approccio “monosensoriale”, e quindi a vantaggio di una considerazione del fenomeno percettivo come “atto unico”, a partire dal quale si definisce il legame emozionale con il luogo. Si tratta dell'approccio che viene sintetizzato nel concetto di

¹ Tale affermazione si basa sulle indicazioni che sono emerse dalla ricerca, relative all'impossibilità per la dimensione sonora di opporsi a quella visiva, producendo autonomamente l'interpretazione dello spazio su cui definire la forma del progetto. Va da sé che nella storia dell'architettura la dimensione sonora è stata in alcune occasioni una variabile fondamentale nella determinazione del carattere morfologico degli edifici, come nel caso di teatri, sale da concerto, anfiteatri, arene ecc. La prospettiva da cui si affronta l'analisi in questo contesto, però, vuole confrontarsi con il concetto complessivo di paesaggio sonoro e non con un orizzonte prettamente ludico-musicale in cui viene definito a priori il valore qualitativo del suono. La questione viene affrontata più nel dettaglio nei paragrafi del terzo Capitolo dedicati all'argomento.

“multisensorialità”, in grado di interpretare i vari fenomeni di interazione sensoriale, di sinestesia, di associazione, sulla base della comprensione dell’“atmosfera” complessiva di un ambiente. Proprio attorno a quest'ultimo concetto – i cui presupposti estetici e teorici abbiamo cercato di indagare nel primo capitolo – si va oggi affermando un ampio dibattito, che coinvolge figure di primo piano dell'architettura internazionale.

Fin da questa breve presentazione dell'argomento, si comprende come l'approccio al progetto multisensoriale richieda un operatore estremamente attento, che sappia confrontarsi con un ampio insieme di strumenti interpretativi e di strategie operative, in grado di approcciare il fenomeno reale da una molteplicità di punti di vista che possano essere alla base della definizione dei caratteri morfologici del manufatto. Si tratta di un bagaglio di conoscenze ancora in fase di definizione, che oggi attinge perlopiù a esempi concreti, ormai affermatasi come “casi studio” di rilievo, più che a metodologie in grado di reinnescare il senso della domanda che ne ha dato origine. Alcune proposte per un possibile sviluppo di questo orizzonte sono sintetizzate nel terzo capitolo della ricerca.

1.2 Metodologia

La metodologia seguita ha puntato a valorizzare l'intersezione disciplinare che sta alla base della ricerca: da un lato approfondendo il retroterra filosofico che le ha dato origine, dall'altro contestualizzandolo all'interno di uno scenario operativo come quello definito dall'architettura. Il primo passo è quindi consistito in un rafforzamento delle conoscenze teoriche di base: sia in riferimento al contesto specificamente filosofico – recuperando, almeno nei suoi tratti essenziali, l'ampia discussione che ha riguardato la nozione percezione nel secolo scorso – sia in riferimento all'ambito dell'architettura, colmando un'ovvia mancanza di conoscenza. Una considerazione specifica è stata inoltre rivolta alla tematica del paesaggio sonoro, attraverso una considerazione dei principali autori che hanno preso in esame la questione e dei maggiori centri nazionali e internazionali di ricerca.

Questo primo allargamento ha portato – anche attraverso l'individuazione di alcune figure significative nel dialogo tra filosofia e architettura, come quella di Enzo Paci e di Gernot Böhme per esempio – ad avvicinare l'ampia tematica della multisensorialità, che rappresenta oggi un ambito che nutre di una certa considerazione anche all'interno del panorama architettonico. Avendo trovato un punto di contatto tra le discipline, ci si è concentrati sulla nozione di “progetto”, come chiave di volta per un approccio che potesse puntare alla definizione di uno scenario realmente operativo per gli studi sul paesaggio sonoro.

L'obiettivo è stato orientato in primo luogo all'individuazione di una serie di strumenti operativi in grado di sorreggere la ricerca. Si è considerato fondamentale co-

minciare dalla disamina di casi studio in cui il progetto architettonico è maturato in stretta relazione agli aspetti sonori: operazione che ha confermato il contatto marginale tra i due ambiti, senza permettere di evidenziare esperienze basate su un reale rapporto di collaborazione. Anche l'analisi degli strumenti legislativi in vigore ha portato a rilevare numerose lacune, dovute allo scenario meramente quantitativo e vincolistico attraverso cui si cerca di inquadrare il tema. Si è quindi in prima battuta cercato di rendere più efficace tale modello, puntando a un'integrazione con gli strumenti elaborati nel corso dell'ormai quarantennale riflessione sul paesaggio sonoro, al fine di restituire una lettura più articolata e più efficace dello scenario sonoro. Il tentativo è stato successivamente abbandonato, a causa della già eccessiva complessità dell'apparato di riferimento, che sarebbe stato ulteriormente appesantito e reso di conseguenza meno efficace.

Parallelamente a queste indagini, si è provato a misurare le tematiche della ricerca all'interno di un contesto più specificamente progettuale, tentando quindi di integrare il momento della formazione con quello dell'elaborazione, in modo da maturare nella pratica le nozioni apprese per via teorica, e viceversa di trasformare in sintesi teorica il momento del confronto pratico. All'interno dei *workshop* e dei corsi dottorali frequentati, che richiedevano esplicitamente il confronto con una capacità progettuale applicata a contesti specifici, sono state messe a fuoco, attraverso la collaborazione con colleghi e compagni di dottorato, delle ipotesi riferite al territorio di Mantova (quartiere Valletta Valsecchi) e a quello più rurale del GAL Oglio-Po. Lo stesso approccio è maturato all'interno dell'esperienza didattica, in relazione a un'area di particolare significato nel contesto milanese, come quella individuata dall'ex scalo di Porta Romana nel comparto sud-est dell'area metropolitana.

La collaborazione all'interno del gruppo di ricerca ha rappresentato un'ulteriore opportunità per arricchire la riflessione di stimoli e prospettive. La tematica del rapporto tra neuroscienze e architettura, per esempio, oggetto di un convegno organizzato il 30 ottobre 2014, ha aperto dei canali interessanti per la ricerca, proiettando la tematica acustico-sensoriale verso ambiti di sperimentazione già in atto e portando alla conoscenza di strumenti nuovi per la comprensione di questo tema. La riflessione in corso sul recupero degli scali ferroviari milanesi, che si pone in continuità con l'attività didattica, va a favore di una considerazione del progetto relativamente agli aspetti della fattibilità economica, dell'inserimento ambientale e delle componenti sociali in esso implicate. Il lavoro redazionale finalizzato alla pubblicazione di numerosi testi ha rappresentato inoltre un terreno fertile per l'approfondimento di alcune nozioni quali quella di paesaggio o di progettazione ambientale che sono state alla base della ricerca. Rientra in questo scenario la collaborazione avviata con alcuni compagni di dottorato, che ha già portato a delle interessanti conclusioni, alcune delle quali sintetizzate nella tesi.

1.3 Risultati attesi

I risultati che la ricerca si proponeva di raggiungere, come in parte già accennato, miravano a un utilizzo del concetto di “paesaggio sonoro” in chiave operativa, avvicinando lo sfondo teorico e musicale che ha caratterizzato la nascita e l'evoluzione della nozione a un contesto specificamente architettonico che potesse metterne a fuoco le potenzialità operative. A partire dalle tematiche specifiche del dottorato si prevedeva di attingere al vasto scenario degli strumenti e delle strategie per la valorizzazione dei beni culturali come riferimento per lo sviluppo della ricerca, oltre che all'ambito della progettazione ambientale come linea interpretativa del progetto.

Un versante di particolare interesse è stato individuato nel contesto normativo, che rappresenta l'unico strumento attualmente in grado di orientare lo sviluppo del fenomeno sonoro. La chiave di lettura attraverso cui è stato interpretato questo approccio viene dagli stessi studi sul paesaggio sonoro, che punta a mettere in luce l'insufficienza di una considerazione meramente quantitativa del fenomeno. Una ipotesi consisteva, dopo un'adeguata ricognizione degli elementi significativi nel contesto italiano e europeo, nella possibilità di prospettare una possibile evoluzione del contesto normativo attraverso un'integrazione con gli elementi provenienti dal campo di studio del paesaggio sonoro.

Altro fondamentale elemento ha a che fare con la possibilità di interpretare il paesaggio sonoro secondo un approccio “tipologico”, che legghi le manifestazioni sonore locali a un apparato interpretativo in grado di evidenziare il legame che si stabilisce con l'orizzonte culturale della popolazione. L'esigenza di tale mediazione è sentita a partire dall'osservazione delle esperienze condotte nell'ambito degli studi sul paesaggio sonoro, che spesso sono state fondate su operazioni estremamente impegnative di rilevazione del contesto locale. La possibilità di entrare in contatto con tutti gli elementi acustici di un territorio, infatti, deve considerare le ampie trasformazioni che vengono prodotte da fattori quali l'alternanza del giorno e della notte, il cambiamento delle condizioni atmosferiche e climatiche, le differenti abitudini sociali nelle varie stagioni dell'anno, necessitando quindi di un apparato di forze e di tempo certamente non compatibile con le logiche della committenza contemporanea. Gli elementi significativi individuati sono quelli teorizzati da Murray Schafer, che fanno riferimento ai concetti di “tonica”, “impronta” e “segnale”, oltre alla prospettiva comunicazionale introdotta da Barry Truax e il concetto di “effetto sonoro” elaborato nell'ambito della ricerca del CRESSON.

Naturalmente gli obiettivi e i risultati sono maturati insieme allo sviluppo dello studio e alla crescita delle conoscenze. Il primo spostamento significativo è consistito nell'individuazione della tematica della multisensorialità come contenitore generale all'interno del quale ricollocare la riflessione sul paesaggio sonoro. Spostamento che ha permesso di attingere non solo a una struttura teorica ormai abbastanza consolidata ma anche a una serie di riferimenti e di casi studio in grado di dare indicazioni interessanti. Si è capito infatti come sarebbe stato possibile non tanto

suggerire un modello alternativo che sostituisse al primato del visivo quello del sonoro, ma favorire una lettura più articolata del rapporto uomo-ambiente a partire dal riferimento alla percezione come fenomeno complessivo. Si è proceduto quindi a partire da una ricognizione teorica, facendo riferimento sia alle posizioni attualmente dominanti – tra cui quella di Peter Zumthor, Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, per citarne alcune – sia ad alcuni presupposti individuati come rilevanti: l'approccio fenomenologico di Enzo Paci, l'estetica di Gernot Böhme, il pensiero di Peter Sloterdijk, per esempio. A partire da questo sfondo ci si attendeva di fare emergere degli elementi che potessero portare un contributo alla riflessione.

1 PAESAGGIO SONORO TRA ARCHITETTURA E MULTISENSORIALITÀ

1.1 Introduzione. Una storia quarantennale

L'affermarsi della nozione di “paesaggio sonoro” – traduzione discussa e discutibile del termine inglese *soundscape* – è avvenuta sulla base del riconoscimento di un'urgenza di fondo legata alla trasformazione del mondo reale. L'avvento dell'industrializzazione e dell'automobile come mezzo di trasporto di massa ha infatti prodotto un'alterazione irreversibile del secolare rapporto tra uomo e ambiente, scardinandone i tradizionali canali di relazione e introducendo una nuova dimensione della sensorialità, che oggi necessita di nuovi strumenti per essere gestita e regolata.

Sulla base di questa consapevolezza prende forma, verso la metà degli anni Settanta del secolo scorso, l'intuizione di Murray Schafer, che dà origine alla nozione di paesaggio sonoro, con l'obiettivo di comprendere la nuova particolare dinamica che si instaura tra la società e il mondo del suono. Il grande entusiasmo che ha animato tutta la prima “stagione” di questi studi si basa sulla convinzione per cui, una volta definito il concetto e una volta individuati per via teorica i nodi da risolvere, la sensibilizzazione del pubblico avrebbe prodotto le risposte auspicate. Gli studi di settore si concentrano all'interno di centri di ricerca sul tema (il primo e più famoso dei quali è il *World Soundscape Project*, fondato dallo stesso Murray Schafer a Vancouver), all'interno dei quali dovrebbero confluire studiosi e competenze disciplinari differenti, in grado di produrre una chiarificazione dello scenario sonoro in ogni sua forma.

L'evoluzione dei fatti ha conosciuto un percorso differente. Da un lato l'incapacità di trovare un punto di presa attorno al quale produrre un reale cambiamento del mondo ha spostato progressivamente l'interesse verso il versante più artistico del concetto, rendendo il paesaggio sonoro, nelle sue molteplici varianti musicali legate alla cosiddetta *soundscape composition*, un affare “da musicisti”, trattato il più delle volte all'interno dei conservatori, reso oggetto di sperimentazioni artistiche molto sofisticate che individuano nel concetto di “sensibilizzazione” il loro obietti-

vo più concreto. Dall'altro lato si è consolidata la tendenza a considerare il sonoro come un patrimonio da tutelare e da conservare, sia attraverso una funzione museale in senso stretto,¹ sia attraverso la ormai ricca offerta di esperienze didattiche, passeggiate sonore, mappe interattive, guide all'ascolto, archivi multimediali ormai presenti in numerosi contesti.

Nei fatti, il trattamento del problema del sonoro (o del rumore, come spesso viene erroneamente definito) là dove si manifesta in modo più evidente, ossia nei sempre più complessi scenari delle metropoli contemporanee, rimane una questione riservata ai vincoli delle norme giuridiche, alle misurazioni dei tecnici competenti e alle sentenze dei giudici. Rimane cioè di pertinenza di un mondo che non riesce in alcun modo – ma neppure ci prova, per la verità – a orientare la comprensione del fenomeno all'interno dello scenario sociale, culturale e simbolico che inevitabilmente sta alla base di ogni reazione soggettiva all'impulso uditivo. Al di fuori di questo riferimento, il mero vincolo quantitativo definito dalle leggi non riesce ad essere efficace, attestandosi per forza di cose su livelli tendenzialmente bassi, pensati non solo in base alla giusta pretesa di tutelare la salute dell'uomo, ma soprattutto per quella piuttosto generica per cui è meglio un luogo silenzioso che uno rumoroso. Rischiando di fatto di scontentare tutti, e diventando al contempo uno strumento decisamente restrittivo e poco utilizzabile.

Le tendenze che caratterizzano la fase attuale della ricerca e l'affermarsi di una situazione reale che non ha fatto altro che acuire i problemi già rilevati da Murray Schafer, rendono oggi necessario un ripensamento complessivo del progetto originario, con l'obiettivo di portare la riflessione al di fuori dei contesti specializzati in cui ancora oggi si concentra la ricerca, muovendosi su quelle intersezioni disciplinari che potrebbero dare luogo a interazioni significative. Si tratta di una prospettiva già invocata da Albert Mayr qualche anno fa, poi formalizzata in un testo del 2015, in cui il compositore propone di «abbandonare la troppa ottimistica speranza di Schafer – cioè che le altre discipline sarebbero accorse per dare il loro contributo ai *soundscape studies* – e capovolgere, per così dire, il rapporto» (Mayr, 2015). Un esempio concreto è rappresentato dal percorso intrapreso dal centro CRESSON (*Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain*) di Grenoble, nel tentativo di legarsi ad un contesto universitario di stampo architettonico (*Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble*), dando vita a borse di studio e a un dottorato dedicato al tema, con l'obiettivo di stabilire dei punti di contatto con un mondo che sta “fuori” e che viene regolato da un complesso di riflessioni e di metodi in grado di incidere concretamente sull'evoluzione delle trasformazioni reali.

¹ Relativamente al tema della “conservazione” del sonoro, in Italia, il “Museo del paesaggio sonoro” di Riva presso Chieri, nato nel 2005, rappresenta certamente il caso più famoso, diventato ormai il centro di diverse iniziative. Oltre a questo, numerose esperienze di museo del sonoro sono nate all'interno dell'ampia riflessione sull'ecomuseo (come è il caso dell'ecomuseo di Parabiago o dell'ecomuseo del paesaggio delle Marche), e ormai molto diffusa è la tendenza a creare delle vere e proprie *soundmap*, facilmente realizzabili attraverso i mezzi informatici, come dimostrano i casi di Firenze, Bologna, Taranto, Torino.

1.2 La progettazione ambientale

In questa ricerca di “alleanze” esterne il mondo dell'architettura rappresenta certamente un campo privilegiato, per la propria capacità di incidere e di avere un'influenza sulla trasformazione degli scenari reali. Uno degli ambiti più significativi con cui stabilire un contatto, in particolare, è quello della “progettazione ambientale”, che negli ultimi decenni ha portato alla definizione di strumenti in grado di relazionarsi con il complesso scenario della sensorialità contemporanea. Inaugurata da Fitch nei primi anni Ottanta del secolo scorso, tale riflessione prende le mosse dalla consapevolezza del cambiamento dello scenario urbano “postmoderno” e dal conseguente riconoscimento dell'inadeguatezza degli strumenti architettonico-urbanistici tradizionali per relazionarsi. In questa presa di coscienza un'attenzione particolare è rivolta proprio agli elementi della sensorialità, che svolgono una funzione decisiva nella comprensione dell'architettura. La formulazione del problema è limpida: «l'architettura – come l'uomo stesso – è totalmente immersa nell'ambiente naturale esterno. Essa non può essere “sentita”, percepita, esperita se non in una totalità multidimensionale. [...] Lungi dall'essere basata restrittivamente su un singolo senso, come la vista, la nostra reazione a un edificio deriva dalla risposta globale del nostro corpo alle condizioni ambientali fornite da quell'edificio e dalla percezione globale di queste condizioni»² (Fitch, 1980: 12).

L'opera di James Marston Fitch

Sulla base di questo riconoscimento Fitch tenta di ricomprendere il cruciale rapporto tra forma e funzione. La “contraddizione fondamentale dell'architettura”, come egli stesso la definisce, è relativa al difficile rapporto che si deve instaurare tra un'area completamente intuitiva, come quella della forma, creazione di un estro libero e indipendente, e una del tutto determinata, come risulta essere la funzione, prodotto di tensioni sociali, economiche e culturali che nulla hanno a che fare con le possibilità dell'architetto. È il riferimento al termine “ambiente” che permette di trovare in qualche modo una mediazione tra le due polarità: la funzione, in ottica ambientale, non implica direttamente una forma, ma la necessità di produrre ambienti con determinate caratteristiche. Il rapporto non è più quindi tra due concetti astratti e incapaci di comunicare, ma è la conseguenza di un'interrogazione che parte dagli strumenti di controllo dei fattori ambientali. Più la funzione è complessa e più è necessario controllare tali fattori, costruendo ambienti in cui nulla è lasciato al caso. Più essa, al contrario, svolge un ruolo soltanto simbolico per la comunità, più l'intuizione del progettista può esprimersi liberamente. Fitch arriva a definire

² Il riferimento all'edificio deve essere inteso in un senso ampio, dove il termine vuole significare ogni intervento sull'ambiente al fine di migliorarne le caratteristiche per la vita dell'uomo. L'edificio si configura letteralmente come una seconda pelle, che ha l'obiettivo di proteggere l'individuo dalle avversità ambientali e permettergli di concentrarsi sulle attività necessarie al proprio sostentamento. Il compito dell'architettura è quindi quello di costruire un “terzo ambiente”, o “mesoambiente”, che svolga una funzione di raccordo tra il livello fisiologico del corpo umano e quello fisico del mondo esterno, costruendo degli ambienti che possano proteggere e favorire lo sviluppo della vita dell'uomo. Tra questi parametri rientrano non solo le componenti strettamente fisiche-ambientali (temperatura, luminosità ecc.), ma anche quelle psichiche ed emotive.

un interessante elenco di funzioni che necessitano un controllo crescente dei fattori ambientali, partendo da edifici come tombe, monumenti, stadi e arrivando a situazioni più complesse come laboratori, sale operatorie o centrali nucleari.

Il ruolo dell'architetto si colloca dunque in questa delicata dimensione, in cui l'atto creativo orienta ed è a sua volta orientato dai fattori ambientali e dai mezzi per il loro controllo. La restante parte dello studio di Fitch è quindi dedicata all'analisi di tali mezzi, che rendono possibile la costruzione dell'ambiente da un punto di vista termico, atmosferico, luminoso, sonoro ecc. Se da un lato è innegabile che la lettura appaia oggi datata, legata a un apparato tecnologico ampiamente superato, sorprende dall'altro lato l'efficacia della costruzione teorica, che non si limita al riconoscimento di strumenti in grado di limitare e tutelare il dato sensoriale in un'ottica prettamente quantitativa, ma si spinge a formulare un'ipotesi qualitativa, che integra i diversi elementi favorendo una comprensione articolata del fenomeno della percezione e dei vari disturbi prodotti dall'inquinamento.

Nella considerazione del fenomeno sonoro, in particolare, Fitch abbozza una sorta di classificazione tipologica che distingue il suono prodotto deliberatamente, detto "produttivo", da quello prodotto incidentalmente, "controproduttivo". Il che comporta una duplice possibilità di interpretazione di ogni suono, in base al fatto che esso sia considerato un fenomeno socialmente utile o meno. La definizione di rumore va di conseguenza, essendo definito come «un'unità di misura sociale, non fisica, elaborata per descrivere il nostro inquinamento dell'ambiente sonoro naturale» (Ivi: 127). È abbastanza evidente che si tratta di una classificazione piuttosto generica, basata su un solo criterio di distinzione che non può dirsi esaustivo. Appare chiaro, allo stesso tempo, che si tratta di un approccio che punta a intercettare il problema alla sua radice, senza limitarsi a considerare il problema della gestione degli spazi chiusi, cui tradizionalmente l'architettura fa riferimento, ma estendendosi a comprendere gli effetti che vengono prodotti negli spazi aperti. Anzi, se la manipolazione del suono all'interno di un edificio è ormai possibile grazie ai vari strumenti e alle numerose tecnologie a disposizione, è il controllo del rumore nell'ambiente che rappresenta un problema "incomparabilmente più difficile e complesso", che produce al contempo i più grandi effetti sulla salute e sull'equilibrio della società. L'osservazione del passato permette certamente di rilevare una situazione più bilanciata e più equilibrata, ma il tentativo di ristabilire questo modello non può rappresentare un'indicazione per il presente: «un ambiente sonoro socialmente e psicologicamente soddisfacente non potrà essere raggiunto nelle nostre città senza cambiamenti radicali della loro progettazione e della loro gestione. Perché qui l'ambiente naturale è stato distrutto, e non può essere mai letteralmente ricreato» (Ivi: 147).

La consapevolezza che emerge da questa lettura si basa sul rifiuto di modelli prestabiliti, a vantaggio di una comprensione dei problemi nella loro complessità e della conseguente necessità di una gestione basata su sistemi integrati che possano interagire tra loro. In quest'ottica, lo strumento fondamentale individuato da Fitch per una corretta "politica ambientale" è quello del "piano", ossia un mezzo in grado

di operare su più livelli scalari integrando le esigenze fisiche con quelle sociali, gli strumenti tecnici con la sensibilità del cittadino, le astrazioni concettuali della riflessione dell'esperto con le ricadute reali e dinamiche che si producono sulla popolazione. Secondo le parole dell'autore, «la funzione primaria di qualsiasi piano è di produrre quella specifica organizzazione dello spazio che promuoverà e allo stesso tempo sosterrà gli specifici modelli di comportamento desiderati. Un piano ben riuscito massimizzerà la produttività sociale e il benessere individuale delle persone le cui energie esso incanala» (Ivi: 257). Si capisce chiaramente che la prospettiva non mira ad aggiungere nuovi scenari burocratici alla normativa vigente o nuovi *standard* quantitativi ai modelli urbanistici esistenti, ma punta verso una comprensione qualitativa del luogo e del progetto attraverso il ricorso alla sensibilità specifica dell'utente, sulla base della valutazione dei suoi stati emotivi e percettivi.

La realizzazione di questa possibilità passa attraverso il riconoscimento della necessità di uno scenario multidisciplinare attraverso cui comprendere la realtà da più punti di vista, definendo di conseguenza azioni progettuali complesse in grado di confrontarsi con le ricadute di lungo periodo innescate dalla trasformazione. Si tratta di una posizione già emersa nel processo di revisione dell'architettura moderna, come dimostrano le tesi sostenute fin dagli anni Sessanta dalla giornalista Jane Jacobs o dell'economista Louis Winnick, a favore delle quali Fitch prende posizione. I complessi scenari urbani moderni non possono essere risolti da semplici specialisti, che astraggono i dati dalla realtà analizzandoli attraverso categorie ideali, ma da gruppi di lavoro formati da professionalità diverse, in grado di rendere conto delle diverse sfumature che concorrono a definire la qualità di un ambiente.

Così come è successo per gli studi sul paesaggio sonoro, anche in questo caso l'apertura di un orizzonte ampio e basato sul coinvolgimento di più competenze professionali determina la difficoltà di individuare metodi e pratiche specifiche per il progetto. Si tratta di una conseguenza inevitabile che, per essere risolta, richiede da un lato una grande sensibilità e competenza da parte del progettista, chiamato a svolgere nel processo di produzione del progetto un ruolo di coordinatore, che implica la capacità di dialogare proficuamente con una serie di maestranze e di saperi tecnici particolari. Dall'altro, la messa a punto di una nuova strumentazione disciplinare relativa al 'quadro progettuale', che sia in grado di favorire una «concezione della tutela non più solamente in termini visibilistici ma in un'ottica ecosistemica» (Schiaffonati, 1999: 64).

Il primo di questi compiti in Italia è stato assolto da una serie di figure di grande rilievo nel complesso panorama culturale degli anni Settanta, che hanno saputo favorire un incontro e un dialogo tra competenze architettoniche e ingegneristiche al fine di rispondere alle esigenze di una nuova forma di committenza. Fanno parte di questo clima, per esempio, architetti come Marco Zanuso, Eduardo Vittoria, Pierluigi Spadolini, un ingegnere come Giuseppe Ciribini e un committente come Adriano Olivetti. Il punto comune su cui si fonda il dialogo parte dalla considerazione del dato tecnologico come elemento che «va oltre il suo utilizzo strumentale, quale cifra della modernità, e diventa materiale del progetto nel contempo espressi-

Il contesto italiano

vo e funzionale alla costruzione dello spazio dell'architettura secondo una concezione 'topologica' in contrapposizione alla fissità dell'approccio tipologico» (Schiaffonati, 1999: 69). La produzione architettonica che ne scaturisce assume dei caratteri complessi, che per essere rilevati necessitano di un confronto con una visione articolata del territorio, non solo sostenuta da una comprensione dell'inserimento formale-morfologico del manufatto, ma anche da un rapporto con l'"atmosfera" complessiva del luogo, a partire dal preciso rapporto che si instaura con gli elementi sensoriali e con le componenti culturali della comunità che lo abita.

Va in questa direzione anche la reinterpretazione della normativa di riferimento, che da un lato si orienta a costruire dei modelli in grado di comprendere il progetto all'interno di un approccio che possa misurarsi con le complesse implicazioni culturali, sociali ed economiche da esso innescate, dall'altro punta a favorire un approccio preventivo in grado di quantificare le conseguenze, gli impatti ambientali e le trasformazioni relative all'inserimento nel contesto paesaggistico. Per quanto all'interno di un quadro che risulta ancora oggi critico, tale riflessione ha prodotto dei frutti concreti, come dimostra il fatto che il progetto deve prevedere uno studio di "prefattibilità ambientale", attuato da organismi che prendono il nome di "Commissioni per il Paesaggio", e che si avvalgono di strumenti quali la VAS (Valutazione Ambientale Strategica) per le aree protette e di interesse naturalistico, o la VIA (Valutazione di Impatto Ambientale) per opere rilevanti per dimensione e funzione. Inserendo inoltre tra gli strumenti del progetto i piani di *marketing* territoriale, le valutazioni economiche e ambientali, le analisi di fattibilità, i requisiti relativi agli aspetti manutentivi.

Si capisce, dunque, come il riferimento del progetto non sia un oggetto astratto, definito univocamente sulla base dei propri caratteri formali, ma un'idea di spazio complessa, in cui si intrecciano sovrapponendosi e stratificandosi le visioni della comunità che ci vive, ogni volta misurandosi con la percezione del soggetto che le esperisce. Come afferma Zanuso: «per me la dimensione dello spazio è proprio una emozione che si avvicina all'essenza vitale, l'emozione spaziale è una cosa che sicuramente è incomunicabile se non attraverso lo spazio, se tu non entri nello spazio non puoi conoscere lo spazio» (cit. in Schiaffonati, 1999: 71). Si tratta di un contatto irrimediabilmente particolare, che diventa lo sfondo entro il quale opera il progetto: da un lato modificando dei rapporti spaziali tra gli elementi in gioco, creando nuove configurazioni e nuovi effetti, dall'altro continuamente trasformandosi esso stesso alla luce dell'attribuzione di significato che la comunità gli conferisce.

La prospettiva "ambientale" ha quindi rappresentato l'apertura di un nuovo modo di considerare il problema della trasformazione dello spazio, che oggi erroneamente si tenta di ridurre alla sola considerazione delle problematiche energetiche. Come ha più volte evidenziato Elena Mussinelli, sembra essere questo il rischio principale, che si basa su un'interpretazione unicamente lessicale del termine "ambiente", riportando la nuova e complessa via di interpretazione dell'architettura che abbiamo descritto a una questione di mero risparmio energetico e di riduzione dei consumi. È innegabile, infatti, che le problematiche "ambientali" siano oggi

sempre più facilmente assimilate a ciò che rientra nel campo della “sostenibilità”, concetto quantomai discusso e discutibile, che in tempi recenti ha anche dato adito a numerosi interventi che hanno prodotto delle conseguenze irrimediabili sui caratteri di alcuni luoghi.³ Se da un lato è incontestabile l'importanza di prefigurare un modello di cambiamento che possa permettere nel futuro la sopravvivenza dell'equilibrio complessivo del pianeta, è al contrario del tutto criticabile il tentativo di assorbire all'interno di questo orizzonte anche le complesse ragioni che devono stare alla base del progetto. Uno sviluppo effettivamente sostenibile deve essere prodotto da una ragione progettuale forte ed efficiente, che, oltre a integrare tra i propri obiettivi la considerazione delle problematiche specificamente energetiche, sappia dare delle indicazioni a favore di modelli equilibrati di gestione e di costruzione dello spazio, a partire dalla trasformazione degli elementi sensoriali, culturali e sociali che qualsiasi trasformazione produce.

Si tratta di una linea interpretativa a favore della quale si sono schierati diversi esponenti della cultura tecnologica dell'architettura in Italia, come dimostra Salvatore Dierna, che mette in luce come «la ricerca progettuale, pur rimanendo legata alle nuove tematiche di risparmio energetico, nell'ottica di un approccio di tipo ambientale, non può sganciarsi da un riapprofondimento e da una riesamina profonda della teoria esigenziale, recuperando concetti come il rapporto tra tipologia e morfologia o tra tecnologia e morfologia». In modo che «il futuro della cultura dell'ambiente appartenga sempre di più a una cultura di ampio respiro, in cui possano essere superate tutte le divisioni tra settori» (Dierna, 2006: 135).

Dello stesso parere è Rosario Giuffrè, che titola significativamente una propria *lectio magistralis* “La Progettazione Ambientale, una disciplina umanistica, non un mestiere tecnico”. Alla base di questa ripresa vi è il tentativo di reinterpretare le nozioni stesse di architettura e di progettazione, che in un mondo caotico e complesso come quello attuale non possono pretendere di essere individuate da riferimenti univoci e assoluti, dovendosi invece confrontare con la possibilità di guidare una trasformazione che avviene al di fuori di una ragione specifica. Attraverso una formulazione incisiva, Giuffrè afferma che l'architettura appare «un sistema aleatorio aleatoriamente determinato», e che «nessuna progettazione potrebbe mai assurgere a “*sapere assoluto*”, né quindi l'architetto può ergersi a *demiurgo* di nuova natura, o a *custode* della cosiddetta natura incontaminata» (Giuffrè, 2013: 8).

La progettazione ambientale: una disciplina umanistica

³ Le contraddizioni innescate da questa ipotesi sono state al centro di numerose polemiche negli ultimi anni, come dimostrano gli interventi di costruzione di centrali eoliche che, con l'obiettivo di mitigare l'impatto energetico sfruttando le energie rinnovabili, hanno di fatto compromesso la possibilità di fruizione di alcuni luoghi, alterandone significativamente il valore paesaggistico, le caratteristiche percettive e annientando gli equilibri della vegetazione e della fauna locale. La stessa idea di “mitigazione”, alleata a quella di edificio “a impatto zero”, ha avallato la distruzione di ampie parti del territorio nazionale, permettendo la costruzione di edifici al di fuori di un piano o di una logica precisa nella convinzione che, in fin dei conti, nel peggiore dei casi il bilancio sarebbe stato pari a zero. Se questo può essere vero da un punto di vista energetico, non si possono escludere da una tale considerazione le ricadute sociali, culturali, percettive, paesaggistiche che sono implicate nella fruizione di un luogo.

Di nuovo, le possibilità per una progettazione efficace sono da trovare su un terreno disarticolato e complesso, che non può essere sostenuto da logiche speculative astratte e tanto meno da un approccio tecnicistico, ma da un confronto esperienziale con la realtà concreta. «La progettazione Ambientale non è un Ente, né un metodo di verità: essa [...] è figura di crisi, di adeguamento *in progress*, è una metodologia antidogmatica che trae forza dalle intenzionalità e misure dalle incertezze» (Ivi: 9). La formulazione di Giuffrè viene ribadita attraverso il riferimento ai meccanismi linguistici e poetici che stanno alla base del discorso. L'architettura costruisce sempre a partire da un con-testo esistente, all'interno del quale ogni elemento ha uno specifico valore semantico e culturale. Proprio come la poesia, che fa nascere versi e strofe a partire da nuclei di significato già dati – le parole – l'architettura si configura come un'arte di interpretazione dell'esistente, a cui impone una visione che si concretizza attraverso gli strumenti della tecnica. Ecco perché l'architetto è «una figura esemplare di comprensione del locale» (Ivi: 12), ed ecco perché il compito del progetto ambientale non è mai esaurito, essendo una continua approssimazione a una realtà mai definitivamente compresa. Lo strumento attraverso cui approcciare l'analisi e il progetto dello spazio viene individuato ancora una volta nella percezione: ogni gesto architettonico non può che svilupparsi all'interno di una relazione diretta, che pone in contatto il contesto spaziale e il soggetto percipiente. Riprendendo il celebre lessico heideggeriano, Giuffrè afferma che la progettazione ambientale deve avere lo stesso carattere temporale dell'*esserci*: «non può esistere una progettazione ambientale atemporale, così come nessuna architettura, quand'anche proiettiva [...], non può che essere memoria e attualità, processualità in atto» (Ivi: 13).

Si capisce, quindi, come la ricerca sul particolare modo in cui operano e interagiscono tra loro le varie sfere della percezione diventi una questione centrale, permettendo di comprendere i meccanismi che favoriscono la complessa impressione soggettiva di un ambiente. In quest'ottica, assume particolare interesse per la nostra ricerca un testo di Dora Francese, che parte da una lettura specificamente architettonica del fenomeno sonoro, cercando di colmare una lacuna nel più tradizionale approccio al progetto, in cui «vengono spesso sottostimate le modalità di percezione dello spazio da parte del fruitore» (Francese, 1990: 5). La ricerca si concentra sulla definizione di un metodo attraverso cui interpretare i caratteri sonori dell'edificio, non solo in termini quantitativi, ma anche qualitativi, nella convinzione che «ai fini dell'equilibrio sonoro giocano un ruolo notevole anche le sensazioni psicologiche e soggettive dei fruitori dello spazio» (Ivi: 83). Accanto ai tradizionali indicatori che mirano a quantificare aspetti come il tempo di riverbero, di decadimento, l'efficienza ecc., sono quindi elaborati una serie di parametri che provano a qualificare l'esperienza soggettiva dell'ascolto, a partire da un'idea di “immagine acustica”, di “ordine” e di “esperienza sonora” in grado di integrare gli elementi prestazionali dell'architettura con quelli soggettivi e temporali, relativi all'esperienza dell'individuo. Il risultato, che si concentra sull'analisi di strutture chiuse senza prendere in considerazione la problematica negli spazi aperti, rappresenta una pro-

posta interessante, che ha il merito di aver riportato la riflessione sul sonoro nel campo specifico della progettazione.

Dovrebbe essere chiaro, a questo punto, come la nascita della nozione di “progettazione ambientale” abbia rappresentato un passo avanti fondamentale nella considerazione del progetto dell'architettura come campo di esplorazione del reale, da indagare attraverso un approccio aperto e multidisciplinare, al cui centro si trova la percezione concreta dello spazio da parte di chi lo abita. Contro una visione prettamente artistico-morfologica della disciplina, e contro l'interpretazione funzionalistica moderna, Giuseppe Ciribini scriveva che «la storia e la critica dell'architettura sogliono ricordare ed esaltare quali valori prevalenti della stessa i soli caratteri geometrico-formali, ignorandone altri, sia materici sia psico-sensoriali, che fanno del segno architettonico un elemento qualificabile come altamente complesso» (cit. in Francese, 1990: 10).

1.3 Ulteriori elementi sul rapporto tra architettura e paesaggio sonoro

Parallelamente alla nascita del concetto di progettazione ambientale, altri approcci innovativi all'architettura, seppur con meno incisività, hanno determinato l'estensione dell'interesse disciplinare verso la considerazione dell'elemento sensoriale come chiave di interpretazione dello spazio. Tra questi è impossibile non citare l'opera di Kevin Lynch, basata su esperimenti pratici che individuano proprio nella risposta sensorio-emozionale del pubblico il metro di giudizio per la comprensione dei caratteri degli ambienti urbani. Si tratta di una prospettiva ampiamente conosciuta e discussa, che non vorremmo riprendere in questa sede.

Probabilmente meno noti, invece, ma di grande interesse per il nostro lavoro, sono gli studi prodotti sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso da un discepolo di Lynch, Michael Southworth, che tenta di trasferire le intuizioni del maestro dalla sfera visiva a quella acustico-sonora. La riflessione si caratterizza fin dal principio per una grande lungimiranza teorica, che arriva ad anticipare alcuni elementi fondamentali per la riflessione successiva, tra cui lo stesso concetto di *soundscape*, formalizzato definitivamente da Schafer solo alcuni anni più tardi. Il paesaggio sonoro, nella sua connotazione qualitativa, viene indicato come una componente imprescindibile per la comprensione della città moderna, che non può più essere vissuta come un'esperienza esclusivamente visiva, ma compresa primariamente nel suo carattere multisensoriale. «È importante esplorare le conseguenze di questa invasione di sensazioni non-visive per la qualità della vita della città, e chiedersi in che modo il controllo di queste possa migliorare quella qualità» (M.Southworth, 1969: 49). È proprio questo il centro della problematica con cui si deve misurare il progettista: «non è più sufficiente disegnare uno spazio che soddisfi soltanto l'occhio» (*ibidem*). Si comprende quindi come nell'impostazione di Southworth ci

Il metodo di Lynch e l'opera di Michael Southworth

sia il tentativo dichiarato di spingere la considerazione dell'elemento sensoriale verso una dimensione operativa e progettuale, che è stata troppo facilmente abbandonata dalla riflessione successiva.

Recuperando il metodo messo a punto dal proprio maestro, l'autore mette al centro della propria riflessione il concetto di *sonic design*, cercando di definire le linee guida all'interno delle quali rendere possibile tale nozione. I complessi problemi e i nuclei di indagine individuati si sarebbero dovuti imporre come il punto di partenza per un profondo ripensamento collettivo dei modelli e degli schemi interpretativi usati dalla disciplina urbanistica. La questione della rappresentabilità cartografica dell'elemento sonoro, il problema di una progettualità basata su elementi non durabili nel tempo, la necessità di coinvolgere nel progetto le aspirazioni e la sensibilità degli abitanti del luogo intraprendendo una via in qualche modo "partecipata", sono spunti rimasti aperti nell'opera di Southworth e non accolti dal pensiero dominante, che rimane invece legato ad un sistema di *standard* e di vincoli quantitativi certamente più facile da gestire ma senza dubbio più lontano dalla possibilità di tenere conto della complessa dimensione entro cui si definisce la nostra relazione con lo spazio insediato.

Per un ampliamento
della nozione di "pro-
getto"

L'intero processo di revisione delle categorie dell'architettura moderna, cominciato sul finire degli anni Cinquanta, sembra dunque potersi interpretare come un allontanamento da una visione del mondo basata su una comprensione quantitativa di dati, a favore di un avvicinamento al locale in quanto contesto peculiare di riferimento, caratterizzato dai propri contorni percettivi e sensoriali. In Italia, il solco di questa revisione è inaugurato da Rogers, con l'introduzione della nozione di "preesistenza ambientale", e poi ampliato da Gregotti attraverso i concetti di "contesto" e di "specificità disciplinare". Sulla scia di questa linea interpretativa, Sergio Crotti si assume il difficile compito di inquadrare la trasformazione della nozione di progetto all'interno dello scenario urbano contemporaneo. Di fronte all'imperante tendenza post-moderna a considerare l'oggetto dell'architettura alla stregua di un prodotto meramente artistico, concepito da un estro e da una creatività individuale di stampo neo-avanguardistico, la presa di posizione va a favore del ritorno ad una prassi teorica del fare architettura che ristabilisca i confini della specificità disciplinare a cui ancorare il gesto progettuale.

Il punto di partenza consiste nella necessità di riconoscere i caratteri del nuovo «sistema dinamico insediativo», che si configura come un modello complesso e in costante disequilibrio, in relazione al quale è necessario concepire una nuova idea di morfologia, «che renda possibile il modificarsi del *telos* urbano attraverso la *taxis* architettonica, in cui si esprime la singolarità *locale* entro il sistema *globale* dei riferimenti circostanti» (Crotti, 1995: 25). In questo scenario è la stessa nozione di contesto a non poter più essere considerata una costante, diventando una variabile dipendente da un insieme di elementi in continua trasformazione, non più rappresentabili attraverso schemi statici. Il che implica delle conseguenze sullo stesso concetto di "progetto", che viene tradotto con quello di "testo architettonico", in quanto procedura descrittiva, interpretativa e propositiva delle forme del mondo

abitato. L'operazione propriamente prefigurativa si caratterizza quindi come l'ultimo atto di una ricerca che mira alla comprensione dei caratteri del locale in relazione alle tendenze e ai movimenti globali. Ricerca che non si relaziona soltanto con l'evoluzione delle forme dello spazio, ma anche con i presupposti fisici, sociali, culturali che ne stanno alla base. È in questa considerazione che il progetto può «risorgere come operatore delle forme dell'abitato per sottrarle alla mera conseguenza dei cicli di produzione/riproduzione urbana: non “modello” ideologico dunque, ma “processo” conoscitivo che traduce i fattori determinanti oggettivi (fisici, sociali, produttivi) nelle corrispondenti “determinazioni” morfologiche, tipologiche, tecnologiche dell'architettura» (Ivi: 30).

L'attività progettuale si configura come una vera e propria ricerca sul campo, che mette da parte i riferimenti alti ad una “ragione” architettonica assoluta (*logos*), stabilita al di fuori della forma specifica dello spazio, per avvicinarsi alla comprensione del “luogo” (*topos*) caratterizzato da una propria fisicità concreta. Lo scopo è quello di mettere in evidenza le valenze significative e comunicative del territorio, aprendo il progetto ad una serie di legami con ciò che sta intorno, stabilendo delle relazioni specifiche con la sensibilità di chi lo abita. L'approccio teorizzato è quindi un approccio dialettico, che pone particolare attenzione a quelle porzioni di spazio che non risultano formalizzabili secondo modelli a priori. Il successo del progetto dipende dalla capacità di prendere in considerazione gli ambiti di frontiera, di confine, gli spazi di soglia, “*in-between*”, come sono stati definiti dalla tradizione anglofona (Soja, 2000), nodi essenziali in grado di innescare trasformazioni di grande portata negli scenari di riferimento.

Un singolo progetto, intervenendo puntualmente in una porzione di spazio limitata, non può determinare la qualità complessiva di un ambiente urbano. Dall'altra parte, il mito moderno di una città prodotta da una sola ragione e retta da un unico atto interpretativo è definitivamente tramontato. L'attenzione deve allora venire posta su quei modelli in grado di agire in modo più complesso, come quello della “rete”, dimostrando anche a livello lessicale la promiscuità di una ragione progettuale che deve tenere conto delle esigenze reali e di quelle virtuali, del locale e del globale, del materiale e dell'immateriale. Confrontandosi con una serie di polarità in continua dialettica tra loro, che devono misurarsi nel progetto, elementi imprescindibili per la definizione di uno spazio integrato e rispondente alle esigenze dell'abitare contemporaneo.

Ciò che conta, in definitiva, non è più il progetto come disegno di una forma, luogo di un estro soggettivo attraverso cui l'architetto rende sensibile la propria intuizione, ma la ragione progettuale che ne sta alla base. Si tratta, per Crotti, di una riabilitazione della stessa nozione di “forma”, interpretata non più come momento conclusivo di un percorso artistico in cui tutto è possibile, ma come il prodotto di un sofisticato procedimento descrittivo e interpretativo dei caratteri del luogo. Il che non vuol dire negare l'esistenza di uno scarto creativo, che rappresenta in qualche modo una “rottura” tra l'analisi e il progetto vero e proprio, ma spostare l'attenzione da una concezione del progetto come opera artistica, costruita arbitrariamente

te, ad una concezione più complessa di ricerca e di comprensione delle nuove relazioni che il manufatto stabilisce con l'intorno. Si tratta quindi di spostare l'attenzione da un riferimento morfologico-dimensionale ad una interpretazione “relazionale” dell'architettura, in cui prevalgono «l'intensità dei rapporti, delle connessioni, dei legami di struttura» che si stabiliscono. La revisione ha quindi prodotto una estensione del concetto di “progetto”, al fine di renderlo compatibile con i mutevoli scenari delle città contemporanee, secondo una logica relazionale che supera quella del mero accostamento degli elementi.

Il fattore determinante per la nostra riflessione consiste nel notare come, sebbene non sia esplicitamente teorizzato da Crotti, tale inquadramento implichi una attenzione particolare per gli aspetti emozionali-sensoriali, che diventano centrali per comprendere le caratteristiche del luogo, specialmente di quegli spazi di confine in cui nessuna ragione altra può essere individuata.

1.4 Multisensorialità

1.4.1 Presupposti sociali, il “paradigma dello specchio”

Nonostante le premesse teoriche considerate, è solo in epoca molto più recente che è andata affermandosi un'attenzione specifica verso gli elementi delle cosiddette “sensorialità minori” in quanto strumenti e possibilità per il progetto dell'architettura. Si tratta di una tendenza oggi quasi di moda, a causa dalla grande fama di alcuni architetti che la hanno propagandata, quali Peter Zumthor e Steven Holl per esempio. Le esigenze che stanno alla base di questo recupero sono certamente ampie e complesse, motivate in gran parte dalla trasformazione di uno scenario che impone inevitabilmente una revisione delle categorie tradizionalmente usate per la comprensione dello spazio urbano. Gli sterminati ambiti territoriali su cui espandono le città contemporanee (oggi definite attraverso appellativi sempre più sfuggenti quali quello di metropoli, megalopoli, post-metropoli), si presentano come flussi di ambienti promiscui giustapposti, dove il passaggio da un “luogo” all'altro è spesso segnato da barriere fisiche sempre più sottili, e individuato invece dalle particolari componenti emozionali create dalle persone che li abitano. La vicinanza sociale tra individui provenienti da culture diverse, che attingono a tradizioni differenti, rende la situazione ancora più confusa. In questo quadro, la considerazione dell'architettura diventa una questione non più soltanto spaziale e visiva, ma soprattutto temporale e sensoriale. La fruizione dello spazio assume i caratteri di una sequenza emozionale continua, i cui confini non sono più definibili dalla presenza di un singolo edificio o di un singolo elemento, ma di un tutto entro il quale non sembrano esistere più limiti. Interno-esterno, dentro terra-fuori terra, pieno-vuoto, aperto-chiuso

sono tutte coppie concettuali a cui è impossibile attribuire un significato preciso negli scenari urbani contemporanei.

Parallelamente a questa trasformazione socio-culturale, che interessa la dimensione urbana, si è prodotto un grande cambiamento all'interno dei modelli morfologici che stanno alla base dell'edificio. L'idea di una sequenza continua percettivo-emozionale come termine per la comprensione dello spazio, la necessità di un dialogo continuo tra aree progettate e di risulta, tra dimensione pubblica e privata, tra spazio libero e costruito, sono alcuni dei riferimenti che hanno determinato l'affermarsi dei nuovi modelli estetici dell'architettura. Io credo che l'immagine dello "specchio" possa rappresentare una nozione efficace per intendere la particolare relazione che l'architettura condivide con il proprio intorno, espressione di un "narcisismo" di fondo che incarna un tratto caratteristico della società nel suo complesso. Lo specchio esprime bene il carattere ambivalente del continuo fluire e di una continua commistione tra modelli: la sua funzione è sempre a metà tra l'atto della riflessione e quello della plasmazione (Sequeri, 2009).

Gli involucri scintillanti degli edifici contemporanei vanno in questa direzione, affermandosi da un lato come punti imprescindibili, riferimenti che conferiscono un nuovo assetto al territorio, dall'altro, proprio in quanto oggetti riflettenti, sono dal territorio stesso influenzati. La particolare riflessione avviene infatti sulla base di quello che sta intorno, la facciata assume i tratti e i motivi di ciò che accade nei paraggi, venendo quindi da questo in qualche modo plasmata. Si tratta di un riferimento che supera la tradizionale nozione di "contesto", implicando un confronto con l'esterno non solo basato su dati fisici e dimensionali (altezza, larghezza degli edifici, materiali utilizzati ecc.), ma su una trama emozionale-percettiva influenzata dai movimenti del pubblico, dagli elementi atmosferici, arricchita dalle componenti virtuali, relazionali. Si pone quindi per il progetto la necessità di confrontarsi con nuove domande e con nuovi compiti, attraverso il linguaggio e le forme espressive rese possibili dalla crescita dei materiali e delle tecniche costruttive.

Lo scenario descritto rappresenta il riferimento entro il quale si sviluppano le proposte estetiche dell'architettura contemporanea. In un primo senso, "in male", se così vogliamo dire, l'architettura tende sempre più ad essere considerata secondo le categorie formali-estetiche con cui si valuta l'oggetto del *design* o dell'opera d'arte, e il progettista come un personaggio pubblico di successo, come dimostra anche lessicalmente l'uso del fin troppo abusato termine *archistar*. Per restare all'interno di questo meccanismo, le architetture tendono ad essere pensate soprattutto per sorprendere, impressionare, stupire, caratterizzandosi sempre più come il prodotto di un "genio" individuale piuttosto che come soluzioni ad un insieme di esigenze abitative a cui la specifica riflessione disciplinare dovrebbe dare risposta. Dall'altro lato, "in bene", la crescita dei mezzi tecnologici al servizio del progetto mette nelle mani dell'architetto una serie di strumenti che permettono di affrontare problemi costruttivi più complessi, integrando in modo sofisticato il progetto con lo spazio circostante, considerando l'edificio come un sistema di relazioni aperto e in dialogo con l'esterno.

Il fatto che questa ambivalenza, negli ultimi decenni, si sia potuta riassumere prevalentemente con il primo versante della diramazione, producendo di fatto un allontanamento dell'oggetto dell'architettura proprio dal dialogo particolare con le caratteristiche del luogo in cui si inserisce, rappresenta un esito paradossale, dettato da un clima culturale ancora troppo condizionato dall'idea di “apparire” che ha caratterizzato la comunicazione di massa della seconda metà del secolo scorso. I segnali che lasciano intravedere una crisi di questo modello sono sempre più presenti nel dibattito attuale, come dimostra lo sviluppo delle tecnologie informatiche e la nuova forma di scambio interattiva introdotta dal cosiddetto *web 2.0*. L'idea di una rete di conoscenze e di sapere in grado di produrre consenso e qualità, permettendo una collaborazione diffusa al fine di realizzare prodotti estremamente complessi, impone una revisione della formula wildiana secondo cui “non importa che se ne parli bene o male, l'importante è che se ne parli”. A favore di ambiti e comunità di esperti e di appassionati in grado di valutare con competenza gli oggetti del proprio discorso, introducendoli in scenari nuovi, facendone maturare delle prospettive impreviste. Alcuni studiosi hanno provato a verificare l'efficacia di questo modello all'interno del mondo dell'architettura, arrivando a teorizzare per esempio la possibilità di una “architettura *open source*” (Ratti, 2014). Per quanto rappresentino ancora delle ipotesi poco realistiche, si tratta di indizi volti a far pensare per il prossimo futuro ad un auspicabile indebolimento del modello estetico propagandato dalle riviste di settore, ancorato ad una dimensione esclusivamente visiva dell'edificio e totalmente dipendente dal carisma di un unico progettista, a favore di una comprensione più specifica dei caratteri della riflessione disciplinare che sottendono il progetto.

L'immagine dello specchio, quindi, nella sua radicale ambivalenza, dovrà ricollocarsi all'interno della sua dimensione effettivamente problematica, rifiutando il modello troppo facile di Narciso, che nell'immagine riflessa ha saputo vedere soltanto il contorno di se stesso, per aprirsi invece verso una comprensione dell'altro, inteso come rapporto tra architettura, città e contesto.

1.4.2 Presupposti estetico-filosofici

Il riferimento alla nozione di multisensorialità è anche sostenuto da complessi motivi teorici e culturali, che da un lato nascono dall'esterno come il prodotto di una situazione in cambiamento e in evoluzione, dall'altro hanno a che fare con esigenze interne alla disciplina. Come può l'architettura continuare ad essere intesa come un tutto, come un unico, all'interno di una realtà disgregata e in continua trasformazione? È questo l'interrogativo che sta alla base del lavoro di Peter Zumthor, colui che ha reso celebre il concetto di multisensorialità nel panorama architettonico contemporaneo. Ponendosi in opposizione ad alcune interpretazioni dell'architettura, sintetizzabili nelle celebri affermazioni di Rem Koolhaas (Koolhaas, 2006), o nella proposta di Herzog e De Meuron secondo cui la frammentazione fisica del reale configura oggi il fare architettura come una «forma di pensiero», l'architetto

svizzero prende posizione a favore dell'unità autonoma e corporea dell'oggetto architettonico, come un punto di arrivo necessario e imprescindibile per il progetto. «Ma come è possibile conseguire questa unità nell'architettura, nell'epoca in cui «Dio è morto» e in cui il reale minaccia di dissolversi nel flusso delle immagini e dei segni effimeri?» (Zumthor, 2003: 26). La risposta non è immediata o univoca, pur andando dichiaratamente nella direzione del recupero del dialogo con gli elementi costitutivi dell'architettura. Ciò che si legge è la critica di un approccio basato sulla “chiacchiera”, finalizzato alla creazione di forme originali a tutti i costi: «perché nell'architettura recente si riscontra così poca fiducia nelle cose più peculiari che distinguono l'architettura stessa: il materiale, la costruzione, il sorreggere e l'essere sorretto, la terra e il cielo; così poca fiducia in spazi liberi di essere autenticamente tali; spazi in cui si ha cura dell'involucro spaziale che li definisce, della consistenza, materiale che li caratterizza, della loro capacità di ricezione e di risonanza, della loro cavità, del loro vuoto, della luce, dell'aria, dell'odore?» (Ivi: 27).

Si tratta dunque di recuperare il rapporto con un modo di fare architettura che è stato interrotto dalle mode della contemporaneità, ma che ha avuto un peso nel passato. In un singolare avvicendamento di corsi e ricorsi storici, sembra riecheggiare nella lettura di queste pagine il celebre monito loosiano contro l'utilizzo dell'ornamento: Zumthor prende posizione contro il “dettaglio” come oggetto autonomo costruito e valutato secondo proprie categorie artistiche, a favore invece di una considerazione dell'architettura come insieme inscindibile di fattori, di spazi, di elementi percettivi. Un ritorno alle origini del fenomeno architettonico, molto vicino a quello da cui prendeva le mosse anche la riflessione di Le Corbusier: «l'architettura, essendo emozione plastica, deve, nel suo regno, cominciare dall'inizio, e impiegare gli elementi suscettibili di colpire i nostri sensi, di esaudire i nostri desideri visuali e disporli in maniera che la loro vista ci colpisca chiaramente, per delicatezza, brutalità, tumulto o serenità, indifferenza o interesse. [...] Queste forme primarie o sottili, morbide o brutali, agiscono fisiologicamente sui sensi e li commuovono» (Le Corbusier, 1984: 7-8).

L'interpretazione multisensoriale dell'oggetto architettonico, basata sul riferimento al “corpo” come elemento prioritario rispetto alla sua “immagine”, permette di gettare nuova luce su alcuni aspetti della poetica compositiva moderna, forse troppo presto scartati dal pensiero successivo insieme a un'ideologia socio-politica inegabilmente incapace di relazionarsi alle categorie della città e degli stili di vita attuali. Il riferimento multisensoriale al tema della percezione da parte di Le Corbusier, continuamente confermato dal ritorno di termini musicali come armonia e composizione nella considerazione dello spazio⁴, il rigore con cui nella riflessione del Bauhaus sono state indagate le interazioni tra colori, musica, trattamento delle superfici, testimoniano di un approccio forse troppo frettolosamente scartato come

⁴ Nel primo paragrafo del capitolo 3 abbiamo indagato questa prospettiva, attraverso l'esame di alcune opere di Le Corbusier, nate in particolare dal rapporto con il compositore Iannis Xenakis.

freddo o severo, e depositario invece di una considerazione dello spazio in quanto elemento emozionale certamente più sofisticata rispetto a molti episodi successivi.

È d'altro canto evidente la distanza tra lo scenario teorico che animava il periodo moderno e quello attuale. La definitiva perdita di fiducia nella considerazione del progresso come soluzione inequivocabile dei problemi dell'umanità, soppiantata da un clima decisamente più sospettoso a causa dei numerosi timori ambientali e delle complesse tendenze socio-culturali che si riflettono sui modi di organizzazione dello spazio, rende oggi decisamente più sfuggente la possibilità di individuare i parametri della "qualità" dell'architettura, sempre più dipendenti da un insieme di fattori difficilmente prevedibili dal progettista. La risposta di Zumthor a questi interrogativi si lega a quello che rappresenta il concetto teorico fondamentale della propria riflessione: l'"atmosfera", ossia all'idea di una totalità percettivo-emozionale come chiave di lettura dello spazio in cui l'architettura si inserisce.

Pur non essendo legato a una definizione univoca, si comprende chiaramente come il concetto voglia rimandare alla sensazione globale suscitata dall'essere immersi in un ambiente, derivata dalla concomitanza di elementi che agiscono simultaneamente. Come è facilmente dimostrabile, il ricordo che abbiamo di un oggetto dell'architettura vissuto in prima persona è ben lontano dalla consistenza che esso assume in quanto immagine o fotografia. Il ricordo si costruisce in assenza di un elemento riconoscibile in modo assoluto e dominante sullo sfondo, attingendo invece a una serie di elementi tra loro disomogenei e frammentari, che hanno a che fare con il clima del momento, con le condizioni atmosferiche, i suoni percepiti, con la particolare luce che si riflette sui colori, con gli odori del luogo, ecc. È appunto questo complesso di sensazioni e di disposizioni soggettive, emotive, unito alle condizioni oggettive del luogo, che definisce l'atmosfera dello spazio. Ed è da questo concetto che dipende la qualità dell'architettura stessa: l'oggetto architettonico può incarnare i tratti più belli e innovativi, ma se la mia percezione di tale oggetto avviene in un'atmosfera per esempio austera, rigida, cupa, mi resterà inevitabilmente un ricordo negativo di esso.

È evidente che questa via di considerare la problematica architettonica apre la strada a numerose problematiche, introducendo una serie di elementi che non possono certo essere compresi nel progetto, quali la disposizione soggettiva del fruitore dell'architettura, il suo *background* culturale o, più banalmente, le condizioni meteorologiche del momento. Il recupero di questi elementi, nel pensiero di Zumthor, va nella direzione di suggerire un utilizzo concreto dello spazio architettonico, al di là di un semplice ruolo formale-estetico dell'edificio. Il progetto deve cercare di confrontarsi con spazi vissuti, relazionandosi con i gesti concreti che faranno gli utenti, prefigurando uno spazio vissuto vero e proprio. Le parole di Zumthor sono significative e certamente suggestive: «Mi fa piacere pensare che un mio edificio possa essere ricordato da qualcuno tra venticinque o trent'anni, magari perché la persona che lo ricorda ha baciato lì il suo primo amore. Il motivo del ricordo non è importante. Per essere chiari, il ricordo del bacio mi fa molto più piacere del fatto

che quello stesso edificio possa essere ancora citato tra trentacinque anni in una enciclopedia di architettura» (Zumthor, 2007: 65).

La prospettiva che emerge in queste pagine avvicina la riflessione ad una lunga tradizione sul modo di considerare l'architettura, che vede nel concetto di “architettura della vita”, formulato da Enzo Paci, un momento saliente. Per il filosofo italiano, che si dedicò ai temi dell'architettura grazie all'amicizia che lo legava a Rogers e che contribuì in modo rilevante al dibattito portato avanti su Casabella-Continuità negli anni Cinquanta, è il concetto di “relazione” a rappresentare l'elemento cardine dell'interpretazione del fenomeno architettonico. In una complessiva revisione dei modelli funzionalisti, Paci prende posizione a favore di un tessuto relazionale come punto di riferimento principale per il progetto. Quello che va ricercato non è una forma invariabile di *Existenz-Minimum*, in quanto particella elementare su cui costruire sviluppi e aggregazioni complesse, come riteneva Gropius, ma delle forme e delle relazioni possibili che rendano ogni architettura il cominciamento di nuovi rapporti spaziali e umani. «In filosofia, come un architettura, un elemento base sempre uguale a se stesso [...] non esiste: ogni dato è già relazionale. Già nella natura c'è una realtà di rapporti costitutivi della sua forma: i materiali, il clima, l'ambiente, la regione. La base prima sulla quale si costruisce è natura e storia, che sono forme in processo, così come le costruzioni umane sono forme collegate ma emergenti rispetto a quelle naturali e quelle del passato» (Paci, 1956). Sullo sfondo di queste affermazioni si percepisce la tensione che sta alla base del progetto dell'architettura, in quanto operazione che deve tenere conto sia delle variabili umane sia di quelle fisiche e ambientali. Progetto dunque come «funzione processuale e relazionale», continuo percorso di avvicinamento ad una verità che non può darsi in maniera definitiva.

La critica di Paci si basa sulla nuova interpretazione della percezione introdotta dal pensiero fenomenologico. L'atto del percepire, secondo la concezione husserliana, si configura come un atto di interrelazione tra soggettivo e oggettivo, che permette di superare definitivamente la dialettica idealismo/realismo che sta alla base del dibattito filosofico post-cartesiano. La soluzione punta verso un esito “relazionale”, che rappresenta peraltro un adeguamento del pensiero rispetto ad una trasformazione di fatto già avvenuta: «ciò che la filosofia del Novecento ha scoperto è stato vissuto dalla letteratura, dalla poesia, dalla musica, dall'arte, dall'architettura» (Paci, 1958: 361). L'elemento che ha permesso all'architettura di compiere questo passo fondamentale, mettendo il soggettivo direttamente in contatto con l'oggettivo, viene individuato nell'affermazione della concezione moderna, che pone fine all'ambigua nozione di “stile”, in cui la forma è ancora vincolata ad una serie di modelli estetico-culturali che producono in qualche modo un'ibridazione di ciò che si poteva intendere come soggettivo e oggettivo.

Perso dunque ogni riferimento a modelli formali in grado di fraporsi tra l'esperienza del progettista e il mondo che lo circonda, quale diventa l'oggetto specifico della riflessione progettuale? La risposta è ovvia: l'oggetto del progetto è quel mondo estremamente complesso delle cose in cui il progetto si colloca, rendendo diffi-

*L'interpretazione
dell'architettura di Enzo
Paci*

cile ogni possibile schematizzazione. Ciò che condiziona l'architettura è allora «un insieme complesso di fattori, tra i quali rientrano la natura dei materiali, le funzioni utilitarie, la situazione geografica della popolazione, le tradizioni storiche e così via. La “struttura” è il mondo dell'esperienza, non già dell'esperienza astratta ma dell'esperienza viva con tutte le sue interrelazioni, i suoi bisogni, gli equilibri perduti, o spezzati, che cercano un nuovo equilibrio» (Paci, 1957: 20). Il richiamo ad un elemento strutturale svolge in questo contesto una funzione epistemologica, ribadendo l'esclusione di tutto ciò che si può frapporre all'esperienza autentica delle cose da parte del soggetto. Sia esso dovuto al sistema dei rapporti culturali, economici, politici della società, o a una costruzione di significato, come avviene per esempio nel caso delle scienze esatte, che non permettono l'osservazione diretta dell'oggetto se non attraverso la mediazione di una serie di parametri precostituiti.

L'atto del progettare, il cuore dell'architettura, è concepito quindi da Enzo Paci come un gesto che sta a metà tra un atto filosofico e un atto creativo, dal momento che non può che partire da quella “sospensione del giudizio” che Husserl aveva posto a fondamento della propria costruzione teorica: una spogliazione da tutti i pregiudizi culturali e formali che ci separano dall'autentico “mondo della vita”. L'architetto deve imparare a concepire lo spazio che lo circonda attraverso un atto di “percezione autentica”, che lo metta in relazione con la “vita concreta” nella quale siamo immersi con il corpo. Il compimento di questa spogliazione rappresentata per l'architetto l'inizio dell'atto creativo vero e proprio, che assume dei caratteri completamente nuovi. In quanto facente parte di un insieme complesso che include il soggettivo e l'oggettivo, l'architetto riesce a porsi più in profondità rispetto alle esigenze e ai bisogni che animano la sua missione. Il suo compito non è rappresentato dalla semplice creazione di una forma, questo fatto rappresenta una questione in qualche modo accessoria, al punto che «la forma è già immanente nel sensibile».

L'atto dell'architetto consiste invece nella capacità di liberare un insieme di elementi che sono già dentro alla natura, nel disvelamento di una forma che è già inscritta in ciò che sta davanti. Tali formulazioni hanno uno scopo ben preciso, che non è certo quello di riportare la riflessione all'interno di un orizzonte mistico ed esoterico. Al contrario, nulla di più concreto si apre di fronte agli occhi del progettista una volta venuto in contatto con il vero “mondo della vita”. Egli non si relaziona più con un sistema di sovrastrutture ideologiche o formali, ma entra in contatto con «il vivo e reale rapporto sociale del suo paese, con i suoi bisogni e le sue miserie, con le sue illusioni e con il suo duro senso della realtà, dei limiti e delle condizioni della vita. [...] La sua opera non rispecchierà soltanto i dati chiusi, ma i bisogni e i desideri, che non si esprimeranno mai soltanto nella corrispondenza di una forma data a una funzione data, ma nella corrispondenza di tutta la forma, nella sua organica relazionalità, all'insieme relazionato di tutte le funzioni che costituiscono una vita sociale, e che tendono a rinnovarsi, premendo verso un nuovo ordine e verso nuove forme e, quindi, verso un nuovo modo di vivere» (Paci, 1957: 22). Emerge in queste frasi il contenuto più profondo della riflessione di Paci sull'architettura, che proietta il lavoro del progetto all'interno di un mondo in dive-

nire, in perenne movimento ed evoluzione, di fronte al quale la definizione di una forma statica e visivamente definita non basta a rappresentare una risposta. L'unità relazionale che si instaura tra l'oggetto dell'architettura e il proprio ambiente non può restare irrisolta, e non può non essere considerata come un parametro fondamentale del progetto.

Dovrebbe essere evidente quanto queste affermazioni, pronunciate ormai ben più di mezzo secolo fa, si possano considerare lungimiranti e ancora attuali per la riflessione contemporanea. Il merito di Enzo Paci, in definitiva, è quello di aver riferito espressamente al mondo dell'architettura la riflessione fenomenologica, che ha di fatto prodotto una riabilitazione dell'elemento corporeo e sensoriale come strumento di conoscenza. In un celebre passo della *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty descrive il processo di interazione tra soggetto e oggetto come un insieme di relazioni, sempre e inevitabilmente singolari, che si instaurano tra il mio essere in quanto corpo e le parti del paesaggio che mi circondano. Relazioni rese possibili dalla sfera della sensibilità, che si innalza a principio fondatore del rapporto tra uomo e mondo: «il sentire è quella comunicazione vitale con il mondo che ce lo rende presente come luogo familiare della nostra vita. L'oggetto percepito e il soggetto percipiente devono il loro spessore al sentire» (Merleau-Ponty, 2003: 96).

Se da un lato il ritorno di una prospettiva multisensoriale come quella teorizzata da Zumthor si contestualizza sulla scia di questo ricco scenario teorico, dall'altro è impossibile non considerare l'influsso che su di essa ha avuto un certo tipo di rilettura del concetto di “estetica” all'interno dello scenario filosofico novecentesco. Tra gli esponenti più significativi di questo orientamento è da annoverare Rosario Assunto, autore che la riflessione contemporanea colloca troppo frettolosamente tra gli epigoni di una concezione romantica che ha perso ogni legame con la realtà. Nell'opera *La città di Anfione e la città di Prometeo*, il filosofo siciliano propone una serrata critica al modello funzionalista sulla base di un riferimento alla nozione di “bellezza” come concetto centrale nella definizione del nostro rapporto con lo spazio. La città di Prometeo, ossia la città moderna regolata dal pensiero funzionalista e dai modelli di vita dell'uomo industrializzato, si contrappone alla città di Anfione, che nella famosa vicenda mitologica fece sorgere le mura di Tebe attraverso il suono della propria cetra. In questo secondo caso, incarnato da molte città del passato, l'abitato emerge come una vera e propria opera d'arte, ossia come un tutto inscindibile in cui è impossibile separare l'elemento funzionale da quello estetico.

Riferendosi in modo critico alla massima baconiana secondo cui «le case sono costruite per essere vissute dal di dentro (*to live in*) e non per essere guardate dal di fuori (*to look on*)», Assunto teorizza la necessità di un legame indissolubile tra questi due momenti. La città deve incarnare questa alleanza, in vista della realizzazione di una “verità estetica” che conta più della stessa “realtà utilitaria” (Assunto, 1983). La bellezza rappresenta allora in qualche modo una categoria universale, che ha a che fare con il significato del vivere e dell'abitare uno spazio. A differenza dell'utilità, che esprime il significato “privato” della costruzione di un edificio, la risposta concreta ad un bisogno individuale, «la bellezza, cioè l'espressività ecce-

*La rilettura dell'estetica
di Rosario Assunto*

dente la rispondenza funzionale, [...] diventa un bene pubblico, di cui tutti sono chiamati a godere» (Ivi: 116). Una categoria che “riguarda tutti”, essendo profondamente implicata nella comprensione e nella qualità del vivere e dell'abitare.

Si comprende quale ampio ribaltamento sia implicito in queste pagine rispetto alla tradizionale nozione di estetica e alla tradizionale idea di “bello” come metro di giudizio esclusivo dell'opera d'arte. La discussione sull'estetica diventa un campo all'interno del quale si stabiliscono i fondamenti della vita umana, all'interno del quale rientra quindi anche la riflessione sull'architettura.⁵ Il gesto architettonico viene descritto in questo senso come un vero e proprio atto poetico, e l'architettura stessa come poesia. Non certo, ancora una volta, in nome del ritorno ad una concezione romantica difficilmente atualizzabile nello scenario contemporaneo, ma in vista di un nuovo modo di concepire lo spazio, proprio a partire dalla considerazione specifica dei suoi elementi percepibili, concreti e sensoriali: «poesia come realtà può significare una riabilitazione estetica dell'apparenza, in quanto sia, in architettura, *più della funzione*, così come nel linguaggio l'espressione è *più della comunicazione*» (Ivi: 101).

L'obiettivo dell'architetto non è un semplice atto formale che si concretizza in un oggetto astratto, ma deve essere inserito in un sistema di relazioni e di aspirazioni che rappresenta la realtà più vera della vita collettiva. Affermare che gli edifici sono fatti per essere vissuti dal di dentro e per essere guardati dal di fuori significa aprire la strada a una considerazione continua e in qualche modo fluida degli spazi urbani, in cui vi è una perenne compenetrazione tra elementi interni e esterni, tra funzioni pubbliche e funzioni private, tra luoghi collettivi e luoghi individuali. Ogni spazio, nato per dare risposta a determinate funzioni, si carica di messaggi e di valori contemplativi, che rivestono un'importanza fondamentale nella costruzione dei luoghi collettivi. Che poi i modelli formali a cui Assunto attinge (la villa palladiana, il palazzo rinascimentale) siano oggi visti come superati, è altro discorso: resta il grande merito di aver favorito un ribaltamento nella considerazione dell'estetica da “sentimento formale”, per usare le sue stesse parole, a favore di una riabilitazione della disciplina come chiave interpretativa delle relazioni tra gli uomini e della organizzazione dello spazio all'interno del quale si svolgono.

Sulla scia del pensiero di Assunto si colloca l'opera di Böhme, che ha cominciato a godere di una certa attenzione da parte del mondo dell'architettura (almeno in Italia) a partire dalla pubblicazione di un articolo intitolato *Sulle sinestesie* su un numero di Casabella del 1992. I motivi per cui è importante citare il lavoro del filosofo tedesco nella nostra riflessione sono due: il primo consiste nell'aver apportato un ulteriore contributo al percorso iniziato da Assunto, in vista di un ampliamento della nozione di estetica, che si svincola dall'ambito specialistico della critica d'arte

⁵ Una vera e propria “ontologia estetica”, come Assunto l'ha in altro caso definita, che rappresenta il punto di arrivo «di tutto quello che ho scritto e detto in quasi mezzo secolo». Riflessione che produce «una estensione del concetto di estetica come possibile filosofia della natura proprio in quanto è *filosofia dell'arte*, e come filosofia dell'arte, a chi nell'arte veda il vertice del processo storico, abbiamo visto che suggerisce una ipotesi di estetica come *filosofia della storia*» (Assunto, 1990: 18).

per riguardare invece lo statuto dell'umano nel suo complesso. Operazione che comporta una revisione del concetto di spazio in termini percettivo-relazionali, determinando delle ampie ricadute all'interno del pensiero architettonico. Il secondo motivo attinge alla terminologia specifica elaborata per questo scopo, che introduce alcuni concetti fondamentali, tra i quali proprio quello di “atmosfera”.

Il punto di partenza di Böhme consiste nel recupero dell'etimologia originaria del termine estetica, che attinge al concetto di *aisthesis*, ossia “percepire attraverso i sensi” (Böhme, 2010). Lo scopo della riflessione vuole quindi portare verso la vocazione originaria del termine, così come questo era stato formulato da Baumgarten, che puntava ad introdurre una teoria filosofica della conoscenza sensibile. Si tratta di una presa di posizione in qualche modo necessaria: l'evoluzione dei modelli che sottendono la produzione dell'arte ha prodotto, nel corso del Novecento, una sistematica negazione delle categorie estetiche tradizionalmente implicate nella considerazione del fenomeno. L'idea di “bellezza”, in prima istanza, perde ogni capacità interpretativa nei confronti di fenomeni come la musica seriale, il teatro di rottura, le esperienze pittorico-performative delle avanguardie, che si caricano di significati nuovi, facendosi portatrici di valori misurabili nel campo sociale e politico piuttosto che in quello tradizionalmente estetico. Lo stesso destino accomuna lo sviluppo dell'architettura novecentesca, ancorata a dei modelli razionalisti di stampo industriale, che si concretizzano all'interno di una proposta morfologica prevalentemente funzionale. La riabilitazione del concetto di estetica va quindi nella direzione di un abbandono del campo dell'arte come proprio oggetto specifico, per diventare uno strumento di interpretazione del complessivo rapporto tra l'uomo e l'ambiente. Il che significa un ritorno alla considerazione del sensibile come oggetto primario, a scapito delle derive intellettuali che avevano caratterizzato la disciplina in quanto critica d'arte.

Il primo compito dell'estetica diventa quindi una revisione del concetto di percezione, volto a capire in che modalità e attraverso quali facoltà esso funziona. La maggior parte delle nostre affermazioni su ciò che percepiamo sono fallaci, riferendosi a oggetti singoli che stabiliscono con noi una relazione attraverso una sola componente della sensorialità. È il caso, per esempio, della frase “io vedo un albero”. Si coglie in questa affermazione una sorta di “pregiudizio oggettuale” che sta alla base della maggior parte del nostro lessico sulla percezione: un pregiudizio che interpreta come oggetto ciò che sta fuori di noi, ponendosi oltre al soggetto. In realtà, l'atto del percepire comprende sempre una auto-rappresentazione del soggetto all'interno del mondo oggettuale nel quale è inserito. Ciò che è prioritario comprendere, nel processo percettivo, è la disposizione emozionale dell'individuo che si definisce a partire dalla realtà che lo circonda. Disposizione che come tale non può che essere la conseguenza di una relazione complessiva che si instaura tra il soggetto e il proprio ambiente, attraverso una comunicazione che si stabilisce su più canali, sia di tipo sensoriale che di tipo culturale e simbolico.

Ancora una volta, quindi, torna in gioco il carattere “ambiguo” della percezione, come lo definiva Merleau-Ponty, in quanto procedimento che non può risolversi in

un atto univocamente soggettivo o oggettivo. Il contatto tra noi e le cose avviene sempre in uno scambio che trascende, da una parte, la struttura fisiologica dei nostri sensi e l'ordine categoriale dell'intelletto come sistema di conferimento di significato, e dall'altra parte lo statuto oggettuale della "cosa" in quanto essere intero e univoco all'interno di un mondo di altre cose. La natura più propria dell'atto del percepire avviene quindi in una dimensione intermedia tra questi due livelli, in un mondo di «qualità fluttuanti, indefinitamente effuse nella vastità» (Böhme, 2010: 74) che attingono un po' al polo egologico e un po' a quello oggettuale. Böhme definisce tali oggetti "atmosfera" e tali qualità "atmosferico", in modo che «l'oggetto percettivo primario è l'atmosfera o l'atmosferico» (Ivi: 82). Con atmosfera si intende dunque il punto di contatto tra soggetto e oggetto: «non qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa» (Böhme, 2010: 92) che si instaura tra i due poli. È evidente che la percezione dell'atmosfera non può quindi che avvenire nel presente, in un atto istantaneo in cui le due polarità "si toccano" entrando in contatto tra loro.

Un'ulteriore specificazione riguarda il termine "atmosferico", che cerca di incarnare il ramo "cosale" implicato nella relazione. L'atmosferico rappresenta una qualità delle cose, caratterizzandosi come una "semi-cosa", dal momento che rimanda a qualcosa che non può esistere indipendentemente dall'atto stesso del percepire. Rientrano nell'atmosferico per esempio concetti come l'autunno, il crepuscolo, la notte, il freddo, l'illuminazione. L'atmosferico rappresenta il lessico comune che usiamo per comunicare le atmosfere. A partire da questa conclusione, la riflessione böhiana prende la strada di una specificazione forse eccessivamente sofisticata dei concetti messi in campo, che porta a delle conclusioni piuttosto formalistiche. Dal nostro punto di vista sono sufficienti le nozioni di "atmosfera" e di "atmosferico" per spiegare il definitivo passo avanti che l'uso dell'estetica come teoria della percezione ha permesso di fare, arrivando alla comprensione di oggetti che non sono in alcun modo quantificabili attraverso un approccio scientifico o analitico. Un passo a conclusione dell'opera sembra confermare l'impressione: «abbiamo così ripreso e riconsiderato i banali processi percettivi analoghi a "io vedo una casa". Processi che nel senso comune sono i primi a presentarsi, mentre sostanzialmente sono gli ultimi a darsi. Non si costruisce un'estetica su questi banali processi percettivi, a costruire l'estetica non è una peculiare modalità percettiva, il cosiddetto sguardo estetico, ricavato dalla percezione cosale ordinaria mediante astrazione, contestualizzazione, autocontrollo e assenza di scopi. Al contrario, ciò che è fondamentale per l'estetica è il sentire le atmosfere, da cui discende, tramite un lungo percorso, la percezione ordinaria delle cose» (Böhme, 2010: 246).

1.4.3 Il progetto dell'atmosfera

L'esplorazione condotta attraverso questo scenario filosofico, che si conclude in modo circolare con un'affermazione che potrebbe essere attribuita senza alcuna difficoltà a Zumthor stesso, ha voluto ricostruire un tratto del percorso teorico che è oggi implicato nell'uso del termine "multisensorialità" come strategia interpretativa

del progetto dell'architettura. Si tratta evidentemente di un campo complesso, che attinge a un orizzonte multidisciplinare imprescindibile per la considerazione dell'argomento.

Se è vero che «l'architettura è opera estetica proprio nella misura in cui in tutto ciò vengono realizzati anche ambienti con una determinata qualità climatica, umorale, cioè delle atmosfere» (Böhme, 1992: 51), la domanda che occorre porsi è: come è possibile progettare un'atmosfera? Come è possibile prefigurare in sede di progetto un insieme di elementi così variegati come quelli che abbiamo visto essere implicati nella percezione di un'atmosfera? Lo stesso Böhme sembra interessato alla domanda, come dimostra la riflessione che egli conduce a proposito dei concetti di “scena” e di “messa in scena”. Fin dal suo significato etimologico (σκηνή = palco coperto, palcoscenico), la scena rimanda alla necessità di tradurre l'atmosfera utilizzando qualcosa di concreto e reale. L'esperienza teatrale, avvenendo necessariamente “in atto”, nel tempo di una co-presenza tra attore e pubblico, si basa su una comunicazione atmosferica. Tutto nel teatro, dall'impostazione vocale degli attori alla mimica, dai costumi agli elementi scenografici, concorre alla definizione di una particolare tonalità emotiva che vuole essere trasmessa allo spettatore, contribuendo a mettere in risalto le sfumature del testo, le interpretazioni e la forza comunicativa dello spettacolo.⁶

Il concetto di “messa in scena”

Rispetto al contesto reale, il fatto di prendere in considerazione un mondo a variabili limitate come quello del teatro, rende certamente più semplice la possibilità di costruire un'atmosfera prevedibile e controllabile in tutti i suoi aspetti. La stessa cosa si può dire del cinema, della pittura, della politica, ambiti in cui la messa in scena gioca un ruolo sempre più fondamentale. Famosa, per esempio, è la descrizione di Mumford della “messa in scena” del potere barocco, attraverso il ricorso a stratagemmi, costumi, spazi segreti e molte altre sottigliezze che caratterizzavano la vita di corte. Secondo questa interpretazione, sul finire del Seicento la costruzione scenografica aveva assunto talmente tanta importanza che l'affermazione stessa del modello della città barocca può essere interpretata come l'espressione delle esigenze del potere (Mumford, 1961). La tendenza si è poi consolidata e perfezionata nel corso dei secoli, fino alle grandi espressioni sceniche che hanno contornato la comunicazione dei totalitarismi novecenteschi.

Siamo oggi arrivati a una situazione paradossale, in cui il valore della messa in scena tende a sopraffare il contenuto stesso per cui essa viene creata. L'indagine sul rapporto contenitore-contenuto, quindi, non assume più soltanto una valenza epistemologica, ma diventa il termine centrale per un approccio concreto che permette di comprendere i meccanismi attraverso cui ognuno diventa “artigiano” (Sennett, 2008) della propria immagine, costruendo l'evento che mette in scena la propria ap-

⁶ Celebre e molto discussa, per esempio, la forte differenza che caratterizza la rappresentazione teatrale di Amleto da parte di Carmelo Bene e di Vittorio Gassman: il primo legato ad una resa completamente intellettuale e semantica del personaggio, il secondo più orientato verso una prospettiva narrativa. Dal confronto emerge chiaramente l'importanza della messa in scena che, pur partendo da uno stesso testo, arriva a comunicare stati d'animo completamente differenti.

parizione. Rispetto al passato, non è cambiata tanto la forza persuasiva di questo procedimento, che come abbiamo visto già in epoca barocca aveva un valore tanto grande da poter influenzare la stessa forma urbana, quanto gli ambiti in cui esso è implicato, che arrivano ad includere le componenti più intime e individuali del soggetto. Ognuno di noi è assorbito dalla costruzione del proprio “personaggio”. In termini teatrali, appunto. La messa in scena personale si esplicita attraverso la moda, il taglio dei capelli, il trucco, i tatuaggi sul corpo, gli atteggiamenti culturali, la musica che si ascolta, le appartenenze a gruppi sociali, religiosi, le abitudini sessuali ecc. L'origine di questa evoluzione è da identificare nel progressivo scollamento tra il prodotto e la funzione, nel senso forte che questo termine ha assunto nel dibattito architettonico moderno, in quanto utilità pratica: la priorità della messa in scena tende oggi a verificarsi all'interno di un sistema in cui i valori funzionali sono messi in secondo piano.

Queste considerazioni sembrano poter inquadrare anche l'affermazione dei nuovi modelli estetici dell'architettura di consumo, sempre più orientati verso un orizzonte prettamente comunicativo, basato sulla ricerca di una notorietà che punta a produrre immagini di facile interpretazione e di immediato riscontro. Se il valore della messa in scena diventa il termine di giudizio attraverso cui valutare la riuscita del progetto, è evidente che l'architettura tenda a perdere il proprio riferimento teorico, la propria capacità di dare risposte funzionali, il proprio ruolo disciplinare di controllo e di guida dell'evoluzione del rapporto con lo spazio, a favore di un atteggiamento “creativo” in grado di generare semplicemente belle immagini. Continuando ad abbellire di cristalli i “deserti dell'anima” – per usare un termine di Sequeri – che rappresentano i tessuti urbani delle attuali metropoli, oggi l'architettura costruisce degli oggetti privi di valore sociale, senza capacità di disegnare spazi per la comunità e senza possibilità di trovare una relazione con il contesto nel quale si trovano.⁷

La considerazione della messa in scena come strumento di costruzione dell'atmosfera ci porta quindi su una soglia che sembra invalicabile, che riguarda la grande differenza tra architettura, da una parte, e arte e *design* dall'altra. Se la costruzione dell'atmosfera risulta concepibile in un mondo a variabili controllate, ciò non sembra possibile nell'enorme complessità che sta alla base del progetto dell'architettura. Una certa riflessione artistica, che ha caratterizzato il secolo scorso, potrebbe però permettere di stabilire qualche ponte in questo senso. Come aveva compreso benissimo John Cage, non è possibile pensare ad una realtà priva di fattori indipendenti, neanche nella situazione più apparentemente controllata come quella del teatro o della sala da concerto. Esiste sempre un numero di fattori che sfugge alla possibili-

⁷ Va da sé, naturalmente, il fatto che stiamo considerando un certo modo di concepire l'architettura, che nel dibattito attuale rappresenta solo una delle tante alternative di affrontare il progetto. Abbiamo già indicato nello studio alcune alternative possibili, che hanno a che fare con il concetto di progettazione ambientale, di contesto, di preesistenza, di progetto relazionale. È d'altro canto innegabile che, nel considerare i modelli estetici che sottendono alla pratica dell'architettura contemporanea, i riferimenti qui indicati rappresentino degli elementi dominanti.

tà di controllo dell'esecutore, così come – a maggior ragione – a quella di previsione del compositore. La teorizzazione della *performance* va proprio in questa direzione, tentando di colmare la distanza tra l'azione attiva dell'attore e quella passiva dello spettatore, tra il suono voluto e quello casuale, tra l'elemento di disturbo e quello di piacere, favorendo così un rapporto di continuità tra soggetto e oggetto della rappresentazione, sulla base di un'esperienza emozionale in atto, il cui valore non può essere compreso al di fuori dell'accadimento stesso.

Alcuni altri punti di contatto si possono stabilire: anche lessicalmente, ogni edificio prende posizione all'interno della “scena” urbana, individuata da ciò che lo delimita, e si presenta con un suo proprio carattere fisico ed emotivo, espresso da quella che viene significativamente chiamata la sua “facciata”. Tale relazione non prende forma solo all'interno di una dinamica spaziale, determinata dal rapporto morfologico-dimensionale che si instaura tra la struttura e il contesto, ma anche temporale, intendendo con questo l'orizzonte della “sequenzialità” e quello più lungo della storia. Il tempo della sequenzialità ha a che fare specificamente con l'ambito della percezione, riferendosi alla modalità di fruizione dello spazio basata sull’“attraversamento”, ossia sui concetti di movimento e di azione come strumenti imprescindibili di conoscenza per ciò che sta fuori di noi. Emerge in questo senso il carattere della particolare relazione percettiva che ci lega allo spazio, costruita attorno a unità di significato che non hanno necessariamente la dimensione dell'edificio, inteso come nucleo di senso determinato dall'intenzionalità del progettista, ma nella maggior parte dei casi quella di porzioni di territorio, solo momentaneamente identificabili e immediatamente riconfigurabili. Questo procedimento, in cui è solo l'atto stesso della percezione – con il proprio oggetto costituito da sequenze di immagini, spazi, suoni, colori, odori che non sempre riusciamo a collocare – a identificarsi come unitario, impone una prima riflessione al tema del progetto.

Si tratta di un approccio sequenziale-temporale che è molto simile a quello che sta alla base dei rapporti tra i suoni. Così come un suono non può essere pensato al di fuori di uno sviluppo temporale, allo stesso modo dovrebbe essere un elemento dello spazio. La pretesa di poter “tirare fuori” un oggetto dal flusso emotivo all'interno del quale inevitabilmente lo percepiamo significa assolutizzarlo, ponendo fine alla dinamica che lo rende “oggetto reale”. È lo stesso rapporto che si instaura tra la partitura e la musica: senza l'esecuzione, la partitura rappresenta un sistema di rapporti solo formali, numerici, non in grado di trasmettere nulla se non a colui che li sappia “leggere”, ossia, appunto, collocarli in una sequenza temporale. In ambito musicale, la riflessione attorno al rapporto tra partitura e musica ha conosciuto una grande fortuna nel secolo scorso, portando, come accennato, alla definizione di opere in grado di tenere conto dell'indeterminato, facendo emergere la tessitura musicale (che forse sarebbe meglio definire sonora) da una serie di azioni anziché da una serie di suoni. In questo percorso, è andato indebolendosi notevolmente il significato della composizione come prodotto di una creazione individuale a favore di un'esperienza puramente emozionale in cui l'attore e lo spettatore sono immersi, il cui valore nasce proprio dalla compresenza. Il riferimento a questa par-

*La “scena” urbana e la
“facciata” dell'edificio*

ticolare riflessione musicale potrebbe dare una prima indicazione anche al percorso compositivo dell'architettura.

La seconda scena temporale sulla quale si affaccia l'edificio è quella della storia. Si tratta di un orizzonte ampio, nel quale il confronto avviene attraverso le scelte morfologiche, tecnologiche e tipologiche del manufatto, che dialogano con un sistema di soluzioni già prese, individuabili nel tessuto esistente, sulla base di un modello locale di abitare, condizionato dai caratteri specifici del luogo, dagli elementi climatici, ambientali, dalla disponibilità dei materiali ecc. La facciata dell'edificio è in questo senso la testimonianza di un processo interpretativo, di “traduzione” di significato – come direbbe Rosario Giuffrè riprendendo un termine ricoeuriano – che fa emergere la concezione estetica del singolo nei confronti di quella, sedimentata nella storia, della comunità.

Questa imprescindibile dialettica spazio-temporale, che include il riferimento all'orizzonte della multisensorialità sia in termini strettamente soggettivi sia in termini collettivi, rappresenta l'oggetto più proprio dell'architettura, il punto di contatto tra l'intenzione del progettista e la recezione del pubblico. Si tratta di uno scenario che permette di gettare nuova luce anche su alcune categorie architettoniche tradizionali. La stessa nozione di progetto potrebbe essere riformulata come un “atto di messa in scena dell'edificio” che, proprio come la costruzione della scena teatrale, cerchi di sfruttare l'orizzonte sensoriale per definire i caratteri dell'architettura. Slegandosi quindi dall'immagine di un manufatto statico e definitivo, per avvicinarsi all'idea di una serie di elementi in relazione tra loro. Si comprende come questo panorama avvalorare alcune visioni dell'architettura e del progetto che abbiamo considerato nella tesi: l'idea di una incoatività dell'azione progettuale, intesa come percorso indefinito di approssimazione ad una realtà in continuo divenire; la necessità di considerare oggetto del progetto non solo il manufatto, ma soprattutto le intersezioni, le soglie, i luoghi di confine tra gli elementi; la sensibilità specifica per le componenti ambientali, sensoriali, percettive dell'architettura. Sulla base di queste considerazioni, credo che le stesse nozioni di “contesto” e di “funzione” potrebbero trovare un arricchimento, individuando nel concetto di multisensorialità la chiave per accedere a una realtà sempre più frammentata e sempre più fluida, sia in relazione ai modelli morfologici sia a quelli sociali e culturali.

Il riferimento al concetto di “messa in scena” come possibile chiave di interpretazione del progetto dell'architettura, ancorata al recupero di una riflessione filosofica sul tema della percezione, vorrebbe in definitiva favorire il ritorno dell'orizzonte della multisensorialità all'interno di una “teoria del progetto” forte, che ne sappia orientare lo sviluppo. Oggi la considerazione della tematica multisensoriale risulta troppo fortemente sbilanciata verso un approccio di tipo artistico-performativo, in cui la definizione dell'atmosfera viene interpretata come il prodotto di un atto “immersivo” del singolo progettista, che permette di stabilire un contatto particolare con il luogo e di liberare l'intuizione formale individuale. Quasi si trattasse di un viaggio alle “porte della percezione”, per riprendere il titolo del famoso saggio di Huxley. Il dibattito viene di conseguenza condotto alla luce di esperienze del tutto

soggettive, che portano a conclusioni che celebrano il valore del singolo architetto più che aprire la strada a una reale rilettura del contesto disciplinare. Non volendo evidentemente negare in assoluto il valore di questo approccio, che in alcuni casi ha portato a esiti progettuali di indubbia qualità, si critica invece la possibilità per questo orientamento di porsi a fondamento di una discussione condivisa, attraverso cui definire delle buone pratiche per il progetto. “Se tutti fossimo nati come Mozart – affermava un famoso musicologo del secolo scorso – la musica sarebbe stata migliore. Peccato che così non sia”. Se tutti gli architetti avessero la stessa sensibilità e la stessa raffinatezza, probabilmente un atto immersivo sarebbe sufficiente per dare vita a dei progetti in grado di tenere conto delle componenti salienti del luogo. Ma così non è.

A maggior ragione in un tempo come il nostro, dove il fare architettura è sempre più vincolato dai meccanismi di “produzione e di controllo del progetto” (Schiavonati, 1985), che aprono la strada all'inclusione di competenze e maestranze eterogenee nelle procedure, penso che la possibilità per l'architetto di mantenere il proprio ruolo di guida del processo sia da legare a un solido orizzonte disciplinare, che ponga le scelte estetiche come la conseguenza di un percorso teorico e non solo di un estro individuale.

1.4.4 Architettura e neuroscienze

Un approccio che sta cominciando negli ultimi anni a godere di una certa considerazione, all'interno del panorama architettonico, è quello delle neuroscienze. Si tratta di un ambito di particolare interesse, specialmente per la nostra riflessione, visto che introduce nuovi strumenti e metodi in grado di dare una risposta più specifica ad alcuni fenomeni percettivi ed emozionali che stanno alla base della domanda “come è possibile progettare un'atmosfera?”. La trattazione più completa di questa alleanza disciplinare è contenuta in un libro di recente pubblicazione, scritto dall'architetto Mallgrave, secondo cui «percepriamo (e quindi concepiamo) l'ambiente costruito tramite l'intero nostro corpo (e non semplicemente i nostri sensi o il nostro cervello), ma per formazione gli architetti tendono a pensare gli edifici come a oggetti astratti o composizioni formali che esistono in uno spazio geometrico libero, piuttosto che come a luoghi esistenziali della nostra coscienza» (Mallgrave, 2015: 82). Di fronte alla presa di coscienza di questa mancanza, è necessario ripartire dalla complessità che sta alla base del nostro rapporto con lo spazio, instaurandosi attraverso un atto che viene definito di “*embodiment* radicale”. Riprendendo alcuni concetti dalla tradizione fenomenologica, quali quello di “mondo della vita” o di “corporeità”, la nostra esperienza dell'architettura viene descritta come un processo che non coinvolge soltanto gli stimoli sensoriali in senso stretto, ma l'intero corpo, facendo riferimento alla particolare disponibilità motoria, alla propensione muscolare, alla capacità d'azione del soggetto.

A partire da questi presupposti, la pratica del progetto non può che definirsi in un contesto olistico, fondato su un insieme di «gesti, mimiche, punti di enfasi o di se-

duzione, drammaticità, luce, sensualità e altre condizioni corporee» (*Ivi*: 106), che rappresentano gli elementi che orientano la nostra relazione con il mondo circostante. È in questo senso, secondo Mallgrave, che l'atto del progetto è assimilabile alla danza, in quanto pratica corporea di ricerca di una sintonia ritmica con un flusso di eventi percettivo-emotivi che ne stanno a fondamento. Se questa descrizione sembra fondarsi su una considerazione piuttosto poetica e poco realistica della disciplina, sono le più recenti scoperte provenienti dall'ambito delle neuroscienze a inquadrarla in uno scenario di veridicità. L'idea di *embodiment* non rappresenta oggi soltanto una questione filosofica, ma un'ipotesi scientifica, mappata e verificata dall'attivazione dei processi neuronali.

La ricerca neuroscientifica sulla natura della nostra percezione dello spazio viene sintetizzata in due tendenze principali. La prima, che parte con gli esperimenti che avevano portato all'individuazione delle "cellule di posizione" negli anni Sessanta, riguarda la comprensione dei meccanismi cerebrali che stanno alla base dell'orientamento. Numerose scoperte in questo campo permettono oggi di mappare in modo sistematico i processi fisiologici interessati, attraverso l'analisi dell'attivazione neuronale, per esempio, delle cellule di direzione del capo, delle cellule a griglia e delle cellule di confine. La particolare collocazione di queste cellule, che ricade all'interno della zona in cui convergono i ricordi di breve durata e di lunga durata, permette al contempo di teorizzare un'interazione continua tra i processi di riconoscimento immediato e quelli legati all'esperienza passata, caratterizzando quindi l'orientamento nello spazio come un processo fortemente influenzato dal ricordo. Sempre la particolare collocazione di queste cellule, ha portato a un'altra interessante scoperta, che riguarda la capacità di distinguere ,all'interno di un percorso, dei nodi spaziali che interpretiamo come rilevanti in modo immediato e istintivo. Gli oggetti posti in prossimità di questi punti, di conseguenza, vengono riconosciuti come elementi cardine per la nostra capacità di orientamento. Si capisce come, se venissero formalizzati e compresi nella loro funzione specifica, tali processi fornirebbero al progettista un ampio spettro di dati e di conoscenze sulle quali orientare le caratteristiche del progetto.

A questo primo ambito di ricerca, che si basa sul rilevamento dell'attivazione neuronale di soggetti fermi, inseriti all'interno di modellizzazioni virtuali dello spazio, fa seguito un secondo filone di studio, che punta alla comprensione dell'esperienza a partire dai movimenti del corpo nello spazio reale. Ogni movimento corporeo produce una duplice conoscenza, relativa da un lato alla scoperta di qualcosa che sta fuori di noi, dall'altro a un atto di "propriocezione" nei confronti del soggetto stesso. La percezione dei caratteri fisici del mondo, compresi attraverso il movimento, avviene quindi nell'orizzonte di una continua oscillazione tra interno e esterno.⁸

⁸ Si tratta di una posizione che emerge sulla scia di una lunga tradizione di pensiero, come dimostra per esempio la psicologia della *Gestalt*, che interpreta l'atto percettivo non come una semplice ricezione passiva dei nostri apparati sensoriali, ma come un atto di costruzione attiva di significato, che avviene attraverso la selezione di insiemi di elementi e l'imposizione ad essi di un valore. Molto nota è, in questo senso, la teoria del rapporto fi-

La svolta che ha permesso di fare evolvere questa concezione teorica da un ambito speculativo verso uno più strettamente scientifico e operativo è rappresentata dalla scoperta dei “neuroni specchio”. Si tratta di un insieme di neuroni che hanno la proprietà di attivarsi non solo nell'atto di compiere una determinata azione, ma anche nell'osservare un altro soggetto che la compie. Vedendo un individuo che corre, per esempio, nel cervello si produce un'attivazione neuronale come se io stesso stessi correndo, nonostante le mie gambe e braccia restino immobili. La portata di questa scoperta, che già produce delle ricadute molto ampie in termini psicologici e cognitivi, si riflette anche sul nostro modo di concepire la relazione con lo spazio, mostrando come siamo portati a caricare di intenzionalità il mondo che ci circonda.

Al centro dell'attenzione, in particolare, ricade il fenomeno dell'empatia, che in questo contesto è da interpretare come la risposta immediata a un determinato ambiente. Il funzionamento dei neuroni specchio permette infatti di rilevare il meccanismo attraverso cui il corpo stabilisce una relazione con lo spazio, che precede i meccanismi consci attraverso cui ci formiamo la consapevolezza del tipo di emozione esperita. È come se venisse compiuta, all'interno del soggetto, una vera e propria simulazione degli oggetti e dei materiali esterni, attraverso l'attivazione congiunta dei circuiti senso-motorio, emotivo e edonico. Ben prima di ogni giudizio consapevole, la nostra relazione con il mondo si basa quindi sull'emozione: «l'emozione non è qualcosa che iniettiamo nel mondo o che portiamo a una qualche condizione esistente del nostro essere. L'emozione è il vero mezzo neurologico e chimico con cui capiamo a fondo e percepiamo il mondo» (*Ivi*: 150). Si comprende chiaramente la portata che queste affermazioni potrebbero produrre sul modo di intendere l'architettura, rappresentando delle prove inconfutabili a favore di alcune tendenze che in parte abbiamo considerato.

Le scoperte citate sarebbero quindi in grado di riorientare nel suo complesso la teoria dell'architettura, alla luce della ricerca della “risonanza corporea” che dovrebbe stare alla base di ogni nozione. La stessa idea di “forma” non potrebbe più in alcun modo prevedere una discussione astratta, basata su riferimenti definitivi e assoluti: «poiché la nostra reazione primaria alle forme è viscerale e somatica, non ci sarà probabilmente alcuna regola inviolabile per avere successo. [...] In altre parole: il contesto in cui la forma appare è tutto» (*Ivi*: 202). Allo stesso tempo, le possibilità che la comprensione del funzionamento dei neuroni specchio e del concetto di *affordance* potrebbe garantire al successo del progetto sono molto ampie, rappresentando dei punti possibilmente imprescindibili per la ricerca architettonica futura. Come afferma Eleonora Buiatti all'interno di un ampio studio sui questi concetti, «comprendere i modelli mentali dell'utente significa porsi a un livello di progettazione consapevole e strategica. In quest'ottica, i modelli mentali possono mettere in luce gli aspetti emotivi, sensoriali, cognitivi di un qualsivoglia artefatto o concetto del mondo» (Buiatti, 2014: 38). La stessa ricercatrice mostra, nell'ambito di esperimenti condotti presso il Politecnico di Torino, come sia possibile integrare la pro-

gura-sfondo.

spettiva neuroscientifica all'interno di una visione progettuale, pur limitata a singoli elementi dello spazio interno.

Ci troviamo di fronte a un orizzonte possibilmente esplosivo, che potrebbe nei prossimi decenni stravolgere il modo di intendere l'architettura e i procedimenti di costruzione dello spazio. Se è vero, come continua a pensare Mallgrave, che «alla fine, comunque, sarà sempre il progettista a essere l'arbitro ultimo che stabilisce cosa costituisca la buona forma» (Mallgrave, 2015: 203), chi può dire in che modo questa competenza potrà integrarsi con una tecnologia che, attraverso la mappatura dei movimenti e delle conseguenti attività cerebrali, potrebbe essere in grado di quantificare in modo definitivo concetti quali l'emozione, il desiderio, la bellezza? E quale spazio resterà per un discorso critico sull'architettura, che pretende di inquadrare la qualità del progetto sulla base di categorie, anche astratte – come quelle di progetto, di tipologia, di funzione, di dimensione minima – che hanno contraddistinto e continuano a caratterizzare il nostro modo di abitare lo spazio? Sarà tutto assorbito all'interno di un approccio pratico e concreto basato sulle risposte neurali di chi abita e vive un ambiente? Dove sarà da tracciare, di conseguenza, il nuovo confine per lo specifico disciplinare dell'architettura?

Si tratta certamente di domande radicali, a cui al momento è forse impossibile dare risposta. Quello che è certo, è che i mezzi e gli strumenti della ricerca neuroscientifica diventano di giorno in giorno più accessibili e più integrabili con i vari *device*, orologi, *smartphone* e *tablet* che normalmente utilizziamo. Così come diventano sempre più realistici ed efficaci gli ambienti di simulazione virtuale dello spazio, attraverso cui ricostruire l'esperienza reale del soggetto. Diventa quantomai urgente, nella nostra ottica, che l'architettura sappia oggi integrare nella propria prospettiva teorica un orizzonte, come quello che mette al centro il concetto di multisensorialità, in grado di interloquire con questi fenomeni. Ponendo così le basi per poter mantenere, domani, il ruolo di guida nella definizione delle strategie e dei modelli relativi alla costruzione della forma dello spazio abitato, sapendo interpretare e collocare all'interno del progetto i dati e gli stimoli che, prima o poi, saranno a disposizione.

2 PAESAGGIO SONORO: CRITICITÀ E OPPORTUNITÀ

2.1 Introduzione. Gli strumenti del mestiere

Per quanto la riflessione condotta nel capitolo precedente abbia ricollocato la considerazione degli elementi acustici del paesaggio all'interno della tematica multisensoriale, continuare a parlare di paesaggio sonoro riveste un'importanza di rilievo, per due ragioni principali. La prima è dovuta, se non altro, alla priorità storica del concetto, che ha inaugurato un filone di ricerca nel quale sono confluiti negli anni contributi fondamentali per la comprensione qualitativa del fenomeno percettivo nel suo complesso. La seconda è relativa alla possibilità di elaborare metodi e prospettive specifiche per il trattamento delle varie componenti percettive, mettendo di conseguenza nelle mani del progettista un insieme di pratiche che permettano di concepire un progetto effettivamente multisensoriale. È evidente, infatti, che il trattamento di ogni singolo ambito sensoriale richieda degli strumenti particolari, non solo in vista di un possibile controllo quantitativo degli elementi di disturbo, ma soprattutto a favore di una comprensione qualitativa dei fenomeni.

In questo capitolo si prenderà in considerazione parte dell'apparato teorico-normativo attraverso cui oggi ci si riferisce all'elemento sonoro, tentando di metterne in luce alcuni limiti e alcune possibilità ancora inesprese. In primo luogo si farà riferimento agli strumenti normativi in vigore, sia a livello nazionale che comunitario, considerando l'evoluzione di questo approccio a partire dai Codici Civile e Penale. In secondo luogo si prenderà in esame l'ampio dibattito, nato all'interno degli studi sul paesaggio sonoro, relativo alla possibilità di trattare gli elementi sonori all'interno di un approccio "tipologico", sostenuto dalla definizione di categorie in grado di orientare la comprensione dei fenomeni acustici anche a prescindere dal confronto soggettivo con il luogo.

Il tema specifico che quindi emerge sullo sfondo è quello del rapporto tra una modalità di comprensione del sonoro di tipo quantitativo, finalizzato al controllo del "rumore" attraverso la definizione di limiti massimi assoluti, e una di tipo qualitativo, che cerca di comprendere il tipo particolare di suono, il valore che lo lega

alla comunità, stabilendo di conseguenza delle strategie di intervento. Si capisce come questa dialettica assuma un'importanza decisiva in vista del progetto. Da un lato, infatti, come abbiamo più volte sottolineato, non è possibile un inquadramento del fenomeno sonoro se non all'interno di una comprensione delle relazioni che si instaurano tra il suono e il pubblico che lo ascolta. Dall'altro, però, l'orizzonte progettuale non può evidentemente prevedere il confronto da parte dell'operatore con ogni singolo suono presente sul territorio: lavoro che necessiterebbe un impiego di mezzi, di tempo e di conoscenze assolutamente incommensurabile rispetto alle esigenze del progetto contemporaneo. Il punto cardine consiste quindi nella possibilità di trovare una mediazione tra questi due approcci, pena il rischio di proseguire, di fatto, sulla strada che si sta percorrendo.

Lo scenario con il quale ci si confronta risulta dunque caratterizzato da due polarità: da un lato l'approccio normativo, generalmente inefficace e costretto a stabilire "per sicurezza" dei vincoli troppo restrittivi, che in quanto tali risultano tendenzialmente ignorati e in ogni caso incapaci di favorire la nascita di un senso civico e di un'attenzione verso l'argomento. Dall'altro lato gli studiosi del paesaggio sonoro, sostenuti da una corretta interpretazione qualitativa del fenomeno sonoro, costretti però a confrontarsi con una quantità di informazioni assolutamente enorme – dovuta al fatto che il paesaggio sonoro cambia in modo significativo in base alle varie fasi del giorno e dell'anno, essendo influenzato da elementi puntuali e non facilmente riproducibili – che ha finora limitato le esperienze condotte ad ambiti molto specifici. Da entrambi i lati si è cercato di mettere a fuoco alcuni elementi che possano sopperire a queste difficoltà: a livello normativo introducendo dei parametri in grado di "qualificare la quantità", attraverso per esempio la penalizzazione delle emissioni di suoni puri o la distinzione dei vincoli di rumore in base alle fasce orarie della giornata e alla destinazione d'uso dei quartieri. A livello del paesaggio sonoro, cercando di "quantificare la qualità", definendo delle categorie all'interno delle quali collocare un suono in base al legame che esso intrattiene con la comunità, consentendo in prospettiva di legare insieme di suoni a strategie comuni.

Sono questi, dunque, gli "strumenti del mestiere" che andiamo cercando, che non si riferiscono al già ricco apparato di tecnologie che rendono possibile l'abbattimento e il controllo del volume delle immissioni sonore in un ambiente, ma tentano di mettere a punto un sistema in grado di inquadrare l'impiego di tali tecnologie all'interno di una comprensione specifica degli elementi in gioco. Lo sbocco della riflessione potrebbe portare verso diversi orizzonti, uno dei quali è rappresentato dall'integrazione dello scenario normativo con le numerose suggestioni che derivano dagli studi sul paesaggio sonoro. Senza voler finalizzare la ricerca alla definizione di uno strumento legislativo, che non farebbe altro che appesantire una normativa già sicuramente troppo complessa e, proprio per questo, poco funzionale, la proposta si limita a una critica che punta ad avvicinare due ambiti di riflessione ancora piuttosto distanti.

2.2 La normativa “anti-rumore”

2.2.1 L'apparato legislativo italiano

L'apparato che regola il fenomeno acustico nel mondo contemporaneo è quello legislativo, che individua uno degli approcci più criticati da parte di coloro che si occupano di paesaggio sonoro. La ragione, in sintesi, si fonda sul fatto che tale atteggiamento è conseguenza di una considerazione esclusivamente quantitativa del “rumore” – e, significativamente, non del “suono” – che procede al di fuori di ogni attenzione per le componenti qualitative e socio-culturali che ne sono implicate. Quello che contraddistingue l'intervento legislativo è rappresentato dall'individuazione di livelli massimi di rumore che non possono essere superati, stabiliti del tutto indipendentemente dal tipo di suono coinvolto e dal significato che lo lega al proprio contesto. La duplice negativa conseguenza che in questo modo viene favorita è, da un lato, l'interpretazione del fenomeno sonoro attraverso un unico criterio irrimediabilmente soggettivo, rispondente a un punto di osservazione puramente igienistico e spesso lontano dall'orizzonte della comunità locale. Dall'altro, il progressivo distacco degli individui da un senso di coinvolgimento e di partecipazione creativa con il paesaggio sonoro in cui vivono. Il suono perde identità e connotazioni positive, diventando sempre più il sinonimo di un disturbo o di un fastidio che si cerca di evitare. La mancanza di attenzione verso questo elemento da parte del pubblico locale è a sua volta la causa dell'isolamento del legislatore, creando così un vero e proprio circolo vizioso, che di fatto abbandona il contesto reale a un destino caotico e pressoché incontrollato.

In ambito italiano, la considerazione del tema dell'inquinamento acustico e del rumore ambientale si sviluppa secondo una triplice direttiva: la prima interessa l'esposizione al rumore nei luoghi di lavoro, la seconda l'isolamento acustico degli edifici (il cosiddetto “comfort acustico”), la terza prende in esame l'acustica ambientale. Di questo terzo ambito ci occuperemo nello specifico. L'inizio della considerazione “moderna” dell'inquinamento acustico si trova nei codici civile e penale, in un numero limitato di articoli (art. n. 659 CP e art. n. 844 e 2087 CC) che presentano delle prospettive piuttosto generali. Essendo che nessuno dei tre articoli è stato abrogato, essi si devono considerare ancora formalmente in vigore. E poiché l'entrata in vigore del Codice Penale risale al 1930 e quella del Codice Civile al 1942, sorge qualche sospetto sulle possibilità che possono avere questi strumenti di interfacciarsi con i paesaggi sonori contemporanei. Nel più antico dei due codici, coerentemente con l'intento di fondo che lo costituisce, il rumore viene considerato in quanto possibile elemento di “disturbo” della quiete pubblica, ed è quindi messo in relazione alle sanzioni con cui sono puniti i trasgressori. Quello che colpisce è l'assoluta arbitrarietà che caratterizza i termini in questione: concetti come “schiamazzi”, “rumore”, “strepiti di animali”, “strumenti sonori o di segnalazione acusti-

Codice Penale e Codice Civile

ca” vengono utilizzati come se, per il solo fatto di essere nominati, possano rimandare a qualcosa di immediatamente compreso e condiviso.

Un tale atteggiamento si ritrova anche negli articoli del Codice Civile, come dimostra l'art. 844, che individua nel concetto di “normale tollerabilità” la soluzione non solo del problema sonoro, ma più in generale del rapporto percettivo con l'ambiente. La lettura di questi articoli suggerisce quindi una duplice impostazione: da un lato si cerca di costruire un apparato in grado di rendere il più possibile oggettiva la valutazione del problema (il riferimento ad ammende e a conseguenze penali, l'attribuzione di responsabilità nei confronti dell'individuo), dall'altro si lascia il giudizio alla necessità di un'interpretazione primariamente soggettiva di alcuni concetti (la normale tollerabilità, il disturbo, il rumore), che rimandano a una forma di sapere condiviso. L'ambivalenza è l'esito di una impostazione, per la verità, non del tutto scorretta, che da una parte costruisce una struttura che possa conferire al giudice, o a chi per lui, il potere di esercitare la condanna, dall'altra rimette la sentenza a criteri particolari, da definire in base alla situazione specifica e al contesto in cui si manifesta il problema.

DPCM del 1991

L'evoluzione di tale modello, anziché insistere su questa impostazione, punta a risolvere la genericità dei concetti attraverso l'introduzione e la specificazione di ulteriori parametri a livello quantitativo. La prima legge in tema di inquinamento acustico è il DPCM del 1/3/1991 (che arriva quasi cinquant'anni dopo gli articoli del Codice Civile), che si pone come obiettivo di fissare i “Limiti massimi di esposizione al rumore negli ambienti abitativi e nell'ambiente esterno”. Il primo compito consiste nella chirificazione dei termini utilizzati, sulla base dei quali vengono definiti i criteri della “zonizzazione acustica” del territorio, e infine si stabiliscono i parametri attraverso cui ritenere un rumore sanzionabile o meno. Per quel che concerne le definizioni, risulta interessante rilevare come l'ambivalenza che caratterizzava l'approccio dei Codici di fatto non viene risolta. Emerge chiaramente, per esempio, dalla descrizione di quello che si intende con il termine “rumore”: «qualunque emissione sonora che provochi sull'uomo effetti indesiderati, disturbanti o dannosi o che determini un qualsiasi deterioramento qualitativo dell'ambiente» (Allegato A). Ci si trova ancora in presenza di un riferimento totalmente soggettivo, che non può essere definito a priori o al di fuori di un particolare contesto culturale.

Il concetto di “zonizzazione acustica” si basa sull'idea di una divisione in zone del territorio, in base alla destinazione d'uso. Il compito è affidato agli enti comunali e deve essere svolto sulla base di sei possibili classi di appartenenza: aree particolarmente protette, aree destinate a uso prevalentemente residenziale, aree di tipo misto, aree di intensa attività umana, aree prevalentemente industriali, aree esclusivamente industriali. Una volta compiuta questa individuazione, si tratta di stabilire le modalità attraverso cui poter considerare un suono come elemento “indesiderato, disturbante o dannoso”. La prima modalità fa riferimento a un criterio assoluto, per cui all'interno di ogni area nessun suono può superare una determinata soglia espressa in decibel, che varia in base al periodo (diurno o notturno) della giornata. Tali soglie sono comprese all'interno di un *range* che oscilla tra i 45 dB per le aree

particolarmente protette durante il periodo notturno, ai 70 dB consentiti, giorno e notte, all'interno delle aree industriali.

A questo criterio meramente quantitativo se ne affianca un altro, detto “differenziale”. Il procedimento ha l'obiettivo di considerare l'impatto sonoro che una sorgente produce all'interno di un dato ambiente. Si tratta, in poche parole, di rilevare il livello sonoro dell'ambiente in un certo intervallo di tempo (rumore residuo) e quindi di confrontarlo con il valore misurato in un intervallo successivo (rumore ambientale), dopo che è stata introdotta la sorgente in questione. La differenza tra i due valori (livello differenziale del rumore) non deve superare i 5 dB durante il giorno, e i 3 dB nel periodo notturno. A partire da questi elementi, si cerca di proporre una valutazione qualitativa del fenomeno sonoro, fondata sul riconoscimento del fastidio che procurano al nostro udito alcuni fenomeni come le componenti impulsive e tonali di un suono.¹ Quando ci si trova in presenza di fenomeni di questo tipo, la misura del livello differenziale viene penalizzata attraverso l'aggiunta di una costante di 3 dB al valore del rumore ambientale, mentre nel caso di rumori a tempo parziale, al fine di aumentare la soglia di tollerabilità, il valore viene sottratto.

Al di là del fatto che un tale criterio favorisce una soluzione piuttosto elitaria del problema, dal momento che tutela i paesaggi sonori già equilibrati senza prevedere alternative per quelli inquinati, è interessante rilevare come si provi a rendere possibile una valutazione qualitativa del fenomeno sonoro a partire da dati quantificabili in modo oggettivo. L'evoluzione del decreto è rappresentata dalla “Legge quadro sull'inquinamento acustico” del 26 Ottobre 1995. Le innovazioni che il testo presenta sono essenzialmente due. La prima riguarda la specificazione degli organismi competenti e responsabili, pubblici e privati, della gestione esecutiva, mentre la seconda è relativa al tentativo di impostare la soluzione del problema su un piano di lunga durata. A partire dalle definizioni introduttive si capisce che l'impostazione teorica generale non è cambiata. L'inquinamento acustico viene definito come «l'introduzione di rumore nell'ambiente abitativo o nell'ambiente esterno tale da provocare fastidio o disturbo al riposo ed alle attività umane, pericolo per la salute umana, deterioramento degli ecosistemi, dei beni materiali, dei monumenti [...]» (Art. 2, 1, a). Si ripropone l'accostamento di elementi che richiederebbero un approccio e una considerazione, nonché delle modalità di intervento, totalmente differenti: una cosa è infatti parlare del “pericolo per la salute umana”, che ha a che fare con la struttura fisiologica dell'organismo, cioè con un dato che, per quanto dipendente dalle caratteristiche individuali, risulta quantificabile e argomentabile attraverso criteri oggettivi. E una cosa è invece parlare di “fastidio”, di “disturbo”, di “riposo” e di “attività umana”, tutti termini rimandanti necessariamente a una con-

Legge quadro del 1995

¹ Senza entrare nei dettagli tecnici, con suono impusivo si intende un suono ripetuto nel tempo a determinati intervalli, mentre un suono caratterizzato da una componente tonale individua un suono che si attesta in uno spettro di frequenza limitato. Un fischio che si ripete ogni 5 secondi, per esempio, assomma queste due caratteristiche, permettendo di comprendere come l'effetto risulti decisamente fastidioso.

siderazione particolare e specifica della comunità, assolutamente non comprensibili se non in riferimento a un contesto concreto.

Il problema, naturalmente, non rimane confinato sulla carta, ma si riflette nella definizione delle procedure di intervento e di controllo del fenomeno. L'attrito tra un sistema che potrebbe procedere autonomamente sulla base di valori quantitativi, rilevati in modo assoluto, e un sistema di considerazioni qualitative che necessiterebbero invece un confronto con il contesto locale, rimanda a una mediazione che non si sa a chi attribuire. La figura del giudice rimane troppo distante dal caso concreto, non potendo di conseguenza essere individuata come risoltrice per ogni controversia, che spesso deriva da episodi puntali e momentanei. Le contraddizioni si riflettono nel modo più evidente sulla figura del “tecnico competente in acustica”, che si caratterizza come il mero strumento locale di un apparato decisionale stabilito altrove. Il suo compito diventa quello di semplice esecutore, che rileva dei dati strumentali e li paragona a valori già altrove stabiliti, senza che gli sia affidata la minima possibilità di interpretare il risultato sulla base di una propria esperienza e di una considerazione specifica del problema.

La Legge Quadro del 1995 è seguita da un'intensificazione delle operazioni finalizzate alla regolamentazione dell'inquinamento acustico, che portano nel 1997 all'emanazione di due decreti volti a stabilire la “Determinazione dei valore limite delle sorgenti sonore”, e la “Determinazione dei requisiti acustici passivi degli edifici” (DPCM del 14/11/1997 e DPCM del 5/12/1997). Il primo di questi consiste in un approfondimento del modello del DPCM del 1991 e del 1995, con una ripresa della zonizzazione delle aree territoriali e la definizione di nuovi parametri che possano permettere una migliore valutazione complessiva dell'ambiente sonoro. Si distinguono i limiti massimi di emissione delle fonti sonore rispetto a quelli generali di immissione² e si cerca di definire più nello specifico i valori di attenzione e di qualità già introdotti nel testo del 1991. Il valore di attenzione rileva una situazione sonora in grado di costituire un potenziale rischio per la salute umana o per l'ambiente, in riferimento alle soglie massime di immissione indicate per ogni zona, alla durata del suono e alla sua collocazione all'interno della giornata. Il valore di qualità, invece, indica un obiettivo «da conseguire nel breve, nel medio e nel lungo periodo con le tecnologie e le metodiche di risanamento possibili» (Legge quadro 1995, art. 2, 1, h).

Il passaggio a un irrigidimento dell'approccio legislativo, basato sul tentativo di affrontare il problema in un'ottica di “prevenzione” piuttosto che di “cura”, è confermato dal decreto del 5 dicembre 1997, che definisce i requisiti acustici passivi degli edifici. Lo scopo è perseguito attraverso il riconoscimento di sette categorie, con la conseguente indicazione delle caratteristiche minime che devono avere, in relazione a ogni categoria, le componenti strutturali e gli impianti tecnologici. Tali valori sono decisamente restrittivi e dimostrano, appunto, la volontà di portare

² Con valore di emissione si intende il livello di rumore prodotto da una singola sorgente sonora, mentre il valore di immissione indica la quantità complessiva di rumore prodotto dalla totalità delle fonti sonore all'interno di un dato ambiente.

avanti una battaglia che coinvolga non solo gli specialisti, ma anche i progettisti e i costruttori, e che possa quindi sensibilizzare l'intera società nei confronti del problema. Nel complesso, i decreti del 1997 esprimono lo sforzo verso un impegno maggiore rispetto al passato, che non si è però tradotto in un effettivo miglioramento della situazione soprattutto a causa della lentezza nei processi attuativi negli anni successivi. Lo sviluppo si è poi concentrato prevalentemente sulle specifiche tecniche attraverso cui attuare i decreti già emanati (compito per buona parte affidato alle Regioni), e attorno al tema della sicurezza acustica nei luoghi di lavoro.

Tra i diversi emendamenti che cercano di regolare alcuni aspetti puntuali delle procedure, risulta interessante il decreto ministeriale del 29 Novembre 2000, che stabilisce dei parametri per interventi di contenimento e di abbattimento del rumore a opera delle società e degli enti gestori di servizi pubblici. Quello che sorprende è l'apparato metodologico attraverso cui si cerca di definire, per via del tutto teorica e attraverso una rigida costruzione matematica, le aree a cui deve essere riconosciuta una priorità di intervento. Il che comporta, oltre al rischio consistente di promuovere un'azione che non sia recepita in modo positivo dalla popolazione locale, uno spreco cospicuo di mezzi e di risorse. Se il dialogo con gli abitanti del luogo, infatti, permetterebbe di identificare senza margini di errore le sorgenti considerate più fastidiose, un intervento basato su un modello matematico non potrebbe che cominciare da una rilevazione sistematica, lunga e dispendiosa, dei parametri acustici di tutte le aree interessate, dalla quale derivare di conseguenza i fattori di rischio.

Gli emendamenti attuativi

Per completare il quadro, vale la pena citare il DPR del 30 Marzo 2004, n.142, che stabilisce le “Disposizioni per il contenimento e la prevenzione dell'inquinamento acustico derivante dal traffico veicolare”. Tali disposizioni sono messe in relazione alla tipologia della strada, al particolare contesto che la circonda e alla fascia oraria interessata. Il regolamento delle strade urbane di quartiere e delle strade locali è lasciato nelle mani dei Comuni, da gestire in base alla zonizzazione acustica e alla relativa classe di appartenenza di ogni area. E' certamente sorprendente che si sia dovuto aspettare il 2004 per un inquadramento sistematico del fenomeno del traffico urbano sotto il profilo acustico, e che solo a partire da tale data si sia cercata una soluzione in riferimento a dei valori e a dei limiti quantitativi precisi.

Per concludere: la disamina dell'apparato legislativo italiano in materia di inquinamento acustico ha tendenzialmente confermato i motivi delle critiche provenienti dall'ambito della riflessione sul paesaggio sonoro. Il primo punto da sottolineare consiste, almeno fino a questo momento, nel ritardo complessivo della normativa rispetto all'evoluzione degli eventi. Il che ha caratterizzato la continua rincorsa a una situazione già pienamente in atto, attraverso la messa a punto di provvedimenti parziali, che oggi definiscono un apparato legislativo corposo, incapace di adattarsi in modo flessibile a un fenomeno che per sua essenza risulta evanescente, difficilmente formalizzabile e fortemente influenzato dalla situazione contingente. La lacuna principale consiste nell'incapacità di individuare le figure che possano iniziare le azioni complesse di educazione, di comprensione specifica del fenomeno e di garanzia di controllo, che rappresenterebbe l'unico punto di partenza possibile per

una effettiva inversione di tendenza. L'unica figura che potrebbe in qualche modo svolgere questo compito, in quanto operatore effettivamente locale, è il tecnico, che allo stato attuale deve però operare, per dir così, tra l'incudine e il martello, risultando vincolato, da un lato, dal potere economico nelle mani del suo stesso datore di lavoro – ossia l'individuo al quale dovrebbe porre dei vincoli al progetto –, dall'altro da un apparato legislativo che ne limita l'intervento all'atto di una semplice rilevazione quantitativa, precludendo a priori la valutazione soggettiva ed esperienziale del problema.

2.2.2 La normativa europea (Direttiva CE 2002/49)

In ambito comunitario la regolamentazione del rumore ambientale è trattata a partire dalla Direttiva 2002/49 del 18/7/2002. Si tratta di un documento generale, che punta in primo luogo a uniformare l'atteggiamento degli stati membri nei confronti della tematica sonora. Anche in questo caso il problema principale consiste nel trattamento del “rumore” anziché del “suono”, lasciando presagire un atteggiamento negativo e vincolistico. Sebbene questo sia effettivamente lo scopo di fondo, bisogna osservare che l'impostazione generale si basa su un modello decisamente più sofisticato rispetto a quelli analizzati in precedenza.

Il primo punto consiste nella definizione di un indicatore generale attraverso cui comprendere il rumore ambientale. Tale indicatore, definito « L_{den} » (descrittore acustico giorno-sera-notte), valuta l'impatto sonoro di una sorgente sulla base di una media oraria ponderata, che penalizza le emissioni durante le ore serali e notturne. Sulla base di questo indicatore è possibile definire di conseguenza il carattere acustico di un territorio. La Direttiva si articola in due momenti principali, che corrispondono alla “Mappatura acustica strategica” e alla conseguente definizione di “Piani d'azione”. La mappatura strategica consiste in un documento interpretativo che deve essere prodotto in riferimento a tutti gli agglomerati urbani e agli assi stradali principali, comprese le linee ferroviarie e gli aeroporti. Le mappe prodotte hanno caratteristiche differenti, in base alla funzione che assolvono, che può essere quella di veicolare l'interpretazione del territorio a vantaggio della Commissione europea o della popolazione locale, oppure quella di rappresentare una base per la definizione dei Piani d'azione. In tutti i casi, esse devono contenere l'indicazione delle soglie acustiche di ogni area, in relazione alle caratteristiche salienti (numero di abitazioni, presenza di scuole, ospedali, numero di abitanti residenti, densità ecc.).

Si tratta nel complesso di un'operazione simile a quella della zonizzazione acustica introdotta in Italia dal DPCM del 1991, supportata però da finalità differenti. La mappatura richiesta dalla Direttiva europea è infatti “strategica”, ponendosi come il primo passo per la definizione di piani d'azione che possano produrre un effettivo miglioramento delle caratteristiche del territorio. Non vengono in questo contesto definiti dei limiti o dei vincoli quantitativi da rispettare, nella convinzione che questi possano «variare a seconda della tipologia di rumore, dell'ambiente circostante e

della diversa sensibilità al rumore delle popolazioni» (Art. 3, s). La mappatura deve al contrario individuare “zone di interesse”, che necessitano di attenzione particolare, e “zone silenziose”, ossia quelle aree che possiedono caratteristiche acustiche di pregio. Tale lettura interpretativa deve essere aggiornata ogni cinque anni in modo da risultare in sintonia con l'evoluzione del territorio.

Sulla base di questo riconoscimento si passa alla definizione del “Piano d'azione” vero e proprio, che per la messa a punto delle strategie attuative necessita di un confronto con la popolazione locale. Il piano d'azione non contempla soltanto una prospettiva di riduzione quantitativa del rumore, ma si configura come uno strumento in grado di ristabilire, nel medio-lungo periodo, un equilibrio tra gli elementi sonori presenti sul territorio. L'obiettivo è perseguito attraverso il tentativo di ridurre il numero delle persone esposte al rumore, intervenendo nelle zone di interesse e tutelando le aree silenziose.

Il sistema di verifica delle operazioni di mappatura e della conseguente definizione dei piani viene previsto dalla Direttiva con scadenza quinquennale, a partire da una relazione che sintetizza i dati complessivi ottenuti. La recezione di questa Direttiva è avvenuta in Italia con la Legge del 31 ottobre 2003 n. 306, relativa alle “Disposizioni per l'adempimento di obblighi derivanti dall'appartenenza dell'Italia alle Comunità europee”. Nell'Art. 14 vengono esplicitate in particolare le azioni da intraprendere per adeguare il sistema normativo statale alle disposizioni europee, che sono articolate in quattro punti. Il primo riguarda la necessità tecnica di introdurre nelle normative nazionali i nuovi parametri (tra cui L_{den}). Il secondo esprime un generale accordo con la Direttiva in tema di tutela dell'ambiente e della salute dei cittadini. Il terzo si pone l'obiettivo di dare sostegno alle attività intraprese dagli enti locali al fine del miglioramento del contesto acustico. Il quarto, infine, prevede la creazione di adeguati strumenti di informazione e di coinvolgimento del pubblico per incrementare la partecipazione nei processi decisionali.³

Nonostante quello che sembra rappresentare un passo avanti teorico, gli esiti del processo puntano chiaramente a interventi di mitigazione del rumore, senza produrre alcun avanzamento relativo alla comprensione qualitativa dell'elemento sonoro rispetto al contesto sociale di riferimento. Nel caso milanese, per esempio, a seguito della mappatura acustica strategica del 2007, il piano d'azione si configura come un documento di valutazione complessiva della situazione della viabilità stradale e ferroviaria, individuando i punti di maggiore incidenza acustica e proponendo in-

Le difficoltà legate ai processi attuativi

³ Il richiamo alla necessità di consultazioni pubbliche, espresso senza alcun riferimento alle modalità di gestione e di coordinamento della partecipazione, aprirebbe la strada ad un lungo dibattito, relativo all'efficacia di queste procedure. È innegabile, infatti, che spesso tali operazioni non sono riuscite a tradursi in risultati di qualità, avviando al contrario *iter* decisionali molto complessi, che non hanno prodotto ricadute positive sul territorio. Se è dunque vero che il richiamo all'idea di partecipazione non può essere considerato un dato positivo *tout court*, essendosi spesso tradotto in una sorta di *captatio benevolentiae* che ha di fatto tutelato l'operato individuale dei politici di turno, risulta in ogni caso significativo constatare come, all'interno di questo contesto normativo-giuridico, la considerazione del suono e delle strategie per il suo trattamento sia messa direttamente in relazione con la sensibilità e la cultura della popolazione locale.

terventi di mitigazione attraverso strumenti come le barriere antirumore, la modifica dei percorsi viabilistici, la creazione di zone pedonali, di zone 30 ecc. L'attuazione dell'Ente Città metropolitana di Milano ha determinato un ulteriore passaggio di consegne, che al momento non ha prodotto alcun cambiamento di approccio. Tra la mappatura strategica e il piano d'azione (ancora da definire), è stato redatto un "Piano di contenimento e abbattimento del rumore", in cui l'obiettivo viene raggiunto attraverso «l'installazione di barriere antirumore o altre tipologie di ostacoli alla propagazione del rumore; l'applicazione di pavimentazione drenante fonoassorbente sul manto stradale; la valutazione dei requisiti acustici passivi degli edifici o valutazione post operam; la realizzazione di riqualifiche o varianti ai tracciati stradali».

Nel complesso, la proposta della Direttiva punta a un risultato più sofisticato rispetto all'approccio normativo tradizionale, introducendo l'importanza di una considerazione non solo passiva e riduttiva del rumore, ma anche costruttiva, finalizzata all'elaborazione di strategie e piani di azione che possano avere ricadute sul territorio nel lungo periodo. Dall'altra parte, però, il limite resta sempre quello relativo alla considerazione del suono in quanto "rumore", ossia elemento negativo da controllare. Il richiamo al concetto di partecipazione, a più riprese auspicato, non si è tradotto in operazioni specifiche, venendo solo ribadito sulla carta senza alludere a esperienze concrete. Anche questa indicazione, quindi, non è riuscita a indirizzare l'attenzione verso una comprensione più qualitativa dell'elemento sonoro. L'analisi condotta rileva quindi la difficoltà di passare da un'impostazione descrittiva, come quella proposta dalla Direttiva, che rimane legata alla definizione di buone pratiche che non si traducono direttamente in emendamenti prescrittivi, a un modello operativo che si confronta con i caratteri specifici del contesto.

Un esempio significativo, che rende conto di questa difficoltà, è rappresentato dal tentativo di definire gli orari in cui stabilire il passaggio tra periodo diurno, serale e notturno. Quelle che la Direttiva europea (Allegato I) individua come fasce *standard* sono i periodi compresi tra le 07.00-19.00, le 19.00-23.00 e le 23.00-07.00. Dal momento che è esplicitato che l'individuazione degli orari è «a discrezione dello Stato membro», la ridefinizione di queste fasce nel contesto italiano anticipa di un'ora l'inizio del giorno, accorciando di due ore la durata della sera. Per cui i periodi vengono individuati tra: 06.00-20.00, 20.00-22.00, 22.00-06.00. Mi pare molto facilmente intuibile che una tale scansione non possa essere considerata valida su tutto il territorio nazionale senza ulteriori distinzioni. Non solo alla macroscala, viste le ampie differenze culturali che stanno alla base degli usi nelle regioni del nord rispetto a quelle del sud, le abitudini rurali rispetto a quelle urbane, ma anche a livello locale, a causa dei diversi caratteri dei quartieri urbani, la presenza di locali, di scuole, di ospedali ecc.

2.2.3 Una prospettiva difficile

La prospettiva legislativa si pone, come abbiamo visto, all'interno di un orizzonte certamente criticabile, risultando incapace di superare un modello quantitativo-vincolistico nella considerazione del rumore che non permette di delineare degli strumenti efficaci per iniziare un percorso creativo di comprensione e di progetto del paesaggio sonoro. Tale esito suscita al contempo dei quesiti difficili da risolvere, che collocano la soluzione del problema all'interno di un'ambivalenza apparentemente irrisolvibile. Se da un lato, infatti, l'assunzione di una prospettiva come quella legislativa lascia irrisolto il problema della considerazione sociale e locale del suono, dall'altro un'alternativa basata su una rete troppo diffusa di controllo e di gestione del fenomeno renderebbe impossibile un apparato decisionale ancorato a pratiche consolidate, relegando la soluzione del problema a una sensibilità individuale per sua definizione volubile e influenzabile. Come abbiamo già rilevato, una possibile via è rappresentata dal tentativo di integrare una serie di elementi mutuati dalla riflessione sul paesaggio sonoro nella legislazione vigente, con l'obiettivo di rendere più efficace questo modello. Il rischio, d'altra parte, sarebbe quello di mettere a punto un apparato estremamente complesso e macchinoso che, come spesso avviene, renderebbe di fatto inutile il vincolo formale. Specialmente per un ambito come quello sonoro, in cui la permanenza del fenomeno da indagare potrebbe essere pressoché istantanea, in cui gli elementi del paesaggio variano in modo decisivo all'interno di secondi e minuti, sarebbe fondamentale al contrario potersi confrontare con pochi elementi, facilmente gestibili, adeguatamente flessibili e comprensibili.

Io penso che un apparato giuridico funzionale, che sappia porsi effettivamente in relazione con i caratteri del fenomeno sonoro, dovrebbe contemplare delle limitazioni volte a tutelare esclusivamente la salute fisiologica dell'individuo, senza tentare di inquadrare dei fenomeni che per loro natura sono indissolubilmente legati alla sensibilità del soggetto e della comunità in cui esso vive. Questa considerazione produrrebbe una permissività maggiore, in termini quantitativi, rispetto alla possibilità di immissione sonora nell'ambiente: le soglie legate alla salute fisiologica dell'udito, come dimostrano numerosi studi in materia, si attestano decisamente al di là di quelle stabilite dalle attuali zonizzazioni.⁴ Altra questione è rappresentata da fenomeni di stress legati alla particolare percezione del suono in quanto rumore, comprensibili cioè in un'ottica che implica una considerazione qualitativa del particolare suono percepito. Per regolamentare tale scenario, non ritengo possibile ricorrere a un apparato definito una volta per tutte, che pretenda di classificare e di

⁴ Juliette Volcler, per esempio, nel testo *Il suono come arma* fa riferimento a uno studio di Jürgen Altmann (*Acoustic weapons. A prospective assessment: sources, propagation and effects of strong sound*), per dimostrare che «l'orecchio può subire danni [...] a partire da 85 dB; il livello di disturbo si raggiunge verso i 120 dB e la soglia del dolore si colloca attorno ai 140 dB» (p. 19). Specificando solo in seguito, e avvalorando così la nostra tesi, che «tale scala varia fortemente a seconda del tipo di suono e delle persone». Si ricorda che la soglia massima di rumore stabilita dall'attuale zonizzazione, in un'area industriale in periodo diurno, è di 70 dB.

quantificare ogni possibile evento. Come del resto dimostra in maniera emblematica la giurisprudenza attuale, un tale tentativo non ha la possibilità di trovare una “giusta misura”, caratterizzandosi sempre come uno strumento o troppo piccolo o troppo grande rispetto al caso reale. Nel primo senso, mancando di strumenti che riescano a prendere in considerazione tutte le possibili emissioni sonore nella enorme molteplicità degli scenari di riferimento; nel secondo, dovendo configurare un apparato di una tale complessità da diventare nei fatti inutilizzabile.

L'obiettivo da perseguire consiste nella definizione di uno scenario di riferimento che enuclei dei concetti efficaci e al contempo facilmente interpretabili, in grado di indirizzare la comprensione e il progetto del fenomeno sonoro. Con l'obiettivo di fondare, da un lato, un atteggiamento giudiziario più consapevole, fornendo al giudice (o a chi per lui) degli elementi attraverso cui interpretare i problemi nella loro effettiva complessità, dando un senso più specifico a concetti come “suono, rumore, musica, disturbo, fastidio” ecc. Dall'altro lato, in modo ancora più rilevante, favorire una consapevolezza a coloro che si occupano della costruzione dello spazio, in modo che finalmente il controllo del fenomeno non sia soltanto la conseguenza di un atteggiamento “mitigativo” del “rumore”, ma diventi costruzione “creativa” del “suono”, inteso come elemento ricco di stimoli, di significati e di suggestioni per chi lo vive. Un atteggiamento, di conseguenza, non più costretto a rincorrere e a correggere una situazione già pienamente compromessa, ma in grado di anticipare la trasformazione, guidandola, e anzi utilizzandone gli elementi per dare forza e carattere ai luoghi della nostra vita.

Si tratta di una prospettiva che potrebbe emergere attraverso l'abbandono di un approccio “chiuso”, che ha la pretesa di risolvere nella loro estrema complessità i problemi legati al paesaggio sonoro urbano, ponendosi invece come la conseguenza di un atteggiamento “aperto”, che consideri e migliori i metodi di controllo e di gestione attualmente in uso, integrandoli in una prospettiva multidisciplinare. È più o meno la via che, in relazione alla dimensione fisico-spaziale, è stata favorita dall'area della Tecnologia dell'architettura, attraverso quella che abbiamo già descritto come una reinterpretazione del riferimento normativo da una dimensione vincolistico-prescrittiva a una prestazionale-esigenziale. Operazione che, in quel caso, si è completata attraverso la messa a punto di strumenti specifici e di una nozione come quella di progettazione ambientale, che potrebbe dare delle indicazioni significative anche in questo contesto.

2.3 Per una tipologia del sonoro

Il progetto dello spazio, in tutte le sue innumerevoli variabili e le sue possibili configurazioni, implica inevitabilmente l'imposizione di un punto di vista soggettivo nei confronti di un sistema consolidato di valori. Tra l'operazione di analisi del

territorio e quella di definizione del progetto si introduce una “discontinuità”, conseguenza di un gesto creativo che, a partire da un dato contesto, produce un'elaborazione sulla base di elementi soggettivi e di stimoli individuali. Nella maggior parte dei casi il progettista si deve confrontare con una realtà a lui estranea, della quale è difficile conoscere i tratti profondi, rispondenti all'attribuzione di valore che la popolazione conferisce agli elementi del territorio. Attribuzione che spesso procede alla luce di percorsi irrazionali, che lo stesso riferimento alle categorie statiche della storia “ufficiale” non permette di comprendere. La capacità di stabilire un contatto con la realtà locale diventa in questo senso un elemento saliente, da cui dipende la riuscita stessa del progetto, in termini di apprezzamento da parte del pubblico, di riconoscimento sociale, di vicinanza con la sensibilità del luogo.

Non potendo naturalmente il progettista pensare di “vivere” il territorio per un tempo sufficientemente lungo da maturare una coscienza soggettiva che sappia collocare tutti i fenomeni in esso implicati, diventa fondamentale la possibilità di riferirsi a categorie che permettano di attribuire un valore agli oggetti, attraverso degli schemi di lettura che non implicino la necessità di un confronto diretto con tutti gli elementi.⁵ L'ampia discussione che ha tradizionalmente riguardato il termine “tipologia” in architettura va proprio in questa direzione, permettendo di interpretare gli oggetti architettonici sul territorio sia in un orizzonte morfologico e spaziale, che li pone in relazione a un sistema di soluzioni costruttive consolidate, sia all'interno di un apparato di valori che ne evidenzia il legame con la sensibilità della popolazione.

È proprio la possibilità di un “approccio tipologico” al sonoro, dunque, che vorremmo indagare. Si tratta di un'area di indagine che fa parte degli studi sul paesaggio sonoro fin dalla sua nascita, e che porta con sé una serie di problematiche che ancora oggi non hanno trovato una soluzione definitiva. La maggiore difficoltà, ancora una volta, è legata all'estrema variabilità degli elementi sonori, che, pur potendosi definire attorno a episodi costanti, risultano fortemente influenzati da fenomeni singolari e non formalizzabili. La conseguente sostanziale impossibilità di rappresentare il paesaggio sonoro attraverso una raffigurazione statica rappresenta probabilmente lo scoglio più evidente, ponendo la riflessione in una dimensione necessariamente “in essere”, che richiede lunghi tempi di ascolto e di analisi. Per quanto oggi l'ausilio dei mezzi informatici permetta lo sviluppo di modellizzazioni molto sofisticate, che rendono possibile delle esperienze immersive in ambienti virtuali multisensoriali, tale difficoltà non è ancora stata superata definitivamente. In modo significativo, l'unico approccio che ha permesso lo sviluppo di una precisa rappre-

⁵ La nostra ricerca ha talmente insistito sull'importanza di un approccio che tenga conto delle interazioni emozionali che si creano a partire dal contatto diretto e dall'esperienza concreta con il luogo, che è evidente che qui non si proponga l'alternativa di un approccio al progetto in grado di maturare al di fuori di questa relazione. Quello che viene cercato, piuttosto, ha a che fare con delle coordinate di riferimento che permettano di orientare la comprensione emozionale del luogo a partire da schemi di lettura che stabiliscano a priori dei riferimenti per il soggetto, in modo che l'esperienza concreta (necessaria) possa focalizzarsi su un numero selezionato di elementi.

sentazione dell'elemento sonoro è quello quantitativo, che ha potuto infatti produrre un dialogo effettivamente condiviso e delle strategie operative.

2.3.1 Silenzio, musica, rumore

Un primo tentativo di classificazione tipologica del suono è quello che viene fatto, banalmente, attraverso la terminologia comune, che distingue chiaramente alcuni concetti sonori in relazione al significato che dovrebbero avere per l'ascoltatore. I tre concetti di "silenzio", "musica" e "rumore" rappresentano in questo senso un esempio significativo, da cui è possibile comprendere la fluidità di queste categorie che, se non ancorate al riferimento di una comprensione locale basata su un preciso sistema di significati, perdono totalmente la propria efficacia.

Il "silenzio" ha sempre rappresentato un riferimento prioritario per la considerazione delle componenti più intime e profonde della personalità individuale. La tradizione mistica traccia un esempio, a favore di una pratica di meditazione e di preghiera che non si gratifica di nessun elemento esteriore, volendo rappresentare nella sua assoluta purezza il percorso individuale di avvicinamento a Dio. Ancora oggi il concetto di silenzio assume lo stesso valore, venendo messo in relazione a una ricerca di interiorità e di spiritualità che non è generalmente permessa all'interno dei caotici scenari quotidiani. Nel libro *Manifesto per il silenzio*, Stuart Sim analizza la dinamica che lega i nostri stili di vita al silenzio, mostrando come in un mondo sempre più dominato dalla presenza di rumore come veicolo di trasmissione di informazione, di stati d'animo, di condizioni sociali, il silenzio si carichi di valori particolari. Non solo in termini negativi, rendendosi espressione di una via alternativa che rifiuta il modello dominante, ma anche in termini positivi, facendosi portatore di precisi contenuti politici, economici, sociali, culturali. Si tratta di una conclusione vicina a quella di Murray Schafer, che chiude significativamente *Il paesaggio sonoro* con un capitolo intitolato "il silenzio", nel quale sostiene che «nel momento in cui un suono entra a far parte dei suoni vietati, gli viene concesso l'ultimo onore, quello di renderlo onnipotente. [...] Il potere ultimo è allora il silenzio, così come il potere della divinità risiede nel suo essere invisibile. È questo il segreto dei mistici e dei monaci ed è soltanto meditando che può concludersi qualsiasi studio sul suono degno del suo nome» (Murray Schafer, 1977: 281).

È chiaro, d'altra parte, che l'esperienza percettiva che caratterizza le realtà urbanizzate della nostra quotidianità non ci permette di confrontarci effettivamente con il concetto del silenzio, che si configura quindi come il prodotto di un'astrazione teorica, finalizzata al raggiungimento di una condizione non quantificabile in termini strettamente sonori, quanto piuttosto emotivi o spirituali. Anche nei luoghi più fortemente isolati, come osservava John Cage dopo essere stato immerso per diversi minuti in una camera anecoica, il silenzio non esiste. L'utilizzo di questo elemento può assumere addirittura il ruolo di strumento di tortura, come dimostrano i vari trattamenti di deprivazione sensoriale a cui vengono sottoposti alcuni prigionieri (Vocler, 2012).

Se la semplice assenza di suono, quindi, può caricarsi di una sfera di significato tanto ampia da non permettere di considerare l'elemento come un dato quantitativo replicabile, ma necessariamente come un fattore comprensibile a partire da un sistema di valori di riferimento, a maggior ragione questo succede per l'ambito della musica e del rumore. Un inquadramento sistematico di quello che si può intendere con quest'ultimo termine viene presentato da Murray Schafer (1977), a partire da quattro principali definizioni del concetto. La prima è la classica definizione di rumore, che corrisponde genericamente a un «suono non desiderato», secondo l'interpretazione che già a partire dal 1255 si trova nell'*Oxford English Dictionary*. È evidente che per quanto la proposta possa apparire plausibile, almeno un problema sembra rimanere irrisolto: non desiderato da chi? La vita di ogni giorno pone costantemente esempi di suoni che vengono considerati desiderabili da alcuni individui e assolutamente non desiderabili da altri. Come trovare un criterio per stabilire dei parametri “oggettivi” che possano mettere d'accordo le parti?

In questa direzione si muovono alcune altre proposte, come quella di Hermann Von Helmholtz, che considera il rumore come un «suono non musicale». Secondo il fisico tedesco è una vera e propria differenza fisica che distingue la forma d'onda di un suono musicale (che ha un carattere periodico) da quella del rumore. Si tratta di una concezione che risulta ormai superata, sia a causa delle scoperte scientifiche che dell'evoluzione dei linguaggi musicali, apparendoci quindi come il prodotto di una concezione scientifica di stampo positivista, oggi definitivamente tramontata. Una possibile alternativa consiste nel definire rumore un «qualsiasi suono di una certa intensità», riferendosi quindi a suoni quantitativamente intollerabili, indipendentemente dalla loro qualità. La proposta, che abbiamo già considerato in riferimento all'approccio giuridico, ha il vantaggio di rendere possibile il riferimento a vincoli precisi, in grado di tutelare per esempio gli aspetti della salute fisiologica dell'udito. Ma ha il grosso limite di non riuscire a favorire la considerazione del suono in quanto elemento sociale in grado di svolgere una funzione regolativa all'interno della comunità, considerandolo invece come una semplice quantità da controllare.

L'ultima definizione considerata da Murray Schafer intende il rumore come un «disturbo all'interno di qualsiasi sistema di comunicazione», riferendosi a fenomeni come quello del “rumore bianco” nelle registrazioni musicali o dell’“effetto neve” sugli schermi televisivi. Si tratta evidentemente di una considerazione che rimanda a un contesto più tecnico e meno attinente alla nostra indagine.

Appare chiaro, quindi, come anche in riferimento al concetto di rumore non sia possibile arrivare a una definizione condivisa che possa permetterne una comprensione al di fuori del riferimento specifico agli schemi culturali che ne orientano la comprensione. Addirittura la possibilità di pensare al rumore come a qualcosa di negativo dovrebbe essere contestualizzata, visto che il termine, in alcune circostanze, può assumere una valenza positiva. È il caso, per esempio, dello *slogan* che incita a “fare rumore” (*make some noise*) per dimostrare il proprio tifo in occasione di eventi sportivi o, per usare una citazione un po' più aulica, della funzione sacrale

che può assumere questo elemento in quanto espressione di giubilo a favore della divinità. Il significato di *jubilate Domino* nel verso biblico del salmo 100, per esempio, è tradotto in inglese con la locuzione *make a joyful noise unto the Lord*.

La considerazione del concetto di “musica” sembrerebbe a prima vista semplificare il discorso, facendo finalmente riferimento a una struttura di organizzazione del suono in grado di comunicare il proprio messaggio universalmente, avendo a che fare con un'area prettamente emozionale legata alla sfera del soggetto. In verità, ciò che sta alla base di questo concetto dovrebbe introdurre una riflessione molto articolata che si estende addirittura a considerare il preciso rapporto che lega la comunità alla struttura del mondo, della religione, dell'universo. Dibattiti come quello sulla musica delle sfere, sulla corruttibilità del canto, sul temperamento, che hanno attraversato tutta la civiltà e la concezione musicale dell'occidente, sono l'espressione più evidente di questa tesi, che dimostrano al contempo come culture diverse possono sviluppare concezioni di musica radicalmente differenti.

L'evoluzione del linguaggio musicale che ha seguito lo sviluppo delle avanguardie nel secolo scorso produce un'ulteriore confusione dei termini implicati. Anche in questo caso la disamina comporterebbe la necessità di un'ampia riflessione, che si potrebbe sintetizzare nella tesi di una progressiva commistione del fenomeno della musica con quello del rumore. Si tratta di un percorso originato sia dalla diffusione di strumenti non convenzionali, in grado di produrre sonorità precedentemente impensabili all'interno di un discorso propriamente musicale, sia da un diverso atteggiamento culturale nei confronti del suono da parte dei compositori. Due citazioni permettono di argomentare questa tesi: la prima è tratta dalla riflessione futurista, secondo cui la musica, ridefinita come «l'arte dei rumori non deve limitarsi a una riproduzione imitativa. Essa attingerà la sua maggiore facoltà di emozione nel godimento acustico in se stesso, che l'ispirazione dell'artista saprà trarre dai rumori combinati» (Russolo, 1913-2008: 87). La seconda attinge al grande alveo della riflessione cageana, che nel celebre manifesto posto a introduzione della raccolta *Silence* afferma: «io credo nell'utilizzo del rumore. Ovunque ci troviamo, quello che sentiamo è per lo più rumore. Se lo ignoriamo, ci disturba. Se lo ascoltiamo, lo troviamo affascinante. Il suono di un vagone a cinquanta miglia all'ora. Che procede lineare tra le stazioni. Pioggia. Noi vogliamo catturare e controllare questi suoni, per usarli non come degli effetti, ma come dei veri e propri strumenti musicali» (Cage, 2009: 3, traduzione mia).

Queste formulazioni così radicali della commistione, che legano ciò che in ambito sonoro rappresenta per eccellenza l'elemento caotico e casuale con ciò che dovrebbe essere l'espressione più genuina della bellezza, confermano in modo evidente la nostra tesi, mostrando come, anche nel lessico comune, i concetti che utilizziamo per riferirci al fenomeno sonoro dipendano da una serie di elementi legati al proprio valore sociale e culturale.

2.3.2 Tonica, impronta, segnale

La nascita di una discussione più specifica attorno al problema relativo alla tipologia del sonoro prende le mosse dal lavoro di Murray Schafer (1977), la cui proposta consiste nel classificare ogni elemento sonoro all'interno di tre categorie che sono denominate “tonica”, “segnale” e “impronta”.⁶ Nel linguaggio musicale la tonica rappresenta la prima nota della scala, da cui deriva la tonalità del brano e attorno a cui si costruisce lo sviluppo armonico della composizione. Recuperando il termine proprio in questo senso musicale, all'interno del paesaggio sonoro la tonica rappresenta lo sfondo di un determinato ambiente, l'elemento acustico fondamentale a partire dal quale si costruisce la peculiarità del luogo. Rientrano in questa categoria i suoni dovuti alla conformazione geografica del territorio, agli elementi climatici, allo scorrere delle acque, del vento, alla presenza di foreste o pianure, di uccelli, insetti e altri animali. Gli individui che abitano il luogo sono costantemente esposti alla percezione di tali suoni, che di conseguenza non vengono più percepiti a livello conscio.

I “segnali” rappresentano quell'insieme di suoni prodotti con l'obiettivo specifico di essere ascoltati per comunicare un messaggio di particolare importanza. L'atto dell'ascolto e della recezione del segnale non implica quindi un momento intellettuale che stacchi il suono da uno sfondo per portarlo al livello della percezione conscia, imponendosi esso stesso all'attenzione a causa della propria intensità o della propria frequenza. Possiamo annoverare come esempio di segnali i suoni delle campane, i clacson delle macchine, le sirene delle fabbriche ecc. La terza componente che contraddistingue un paesaggio sonoro è rappresentata dalle “impronte sonore”, che indicano un «suono comunitario che possiede caratteristiche di unicità oppure qualità tali da fargli attribuire, da parte di una determinata comunità, valore e considerazioni particolari» (Murray Schafer, 1977: 22). L'impronta rappresenta dunque il lato più sociale e comunitario del suono, l'elemento che più chiaramente si identifica con il corso della storia umana e con gli elementi culturali presenti sul territorio. Nell'interpretazione di Murray Schafer si tratta di suoni che esprimono un'alta tensione simbolica e rituale.

Come molte delle teorie proposte nel testo in questione, la distinzione sintetizzata sembra rappresentare più un punto di avvio per una ricerca futura che non una risposta definitiva al problema. È evidente, infatti, che l'intento di questa classificazione non consiste nel produrre una comprensione di tutti i suoni che fanno parte di un luogo, ma solo di alcuni che sono considerati di particolare interesse. La complessità che dovrebbe stare alla base di un sistema di classificazione esaustivo è del resto ben nota all'autore, che in un altro capitolo dell'opera prende in considerazione alcune possibilità, che derivano dalla considerazione del suono secondo le proprie caratteristiche fisiche, secondo gli aspetti referenziali e secondo le qualità estetiche. Secondo gli aspetti referenziali, per esempio, vengono individuate 209 voci

⁶ Per dovere di cronaca, bisogna segnalare che accanto a queste tre categorie, sempre nell'*Introduzione de Il paesaggio sonoro*, il compositore canadese indica quella di «archetipo sonoro», la cui specificazione non viene più sviluppata nel corso dell'opera.

che permetterebbero di inquadrare tutte le manifestazioni acustiche, a partire dai suoni della natura fino a quelli artificiali e meccanici. Ancora più difficile, sostiene Murray Schafer, è classificare il suono attraverso le proprie qualità estetiche, fortemente dipendenti dal tessuto sociale di riferimento.

La suddivisione tra tonica, segnale e impronta si caratterizza quindi come un tassello all'interno di un sistema interpretativo più complesso, che include altri criteri. In particolare, assume particolare rilevanza la distinzione tra paesaggi sonori *hi-fi* e *lo-fi*.⁷ Un paesaggio sonoro *hi-fi* è caratterizzato dalla possibilità di percepire distintamente i suoni che lo compongono, mentre avviene il contrario per i paesaggi *lo-fi*. Il passaggio dalla condizione pre-moderna a quella moderna è rappresentata nel complesso dalla trasformazione dei paesaggi sonori da *hi-fi* a *lo-fi*. L'introduzione della produzione meccanizzata, delle automobili, dei mezzi sempre più pervasivi di riproduzione sonora, ha prodotto una crescita continua del “brusio di fondo” che caratterizza la maggior parte dei luoghi della nostra vita. Si tratta di un fenomeno che in alcuni casi è concepito consapevolmente, come succede in molti ambiti quali centri commerciali, supermercati, *hall* degli alberghi, sale d'aspetto, in cui per diverse ragioni si tende a uniformare lo sfondo acustico attraverso la produzione di un suono costante, che non ha alcuna pretesa di essere ascoltato. Il fine di questa operazione attinge generalmente a logiche di *marketing* volte a produrre una distrazione del pubblico, con l'obiettivo di spingere verso gesti (e soprattutto spese) che altrimenti non verrebbero compiuti.

Esattamente il contrario succede quando si cerca di costruire un paesaggio sonoro *hi-fi*, finalizzato a massimizzare la concentrazione e l'attenzione dell'utente. È il caso delle università, dei luoghi di culto, dei musei, dei teatri, delle sale da concerto. È importante notare che la differenza tra questi tipi di paesaggio non è soltanto basata su una valutazione quantitativa del livello sonoro assoluto, ma è conseguente al tipo di relazione che si instaura tra la fonte sonora e l'uditore. In una sala da concerto, durante un'esecuzione per orchestra, potrebbe esserci un livello acustico ben più elevato rispetto a quello, per esempio, di un ufficio postale. Nondimeno diremo che la sala da concerto – anche, e soprattutto, durante l'esecuzione – costituisce un paesaggio sonoro *hi-fi*, a differenza dell'ufficio postale.

Gli elementi di classificazione introdotti da Murray Schafer, come del resto tutte le prospettive delineate nell'opera, manifestano certamente una visione lungimirante, che punta a relazionarsi con il fenomeno sonoro nella sua complessità, attingendo a campi disciplinari eterogenei e costruendo degli sviluppi di ampio respiro. Non per niente, tali riflessioni rappresentano ancora oggi, a oltre quarant'anni di distanza, dei riferimenti imprescindibili per gli studi del settore. Dall'altra parte il limite di fondo dell'opera, che si manifesta in modo particolarmente evidente proprio in relazione al sistema di classificazione che abbiamo considerato, consiste nella

⁷ Le sigle si riferiscono evidentemente all'ambito della riproduzione sonora, rimandando al livello di fedeltà con cui il suono viene riprodotto. Gli impianti ad alta fedeltà (*hi-fi*, *high fidelity*) permettono all'ascoltatore di percepire nella maniera più accurata ogni singolo suono, e proprio in questo senso il termine viene messo in relazione al paesaggio sonoro.

sostanziale incapacità di superare una visione “romantica” del mondo, basata su una distinzione inconciliabile gli elementi naturali e quelli artificiali. Gli equilibri che sono stati alla base del rapporto uomo-ambiente fino all'età pre-industriale sono stati completamente stravolti dall'avvento dei mezzi della produzione meccanica, definendo oggi una situazione che per essere riequilibrata necessita un ritorno al passato, che possa ristabilire alcuni rapporti perduti.

L'errore di fondo, quindi, consiste nell'attribuzione di un valore positivo ai soli elementi del mondo naturale, visto come armonico ed equilibrato, rispetto a quelli artificiali, interpretati come negativi e dannosi. Se da un lato è innegabile che la produzione globalizzata abbia introdotto una serie di elementi ripetitivi, quantitativamente incommensurabili rispetto ai tradizionali suoni dell'ambiente e sostanzialmente privi di interesse per l'ascoltatore, è al contempo vero che oggi la progressiva compenetrazione tra gli elementi della natura e quelli della tecnica definisce una situazione in cui i due ambiti non sono più distinguibili in maniera così precisa. Le imposizioni che l'attività umana produce sulla forma e sui caratteri del mondo naturale sono sempre più evidenti, rendendo la ricerca della natura un'esigenza che molto poco ha a che fare con i caratteri reali dell'elemento percettivo naturale, mentre molto ha da spartire con le richieste della moda e dei fenomeni sociali. Una comprensione tipologica del suono che parta dalla distinzione tra naturale e artificiale risulta quindi oggi inutile e tendenzialmente incapace di fornire una comprensione degli elementi effettivi del paesaggio.

2.3.3 La prospettiva comunicazionale

L'evoluzione più significativa della formulazione schafferiana è prodotta da un suo allievo, Barry Truax, attraverso quello che si è affermato come il modello “comunicazionale” (Truax, 1984). Il punto di partenza si può sintetizzare nella considerazione secondo cui «l'approccio comunicazionale mira a comprendere la struttura formata da suono, ascoltatore e ambiente come un *sistema* di relazioni, e mai questi singoli elementi come entità isolate» (*Ivi*: xii, traduzione mia). La prima conseguenza si produce sulla nozione stessa di paesaggio sonoro, che non si identifica con l'insieme dei semplici elementi acustici presenti in un ambiente, ma come il prodotto del modo in cui l'individuo e la società nel suo complesso li comprendono. Ogni suono si caratterizza all'interno di un “contesto”, formato dalle caratteristiche fisiche e sociali del luogo in cui si manifesta. Una semplice analisi delle caratteristiche fisiche del suono, quindi, non ci direbbe che una piccola parte del suo contenuto.

Il primo elemento su cui viene posta l'attenzione è l'ascolto, da cui prende le mosse ogni nostra attività e interazione con il suono. L'atto dell'ascolto si differenzia da quello del semplice udire per il fatto di essere un processo attivo, in cui non ci limitiamo a percepire passivamente una realtà sonora, ma le attribuiamo un senso, la interpretiamo, alla luce di fattori sia soggettivi che oggettivi. Truax individua tre principali livelli di ascolto, sulla base del grado di attenzione che viene rivolto

all'evento sonoro. Il primo è rappresentato dall'“ascolto-alla-ricerca” (*listening-in-search*), che si verifica a partire da un'estrema concentrazione sulla ricezione di un unico suono particolare, che è possibile percepire anche in situazioni disagiate. La voce di un amico in discoteca, la linea melodica della viola in una composizione sinfonica, ecc. Il secondo livello, definito “ascolto-nella-prontezza” (*listening-in-readiness*), è caratterizzato dalla disponibilità ad accogliere soltanto un insieme suoni che ci trasmettono una particolare informazione: siamo pronti a ricevere un messaggio, indipendentemente dal suono attraverso cui ci viene comunicato. Un esempio può essere quello della mamma che viene svegliata dal pianto del bambino, o anche semplicemente dal suo respiro affannoso, ma non dal passaggio di un camion lungo la strada. E infine “l'ascolto di sottofondo” (*background listening*) si basa su un minore livello di attenzione, che si verifica quando percepiamo ripetutamente gli stessi suoni, tendendo a relegarli appunto in sottofondo, considerandoli quindi come degli elementi in grado di influire sempre meno sulla nostra vita.

Sulla base di questi modelli Truax ridefinisce le categorie tipologiche introdotte da Murray Schafer, producendo un ribaltamento di prospettiva che sposta l'attenzione dal suono in sé al tipo di atto percettivo che è implicato. I tre concetti – tonica, segnale, impronta – si liberano quindi dalla pretesa di oggettività che caratterizzava la visione schafferiana, diventando invece dipendenti della struttura stessa della percezione individuale.⁸ È indubbio che una tale sistemazione conferisce una maggiore chiarezza alla teoria, rendendo i tre elementi funzionali alla comprensione uno spettro di suoni decisamente più ampio. Ma dall'altra parte complica notevolmente le cose, tornando a una via di interpretazione del sonoro basata su elementi prettamente soggettivi come quello della disponibilità o dello stato d'animo individuale come termini essenziali. Il concetto di “comunità acustica”, quindi, non può più essere considerato come un punto di partenza dato per scontato, ma al contrario deve rappresentare un punto di arrivo fondato e identificato attraverso un'azione specifica.

La soluzione viene cercata sempre a partire dal carattere comunicazionale attribuito al paesaggio sonoro, in una struttura interpretativa che stabilisce di conseguenza un *continuum* tra il livello della parola, quello della musica e quello dei suoni dell'ambiente. Ogni trasmissione di significato avviene sulla base della relazione “suono – struttura – significato”, tale per cui la comprensione del significato è mediata dalla conoscenza di una struttura che attribuisce uno specifico valore a un suono particolare.⁹ Se il paesaggio sonoro può essere considerato all'interno di

⁸ Per fare un esempio, il vociare di una classe di bambini in un asilo potrebbe essere considerato come una tonica (ossia come un suono a cui non si presta attenzione) da chi abita nella casa di fronte, come un segnale (suono che si impone rispetto sfondo per comunicare qualcosa di molto importante) dalla mamma di un bambino, e come una impronta sonora (in quanto carico di riconoscimento sociale) dalla maestra della classe.

⁹ Si noti che tale struttura non è immediatamente identificabile col significato: cosa permette di dire, per esempio, che io conosco una lingua come l'italiano? Non certo il fatto che conosco il significato di tutte le parole italiane, così come, a maggior ragione, non conosco l'insieme delle possibili combinazioni tra loro. Quello che mi permette di dire che conosco l'italiano è la capacità di costruire la lingua da un punto di vista strutturale, attraverso

questa prospettiva, allora «possiamo supporre che ci sia una “competenza del paesaggio sonoro” in ogni persona, che funzioni in modo analogo alla nozione di competenza linguistica e musicale. [...] Durante tutta la nostra vita siamo inseriti in un mondo sonoro che ci fornisce la base per riconoscere e interpretare la struttura del suono dell'ambiente e ricavarne informazioni che possiamo usare» (*Ivi*: 50, traduzione mia). Si tratta, allora, di un elemento che è primariamente soggettivo, in quanto direttamente implicato nel processo percettivo, ma allo stesso tempo sociale, essendo conseguente al particolare ambiente e al percorso di educazione e di crescita del soggetto. Si è dunque ottenuto il tassello teorico che mancava, ossia un elemento che, partendo dall'inevitabile riconoscimento della ricezione soggettiva del suono, possa stare a fondamento dell'idea stessa di comunità, definendo quindi due livelli di comprensione del sonoro che procedono di pari passo sostenendosi a vicenda.

La comunità acustica è allora individuata dalla presenza di suoni che vengono riconosciuti in modo condiviso come portatori di informazione. Più in un ambiente si introducono fattori di “rumore”, ossia suoni che non hanno significato per chi li ascolta, più si indebolisce la comunità. I suoni più importanti sono i segnali sonori. La ripresa di questa categoria permette di approfondire il concetto schafferiano, definendo il segnale come un suono in grado di stabilire un forte legame con la tradizione: il segnale sonoro, per essere tale, deve rappresentare un elemento caratteristico in riferimento alla storia e allo sviluppo della comunità. Non si tratta quindi di un suono che trasmette una informazione momentanea, solo attualmente significativa, ma di un elemento riconoscibile da tutti in quanto caratteristico della propria storia. «I segnali sonori sono i componenti più suggestivi della comunità acustica, spesso questi suoni sono unici e di importanza storica; in questo caso si possono considerare come le *tracce sonore* della comunità» (*Ivi*: 59, traduzione mia).

Per riconoscere una comunità acustica è dunque necessario in primo luogo individuare i segnali che la caratterizzano, attraverso un'indagine che non si limiti alla considerazione dei suoni che hanno rappresentato in passato elementi importanti, ma che comprenda come questi si trasformano ed evolvono all'interno di uno scenario in cambiamento. L'attenzione deve quindi essere rivolta al paesaggio sonoro naturale in cui è inserita la comunità, ossia a quegli elementi che rappresentano la “tonica” nella visione di Murray Schafer: gli elementi del paesaggio fisico, gli effetti che questi producono sulla diffusione del suono, le caratteristiche climatiche, il vento, la pioggia, la secchezza o l'umidità dell'aria, la presenza di vegetazione ecc. Rientra in questo momento la comprensione dei caratteri dell'intervento inse-

una competenza «metalinguistica» che costituisce il “livello zero” della comunicazione linguistica, anticipando l'esperienza soggettiva dell'enunciato. Il giudizio può essere formulato prima di ogni esperienza sensibile che riguarda il singolo enunciato, ossia indipendentemente dalla conoscenza dei termini implicati. Allo stesso modo nel giudizio musicale ci basiamo su un livello strutturale dell'ascolto, che porta ad attribuire un valore a insiemi di suoni, indipendentemente dal loro significato in senso strettamente musicale. La variazione di ritmo, l'inversione di una cadenza, per esempio, sono fenomeni compresi indipendentemente dalla conoscenza delle regole di notazione sul pentagramma o delle relazioni tra i rapporti armonici.

diativo umano, volto a individuare la tipologia degli edifici, la loro dimensione, l'altezza, i materiali utilizzati ecc. Il terzo momento è rappresentato dalla considerazione degli elementi sonori prodotti dall'attività umana vera e propria, che rappresentano l' "impronta sonora" della comunità.

Varietà, complessità,
equilibrio

Una volta compresi i caratteri e i confini di una comunità acustica, il passo successivo è rappresentato dalla ricerca dei metodi per migliorarli. Il valore di un suono è messo in relazione alla propria capacità comunicativa: i tre elementi che vengono indicati come fondamentali per un modello funzionale sono la "varietà", la "complessità" e l'"equilibrio". La *varietà* riguarda «i diversi generi di suono e le variazioni di particolari tipi di suono che si verificano e sono chiaramente percepibili. [...] La *complessità* ha a che fare col suono stesso e con il genere e il livello di informazione che esso comunica. [...] L'*equilibrio* si realizza in un paesaggio come il risultato dei vincoli spaziali, temporali, sociali e culturali che l'ambiente impone all'intero sistema» (*Ivi*: 70, traduzione mia). La modernità ha generalmente prodotto un impoverimento di questi elementi: i paesaggi sonori del passato erano vari e complessi perché non contenevano suoni replicabili, e di conseguenza ogni suono era portatore di una informazione specifica. La possibilità di riprodurre il suono tende invece a omologare contesti molto distanti e differenti tra loro, comportandone appunto un impoverimento: l'informazione trasmessa diventa generica, dal momento che deve essere universalmente comprensibile e interpretabile.

Su questo riconoscimento si deve fondare l'azione del *designer*, che ha il compito di lavorare all'interno di una visione di insieme del paesaggio sonoro, considerato come un unico sistema, il cui riferimento è rappresentato non solo dal tentativo di riduzione degli elementi di rumore, ma dalla comprensione qualitativa della vita dei suoi abitanti e dell'ambiente. Gli strumenti che Truax individua come funzionali al raggiungimento di questo scopo tentano certamente più di stimolare delle suggestioni che non di indicare delle pratiche specifiche. Vengono in particolare considerati i concetti di "stocastica" e di "archetipo", in quanto modelli in grado di produrre un ordinamento all'interno di sistemi formati da elementi imprevedibili. Senza entrare nel dettaglio, quello che sta alla base della riflessione è la presa di coscienza relativa all'impossibilità di definire un intervento che possa regolare in modo esaustivo tutti i fattori di un paesaggio sonoro, il che determina la necessità di trovare dei modelli in grado di produrre delle ricadute significative sull'intero sistema attraverso l'attivazione di pochi nodi.

Anche Truax, nel tentativo di delineare queste indicazioni finalizzate al progetto dello spazio acustico, sembra risentire delle difficoltà che avevano caratterizzato l'approccio del suo maestro. Il riconoscimento di una distanza assoluta e apparentemente incolmabile tra la situazione del passato, caratterizzata da un equilibrio tra gli elementi della natura e quelli dell'uomo, e quella del presente, in cui l'introduzione del suono meccanico ha stravolto in negativo questo rapporto, sembra configurare il "ritorno al passato" come l'unica possibile soluzione del problema. Seppure la tesi sia sostenuta in modo molto meno marcato rispetto alle pagine di Murray

Schafer, si profila di nuovo all'orizzonte un'ipotesi che consideriamo difficilmente perseguibile nella complessità dello scenario attuale.

2.3.4 L'effetto sonoro

Una terza proposta relativa alla comprensione tipologica del paesaggio sonoro è quella formulata dal filosofo francese Augoyard, all'interno del centro CRESSON (*Centre de Recherche sur l'ESpace SONore et l'environnement urbain*), da lui stesso fondato. La prospettiva parte dal riconoscimento di una insufficienza teorica che caratterizza i mezzi concettuali attraverso cui si cerca di interpretare l'esperienza concreta dell'ascolto. I due riferimenti principali sono in questo senso il “paesaggio sonoro” e l’“oggetto sonoro”. Se il primo risulta essere un concetto ormai noto, il secondo, coniato da Pierre Schaffer, è utilizzato per indicare la cellula base del processo compositivo nella cosiddetta “musica concreta”. Tale approccio si basa sulla possibilità di estrarre da un paesaggio sonoro un suono particolare – che prende il nome, appunto, di oggetto sonoro – per poi inserirlo e combinarlo con altri in modo da dar luogo alla composizione. Si capisce come tale approccio produca una relazione con una serie di elementi che si collocano inevitabilmente “al di fuori” dell'esperienza reale dell'ascolto, dal momento che il dato viene considerato come un elemento significativo in assoluto, ossia per l'orecchio del compositore, del tutto indipendentemente dalla relazione particolare che esso instaura con la comunità che lo abita e che lo produce. Sembra quindi difficile trovare la possibilità di un impiego di questo concetto al di fuori dell'ambito propriamente musicale per il quale è stato coniato.

Dall'altro lato, anche la nozione di paesaggio sonoro, sebbene in un altro senso, non permette di comprendere la dimensione propria dell'ascolto reale. Si tratta infatti di un concetto che, secondo la lettura di Augoyard, nasce con un obiettivo primariamente educativo e valutativo, che porta a oltrepassare il semplice dato percepibile per restituirne una visione orientata, corrispondente più a ciò che dovrebbe essere rispetto a ciò che realmente è. La considerazione del paesaggio sonoro sembra quindi continuamente oscillare tra il polo di una esperienza soggettiva e quello di una esperienza collettiva, le quali, fondandosi reciprocamente, rendono difficile la possibilità di un'interpretazione separata dei due ambiti. Quello che succede, in definitiva, consiste nel fatto che «quando vogliamo descrivere e definire l'insieme delle forme sonore percepibili nell'ambiente [...] ci mancano dei concetti generici. Né il concetto di paesaggio sonoro, troppo ampio e vago, né quello di oggetto sonoro troppo elementare (nel senso di livelli di organizzazione del dato), ci permettono di lavorare comodamente nella scala dei valori quotidiani» (Augoyard, *Torgue*: 175).

Di fronte a questa insufficienza teorica, la proposta punta sull'introduzione di un nuovo concetto, che prende il nome di “effetto sonoro”. L'effetto si caratterizza come ciò che sta in mezzo tra una causa e un evento, senza essere riducibile semplicemente a quest'ultimo. L'evento è sempre singolare, locale, mentre l'effetto, pur

potendosi attualizzare come “situazione”, sta a monte, mantenendo il suo carattere universale. A una causa segue un effetto, indipendentemente dall'evento che si verifica, ma allo stesso tempo l'evento che si verifica si può definire come effetto della causa. Applicato all'ambito dell'acustica, questa ambiguità della nozione permette di aprire una nuova via interpretativa, che sta a metà tra l'approccio oggettivo della scienza, basato su una quantificazione assoluta degli elementi sonori, e quello soggettivo che, proprio perché fondato su un singolo dato percepito, non può esprimere alcun giudizio generale.

Il primo vantaggio reso possibile dall'introduzione del concetto ha a che fare con la possibilità di rendere conto della dinamica relazionale che sta alla base del nostro rapporto con il suono: in questo senso esso si caratterizza come l'“effetto” della particolare cultura all'interno della quale viene recepito. In secondo luogo, interpretando il fenomeno acustico secondo le sue caratteristiche fisiche, il suono risulta inevitabilmente influenzato da una serie di “effetti”, determinati dalla natura del luogo in cui si propaga. L'unione di queste due prospettive permette quindi, in terzo luogo, di rendere conto della complessa dinamica che inquadra la comprensione del suono come la conseguenza di una serie di elementi fisici e sociali di riferimento. L'interpretazione si colloca in un'intersezione che permette di mettere in comunicazione il fenomeno irrimediabilmente soggettivo della percezione con la natura oggettiva dello spazio fisico e con il dato socio-culturale della comunità a cui si riferisce. Il concetto di effetto sonoro, per riprendere le parole dell'autore, «ricopre con pertinenza questa interazione che noi cerchiamo di cogliere tra l'ambiente sonoro fisico, il luogo sonoro in una comunità socioculturale e il “paesaggio sonoro interno” a ciascun individuo» (*Ivi*: 177).

La natura ibrida dell'effetto sonoro è l'elemento che conferisce al concetto forza operativa e teorica, stabilendo una dialettica inscindibile tra le sue componenti: soggetto-oggetto, spazio-luogo, individuo-società. Si tratta di un'ambivalenza irriducibile, che allontana la nozione dallo statuto del “concetto” moderno, volto a formalizzare in modo definitivo l'oggetto a cui si riferisce, per assumere invece il valore di “paradigma”: «idea a metà strada tra l'universale e il particolare, di volta in volta modello e guida, esso permette un discorso generale sui suoni, ma non può fare a meno di esempi» (*Ivi*: 180). Si tratta di uno strumento imprescindibile anche per il *designer*, che vede la possibilità di tenere unito in un unico atto interpretativo una molteplicità di punti di vista generalmente separati all'interno di approcci disciplinari diversi.

Una volta definito per via teorica, il concetto di effetto sonoro si colloca al centro della ricerca svolta all'interno del CRESSON, con l'obiettivo di stabilire un legame diretto tra l'interpretazione e la trasformazione del paesaggio sonoro. In questo senso assume particolare rilievo la prospettiva delineata da Pascal Amphoux (1995), che risulta significativa anche nell'ottica della riflessione sulla considerazione tipologica dell'elemento sonoro. Il recupero di due concetti appartenenti al mondo della biologia, come quello di “sincronizzatore” e di “datore di tempo”, permette di interpretare il suono come elemento fondamentale per la regolamentazione dei ritmi

temporali della comunità: le componenti acustiche svolgono la funzione di un “sincronizzatore sociale” che scandisce come un “orologio interno” il tempo del lavoro, del riposo, dello svago ecc. Spesso questo avviene come conseguenza di processi inconsci, dovuti alla ripetizione dei suoni nei vari momenti del giorno, della settimana o dell'anno. Possono svolgere la funzione di sincronizzatori sociali sia elementi prodotti appositamente per questo scopo, come le campanelle scolastiche, le sirene delle fabbriche, le campane di quartiere, sia involontariamente, ad esempio il passaggio del primo tram, la raccolta dei rifiuti, la chiusura dei negozi, l'uscita dei ragazzi da scuola.

L'aumento di complessità nei paesaggi sonori contemporanei rende questa situazione più articolata e difficile da interpretare, dal momento che sono sempre meno i suoni che possono svolgere la funzione di sincronizzatore per l'intera comunità. Al contrario, questi elementi si disperdono nella molteplicità delle situazioni che caratterizzano la vita di ogni individuo. Lungi dallo scomparire, i regolatori si moltiplicano, all'interno di un contesto più caotico e casuale. Per potersi riferire a questo scenario, la nozione di sincronizzatore sociale viene affiancata da quella di “datore di tempo”, con l'obiettivo di delineare un concetto più flessibile, che possa relazionarsi con una nuova tipologia di temporalità frammentata, non organizzata a livello centralizzato e continuamente modificata dall'aggiunta di nuovi elementi. I “datori di tempo” non sono oggetti identificabili univocamente, ma puntano a descrivere una rete di elementi sonori che agiscono in relazione tra loro, influenzandosi e innescandosi reciprocamente. Diventando così l'espressione di una società non più organizzata sulla base dell'alternanza dei ritmi della natura o dei tempi della produzione, ma da una simultaneità di situazioni in conflitto tra loro. «Non è più il determinismo causale dei sincronizzatori, ma la pregnanza formale di una composizione di effetti, dove le cause sono multiple, dislocate e aggrovigliate. Per questa ragione, a un *approccio causale* conviene sostituire un *approccio effettivo* ai fenomeni sonori» (Amphoux, 1995: 77).

Si delinea quindi uno scenario la cui interpretazione non può passare attraverso categorie statiche e concetti assoluti, ma deve sempre essere messa in relazione a qualcosa di riferibile a un momento specifico. La propagazione del suono non può che avvenire in un dato luogo, caricandosi degli “effetti” determinati dalle caratteristiche dello spazio fisico e dai modelli sociali di riferimento. Diventando quindi un dato “effettivo”, appunto. Torna allora in primo piano il concetto di effetto sonoro come elemento in grado di svolgere una mediazione decisiva in questo senso, riferendo un sistema di significato inevitabilmente locale a un sistema oggettivo e quantificabile. Si comprende dunque come il grande sforzo di classificazione degli effetti sonori compiuto all'interno del CRESSON non abbia soltanto un intento descrittivo finalizzato solo all'arricchimento della conoscenza dei fenomeni sonori, ma rappresenti anche un chiaro riferimento per l'interpretazione complessiva dello spazio e quindi della sua trasformazione.

3 PAESAGGIO SONORO E ARCHITETTURA

3.1 Introduzione. Tracce di un rapporto travagliato

L'obiettivo di questo capitolo consiste nel comprendere il rapporto tra architettura e paesaggio sonoro, non più nell'ambito di un orizzonte soltanto teorico, ma puntando al riconoscimento di esempi concreti che possano considerarsi esiti virtuosi e quindi riferimenti per il progetto. Si tratta di capire se, e come, la considerazione dell'elemento sonoro abbia saputo imporsi come una ragione determinante del progetto, portando alla definizione di oggetti architettonici di qualità.

Il rapporto tra studiosi del paesaggio sonoro e architetti è sorto, per usare un eufemismo, in un clima di reciproca diffidenza. Nel già più volte citato testo di Murray Schafer, che ha introdotto la nozione di paesaggio sonoro, si legge in modo inequivocabile che «oggi gli architetti lavorano per dei sordi. E anche le loro orecchie sono foderate di prosciutto. E fino a quando gli architetti non si stureranno le orecchie e non si eserciteranno nella pratica della pulizia dell'orecchio, l'architettura moderna andrà avanti con la sua imbecillità» (Murray Schafer, 1977: 309). Non proprio, per dir così, una dichiarazione d'amore nei confronti dell'architettura... Dall'altra parte della barricata, fatta eccezione per l'approccio di Lynch e dei suoi allievi, l'evoluzione della riflessione disciplinare degli ultimi decenni è proceduta in una sostanziale mancanza di considerazione della tematica del paesaggio sonoro. Ricostruire le tracce di questo confronto-scontro risulta quindi difficile e complesso.

Una particolare ottica secondo cui si potrebbe interpretare il rapporto, che ha avuto in passato grande fortuna, riguarda la somiglianza nel processo creativo che caratterizza la costruzione del suono, in quanto musica, rispetto a quella dell'architettura. Già in periodo ellenistico, la scuola pitagorica aveva sviluppato una teoria di interpretazione del mondo che, sulla base di una lettura numerico-razionale dei rapporti e delle proporzioni tra gli elementi, deduceva delle regole armoniche che hanno avuto importanti ricadute sia per lo sviluppo della musica che dell'architettura, come dimostra per esempio la cosiddetta sezione “aurea” che ancora nel Novecento viene ripresa da Le Corbusier per la definizione delle dimensioni del *modu-*

lor. In tempi molto più recenti, Gregotti osserva come, rispetto alle altre forme artistiche, musica e architettura siano discipline non descrittive, dal momento che il prodotto di entrambe è sufficiente a descrivere se stesso, senza bisogno di riferirsi a un originale presente altrove (si veda anche il paragrafo 4.3 della presente tesi). Vi è poi in entrambi i casi una differenza sostanziale tra l'atto della scrittura/progetto e quello dell'esecuzione/costruzione, dovuto alla necessità di completare la “creazione” – o per meglio dire l'ideazione – con una realizzazione sostenuta da logiche differenti e svolta, a parte pochi casi, da soggetti e maestranze diverse. E infine, anche dal punto di vista lessicale, il riferimento comune a concetti quali quello di armonia, di composizione, di ritmo, dimostra una stretta relazione tra i due ambiti.

Questa vicinanza di intenti, per la verità, ha raramente prodotto un fruttuoso scambio e un arricchimento della prospettiva attraverso un lavoro fianco a fianco, dando invece adito, nella maggior parte dei casi, alla presunzione di poter risolvere l'intero scenario all'interno di un unico orizzonte disciplinare. Gli architetti, in primo luogo, hanno tentato di far proprio l'orizzonte musicale che, lontano dal poter essere compreso nei suoi motivi e nelle sue ragioni specifiche, si è tradotto in un semplice elemento di ispirazione, punto di partenza per suggestioni soggettive da porre alla base del progetto. Si tratta di una tendenza diffusa, come dimostra Libeskind nel sostenere che «talvolta i miei edifici sono ispirati da un brano di musica, da una poesia o semplicemente da come la luce cade su una parete» (da Corriere della Sera del 26/02/2013). E come si può notare da numerosi progetti contemporanei, tra cui consideriamo emblematici quello (di dubbio gusto) della “Piano House” di Hefei, del 2007, a opera di un gruppo di architetti della Hefei University of Technology, la “Daeyang Gallery and House” o la “Stretto House” di Steven Holl, l'Hotel Liesma a Jurmala, in Lettonia, progettato da Jevgenijs Busins e Liva Banka. L'errore di questo approccio, che fintanto che rimane limitato a una questione di ispirazione individuale risulta naturalmente legittimo, consiste nella pretesa di equiparare la suggestione proveniente dalla musica a una più generale considerazione degli elementi sonori dello spazio come riferimenti per il progetto. Gli esempi citati, come i molti altri che si potrebbero aggiungere, non hanno al contrario prodotto alcuna trasformazione in questo senso, né avuto una particolare considerazione dei paesaggi sonori nei quali sono inseriti.

Dall'altra parte, anche i musicisti hanno replicato lo stesso errore: l'esperienza musicale nel Novecento è stata infatti spesso caratterizzata dal tentativo di uscire dai propri confini, contemplando l'ambizione di progettare lo spazio nel quale si inserisce. Incapace, naturalmente, di formulare un'idea di progetto in grado di dare risposta alle complesse modalità di trasformazione del territorio e alle esigenze specifiche dell'abitare, tale approccio si è tradotto nelle più svariate sperimentazioni. A partire dall'idea di *performance* messa a punto da John Cage, passando per le attività legate all'ambito della *soundscape composition*, dalle installazioni interattive alle “architetture sonore”, l'evoluzione espressiva ha dato adito a diverse commistioni. Un resoconto esaustivo di questo scenario sarebbe impossibile, basti citare un pioniere come Max Neuhaus o, nel panorama italiano, esperienze come quella di Tem-

Il suono come orientamento del progetto: sintesi di una ricerca

poreale, di Artéco, di Vacuamoenia. Tale approccio ha prodotto, in alcuni casi, una vera e propria collaborazione tra architetti e artisti sonori, come dimostrano, per esempio, il progetto della “Living Room” a Glenhausen, opera di Seifertet e Stockmann con la collaborazione di Wollscheid, o il “Rintala Eggertsson - Forest Observatory” di Rintala e Eggertsson, a Kyushu, in Giappone. Non entrando nel merito della qualità artistica delle proposte, che sono sostenute anche da un positivo atteggiamento di sensibilizzazione nei confronti del pubblico, si mette in discussione la possibilità per questo approccio di porsi a fondamento della definizione di buone pratiche per il progetto. Si tratta di esperienze limitate e puntuali, sia nello spazio che nel tempo, che si fondano sulla considerazione dell'architettura come oggetto di *design*, definendo delle proposte che, per quanto originali e stimolanti, non riescono a produrre delle reali ricadute.

Sebbene problematico e conflittuale, il rapporto tra musica e architettura rimane quindi vivo, producendo anche in tempi recenti esiti significativi. Quello che, però, la nostra ricerca si propone di indagare è la relazione che l'architettura stabilisce non tanto con un sistema di suono organizzato e determinato, quanto con uno scenario caotico e casuale come quello che caratterizza il paesaggio. L'attenzione si sposta quindi da una realtà in cui l'intenzionalità del compositore determina la valenza qualitativa del suono – bello o brutto che sia, esso deve essere ascoltato – a un ambito in cui le manifestazioni sonore sono il prodotto di una complessa interazione di fattori, che implicano la necessità di un controllo e di una gestione. Per questo motivo risultano esclusi dalla nostra considerazione gli ambienti deputati all'esecuzione musicale, sale da concerto, teatri, *auditorium*, cinema: pur rappresentando episodi in cui, evidentemente, l'attenzione per la propagazione del suono riveste un'importanza decisiva nella definizione del progetto, tali esperienze non cercano una relazione con la dimensione del sonoro nella sua complessità, in quanto espressione qualitativa di una struttura sociale, ma di soddisfare le regole prestabilite del “buon ascolto”, dando per scontato il valore qualitativo del suono che si percepisce.

Sulla base di queste considerazioni, altri ambiti risultano di conseguenza esclusi dal nostro esame. In primo luogo tutti quei casi in cui l'organizzazione del sonoro avviene all'interno di una modalità di gestione dello spazio che, non avendo alcuna attinenza con gli elementi strutturali del progetto, non può rientrare nella considerazione dell'architettura. Si collocano in questo campo gli innumerevoli casi di sonorizzazione di ambienti interni sulla base di finalità precise: la musica diffusa nei supermercati, nelle *hall* degli alberghi, nei negozi, nelle sale d'aspetto ecc. Vi sono poi gli ambienti religiosi e quelli deputati alla cura e al benessere, in cui la struttura dell'architettura, la dimensione dello spazio, l'uso di alcuni materiali, possono risultare orientati anche dalla ricerca di un particolare carattere acustico. In entrambi i casi, però, quello che viene ricercato è la definizione di uno scenario interno che possa trasmettere una suggestione al visitatore: un senso di impotenza e di grandezza nel primo caso, di tranquillità nel secondo. Si tratta quindi di elementi che ven-

gono prodotti attraverso l'uso di strategie consolidate, stabilite al di fuori di una considerazione specifica del paesaggio sonoro locale.

In relazione al problema che abbiamo delineato, l'operazione di analisi di casi studio condotta durante la ricerca ha portato a confermare l'effettiva distanza che intercorre tra la disciplina dell'architettura e quella del paesaggio sonoro. La possibilità di individuare dei casi virtuosi per questo rapporto ha necessitato un allargamento dell'attenzione dal singolo manufatto a una più generale considerazione dell'architettura come processo di progetto e di costruzione di spazi che considerano contenuti sensoriali. Il primo caso, infatti, più che un esito, vuole attestare un metodo di gestione del progetto che, sebbene in tempi non recenti, dimostra come la crescita dell'architettura possa avvenire nella considerazione specifica degli elementi percettivi e particolarmente sonori. Si tratta del metodo prodotto dall'interazione tra le personalità di Le Corbusier e Iannis Xenakis, concretizzatasi in alcune esperienze di grande rilievo nel contesto dell'architettura tardo-moderna, come quella del Padiglione Philips del 1958 o del convento *de La Tourette*. Il secondo caso è rappresentato dal progetto di Frank Gehry per il *Jay Pritzker Pavilion*, realizzato a Chicago nel 2004, da cui si nota la capacità di definire uno spazio aperto fluido, in grado di confrontarsi con una molteplicità di funzioni, proprio a partire da un'interlocuzione con gli elementi sensoriali dell'ambiente.

L'episodio probabilmente più significativo della collaborazione tra Le Corbusier e l'ingegnere-compositore greco Iannis Xenakis è quello del Padiglione Philips realizzato per l'esposizione universale di Bruxelles del 1958. Sebbene si tratti di una collaborazione prevalentemente artistica, il cui esito non può rappresentare un risultato esportabile su larga scala dato il contesto particolare e le finalità per cui è stato costruito, la riflessione che ne sta alla base rappresenta un modello fondamentale, se non altro per la lungimiranza storica e per la capacità di considerare il progetto al di fuori di un riferimento esclusivamente visivo. La volontà di realizzare un edificio la cui riconoscibilità fisico-spaziale sia la somma di una serie di suggerimenti provenienti dai vari canali sensoriali, ha origine dal committente stesso, che richiede a Le Corbusier di «creare un primo 'gioco elettrico', elettronico, sincronico in cui la luce, il disegno, il colore, il volume, il movimento e l'idea formino un tutto sbalorditivo» (in: Xenakis, 2003: 101). La proposta viene accolta con entusiasmo dall'architetto svizzero, che decide di avvalersi della collaborazione di Xenakis, che sarà responsabile in buona parte dell'ideazione e della realizzazione del progetto. Per Xenakis, questa richiesta rappresenta l'occasione per superare la tradizionale visione dell'arte, ancorata a una raffigurazione tendenzialmente statica, per fare interagire, grazie alle possibilità aperte dai mezzi elettronici e dai nuovi materiali cementizi, una pluralità di stimoli in grado di proiettare l'esperienza architettonica in una dimensione effettivamente avvolgente per lo spettatore.

L'attenzione per l'elemento sonoro è evidente: i tempi della visita da parte del pubblico sono scanditi da una composizione che lo stesso Le Corbusier ha commissionato a Edgard Varèse. Il brano, intitolato *Poème électronique*, ha una durata di circa 8 minuti, intervallati da due minuti di pausa per permettere l'ingresso e l'usc-

Il padiglione Philips (Le Corbusier – Xenakis, 1958)

ta dei circa 500 visitatori che il padiglione poteva contenere. L'andamento del brano è fortemente evocativo, realizzando un paesaggio sonoro totalmente elettronico, in grado però di dialogare con gli elementi reali. Fin dal primo potente suono, che sembra ricordare il rintocco di un'enorme campana, la composizione si articola in un crescendo di interazioni tra ciò che può essere percepito come reale e ciò che rimanda a una realtà dichiaratamente virtuale, abbattendo di conseguenza ogni separazione tra l'oggetto propriamente musicale, quello classificabile come rumore e gli altri elementi che sembrano fare parte della nostra esperienza quotidiana. Emerge così un paesaggio sonoro frammentato, a tratti lontano, che sembra riferirsi a mondi extraterrestri, in grado però di avere delle forti implicazioni sullo scenario reale. All'interno della composizione tutto ciò che è suono assume una dignità, diventando un oggetto da ascoltare e da apprezzare, e in grado per questo di trasmettere emozioni e stati d'animo precisi all'ascoltatore.

A partire da questi elementi sonori, che necessitano spazi con determinate caratteristiche di riverbero e di rifrazione acustica, lo studio della forma si estende a considerare le necessità che derivano dalle altre interazioni sensoriali, suscitate dalle luci, dai colori e dai filmati proiettati sulle pareti. Le particolari tecniche costruttive utilizzate permettono inizialmente a Xenakis di seguire in modo del tutto conseguente l'approccio razionale e il «rigore logico dei ragionamenti», arrivando alla definizione di modelli formali estremamente complessi, basati su linee curve e strutture geometriche quali paraboloidi iperbolici e conoidi. Si tratta evidentemente di proposte inusuali, che per essere realizzate necessitano di un confronto con le maestranze tecniche e i responsabili dell'esecuzione. È proprio all'interno di una discussione collettiva, che coinvolge queste figure professionali oltre al committente e ai progettisti, che il disegno viene ridefinito, diventando «il simbolo della collaborazione tra i membri di un'*équipe* che va dal cliente, fino al capocantiere, che ha saputo capire una struttura poco nota e poi spiegare le mansioni e guidare gli operai» (Xenakis, 2003: 110). Si tratta quindi di un esempio significativo di un nuovo modo di fare architettura, basato sulla necessità di stabilire una cooperazione tra figure professionali diverse in vista di un obiettivo comune. Dal punto di vista concettuale, il superamento dell'approccio architettonico tradizionale, orientato dai «sentieri battuti del piano e della linea retta», va nell'ottica di una «sintesi artistica del suono, della luce, dell'architettura» all'interno di un «gesto totale» costruito in funzione dell'esperienza percettiva dello spettatore.

A partire da questo riferimento, la collaborazione tra Le Corbusier e Xenakis, produrrà altri frutti molto significativi, come nella costruzione del convento *de La Tourette*, 1959. Pur ponendosi in un contesto completamente differente, finalizzato alla realizzazione di luoghi di intimità e di quiete ben lontani dall'impatto emotivo che doveva essere suscitato dal padiglione Philips, anche in questo caso l'attenzione verso gli aspetti multisensoriali gioca un ruolo fondamentale nella definizione del progetto. Il trattamento della luce, in particolare, rappresenta un elemento di grande raffinatezza, in grado di conferire un'aura di sacralità inedita a una struttura completamente realizzata in calcestruzzo greggio. Nella cappella vera e propria, un in-

sieme di lucernari studiati in base all'andamento della luce solare nelle varie ore del giorno, uniti al colore delle pareti, restituisce un clima di raccoglimento caratterizzato dalla costante presenza di una illuminazione diffusa e naturale. La distanza tra la copertura e gli elementi verticali della struttura permette alla luce di fluire anche dall'alto, caratterizzandosi quasi come simbolo dell'immagine divina. Tale soluzione, ripresa in seguito anche nella chiesa di Ronchamp, risulta di grande efficacia, espressione di un approccio che nulla concede al decoro per concentrarsi sulle componenti strutturali del progetto come strumenti di caratterizzazione sensoriale dello spazio. Il contributo di Xenakis si ritrova, in particolare, nella definizione delle celle dei monaci, anch'esse caratterizzate da un disegno estremamente essenziale, quasi drammatico, finalizzato alla concentrazione e alla meditazione. Negli spazi destinati allo studio, l'andamento delle finestre, ispirato dalla partitura della composizione *Metastasis* dello stesso Xenakis, si basa sull'alternanza di una serie di "pannelli di vetro musicali", come egli stesso li ha definiti, che permettono una sofisticata regolazione della luce naturale all'interno, creando al contempo un movimento nella facciata esterna basata sul *modulor* lecorbusieriano.

Jay Pritzker Pavilion,
Ghery, 2004

Facendo un salto in avanti di circa cinquant'anni, troviamo un altro esempio particolarmente riuscito che testimonia la possibilità per l'elemento sonoro di affermarsi come motivo del progetto dell'architettura. Si tratta del *Jay Pritzker Pavilion*, progettato da Ghery su commissione della municipalità di Chicago e inaugurato nel 2004. Il tratto saliente del progetto, nella nostra ottica, consiste nella capacità di mettere in dialogo uno spazio pubblico aperto, che rimane destinato a questa funzione, con un sistema di riproduzione del suono che simula le caratteristiche di un ambiente chiuso.

La struttura del *Jay Pritzker Pavilion* è composta da due elementi, il primo dei quali, ossia la sede del palco, non presenta tratti particolarmente originali, riprendendo degli stilemi espressivi già ampiamente usati da Ghery in altri contesti. Risulta certamente più interessante, invece, la rete di tralicci che svolge il ruolo di copertura della parte aperta: si tratta di una struttura leggera in grado di assolvere sia la funzione acustica, sostenendo gli altoparlanti che riproducono il suono e collocandoli nella posizione ottimale, sia quella di definizione dello spazio, individuando e delimitando fisicamente l'area. Il suono diventa quindi il principio regolatore del progetto, attorno a cui si definiscono gli intervalli dei magli in acciaio e le caratteristiche della "ragnatela" che copre il grande prato senza creare ostruzioni visive all'interno. Lo spazio resta fruibile dalla cittadinanza, venendo usato per numerose iniziative di carattere pubblico e privato.

Lo studio Talanske, che ha curato in particolare gli elementi acustici, ha costruito attraverso un sofisticato sistema di diffusione denominato LARES, un modello in grado di simulare completamente, dal punto di vista sonoro, uno spazio chiuso, in cui la gestione dei vari altoparlanti produce esattamente la risposta che verrebbe creata dalla presenza di muri laterali e di una copertura fisica. Trovandosi però inserito in assenza di barriere in uno spazio aperto, il suono riprodotto non può che stabilire un dialogo con gli elementi già presenti sul territorio, dando forma a

un'esperienza di ascolto molto vicina a quella maturata in una parte della riflessione artistico-musicale del Novecento, in cui gli elementi della scena non possono che rimanere per molti versi indeterminati.

La proposta artistico-musicale realizzata all'interno della struttura assume due caratteri di particolare pregio. Il primo consiste nella possibilità di fruire gratuitamente della maggior parte degli eventi da parte del pubblico – solo di recente sono stati inseriti nella programmazione spettacoli a pagamento, pur restando completamente libera la possibilità di assistere alle prove –, il che ha favorito il consenso della popolazione locale dopo le molte polemiche suscitate in fase di costruzione. Il secondo nella possibilità di proporre un ascolto dal vivo attraverso un sistema molto diffuso che permette di contenere il volume complessivo senza rinunciare alla qualità dell'audio. Anche in questo caso, la realizzazione della struttura è stata possibile attraverso il coinvolgimento di figure professionali appartenenti ad ambiti diversi, in una regia di progetto che rappresenta la dimensione attuale della produzione dell'architettura.

3.2 Prototipi sonori dell'architettura

Uno dei pochi lavori che hanno tentato di formalizzare una via nella direzione che stiamo cercando, indagando le conseguenze morfologiche che la realtà sonora potrebbe produrre sulla costruzione dello spazio, è rappresentato da un testo di Gregory Chelckof, elaborato all'interno del centro CRESSON e fortemente influenzato dalla ricerca condotta in questa sede. Partendo dal concetto di “effetto sonoro” e dagli ampi studi a esso connessi, l'autore riconosce una sostanziale difficoltà affinché questo linguaggio possa diventare un riferimento fruibile dagli architetti e quindi integrabile nel progetto. È necessaria una sorta di traduzione del messaggio, che punti a mettere in evidenza in modo efficace quali modelli spaziali risultano implicati dagli elementi sonori. «In altri termini: quale modello morfologico è innescato dal suono? E più in generale, che tipo di mondo è per così dire costituito a partire dalla dimensione sonora? Un tale approccio permetterebbe di cominciare a costruire una cultura sonora dell'architettura ancora mancante, attraverso il supporto di una genesi fenomenologica» (Chelckoff, 2011: 8. Traduzioni mie).

Si capisce come l'obiettivo sia quello di una ricerca il più possibile diretta, che si ponga in relazione con la sfera della percezione senza la mediazione di un apparato teorico troppo ampio. Ogni componente sensoriale gioca in questo orizzonte un ruolo specifico, caratterizzandosi come una facoltà attiva da cui dipende il significato che attribuiamo al mondo esterno. Il tentativo di comprensione dello spazio attraverso le categorie uditive parte dal recupero di una serie di concetti già elaborati, basati sull'osservazione dei meccanismi che stanno alla base dell'orientamento e del

movimento, come per esempio quello di *affordance*.¹ Il mondo sonoro, di conseguenza, non è interpretato solo come qualcosa di dato, ma come un contesto irriducibilmente dinamico, che viene da noi influenzato e modificato attraverso la produzione attiva di suono, sulla base di una costante ricerca di un miglior adattamento all'ambiente e di un maggior *confort* percettivo. Ecco perché ogni dispositivo spaziale, dal punto di vista sonoro, si caratterizza come uno “strumento”, che mette in gioco la nostra capacità di suonare attraverso di esso. L'obiettivo è quello di «*spazializzare* il suono, [...] cercando di mettere in evidenza come l'esperienza sonora si relaziona con l'esperienza spaziale attiva. Si cercherà quindi di rendere conto del modo in cui delle strutture sonore formano un «luogo», o piuttosto un *topos* in cui rientrano diversi movimenti e azioni» (Ivi: 11).

La relazione che si instaura tra il luogo e il soggetto è in questo senso qualcosa di sempre puntuale e immediato, ed è per questo che l'“architetturale” necessita in qualche modo di una mediazione. L'edificio, tradizionalmente inteso come un'unità riconoscibile in quanto prodotto di un'unica intenzione creativa, si scompone in una serie di ambienti e di spazi variabili, che rispondono al particolare momento in cui si stabilisce il contatto tra soggetto e oggetto. Il punto di vista da cui si osserva, la presenza di suoni o di altri elementi sensoriali, la focalizzazione dell'attenzione mettono il soggetto a contatto con dei frammenti di realtà continuamente ridefinibili, di cui l'edificio rappresenta solo un'astrazione. È in questo senso che viene introdotto il concetto di “dispositivo”, che diventa il riferimento centrale in chiave di interpretazione e di progetto dello spazio: all'interno del dispositivo avviene infatti il contatto tra soggetto e oggetto, determinato da una sequenza di azioni dipendenti dall'uso, dai movimenti e dalla disponibilità del momento. In una dimensione spazio-temporale, che caratterizza inevitabilmente il processo di conoscenza del mondo esterno.

Ogni manufatto architettonico si può connotare come un dispositivo in se stesso o come parte di un dispositivo più ampio, così come può essere diviso in sottoparti, da cui l'esperienza prende forma. Il processo percettivo si realizza in una relazione reciproca tra l'atto individuale, che carica di valore simbolico il dispositivo con il quale dialoga, e l'influenza che il dispositivo stesso produce su di esso. Declinata in chiave sonora, questa ambivalenza rappresenta proprio l'oggetto della ricerca, per cui da un lato l'obiettivo è quello di «indagare come la dimensione sonora può istruire, se non influenzare, la concezione dei “dispositivi” dell'architettura», dall'altro comprendere in che modo gli stessi dispositivi possono guidare questo processo: «come i dispositivi offrono delle situazioni d'ascolto e di produzione so-

¹ Coniato dallo psicologo James Gibson nel 1979, il termine è diventato ormai un riferimento prioritario per gli studi sulla percezione, indagato a partire da molti punti di vista differenti. In parole semplici, l'*affordance* indica una proprietà di un oggetto in grado di stimolare a un soggetto un movimento o una particolare azione. Un classico esempio è quello della maniglia della porta, che suggerisce di essere abbassata, o quello della sedia, che invita a sedersi. Più alta è l'*affordance* e più immediata (e quindi condivisa) sarà la nostra risposta a esso. Si comprende la portata che la nozione potrebbe avere in termini di progetto dello spazio, per la costruzione di luoghi in grado di orientare e di comunicare indicazioni al pubblico.

nora che interessano il corso delle azioni ordinarie?» (*Ivi*: 12). Il prodotto di questa indagine consiste nell'individuazione di «archetipi fonico-spaziali nell'ambiente architettonico e urbano, ossia delle “situazioni generiche” che si dimostrano interessanti per meglio comprendere sia il dispositivo materiale costruito sia il potenziale che vi è nell'ascolto o nell'azione sonora» (*Ibidem*).

L'esito di questo apparato teorico prende la forma di un “catalogo ragionato”, che vorrebbe servire da riferimento per il progettista, non solo indicandogli dei casi studio a cui attingere, ma anche stimolandolo a una riflessione specifica sulle problematiche implicate dall'elemento sonoro in chiave di progetto. Si tratta in qualche modo di un punto di partenza, che sulla base della definizione di un metodo vorrebbe essere implementato per quanto riguarda la raccolta dei casi e la messa a fuoco delle potenzialità a essi connesse: in termini di sensibilizzazione, di interpretazione dello spazio e di pratiche di lavoro. Gli esempi considerati sono raggruppati in tre categorie, denominate “articolazioni”, “limiti” e “inclusioni”. L’“articolazione” descrive la situazione di passaggio dell'uditore tra due ambienti con caratteristiche sonore differenti. Il “limite” individua una sovrapposizione di scenari che produce un rapido cambiamento nei caratteri complessivi del luogo. L’“inclusione”, infine, comprende quei casi in cui il soggetto vive una sorta di scollamento dall'esperienza reale, sentendosi parte di un universo sonoro estraneo al contesto. Nell'ottica dell'autore, tali concetti potrebbero avere un importante impiego anche nella più complessiva interpretazione dell'esperienza spaziale – non limitata alla comprensione del dato sonoro – permettendo di svolgere una mediazione tra l'elemento propriamente percettivo e l'apparato culturale, sociale e rappresentativo entro cui si inquadra ogni nostra relazione con l'ambiente.

Accanto a questa classificazione, Celckoff introduce una specificazione basata su una reinterpretazione del concetto di “forma”: lungi dal poter essere interpretata come un riferimento assoluto e astrattamente determinato, tale nozione rimanda a una dimensione complessa, in cui interagiscono i caratteri propriamente fisici, quelli sensibili e quelli legati all'uso. È dall'interazione di questi livelli che emerge la reale caratteristica dell'oggetto, influenzata quindi, oltre che dalle proprie dimensioni, dai caratteri del contesto fisico nel quale si inserisce e dagli elementi sociali e culturali che lo interessano. In questo procedimento gioca un ruolo fondamentale la particolare disposizione del soggetto, la cui “unità d'azione” svolge il ruolo di ricordo anche in relazione a questioni estremamente complesse come quelle della scalarità e della temporalità del suono. Si tratta della stessa concezione che sta alla base del concetto di “dispositivo”, che conferisce di conseguenza al movimento del soggetto nello spazio una totale autonomia e una totale priorità nell'individuazione dei modelli interpretativi.

L'elenco degli esempi procede secondo un approccio molto sistematico, definendo un metodo di catalogazione in grado di accogliere contributi futuri. Ogni scheda propone una descrizione articolata che, coerentemente con i principi sopra elencati, ha l'obiettivo di mettere in luce i tratti strettamente fisici, quelli percettivo-sensoriali e quelli pubblico-sociali dei vari ambienti. Ogni caso è argomentato attraverso il

riferimento a immagini che permettono di comprendere l'inserimento rispetto al contesto, scendendo poi di scala fino ai dettagli più significativi. Le conclusioni del lavoro insistono sul carattere inevitabilmente non definitivo dell'opera, che si pone appunto come un punto di partenza più che di arrivo, cercando di mettere in luce i possibili sviluppi che potrebbero derivare da un utilizzo più sistematico delle tre categorie di articolazione, limite e inclusione.

Considerazione sul “catalogo”

Provando a individuare le indicazioni che un tale lavoro può fornire alla nostra ricerca, è necessario in primo luogo affermare che il catalogo rappresenta uno strumento utile, in grado di mostrare attraverso casi concreti le interazioni specifiche che vengono innescate tra la dimensione spaziale e quella sonora, contribuendo di conseguenza a una migliore comprensione del nostro rapporto complessivo con lo spazio. Le tre categorie di articolazione, limite, inclusione – a maggior ragione illuminate dalle avvertenze conclusive – evidenziano delle possibilità significative in termini di analisi e di comprensione degli elementi sensoriali dell'ambiente: la capacità di approcciare gli elementi sensoriali non in quanto dati autonomi ma in quanto elementi che interagiscono tra loro, creando sovrapposizioni e continui fenomeni di empatia, rappresenta forse il tratto più significativo, che rende tale costruzione in grado di interfacciarsi con la complessità dello scenario attuale.

I problemi, nella nostra ottica, emergono quando si passa, nell'utilizzo del catalogo, da una dimensione analitico-interpretativa a una più prescrittiva, esplorando le conseguenze che esso potrebbe produrre sul progetto. La maggiore difficoltà è data dalla necessità di considerare l'elemento sonoro come un fattore sociale, ogni volta comprensibile soltanto a partire dal legame particolare che esso instaura con la comunità che lo abita. Senza evolvere verso una prospettiva “tipologica” che sappia assolvere a priori a questa esigenza, tale costruzione continua a rimanere legata a prospettive multidisciplinari estremamente complesse e difficilmente in grado di fornire indicazioni utilizzabili a coloro che stanno fuori dagli ambiti di ricerca specializzati.

La stesso concetto di “dispositivo”, che slega la considerazione dello spazio dal tradizionale riferimento all'edificio in quanto prodotto volontario di un atto architettonico, crea qualche difficoltà in questo senso. Se infatti da un lato sono perfettamente comprensibili gli argomenti teorici che ne stanno all'origine, così come le ricadute che da esso derivano in termini di interpretazione e di analisi del territorio, risulta decisamente più complicato stabilire quale tipo di legame si dovrebbe instaurare tra tale ipotesi di interpretazione dello spazio e quella del progetto dell'architettura.

Scorrendo i casi raccolti, la sensazione è quella di trovare difficilmente una giusta dimensione tra la misura del semplice effetto e quella dell'edificio. Alcuni esempi, infatti, sembrano rimandare a un orizzonte prettamente uditivo, spostando l'attenzione dall'elemento architettonico a porzioni di spazio estremamente frammentate, mentre altri rimangono legati a una visione più tradizionale dello spazio, proponendo dei casi studio più strettamente architettonici, descritti con specifico riferimento agli architetti che li hanno progettati. La conseguenza che si produce è, nel primo

caso, quella di riaprire la strada allo scenario per il quale lo stesso Celckoff manifestava delle perplessità, riportando al complesso apparato di strumenti interpretativi che sono necessari per inquadrare il suono all'interno del proprio orizzonte fisico e socio-culturale di riferimento, difficilmente integrabile all'interno delle logiche del progetto. Nel secondo caso, al contrario, il rischio è quello di recuperare delle soluzioni che non sono in grado di restituire la complessità del fenomeno sonoro, limitandosi a trasferire una struttura morfologica che produce un determinato effetto acustico, al di fuori di una comprensione del motivo che attribuisce valore all'effetto stesso.

3.3 Progetto sonoro e progetto multisensoriale

La conclusione a cui siamo arrivati nel paragrafo precedente pone alla nostra ricerca dei quesiti radicali. La ricognizione dei casi studio e delle esperienze che si sarebbero potute affermare come modelli virtuosi per il progetto sonoro non ha prodotto esiti significativi. La prima riflessione riguarda il concetto stesso di “caso studio”, che oggi riveste un'importanza fondamentale per la ricerca architettonica, rischiando di diventare uno strumento contraddittorio. Se da un lato è infatti legittimo, e anzi opportuno, che nello sviluppo delle proprie conoscenze disciplinari l'architettura proceda sulla base della considerazione di modelli già sperimentati, riferendosi quindi a soluzioni la cui efficacia è stata vagliata rispetto alle trasformazioni fisiche e sociali di riferimento, dall'altro lato il rischio è quello di assumere per buone delle soluzioni a priori, portando a includere nel progetto elementi puntuali, senza interrogarsi sulle cause che li hanno originati. Ogni componente che eccede dalla considerazione strettamente geometrico-formale del manufatto è la conseguenza di una serie di fattori che non possono essere ignorati e che devono essere compresi nella loro specificità per poter essere tradotti e replicati in ambiti differenti.

Tale riflessione è rivelatrice di una difficoltà strutturale nel tentativo di interpretare il progetto dell'architettura attraverso l'elemento sonoro. Il risultato dell'indagine evidenzia infatti chiaramente come tale filtro non abbia una misura adeguata per orientare le scelte progettuali. Da un lato, infatti, la considerazione del sonoro nella sua complessa dinamica risulta una prospettiva “troppo grande”, che pone l'attenzione su un elemento autonomo, proiettando di conseguenza la considerazione dello spazio all'interno di una prospettiva nuovamente monosensoriale – in cui la sfera visiva è sostituita da quella uditiva – che non può pretendere di essere esaustiva ai fini del progetto. A maggior ragione a causa del forte retaggio culturale che contraddistingue la vista come il senso prioritario su cui si fonda la nostra conoscenza del mondo. Dall'altro lato, il tentativo di considerare il sonoro come uno dei tanti elementi che concorrono alla buona riuscita del progetto definisce una via “troppo

piccola”, in cui l'elemento acustico non assume forza sufficiente per orientare le scelte progettuali, diventando l'appendice di un apparato che si definisce in un orizzonte prettamente morfologico e caratterizzandosi di conseguenza come un elemento privo di strumenti che ne permettano un trattamento specifico.

Se quindi il riferimento al paesaggio sonoro riveste un ruolo di grande importanza in chiave analitico-interpretativa, arricchendo la lettura del paesaggio di una serie di elementi in grado di produrre un avvicinamento significativo alla comprensione della nostra esperienza reale dello spazio, risulta molto meno efficace la nozione di “progetto sonoro” come strumento in grado di orientare un progetto che, per sua essenza, non può che essere unico. La nostra proposta consiste dunque nel mantenere il riferimento al paesaggio sonoro come ambito prioritario attraverso cui comprendere le dinamiche sensoriali che si instaurano nella nostra percezione, ricollocando invece la proposta progettuale all'interno di una più complessiva interpretazione multisensoriale dello spazio, che come abbiamo visto dispone della forza per orientare il progetto, alla luce di concetti già introdotti come quello di “atmosfera” o di “messa in scena”.

3.3.1 Sensi minori e paesaggi minori

La conclusione a cui siamo arrivati nel paragrafo precedente rappresenta una prospettiva in grado di portare chiarezza anche in relazione ai cosiddetti “paesaggi minori”, ossia una serie di elementi oggi piuttosto in voga che, sull'onda della via definita da quello sonoro, tentano di scomporre la percezione in elementi distinti, con l'obiettivo di trovare dei metodi specifici per la considerazione e il trattamento di ogni componente sensoriale. Il “paesaggio olfattivo” o il “paesaggio tattile”, per esempio, sono già al centro di numerosi studi, e più di recente si sta affermando anche dalla nozione piuttosto ambigua di “paesaggio del gusto”. Come abbiamo indicato per il paesaggio sonoro, si tratta di operazioni che potrebbero avere un'efficacia in termini interpretativi, ma che difficilmente potranno avere l'ambizione di porsi come dei riferimenti per il progetto determinando delle ricadute sulla trasformazione concreta della realtà.

Nel considerare questo scenario, risulta in primo luogo importante interrogarsi sull'efficacia della distinzione delle nostre facoltà percettive nei cinque sensi corrispondenti a vista, udito, olfatto, gusto e tatto. È evidente che si tratta di un'interpretazione arbitraria – che nella nostra civiltà attinge al modello aristotelico – oggi considerata ovvia soltanto per una questione di abitudine. In molte culture la considerazione della sensorialità si fonda su categorie differenti, come dimostra per esempio il modello orientale, che tradizionalmente unisce il senso del gusto con quello dell'olfatto, introducendo al contempo la “mente” come ulteriore campo sensoriale.

La discussione ha assunto una rilevanza di primo piano nel secolo scorso, portando alla formulazione di diverse ipotesi: come sintetizza Eleonora Fiorani (2000) il

filo comune del dibattito tra neurofisiologi e antropologi è da individuare nel tentativo di costruire modelli in grado di interpretare il fenomeno percettivo in atto, superando la visione statica della tradizionale ripartizione e puntando invece a comprendere le complesse relazioni sensoriali che si verificano nella realtà. Sono state quindi teorizzate le differenze tra elementi interocettori, propriocettori ed esteroceettori,² da cui deriva un'interpretazione che si estende a considerare vere e proprie facoltà percettive la sensorialità viscerale, quella muscolare e l'equilibrio. L'evoluzione di questi modelli ha portato a considerare i diversi piani non come funzioni autonome, ma come elementi in costante dialogo tra loro, svincolandosi dal riferimento fisiologico come principio per l'individuazione degli organi sensoriali e definendo invece dei “sistemi” più articolati che cercano di porsi in riferimento alla percezione come fenomeno unico e complesso. Una tale evoluzione nella considerazione della percezione è perfettamente in sintonia con la riflessione che abbiamo condotto e con le più recenti conquiste scientifiche. Il concetto di “sinestesia”, per esempio, è oggi al centro di una ampia indagine neuroscientifica, essendosi ormai completamente affermato come ambito prioritario per la comprensione delle caratteristiche dello spazio, così come quello di “atmosfera” risponde alla stessa esigenza da una prospettiva architettonica.

Tale scenario implica quindi la necessità di ridefinire una serie di concetti tradizionalmente utilizzati per comprendere il fenomeno della percezione, che siano in grado di riferirsi a questa nuova situazione. Si tratta di un compito che richiede una certa dose di creatività, ma che al contempo necessita di essere fondato su competenze articolate, in grado di mettere in dialogo scoperte provenienti da campi disciplinari differenti. La prima difficoltà consiste nel trovare un lessico condiviso in grado di interfacciarsi con alcuni fenomeni percettivi: se questo risulta già un problema evidente in relazione a una terminologia consolidata come quella usata per descrivere l'ambito acustico – che spesso attinge a concetti mutuati dall'area visiva come dimostra il “colore” del suono, la sua “altezza”, la “profondità” ecc. – a maggior ragione si verifica nel campo delle interazioni tra aree diverse. La seconda difficoltà ha a che fare con il territorio stesso nel quale si colloca l'indagine: trattandosi di ipotesi finalizzate a definire uno scenario prettamente interpretativo, che procede al di fuori del riferimento a uno sfondo operativo particolare, ogni punto di vista assume la stessa dignità, non permettendo una verifica definitiva “alla prova dei fatti”.

Le proposte concrete non possono quindi che oscillare continuamente tra l'ambito dell'architettura e quello delle “licenze poetiche”, tanto suggestive sulla carta quanto inutili ai fini della trasformazione della realtà. Per citare alcune ipotesi, Anna

² Le tre categorie comprendono le facoltà indispensabili per stabilire una relazione tra il nostro corpo e lo spazio immediatamente circostante. Come risulta intuibile dagli stessi termini, la distinzione si basa sulla provenienza dello stimolo: con “esteroceettori” si intendono quelle facoltà in grado di recepire stimoli provenienti da fonti vicine al corpo; con “interocettori” dall'interno dell'organismo; con propriocettori dai canali di trasmissione dello stimolo come muscoli, tendini, articolazioni. Con “telerocettori”, infine, si intendono le facoltà in grado di percepire stimoli provenienti da lontano.

Barbara (2011), nel tentativo di interpretare alcuni episodi dell'architettura contemporanea attraverso la chiave sensoriale, prova a introdurre dei concetti che risultano difficilmente collocabili, come quello di “aurorale”, “amniotico”, “decomporsi”, per esempio. Un'alternativa è quella perseguita da Steven Holl (2004), che fa riferimento a concetti quali quello di “incrocio”, “porosità”, “attrattore”. Il limite principale di queste formulazioni consiste, a mio modo di vedere, nella pretesa di non attingere a un orizzonte teorico comune, formulando invece delle ipotesi che rispondono a un'esigenza espressiva individuale, senza riuscire a fondare un dialogo condiviso.

Il “patrimonio sensoriale”

Di fronte a questa delicata situazione, la riflessione condotta durante gli anni di dottorato, attraverso la collaborazione con il collega Giovanni Castaldo, ha portato a individuare un concetto che potrebbe svolgere un ruolo di raccordo tra alcune tendenze in atto: il “patrimonio sensoriale” (Castaldo, Mocchi 2015). Facendo riferimento a due concetti condivisi e comprensibili, la nozione vorrebbe da un lato riferirsi alla percezione come fenomeno unitario, superando quindi la tendenza alla scomposizione del fenomeno percettivo in “paesaggi” differenti, dall'altro recuperare lo sfondo operativo che sta alla base del termine “patrimonio” e i relativi strumenti messi a punto in questo campo.

Le ricadute che potrebbero derivare dall'utilizzo di questo concetto sono state indagate sia da un versante interpretativo che più specificamente operativo. L'attenzione verso gli elementi del “patrimonio sensoriale” permette infatti, in primo luogo, di favorire una comprensione più sofisticata dei territori urbani, introducendo una chiave di lettura in grado di stabilire criteri più vicini ai diversi stili di vita della popolazione.³ Soprattutto in contesti multiculturali e di forte commistione sociale come quelli che caratterizzano gli attuali tessuti metropolitani, risulta evidente come il riferimento al dato sensoriale permetta di riconoscere degli elementi fortemente fondanti il senso di appartenenza della popolazione al territorio: si tratta di fattori che difficilmente sono tenuti in considerazione dai sistemi di perimetrazione di tipo quantitativo-prestazionali che attualmente stanno alla base dell'organizzazione e della gestione delle aree urbane.

³ Il quartiere popolare tradizionale, per esempio, individuato certamente anche dai propri confini fisici, era caratterizzato da un insieme di elementi sensoriali che regolavano la vita e stabilivano un senso di appartenenza tra coloro che vi abitavano. Le tradizioni culinarie, gli orari della sveglia e del riposo basati sui tempi del lavoro, gli accenti e le fonetiche diverse dovute ai fenomeni di immigrazione, hanno introdotto nelle grandi metropoli nuovi odori, nuovi suoni, nuovi sapori. La commistione culturale che caratterizza i tessuti urbani contemporanei radicalizza questa situazione, frammentando le differenze all'interno di aree di coappartenenza, di cui non è possibile un'individuazione in termini fisico-spaziali, che creano situazioni di continuo scontro e confronto. La “paura del diverso” e l’“ossessione per la sicurezza”, che secondo Bauman rappresentano i tratti fondamentali delle attuali metropoli, derivano in prima istanza, secondo la nostra ottica, proprio da fattori sensoriali: l'incapacità di comprendere suoni sconosciuti (della lingua, della musica, della religione), la difficoltà ad accettare odori e gusti a cui non siamo abituati. Allo stesso modo, la tendenza a costituire le cosiddette “*gated community*” (Bauman, 2005) rappresenta il tentativo di rifondare una omogeneità percettiva di fatto perduta, conseguente alla selezione di una determinata classe sociale.

In questo primo senso, dunque, il concetto di patrimonio sensoriale vorrebbe rappresentare uno strumento attraverso cui qualificare l'“identità locale” come punto di partenza per ogni ulteriore considerazione del territorio. In uno studio (Castaldo, Mocchi, 2015) si è cercato di applicare questa teoria al contesto sud dell'area metropolitana milanese, proponendo una critica dei cosiddetti NIL (Nuclei di Identità Locale) introdotti dal Piano di Governo del Territorio di Milano nel 2010. La proposta, in particolare, cerca di integrare la perimetrazione ipotizzata dal PGT, basata sulla mappatura del numero di servizi al quartiere come criterio di individuazione dei confini, con un'interpretazione dell'identità come fenomeno sensoriale.

La seconda prospettiva che si è provata a verificare, consiste nella possibilità di considerare il “patrimonio sensoriale” come chiave attorno cui orientare il progetto dell'architettura. Proprio in quanto elementi del patrimonio, le componenti sensoriali dovrebbero essere trattate attraverso sistemi di *governance* complessi, che ne mettano a frutto le potenzialità, inquadrandole alla luce di un'interrogazione specifica sul rapporto tra la comunità e l'ambiente. Si tratta di osservazioni ancora preliminari, che non hanno prodotto dei metodi o dei riferimenti che possano stare alla base di un ragionamento sistematico, ma che hanno l'obiettivo di segnalare una via che potrebbe produrre dei frutti significativi.

Le indicazioni principali, per il momento, consistono nella necessità di riferirsi a strategie progettuali multiscalari, che richiedono la presenza di una regia coordinata in grado di orientare la trasformazione complessiva verificandone al contempo le ricadute puntuali. Risulta infatti chiaro come il riferimento ai fenomeni sensoriali e percettivi debba partire da una considerazione di ampio raggio del territorio (che tenga conto della sua natura geografica, dell'orografia, del ritmo delle stagioni), così come degli elementi presenti alla scala urbana (il livello di urbanizzazione, la particolare struttura urbanistica, la disposizione del verde) e locale (i materiali impiegati, gli elementi dell'arredo, dell'illuminazione). Allo stesso modo, è necessario inquadrare le abitudini sociali della popolazione, che influenzano in modo determinante gli elementi percettivi, sia da un punto di vista sovra-locale e regionale (da cui dipende il carattere della lingua, della religione, la disponibilità ad accogliere membri estranei alla comunità), sia urbano (la tendenza a vivere all'aperto o al chiuso, l'uso dei mercati rionali e degli spazi verdi), sia propriamente locale (il grado di istruzione, l'abitudine a parlare dialetti, la ricchezza, la presenza di etnie differenti).

3.4 Esperimento soggettivo: storia dell'attraversamento della sede della Bocconi a Milano

Il recupero della dimensione sonora all'interno della prospettiva multisensoriale riporta in primo piano una difficoltà di fondo, legata alla continua e necessaria ambivalenza di questo panorama tra una dimensione soggettiva e una oggettiva. L'impossibilità di prescindere dalla sfera della percezione individuale, infatti, rappresenta un'evidenza inconfutabile, che rischia di mettere la considerazione della tematica alle dipendenze di una serie di elementi incontrollabili, spesso contraddittori e a volte casuali. Il necessario tentativo di individuare gli strumenti e le strategie oggettive che possano favorire la costruzione dell'atmosfera, si configura di conseguenza come una continua approssimazione a una percezione costantemente supposta e mai definitivamente compresa. Le possibilità operative del progetto multisensoriale si collocano dunque in questa posizione di incertezza senza apparente via d'uscita, all'interno della quale la sensibilità del progettista gioca un ruolo decisivo.

La proposta che presentiamo in questo paragrafo assume il carattere dell'esperimento, basato su un'esperienza soggettiva che vorrebbe mostrare una possibile modalità del rapporto soggettivo-oggettivo in questo campo, attraverso una lettura dell'architettura in termini multisensoriali. L'esperimento consiste nell'attraversamento di un ambito urbano di particolare interesse, durante il quale si è cercato di dimostrare il forte legame che intercorre tra i caratteri strutturali dell'architettura e la risposta percettiva ed emotiva individuale. La considerazione non ha riguardato un'analisi degli elementi legati ai singoli ambiti percettivi, che avrebbe implicato un distacco dalla situazione in atto, ma ha puntato a restituire il carattere del luogo in termini atmosferici complessivi.

L'ambito che è stato scelto consiste nella sede dell'università Bocconi di Milano, individuata come un caso di particolare interesse a causa della presenza di strutture appartenenti a epoche diverse, che permettono di evidenziare le differenze percettive stimulate da linguaggi architettonici diversi. La sede storica, che si affaccia su via Sarfatti, progettata dall'architetto Pagano alla fine degli anni Trenta del secolo scorso, si sviluppa secondo un impianto cruciforme che attinge a modelli tipicamente razionalisti, basati su un funzionalismo rigoroso. Poco più avanti, nel percorso che porta verso l'uscita di via Rontgen, si può riconoscere il "Velodromo", struttura progettata da Jacopo Gardella sul finire degli anni Ottanta, e quindi la nuova sede dei Grafton Architects, inaugurata nel 2008 e concepita per ospitare tutti gli uffici e una nuova aula magna. Gli interventi sono accomunati dal ricorso a un lessico formale originale rispetto al proprio tempo, che non rinuncia a proporre un'immagine contemporanea dell'architettura, riuscendo al contempo a tenere conto degli elementi locali del contesto in cui gli edifici si inseriscono. Il dialogo che si instaura tra queste architetture rappresenta quindi un terreno fertile per mettere a fuoco alcune riflessioni. Dovendosi parlare di concetti quali quello di percezione, di emozione e di altri elementi che rientrano in un campo generalmente escluso

dalle rigide trattazioni scientifiche, si cercherà di attingere a un linguaggio più libero, quasi di tipo narrativo.

L'esperimento comincia in una piacevole mattina di sole, agli inizi di settembre. La giornata non è eccessivamente calda, le strade di Milano sono più libere rispetto al solito. Il viaggio in motorino per raggiungere la mia destinazione procede senza intoppi. Decido di parcheggiare di fronte alla sede principale, in via Sarfatti, e attraversare l'area in "ordine cronologico", partendo dall'edificio più vecchio per poi visitare le varie aree di espansione successive. Mi siedo su una panchina per fare il punto della situazione, estraggo il registratore, la macchina fotografica, faccio mente locale. Mi accorgo che in quel luogo troppe persone sono interessate a me: per vendermi una nuova connessione Adsl, per iscrivermi a un ciclo di incontri, per stuzzicarmi con qualche prodotto tecnologico a basso costo. Il tutto mi distrae, mi sento in una situazione provvisoria che non può durare molto, sono certo che tra poco qualcuno verrà a interrompere i miei pensieri. Decido allora di farlo autonomamente. "Ecco come uno spazio pubblico può trasformarsi con poco da luogo di incontro ad area di semplice passaggio" – penso alzandomi dalla panchina.

L'incontro con l'architettura di Pagano comincia dal porticato, decisamente imponente, sostenuto da pilastri in cemento armato che segnano un passaggio deciso tra lo spazio della percorrenza pedonale pubblica e quello di pertinenza dell'università. Anche dal punto di vista percettivo il cambiamento è molto netto: la luminosità si abbassa, l'effetto di rimbombo acustico aumenta, è come se i miei movimenti assumessero inconsapevolmente un contegno diverso. Sento prevalere un senso di disagio, che si accentua in modo marcato una volta attraversata l'ampia porta che permette di accedere all'interno della struttura. Di nuovo una soglia estremamente pesante (non solo in senso metaforico) a rimarcare l'ingresso anche simbolico in una dimensione differente. All'interno, i caratteri percettivi che caratterizzavano il portico si estremizzano. L'illuminazione, pensata da Pagano attraverso sistemi naturali, è decisamente diffusa e rarefatta, nel complesso piuttosto bassa, le ampie superfici di marmo producono un effetto di riverberazione acustica notevole, direi quasi fastidioso. Lo conferma l'avvicinarsi di un piccolo gruppo di studenti (saranno stati 5 o 6) che produce un rumore ingiustificato. Il grande atrio ha certamente una funzione simbolica, mi sento come inserito in una costruzione panottica, con la sensazione che qualcuno mi stia osservando senza che io sappia dove egli sia. I gradini al centro della sala mi pongono in una situazione ulteriormente svantaggiata, in cui non mi sento padrone della situazione, non capisco che cosa sia lecito fare, dove posso andare, se mi trovo nel luogo giusto o sbagliato. Una volta comunicato il proprio messaggio, l'architettura non mi guida verso una direzione, rimane immobile, ribadendo la distanza tra me e lei.

La sede storica di Pagano

I corridoi retrostanti al grande atrio sono piuttosto anonimi, seppur caratterizzati da elementi di un certo rilievo, come i lucernari che attingendo alla luce esterna diffondono all'interno una illuminazione equilibrata, piuttosto fredda. Il tutto suggerisce una sensazione di distacco. Gli spazi che portano ai piani superiori, comprese le magnifiche scale formate da lastre uniche di marmo sostenute soltanto alle estremi-

tà, non trasmettono alcun senso di accoglienza, caratterizzando ogni passaggio secondo la stessa logica inflessibile. I materiali usati sono nobili, disposti in modo da rimarcare la differenza tra luoghi di scambio, corridoi, aule, rendendo riconoscibile il tipo di attività che è possibile svolgere in ogni spazio. Si percepisce chiaramente come l'architettura voglia comunicare la propria funzione, ribadendo costantemente il proprio messaggio: un messaggio di serietà e di sobrietà, di rigore morale come via per raggiungere i traguardi più elevati.

Probabilmente oggi per svolgere una funzione di controllo efficace sui costumi degli studenti sarebbe sufficiente una telecamera a circuito chiuso e qualche ammenda in caso di trasgressione. È significativo notare come la funzione svolta dall'architettura rappresenti in questo senso una soluzione più efficace e radicale, che in qualche modo costringe a interiorizzare la legge eliminando a priori il problema. Non diversamente dalla logica architettonica che sta alla base di molti spazi per il culto, gli elementi percettivi tendono infatti a inibire le manifestazioni eccessive dell'utente: gli ampi effetti di riverbero sonoro portano ad attenuare il tono della voce, la maestosità di alcune aree, la differenza cromatica dei materiali, individuano istintivamente alcune soglie che non possono essere attraversate senza autorizzazione. A livello emozionale, l'uscita dall'edificio è collegata a un sospiro di sollievo. Milano appare così normale e tranquilla... La piccola aiuola verde che separa dalla strada, la vicinanza del parco Ravizza ben percepibile sullo sfondo, il passaggio delle macchine e perfino le troppe persone interessate a me distendono la tensione accumulata all'interno. Nel caos tutto sembra essere di nuovo possibile, nel bene e nel male.

Il "velodromo" di Jacopo Gardella

Il percorso che porta verso la nuova sede suggerisce l'idea di un lungo "retro" poco utilizzato e valorizzato. Le piccole aiuole verdi prettamente decorative, l'anello stradale che circonda piazza Sraffa, di fatto diventato un parcheggio, connotano questa area in modo ambiguo, rendendo poco comprensibile anche l'affaccio della chiesa di San Ferdinando. Il tutto immette in un vero e proprio "corridoio a cielo aperto", della larghezza di pochi metri, che conduce ai nuovi edifici. Mi rendo conto che la relazione con uno spazio poco curato determina istintivamente anche una minore attenzione da parte mia verso gli elementi percettivi.⁴

Lo scenario cambia significativamente non appena superato il cancello e i pochi metri del "corridoio" di raccordo. Lo spazio entro cui mi trovo ha chiaramente la caratteristica di un interno all'aperto: la scena risulta riparata dagli elementi di disturbo della città, come se si trattasse di una stanza, pur favorendo la fruizione dello spazio tipica dei luoghi aperti, anche grazie alla presenza di panchine e di qualche elemento verde. La sensazione è quella di un luogo equilibrato, che favorisce l'incontro e la discussione. L'orientamento è definito dall'alternanza dei materiali che compongono la pavimentazione, tracciando delle linee ben percepibili ed evi-

⁴ Lezione, peraltro, ben nota, che sta alla base del circolo vizioso già rilevato nel corso della nostra ricerca: più il paesaggio sensoriale è privo di elementi in grado di comunicare informazione, più siamo portati a disinteressarcene, più ce ne disinteressiamo e più siamo in grado di sopportare elementi fastidiosi, più questi aumentano e più il paesaggio perde la possibilità di comunicare informazione.

denti. I due elementi architettonici principali, ossia l'edificio di Gardella e quello dei Grafton, sono entrambi visibili da questo punto. Il primo dei due si caratterizza come un elemento di grande imponenza, anche a causa della forma circolare che gli conferisce un'unità evidente. Nonostante questo, l'impressione è molto diversa da quella descritta per la sede di Pagano: fin da subito non percepisco il tentativo di controllare e di inibire i miei atteggiamenti, quanto la sensazione di una totale indifferenza nei miei confronti.

La struttura mi appare definitiva nella sua autonomia, senza necessitare alcun completamento in termini di utilizzo e di fruizione. Il confine circolare segna una separazione molto netta tra interno e esterno, rendendo l'edificio distante rispetto ai caratteri del contesto. Le linee verticali della facciata, segnate attraverso mattoni a vista e quindi ben percepibili anche cromaticamente, si oppongono all'orizzontalità della percorrenza, rimarcando l'imponenza della struttura. L'entrata principale non è chiaramente identificabile, essendo l'edificio al piano terra completamente circondato da porte di uguale dimensione, che sembrano portare ad aule e spazi frequentati. Di fatto, come noto anche dal comportamento di alcuni studenti, l'accesso dall'esterno passa attraverso i cilindri bianchi periferici che contengono le scale, caratterizzati da piccole aperture certamente non invitanti, prefigurando l'ingresso in un luogo buio e poco accogliente, anche a causa del cemento armato grezzo che ne caratterizza l'involucro. Il tutto conferisce a questo edificio una tonalità particolare, recuperando dei tratti anche formali che nella mia mente vengono associati a modelli lontani e poco comprensibili. Quasi come se all'interno ci fosse una centrale nucleare, una base spaziale e i cilindri bianchi fossero degli *shuttle* pronti per il decollo... Alla fine prevale la sensazione iniziale: l'indifferenza si fa in un certo senso reciproca, tanto che decido di rimandare l'incontro con l'interno al giorno in cui mi sarà specificamente chiesto di svolgervi qualche compito, e non mi è difficile proseguire.

Con pochi passi raggiungo la sede dei Grafton, i cui caratteri sono quasi diametralmente opposti rispetto a quelli del "velodromo". Da questa prospettiva, la sensazione di apertura è pressoché totale, la definizione dello spazio e delle linee di percorrenza sembrano invitare all'interno, senza però segnare il passaggio in modo troppo marcato. Anche ai livelli superiori, l'utilizzo del vetro come unico materiale di facciata restituisce un'idea di permeabilità, l'alternanza di lastre trasparenti e smerigliate produce un effetto di leggerezza. L'elemento di raccordo tra le due architetture cattura la mia attenzione: si tratta di una sorta di copertura a sbalzo composta da grandi travi di cemento armato, che dalla struttura dei Grafton si protende verso il tondo di Gardella. L'elemento non assolve a una funzione di reale copertura, dal momento che le travi sono distanziate tra loro, lasciando filtrare la luce e l'acqua, come è deducibile anche dai vistosi segni prodotti dal dilavamento. Da un punto di vista strettamente architettonico l'elemento si interfaccia in modo "sbagliato" con l'edificio antistante, senza riuscire a trovare delle relazioni con esso, se non di scontro. La contrapposizione tra la maglia assolutamente ortogonale dell'edificio dei Grafton e il disegno basato sulle linee curve del velodromo non

La nuova sede dei Grafton Architects

trova una mediazione, l'uso di enormi travi di cemento armato che si relazionano a fragili mattoni dà quasi l'impressione che la copertura voglia andare oltre lo spazio di propria pertinenza invadendo il terreno altrui.

Eppure, da un punto di vista sensoriale, tale elemento gioca un ruolo decisivo. Il passaggio sotto la copertura svolge una mediazione fondamentale tra i caratteri dei due edifici. La luce viene in qualche modo filtrata, introducendo da uno spazio totalmente aperto a uno con caratteristiche diverse, il carattere cromatico del bianco-arancione viene ridefinito all'interno di una tonalità di grigio che accompagnerà fino all'uscita, la stessa comprensione dello spazio procede da questo punto a partire dagli elementi fortemente ortogonali che caratterizzano il nuovo disegno. Secondo questa prospettiva, anche le linee curve del velodromo vengono rilette in un'ottica diversa. L'analisi sensoriale di questa copertura si rivela particolarmente interessante, dal momento che dimostra la differenza tra un'interpretazione strettamente morfologica e una emozionale. Senza stabilire delle priorità tra questi livelli, ma mostrando come l'interazione tra i due approcci possa produrre una migliore lettura del fenomeno architettonico nel suo complesso.

Spostandomi verso lo spazio centrale della nuova costruzione vengono ribaditi i caratteri della costruzione. L'assenza di una soglia precisa e di un confine riconoscibile invita a una percorrenza fluida. Non c'è nessuno scontro tra me e l'edificio, l'ingresso è naturale, mi trovo immerso senza accorgermene in un nuovo spazio, molto ben caratterizzato. Non percepisco il disegno complessivo dell'edificio, ma mi trovo in una dimensione disorganica, che sembra volutamente spezzata dagli elementi che vi si trovano. Percepisco una sensazione di maggiore agio e di maggiore tranquillità, è come se non mi sentissi in dovere di giustificare a nessuno le ragioni dei miei movimenti. Mi colpiscono le sculture presenti nel patio, così come quelle percepibili all'interno delle vetrate del piano terra, che sembrano invitare a una dimensione più creativa e spontanea. Mi colpisce al contempo la poca cura per gli aspetti sonori: la presenza di piccoli movimenti in prossimità del bar, collocato sulla sinistra di questo ambiente, produce effetti veramente eccessivi e disturbanti.

L'apertura centrale nel pavimento, che permette di vedere dall'alto la scala che conduce all'aula magna interrata, frammenta ulteriormente lo scenario, favorendo la percezione di un disegno articolato ben riconoscibile nella dimensione orizzontale. Lo sviluppo verticale dell'edificio, visto dall'interno, mostra invece dei tratti piuttosto rigidi, direi quasi claustrofobici, dovuti alla scelta di proseguire con l'uso del vetro e con l'alternanza delle lastre trasparenti a quelle smerigliate. Se da lontano questa soluzione produce una sensazione di apertura, da questa prospettiva la vicinanza delle pareti provoca un effetto differente, quasi soffocante, che lascia immaginare anche un certo disagio per chi ci lavora all'interno. I segni lasciati dal dilavamento dell'acqua sui vetri, le piccole imprecisioni che da questa distanza sono percepibili, indeboliscono l'idea di precisione formale del disegno complessivo.

Il percorso verso l'uscita mi porta ad attraversare un ulteriore spazio che conferma i caratteri complessivi della struttura, svolgendo in qualche modo il ruolo di atrio. In questa sede la dimensione verticale risulta predominante, conferendo allo

spazio un carattere più definito e meno frammentato. La mia sensazione conferma quella che suppongo essere l'intenzione del progettista: costruire uno spazio di transizione, una sorta di anticamera tra contesti differenti. Non ci sono motivi per fermarmi, e dunque proseguo. L'uscita verso l'esterno avviene anche in questo caso in modo piuttosto morbido, la pavimentazione in ceppo prosegue sul marciapiede esterno fino alla fine dell'isolato, segnando un'evidente continuità tra lo spazio pubblico e quello privato, la dimensione dell'edificio si relaziona perfettamente con quella degli isolati all'esterno, e quasi senza rendermene conto il ceppo diventa la strada, e l'università la città.

A seguito di questa prima “attraversata” è stato interessante procedere in senso inverso, prendendo confidenza per qualche minuto con la dimensione sensoriale della città per poi rientrare in università dalla sede dei Grafton tornando quindi in via Sarfatti. Ho potuto notare come la diversa successione degli elementi, e quindi degli stimoli sensoriali, favorisca una lettura completamente diversa dello spazio. L'ambito urbano in cui mi trovo, rappresentato da Viale Bligny e Porta Ludovica, rappresenta un contesto decisamente caotico, caratterizzato da un'intensa viabilità automobilistica e tranviaria e dalla presenza di negozi che si affacciano sulla strada. Voltandomi indietro per iniziare il percorso inverso, sono colpito in primo luogo dalla capacità dell'edificio di inserirsi perfettamente nel contesto architettonico milanese, trovando una relazione con la dimensione dell'isolato e con i fronti edilizi che lo circondano, pur attraverso un linguaggio architettonico diverso. Gli stessi materiali tradizionali sono usati con un ruolo opposto: quello che secondo la logica di gravità dovrebbe essere lo zoccolo dell'edificio – il ceppo – viene utilizzato per lo sviluppo verticale, lasciando invece al piede il vetro. La facciata si sviluppa secondo una serie di svuotamenti verso il basso, che coniugano la capacità di lasciar percepire l'unità del disegno all'opportunità di favorire un'apertura a livello della strada, arretrando rispetto alla linea del marciapiede e formando quindi uno spazio di filtro.

Il percorso inverso

Da questa prospettiva l'impatto e l'imponenza della volumetria è molto evidente. Il passaggio dalla situazione di caos della città è segnata dal riconoscimento di un ordine ineccepibile, relativo all'uso di un solo materiale, alla scomparsa dell'eterogeneità cromatica, a un disegno dove nulla è lasciato al caso. Anche in prossimità dell'entrata il passaggio è molto netto, rimarcato dai caratteri cubitali della scritta “Università Bocconi” sulla copertura. Rispetto alla complessità urbana, lo spazio che si definisce all'interno è estremamente asettico, privo di rumore e in qualche modo inodore. Anche l'atteggiamento delle persone è decisamente più uniforme e più contenuto, come dimostra il modo di muoversi, di parlare, di vestire. Dal punto di vista architettonico, noto come i caratteri della verticalità siano meno avvertiti: quello che mi sorprende è piuttosto l'aprirsi di uno scenario orizzontale che lascia intravedere una percorrenza pedonale, reinterpretando la complessità dei rapporti tra spazio interno e esterno, tra spazio pubblico e privato dell'isolato ottocentesco berutiano. Di nuovo, la fruizione risulta piuttosto libera e non vincolante, e di nuovo la copertura in cemento armato che dall'edificio dei Grafton si protende verso il

velodromo svolge un ruolo di raccordo fondamentale. La lettura è naturalmente inversa: si tratta di un punto di passaggio in cui la rigorosa ortogonalità delle linee viene spezzata, la tonalità cromatica del grigio lascia filtrare una molteplicità di colori.

L'uscita da un contesto unitario e definito come quello dell'edificio Grafton mi porta in qualche modo a essere attratto dalla molteplicità, la mia attenzione non ricade direttamente sul “velodromo”, che pur rappresenta l'elemento architettonico più interessante e l'elemento dimensionalmente più rilevante, ma dal complesso insieme di elementi che definiscono lo spazio, tra cui gli edifici che contengono le segreterie, le piccole aiuole di verde.

Per provare a trarre qualche conclusione, mi sembra di poter affermare che l'esperimento abbia prodotto dei risultati. In primo luogo è stato interessante restituire in termini percettivi e soggettivi quello che un'analisi più tradizionale avrebbe riferito al passaggio da un lessico architettonico sostenuto da un rigido riferimento tipologico a una concezione più organica nel modo di concepire il progetto. In riferimento all'edificio di Pagano, termini come “disagio” e “timore” riassumono il tratto essenziale dell'esperienza, bilanciata però dal riconoscimento di una possibilità di controllo del pubblico che risulta fondamentale per la funzione insediata. La sede dei Grafton rappresenta un'evoluzione di questo modello, che cerca di mediare tra un clima di permissività per il pubblico e un rigoroso disegno formale che riporta al proprio ruolo. Il secondo risultato consiste nella conferma di diverse tesi considerate nella ricerca, come quella della corrispondenza tra il comportamento soggettivo e gli elementi strutturali dell'architettura, la minore attenzione che si attribuisce alle componenti sensoriali in contesti inquinati, la priorità nella percezione dello spazio in termini di atmosfera, l'importanza di concetti quali l'*affordance* e l'orientamento nella relazione complessiva che instauriamo con un luogo. E infine l'esperimento ha permesso di notare come una lettura combinata tra una visione strettamente morfologico-formale e una percettivo-emozionale potrebbe permettere di arrivare a una migliore comprensione dei caratteri dell'architettura, ponendo in primo piano delle suggestioni in grado di conferire nuovo significato ad alcuni elementi.

3.5 Parchi, natura, spazi aperti. Esperienze multisensoriali nella città contemporanea

Un'analisi del panorama della multisensorialità e delle possibilità legate a questo concetto non può esimersi dal considerare quelle esperienze che, all'interno della città contemporanea, rimangono in qualche modo “custodi” di un patrimonio sensoriale che appare altrove perduto: i parchi e le aree verdi. L'idea di un paesaggio equilibrato dal punto di vista sensoriale rimanda, nell'immaginario collettivo, pro-

prio a questi ambiti, in cui sopravvive un'idea di naturalità che nella vita quotidiana è sempre più soffocata dagli elementi di inquinamento artificiale e dai mezzi tecnologici. Il buon paesaggio sonoro viene associato al suono del canto degli uccelli, del frusciare delle foglie nel vento, dello scorrere dell'acqua, il paesaggio olfattivo all'odore dell'erba, delle pigne, e così via. Il pregiudizio per cui ciò che è naturale incarna una condizione più appagante per i nostri sensi non riguarda soltanto il punto di vista comune, ma è stato anche sostenuto da studiosi di primo piano nel settore, come abbiamo già avuto modo di osservare relativamente a Murray Schafer, per esempio.

Le ragioni di questa convinzione sono chiaramente attribuibili alla grande trasformazione sociale, culturale e produttiva che, a seguito della rivoluzione industriale, ha portato a identificare in modo sempre più marcato la sfera dell'artificiale con quella del rumore e del disturbo. Ma soprattutto ha prodotto l'affermarsi di modelli abitativi inediti, il proliferare di quartieri ad altissima densità, cresciuti a ridosso delle fabbriche, caratterizzati da elementi sensoriali estremamente compromessi dall'inquinamento. Distruggendo di conseguenza il tradizionale rapporto tra città e campagna, tra ambiente abitato e ambiente naturale. In questo contesto nasce l'esigenza del "parco urbano" come luogo di sospensione, di recupero di un orizzonte che l'esperienza della vita nella città ha completamente cancellato. Oggi la situazione è fortemente cambiata: la dislocazione delle funzioni produttive, le possibilità legate a movimenti più rapidi che prefigurano mete più ambiziose e lontane, il diffondersi della tecnologia personale, determinano la necessità di rileggere queste esperienze alla luce di stili di vita differenti.

È lo stesso concetto di "natura" a porsi al centro di una serie di interrogativi complessi, incarnando la risposta alla ricerca sociale di tranquillità, di rilassamento, di "equilibrio sensoriale", ma collocandosi al contempo in una dimensione ambigua e certamente distante da quella della vera naturalità. Non solo per l'ovvia considerazione, che riguarda una dimensione fisico-spaziale, secondo cui gli ambiti naturali all'interno delle città sono il prodotto di un'attività umana che li perimetra, li definisce, ne organizza la struttura interna, ne modifica e orienta la crescita. Ma anche per una ragione propriamente etica, che ci porta a plasmare l'evento naturale secondo le logiche dettate dall'idea di giustizia e dalle forme dell'organizzazione sociale umana.⁵ Al di fuori di questa duplice dimensione di controllo, fisica e morale, il fattore naturale ci appare incomprensibile, e anzi spesso biasimevole, portatore di un significato sbagliato e certamente non integrabile con le logiche del vivere umano.

Quello a cui facciamo riferimento, quindi, nel parlare di natura all'interno dell'esperienza urbana è rappresentato da una serie di elementi totalmente addomesticati, "sentimentalizzati" – come direbbe Jane Jacobs – che vivono ai margini o

⁵ Il gesto del forte leone che uccide la debole gazzella, prediligendone l'esemplare giovane o malato in quanto più facile preda, rappresenta solo l'episodio più facilmente riconoscibile, a causa della propria forza empatica suscitata da un'idea di intenzionalità tipica dell'agire umano. Ma lo stesso tipo di atteggiamento è alla base delle varie operazioni di pulizia delle aree e degli animali, di eliminazione delle malattie, degli insetti, dei parassiti, di difesa di creature apparentemente deboli ecc.

all'interno della nostra esistenza, producendo spesso una vera e propria “evoluzione artificiale” nel comportamento di molte specie animali e vegetali, adattatesi a nuove forme ibride di convivenza con l'umano. Ponendo di conseguenza dei nuovi interrogativi relativi ai principi dell'organizzazione della vita urbana. È quindi necessario riconoscere che la ricerca della natura non si può oggi spiegare semplicemente come il tentativo di riallacciare un rapporto con il lato “originario” dell'esistenza, ma deve essere compresa all'interno di un ordine sociale e culturale che implica, e produce a sua volta, delle conseguenze sul modo di progettare lo spazio della città.

I mutamenti sociali in atto negli ultimi decenni rappresentano un elemento che ha prodotto un'ulteriore trasformazione del modo di intendere i luoghi verdi, che da “oasi di pace” sono di fatto diventati spazi insicuri e privi di controllo. Il dinamismo culturale che caratterizza la società contemporanea, la presenza di etnie abituate a relazionarsi in modo diverso con lo spazio aperto, ha determinato un sostanziale abbandono di queste aree da parte della popolazione autoctona. Il percorso compiuto dalle municipalità negli ultimi anni è quindi andato nella direzione di una progressiva “messa in sicurezza” delle aree, attraverso la definizione di percorsi ben visibili, di recinzioni, cancelli, sistemi di illuminazione, orari di chiusura, telecamere di sorveglianza ecc. Fatto che ha aumentato, in primo luogo, la percezione di queste aree come luoghi isolati rispetto alla città, regolati da tempi e da modi di fruizione diversi, e in secondo luogo l'indebolirsi di una considerazione specifica dell'elemento naturale che viene sempre più interpretato come riflesso dell'umano.

Il caso di Milano è da questo punto di vista emblematico, come dimostrano le ampie problematiche che hanno portato alla recinzione del Parco Sempione, iniziata con il restauro del 1996 e poi conclusasi nel 2003, ai sistemi di videosorveglianza messi a punto per il Parco delle Basiliche, oggi ridenominato Giovanni Paolo II, o ai lavori di illuminazione e di sistemazione del Parco Ravizza. Si tratta di parchi posti in zone centrali, in passato affetti da fenomeni di degrado, di prostituzione, di spaccio e consumo di droga, la cui “messa in sicurezza” ha di fatto spostato il problema in zone periferiche, come ancora oggi dimostrano i casi del Parco Lambro o delle aree verdi attorno al Gallaratese.

All'interno di questo scenario di trasformazione fisica e sociale, la fruizione della natura si caratterizza quindi come un'esperienza sempre più vincolata e irregimentata, in cui lo scambio genuino risulta mediato da apparati artificiali di gestione e di controllo sempre più presenti. A questo si aggiungono le frequenti sperimentazioni di tipo artistico di cui i parchi si fanno cornice, essendo luoghi predisposti a ospitare eventi, installazioni, opere estemporanee, mostre, spesso costruiti a partire dall'attenzione particolare per gli elementi di una sensorialità estranea al contesto urbano, producendo un altro passo verso l'interpretazione dell'elemento naturale in un orizzonte artificiale. Il grande successo di pubblico che ha caratterizzato la recente esperienza del “Bosco verticale”, progettato da Stefano Boeri, propone un'ulteriore evoluzione di questo modello, in cui la natura viene ricompresa all'interno dei confini dell'appartamento, diventando espressione di un'idea di benessere puramente ideale, elemento prettamente privato e non più in grado di assol-

vere a delle funzioni sociali e collettive, totalmente dipendente dalla volontà del suo “proprietario” e separato definitivamente dalla vita della città.

Io credo che a partire dal riconoscimento di questo scenario si possa concludere che l'esperienza della natura urbana stia oggi perdendo la propria attrattività. In un primo senso caratterizzandosi come il riflesso sbiadito delle “cartoline” delle agenzie turistiche, costruite a partire dai modelli del *resort* tropicale o da un'idea di *wilderness* ben altra rispetto a quella della natura che possiamo trovare sotto casa. In secondo luogo, diventando espressione di uno stile di vita “da pensionati o da bambini”, non compatibile con le logiche del vivere quotidiano. Tradotta in termini architettonici e urbanistici, la riflessione porta riconoscere il parco urbano come un'esperienza in crisi, che certamente incarna ancora un alto valore simbolico per la popolazione, ma attraverso dei riferimenti che diventano sempre più effimeri e difficilmente identificabili. Caratterizzandosi di conseguenza come la risposta a un'esigenza che oggi sta perdendo i suoi presupposti, sia dal punto di vista sociale che percettivo-emozionale.

La crescita della città contemporanea, d'altro canto, rende evidente l'affermarsi di alcuni modelli alternativi, che propongono una reinterpretazione dell'elemento naturale, non più presentato nella sua presunta autonomia, separato dal resto della città e confinato in sue proprie aree di pertinenza, ma inserito in continuità rispetto agli elementi del tessuto urbano, dando vita a nuovi modelli di spazio pubblico, più articolati e flessibili.

L'affermarsi di nuove tendenze: considerazioni sul caso milanese

Osservando le trasformazioni che hanno caratterizzato il contesto milanese dell'ultimo decennio è possibile identificare alcuni progetti che evidenziano dei tratti comuni. Si possono prendere ad esempio gli interventi di riqualificazione dell'area della Darsena e la nuova costruzione del centro direzionale di Porta Nuova. Si tratta di esperienze già molto discusse, in relazione alle quali sono state espresse numerose critiche, tante delle quali a mio modo di vedere risultano condivisibili. Non si tratta in questo contesto di prendere parte a tale dibattito, quanto di collocare i progetti sotto la lente della multisensorialità, al fine di trarre delle indicazioni preziose per la nostra ricerca, a partire dal grande successo di pubblico che gli eventi hanno innescato. Se da un lato è innegabile che questa grande partecipazione sia almeno in parte attribuibile all'elemento di novità che conferisce alle esperienze un'immagine “di moda”, penso dall'altro lato che alcune ulteriori considerazioni potrebbero essere fatte, al fine di fare emergere dei tratti comuni che potrebbero imporsi come dei riferimenti per il progetto futuro.

Il primo fattore che colpisce è rappresentato dalla presenza dell'acqua, che individua un elemento di grande significato. Gli specchi d'acqua e le fontane a raso inserite nella pavimentazione di Piazza Gae Aulenti, così come il naviglio che attraversa la Darsena, rappresentano elementi imprescindibili a vantaggio di una fruizione più libera e svincolata dai costumi e dalle regolamentazioni della vita urbana. La possibilità di bagnarsi, di avere un contatto con l'acqua, rimanda a un contesto sensoriale diverso da quello della città, portando verso un'idea di freschezza, di pulizia e di purificazione i cui presupposti sono fin troppo evidenti nei modelli culturali

occidentali. La presenza dell'acqua, in entrambi i casi, viene proposta in modo assolutamente continuo rispetto ai materiali che costituiscono la città: a differenza dei parchi, in cui l'acqua è collocata nel proprio contesto naturale, a contatto con la terra e quindi circondata da una popolazione animale e vegetale che cresce ai suoi margini, i nuovi modelli pongono l'elemento in diretta continuità con il cemento, permettendo una fruizione "in abito da lavoro", senza rischiare di incappare in "inconvenienti" come fango, erba bagnata o insetti del caso.

Il secondo aspetto da considerare consiste nell'importanza di definire degli scenari visuali ampi, che favoriscono un orizzonte visivo e sensoriale normalmente limitato nell'esperienza urbana. Si tratta di un tratto che accomuna i casi citati con quelli del parco e di altri luoghi pubblici, confermando quindi una necessità insostituibile.

Il terzo carattere che vorremmo rilevare consiste nella forte multimedialità di queste aree, che propongono, in modo integrato con l'ambiente e con gli elementi naturali, la presenza di dispositivi in grado di veicolare messaggi attraverso canali digitali. Non faccio riferimento soltanto al grande "cubo" sulla Darsena, che rappresenta un caso (forse anche troppo) evidente, ma anche alla presenza di diffusori, di strutture predisposte ad accogliere esposizioni, manifestazioni pubblicitarie, installazioni artistiche. La presenza di tali elementi rispecchia l'evoluzione della nostra stessa percezione, che procede secondo un modello sempre più in grado di integrare gli stimoli fisici con gli orientamenti e le suggestioni che provengono dai canali tecnologici, dalla realtà aumentata, dal mondo digitale. A differenza del passato, in cui la ricerca della natura si configurava come un'esperienza che segnava un ritorno alla dimensione autentica della nostra percezione, dove i sensi si allontanavano dalla realtà caotica e inquinata abbandonandosi al flusso incontrollato delle emozioni, oggi ci sentiamo probabilmente più in sintonia con ambiti promiscui, in cui la presenza di elementi naturali è bilanciata dalla forte visibilità delle componenti tecnologiche.

La quarta componente che distingue gli interventi che abbiamo indicato consiste nella possibilità di definire una serie di funzioni che permettano una fruizione continuata nelle fasce orarie del giorno e della serata. È la presenza del pubblico, che si distribuisce in base all'età, alle abitudini e agli stili di vita, che produce lo sviluppo dell'offerta, innescando meccanismi di controllo che creano sicurezza. Esattamente l'opposto di quello che, come abbiamo visto, ha caratterizzato un certo tipo di esperienza del parco urbano, in cui il proliferare di situazioni di degrado ha ristretto le fasce e gli orari dell'utenza, oggi ulteriormente condizionati proprio dai sistemi di controllo, dalle chiusure notturne ecc.

Credo che il riconoscimento di queste caratteristiche, prodotto attraverso l'applicazione del filtro della multisensorialità ad alcuni ambiti di recente trasformazione, segnali l'emergere di una nuova forma di percezione, con cui il progetto dello spazio pubblico del futuro non potrà fare a meno di confrontarsi, che necessita di relazionarsi con luoghi sempre meno definitivi e sempre più risultanti da un insieme di elementi integrabili e flessibili.

3.6 Considerazione conclusiva sul rapporto tra progetto sonoro e progetto multisensoriale

In un progetto del 1998, intitolato “Off the road”, lo studio NOX (che si definisce “uno di quei pochi studi che produce allo stesso tempo arte e architettura”) propone un modello d’insieme per lo sviluppo di un quartiere di Eindhoven, basato sul riferimento al moto ondulatorio tipico della diffusione sonora. Quello che ne deriva è un complesso caratterizzato da un totale disordine nella maglia e nella struttura urbana, che non sembra permettere un equilibrato sviluppo in termini di costruzione di spazio pubblico, di orientamento, di gestione della mobilità, di esposizione degli edifici. Al contrario di quello che voleva dimostrare, l’esperimento porta a confermare la tesi, emersa chiaramente nel corso della nostra ricerca, secondo cui la sostituzione di un paradigma visivo con uno acustico non è in grado di produrre ambienti confortevoli che possano soddisfare i pur minimi requisiti dell’abitare contemporaneo, rappresentando al contrario una lettura ancora più relativizzata della realtà.

La via che abbiamo indicato come possibile soluzione, che consiste nell’abbandonare il concetto di “progetto sonoro” a favore di una più generale integrazione della prospettiva multisensoriale all’interno del progetto, lascia alcune questioni aperte. Una di queste ha a che fare con la difficoltà per il progettista di sviluppare una competenza che gli permetta di prendere in considerazione ogni aspetto sensoriale secondo le sue modalità specifiche di comprensione e di trattamento: risulta necessario che il progetto sia realizzato attraverso la collaborazione tra più figure professionali, in grado di integrare le proprie competenze all’interno della visione d’insieme prodotta dall’architetto. Tale riflessione porta nuovamente in primo piano il riferimento all’*acoustic designer*, figura ambigua, che già tanto spazio ha avuto nell’ambito degli studi sul paesaggio sonoro, in merito alla quale vorremmo fare qualche considerazione.

Nel corso degli anni la considerazione di questo ruolo ha continuamente oscillato tra un’interpretazione meramente tecnico-esecutiva, individuando colui che avvalendosi delle conoscenze tecniche può realizzare ambienti con determinate caratteristiche acustiche, e una più specificamente artistico-trasformativa, ossia di chi si spinge a ideare progetti di trasformazione dello spazio finalizzati alla trasmissione di suggestioni sonore. Nel primo caso individuando, quindi, un ruolo totalmente subordinato, per il quale non conta la capacità di comprendere a livello qualitativo il paesaggio sonoro, quanto la conoscenza dei mezzi ingegneristico-tecnologici che possono influenzare la propagazione del suono. Nel secondo caso perdendo la possibilità di intervenire concretamente nel progetto vero e proprio, collocandosi in una dimensione artistico-performativa che interviene “a posteriori” rispetto alla definizione dei caratteri morfologico-spaziali del manufatto e interfacciandosi a esso attraverso soluzioni puntuali. In entrambi i casi, l’*acoustic designer* non riesce a svolgere un ruolo di effettivo raccordo tra il mondo della progettazione e quello della riflessione interpretativa sul paesaggio sonoro.

L’acoustic designer

Per rifondare una propria competenza specifica, che possa essere intesa come punto di partenza per un'autonomia operativa, credo che sia imprescindibile partire dalla consapevolezza del proprio ruolo, che non può che giocarsi all'interno dell'orizzonte disciplinare dell'architettura, finalizzato a contribuire alla realizzazione di quello che risulta essere il progetto dello spazio: atto inevitabilmente unico, in grado di produrre un solo oggetto definitivo che si configura come la sintesi di suggestioni molteplici e attinenti ad ambiti diversi. Ogni tentativo di rendersi indipendente da questa prospettiva ripropone il rischio che abbiamo sopra delineato, che consiste nel dare luogo a modelli interpretativi e progettuali basati su una lettura parziale dello spazio. Il successo dell'operazione deve quindi partire da una reciproca comprensione degli orizzonti disciplinari specifici. Da parte del progettista, naturalmente, rendendosi disponibile ad accogliere una prospettiva multisensoriale che non può che essere costruita all'interno di un dialogo con le professionalità implicate nella produzione del progetto. E parallelamente, da parte del *designer* acustico, prendendo consapevolezza delle logiche che sottendono l'architettura, inquadrando la propria azione come conseguenza di una riflessione in grado di generare un prodotto che si inserisca nella dimensione morfologico-spaziale del progetto.

Si tratta di un'alleanza che deve essere quindi fondata sugli elementi portanti delle discipline, e non, come spesso avviene, sulle trovate individuali estemporanee. In una considerazione del progetto come prodotto ultimo di una riflessione teorica e disciplinare che sia in grado di determinare le conseguenze tecno-morfo-tipologiche del manufatto a partire dagli elementi di analisi e di comprensione del territorio. Si capisce, in questo senso, come gli esempi che abbiamo citato nella prima parte del capitolo, rimandanti alla collaborazione tra Xenakis e Le Corbusier e al *Jay Pritzker Pavilion* di Ghery, rappresentino dei casi di notevole interesse.

Ma quali sono le basi che possono permettere un'effettiva collaborazione, mettendo a fuoco dei modelli interpretativi fondati sul concetto di multisensorialità come chiave interpretativa dello spazio? La ricerca ha tentato di mettere a fuoco alcune indicazioni, facendo riferimento a concetti quali quello di atmosfera o di messa in scena, introducendo la riflessione sulla tipologia del sonoro o proponendo gli altri stimoli che abbiamo presentato in questo capitolo. In questa conclusione vorremmo attingere, in maniera molto libera, a suggestioni che derivano dal panorama propriamente filosofico, nella convinzione che il “problema” della percezione non rappresenti una questione solamente architettonica, e che spesso un approccio più libero dal riferimento progettuale, come quello della letteratura, della poesia, della pittura o della stessa filosofia, abbia prodotto degli avanzamenti significativi in termini di descrizione e di comprensione del fenomeno.

Tra gli spunti che ci è stato possibile individuare, la monumentale opera “Le sfere” del filosofo tedesco Peter Sloterdijk rappresenta un riferimento significativo. In essa, l'autore argomenta a favore di questa figura geometrica – la sfera, appunto – come modello fondativo della cultura occidentale. Il significato della sfera non attinge solo a un ambito estetico-morfologico, ma individua un tratto comune che si estende a riguardare gli aspetti gnoseologici, psicologici e ontologici dell'uomo oc-

Qualche spunto proveniente dal campo della filosofia

cidentale. La crescita dell'individuo è segnata dal susseguirsi di “sfere di intimità”, all'interno delle quali egli si trova inserito, che rappresentano dei riferimenti profondamente radicati, che potrebbero essere elaborati anche come modelli spaziali. Le sfere attingono al complesso scenario sensoriale che caratterizza l'esperienza umana, come dimostra per esempio il legame sferico che si instaura tra il bambino e la madre, che avviene in uno scambio acustico, già a livello placentale, ben prima che visivo. Certamente l'argomentazione di Sloterdijk meriterebbe un'analisi più approfondita, ma la domanda che questo accenno vorrebbe stimolare è: quali interazioni potrebbero sorgere tra questa riflessione e la pratica dell'architettura? L'idea di una crescita del soggetto all'interno di sfere di intimità, che si ampliano accompagnando la maturazione dell'individuo, portando con sé la definizione di un orizzonte sensoriale e percettivo che va accrescendosi, perfezionandosi e diventando più sofisticato, potrebbe rappresentare un'ipotesi in vista di un progetto effettivamente multisensoriale?

Un'altra suggestione è quella che viene dall'opera di François Jullien, grande filosofo e sinologo francese. In un testo del 2012, in particolare, l'autore si riferisce alla nozione di paesaggio, mostrando come il riconoscimento visivo che sta a fondamento di questo concetto rappresenti una caratteristica peculiare del modello culturale occidentale, non comune ad altre tradizioni. L'argomentazione viene condotta a partire dal riconoscimento della radicale dissociazione tra soggetto e oggetto che ha prodotto la rivoluzione scientifico-illuminista: la ricerca di un'oggettività assoluta, con l'obiettivo di dedurre delle regole costanti all'interno del mondo fenomenico, ha posto l'uomo di fronte a una natura che si è svuotata di ogni proiezione spirituale e affettiva. La percezione dello spazio diventa così il risultato di un'immagine costruita da un osservatore esterno, individuato dal proprio “punto di vista” particolare, che si limita a rilevare ciò che gli sta di fronte.

La considerazione del paesaggio di François Jullien

Tale concezione ha portato a un impoverimento complessivo della nozione di paesaggio che, lungi dal poter essere osservato dall'esterno come una “veduta”, dovrebbe essere compreso a partire da un atto di immersione, che colloca il soggetto all'interno di uno scenario complessivo, esperito nella sua totalità, avvicinando a quella che abbiamo descritto come un'esperienza atmosferica. Alla base della considerazione del paesaggio non si pone dunque una logica sequenziale ed esclusiva, che permette di individuare le singole componenti della percezione analizzandole separatamente, ma un complesso sensoriale in cui gli elementi stanno tra loro in una relazione di simultaneità, al di fuori della quale perdono di significato.

Si tratta di un modo di intendere lo spazio profondamente radicato nella tradizione orientale, come dimostra la cultura cinese, in cui il concetto di paesaggio viene individuato attraverso l'accostamento dei due termini “montagna/acqua”. Questa contrapposizione, che non si basa sull'attività di un soggetto che recepisce lo spazio e lo contempla dal di fuori, contiene a sua volta altre coppie duali attraverso cui è possibile descrivere l'esperienza del paesaggio: verticalità/orizzontalità, pieno/vuoto, opacità/trasparenza, massivo/fluido. Il bilanciamento tra questi elementi in continuo movimento costituisce il tratto essenziale dell'organizzazione fisica e spiritua-

le del cosmo, per cui ogni istante rappresenta un punto di equilibrio momentaneo e immediatamente ridefinibile. In questa dinamica rientra anche il soggetto, la cui azione è influenzata, e a sua volta influenza, il flusso dell'energia che determina l'equilibrio. Si capisce quindi come la conciliazione tra gli elementi non possa essere rilevata dall'esterno, dal momento che il tentativo di isolare una delle componenti produrrebbe il crollo dell'equilibrio complessivo. La comprensione deve invece avvenire dall'interno, attraverso la consapevolezza di essere fatti della stessa materia costantemente in divenire. L'atto del percepire rappresenta quindi la "verità" del mondo, stabilendo il punto di contatto tra un soggetto e un oggetto che si riconoscono l'uno nell'altro come facenti parte di un tutto. Ogni mediazione ulteriore, in termini di pensiero e di riflessione, rappresenta un allontanamento e un'astrazione da questo attimo di verità.

La conclusione, apparentemente poetica e astratta, è in realtà molto in sintonia con le rigorose categorie del pensiero fenomenologico, che hanno caratterizzato in modo decisivo la filosofia occidentale del Novecento. Come dimostra la teoria merleau-pontyana, che più volte è stata citata come un riferimento per la stessa riflessione architettonica, il "senso" rappresenta la "verità" del mondo, escludendo a priori la contrapposizione soggetto-oggetto e rimandando invece a un'esperienza inevitabilmente attuale, collocata all'interno di un flusso in divenire. Nel riferirsi al lavoro del pittore, che cerca proprio di dare forma attraverso la sua opera a questo punto di verità, con un bellissimo esempio il filosofo afferma che «quando vedo attraverso lo spessore dell'acqua le piastrelle sul fondo della piscina, non le vedo malgrado l'acqua e i riflessi, le vedo proprio attraverso essi, mediante essi. Se non ci fossero queste distorsioni, queste zebraure di sole, se vedessi senza questa carne la geometria del fondo piastrellato, proprio allora cesserei di vederla quale è, dove è, vale a dire più lontano di ogni luogo identico. L'acqua stessa, la potenza della massa acquosa, l'elemento sciropposo e luccicante, non posso dire che sia *nello* spazio; non è altrove, ma non è nella piscina. L'acqua abita la piscina, vi si materializza, ma non vi è contenuta, e se alzo gli occhi verso lo schermo dei cipressi, dove gioca il reticolo dei riflessi, non posso negare che l'acqua visiti anch'esso, o almeno vi riverberi la propria essenza attiva e vivente» (Merleau-Ponty, 1989: 50).

È evidente che, secondo questa interpretazione, non è possibile stabilire relazioni di priorità tra i sensi, ma è necessario fare riferimento a un'esperienza sinestetica, che assume i caratteri della non reversibilità, concludendosi nell'atto stesso della percezione. Come conseguenza, l'esperienza paesaggistica non può essere replicata, dipendendo da un numero molto elevato di fattori, che includono la nostra disposizione soggettiva e il nostro modo di stare nel mondo. Ogni relazione con il paesaggio deve essere stabilita "in atto", escludendo la possibilità di una considerazione meramente contemplativa dello spazio. In questo senso, la stessa nozione di "estetica" dovrebbe essere riformulata, per tornare a svolgere un ruolo fundamenta-

le di mediazione e di raccordo tra l'atto filosofico e interpretativo e quello trasformativo e progettuale.⁶

Mentre la logica che sottende la comprensione occidentale dello spazio è quella della “com-posizione”, quella orientale si fonda sull'idea di “accoppiamento”: «pensare, in Cina, è accoppiare» (Jullien, 2012: loc. 414). Le ricadute che questa diversa interpretazione produce sono molteplici, a partire dalle caratteristiche della scrittura alfabetica rispetto a quella ideografica. La stessa nozione di “prospettiva” come strategia di rappresentazione è reinterpretata attraverso il ricorso a tre coppie concettuali, che si pongono l'obiettivo di collocare l'esperienza del soggetto “dentro” al paesaggio: profondo/superficiale, alto/basso, lontano/vicino. Jullien cerca di tradurre in termini occidentali questo atteggiamento, proponendo una nuova definizione di paesaggio: «questa sarà la mia nuova definizione di paesaggio: c'è paesaggio quando il *percettivo* si rivela allo stesso tempo *affettivo*» (Jullien 2012: loc. 900).

Quali conseguenze produce questo scenario teorico sulla costruzione dell'architettura? In un contributo del 2009, Gregotti evidenzia i tratti salienti dell'architettura cinese, basata sull'idea, del tutto assente dalla nostra cultura, di “ricostruzione”. La prassi comune consiste nel ricostruire continuamente il patrimonio esistente. Non solo per esigenze di degrado e di aggiornamento tecnologico, ma per motivi culturali. Ciò che conta, nella considerazione dell'edificio, non è il ruolo di testimonianza di un passato trascorso, ma la funzione per la quale esso è stato costruito, stabilita sulla base delle energie vitali che si concentrano nel luogo. Quello che permane è quindi il nome della cosa, espressione del proprio valore simbolico nei confronti dell'universo. La componente formale, al contrario, diventa una questione accessoria.

Nella nostra ricerca di modelli alternativi a quello retinico, che possano affermarsi come strumenti di costruzione dell'architettura, questi riferimenti vogliono rappresentare un suggerimento. La considerazione di un pensiero basato sulla correlazione anziché sull'affermazione, che pur nascendo nell'area orientale trova i suoi corrispettivi anche all'interno della riflessione occidentale, potrebbe favorire un avanzamento del modello interpretativo su cui fondare le logiche di definizione del progetto.

⁶ Si tratta di uno dei grandi temi della riflessione estetica del secolo scorso, che ancora oggi pone delle questioni fondamentali che dovranno trovare risposta in futuro. All'interno di questo ampio dibattito considero fondamentali alcune posizioni (in parte presentate nella ricerca) facenti riferimento alle figure di Rosario Assunto, Luisa Bonesio, Gernot Böhme, Peter Sloterdijk, Pierangelo Sequeri. Parlando di Francois Jullien, si veda: *Quella strana idea di bello*, Il Mulino, 2012.

4 COLLOQUI

In questo capitolo ho cercato di confrontare alcune posizioni maturate nello studio con il punto di vista di tre autori che hanno rappresentato dei riferimenti imprescindibili per gli ambiti disciplinari che hanno interessato la ricerca: Luisa Bonesio, che da una prospettiva estetico-filosofica ha per prima definito il termine “geofilosofia” e ha contribuito in modo significativo allo sviluppo della ricerca sulla nozione di paesaggio; Rosario Giuffrè, per i contributi che la sua riflessione ha fornito al tema della valorizzazione dei beni culturali e della progettazione ambientale; Vittorio Gregotti, per i numerosi apporti alla teoria del progetto dell'architettura e in generale alla definizione degli orizzonti teorici della disciplina.

Le domande che ho posto agli autori si sono concentrate attorno a tre nuclei tematici: il primo è il “fatto inedito della percezione”, che oggi, di fronte alla proliferazione incontrollata di *input* che tentano di imporsi alla nostra attenzione, subisce una continua evoluzione, essendo costretta a selezionare, a escludere degli elementi da quello che esperisce. Se questo da un lato ci evita di finire schiacciati dalla mole di dati da elaborare, allo stesso tempo favorisce una fruizione della realtà diversa dal passato, più frammentata, più evanescente. Il linguaggio dell'architettura non ha potuto che adeguarsi a questo cambiamento, trovando nuove formule e nuovi stili attraverso cui comunicare. In negativo, essendo costretto a imporsi all'attenzione del pubblico a qualunque costo, rincorrendo le logiche del modello globalizzato della comunicazione di massa e allontanandosi da un'idea di fruizione del territorio che dovrebbe fare riferimento alle tradizioni e alle peculiarità del luogo. E in positivo, aprendo nuove possibilità per la progettazione, dal momento che l'edificio, e lo spazio in generale, non si fa più portatore di esigenze strettamente funzionali ma di messaggi virtuali che attingono alla realtà liquida, che comunicano attraverso più voci e più canali.

Il secondo ambito di riflessione riguarda il tema della natura. Di fronte alla trasformazione dei modelli percettivi, il rapporto con i sensi viene cercato all'interno di una “natura” che assume caratteristiche inedite: regno di una pace perduta, lontana dalla frenesia della vita urbana, sinonimo di tranquillità e di serenità. Perdendo qualsiasi accezione ulteriore, la “natura urbana” (ma anche gran parte di quella non urbana) rappresenta oggi una costruzione totalmente artificiale, che spesso crea delle situazioni paradossali, diventando un prolungamento dell'attività umana, esclusivamente funzionale alla ricerca di uno stato d'animo. Non siamo in alcun modo disposti ad accogliere la natura in quanto tale, che viene infatti puntualmente

“moralizzata” e a cui vengono conferiti i tratti di una estetica che nulla ha a che fare con i suoi caratteri originari. Cosa rappresenta, allora, questa nostra ricerca della natura? Cosa troviamo nella “pace dei sensi”, nel punto silenzioso del parco in cui possiamo sentire l'odore del legno e il suono del vento stormire tra le foglie? Il richiamo impertinente di una sensorialità che, costantemente sotto attacco da parte della nostra cultura iper-tecnologica, si ostina a non darsi per vinta? O qualcosa d'altro?

Il terzo tema è stato sintetizzato nel concetto di “passaggio”, ad esprimere una nuova modalità di fruizione dello spazio che avviene sempre più in movimento e all'interno di flussi che ci proiettano da una situazione all'altra senza soluzione di continuità. In questa dimensione è il concetto di tempo ad assumere una nuova priorità: l'equilibrio e la qualità del luogo in qualche modo si svincola dai suoi elementi statici e spaziali per diventare funzionale a una sequenza temporale di stimoli e di sensazioni. Su questa convinzione proliferano oggi i fin troppo citati “nonluoghi”, che perdono ogni pretesa di autonomia qualitativa dal punto di vista strettamente fisico-architettonico, per offrire al visitatore un'esperienza funzionale al proprio obiettivo, inevitabilmente legato agli aspetti della sensorialità, essendo la fruizione dipendente dal *continuum* multisensoriale di luci, colori, urti, suoni, odori, che costantemente riceviamo o schiviamo.

4.1 Estetica e paesaggio. Dialogo con Luisa Bonasio

La fruizione contemporanea dello spazio è appiattita su schemi e modelli semplificati, che considerano la vista l'unico mezzo attraverso cui stabilire una relazione con il luogo. Producendo un'estetica e una modalità di fruizione sempre più “da turista”, incardinata alla foto ricordo da mostrare al ritorno in patria e come tale, per sua stessa essenza, incapace di contenere un riferimento a tutto ciò che eccede rispetto all'esclusivo riferimento visivo. Si tratta di un fatto che costituisce un impoverimento a tutti i livelli, e in particolare in relazione al tema del paesaggio, in cui la complessa dimensione percettiva risulta indispensabile. L'idea stessa di paesaggio dovrebbe fondarsi sull'insieme delle sue componenti multisensoriali (suoni, temperatura, vento, odori ecc.), pena la considerazione di questo elemento come un mero oggetto estetico da conservare (nel migliore dei casi), al di fuori di una comprensione specifica della storia e del lavoro delle generazioni che lo hanno abitato. Anche i più recenti riferimenti normativi (penso per esempio alla Convenzione Europea del Paesaggio) vanno in questa direzione.

Eppure, il concetto moderno di paesaggio nasce proprio come una costruzione dello “sguardo”, ossia all'interno di un orizzonte esclusivamente visivo. Pensa che questo fatto abbia in qualche modo influenzato lo sviluppo della no-

stra modalità di percepire lo spazio? O è solo la conseguenza di un modello ampiamente affermato nella cultura occidentale? Altre culture, come per esempio argomenta in modo molto efficace François Jullien, fondano il riconoscimento del paesaggio all'interno di un orizzonte molto diverso...

Il tema della percezione è il punto basilare dal quale partire per ogni successiva considerazione sul paesaggio. Innanzitutto va rimarcato che si è portati a credere che la percezione sia un fenomeno neutro di registrazione di dati esterni, che avverrebbe in modo identico per qualsiasi essere umano, mentre non è così: ciò che viene visto è filtrato inconsapevolmente da quadri culturali di riconoscimento. Come è ben noto, ciò vale per la prospettiva, per i colori – ogni cultura ed epoca riconosce e segmenta una certa gamma cromatica, attribuisce nomi ai colori, riconosce in essi una specifica simbolicità: i colori della civiltà antica erano diversi da quelli del mondo cristiano e poi da quello romantico e moderno, così come la competenza cromatica delle popolazioni che vivono nell'estremo nord consente loro di distinguere un numero elevatissimo di gamme del bianco della neve... Ma lo stesso discorso vale per quadri complessi di percezione, come appunto i paesaggi, in cui la riconoscibilità, interpretazione e comprensione dipendeva in passato dalla consuetudine dell'abitare e degli usi tramandati, motivo per cui per un estraneo è sempre inizialmente difficoltoso “vederne” la complessità, riconoscerne tutti gli aspetti e persino apprezzarli esteticamente. La percezione è un fenomeno spiccatamente culturale (e dunque storico) ed è sostanzialmente un riconoscere: “vediamo” inconsapevolmente ciò che abbiamo imparato a conoscere (forme, colori, suoni, ecc.). Nel nostro tempo di questa ovvietà si tende a perdere consapevolezza, sia per l'accelerazione parossistica dei flussi informativi, che per la sostituzione della consapevolezza del vedere tramite dispositivi che sembrano assicurarci un'indiscutibile universalità, che per l'uniformazione-banalizzazione del chiacchiericcio globale. Occorre molto più di prima essere consapevoli del fatto che il nostro grado di abilità percettiva dipende dall'informazione-formazione, dalla comparazione, dalla conoscenza, pena il rischio di scambiare l'icona che ci viene proposta per la realtà in tutta la sua complessa contraddittorietà e inesauribilità: per esempio, di limitarsi a vedere, anziché i risultati di un progetto nella sua complessità, la forma comunicativa, l'icona che viene mandata avanti sovrapponendosi e inibendo il lavoro dell'analisi e della comprensione. Lo stesso avviene nell'industria turistica globale: un consumo di immagini pre-viste e preconfezionate (ma questo comporta purtroppo la tendenziale distruzione materiale e simbolica dei siti visitati, sottoposti a pressioni insopportabili), un aggirarsi tra icone da sempre già viste (ma non per questo comprese o conosciute realmente). In questa dimensione paesaggi e beni culturali non hanno più tempo e luogo per esistere. Questa fenomenologia distruttiva la si vede in modo involontariamente didascalico nelle trasmissioni televisive dedicate ai viaggi: sia quando la rappresentazione dei luoghi proposti si risolve in una serie di cartoline (i luoghi di maggiore *appeal* fotografico) che non consentono alcuna comprensione del paesaggio nelle sue interconnessioni, sia quando le trasmissioni complementari mostrano a quali livelli di insopportabile degrado, affollamento, distruzione possono arrivare i luoghi più ambiti del pianeta (da Venezia

all'Himalaya). D'altra parte, e in modo assolutamente complementare, tutto ciò che non entra in questo palcoscenico di ipervisibilità rischia di non esistere nella misura in cui non viene immediatamente riconosciuto, che si tratti di eccellenze ignorate o della banalità degli scempi quotidiani. E se si vuole evitare di cadere nel cortocircuito appena descritto, occorre battere percorsi diversi di consapevolezza e riconoscimento. Basti pensare al patrimonio culturale e paesaggistico diffuso, destinato al degrado naturale in ampie zone di abbandono, oppure stravolto e distrutto per pura incapacità di riconoscerlo o per la smania di "modernizzarlo" o renderlo più appetibile secondo i *cliché* di un turismo omologato e banalizzante. È proprio contro questo generalizzato involgarimento (che è a sua volta una forma di paesaggio) che richiama con forza la Convenzione europea del Paesaggio, ricordando al contempo che senza formazione e sensibilizzazione delle popolazioni nessun duraturo livello di qualità paesaggistica può essere assicurato.

Quanto alla percezione, non c'è dubbio che per la cultura occidentale moderna e odierna tecnica il riferimento quasi esclusivo sia alla vista – ed è piuttosto paradossale, pensando ai livelli di rumore e di suoni cui siamo esposti, o alla quantità di effluvi odorosi di vario tipo, nella stragrande maggioranza non naturali. Ma come la filosofia ben sa, la concezione occidentale del conoscere è un "vedere" (*idea*) che ha trovato una sua epocale codificazione (quella "forma simbolica" magistralmente analizzata da Panofsky a Franco Farinelli) nella prospettiva artificiale fiorentina. Il predominio della vista, coerente con una postura culturale che si è espressa nel progetto di dominio e calcolo del reale, tende inevitabilmente a sottomettere o a relegare nell'inessenziale tutti gli altri sensi e significati che in un paesaggio sono presenti, e quindi a semplificarlo e a smaterializzarlo, ma anche ad appiattirlo in un presente istantaneo. Da qui anche discende la caratterizzazione estetica dello sguardo paesaggistico occidentale ("la bella veduta"), molto diversa dall'attitudine cinese, analizzata magistralmente da François Jullien, orientata piuttosto a cogliere in ogni paesaggio la manifestazione del tutto cosmico: l'espressione "montagne-acque" (*shan shui*), che in cinese designa ciò che noi diremmo un paesaggio, pone l'osservatore all'interno di un inesauribile campo di tensioni e correlazioni che mostra il farsi ogni volta singolare dell'universo. Non una concezione visuale-assettuale ma cosmica, nella quale un senso non predomina sugli altri; non un luogo nella sua parzialità, bensì il tutto che vi si rivela. Il paesaggio cinese è un *milieu*, ossia un luogo di dimora, che si disvela nel suo avvicinamento o allontanamento: il "paese" nella sua banalità diviene un paesaggio grazie alle multiple tensioni che lo fanno apparire nella sua profondità: una dimensione che nutre se stessa di vita, in cui circola l'energia (il *qi*) e con cui si instaura una consonanza vitale e affettiva – giustamente Jullien sottolinea, per contro, come sia stato difficoltoso per il pensiero europeo mettere d'accordo percettivo e affettivo. Mentre l'attitudine occidentale, separando soggetto e oggetto, ha messo a distanza di fronte a sé il paesaggio, ne ha regolato e codificato le posture di osservazione, le regole di riproduzione estetica, l'attitudine cinese è piuttosto quella di una "aderenza" al paesaggio e del riconoscimento di un'essenziale coappartenenza: legandomi al paesaggio – sostiene Jullien – mi lego al mondo e alla sua totalità, mi connetto "a ciò che fa sì che ci sia mondo".

Si tratta di un capovolgimento essenziale dell'attitudine occidentale: anziché un soggetto che proietta le proprie emozioni e valutazioni sul paesaggio, c'è un paesaggio che, nel suo darsi singolare, lascia entrare in consonanza con il suo variabile campo di tensioni. Non un confronto e un faccia a faccia, ma una connivenza che fa render conto della propria costitutiva e originaria implicazione nel mondo. Ma qui sta anche il fondamentale rovesciamento dell'ottica occidentale in cui siamo tutti implicati: se il paesaggio presuppone la disponibilità del soggetto a incontrarlo, allora occorre instaurare un'etica della disponibilità, che riarticoli in profondità le contraddizioni in cui siamo impigliati.

L'elemento naturale rappresenta un tratto fondamentale per la dimensione del paesaggio. Al punto che non credo andremmo lontano dal vero affermando che nell'immaginario collettivo il concetto di paesaggio si identifica nell'idea di un ambito territoriale poco antropizzato. Anche in questa deriva è forse possibile ritrovare un'origine storica: penso per esempio al contributo romantico alla nozione di paesaggio, in cui l'elemento naturale è presentato nella sua autonomia e nella sua irruenza. La realtà è molto diversa: anche le immagini apparentemente più genuine e incontaminate manifestano la presenza di un atto umano che rende effettivamente tale un paesaggio. Anzi, come lei ha affermato in più occasioni, è proprio questo gesto umano a costituire e a rendere riconoscibile un paesaggio. Il che sembra suggerire l'importanza di interpretare anche l'elemento naturale come un prodotto dell'uomo: testimonianza di una storia, di una tradizione, di un lavoro. Cosa sta alla base di questa duplice considerazione della natura? In termini estetici, cosa comporta questo spostamento? Cosa rappresenta l'esperienza sempre più impoverita della natura urbana, da salotto? Potrebbe l'elemento naturale costituire un ambito decisivo per riprendere confidenza con i nostri stimoli sensoriali?

Come per la percezione, analogamente il concetto di natura è storicamente e culturalmente variabile: *physis*, natura, ambiente – anche solo per rimanere in Occidente – esprimono visioni, concezioni e simbolizzazioni molto diverse attraverso le quali la “natura” è stata percepita e compresa. È molto significativo che all'idea antica di una forza divina e generatrice si sia sostituito nella modernità recente, sotto il predominio della tecnoscienza, l'antropocentrico e inespressivo concetto di “ambiente”... salvo poi rimitizzare in vari modi il rapporto perduto con la natura. Basti pensare alla concezione di origine romantica della *wilderness*, della natura selvaggia, grandiosa e incontaminata, che derivò dalla scoperta dei paesaggi naturali del Nuovo Mondo, una rappresentazione spesso ideologicamente compensativa delle effettive distruzioni che non sono mai state interrotte. A me pare molto significativa la ricerca, ormai diventata di massa, di spazi “selvaggi” con il corredo delle relative pratiche “estreme” (per la quale valgono le considerazioni precedenti sul turismo), perché, da un punto di vista paesaggistico, essa è particolarmente rivelatrice: nostalgia di una “naturalità” che abbiamo cancellato a forza in nome del progresso e dell'economia, idealizzazione (spesso) di condizioni di vita che quasi nessuno –

salvo la domenica – si augurerebbe; compensazione dell'ormai insostenibile disagio della civiltà... La natura nei suoi insopprimibili aspetti primordiali, vista come sempre più residuale e sempre più difficile da raggiungere, è apparsa fino a qualche tempo fa come la “vera” natura.

Altro è il discorso sulla presenza della natura nei contesti urbanizzati, dove essa non solo è residuale (qualche lacerto sopravvissuto all'urbanizzazione), ma spesso pretestuosa, risarcitoria. Non penso a insediamenti che abbiano conservato la loro buona forma antica o che mantengano un'articolazione sensibile con la campagna; penso alle aree “verdi”, ai loro deprimenti “arredi urbani”, alla condizione di derelizione in cui spesso si trovano anche per responsabilità dei fruitori: quasi impossibile pensare alla natura! Poiché il bisogno di natura è insopprimibile, l'industria e la tecnica hanno trovato varie modalità di recapitarcela a domicilio (come diceva Günther Anders): dagli innumerevoli e voyeuristici documentari naturalistici che rendono superfluo qualsiasi contatto più diretto (e molto spesso non c'è che da rallegrarsene), alla sostituzione virtuale dei paesaggi sul *display* delle *cyclette*, con i quali provare l'emozione di percorrere e vedere strade e luoghi realmente esistenti.

Tuttavia va affermandosi la consapevolezza del fatto che non ci sono solo i paesaggi esotici, “domenicali”, selvaggi, ma che la nostra vita dipende anche da una prossimità trascurata (in passato per un pesante pregiudizio anticontadino) ma basilamente costitutiva della nostra storia e del nostro essere antropologico e culturale. I paesaggi delle campagne, e dunque della produttività (non solo la Toscana estetizzata del cinema inglese!), vengono riscoperti sotto vari aspetti, soprattutto connessi al cibo, e questo aiuta a riscoprire una complessità sensoriale le cui radici sono storiche, frutto di tradizione, saperi contestuali, lavoro. In questi casi il gusto (del cibo) diventa una chiave di accesso e di scoperta del paesaggio. A livello di rivalutazione della sensorialità, questa è una potenzialità molto interessante, in quanto mostra come il farsi e il trasformarsi del paesaggio sia in relazione con gli stili di vita e le scelte di consumo di ciascuno: non solo la responsabilità “ecologica” o astrattamente “ambientale”, ma un'etica circostanziata e situata che si fa indirettamente carico dei paesaggi, della loro varietà, diversità, bellezza, sostenibilità e duratività nelle scelte alimentari (km 0, biologico, colture antiche ecc.). Anche in questi casi, il pericolo è che comportamenti eticamente orientati e virtuosi siano degradati a fenomeni di moda, iconizzati e fagocitati a loro volta da logiche di *marketing* che tendono a impadronirsene secondo modalità commerciali e comunicative che ne stravolgono il senso (p.es. Eataly) o che li rappresentano in una sorta di ossessiva, compensativa e voyeuristica iperrealità (le trasmissioni televisive dedicate alla cucina, che si riducono a “paesaggi” visivi – non possiamo percepire gli aromi, i profumi, le temperature: ancora una volta la riduzione al solo registro visivo).

In conclusione: più che da una “natura da salotto” (parchi), mi pare che il pericolo di ulteriori desensorializzazioni provengano dalle neutralizzazioni e protesizzazioni tecnologiche.

I concetti di “temporalità” e di “passaggio”, come chiavi interpretative del carattere della vita moderna, sono al centro della riflessione sul paesaggio, che si relaziona con un tempo lungo, fatto di segni che rimangono, di tracce indelebili nelle stratificazioni del territorio. In questo senso la lettura del paesaggio rivela una memoria del tempo che va oltre la vita del singolo individuo e che esprime la costruzione in divenire di una tradizione e di una storia. Il passaggio è quindi quello dell'avvicinarsi delle generazioni nel tempo. Ci troviamo oggi di fronte alla possibilità di alterare in modo irreversibile questa situazione, introducendo in tempi brevissimi dei segni che modificano tradizioni secolari. Anche in questo caso, il riferimento esclusivo all'immagine visiva come metro della “sostenibilità” estetica dell'intervento rappresenta un termine di giudizio limitato, che sta portando alla continua distruzione di porzioni sempre più consistenti di paesaggio, attraverso azioni di “mitigazione esteriore” che, semplicemente, impediscono all'occhio di vedere (il contesto della Valtellina rappresenta in questo senso un esempio lampante). Sempre in Valtellina, il caso del villaggio Morelli di Sondalo, di cui lei si è molto occupata, rappresenta un approccio completamente diverso, che dimostra la possibilità di prefigurare un'alterazione anche significativa del paesaggio sulla base di una considerazione specifica delle sue componenti sensoriali, stabilendo con esse una relazione e un dialogo, sia pure anche volutamente conflittuale.

La velocità delle trasformazioni, dell'innovazione tecnica, degli spostamenti, dei flussi informativi certamente non è stato finora un elemento a favore del buon paesaggio. Se ogni epoca e località ha il paesaggio che si merita, noi abbiamo una molteplicità residuale e irrelata di sopravvivenze paesaggistiche storiche che stanno annegando nell'omologazione e banalizzazione globale. Di là da potenti ragioni tecnoeconomiche che governano il pianeta, ancora una volta l'esplosione della percezione e la sua surrogata e moltiplicazione indefinita e ripetitiva mediante dispositivi apparentemente innocui (telefonini, *tablet*, apparecchi fotografici, riproduttori acustici ecc.) appare come una modalità prevalentemente dissolutiva e sostitutiva dell'esperienza reale e della fatica del riconoscere dimensioni complesse come quelle paesaggistiche, nonostante che questi mezzi e le relative tecnologie (realtà virtuale, simulazione in 3D ecc.) siano utilissimi proprio nello studio, comprensione e conservazione dei paesaggi (soprattutto di quelli più antichi). La questione è che nella banalizzazione globale queste tecniche a livello di massa per ora non fanno che ritrasmettere a dismisura *cliché* e banalità che, anziché incrementare la conoscenza di realtà sempre diverse e lontane, non fanno altro che esibire la ripetitiva vuotezza del *medium*. Così il livello delle abilità percettive anziché implementarsi diminuisce fino a una sorta di analfabetismo delle immagini e delle forme, analogamente a quanto accade nel turismo di massa. A ciò non contrasta abbastanza un'educazione scolastica a ogni livello; la mia impressione è che si vada sempre di più verso una polarizzazione tra un semianalfabetismo percettivo di massa e un incremento di competenze sempre più sofisticate (anche a livello della percezione del paesaggio, dei luoghi e dei beni culturali). In mezzo, forse, sta l'onnipresente spettacolarizzazione di creazioni architettoniche, frammenti di paesaggio, monumenti,

eventi, cibo ecc. Il che spiega l'eterogeneità poc'anzi citata che prolifera nei paesaggi, dove tutto convive con tutto, dall'immondo al sublime, dalla dura fisicità della geologia all'immateriale delle operazioni comunicative, dalla *pietas* per qualche antica pieve alle discariche e agli inceneritori, dalle "grandi opere" ai presidi di *slow food*... e tutto ciò non è solo "postmoderno", ma il ritratto fedele dello smarrimento del nostro tempo, dove ogni attore recita il proprio ruolo spesso senza tener conto del comune palcoscenico.

Per quanto riguarda il mantenimento di certe caratteristiche paesaggistiche individuate come *landmarks* o profili identificanti di un certo territorio, senza però governare adeguatamente le trasformazioni territoriali ma limitandosi a "mitigare" gli scempi più visibili, occorre ribadire che soltanto una consapevolezza territoriale adeguata (degli abitanti innanzitutto, degli amministratori, degli esperti interni ed esterni) può mantenere profili paesaggistici coerenti e unici senza degradarli a frammenti estetizzati e decontestualizzati. In questo campo le esperienze teoriche e progettuali della Scuola Territorialista sono un riferimento imprescindibile, e ad esse rimando anche per la complessità dei saperi messi in campo e per le azioni di attivazione della popolazione (innanzitutto per rendersi consapevole del patrimonio territoriale, delle sue criticità e potenzialità), che è il soggetto che in prima istanza dovrebbe poter prendere decisioni sulla *governance* dei propri luoghi – ma questo lo può fare solo se è adeguatamente formata, informata e sensibilizzata (cosa che non è così scontata in Italia). Dovrebbe essere superfluo ribadire che la consistente presenza di quello che è stato chiamato il "localismo vandalico" – ossia presumere una padronanza che deriverebbe solo dall'esser-lì anziché dalla competenza, responsabilità e maestria acquisite e mantenute in costante esercizio di buone scelte nel tempo – ci mette di fronte a una condizione paesaggistica generalmente abbastanza desolante. Così spesso ci dobbiamo accontentare di operazioni parziali e di facciata, che sebbene emendino guasti particolarmente vistosi, non bastano a mascherare la palese incongruenza che regna pressoché ovunque dal punto di vista paesaggistico: penso alle cave, ai centri commerciali, alle Disneyland alpine scambiate per espressione di tradizionalità costruttiva, allo sconsiderato consumo di suolo e a tutti gli infiniti nonluoghi in mezzo a cui siamo costretti a vivere. A questo risultato concorrono vari tipi di trasformazioni del paesaggio: massive (impianti come termovalorizzatori, trivelle, raffinerie, tav, autostrade ecc.); diffuse, a bassa intensità ma destrutturanti il tessuto fine del territorio (strade, villettopoli, perdita delle funzioni agricole, cave); "incolpevoli" (la soggettività incolta espressa nelle preferenze di gusto – colori, forme delle abitazioni – e nell'ignoranza/impreparazione delle amministrazioni locali); le trasformazioni miopi e devastanti in nome di ragioni economiche e di "sviluppo" turistico (impianti di risalita in zone protette per motivi ambientali o per unicità paesaggistica); trasformazioni incongrue di edifici storici a fini turistici o commerciali; stili costruttivi pseudourbani come riscatto sociale delle zone periferiche ecc.

È quanto succede dalle Alpi alla Sicilia, e da questo punto di vista la Valtellina non fa eccezione, riassumendo in sé tutte le caratteristiche dell'eterogeneità paes-

saggistica, dalle buone intenzioni e ottime realizzazioni (p. es. il Distretto culturale della Valtellina), alla miopia che fa perseguire un'espansione degli impianti di risalita anche in zone ad alta protezione o guarda con favore a nuovi (ma inutili, se non dannosi) trafori, dallo smembramento del Parco Nazionale dello Stelvio all'insieme di sciatteria edilizia e cattiva mimesi di modelli urbani. Il lavoro scientifico e di valorizzazione dei terrazzamenti vitati retici – per i quali era stata anche avanzata una candidatura all'UNESCO – uno dei nuclei fondanti del Distretto culturale, ha rappresentato un'esperienza molto importante, ma occorre che ne derivi una coscienza di luogo diffusa ed efficace. Le zone a maggiore attrattiva turistica (quelle cioè che dovrebbero essere le più attente a salvaguardare il patrimonio naturalistico, paesaggistico e culturale) sono quelle più esposte alle derive di una obsoleta e autolesionista concezione dello “sviluppo”, identificato nell'aumento quantitativo (e non qualitativo) dei pernottamenti e nella capacità attrattiva dei grandi eventi sportivi, senza calcolare quell'effetto di attivo degrado del territorio che questi fenomeni comportano. Anziché incrementare di generazione in generazione il patrimonio territoriale, lo si svende e degrada. È una considerazione generale che riguarda le molte criticità di cui però è difficile discutere pubblicamente, nonostante un'indubbia crescita di sensibilità per queste tematiche. E si torna alle immense responsabilità della politica e delle amministrazioni...

Nel caso delle attività di conoscenza e valorizzazione dell'ex Villaggio Sanatoriale di Sondalo, si è cercato di lavorare sugli scotomi consolidati di un'intera comunità valliva (e non solo) riguardo a una “grande opera” (anche in senso positivo) dell'architettura razionalista, nata dalle esigenze di curare a livello di massa la tubercolosi negli anni Trenta, e poi svuotata progressivamente delle sue originarie funzioni rischiando un pericoloso degrado. Per cercare di riportare alla “visibilità” un complesso così enorme (l'ossimoro stesso, nel suo paradosso, esemplifica il paradosso della percezione di cui si è detto all'inizio), ponendo poi il tema del suo destino, abbiamo lavorato inizialmente proprio sulla percezione, cercando di favorire una diversa visione (ossia a comprendere il visibile) descrivendo e comparando, tramite visite guidate, conferenze, convegni, pubblicazioni. Si tratta di una conferma lampante di come vedere sia un saper riconoscere. Solo a partire da questo lavoro preliminare si è ridestata una coscienza della comunità, un orgoglio di appartenenza e di protagonismo (nel passato, quando il complesso era il più grande e importante sanatorio europeo, ma soprattutto ora, con il fiorire di un volontariato volto al funzionamento del nuovo Museo dei Sanatori). Rispetto alle considerazioni che stiamo svolgendo, il caso è interessante proprio da un punto di vista teorico: solo una percezione consapevole può eventualmente condurre a comprendere diversamente un paesaggio quotidianamente sotto gli occhi di migliaia di persone, inducendole a riconsiderare la forma di luoghi prima trascurati perché incompresi, scoprendo la possibilità di una valorizzazione patrimoniale che va al di là delle funzioni originarie. E questo pone necessariamente su basi di diversa consapevolezza anche il dibattito sul “futuro” problematico di questa (e di altre) eredità novecentesca, in quanto per “comprendere” quello straniante paesaggio che il Villaggio Morelli è, occorre contestualizzarlo nel paesaggio più ampio della Valtellina: una com-

preensione e un confronto da cui trarre molti insegnamenti, primo fra tutti la pochezza dei paesaggi realizzati successivamente a confronto con la straordinaria capacità di visione progettuale (proprio nel confronto con il paesaggio montano preesistente) e di probità realizzativa in questa cittadella di fondazione alpina.

4.2 Traduzione e progetto. Dialogo con Rosario Giuffrè

Dalla lettura di alcune sue opere mi è parsa emergere una tematica centrale, che ha a che fare con l'interpretazione dell'architettura in quanto disciplina inevitabilmente dinamica, legata ad una realtà in costante divenire e in evoluzione non controllabile. Nel testo di una sua *lectio magistralis*, per esempio, lei sostiene che per l'architetto sia impossibile attingere ad un sapere assoluto, asurgendo a «demiurgo di nuova natura, o a custode della cosiddetta natura incontaminata», e che «la progettazione ambientale ha lo stesso carattere dell'esserci, non può esistere una progettazione ambientale atemporale». Si tratta evidentemente di una lettura in controtendenza rispetto all'approccio dominante, che sempre più tende a fare dell'architetto il “genio” della forma, e dell'immagine dell'architettura la testimonianza perenne di un estro individuale. Mentre il senso del fare architettura dovrebbe, nella sua ottica, consistere nella necessità di trovare una relazione con un sistema in cambiamento, di affrontare il progetto attraverso un approccio aperto che non può mai pretendersi concluso, considerando gli elementi umani presenti sul territorio e facendo riferimento ad un'esperienza dello spazio inteso come un flusso continuo percettivo che non è riferibile ad un solo oggetto ma è continuamente alterato dalla compresenza del tutto...

Il nostro rapporto con lo spazio è definito dalla relazione specifica che si instaura tra la struttura dell'habitat o, riduttivamente, dell'ambiente nel quale ci troviamo, e il sistema dei valori e i significati che le vengono attribuiti. Tale relazione, riferita a una struttura territoriale, è quello che nella nostra cultura è stato chiamato, un po' semplicisticamente, “paesaggio”. La maggior parte degli studi condotti attorno a questo concetto, sia da un versante filosofico ed estetico che architettonico, si sono concentrati sulla difesa dell'immagine del paesaggio in quanto stratificazione ecologica intoccabile, impoverendone notevolmente l'intrinseca dialettica. Ancora oggi, il dibattito su cosa sia possibile definire con questo termine non è risolto.

Il contributo normativo stesso, che pur ha prodotto degli avanzamenti significativi introducendo la distinzione tra “bene puntuale” e “bene diffuso”, si arresta di fronte a tale compito. Il problema di fondo consiste nel fatto che il valore del paesaggio non è un'immagine necessitata dalla struttura del territorio, ma è implicata dall'operare dell'uomo su di esso, configurandosi quindi all'interno di un orizzonte interpretativo e valoriale imprescindibilmente umano, che implica non solo il cam-

biamiento dei modelli estetico-formali, ma soprattutto dell'orizzonte etico della comunità, della qualità delle relazioni fra gli individui, fra l'uomo e l'ambiente. E' uno scenario che non può chiudersi in strutture normative.

Per cominciare a fare chiarezza, vorrei dunque affermare che non può esistere un "paesaggio storico", a meno di non voler travisare il senso stesso del termine storia, definendolo come la somma di una serie di punti fermi anziché come un processo in continuo divenire. Il paesaggio è storia non in quanto fotogramma di una posizione in un dato momento, ma in quanto opera aperta in evoluzione, soggetta alle trasformazioni di senso prodotte dallo scorrere del tempo e dal mutare dei punti di vista culturali, simbolici e sociali. Ogni forma della rappresentazione umana ricade all'interno di questa considerazione, come avevano capito bene, per citarne solo alcuni eclatanti, Frank Lloyd Wright e Francisco Goya: entrambi erano talmente spaventati dalle possibili trasformazioni di significato che potevano interessare le proprie opere, da fare un patto con i committenti in modo da essere eventualmente autorizzati ad intervenire anche a posteriori sul proprio lavoro. Questo ci fa capire che le stesse opere d'arte sono soggette a un mutamento, che produce un continuo cambiamento dell'orizzonte interpretativo all'interno del quale sono comprese. Se oggi guardassimo l'eccidio dipinto da Goya nel quadro *Il 3 maggio del 1808*, per esempio, dovremmo entrare in una logica storico-temporale di resistenza patriottica e di rappresentazione non realistica della Spagna, prodotta dall'aggiunta di contenuti morali e politici, fra la resistenza e la sopraffazione.

Il primo problema consiste dunque nel fatto che la nozione di paesaggio è stata viziata, soprattutto in Italia, da un'interpretazione storicistica, che ne ha fatto l'oggetto di un atteggiamento ecologista, basato sull'idea che la natura rappresenta qualcosa di fermo e immutabile. Molti studi contemporanei, al contrario, propongono una lettura diversa di questi elementi, proprio a partire dai concetti di trasformazione e di evoluzione. Il paesaggio diviene allora una realtà in movimento, elemento di testimonianza e di trasmissione di pensieri precedenti, da comprendere all'interno della relazione che lega i tratti che lo hanno formato con i modelli culturali del presente. In questo senso, per esempio, nel territorio dell'Umbria è possibile leggere il pensiero francescano, che ha portato all'auge della rappresentazione del mondo la necessità di proteggere il creato e di incrementarlo, mantenendo e rafforzando il rapporto tra l'uomo e gli elementi naturali, il verde, le acque. Per comprendere la pianura lombarda e emiliano-romagnola, al contrario, dobbiamo osservare le trasformazioni che hanno portato una densa foresta preistorica, lambita e tagliata da numerosi fiumi, a diventare una realtà essenzialmente produttiva. Sono stati i romani, attraverso la legge delle centuriazioni che dava ai soldati ettari di terra per ripagarli dei rischi corsi in guerra, ad innescare il processo, poi continuato nel Medioevo con la nascita delle Certose, che hanno ricostituito un equilibrio basato sull'attività agricola. Solo più di recente si è affermato il modello della fattoria, che sta alla base dell'affermazione di un tessuto più strettamente produttivo, oggi messo in forte crisi dall'eccesso di industrializzazione che sta causando la distruzione delle eminenze di natura agricola e agraria. Quindi quello che noi chiamiamo "paesag-

gio padano”, così come ogni altro paesaggio, è il prodotto di un'evoluzione storica, legata al processo continuo di adattamento dell'uomo all'ambiente.

In questo scenario di continua trasformazione dei caratteri e dei valori che attribuiamo al reale, la componente percettiva gioca un ruolo determinante. Oggi stiamo assistendo ad un cambiamento rapidissimo dei modelli percettivi, che sono sempre più influenzati dalle abitudini di una vita in movimento e sempre meno attenti a stabilire una relazione stabile con ciò che ci circonda, portandoci a mediare i nostri rapporti attraverso gli “occhi” delle fotocamere, le “orecchie” dei registratori digitali ecc. Il fatto stesso che concetti quali quello di “paesaggio”, “natura”, “ambiente”, tendano in qualche modo a confondersi nel linguaggio corrente, dimostra questa tendenza: anziché trovare un riferimento specifico all'interno di alcune nostre modalità di relazione con l'esterno, attribuiamo allo spazio dei valori sempre più “ideali” e distanti da quello che realmente percepiamo. Questo fatto, che di per sé non rappresenta un elemento né negativo né positivo, produce l'affermazione dei modelli estetici che stanno alla base dell'architettura contemporanea, sempre più orientata a stupire, a rimanere nel ricordo del pubblico, dando vita a oggetti autonomi che difficilmente riescono a relazionarsi con la storia e i caratteri specifici del luogo.

Il riconoscimento del paesaggio si pone come la conseguenza di una complessa dialettica che mette in contatto un punto di vista collettivo-comunitario – rintracciabile nei caratteri del luogo e nella sua storia – e un punto di vista individuale-soggettivo, prodotto del singolo osservatore. Entrano quindi in contatto due modelli alternativi di estetica, che rimandano a una “estetica del soggetto”, da una parte, e ad una “estetica della comunità” dall'altra. Provando a declinare questo sfondo in chiave architettonica, si comprende come per l'architetto sia pratica comune quella di pensare a un luogo sulla base della propria “estetica del soggetto”, ossia attraverso l'insieme dei valori estetico-formali, figurali o linguistici che egli ha fatto propri e che intende comunicare all'esterno. L'esito di questa operazione consiste, però, nell'imposizione di una visione individuale a ciascun soggetto osservatore o fruitore del luogo. Si tratta di una conseguenza particolarmente evidente in relazione a trasformazioni di ampia scala, ma implicata in ogni atto progettuale di modificazione del reale, a partire dal restauro di strutture esistenti. Io stesso mi sono cimentato con un progetto di restauro, in occasione della sistemazione della chiesa di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo, opera del Bernini. Nell'approcciare il lavoro mi si è reso molto chiaro come la difficoltà fosse quella di tenere insieme l'eredità storica, che comprendeva lo scontro tra le esigenze della committenza e le aspirazioni dell'artista – Alessandro VII seguì molto da vicino e orientò fortemente il lavoro di realizzazione dell'opera –, gli interventi successivi ben percepibili e ormai entrati a far parte del paesaggio interno (come le *meccature* d'oro aggiunte a fine '700), e un'interpretazione derivata dalla mia sensibilità personale, orientata secondo riferimenti culturali contemporanei. Si è trattato quindi di una operazione di

“traduzione”, per riprendere il termine di Ricoeur, di una realtà in divenire, in cui le possibili anastilosi e le questioni di filologia dell'intervento avevano principalmente un ruolo di servizio, a vantaggio di un approccio culturale di ben più ampio respiro.

Al di fuori di una tale considerazione, ogni intervento di trasformazione non può che fondarsi su un errore, congelando il paesaggio e restituendolo sotto forma di una sequenza di immagini statiche, universali nel loro significato, come se si trattasse di cartoline illustrate con la propria specifica di lettura. Dovrebbe essere abbastanza evidente, al contrario, che ogni individuo ha una capacità di interpretazione del luogo diversa dagli altri. Mi è capitato alcune volte, per esempio, di trovarmi alle cascate del Niagara, e mi rendevo conto chiaramente che, sulla base dei concetti che già possedevo, le impressioni da me percepite erano totalmente diverse rispetto a quelle che poteva cogliere un esperto dei problemi idrogeologici, o uno studioso della struttura terrestre, così come quelle esperite dalle persone impressionate dalla mole della cascata d'acqua – che mi ricordavano la frase di Kant secondo cui la tempesta del mare è un'emozione estetica sublime – dai turisti intenti a fare delle fotografie o dagli sposi in viaggio di nozze.

Ciò che permette di riassumere tutti questi punti di vista, facendo emergere una lettura del paesaggio come un'unica opera complessa, è appunto il riferimento a un'estetica della comunità. Il paesaggio ci trasferisce in questo senso dei valori intrinseci di immagine, di linguaggio, declinati in termini quasi propriamente letterari, attingendo ad una propria sintassi e ad una propria grammatica, derivanti dalle varie stratificazioni delle comunità che lo hanno attraversato e costruito, modificato o distrutto. Lungi dal porre attenzione verso questo tipo di scenario, l'atteggiamento prevalente continua oggi a essere orientato da un ideale rimandante al lavoro idealistico-formale dell'artista di genio che costruisce una visione paesaggistica, o dell'architetto che interviene “creando” una struttura che prima non esisteva. Nel migliore dei casi, l'esito può essere una forma di “storicismo” in cui si recuperano degli elementi “a caso” dal passato, per dare forma a delle esigenze estetico-formali che rispondono in realtà a una sensibilità prettamente individuale e contemporanea.

Un caso emblematico è quello delle palme, spesso introdotte con l'idea di riposizionare specie vegetali storiche nei contesti attuali. Studiando la storia dell'agricoltura romana, si scopre che le palme in realtà non facevano parte della vegetazione autoctona, ma furono importate dai paesi del Mediterraneo sulla base di una specifica idea di potere che questi alberi sembravano trasferire in immagine agricola. Durante tutto il rinascimento, poi, il simbolo è stato usato e recuperato all'interno dei giardini dei palazzi, nelle corti e negli spazi privati dei signori, ed è solo in epoca fascista che le palme sono state piantate sulle strade, con l'obiettivo di ricostruire una forza culturale che di fatto non è mai esistita. Un altro esempio è quello dei numerosi borghi che sorgono aggrappati alle rocce, dovuti alla fuga in altura da parte delle popolazioni che abitavano sulle coste, prodotto del cambiamento politico e sociale che ha portato al crollo del potere romano e poi bizantino, che fino a quel momento era stato in grado di proteggere dagli attacchi dei pirati o dei predatori

che venivano dal mare. Queste nuove realtà urbane, con forza attuale, si configurano quindi al di fuori della logica geometrico-razionale che caratterizzava il paesaggio greco o romano di fondazione, in vista di un'urgenza prettamente difensiva che rende amorfo il tessuto abitato, piegato soltanto dalla morfologia del territorio e dalla legge degli orientamenti, che, in mancanza di ulteriori accorgimenti tecnici, permetteva di proteggersi dalle insidie ambientali.

Si capisce, quindi, come questi paesaggi, che oggi intendiamo conservare e ai quali attribuiamo una considerazione indiscutibile, non incarnino un valore estetico universale, ma un significato che nasce dalla logica di disegno e di insediamento di una comunità in un dato momento, sulla base di precise condizioni politiche e socio-economiche. Al di fuori di questa comprensione, il nostro rapporto con il luogo si caratterizza come una mera tutela, incapace di favorire uno scambio e un'attribuzione di valore che possa avere delle conseguenze attive nel presente.

Declinata in termini di progetto, questa dialettica tra “estetica della comunità” e “estetica del soggetto” produce effettivamente non poche difficoltà, oggi acuite dal riferimento a politiche di tutela dell'ambiente sempre più pressanti. Di fronte a queste esigenze, la considerazione della problematica estetica, nella sua intrinseca complessità, tende a perdere di importanza. La nascita della nozione di “progettazione ambientale” è andata di pari passo all'affermarsi di un dibattito volto a ricollocare alcune problematiche – quali quella di impatto ambientale e sostenibilità energetica, per esempio – all'interno di una comprensione più complessiva del territorio. In questo senso, come lei ha scritto, il compito del progettista non può essere un “mestiere tecnico”, ma deve attingere ad un sapere “umanistico”: alludendo a un lavoro che non è mai concluso, prevedendo una continua dialettica, un continuo confronto e una continua maturazione degli elementi da definire. Da un lato, all'origine di tale riflessione si percepisce la necessità di salvare la stessa disciplina dell'architettura, permettendole di mantenere anche nella complessità attuale la capacità di prefigurare un cambiamento del territorio. Dall'altra parte, però, il rischio non è quello di sancire definitivamente la morte del progetto come strumento di trasformazione del reale? Un progetto nella dimensione dell'esser-ci appare in qualche modo una contraddizione: proprio in quanto atto di pre-figurazione il progetto si fonda su uno sfasamento temporale tra il momento della progettazione e quello della realizzazione. E non si tratta, credo, solo di una questione lessicale...

Letto attraverso le corrette categorie interpretative, il paesaggio rappresenta l'immagine della storia. La parte “difficile”, soprattutto per noi architetti, consiste in quello che Ricoeur ha espresso attraverso il termine “traduzione”: quando ci troviamo di fronte alla storia, il problema non è quello di leggere e comprendere i singoli episodi, ma di tradurli all'interno di una logica in grado di trasferire qualche cosa al presente. Ogni lavoro di trasformazione si colloca quindi in un punto di contatto tra la storia della comunità e quella dell'individuo, che la reinterpreta alla

luce dei propri modelli culturali. Il progetto dell'architettura rappresenta quindi un dialogo tra mondi diversi, che si compie in un'operazione di risignificazione in grado di rendere il luogo, o non luogo (come ha delineato Marc Augè) in un neoluogo, luogo nuovo che recupera il vecchio e ne aggiunge valore e qualità. La difficoltà è quella di riuscire a comprendere l'evoluzione di un processo perennemente *in fieri*, che non può essere arrestato, e che spesso è orientato da un filo logico non razionale, determinato dalle migliaia di azioni anche casuali degli uomini che lo hanno costituito. È evidente che la soluzione di “tornare indietro” non sia percorribile, mentre è al contrario necessaria una lettura in grado di stabilire delle priorità nei fatti, nelle *res extensae*, collocandoli in un disegno complessivo che dia delle indicazioni nel presente.

Dall'altra parte della riflessione, la difficoltà opposta si riscontra nel mettere in contatto la teoria dell'architettura con una considerazione specifica dell'individuo, riprendendo delle forme di personalismo che attribuirei ad un approccio filosofico come quello di Mounier o di Maritain.

Credo, per meglio dire voglio supporre, che l'intera storia dell'architettura sia stata troppe volte letta secondo il filtro di un “idealismo di sinistra”, o di un “positivismo”, che ne hanno impedito la comprensione nell'ottica del soggetto che la vive e che la abita. E in questo credo che il richiamo al tema della multisensorialità possa produrre dei risultati rilevanti. Facendo riferimento per esempio al fenomeno del Bauhaus, trovo molto più interessante la lettura che emerge dalla considerazione degli esiti che la riflessione ha prodotto sul balletto, sulla concezione della scenografia teatrale, sulla teoria dei colori, sulle interazioni tra suono e spazio, piuttosto che nell'ambito dell'architettura in termini strettamente strutturali. In questo campo, infatti, la proposta – che pur ha permesso di dare risposta ad alcuni problemi di carattere generale come quello igienico o sanitario – si concretizza all'interno di un evidente eccesso di uniformità delle strutture, che si riflette in una concezione urbanistica estremamente noiosa e ripetitiva. La città non è intesa come un organismo, ma è gestita secondo un approccio meramente funzionale, che produce un'estetica incapace di collegare i valori della trasmissione del pensiero ai valori della meccanica strutturale.

È esattamente il contrario di quello che trasferisce il paesaggio, che si configura agli occhi dello spettatore come una “opera aperta”, in cui ogni interpretazione e ogni trasformazione aggiunge o toglie valore alla struttura preesistente. È in questo orizzonte che io interpreto il ruolo dell'architetto, il cui “mestiere” ho sempre sostenuto essere un mestiere filosofico, contaminato da razionalità tecnica. Senza porsi il problema della “traduzione”, il fare architettura si limita a una trasmissione di correttezze tecnico-formali, che non sono in grado di dare risposta da un punto di vista figurale e di linguaggio a chi ci abita. Gli esempi a conferma di questo approccio sono molti. A Roma probabilmente il più noto è rappresentato dal Corviale: una struttura che, pur essendo corretta sotto il profilo tecnico – neanche tanto, per la verità, come è emerso da un'esplorazione che ho condotto con Ciribini diversi anni fa – non riesce a configurare alcun paesaggio, né a livello urbano né umano,

dal momento che la gente non riesce a viverci. La struttura appare dunque come un elemento fermo, finito, immobile sul territorio, che non entra a far parte di una costruzione di significato, ossia all'interno di un paesaggio.

Il senso profondo del dibattito, iniziato negli anni Settanta, attorno al termine di “progettazione tecnologica”, sta proprio in questo. Quando inizialmente era emersa la proposta di introdurre nelle scuole di architettura la nozione di “tecnologia del progetto” – ipotesi sostenuta da grandi figure come Ciribini, Spadolini, Vittoria, Boaga – mi sono battuto, da testardo giovane ricercatore ammesso al loro tavolo, proprio perché fosse sostituita la dizione “tecnologia del progetto” in quella di “tecnologia della progettazione”. Intendevo riferirmi, pertanto, alla sostanziale incoattività dell'azione progettuale, che non finisce mai e che in ogni momento può essere interessata da trasformazioni che ne ridefiniscono l'orizzonte valoriale all'interno del quale viene interpretata, e di fronte al quale l'*ipse dixit* dell'architetto perde ogni possibilità. Si capisce allora come l'insegnamento della tecnologia dell'architettura non dovrebbe rappresentare il mero trasferimento di un apparato di norme e regole, ma di strutture logiche di pensiero e qualità metodologiche che permettono a ciascuno di costruirsi la propria cultura tecnologica. Non può esistere una cultura tecnologica valida *erga omnes* e per ciascun luogo in generale.

Nella mia esperienza di architetto tante volte mi è capitato di avere a che fare con degli errori di progettazione dovuti proprio all'applicazione di un procedimento tecnologico sulla carta corretto, al di fuori di una specifica comprensione dei caratteri del luogo. Si tratta di “sviste” compiute anche da grandi architetti, e anche in occasione di complessi interventi quali stadi, palazzi, insediamenti abitativi, strutture sportive. Le ricadute hanno determinato non solo l'ovvio innalzamento dei costi – dovuto agli interventi di correzione – con il relativo allungamento dei tempi di costruzione, ma soprattutto la distruzione di ampie aree di paesaggio, alterandone definitivamente il carattere. Il caso del rifacimento dello stadio Olimpico di Roma, in occasione dei mondiali di calcio del 1990, è da questo punto di vista emblematico. L'intervento fu attento principalmente alle difficoltà statiche e strutturali, e solo in parte funzionali, problematiche, fra l'altro, ancora oggi non del tutto risolte, che obbligano a costanti sistemi di validazione utilizzando una complessa rete di sensori. Il risultato però è che non si posero effettivi di funzionalità a scala urbana, e tantomeno paesaggistici. Quest'atteggiamento, possiamo chiamarlo filosofico politico, che ha compromesso in modo significativo il profilo della collina di Monte Mario, con la quale si relazionava invece in modo attento il progetto iniziale di Del Debbio.

Penso che si possa quindi affermare che per la cultura tecnologica del progetto, o meglio della progettazione, sia imprescindibile la dimensione del paesaggio, in quanto modalità di comprensione dello spazio sulla base di un'estetica della comunità che viene arricchita dalla visione del singolo. Rapporto indiziato e orientato dall'insieme degli elementi che permangono sul territorio, frutto del lavoro delle comunità che ci sono passate. Dalle pitture rupestri diffuse nell'intero bacino mediterraneo, marino e montano, all'esempio eclatante della *cueva* d'Altamira, al giardi-

no rinascimentale all'italiana, fino ai quadri di Mondrian che rappresentano la struttura di New York, ogni opera umana è testimonianza di una visione del paesaggio in cui l'uomo diventa il lettore di una morfologia esterna, e la figura matrice di una struttura di significati, e significante, attraverso cui si costruisce la relazione. Ogni opera d'arte diventa allora il tassello di un mosaico senza fine, che prende il nome di paesaggio, in cui il divenire rappresenta l'unico elemento costante e l'unica ragione di sopravvivenza. La fine di questo meccanismo è dettata proprio dalla sua immobilizzazione. Si tratta di un'intuizione magistralmente espressa da Picasso attraverso l'immagine di *Guernica*, in cui emerge la tragedia di un paesaggio, tragico, totalmente statico, senza più colore e senza più avvenire. Ogni volta che il nostro atteggiamento si concretizza attraverso questa lettura, imbrigliando l'esistente in un insieme di vincoli che ne impediscono l'evoluzione, l'estetica del singolo diventa l'estetica della comunità, segnando la morte di un paesaggio.

4.3 Senso e struttura. Dialogo con Vittorio Gregotti

Il rapporto tra suono e architettura è un rapporto antico, più volte considerato e indagato nella storia della disciplina...

Il primo senso in cui interpreto questo rapporto ha a che fare con il legame tra musica e architettura. Si tratta di due discipline che hanno una natura molto simile, almeno per due motivi. Il primo deriva dalla particolare forma espressiva, che nell'uno e nell'altro caso è una forma non descrittiva: la musica, come l'architettura, descrive se stessa, sempre, ma comunica un senso altro. Il secondo è conseguenza della necessità di entrambe di affidarsi ad un apparato di interpretazione ai fini della realizzazione concreta. L'atto di scrittura del compositore, così come il disegno dell'architetto, non produce immediatamente musica o architettura, ma necessita di una mediazione, di un'esecuzione interpretativa.

Ma vi sono altre grandi differenti condizioni del fare. Prima di tutto per l'architettura quella tra autonomia ed eteronomia dialetticamente inseparabili e poi il riferimento allo sviluppo nel tempo per la musica e nello spazio costruito per l'architettura.

Considerato in questo senso, il rapporto tra musica e architettura risulta di grande importanza e rientra nell'interesse del confronto tra le discipline delle arti, che include anche la letteratura o le arti visive e le altre forme di costruzione di senso. Si tratta però di un legame indiretto, che passa attraverso la figura individuale dell'architetto e la sua capacità di raccogliere un insieme di suggestioni e di tradurle nella forma specifica, nel linguaggio che produce l'architettura. Naturalmente il legame è reciproco, dal momento che molte opere musicali, pittoriche ecc. sino al caso limite della rappresentazione teatrale dove musica, letteratura e architettura nascono a partire da suggestioni esterne alla disciplina.

Posso dire, in questo senso, di essere stato anch'io fortemente influenzato dal suono nella mia attività di architetto, dal momento che nutro grande passione per la musica e che diverse volte essa è diventata un materiale del progetto, trasmettendomi stimoli che ho acquisito e trasformato in architettura. Sono sempre stato molto affascinato dal modo in cui si combinano gli elementi nella partitura musicale, soprattutto pensando ad un tempo in cui la composizione (per fortuna) non doveva scontrarsi con i mezzi elettronici che esistono oggi. Si tratta di un atto di prefigurazione di qualche cosa che non esiste, realizzato in un orizzonte sonoro, e sviluppato in un tempo come elemento strutturale, con obiettivi di senso molto simili al procedimento mentale che l'architetto compie in ambito spaziale. Leggere una partitura di Bach è in questo senso emozionante, così come lo sono alcuni scritti di Haydn, in cui parla del modo in cui produce la sua musica, descrivendo esattamente lo stesso percorso con cui si costruisce un pezzo artigianale. Un approccio pratico, concreto, perlopiù finalizzato a comporre musiche a richiesta, che non ha però impedito di produrre alcune delle pagine più belle del classicismo viennese e di inventare il nuovo genere del quartetto d'archi.

Nella mia carriera ho avuto modo di conoscere molti compositori e musicisti contemporanei, e io stesso ho studiato musica. Chissà se sarei diventato direttore d'orchestra se non mi fossi dedicato professionalmente all'architettura... Ho frequentato Bruno Maderna, che ho sempre visto come un raffinato intellettuale, Luigi Nono (la cui moglie è la figlia di Schoenberg), che conoscevo molto bene e con il quale abbiamo avuto molte discussioni, anche a causa del suo riferimento politico molto forte. Sono stato molto amico di Luciano Berio, con il quale abbiamo lavorato alla realizzazione della Triennale del '63. Ricordo che è stato Le Corbusier a presentarmi Xenakis, una persona molto curiosa e intelligente, che però aveva delle posizioni piuttosto radicali proprio in merito al rapporto tra musica e architettura. Era una persona poco propensa a prendere ordini, il che ha creato qualche difficoltà allo stesso Le Corbusier durante la loro collaborazione.

Le racconto tutte queste cose per dire che sono sempre stato molto interessato al mondo della musica, e considero l'interazione tra musica e architettura un elemento per me di grande interesse.

L'approccio che parte dal concetto di paesaggio sonoro, e che poi si è evoluto in riferimento alla nozione di multisensorialità, vorrebbe infatti considerare il suono (e in generale tutto l'ambito delle "sensazioni minori"), come un elemento centrale nella definizione del progetto. Non solo in termini di possibile ispirazione individuale del progettista, ma anche come elemento caratterizzante la qualità dello spazio che viene definito.

Mi sono interrogato su questo, ma non riesco a vedere un punto di contatto forte tra l'apparato delle componenti sensoriali e il modo di pensare il progetto dell'architettura e i suoi obiettivi specifici. Dando per scontata la considerazione per cui ogni atto percettivo è l'esito di un insieme di sensazioni che coinvolge tutti i nostri sensi, il problema è come questo fatto possa produrre una qualche indicazione per

chi progetta uno spazio. Non riesco a figurarmi come una capacità di percezione dello spazio che sia contemporaneamente percezione dei suoni che quello spazio produce, possa avere in questo senso una qualche utilità. Anche quando leggo un libro il mio coinvolgimento è dovuto a molti elementi, che comprendono il fatto di essere mentalmente rilassato, di non avere caldo, sete ecc. Ma non vedo come questo possa dare delle indicazioni a chi scrive il libro. Ovviamente in queste relazioni la componente del soggetto, la sua cultura, i suoi obiettivi e la struttura della sua personalità sono elementi essenziali.

Non voglio naturalmente dire che chi progetta uno spazio non debba considerare la qualità della percezione che ne deriva, sarebbe un'evidente contraddizione. Voglio però dire che le componenti multisensoriali che definiscono il particolare tipo di fruizione di un luogo sono dipendenti da un insieme di elementi non prevedibili a priori e quindi non contemplabili da chi lavora nel progetto. Il progetto dello spazio, così come la scrittura di un libro, si definisce in relazione ad una serie di elementi strutturali, pensati al di fuori del riferimento agli eventi particolari che in esso avverranno e delle sensazioni a loro volta mutevoli nel tempo che produrranno. Un edificio prende forma in vista di una destinazione d'uso e fornisce indicazioni sul tipo di dimensione, di illuminazione, di partizioni che deve avere la struttura. A sua volta tale struttura ha obiettivi di critica del presente, sia della disciplina sia della realtà come fondamento del nuovo che essa vuole proporre. Dopodiché al suo interno possono avvenire amori, furti, assassinii e mille altre cose che non si possono prevedere, e che non possono di conseguenza influenzare il modo di progettare anche se ne influenzano nel tempo l'interpretazione del significato originale. Si tratta di una cosa che accomuna qualsiasi tipo di esperienza artistica: per tornare alla musica, quando Beethoven ha scritto la Terza sinfonia, ha definito un sistema di rapporti strutturali tra le note, una struttura della composizione che è ciò che fa dell'opera "Terza sinfonia", indipendentemente dal fatto che questa sia ascoltata in casa, in una sala da concerto o all'aperto. Sicuramente il particolare luogo dell'ascolto ed il pubblico influenzano il modo di ricezione dell'uditore, ma questo non può essere incluso tra le considerazioni di chi scrive la musica.

È necessario inoltre considerare che nel momento in cui l'architetto progetta un luogo, si relaziona con una situazione contestuale, culturale e fisica che la sua opera modifica e che nel tempo subisce una serie di trasformazioni molto ampie, che non possono essere previste. Non si tratta solo di trasformazioni fisiche dovute allo scorrere del tempo (trasformazione del contesto, logoramento dei materiali ecc.), ma anche e soprattutto di significazione, in termini di destinazione d'uso, di giudizio e di percezione del valore dell'oggetto. La possibilità di cambiamento di destinazione d'uso delle strutture è un fatto evidente: i più importanti palazzi milanesi o genovesi sono oggi dei musei, il Partenone, come molti palazzi dell'antichità, ci appare come un insieme di tracce e di reperti, le chiese diventano sale da conferenze, i monasteri sedi universitarie, e l'elenco potrebbe continuare. Questo implica non solo il cambiamento dell'atteggiamento del fruitore (visitatore e non più residente, studente anziché frate), con il conseguente significativo cambiamento degli ele-

menti sensoriali prodotti, ma anche un completo ribaltamento dell'orizzonte valoriale e culturale, all'interno del quale la struttura viene recepita. Si tratta di un fatto intrinseco all'evoluzione storica di una società, che condiziona il nostro sguardo sul passato al di fuori di una obiettività storica che è a sua volta una nostra interpretazione della storia. La stessa nozione di storia cioè è soggetta a questo mutamento, essendo sempre l'interpretazione del passato a partire dalle categorie e dai modelli culturali del presente.

Eppure nella percezione di un edificio gli elementi della sensorialità giocano un ruolo fondamentale...

Ho già risposto: qualsiasi nostra esperienza è influenzata dallo stato d'animo del momento, anche la lettura di un libro o l'ascolto di una musica. Ma la struttura che sta alla base del fare di ogni pratica artistica non può prevedere tali determinazioni. Gli aspetti della sensorialità, dipendenti da una serie di elementi momentanei e puntuali, non rientrano all'interno degli elementi strutturali dell'architettura, con cui il progetto ha l'obbligo di confrontarsi. Si tratta al contrario di un insieme di componenti aggettivali, dipendenti dalla modalità di concezione dello spazio, della sua percorribilità fisica o per mezzo degli strumenti di comunicazione immateriale.

Nessun progetto d'arte ha mai contemplato la possibilità di gestire questo scenario. Forse solo la attuale trasformazione del concetto di arti visive, sostenuta dal riferimento a *performance* e installazioni momentanee in spazi limitati, ha l'ambizione di governare l'insieme delle sensazioni dello spettatore, vincolandolo ad un'unica modalità di fruizione e prevedendo di conseguenza la costruzione di tutti gli elementi in grado di influenzarne la percezione. Lo dimostra per esempio l'installazione di Chiharu Shiota realizzata per la Biennale di Venezia, in cui gli elementi cromatici, sonori, l'illuminazione definiscono un'esperienza univoca per lo spettatore. Si tratta di sperimentazioni molto vicine al teatro, che rappresentano effettivamente dei casi interessanti in cui si sovrappongono scenografia (quindi architettura), musica, narrazione, pittura. Elementi che interagiscono tra loro, determinando tutti insieme l'effetto complessivo, anche se ognuno muove dal proprio punto di vista. Ho avuto modo di discutere spesso di questo con Ronconi, mio grande amico, cercando di comprendere come in ambito teatrale la definizione degli elementi della scena (che comprendono naturalmente anche i suoni, le musiche, i costumi ecc.) potesse orientare l'interpretazione del testo. Sono quindi consapevole del forte legame che può intercorrere tra questi elementi, ma anche del fatto che per realizzare una tale situazione è necessario accedere all'idea di arti visive e alla possibilità di uno spazio scenico completamente controllato. Il che non è, evidentemente, l'oggetto centrale della progettazione architettonica.

Al di fuori di queste esperienze, nessun prodotto della riflessione artistica ha mai avuto la possibilità di considerare tra i propri elementi strutturali ciò che viene influenzato dalle modalità di gestione del luogo in cui essa agisce. Il pittore classico può interagire con lo spazio, per esempio, attingendo ad una determinata gamma cromatica, ma non è in alcun modo responsabile della gestione storica della sua

opera, che può portare (come è avvenuto in numerosi casi) al trasferimento in museo, in un ambiente controllato, decontestualizzando completamente la fruizione e l'esperienza percettiva del pubblico. Si tratta, ancora una volta, di elementi che rientrano in un problema di gestione, non contemplabili nel progetto di una pratica artistica.

Tale questione del rapporto tra progetto e gestione dello spazio diventa particolarmente urgente vista la natura dell'oggetto dell'architettura, che, seppur con cosciente consapevolezza, assume agli occhi del progettista una dimensione in qualche modo stabile se non eterna. Naturalmente sappiamo benissimo che non è così, e che come ogni altro oggetto anche l'edificio è soggetto alle trasformazioni del tempo. Trasformazioni fisiche, culturali, percettive. Ma nonostante questo, come architetti, abbiamo sempre considerato l'oggetto del nostro lavoro come un'opera immortale nel valore. Anche se essa è particolarmente debole in relazione al cambiamento dei modelli sociali, simbolici, culturali. Oggi assistiamo ad un ribaltamento di questa prospettiva, dal momento che tutta la produzione artistica tende a coincidere con le mode. Tanti autori interpretano questo fenomeno in positivo, conferendo di conseguenza un valore di transitorietà e di provvisorietà all'architettura contemporanea. Il che produce naturalmente una trasformazione dei caratteri strutturali del progetto. Io non sono convinto di questo, e continuo a pensare che l'obiettivo dell'architettura non sia da mettere in relazione a qualcosa di transitorio e di passeggero ma proporre un frammento di verità di fronte alle contraddizioni del presente.

Lei ha detto che il fatto che la percezione sia un fenomeno multisensoriale è una cosa ovvia, e in effetti è evidente che ogni nostro atto percettivo include una serie di elementi che trascendono dal riferimento puramente visivo. Non crede però che nella nostra società questo fatto sia troppo spesso trascurato? Siamo portati a passare sopra alla maggior parte delle componenti sensoriali che ci circondano, che assumono di conseguenza un significato tendenzialmente negativo. Anche terminologicamente, “odore” rappresenta qualcosa di fastidioso, “suono” tende a essere sempre più sinonimo di “rumore”. Immaginiamo lo spazio ideale come silenzioso, inodore, insomma privo di quegli elementi emozionali e percettivi che rappresentano il senso di appartenenza e di legame con il territorio. Tutto questo interessa il modo di progettare lo spazio da parte dell'architettura.

Si tratta di un fatto evidente, conseguenza però di un modo molto superficiale di relazionarci con lo spazio che ci circonda. Siamo immersi negli ambienti sonori dei supermercati, dei bar, delle stazioni, delle sale d'aspetto, siamo invasi dal rumore delle macchine nelle città. Si tratta di esperienze spesso create appositamente per non essere ascoltate, che producono un disinteresse complessivo verso tale elemento. Il sonoro si trasforma in un rumore di fondo che non si ascolta più. Gli stimoli sensoriali a cui siamo esposti nell'esperienza urbana contemporanea si sono moltiplicati in modo impressionante. Riceviamo troppi messaggi, che ci costringono a

selezionarne una parte molto limitata. È la stessa cosa che si produce in ambito visivo nella differenza tra l'atto del vedere e quello del guardare. Mi rendo conto che devo fare costantemente un'operazione di volontà per dire: non mi limito a guardare questa cosa, cerco di vederla.

Il progetto dell'architettura deve tenere conto di questo, anche se all'interno di un rapporto indiretto. La consapevolezza soggettiva della situazione si deve tradurre nella definizione di elementi strutturali che possano mantenere il proprio valore nonostante le interpretazioni successive. Questa è la finalità della ricerca progettuale, ed è lo stesso per le altre espressioni artistiche. Nella musica, per esempio, è necessario ritrovare gli elementi strutturali che attribuiscono un valore assoluto all'opera e che si mantengono costanti nonostante l'evolvere dei tempi, degli stili, delle forme di fruizione. Certamente la nostra interpretazione della musica del passato è conseguente alle trasformazioni che sono avvenute, ma questo non esclude la capacità di riconoscere delle relazioni strutturali che rimangono invariate nel tempo. Chi oggi, altrimenti, penserebbe più a Monteverdi? Che, peraltro, nel celebre madrigale "Il combattimento di Tancredi e Clorinda", composto su testo del Tasso, dimostra in modo emblematico l'importanza di saper coniugare forme espressive diverse.

Stiamo quindi vivendo un complessivo aumento di superficialità nel modo di relazionarci con lo spazio, frutto di modelli di vita sempre più in itinere, sempre più globali ma definiti all'interno di una continua transitorietà. Si tratta di un fatto che non riguarda solo una questione fisica, ma che influenza anche la capacità di costruire memorie, narrazioni, tradizioni, che oggi costantemente si sovrappongono e si annodano tra loro perdendo la propria identità e la possibilità di diventare riferimenti condivisi. Molti degli elementi che fanno parte dei nostri spazi sono in realtà dei miti che non incarnano alcun valore reale, come dimostra la stessa idea di natura, che di fatto si chiama universo, e che viene presa a pretesto per un'interrogazione "profonda" sul senso della nostra esistenza.

La risposta del progetto consiste nel tentativo di relazionarsi con questo scenario, attraverso una continua interrogazione che sappia attingere ad elementi molteplici anche estranei alla disciplina. Il progetto è fatto di materiali, che non sono solo il legno o il mattone, ma anche l'ultimo libro che ho letto, la musica che ho ascoltato, gli eventi collettivi che sono accaduti. Veri e propri materiali che il progettista deve sapere usare e trasformare, tradurre in un linguaggio specifico. Non si tratta di accostare tra loro tante cose di diversa natura, ma di trasformare una serie di suggestioni in un'unica visione a cui si possa dare una forma, un senso e una materialità. Ancora una volta, quindi, quello che deve essere ricercato è il carattere strutturale del progetto, definito da elementi che resistano alle trasformazioni del tempo. Solo così l'architettura riesce a proporre una visione e un ordinamento proprio, ma di significato globale, non soggetto al continuo fluire delle mode e al cambiamento degli stili di vita.

Questa ricerca di essenzialità strutturale su cosa sia realtà a partire da elementi, suggestioni e ricerche di varia natura è un approccio che ha fortemente caratterizza-

to tanta parte del lavoro anche dei pittori, come dimostra in modo emblematico per esempio Cezanne, che nella sua opera sembra andare in modo ossessivo alla ricerca del valore obiettivo degli oggetti, che vanno dalle mele al Mont Saint-Victoire. Si tratta in qualche modo di una lotta disperata, di un tentativo impossibile, dal momento che il contenuto di obiettività dell'esperienza è qualcosa che cambia continuamente, influenzato dalla memoria soggettiva, dalle esperienze accumulate e dalle idee intorno al futuro. Eppure il compito di Cezanne non è mai cambiato, restando legato al desiderio di fissare una verità strutturale della realtà che potesse essere in qualche modo definitiva.

5 CONCLUSIONE

Di questo tempio, così simile a tutti gli altri ma già immerso nelle prime tenebre del crepuscolo, Marco fu colpito immensamente da un rumore, uno solo nel silenzio: era il suono prodotto da una breve canna di bambù posta in equilibrio tra un ruscello e una pozza sottostante. [...] batteva contro il bordo di pietra della pozza con un suono secco e vuoto: toc. [...] Quel suono di canna vuota era tutto: il tutto e il niente.

Parise, La bellezza è frigida.

La condizione contemporanea è caratterizzata dall'incessante e rapido mutamento degli scenari spaziali, sociali ed economici di riferimento. Il residuo culturale del post-moderno continua a produrre una certa sfiducia nei confronti di ogni tendenza che tenta di imporsi come definitiva, favorendo invece l'affermarsi di visioni non deterministiche, reticolari, che il concetto baumaniano di "liquido" esprime nel modo più emblematico. In uno scenario in continua evoluzione, in cui sembra impossibile stabilire riferimenti sicuri, è l'"identità" stessa dell'individuo che subisce una trasformazione radicale: il soggetto diventa sempre più inserito in un sistema di relazioni che ne filtrano e ne condizionano l'esperienza, la sua percezione si caratterizza come il prodotto di una mediazione favorita da mezzi sempre più integrati nella sfera della persona.

Le conseguenze di questa situazione sono riscontrabili anche nei modelli fisico-spaziali all'interno dei quali prende forma la relazione tra l'uomo e l'ambiente, ponendo dei quesiti radicali a quelle discipline – come l'architettura – che pretendono di regolarne l'evoluzione. I tradizionali strumenti messi a punto in questi ambiti perdono infatti di efficacia, sostituiti da concetti molto più difficilmente collocabili, quali quelli di "non-luogo" o di "junkspace", per esempio. La "città" stessa rappresenta un riferimento sempre meno riconoscibile, espandendosi in agglomerati privi di identità, nati al di fuori di regolamentazioni precise, che termini come "metropoli" o "post-metropoli" tentano di inquadrare, senza avere ancora prodotto risultati definitivi. Una formulazione certamente efficace per descrivere questa situazione è quella di Lyotard, che definisce la città post-moderna una «immensa "zona" senza centro, con piccoli centri commerciali e una molteplicità di culture che convivono le une accanto alle altre, ora in rapporti conflittuali, ora amichevoli o di commercio» (Lyotard, 1999: 473). Si tratta di una visione assolutamente dissacrante rispet-

to alla tradizionale interpretazione dell'abitare, che rinuncia del tutto a comprendere questo fenomeno come il prodotto di uno scambio particolare e locale tra la società e il territorio. Per quanto suggestive e provocatorie, queste teorie non possono esimersi dal porsi in relazione alla domanda che lo stesso Lyotard rileva come centrale: se è vero che viviamo in una dimensione paradossale, in cui il mezzo telematico modifica le distanze spaziali e i rapporti temporali tra gli uomini, e se è vero che il soggetto contemporaneo è il riflesso di «una società transumante che va a spasso per la zona, che cerca qualcos'altro, un miglior clima, un miglior lavoro. Cosa bisogna costruire dunque per questa umanità? Che cosa desidera? Questo è il vero problema degli architetti di oggi e di domani» (Ivi: 474).

Di fronte a questo scenario di crisi, l'architettura ha cercato di formulare le sue risposte. E come spesso accade, sono le soluzioni più facili ad essersi affermate in modo più rapido: i modelli oggi dominanti sono costruiti per assecondare le tendenze in atto, rincorrendo le logiche di una comunicazione di massa che necessita di produrre una visibilità che “faccia parlare”, su cui costruire il successo commerciale del prodotto. Gli architetti diventano personaggi “di moda” e l'architettura stessa viene interpretata come un ambito di ricerca primariamente artistico, che si conclude nella produzione di una forma, spesso bizzarra o inconsueta, valutata esclusivamente all'interno di un riferimento prettamente visivo. Dall'altra parte si colloca chi non si limita ad accettare il modello dominante, instaurando al contrario un rapporto critico con esso, nel tentativo di ricostituire una “specificità disciplinare” dell'architettura che possa rifondare il proprio ruolo di guida rispetto ai processi di trasformazione in atto.

L'orizzonte della ricerca si contestualizza in questo scenario, prendendo posizione a favore di questa seconda linea interpretativa e tentando di dare un contributo per ricostruire una relazione tra l'azione progettuale e un'idea di contesto locale. Il primo strumento individuato è rappresentato dal concetto di “paesaggio sonoro”, che parte dal riconoscimento dell'importanza del dato acustico nella definizione del rapporto tra l'uomo e l'ambiente, in grado di recuperare una dimensione profonda, simbolica, emozionale, che risulta difficilmente contemplabile attraverso la sola considerazione del contatto visivo che si stabilisce tra il soggetto e il territorio. Si tratta di un ambito di studi ormai piuttosto corposo e tradizionalmente poco considerato dal mondo dell'architettura, che potrebbe portare all'interno della disciplina una serie di conoscenze in grado di favorire una più articolata interpretazione dei contesti di riferimento e quindi un migliore orientamento dell'azione progettuale.

A partire da questo concetto, il ponte che si è cercato di costruire verso il contesto propriamente architettonico ha trovato un approdo fondamentale nell'ambito della “Tecnologia dell'architettura”. L'elemento su cui porre l'attenzione non è tanto rappresentato dall'inclusione del termine “tecnologia” nell'orizzonte del progetto – lezione presente *in nuce* già nell'idea di *firmitas* vitruviana – quanto dal particolare sfondo all'interno del quale si interpreta questo riferimento. Per riprendere le lungimiranti parole scritte da Ciribini nel 1983: «oggiogiorno la tecnologia [...] ha assunto una nuova dimensione: è passata, cioè, da una funzione di potenziamento delle

attività materiali a elemento ausiliario dell'attività intellettuale dell'uomo, venendo a far parte anche della sua cultura spirituale» (in Bosia, 2013: 91). Il riferimento alla tecnologia diventa allora il presupposto per un'interrogazione ampia, che colloca il progetto in un'intersezione di saperi e di competenze che vanno da quelle di colui che “inventa” la forma a quelle delle maestranze che risultano implicate nella costruzione, fino a includere il punto di vista del pubblico che con l'oggetto finale stabilisce una relazione. Si comprende come, in questo senso, l'interrogazione che si pone alla base del progetto non può limitarsi a considerare soltanto la dimensione estetico-formale del prodotto, ma deve contemplare le ricadute prodotte a livello sociale, economico, culturale e percettivo.

Anticipando di diversi decenni la rivoluzione “microtecnologica” che porta alla diffusione dei *pc* e degli *smartphone* contemporanei, l'affermarsi di una “cultura tecnologica del progetto” diventa dunque il presupposto anche per una reinterpretazione della stessa idea di percezione, come strumento in grado di veicolare l'immagine articolata del territorio, espressione e testimonianza di una storia collettiva. Compito del progetto è quello di prendere contatto con questa dimensione per tradurla in una forma: operazione che non si conclude in un atto di creazione soggettiva, ma che innesca un procedimento decisionale e produttivo che non può essere risolto in alcuno dei suoi momenti specifici. Responsabilità dell'architetto è quella di porsi alla guida di un processo che coinvolge numerose figure esterne, in grado di attingere a diversi ambiti disciplinari, con le quali egli deve saper dialogare in modo competente, traendo delle suggestioni che possano orientare la trasformazione nella sua complessità. Per sottolineare questo spostamento di orizzonte, Ciribini introduce la figura del “coordinatore del progetto” (*project manager*), a sostituire quella dell’“architetto”, intendendo riferirsi a una «persona di solida preparazione umanistico-tecnica destinata ad imprimere alla decisione ultima il carattere della comprensività rispetto ai molteplici risvolti che essa decisione può, di fatto, presentare» (Ciribini, 1981).

Quantomai emblematico di questa idea di “comprensività”, che altre volte è stata veicolata dal termine “inclusione”, è il contesto della presente ricerca, che si colloca a cavallo tra un orizzonte filosofico e uno più specificamente architettonico. Si tratta di un'alleanza di vecchia data, come dimostra il numero molto ampio di filosofi che si sono interessati ai problemi dell'architettura, e viceversa di architetti che hanno maturato il proprio approccio a partire da teorie filosofiche. Citare la vicinanza tra l'opera di Derrida e quella di Eisenmann, l'incontro tra Heidegger e Kenzo Tange, l'influenza del pensiero fenomenologico su architetti come Holl o Zumthor, è soltanto un modo per mostrare come, anche in tempi recenti, questo connubio abbia portato non solo a fumose suggestioni teoriche, ma anche a risultati concreti e quantificabili. Tale convinzione ha accompagnato l'approfondimento di alcune intersezioni tra i due ambiti, come dimostra il recupero del pensiero di Enzo Paci che – probabilmente a partire dal rapporto di frequentazione e di amicizia che lo legava a Ernesto Nathan Rogers – ha promosso un'interpretazione dell'architettura basata sul classico concetto fenomenologico di “mondo della vita”. E come di-

mostra la rilettura dell'estetica proposta da Gernot Böhme, che ha approfondito e introdotto concetti quali quello di “atmosfera”, di “messa in scena”, di “sinestesia”, che tanta influenza hanno avuto sullo sviluppo dell'architettura contemporanea. Altri spunti sono stati individuati nelle riflessioni di François Jullien o di Peter Sloterdijk, che credo potrebbero dare adito a delle interessanti ricadute in termini di lettura e quindi di progetto dello spazio.

L'apporto della ricerca all'interno di questo orizzonte teorico-filosofico si può sintetizzare in tre risultati principali. Il primo consiste nella possibilità di riabilitare alcune tendenze di pensiero attualmente considerate minoritarie, che hanno avuto una grande influenza in passato e che si trovano ancora oggi alla base di alcuni concetti – come quello di “atmosfera” appunto – attorno ai quali ruota il dibattito contemporaneo. Tale recupero, in secondo luogo, pone le basi per una comprensione più approfondita e articolata di questi concetti, prefigurando la possibilità di un loro utilizzo più competente anche nella pratica. Il terzo risultato consiste nell'individuazione di elementi in grado di contestualizzare la ricerca sul paesaggio sonoro all'interno di un orizzonte più ampio, che possa maggiormente avvicinare a delle sperimentazioni e a delle pratiche di progetto. La principale indicazione in questo senso è legata alla messa a fuoco del concetto di multisensorialità.

Qualche considerazione in più necessita invece il tentativo di misurare l'efficacia di questo orizzonte all'interno di un contesto più specificamente operativo: uno dei limiti che sono stati riconosciuti agli studi sul paesaggio sonoro, infatti, consiste nella sostanziale incapacità di avere prodotto strumenti in grado di interfacciarsi con un'idea di “progetto” che potesse superare la dimensione prevalentemente artistico-musicale che ha da sempre caratterizzato questo campo. Il dialogo che si cerca di instaurare con il mondo dell'architettura rappresenta proprio un tentativo volto a colmare questo scarto.

L'operazione è cominciata con la disamina di casi studio da cui si potessero derivare delle linee guida in vista dell'utilizzo dell'elemento sonoro come riferimento per il progetto. Tale analisi si è in realtà tradotta nella conferma della reciproca distanza tra le due discipline, che non hanno saputo dare adito alla costruzione di opere che evidenziassero un'effettiva interazione. Anche i due casi studio che abbiamo considerato più degni di nota, ossia la collaborazione tra Le Corbusier e Xenakis e il *Jay Pritzker Pavilion* di Gehry, pongono l'attenzione su un “modo” di fare architettura più che su un prodotto. Vista la loro natura particolare, infatti, gli edifici in questione non prospettano soluzioni che possano affermarsi come modelli di ampia portata, diventando invece significativi per la capacità di mettere in dialogo competenze diversificate, a vantaggio della definizione di un prodotto che risulta fortemente influenzato dagli elementi sonori e multisensoriali.

Altrettanto problematica, ai fini di trovare uno sbocco positivo per la ricerca, si è rivelata la considerazione dell'elemento normativo: che tale approccio procedesse da una considerazione prettamente quantitativa del suono, fondata su vincoli stabiliti univocamente e del tutto indipendenti dalla comprensione specifica del contesto, era opinione già ben maturata all'interno degli studi sul paesaggio sonoro. La

via che però inizialmente sembrava percorribile consisteva nella possibilità di integrare gli strumenti legislativi con una serie di concetti provenienti dall'area del paesaggio sonoro, nella convinzione che il modello giuridico, per quanto imperfetto, rappresentasse l'unico approccio oggi in grado di incidere effettivamente sull'evoluzione del contesto reale.

La prospettiva si è dovuta scontrare con la grande complessità che caratterizza questo scenario. Non solo per quel che riguarda la comprensione teorica dell'argomento, ma anche per la difficoltà di definire un apparato in grado di muoversi unitariamente sulla base di una precisa attribuzione di competenze e di responsabilità. Uno dei principali impedimenti al funzionamento della normativa acustica consiste oggi nella molteplicità degli enti interessati, che includono istituzioni regionali e comunali (che agiscono attraverso l'organo di controllo ARPA – Agenzia Regionale Protezione Ambiente), ma che rimanda in alcuni casi ai singoli Tribunali, coinvolgendo anche i sindaci, la Polizia Stradale e Municipale e la Giustizia Penale. Il tutto al di fuori di una chiara divisione dei ruoli e dei compiti specifici. Intervenire in questo scenario avrebbe quindi implicato il confronto con una dimensione politico-gestionale che esula dalle competenze e dalle possibilità della nostra ricerca. Anche volendo limitare la considerazione alla sola prospettiva teorica, inoltre, la proposta si sarebbe dovuta relazionare con un apparato che dal 1995 – anno in cui è stata promulgata la “Legge quadro sull'inquinamento acustico” – è stato ampliato da una ventina di decreti attuativi, che attualmente definiscono una struttura pesante e difficilmente interfacciabile con un fenomeno per sua natura evanescente e puntuale come il suono. L'integrazione con degli elementi rimandanti a una visione qualitativa avrebbe reso ulteriormente complesso questo apparato, costruendo un sistema che, pur potendo risultare efficace sulla carta, si sarebbe scontrato nella realtà con delle grandi difficoltà operative.

A fronte di queste vie rivelatesi infruttuose, la ricerca si è concentrata sul dibattito che ha riguardato la possibilità di interpretare il suono secondo un approccio “tipologico”. Si tratta di un ambito centrale fin nell'opera di Murray Schafer, che assume particolare rilevanza in vista della possibilità di integrare una considerazione qualitativa del suono all'interno del progetto dell'architettura. Un tale modello permetterebbe infatti di superare la necessità di un confronto con tutte le manifestazioni acustiche dell'ambiente: operazione che richiederebbe, evidentemente, grande dispendio di tempo e di energie, a causa dell'assoluta variabilità degli elementi in gioco, fortemente influenzati sia da episodi puntuali, che dovrebbero essere sondati attraverso una presenza continuata dell'ascoltatore, sia da fenomeni di lungo corso, come l'alternanza del giorno e della notte, il cambiamento delle condizioni atmosferiche, l'avvicinarsi delle stagioni. La ricapitolazione di questo scenario, che viene ripercorso nelle sue tappe fondamentali senza introdurre elementi di originalità, vorrebbe aprire delle possibilità grazie al particolare ambito in cui la ricerca si colloca.

I risultati probabilmente più interessanti, in relazione a questo scenario “operativo” della ricerca, sono prodotti dalla ricomprensione della tematica del paesaggio

sonoro all'interno di una prospettiva più complessivamente multisensoriale. È stato questo collegamento, infatti, ad aver permesso di stabilire un legame più stretto con il mondo dell'architettura, recuperando concetti attualmente diffusi e modelli progettuali frequentati. L'analisi del materiale a disposizione ha evidenziato fin da subito alcuni limiti: in primo luogo, la riflessione sulla multisensorialità si sviluppa all'interno di un apparato non sistematico, incardinata a concetti piuttosto fumosi che determinano il più delle volte la costruzione di apparati teorici “a uso personale”, finalizzati alla giustificazione di qualche progetto particolare. Allo stesso modo, le esperienze di progetto si costruiscono generalmente in riferimento a “casi studio” ormai affermati, riprendendo delle soluzioni specifiche al di fuori di un'attenzione per le domande che le hanno generate.

Bisogna aggiungere, inoltre, che questo campo di ricerca favorisce una certa commistione tra i modelli dell'architettura e quelli dell'arte, spostando la considerazione degli elementi della multisensorialità all'interno di un orizzonte “di *design*”, spesso legato a “trovate” estemporanee che di fatto rinunciano a instaurare un confronto con il complesso orizzonte che sta all'origine della riflessione. Come se, in un certo senso, l'attenzione verso una componente della sensorialità fosse garantita dal solo fatto di introdurre degli stimoli a essa rivolti, indipendentemente da ogni ulteriore considerazione legata al tipo di stimolo e al rapporto che esso instaura con gli elementi culturali del contesto locale. Panchine o pareti ruvide piuttosto che lisce, elementi colorati, diffusione di odori o di suoni nell'ambiente diventano quindi dei riferimenti comuni del progetto multisensoriale, producendo delle “buone pratiche” che di fatto non producono altra conseguenza se non quella di omologare gli interventi a dei modelli universali.

La ricerca ha quindi fortemente puntato su una chiarificazione dei concetti impiegati, senza ricercare nuove formule “estrose” all'interno di un dibattito già troppo condizionato da questa tendenza. Il tentativo è stato quello di riportare la riflessione all'interno di un terreno condiviso, a partire da quelli che sono stati individuati come i riferimenti più significativi per favorire un dibattito comune. La proposta del termine “patrimonio sensoriale” – maturata nell'ambito di una riflessione comune con il collega Giovanni Castaldo – va proprio in questa direzione, producendo una semplificazione degli elementi in gioco attraverso il riferimento a concetti ampiamente sedimentati e a modelli operativi consolidati, in grado di mostrare al contempo nuovi possibili utilizzi per gli elementi della sensorialità.

La ricerca ha quindi cercato di stabilire un contatto con la dimensione più strutturale dell'architettura, puntando a comprendere le relazioni che legano gli elementi sensoriali ai caratteri morfo-tecno-tipologici dell'edificio. Va in questa direzione l'esperimento condotto con l'attraversamento della sede della Bocconi di Milano, finalizzato a mostrare come il concetto di “atmosfera” sia in grado di dialogare con gli elementi portanti dell'architettura, essendo determinato primariamente dai rapporti formali del manufatto e dalla sua capacità di inserimento nel contesto. Altre indicazioni provengono dalla considerazione del panorama delle neuroscienze, in cui la ricerca di una via “oggettiva” per la comprensione dei fenomeni percettivi e

di alcuni concetti in essi implicati quali quello di “bellezza” o di “emozione”, potrebbe determinare in futuro delle ricadute significative sui modelli di gestione e di progettazione dello spazio. La riflessione condotta in relazione alle esperienze dei parchi e del verde urbano, poi, vorrebbe rappresentare un'ulteriore dimostrazione relativa alla possibilità di usare il riferimento sensoriale come chiave di lettura dello spazio, mettendo in evidenza l'inconsistenza di alcuni presupposti che la nostra cultura tende a considerare positivi in ogni caso.

Queste proposte rappresentano il contributo più originale relativamente a questo ambito della ricerca. In particolare, gli esperimenti tentano di confrontarsi con la contraddittorietà intrinseca alla possibilità di un utilizzo pratico del concetto di multisensorialità: dovuta alla difficoltà di definire delle pratiche condivise – che necessitano quindi di fare riferimento a un orizzonte di sapere oggettivo e comune – che si devono però imporre su una struttura di senso che non può che partire e concludersi all'interno di una sfera irrimediabilmente soggettiva. Il significato delle proposte consiste dunque nel tentativo di mostrare delle possibili mediazioni tra queste due istanze.

Per provare a delineare un'autocritica del lavoro, credo che i limiti siano causati dagli stessi motivi che danno origine ai punti di forza, ossia dalla scelta di muoversi all'interno di un campo interdisciplinare, che costantemente oscilla tra un orizzonte speculativo e delle ricadute pratiche solo prospettate. Se da un punto di vista teorico, infatti, la ricerca ha prodotto dei risultati chiaramente individuabili, dal punto di vista pratico le suggestioni si configurano come degli spunti eterogenei, che non riescono a organizzarsi all'interno di un modello strutturato. Tale conseguenza è determinata da due principali motivi. Il primo riguarda il fatto di non aver trovato un argomento, come sarebbe stato per esempio quello giuridico, all'interno del quale contestualizzare e mettere in contatto tra loro le conclusioni ottenute. Il secondo è dovuto al fatto di non avere misurato le suggestioni in una prospettiva propriamente progettuale, che avrebbe potuto indicare in modo più chiaro quale tipo di sviluppo operativo potesse derivare dall'orizzonte concettuale individuato.

Quest'ultima considerazione prefigura quindi anche un possibile sviluppo del percorso, che vorrebbe provare a collocarsi all'interno di una collaborazione più specifica con un ambito di stampo architettonico e progettuale. Tale scenario, credo, potrebbe anche permettere di affinare la riflessione teorica, mettendola a contatto con nuove esigenze e prospettive.

Il contributo più rilevante della ricerca, in definitiva, consiste nel suo stesso impianto, che si fonda sul tentativo di stabilire un dialogo tra i concetti di paesaggio sonoro e di multisensorialità all'interno dell'orizzonte dell'architettura. I motivi che hanno portato all'affermazione di queste nozioni possono dirsi oggi tutt'altro che risolti: il dominio del visivo viene ribadito in modo quantomai trionfale, impoverendo la nostra esperienza quotidiana in modo irreversibile e favorendo l'affermarsi di una modalità di fruizione dello spazio sempre più omologante e sempre più in grado di determinare delle conseguenze anche sui meccanismi del progetto. Rendendo di conseguenza il proseguimento della ricerca un compito urgente e necessario.

MAPPA BIBLIOGRAFICA

Paesaggio sonoro e architettura:

- AXELSSON Ö., (2011), *Designing Soundscape for Sustainable Urban Development*, City of Stockholm, Stockholm
- BELGIOJOSO R., (2010), *Construire l'espace urbain avec les sons*, L'Harmattan, Paris
- BLESSER B., LINDA-RUTH S., (2008), *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, MIT Press, Cambridge Massachusetts
- BROWN A., LEACH A., (2012), 'Between Noise and Silence. Architecture since the 1970'; *Cultural Studies Review*, Vol. 18 n. 3 12/2012
- CHELKOFF G., (2011), *Prototypes sonores architecturaux. Méthodologie pour un catalogue raisonné et des expérimentations constructives*, Laboratoire CRESSON, Grenoble
- CORTESI G., BELLINI N., IZIS E., LAZZERONI M., (2010), *Il paesaggio sonoro e la valorizzazione culturale del territorio*, Pàtron Editore, Bologna
- DANDREL L., (2000), *Construire avec le sons. Les actes du colloque (17-18 mars 2005)*, PUCA
- FORLANI M. C., (1998), *Musica e architettura. Note per la progettazione di spazi per lo spettacolo*, Gangemi, Roma
- FORLANI M. C., RADOGNA D., CASTAGNETO F., (2007), *Lo spazio della musica. Flessibilità e nuove configurazioni spaziali*, Gangemi, Roma
- FRANCESE D., (1990), *Spazio sonoro e spazio architettonico*, Giannini, Napoli
- GRUNEISEIN P., (2003), *Soundspace: architecture for sound and vision*, James Bennett, Brookvale
- JENNEY C., (2007), *Architecture of the air: the sound and light environment*, Sideshow Media LLP, New York
- MANENTI A., (2009), *Paesaggio sonoro. Concetti, esperienze, orizzonti operativi*, UFAM - Politecnico di Milano, Milano
- RECCHIA I., (2011), *Theories and architectures towards new city soundscapes*, in: MARINI S., *My Ideal City. Scenarios for the European City of the 3rd Millennium*, Università Iuav di Venezia, Venezia
- SOUTHWORTH M., (1969) *The sonic environment of the cities*; in "Environment and Behavior", Vol. 1(1), Jun 1969

THIBAUD, J., SIRET, D., (2012), *Ambiances in action*, International Ambiances Network, Montreal

THOMPSON E., (2002), *The Soundscape of Modernity*, MIT, Cambridge-Massachusetts

VAN DER NEUT J., (2010), *Sound & Space In Early European Modernism*, Delft University of Technology, Delft

Paesaggio sonoro:

AMPHOUX P., (1995), *Passaggio in maggiore*, in: MAYR A., COLIMBERTI A., MONTAGANO G. (a c. di), *L'ascolto del tempo*, cit.

CAGE J., (2009), *The future of music: credo*; in *Silence*, Marion Boyars Publisher, Londra

CALANCHI A. (a c. di), (2015), *Il suono percepito, il suono raccontato*, Galaad Edizioni, Teramo

GIAMETTA S., MICHI F. (a c. di), (2012), *Keep an ear on. Atti del V° simposio FKL sul paesaggio sonoro*, Fratini Editore, Firenze

MAYR A., (2001), *Musica e suoni dell'ambiente*, CLUEB, Bologna

MAYR A., COLIMBERTI A., MONTAGANO G. (a c. di), (1995), *L'ascolto del tempo*, (mp) x 2 editore, Firenze

MICHI F. (a c. di), (2015), *Per chi suona il paesaggio*, Fratini, Firenze

MURRAY SCHAFER R., (1977), *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano

PIVATO S., (2011), *Il secolo del rumore. Paesaggio sonoro nel Novecento*, Mulino, Bologna

SCHAEFFER P., (1966), *Traité des objets musicaux*, Edition du Seuil, Parigi

RUSSOLO L., (1913-2008), *L'arte dei rumori*; in *Manifesti del futurismo*, a c. di V. Birolli, Abscondita, Milano

SERRA C., (2005), *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale*, CUEM, Milano

SIM S., (2008), *Manifesto per il silenzio*, Feltrinelli, Torino

TRUAX B., (1999), *Handbook for Acoustic Ecology* – CD-Rom edition, Cambridge Street Publishing, Cambridge Massachusset

- (1984), *Acoustic Communication*, Ablex Publishing Corporation, Norwood, New Jersey

TURRI E., (2004), *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia

VOCLER J., (2012), *Il suono come arma. Gli usi militari e polizieschi dell'ambiente sonoro*, DeriveApprodi, Roma

Multisensorialità:

ARDENNE P., POLLA B., (2011), *Architecture émotionnelle*, Editions BDL La Muette, Lormont

BARBARA A., (2012), *Sensi, tempo e architettura: spazi possibili per umani e non*, Postmedia Books, Milano

- (2011), *Storie di architettura attraverso i sensi*, Postmedia Books, Milano
- BÖHME G., (2010), *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano
- (1992), 'Sulle sinestesi', in: *Casabella* n. 589, Aprile 1992, pp. 48-51
- BORCH C. (a c. di), (2014), *Architectural Atmospheres*, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel
- BUIATTI E., (2014), *Forma mentis*, Franco Angeli, Milano
- CANTER D., (1977), *The psychology of place*, The Architectural Press, London
- CASTALDO G., MOCCHI M., (2015), *Identità urbane e paesaggio sonoro. Riflessioni per nuove identità sociali e dimensioni sensoriali*, in: MICHI F. (a c. di), *Per chi suona il paesaggio*, cit.
- CULLEN G., (1961), *Concise Townscape*, Architectural Press, Oxford
- DE VARINE H., (2005), *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, CLUEB, Bologna
- DEFAZIO K., (2011), *The city of the senses: urban culture and urban spaces*, Palgrave Macmillan, Houndmills-Hampshire
- FIORANI E., (2000), *Leggere i materiali. Con l'antropologia, con la semiotica*, Lupetti, Milano
- GIALLOCOSTA G., MAGLIOCCO A. (a c. di), (2014), *Fattori percettivi in architettura*, Altralinea, Firenze
- GRANÖ G., (1997), *Pure geography*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Maryland
- GRIFFERO T., (2014), *Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces*, Ashgate, Farnham
- HENSHAW V., (2013), *Urban Smellscapes: Understanding and Designing City Smell Environments*, Routledge, New York
- HOLL S., (2004), *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia, Milano
- HOLL S., PALLASMAA J., PEREZ-GOMEZ A., (1994), *Questions of perception: phenomenology of architecture*, A + U, Tokyo
- MALLGRAVE H. F., (2015), *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Cortina, Milano
- PALLASMAA J., (2005), *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Press, Seattle
- SENNETT R., (1994), *Flesh and stone*, Norton, New York
- VAN KREIJ K., (2008), *Sensory Intensification in Architecture*. Technical University, Delft
- ZARDINI M., (2005), *Sense of the City: An Alternate Approach to Urbanism*, Lars Müller Publishers, Zurich
- ZUMTHOR P., (2007), *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano
- (2003), *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano

Tecnologia dell'architettura:

AA.VV., (2014), *La cultura tecnologica nella scuola milanese*, Maggioli, Milano

BOAGA G., GIUFFRÈ R., (1975), *Metodo e progetto*, Officina, Roma

COCCHIONI C., DIERNA S., (2003), *Conoscenza dei modelli e modelli di conoscenza: quali strategie per l'innovazione. Contributo alla cultura tecnologica della progettazione*, Alinea, Firenze

CRESPI L., SCHIAFFONATI F., UTTINI B., (1985), *Produzione e controllo del progetto*, Franco Angeli, Milano

- (1983), *Progetto e decisione*, Giessea, Milano

DEL NORD R., (1972), *I modelli grafo-matematici e la progettazione*, Clusf, Firenze

DIERNA S., (2006), 'Sulla ricerca ambientale nell'ambito della tecnologia dell'architettura', in: ESPOSITO M. A. (a c. di), (2006), *Tecnologia dell'architettura, creatività e innovazione nella ricerca*, Firenze University Press, Firenze

GANGEMI V. (a c. di), (1985), *Architettura e tecnologie appropriate*, F. Angeli, Milano

- (1976), *Per una tecnologia alternativa*, Edizioni del delfino, Napoli

GIUFFRÈ R., (2014), *La progettazione ambientale, una disciplina umanistica, non un mestiere tecnico*, trascrizione della *lectio magistralis* tenuta a Napoli presso l'Università Federico II il 26/09/2014. Testo accessibile dal sito: www.diarc.unina.it/downloads/news/altri_eventi/Lectio%20Giuffr%C3%A8_testo.pdf

MAGNAGHI A., (1973), *L'organizzazione del metaprogetto*, F. Angeli, Milano

MORABITO G., (1990), *Forme e tecniche dell'architettura moderna*, Officina, Roma

MUSSINELLI E., (2013), 'Cluster Progettazione ambientale', in: *Techne*, 06/2013, pp. 163-168

PALUMBO R., (1997), 'Alice non abita più qui ovvero come la committenza abbia da tempo traslocato', in: PALUMBO R. (a c. di), *Processo edilizio. Il management*, Gangemi, Roma

SCHIAFFONATI F., (1999), 'L'architettura dei servizi', in: DE GIORGI M. (a c. di), *Marco Zanuso architetto*, Skira, Milano

SINOPOLI N., (1997), *La tecnologia invisibile*, Franco Angeli, Milano

Altri testi considerati:

ASSUNTO R., (2001), *L'antichità come futuro*, Medusa, Milano

- (1990), *La natura le arti la storia. Esercizi di estetica*, Guerini Studio, Milano

- (1983), *La città di Anfione e la città di Prometeo*, JacaBook, Milano

BAUMAN Z., (2005), *Paura e fiducia nella città*, Bruno Mondadori, Milano

- BENOÎT J., GIRAUD V., (2012), *From the Things Themselves: Architecture and Phenomenology*, Kyoto University Press / EFEO-École française d'Extrême-Orient
- BONCINELLI G., (2009), *Simmetria e funzione nell'architettura*, Maggioli Editore, Milano
- BONESIO L., (2007), *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia
- (2001), *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano
- BONESIO L., RESTA C., (2010), *Intervista sulla geofilosofia*, Diabasis, Reggio Emilia
- BONESIO L., DEL CURTO D., MENINI G. (a c. di), (2014), *Una questione di paesaggio*, Mimesis, Milano
- BOSIA D. (a c. di), (2013), *L'opera di Giuseppe Ciribini*, Franco Angeli, Milano
- CACCIARI M., (1994), *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano
- CAROLI F., DAVERIO P., VASSALLI S., (a c. di SCHIAFFONATI F.). (2013), *Le anime del paesaggio*, Interlinea, Milano
- CROTTI S., (1995), 'Per una pratica teorica dell'architettura: ricerca e sperimentazione progettuale', in: D'ALFONSO E. (a c. di), *Attualità della forma urbana*, Electa, Milano
- DERRIDA J., (2008), *Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, Milano
- EMERY N., (2008), *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Marinotti, Milano
- FITCH J. M., (1980), *La progettazione ambientale*, Muzzio, Padova
- GREGOTTI V., (2014), *96 ragioni critiche del progetto*, BUR, Milano
- (2011), *Architettura e postmetropoli*, Einaudi, Torino
- (2009), *L'ultimo hutong*, Skira, Milano
- (2008), *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino
- (2002), *Architettura, tecnica, finalità*, Laterza, Roma-Bari
- GUAZZO G. (a c. di), (1995), *Eduardo Vittoria*, Gangemi Editore, Roma
- HEIDEGGER M., (1976), *Saggi e discorsi*, Mursia Milano
- JULLIEN F., (2012), *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Gallimard, Paris
- (2012), *Quella strana idea di bello*, Mulino, Bologna
- LE CORBUSIER, (1984), *Verso una architettura*, Longanesi, Milano
- LYNCH K., (1964), *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia
- LYOTARD J.-F., (1999), 'Abitare la postmodernità'; in: *Iride*, n. 28, 1999
- MAGNAGHI A., (2003), *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino
- MERLEAU-PONTY M., (2003) *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano
- (1989), *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano

- MUMFORD L., (1961), *La città nella storia*, Castelvevchi, Roma
- PACI E., (1959), 'Wright e lo spazio vissuto'; in: *Casabella-continuità*, n. 227, 1959
- (1959), 'Continuità e coerenza dei BBPR'; in: *Zodiac*, n. 4, 1959
- (1958), 'La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea'; in: *La casa*, n. 6, 1958
- (1957), 'L'architettura e il mondo della vita'; in: *Casabella-continuità*, n. 217, 1957
- (1956), 'Problematica dell'architettura contemporanea'; in: *Casabella-continuità*, n. 209, 1956
- (1954), 'Il cuore della città'; in: *Casabella-continuità*, n. 202, 1954
- PARISE G., (2008), *L'eleganza è frigida*, Adelphi, Milano
- QUARONI L., (2001), *Progettare un edificio : otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma
- RATTI C., (2014), *Architettura Open Source*, Feltrinelli, Torino
- ROCCA E. (a c. di), (2008), *Estetica e architettura*, Mulino, Bologna
- ROVATTI P. A., (2007), 'Enzo Paci. Architettura e filosofia', in: *Aut Aut*, n. 333, 2007
- SENNETT R., (2008), *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Torino
- SEQUERI P., (2009), *L'ibrido e il doppio*, Arcipelago, Milano
- SEVERINO E., (2003), *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano
- SIMMEL, (1995), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma
- SINI C., (1992), *Pensare il progetto*, Tranchida Editore, Milano
- SLOTERDIJK P., (2014), *Sfere*, Raffaello Cortina, Milano
- SOJA E. (2000), *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell Publisher, Malden (MA)
- VALÈRY P., (1988), *Eupalino o dell'architettura*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone
- VIRILIO P., (2004), *Città panico. L'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina, Milano
- (1998), *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari