

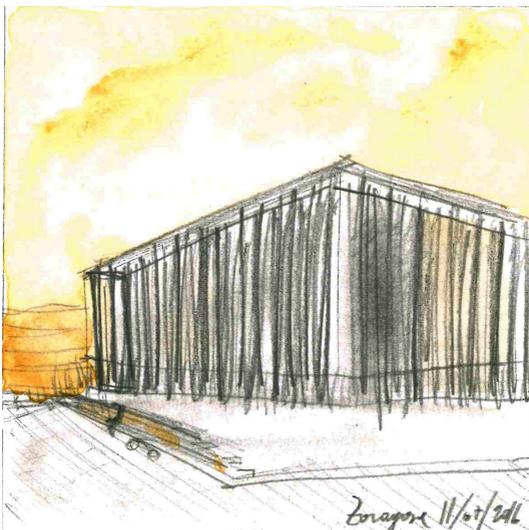
POLITECNICO DI MILANO
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani DASTU
Dottorato di Ricerca in
Progettazione Architettonica Urbana e degli Interni PAUi.
XXIX Ciclo

Tesi in cotutela con ETSAS, Siviglia

Dario Giordanelli

ROVINE DELLA CONTEMPORANEITA'

Concetti, strategie e metodologie progettuali
per la trasformazione dei luoghi dell'abbandono



Relatori:
Prof. Gya Bertelli, Politecnico di Milano
Prof. Carlos García Vázquez, ETSAS, Siviglia

Co.relatore
Dott. Martino Mocchi, Politecnico di Milano

Coordinatore PAUi:
Prof. Luca Basso Peressut

Milano, 2017

INDICE

Introduzione

Luoghi dell'abbandono: da macerie a rovine? 4

Capitolo 1.

Gli scenari "fragili" della contemporaneità: sul concetto di rovina 11

1.1 Città critica e città postmoderna: Lefebvre e Amendola 13

1.2 Pensiero debole e decostruzione: Vattimo e Derrida 17

1.3 Spazio critico e junkspace: Virilio e Koolhaas 20

1.4 Crisi e sparizione del "contemporaneo" come categoria critica della realtà 25

1.5 Fragilità dell'architettura contemporanea 27

1.6 Futuro anteriore: la dialettica con il "passato" nell' Architettura postmoderna 39

APPENDICE 1: Antologia dei testi 51

Note 74

Bibliografia 80

Capitolo 2.

Architettura, artificio, natura. Per una comprensione del rapporto tra maceria e rovina 87

2.1 Sul concetto di maceria e rovina: maceria come sinonimo di rovina? 88

2.2 Tre posizioni a confronto: Simmel, Benjamin, Augé 89

2.3 Costruire la rovina: disamina storica 94

2.3.1 Modificare (Classicità) 94

2.3.2 Smontare (Medioevo) 96

2.3.3 Rileggere (Umanesimo) 98

2.3.4 Recuperare (Rinascimento) 100

2.4 La "Presenza del Passato" nella rovina contemporanea 101

2.5 La metafora della rovina piranesiana come strumento della contemporaneità 103

APPENDICE 2: Atlante dei riferimenti - 109

"Macerie" del contemporaneo nel contesto spagnolo

Note 128

Bibliografia 137

Capitolo 3.

Progetto e luogo. Memoria e modificazione come discriminare tra maceria e rovina 227

3.1 La Memoria componente fondamentale del progetto di architettura 229

3.2 La dialettica tra conservazione e modificazione 230

3.3 Modificazione "positiva" e modificazione "negativa" 231

3.4 Il Progetto della memoria come progetto della modificazione 233

3.5 Per la trasformazione dei nuovi luoghi dell'abbandono: "verifiche sperimentali" 250

3.5.1 La rovina come frammento. Il progetto della fascia urbana a Piacenza 266

3.5.2 Frammento vs Rovina. Il progetto dell'Area de Los Astilleros a Siviglia 280

3.5.3 La rovina e il paesaggio contemporaneo. Il progetto de l'ex discarica di Gladbeck 288

Note 242

Bibliografia 245

Conclusioni

riassunto in lingua spagnola 300

304

INTRODUZIONE

I luoghi dell'abbandono: da macerie a rovine?



City as alphabet
Claes Oldenburg
1968

La presente ricerca parte dal riconoscimento della centralità dei concetti di "rovina" e di "luogo dell'abbandono" nel dibattito architettonico contemporaneo, in relazione al destino degli spazi dismessi, degradati o comunque non utilizzati, che tendono a divenire in modo assai rapido latenti 'rovine' della contemporaneità. Tale fenomeno infatti, rappresenta un fatto ormai frequente, favorito da una società in cui le possibilità di costruzione dell'architettura diventano sempre più difficili e performanti, e i cambiamenti degli orizzonti sociali, culturali ed economici di riferimento sempre più imprevedibili.

Il fatto inedito, che è stato riconosciuto come il riferimento centrale per lo studio, ruota attorno all'affiancamento apparentemente ossimorico tra i due concetti di "rovina" e di "contemporaneità", per esprimere una situazione sempre più riconoscibile nei nostri abitati, di abbandono dei luoghi destituiti dalle precedenti funzioni o addirittura non ancora impiegati per nessun utilizzo. Tale situazione va definendo all'interno dei nostri territori un paesaggio di edifici e di strutture spesso appartenenti a un "passato recente", che necessitano una urgente riqualificazione e una ridefinizione di ruolo specifico. Un complesso di elementi che si affiancano alle tracce di un passato sedimentato, condividendo con esse alcune profonde domande, legate ai temi della conservazione o della modificazione del patrimonio esistente, al peso che dovrebbe avere la storia per il futuro, ai riferimenti culturali e simbolici che andrebbero tutelati in una società sempre più globale come quella attuale.

Si tratta di nuovi scenari di criticità, che richiedono di essere indagati all'interno di un adeguato sfondo concettuale e teorico, del quale risulta importante mettere a fuoco le ricadute in termini di metodi e strategie operative per un recupero o una trasformazione dell'esistente.

Si definiscono fin da subito, in relazione a questo scenario, due posizioni fondamentali e per certi versi antitetice, riferibili da

un lato a una visione meramente conservativa del passato, e dall'altro ad uno sguardo maggiormente 'trasformativo' che rimanda a una sua provvisoria 'rimozione', in vista di una rigenerazione o rinascita dell'esistente stesso. L'ipotesi che più efficacemente è riuscita a stabilire un punto di raccordo tra le due sembrerebbe quella espressa da Marc Augè nel testo *Rovine e macerie*, il senso del tempo, che si fonda sul riconoscimento di una dialettica tra il concetto di "maceria" e quello di "rovina", in quanto materiali entrambi presenti nei processi modificativi. A fronte di una considerazione meramente negativa della maceria, in quanto insieme di oggetti ormai non utilizzabili secondo lo scopo originario, secondo l'antropologo francese si può infatti teorizzare una visione maggiormente positiva, ancorata a processi di trasformazione in grado di portare gli stessi oggetti ad assumere nuovi significati (anche sociali) per il presente, in quanto possibili 'rovine' della contemporaneità. Ciò permette di riformulare la domanda alla base della nostra ricerca nella seguente direzione: è possibile teorizzare l'esistenza di "rovine contemporanee"? È possibile, cioè, a partire dalle strutture e dagli scheletri abbandonati del presente, che possano nascere dei processi di trasformazione in grado di 'costruire' nuovi luoghi carichi di valore sociale, di significato spaziale e di ruolo collettivo? Se sì, quali metodi e quali strategie possono essere innescati?

- La ricerca si è dovuta confrontare in primo luogo con il riconoscimento di tre livelli necessari a un adeguato inquadramento del fenomeno. Il primo consiste in una ricognizione teorica dell'argomento, che ha portato a collocare il concetto di "rovina" all'interno del "fragile" scenario concettuale postmoderno. Il secondo livello riguarda una mappatura di esperienze in grado sostenere i temi trattati, permettendo di offrire un "corpo" di casi concreti alla riflessione teorica. Il terzo livello infine concerne il passaggio dall'analisi al progetto, attraverso la verifica sperimentale maturata nel corso di alcune esperienze svolte durante il dottorato.

Da un punto di vista metodologico, si è cercato di non separare i tre livelli, ma di farli procedere in parallelo, in modo che l'avanzamento teorico potesse essere misurato direttamente alla luce delle sue ricadute operative, e che al contempo la verifica sperimentale potesse illuminare la solidità dello sfondo concettuale elaborato. Tale approccio è stato fondamentale, nella ricerca, per l'indagine intorno alle tre categorie di "non finito", di "finito e abbandonato" e di "finito, usato e abbandonato", che sono state introdotte sia come strumenti di classificazione delle esperienze concrete, sia come metodi e strategie progettuali nei casi studio di seguito indagati. Le tre categorie, infatti, sembrano favorire un approccio

differenziato al tema dell'abbandono, superando la statica visione tradizionale a vantaggio di una concezione "dinamica" che prevede l'utilizzo nel progetto delle relazioni individuate in campo teorico-analitico, aprendo scenari innovativi sul tema che Virilio definisce "abitare l'inabitabile", attraverso la messa a fuoco della dialettica tra i termini di natura, artificio, architettura e tempo.

Il contenuto della dissertazione è articolato in tre capitoli, strutturati in modo interferente e orientati alla messa a punto di una proposta 'a tesi'.

- Il primo consiste nell'esposizione dello scenario teorico considerato nella ricerca, attraverso la messa a fuoco di un "glossario possibile" sul tema della "rovina", fondato su un dialogo immaginario tra le posizioni di alcune figure emblematiche che si sono espresse sul vasto e complesso tema del "contemporaneo". Il fine non vuole essere meramente storico-didascalico, ma dialettico e propositivo, al fine di comporre una tela di sfondo capace di armare concettualmente il processo di ricerca verso un ripensamento del significato dei luoghi dell'abbandono.

In questa prospettiva il pensiero di Lefebvre attorno al cambiamento ciclico della condizione urbana, che definisce il momento di sviluppo della città attuale con il termine "città critica", si è dimostrato prezioso per la messa in discussione dei paradigmi precedenti. Tale ipotesi viene in seguito messa in relazione con l'arcipelago concettuale introdotto da Amendola attraverso i concetti di "città postmoderna" e "città bricolage", che sembrano delineare un possibile completamento di questo discorso. Se per Lefebvre infatti le "rovine" rappresentano lo sfondo della trasformazione, la città consumistica delineata da Amendola introduce il riferimento a quei prodotti "in processo di rovina" che rappresentano i nuovi luoghi dell'abbandono.

La fase "critica" della città è poi sostenuta dalla proposta di Lyotard, che introduce la "zona" come figura interpretativa della "metropoli senza struttura di metropoli", evidente presupposto per quel pensiero "debole" teorizzato da Vattimo e Rovatti qualche anno più tardi. L'affresco concettuale considerato prosegue con alcune considerazioni sulla condizione di frammentarietà della città contemporanea messe in luce da Virilio, che definisce la città contemporanea "la più grande catastrofe del XX secolo", il luogo dell'accumulo delle catastrofi, un museo totale e totalizzante in cui vivono in compresenza luoghi inagibili, spesso residuali, definiti "spazi critici". Uno sguardo innovativo sul residuo è offerto in seguito da Koolhaas, il quale pone questi spazi interstiziali sotto una luce positiva, considerandoli come un serbatoio inedito di "retri organici" che offrono un bacino di possibilità per lo sviluppo

della "città generica". Il che si pone infine in relazione dialettica con il pensiero di Gilles Clément sul "terzo paesaggio" e con il punto di vista di Solà-Morales sui "terrainvagues".

A conclusione dello scenario descritto, il capitolo trova una ricaduta nel campo architettonico, da un lato offrendo possibili itinerari nelle città di Barcellona e Milano, considerate come un osservatorio privilegiato per indagare il carattere attuale del progetto urbano; dall'altro presentando un'indagine sul rapporto tra il Postmoderno in Architettura e il passato, in quanto momento saliente nel processo di comprensione dell'esperienza architettonica contemporanea.

In appendice al capitolo è inclusa un'antologia di testi considerati essenziali per la comprensione dei fenomeni interessati.

- Il secondo capitolo si concentra su una disamina più attenta della relazione tra il concetto di "rovina" e quello di "maceria". La relazione tra questi termini si considera infatti essenziale per passare da una indagine puramente analitico-teorica a una più pratica-operativa. La relazione è stata esplorata anche all'interno di uno scenario storico/critico, con l'obiettivo di mettere in luce il differente atteggiamento che nelle varie epoche storiche la nostra civiltà ha stabilito con le tracce del proprio passato. La ricaduta di tale indagine sui modelli contemporanei si è dimostrata particolarmente istruttiva, permettendo di liberare il campo da alcune considerazioni pregiudiziali, e riaprendolo a scenari interpretativi molteplici. In appendice al capitolo si include un "atlante" degli episodi che è stato possibile rintracciare nella ricerca sul campo svolta durante il periodo di un anno trascorso a Siviglia, all'interno del programma di co-tutela stipulato tra il Politecnico di Milano e l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (Parte del gruppo di ricerca, diretto dal professor Carlos García Vázquez, sta studiando da diversi anni i nuovi "paesaggi della crisi" in territorio spagnolo, focalizzandosi sul caso dei nuovi quartieri residenziali non finiti).

Il caso spagnolo si è rivelato particolarmente interessante in quanto dalla metà anni '90 si è verificata una proliferazione di progetti e cantieri che non ha uguali in un paese come l'Italia. L'osservatorio specifico che si è deciso di porre sotto osservazione ha quindi prodotto degli avanzamenti significativi in relazione alle tematiche legate all'abbandono, spingendo verso la necessità di collocare la categoria del "non finito" all'interno dell'esplorazione di cui si sono rese protagoniste le arti e l'architettura nel corso del secolo scorso. Un esempio fondamentale si è dimostrata in questo senso la mostra "Unfinished", allestita nel padiglione spagnolo della XV Biennale di Venezia, in cui il "non finito" è stato

trattato sia attraverso progetti che tentano di completare l'interrotto rendendolo abitabile, sia attraverso l'esibizione di lavori fotografici che mostrano come sia possibile abitare l'"inabitabile".

Molte delle architetture indagate in questa fase della ricerca sono state abbandonate non appena finite, mentre altre poco dopo la loro inaugurazione. Tali categorie hanno reso più complesso non solo l'inquadramento teorico del "non finito", ma anche i problemi relativi alla sua collocazione e alla sua riqualificazione urbana. Dall'analisi dei casi si è compresa chiaramente l'importanza di un programma politico adeguato a sostegno del progetto.

- Il terzo capitolo include tre sperimentazioni progettuali riferite ad ambiti in cui i luoghi abbandonati hanno rappresentato l'oggetto principale della riflessione. Le esperienze sono state condotte all'interno di workshop cui ho partecipato durante gli anni di dottorato, lavorando come head tutor. Nonostante le differenze relative ai contesti specifici in cui si inseriscono, le proposte condividono l'intenzione di esplorare delle strategie volte ad una possibile trasformazione contemporanea dei luoghi dell'abbandono.

Il primo caso, collocato nella fascia urbana attorno alle mura di Piacenza, si focalizza sulla possibilità di rileggere il mosaico di aree disattivate secondo l'interpretazione della rovina come frammento. Tale insieme di luoghi abbandonati è caratterizzato da una complessità dovuta alle diverse fasi di utilizzo degli abitati presenti e del conseguente abbandono. A partire da questo osservatorio l'approccio interpreta la vastità dell'area come una sequenza di luoghi da trasformare, uniti da percorsi labirintici già esistenti e sedimentati nel tessuto urbano. Tale spessore denso è paragonato a un palinsesto da progettare secondo un concept comune che vuole proporsi come "tela di sfondo" dei differenti "frammenti".

Il secondo caso, nell'area de Los Astilleros a Siviglia (compreso anche nell'Atlante) pone al centro la possibile interpretazione del progetto della rovina come un "superamento" del frammento. L'area industriale interessata si colloca a ridosso del porto fluviale della città, ed è caratterizzata da una stratificazione di nuove costruzioni e progressive disattivazioni di edifici. L'approccio seguito mira in questo caso al riutilizzo dei materiali secondo operazioni di montaggio/smontaggio, coadiuvati da un principio di selezione orientata, a partire da un tema progettuale che prevedeva la trasformazione di un sistema di capannoni in un museo, declinato nel corso della progettazione secondo una sequenza 'concettuale' di "stanze" afferenti a diversi materiali. Il risultato orientato a superare l'interpretazione del residuo come oggetto feticcio o,

all'opposto, come oggetto ignorato, ha cercato una possibile "terza via", in cui il progetto della rovina viene declinato in modo particolare articolando un complesso sistema di trasformazioni che si sviluppano nel tempo.

Il terzo caso infine sceglie come caso-studio il sito di Gladbeck, all'interno del Parco della Ruhr, per mostrare come sia possibile interpretare il progetto della rovina come una costruzione di un paesaggio contemporaneo. Il progetto muove dal desiderio (condiviso dall'Amministrazione locale) di trasformare un imponente cumulo di residui della lavorazione del carbone in un Landmark in grado di attirare flussi turistici all'interno del contesto e tangenti ad esso. In questo senso la sperimentazione ha quindi puntato alla definizione di scenari progettuali in grado di confrontarsi con il tema del "paesaggio delle rovine", tentando di declinare la richiesta di una costruzione "iconica" secondo parametri innovativi.

- I tre progetti, seppure declinati in modo diverso e riferiti a paesaggi differenti, sono confrontabili attraverso gli approcci delineati, tesi ciascuno a proporre strategie e linee - guida possibili per la trasformazione dei territori fragili della contemporaneità, senza l'ambizione di porsi come risposte risolutive o assolute, ma soltanto come possibili aperture a nuove traiettorie di ricerca.

CAPITOLO 1

Gli scenari "fragili" della contemporaneità: sul concetto di rovina

Il 'postmoderno' come 'tela di sfondo'

Il termine che meglio è riuscito a sintetizzare l'evoluzione e il carattere 'fragile' dell'epoca in corso - a partire dagli anni Settanta a oggi - è il termine "post-moderno". Introdotto e sistematizzato da Lyotard sul finire degli anni Settanta¹, il concetto fa riferimento a uno scenario complesso, che tenta di risolvere e coniugare tendenze tra loro differenti, attinenti a molteplici campi disciplinari². Ciò che risulta immediatamente evidente, dal nostro punto di vista, rimanda al carattere in qualche modo "antitetico" di questa nozione: immaginando con Hegel l'evoluzione della storia come un processo dialettico che si articola in tesi-antitesi e sintesi³, l'epoca post-moderna non può che rappresentare il secondo di questi stadi. Il "post-moderno" non può che caratterizzarsi, infatti, come il momento successivo all'affermazione del "moderno", di cui rappresenta una revisione e una critica. La sua identità "op-positiva" non può che definirsi a partire dal momento "positivo" rappresentato dall'affermazione del moderno. Ciò attribuisce all'epoca contemporanea una disposizione fondamentale "critica"⁴. Le problematiche individuate e poste al centro della riflessione da Lyotard hanno visto un momento di particolare intensificazione nei decenni conclusivi del Novecento: come diversi studiosi hanno rilevato, la diffusione capillare dei device elettronici, la de-materializzazione dei processi di comunicazione e di trasmissione dell'informazione, l'affermarsi della cosiddetta "società liquida"⁵ hanno radicalizzato alcune tendenze in atto, ponendo nuovi e più complessi interrogativi. Alle soglie del nuovo secolo, la grande crisi iniziata nel 2007 ha rappresentato un momento di ulteriore intensificazione dei nodi concettuali: quella che in un primo momento si è manifestata

" ...
Hai ben ragione tu! Non turbare
Di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il
futuro
Ed un crollar di spalle
Dirocca i fortifici
Del tuo domani oscuro.
..."

Eugenio Montale, *Falsetto*

come una questione puramente economico-finanziaria, infatti, è ben presto stata interpretata in un senso più complessivo, in grado di interessare le componenti sociali, culturali, artistiche della nostra civiltà⁶.

Questa epoca "di crisi", dunque, ha favorito l'affermarsi di alcuni concetti che vorremmo definire "fragili", proprio a causa della loro impostazione critica, della loro natura necessariamente ipotetica, derivata dalla necessità di confrontarsi con una realtà sfuggente, di cui è difficile prefigurare una direzione e uno sviluppo⁷.

Tali considerazioni, che risultano valide per tutte quelle discipline che tentano di confrontarsi con la dimensione civica e culturale della società contemporanea, sono a maggior ragione evidenti per l'architettura, che negli ultimi decenni ha dovuto far fronte a un cambiamento radicale dei propri riferimenti fisici e spaziali – e conseguentemente delle proprie categorie interpretative – trovandosi costretta a rincorrere una realtà apparentemente incontrollabile, che non si riesce ad afferrare fino in fondo.

Testimonianza di questa affermazione sono i concetti di "città critica" introdotto da Lefebvre, la "città postmoderna" di Amendola, la "zona" teorizzata dallo stesso Lyotard o il "junkspace" proposto come modello evolutivo della città da parte di Koolhaas, lo "spazio critico" di Paul Virilio o la "post-metropoli" ipotizzata da Soja⁸

All'interno di questo quadro si inserisce con particolare efficacia il concetto di "rovina", in rapporto alla sua 'doppia natura' concettuale:

da un lato la propria natura intrinsecamente critica, antitetica, secondo cui la rovina non può che essere l'antitesi di una "tesi" che è già stata affermata, la fase distruttiva di un processo che deve avere già previsto un momento costruttivo;

, dall'altro il punto di vista che permette di superare questo orizzonte puramente critico, mostrando come proprio 'la creazione di rovine' possa rimandare a dei processi di attribuzione di significato maggiormente positivi, in grado di conferire nuova vita a elementi apparente privi di importanza. Secondo la proposta di Marc Augé, che si basa sulla contrapposizione tra i concetti di rovina e quello di maceria, la definizione di qualcosa "in rovina" si fonda su un caricamento di valori riconoscibili⁹. Lo studioso definisce infatti il tempo contemporaneo come "incapace di produrre rovine", essendo legato alla continua proliferazione di "macerie" che non riescono a collocarsi in una dimensione temporale storicizzata che le caricherebbe di un valore simbolico e sociale.

In quest'ottica, la considerazione del concetto di rovina rappresenta un riferimento di particolare suggestione per interpretare un'epoca di crisi come quella che stiamo vivendo, permettendo di truardare uno scenario di rifondazione di significato a partire da una visione meramente critica. Allo stesso tempo, la crisi attuale potrebbe permettere di illuminare il concetto stesso di rovina, collocandolo all'interno di un orizzonte che non riguarda semplicemente una dimensione fisico-spaziale, ma anche politica, sociale, culturale.

Il presente capitolo tenta quindi di percorrere e di favorire questa dialettica, prendendo in esame alcuni dei termini essenziali del dibattito, con l'obiettivo di fornire un contributo per l'interpretazione di alcuni fenomeni in atto nell'architettura contemporanea, quali quelli legati all'abbandono e all'obsolescenza di luoghi sottoposti a disuso e destrutturazione progressiva.

1.1 Città critica e città postmoderna: Lefebvre e Amendola

Nel capitolo nono del Diritto alla città, Lefebvre nel 1970 si concentra sulla disamina delle fasi di trasformazione della città nel corso dell'industrializzazione e del suo impatto sulla forma e sulle dinamiche urbane. Lo schema di riferimento si riferisce a quattro fasi principali identificate: città politica, città commerciale, città industriale e città critica.

Uno degli aspetti più interessanti di questo schema è rappresentato dalla ricerca delle interruzioni e delle discontinuità riscontrabili in quel periodo, definite dallo stesso autore "punti critici", ovvero punti nei quali è possibile riscontrare una fase di mutamento da un precedente "equilibrio" ad uno successivo, determinando un processo di discontinuità capace di condurre alla trasformazione delle coordinate spaziali di partenza¹⁰.

In questo senso un punto critico decisivo è stato riscontrato nel momento in cui la produzione agricola soccombe in termini di rilevanza di fronte a quella industriale e artigianale. Localizzato nella città europea attorno al XVI secolo, tale mutamento si manifesta con l'espansione e la proliferazione progressiva della città sino all'epoca industriale, periodo in cui la forma della città "tradizionale" sembra mutare completamente il proprio processo di 'formazione'. In tale fase infatti si manifestano due movimenti di esplosione/implosione e di condensazione/dispersione. Come Afferma Lefebvre:

"...Se la società urbana si costituisce sulle rovine della città, come cogliere i fenomeni in tutta la loro ampiezza, nelle loro



Barry Leva, Set I: A Placed B Placed, Set II: A Dropped, B Dropped Set III: A Placed, B Dropped, Set IV: Placed (1968), Mostra "Fragile?", Venezia 2013

molteplici contraddizioni?..”¹¹

Attraverso questo interrogativo lo studioso asserisce che la dinamica fondamentale di trasformazione di una città ha luogo in un processo continuo di metamorfosi che produce fenomeni complessi in cui le rovine rappresentano l'esito dell'avvicinamento o del superamento del punto critico. Da questo osservatorio la città stessa come 'luogo delle rovine' può divenire il laboratorio in cui si preannuncia lo stato di forma successivo, che dal suo particolare punto di vista (la Francia dei tardi anni '60), non può che coincidere con la trasformazione della "città industriale".

Parafrasando Lefebvre dunque, si potrebbe affermare che ogni fase cruciale della città, prima di trovare una vera e propria denominazione e stabilità strutturale, passa attraverso la fase di "città critica", nella quale tuttavia è possibile riconoscere le peculiarità principali nei seguenti processi modificativi :

- cambio nella relazione tra città e territorio;
- modificazione della forma della città;
- cambio nella dinamica esplosione/implosione condensazione/ dispersione.

A partire da queste considerazioni, Quali dunque potrebbero essere le rovine sulla quale si sta costruendo la città attuale? Amendola nel 1997 all'interno dell'opera "La città postmoderna", ha tentato di dare una risposta definendo la condizione contemporanea della città attraverso il termine "città bricolage":

"...Fratture e differenze non costituiscono più una patologia, una pausa o un'eccezione..."¹²

La nuova forma urbana della città sembra accettare ora la distonia e la frattura come parte della propria struttura, in cui la 'differenza' stessa si sviluppa all'interno di una strategia generale in grado di omologare il "prodotto finale" della trasformazione. Un esempio significativo viene offerto dal recupero dei luoghi abbandonati (water front, industrie e depositi) attraverso l'applicazione globale delle medesime 'formule' a tutti gli elementi, generando una sorta d'inquinamento da "sovra-offerta" di eventi in grado di riutilizzare, ancorchè in modo omogeneo e indifferente, i luoghi precedentemente disattivati e in seguito recuperati.

Le strategie descritte parte di sembrerebbero appartenere ad una visione che vuole esprimere una declinazione del diritto alla città come diritto di godere di ogni sua parte a ogni ora del giorno (un diritto 'turistico', secondo lo studioso, che

parte da un tentativo della città stessa di attrarre turisti e simultaneamente rendere i cittadini turisti nelle proprie città). Nella prefazione "città alla carta", datata 2003, questi concetti vengono espressi in relazione alla riappropriazione dei luoghi non più utilizzati, il cui abbandono totale significherebbe la "... rinuncia al diritto alla città..."¹³.

In questo senso un punto di vista interessante è quello di David Harvey, che in un capitolo di "Città ribelli" intitolato "Il diritto alla città", in stretta relazione con l'opera di Lefebvre, asserisce che la fase più recente di trasformazione della città rischia di realizzare la completa "mercificazione" delle qualità urbane su un patrimonio di "macerie" del passato su cui insistono le opere di trasformazione. Questo fenomeno infatti sembra focalizzarsi su dinamiche trasformatrici incentrate su una sorta di "economia dello spettacolo", in cui i fattori principali paiono essere nuovamente il consumismo, il turismo e l'industria culturale e della conoscenza; fenomeni espansivi innescati da una apparente nuova etica sociale fondata sull'individualismo e l'autoreferenzialità. Portati all'estremo, questi fenomeni tendono a fondarsi, secondo l'autore, su azioni rette da "violenza", in grado di rendere possibili trasformazioni radicali che coinvolgono in modo diretto le popolazioni urbane più povere e soggette a fenomeni criminali:

"...serve violenza per far sì che il nuovo mondo urbano si imponga sulle macerie del vecchio..."¹⁴

In questo caso è il termine 'macerie' che viene scelto per parlare della materia urbana su cui agiscono le trasformazioni. Macerie che attendono la valorizzazione, in quanto spesso collocate in prossimità delle parti centrali e dunque appetibili nei nuovi processi di trasformazione urbana. Aree spesso off-limits, abbandonate e degradate, in grado tuttavia di trasformarsi in nuove risorse e centralità di consumo. Harvey pone in relazione gli interventi trasformatrici contemporanei, che già Amendola aveva definito tipici della città postmoderna¹⁵, con gli interventi del Barone Haussmann nella Parigi della seconda metà del secolo XIX. Interventi in cui i vecchi quartieri abitati dai ceti bassi della popolazione furono rasi al suolo per realizzare la città borghese per eccellenza. È interessante notare come vengano definite in termini negativi le ragioni di tali interventi che:

"...ricorrendo al potere di espropriazione in nome di una presunta pubblica utilità, del progresso civico, del recupero

Henri Lefebvre e le "rovine" come sfondo di trasformazione

Harvey e le "macerie" come sfondo di trasformazione



Manifestazione del movimento OccupyWall Street

ambientale e del rinnovamento urbano...¹⁶

allontanano le fasce deboli della popolazione dal centro, che sempre più viene dedicato alla celebrazione della borghesia. Proprio lo spostamento verso le periferie è per Harvey la chiave di lettura delle trasformazioni contemporanee, viste all'interno di un processo modificativo orientato per lo più all'inclusione nei nuovi circuiti consumistici di aree prima non considerate appetibili.

La fase attuale di crisi, secondo il pensiero di Harvey, può in questo senso essere definita

"...neoliberista, postmoderna e consumistica di assorbimento del surplus attraverso l'urbanizzazione..."¹⁷

in grado di innescare un processo di ribellione che potrebbe avere come effetto una proliferazione di rivolte in tutto il mondo. Rivolte miranti ad attualizzare il "diritto alla città" di Lefebvre, declinandolo in un maggior controllo democratico dei fenomeni trasformativi della città.

Riferendosi direttamente allo studioso francese, Harvey sostiene infatti che a fronte della crisi attuale

"...la rivoluzione o sarà urbana o non sarà nulla..."¹⁸

(Che sia un'altra attesa di Godot mentre, quasi indisturbato, questo modello di sviluppo si esprime in altre aree del pianeta?) È noto il caso del processo di formazione del parco dell'ex aeroporto Tempelhof a Berlino¹⁹ che, con il 64,3% degli abitanti contro il progetto d'intervento trasformativo di sviluppo programmato dalla città, riesce a bloccare il progetto operando una sorta di salvaguardia delle macerie del vecchio scalo. L'esito del referendum ha dimostrato in questo caso, in accordo con la cittadinanza interessata, il riconoscimento del luogo disattivato e della natura spontanea ivi cresciuta come valore da preservare.

A seguito di queste riflessioni, dovremmo forse porci una domanda: la preservazione dello stato di maceria ha a che fare con una reazione conservatrice della forma, piuttosto che con una fase progressista, che preveda la trasformazione della stessa? Proveremo a rispondere a questo interrogativo chiamando in causa il pensiero di altrettanti illustri autori, che hanno fondato il loro pensiero a partire da queste considerazioni.

1.2 Pensiero debole e decostruzione: Vattimo e Derrida

Liotard, uno degli studiosi che più ha approfondito le tematiche della postmodernità, in uno scritto della seconda metà degli anni '90, si concentra sulla diversità tra classicità, modernità e postmodernità relazionata alle tematiche dell'abitare²⁰.

Il filosofo sostiene che la forma di quella che definisce "città moderna", la cui espressione è la metropoli, abbia subito un cambiamento riferibile al nuovo stato di "città postmoderna":

"...Siamo quindi di fronte ad una metropoli che non ha più la struttura della metropoli e che io propongo di chiamare «zona»..."²¹

etimologicamente legata alla lingua greca. La parola zona si rifà al significato di cintura con la particolarità di non cingere un centro. Questa nuova forma, a fasce potremmo dire, si basa su nuove forme di lavoro in cui lo spazio del negotium coincide con quello dell'otium.

Questa nuova natura, definita paratattica, ovvero senza una vera e propria gerarchia di spazi, "senza centro" se non presenze di centri commerciali, rappresenta lo sfondo di riferimento per la progettazione degli spazi dell'abitare.

Questo è un cambio di punto di vista per l'epoca che vedeva una grande militanza di diverse discipline contro la proliferazione di sobborghi residenziali legati ad infrastrutture interconnesse a centri commerciali, il cosiddetto "sprawl". La presa di coscienza di questo nuovo sfondo, certamente più fragile ed attaccabile rispetto alla realtà formale dei centri storici europei, costellati di rovine e di senso del passato, porta lo studioso alla domanda di come progettare per gli abitanti questi luoghi costellati di non luoghi²².

Il riconoscimento di una struttura "fragile" è interessante in quanto propone uno "stato di fatto" in cui le strutture deboli urbane si fanno manifesto di una nuova realtà dell'abitare, non necessariamente sottomessa ad un giudizio "negativo", rispetto alle forme precedenti dell'urbanità nel contesto europeo.

Rispetto al punto di vista successivo di Harvey che individuerà in queste nuove realtà i luoghi della rivolta presente e futura, Lyotard pensa all'idea, oggi ancora in attesa, di farne luogo di progettualità futura.

Rispetto alla prima parte del saggio, il cambio di sfondo coincide con un cambio di fondamento della stessa realtà ontologica del progetto di architettura. Considerata la fine di quelle che Lyotard chiama le "Grandi narrazioni"²³, il progetto della "zona", nel frattempo arricchita di nuovi luoghi disattivati, non potrà che riferirsi a strategie strutturalmente fragili e deboli.

Questo discorso potrebbe introdurre a risvolti che in questa ricerca si cercherà di superare, ovvero la declinazione in strategie evanescenti, in cui il progetto di architettura si materializza come una componente impotente nell'azione trasformativa, affermando, nei fatti, lo "status quo" della zona e delle sue nuove parti abbandonate. Contro la "sparizione della città"²⁴ e la conseguente sparizione dell'architettura muove il senso dell'approfondimento delle tematiche attorno ai concetti fragili di "debolezza".

È possibile riscontrare una relazione tra l'approccio di Lyotard e l'insieme di idee che compongono il "pensiero debole" di cui hanno pubblicato il libro manifesto Vattimo e Rovatti nel 1983²⁵.

Il "pensiero debole" venne presentato come una metafora intrisa di significati paradossali. Uno degli aspetti più interessanti di questo approccio sta nel definire i limiti del pensiero razionale, in quanto inteso come limitante nell'approccio alle diverse manifestazioni della realtà critica dei tardi anni settanta. Questi limiti in realtà aprono il discorso filosofico al mondo delle cosiddette "apparenze" basate su quattro assunti fondamentali. Il primo è di ascendenza nietzschiana e marxista della stretta relazione tra evidenza metafisica e rapporti di dominio, esoterici ed essoterici al soggetto. Il secondo vede come luogo delle possibili esperienze dell'essere il mondo delle apparenze, delle procedure discorsive e "delle forme simboliche" ed il terzo vede non la "glorificazione dei simulacri", espressione di Deleuze, bensì un processo del pensiero in grado di muoversi a mezza luce. Il quarto punto prevede che "il pensiero debole" non conduca, o non voglia condurre, verso l'essere originario, "vero", procedimento trattato da Heidegger, bensì come un percorso:

"...per incontrare di nuovo l'essere come traccia, ricordo, un essere consumato ed indebolito (e per questo soltanto degno di attenzione)..."²⁶

La descrizione di questo essere oggetto della ricerca filosofica può essere associato alla metaforica ricerca del senso della rovina nella contemporaneità, nella fase attuale di "città critica", in quanto rappresentativo di una tensione tra "desiderio postmoderno" di aggredire i nuovi paesaggi dell'abbandono per renderli nuovi materiali economici in cui far germinare il surplus.

La città degli ultimi venti anni ha generato i suoi nuovi "esseri fragili".

Forse i relitti disattivati, fragili nella loro condizione sia di posizionamento, nella Zona di cui parla Lyotard, rappresentano un valore memoriale proprio perché in questo stato?

In una lettera aperta a Peter Eisenman, Jacques Derrida pone alcune questioni legate al discorso sulla "rovina" legandola alle tematiche della costruzione della memoria e del concetto di fragilità e debolezza²⁷.

Nella prima domanda, Derrida interroga Eisenman sul rapporto tra l'architettura del palinsesto e l'esperienza dell'architettura della memoria. In particolare i termini della questione si focalizzano sulla relazione della concezione della rovina che già Benjamin aveva legato alle istanze del «barocco». In questa accezione esplicita il filosofo:

"...l'eredità antica è comparabile, in ognuna delle sue parti, agli elementi a partire dai quali escogitano la totalità nuova. No: essi la costruiscono. Giacché la visione compiuta di questa cosa nuova, era questa: la rovina...L'opera si afferma come rovina..."²⁸

È interessante, in questo senso, il superamento dell'idea di compiutezza tramite la manifestazione del senso nuovo di ripresentazione dell'eredità classica tramite una parte. Il "frammento"²⁹ riassume in questo senso la metafora della metonimia, più che della sineddoche (relazione qualitativa piuttosto che quantitativa tra la parte e il tutto), aprendo scenari interpretativi assolutamente moderni al valore di questo stadio della materia fisica e culturale. La costruzione di questo "senso di finitudine", può essere relazionata con le successive esperienze romantiche del pittoresco e Derrida s'interroga se sia possibile legare questo processo al cosiddetto "calcolo della memoria" delle esperienze teorico-progettuali dell'opera di Eisenman.

La seconda domanda s'interroga su ulteriori questioni legate al rapporto tra rovine e contemporaneità. Afferma Derrida:

"...Che sarebbe un'architettura che, senza tenere e senza tenersi in piedi, alla verticale, non cada ancora in rovina? Quali tracce lasciano già in ciò che costruirete in questo momento sulla terra?"³

Questo inciso apre la questione del futuro delle architetture di una certa contemporaneità; opere antieroiiche che sembrano muovere da un'istanza di rinuncia alla proiezione "in rovina" di

La "concezione barocca" della rovina per Benjamin



John Soane and Joseph Gandy
Bank of England, 1830



Wines, studio SITE
BEST Indeterminate facade,
Houston TX,
USA 1972

se stesse. Questa architettura si pone come insieme di nodi legati ad un palinsesto aperto in cui la supposta radicalità e bizzarria delle forme è così aderente all'inafferrabile kairoso da escludere ogni "pre" e "post" modificazione/de-composizione discordante dall'immagine di un presente asfissiante.

Derrida s'interroga sulla futura presenza in "rovina" dell'architettura di un tempo contemporaneo ambiguo perfino nella propria definizione.

Questa questione rivela il sospetto che il rifiuto dell'istanza di "lunga durata" del contemporaneo sia solo teorica e che anche questo patrimonio di effimero lasci tracce per il futuro.

1.3 Spazio critico e junkspace: Virilio e Koolhaas

Se Lyotard inquadra il fenomeno di trasformazione della città industriale nell'emergere della forma della "zona" relazionandosi con il cambiamento delle modalità di lavoro dei cittadini e delle conseguenti differenti abitudini della società telematica, Paul Virilio, nel libro "Città Panico" del 2004, sviluppa il concetto di "spazio critico" che aveva definito venti anni prima.

"...La crisi della nozione di dimensione appare dunque chiaramente come crisi dell'intero, crisi di uno spazio sostanziale (continuo ed omogeneo) ereditato dalla geometria arcaica, a beneficio della relatività di uno spazio accidentale (discontinuo ed eterogeneo) dove le parti, le frazioni (punti e frammenti diversi) tornano ad essere essenziali, come l'istante, frazione o piuttosto effrazione del tempo..."³¹

Questa nuova manifestazione urbana presiede la compressione spazio temporale delle attività interattive dei cittadini sotto l'egida della cosiddetta "tirannia del tempo reale". Si delinea così una nuova "specie di spazi"³², derivanti dalla frammentazione fisica di un contesto dominato da continue effrazioni temporali, date dalla supposta nuovarapidità liquida³³ che s'incarica d'interpretare la condizione contemporanea. Per Virilio la città contemporanea rappresenta la più grande catastrofe del XX secolo³⁴.

La Città Panico è frutto del susseguirsi delle realizzazioni rovinose e disastrose dello scoppio delle "bolle" economiche e sociali che si susseguono in questa fase del capitalismo, soprattutto in Europa. Queste tensioni vedono la dialettica continua nella città tra spazi pubblici e spazi critici, in favore di questi ultimi sorretti da processi continui di privatizzazione. È interessante l'immagine, al tempo evocativa e descrittiva,

del "museo della catastrofe", riferita alla megalopoli contemporanea che, in un parallelo possibile con l'idea della zona di Lyotard, ha come riferimento una realtà globale, sovranazionale. Questa galassia di spazi critici è definita come una tassonomia di forme molteplici legate ai concetti di rovina e catastrofe, nel senso di René Thom (quindi legati ai processi morfogenetici e metamorfogenetici).

Questo concetto è amplificato dal parallelo, in negativo, tra la "camera delle meraviglie", una delle radici del concetto moderno di museo, e l'attuale affermarsi del concetto della "camera delle catastrofi". La prima è riferita al mondo rinascimentale, definito aperto, ampliato dalle scoperte ed esplorazioni dei territori vergini dei Nuovi Mondi. La seconda è riferita a un mondo frammentato, che si auto rinchiude, esito di una globalizzazione totalizzante frantumata da molteplici crisi. Se la camera delle meraviglie (cabinet de curiosités) era rappresentazione di uno spazio finito, interno, in cui avveniva un micro-riepilogo della realtà con interpretazioni delle multiformi manifestazioni dell'esotico e del meraviglioso, il suo alter ego contemporaneo ne è l'inquietante nemesi.

La camera delle catastrofi, microcosmo del "museo dell'incidente"³⁵ è dunque una realtà complessa ed "enorme"; è la stessa città contemporanea questo nuovo "deposito del brutto", che rimanda a una realtà non più tipologica ma territoriale, dominata da tensioni evolutive o involutive, come l'indotismo ecologico, contrapposto all'esotismo naturalistico delle wunderkammer rinascimentali.

La proliferazione degli spazi critici evoca per Virilio un'altra inversione di senso, quella del concetto di interno ed esterno. Se le dinamiche della città industriali, anche della prima fase della città critica Lefebvriana, erano improntate a un'apertura della città verso il suo esterno, ovvero quello che non è città (campagna, territori naturali?), la città contemporanea, la Città Panico, si chiude in sé stessa, per proprie parti, verso la "grande reclusione", replicando in scala globale, quello che avvenne su scala locale nell'era dell'espansione agraria e poi commerciale. Avviene su scala globale una "fortificazione", "bunkerizzazione" per parti all'interno della città³⁶.

Disseminata dai rottami sempre più obsoleti del Progresso, la Città Panico realizza nella sua condizione di città critica la trasformazione in una sorta di Metacittà, senza più un luogo reale: non più capitale geopolitica delle nazioni, spazio senza più centro.

Rem Koolhaas, nel suo testo-manifesto Junkspace, muove la propria interpretazione della città critica contemporanea a partire da questa "liberazione" dal centro come tratto

costituente la cosiddetta "Città Generica". L'autore con una retorica stringente della "lista", elenca le virtù di questa nuova fase libera dai concetti d'identità e di storia.

Ricordando la calviniana Leonia delle Città Invisibili³⁷, la Città Generica:

"...è la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte. È «superficiale» come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni lunedì mattina..."³⁸

Questa visione, in bilico tra Utopia e Distopia, si relaziona con l'immagine di città consumistico-spettacolare prevista da Marc Augé: una città in cui ogni giorno si modifica nella propria forma una scenografia effimera dell'industria dello spettacolo, che produce continue macerie.

Questo affresco descritto con incisi veloci e tendenzialmente ossimorici, offre un quadro disorientante di uno sviluppo urbano quantitativo che evoca le esperienze di accumulo e sovrapposizione di segni, tendente all'annullamento del senso. Questa manifestazione della città semplicemente abbandona l'obsoleto e attende che venga sostituito, qualsiasi cosa sia.

L'espedito ironico della satira, utilizzato per descrivere i cosiddetti "profeti" del passato, descritti secondo l'iconografia dei mistici con lunga barba bianca e vestuario da penitenti, smonta, o tenta di farlo, le istanze conservative riferite al passato come risorsa. Posizioni riferite ad un generico mondo architettonico e alla galassia di posizioni teoriche che vi ruotano attorno.

Secondo Koolhaas la Città Generica è tenuta insieme nelle sue parti dalla residualità. Opposta al residuo del moderno, "puro verde", considerato solo terreno di risulta tra le architetture, privo di socialità, il residuo della contemporaneità è definito come un

"...residuo di "Paradiso Terrestre, un ibrido tra politica e paesaggio. Contemporaneamente rifugio di ciò che è illegale, incontrollabile, e soggetto di manipolazioni infinite, rappresenta il trionfo dell'azzimato e del primitivo. La lussureggiante immoralità della Città Generica fa da compenso alle altre sue povertà. Supremamente inorganica com'è, l'organico è il suo mito più potente..."³⁹

In questa visione positiva del residuo, lo stesso viene descritto come un "retro" indispensabile, in una città senza retri, di cui si sottolinea l'inorganicità.

Questo sembra rendere possibile un parallelo con la teoria del Terzo Paesaggio di Gilles Clément: per il paesaggista francese il residuo

"...deriva dall'abbandono di un terreno precedentemente sfruttato. La sua origine è molteplice: agricola, industriale, urbana, turistica ecc. Residuo (délaissé) e incolto (friche) sono sinonimi..."⁴⁰

Se per entrambe le posizioni il residuo è dunque un elemento con presenza di natura incolta, per Clément nella sua conformazione precedente, questo spazio ha avuto un uso prima di essere abbandonato. Per Koolhaas è più uno spazio di risulta, lo spazio tra gli oggetti architettonici, tra le infrastrutture. Per il primo è un post-luogo, ora abbandonato, dotato di una particolare vivacità biologica e di caratteristiche che ne fanno un habitat peculiare. Per Koolhaas è uno spazio in media re, un retro in cui avvengono le azioni dell'inconscio urbano, dominato da una de-regulation morale, derivato da una casualità data da una congestione totalizzante delle dinamiche della Città Generica.

Un punto di vista particolare su questi residui urbani è esplicitato da Ignasi de Solà-Morales Rubió alla fine degli anni novanta. Il concetto di "Terrain Vague"⁴¹ identifica delle peculiarità del residuo. Innanzitutto il discorso dello studioso si focalizza sulla rappresentazione della metropoli data dai media in cui si evidenzia la fotografia come strumento di propagazione dell'immagine e del senso dell'urbano. La camera fotografica, caratterizzata dalla possibilità di manipolare l'immagine prodotta, prima e dopo lo scatto ha realizzato un rapporto stretto tra questa tecnica di rappresentazione e l'oggetto stesso che si vuole immortalare. L'immagine risultante è il mezzo più potente, sostiene Solà-Morales, per determinare un'esperienza indotta e radicata nell'immaginario collettivo della metropoli. L'utilizzo del termine francese "vague", esplorato nella sua radice etimologica, unisce i due concetti di vuoto e di indeterminato. "Vuoto", non occupato, si lega a quello di libero, disponibile, derivati dalla parola latina *vacuus*. "Indeterminato", legato alla parola *vagus*, rimanda invece alla semantica dell'indefinito.

Entrambi i concetti, presi singolarmente, sono legati a processi "negativi" che però, secondo Morales presentano delle qualità "positive". I due termini esprimono il potenziale evocativo degli spazi residuali che così diventano spazi del possibile, in attesa.

Riferendosi al lavoro di alcuni fotografi come John Davies e Manolo Laguillo, lo studioso definisce la natura "in negativo" degli spazi residuali dei "terrainvague": non-abitati, non-sicuri, non-produttivi. Visione "negativa" che si oppone quindi alla visione di Koolhaas: Solà-Morales identifica questi luoghi come deserti inabitati al contrario del sottobosco urbano vitale dell'insieme di retri della Città Generica.

Un punto di avvicinamento tra le due concezioni è nel senso di luogo al contempo dentro e fuori dalla città. Interni al paesaggio urbano, i terrainvague rappresentano lo spazio del "dionisiaco" opposto all'"apollineo" che domina la città. Un luogo altro, fuori dal tempo della produzione continua. Proprio in questa qualità positiva del negativo, Solà-Morales vede focalizzare l'attenzione presente e futura dell'occhio dei fotografi e dei progettisti.

Dando una possibile interpretazione del testo, l'approccio progettuale ai residui, ai nuovi territori dell'abbandono, lungi dall'horror vacui postmoderno, potrebbe focalizzarsi su un nuovo concetto di continuità con le qualità intrinseche del luogo. Elementi "negativi" che il progetto potrebbe trasformare in punti di forza per riformare il progetto del vuoto e dell'indeterminato, non cancellando ma "lavorando con" queste condizioni.

Una simile visione degli spazi residuali è quella espressa da Bauman riguardo ai cosiddetti "spazi vuoti":

"...gli spazi vuoti sono innanzitutto e soprattutto vuoti di significato. Non sono insignificanti perché vuoti: sono piuttosto visti come vuoti (o più precisamente non vengono visti affatto) perché non presentano alcun significato e non sono ritenuti in grado di presentarne uno...il modo in cui gli spazi vuoti affrontano le differenze è radicale in una misura che altri tipi di luoghi designati a respingere gli estranei o ad attutirne l'impatto non possono uguagliare..."⁴²

Forse ognuna di queste definizioni: spazio critico, residuo, junk space, terrainvague e spazio vuoto rappresenta un lato sfaccettato dello stesso fenomeno di frammentazione di "stanze" urbane legate ai nuovi territori dell'abbandono, in continua dialettica tra memoria e oblio e tra conservazione e sparizione.

1.4 Crisi e sparizione del "contemporaneo" come categoria di critica della realtà

Il termine "contemporaneo" viene qui considerato come la sintesi delle tendenze dialettiche del pensiero della fragilità. Per cominciare con una riflessione di Giorgi Agamben:

"...cosa significa essere contemporanei?...Una prima indicazione, provvisoria, per orientare la nostra ricerca, ci è data da Nietzsche...«Il contemporaneo è inattuale»... Colui il quale appartiene veramente ai suoi tempi, il vero contemporaneo, è colui il quale non coincide perfettamente con essi né aderisce alle sue pretese, e si definisce, in questo senso, come inattuale; ma precisamente per questo scostamento e questo anacronismo, egli è più adatto degli altri a percepire ed afferrare i suoi tempi. Questa non-coincidenza, questa discronia, non significa naturalmente che il contemporaneo viva in altri tempi...Un uomo intelligente può odiare la propria epoca, ma egli sa che le appartiene irrevocabilmente. Sa di non poterle fuggire. La contemporaneità è dunque una singolare relazione con i propri tempi"⁴³.

Lo studioso offre un punto di vista interessante muovendo dalla posizione di Nietzsche che definisce il contemporaneo come "inattuale". Questa relazione di non aderenza ha ripercussioni nel collocamento dell'individuo all'interno del proprio tempo. La condizione "discronica" permette di tralasciare, percepire più profondamente le istanze del proprio tempo. Questo rapporto critico col contemporaneo racchiude la condizione positiva che dalla percezione innovativa, data da questa posizione "privilegiata", presiede l'evocazione di una trasformazione possibile. Uscendo dalla prospettiva dell'"eterno ritorno", questa condizione permette di "vedere" il proprio tempo, in quanto l'alterazione temporale comporta l'emergere di una distanza necessaria per mettere a fuoco il "contemporaneo".

Tale concezione sembra essere alla base anche di una riflessione di Vittorio Gregotti, che esplora il concetto in relazione al tema della "distanza critica":

"...nessuna definizione storica sembra essere più possibile ma solo una progressiva accelerazione dello stato delle cose e della loro provvisorietà permanente in una sorta di contrazione assoluta dell'idea di tempo. Alla fine, nonostante gli aspetti troppo approssimativi, la definizione di «contemporaneo», assai meglio di post-moderno, si adatta allo

Il concetto di contemporaneo come "inattuale"

stato d'incertezza veloce ed effimera dei tentativi maldestri del suo stato informe che sono rappresentativi di quello che (forse con sconsiderato e benevolo ottimismo) considero un'epoca eclettica di attesa rispetto a decisioni ben più strutturali del nostro futuro globale..."⁴⁴

Il tema della contrazione spazio-temporale ripreso da Bauman e Virilio è utilizzato dall'architetto per definire lo sfondo della disciplina architettonica nel suo stato attuale, in bilico tra incertezza destabilizzante e accettazione dello status quo, riferito allo "sconsiderato e benevolo ottimismo" dell'epoca eclettica in svolgimento. La citazione del poeta Osip Mandel'stam, «colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne il buio...chi non si lascia accecare dalle luci del secolo» ripresa dal saggio di Giorgio Agamben⁴⁵ sembra quindi inquadrare perfettamente il pensiero gregottiano, critico nei confronti di un panorama artistico-progettuale depurato dalla necessaria distanza dal proprio oggetto e completamente immerso nella contemplazione, nell'accettazione delle condizioni imperanti.

La nostra contemporaneità prende forma all'interno di un tempo "di crisi", come la conseguenza di un momento critico i cui caratteri non sono individuabili solo sul terreno economico e funzionale, ma anche sociale, culturale, spaziale, relazionale.

Il sociologo e filosofo polacco Zygmunt Bauman, nel libro "Modernità liquida", delinea i cambiamenti sociali in atto alla luce della metafora della "liquidità"⁴⁶. Le strutture interne al sistema sembrano essersi fatte liquide, scardinando gli elementi di fissità e stabilità, tipici della società borghese sino alla post-modernità. Il cambiamento repentino dei modelli tradizionali della famiglia edel lavoro ha radicalmente modificato le dinamiche della vita di centinaia di migliaia di cittadini-consumatori divenuti parte, più o meno consapevolmente, di un flusso continuo caratterizzato da una sostanziale instabilità. Gli sviluppi del tardo capitalismo, dopo la grande euforia della seconda metà degli anni '90, hanno avuto una grande frattura, una battuta d'arresto, con la crisi del 2007⁴⁷. Il nuovo millennio, nel continente europeo è stato celebrato con la diffusione della moneta unica. Questo evento, in apparenza solo economico, ha avvicinato le diverse economie in un processo di unificazione politica e di avvicinamento culturale che sembrava procedere a grande rapidità. La crisi finanziaria ha interrotto in parte gli entusiasmi, erodendo il consenso dei cittadini che, per quanto liberi di viaggiare con la stessa moneta in tutti i paesi membri, si sono visti, nell'europa

meridionale, con le scelte politiche di austerità, ridurre il cosiddetto welfare-state. Se da un lato le politiche sociali, culturali e l'istruzione sono stati "tagliati", dall'altro flussi ingenti di denaro sono stati utilizzati per il salvataggio di molti istituti di credito. La crisi del sistema finanziario ha avuto risvolti negativi per molti territori europei, soprattutto del Sud. Molte realtà urbane, anche di centri di piccole dimensioni, erano in pieno fervore costruttivo e l'improvvisa battuta di arresto ha lasciato un'incredibile quantità di paesaggi interrotti, paesaggi di crisi.

Tale scenario si ripercuote sulla situazione spaziale, nella caoticità di un'organizzazione urbana che sembra procedere al di fuori di ogni regola e controllo, determinando delle conseguenze su un sistema di relazioni che per secoli ha governato i rapporti umani, i modi di vivere e di abitare lo spazio. Scrive Gregotti:

"...nel tempo del «contemporaneo», comunque, la caduta della coscienza della continuità e discontinuità dei processi di modificazione e delle loro ragioni, ha messo volontariamente in discussione, negli ultimi quarant'anni (insieme alla caduta degli ideali di trasformazione e di uso delle possibilità oltre ma specifiche della nostra disciplina dell'abitare e del costruire), scopi principi e metodi costitutivi del progetto moderno. A partire da una immersione ossessiva in un futuro di sviluppo infinito dei mezzi..."⁴⁸

Gregotti sembra definire un tempo in "rovina" riferendosi alla dinamica del crollo della coscienza di continuità e discontinuità interne alla disciplina architettonica.

Queste condizioni di crisi si manifestano nella fragilità della condizione dell'architettura contemporanea, segnata dagli sviluppi del postmoderno⁴⁹.

1.5 Fragilità dell'architettura contemporanea

Lo scenario critico preso in considerazione determina delle conseguenze di particolare peso in campo architettonico, producendo anche all'interno della disciplina una situazione di crisi dovuta alla perdita di un chiaro terreno di riferimento, alla progressiva inefficacia delle categorie tradizionalmente usate per interpretare i processi di crescita e di trasformazione degli spazi abitati, all'indebolimento di un ruolo di guida rispetto alle tendenze in atto a causa della crescente complessità degli ambiti di riferimento.

Il nodo concettuale da prendere in considerazione ha a che

fare con l'evoluzione della città, anch'essa posta al centro di una serie di letture "in negativo", o "fragili", come si è detto, maturate attorno alle varie nozioni di metropoli, post-metropoli, megalopoli, e alle molte altre che tentano di mantenere un aggancio con i tratti di una polis che di fatto non è più chiaramente riconoscibile attraverso le categorie tradizionali. Il tentativo di inquadrare questo orizzonte parte da una lettura critica dei casi di Milano e Barcellona, città emblema di due modi di concepire l'evoluzione urbana, in relazione al contesto italiano e a quello spagnolo, che saranno al centro dell'attenzione nel prossimo capitolo

Scrivendo Le Corbusier nel 1937, lasciandosi trasportare dalla Parigi a lui contemporanea:

"...E' un giorno d'estate, a mezzogiorno; guido a tutta velocità sulle banchine della riva sinistra, verso la Torre Eiffel, sotto il cielo blu ineffabile di Parigi. Il mio occhio fissa un secondo un punto bianco nell'azzurro: la nuova torre di Chaillot. Mi blocco, guardo e mi tuffo d'un colpo nella profondità del tempo: si le cattedrali erano bianche, tutte bianche, abbaglianti e giovani - e non nere, sporche e vecchie. L'epoca intera era fresca e giovane...e oggi? Eh sì! L'oggi è giovane, è fresco, è nuovo. Anche oggi il mondo ricomincia..."⁵⁰

La forza dell'idea costruttiva, architettonica, era in grado di disperdere la patina del tempo stratificata sulle grandi fabbriche di pietra. Oltre la mera immagine fotografica, da cartolina, con le cattedrali annerite e severe, il Maestro torna con la mente al momento eroico in cui la sperimentazione tecnica, con cantieri anche di molti anni, produsse lo splendore del gotico, sintetizzato dagli sveltamenti sulla città che ancora oggi sono i grandi edifici di culto.

Così, tramite questa ripresentazione metaforica del fatto architettonico, l'architetto instaura un'ideale relazione tra il passato medioevale e la sua contemporaneità, considerata come il tempo di un nuovo inizio.

La mediazione tra cielo e terra, tra passato e presente avveniva tramite la forma positivista della Tour Eiffel, recente passato della belle époque che sembrava così lontano negli anni del primo dopoguerra europeo in cui già maturavano i frutti del prossimo conflitto mondiale.

La fase storica che stiamo vivendo sembra riproporre alcuni caratteri dell'epoca appena descritta, rendendo particolarmente difficile tracciare un profilo del problema dell'architettura contemporanea. La difficoltà più grande è

quella di rintracciare posizioni chiare nel dibattito in corso. Nei paesi che sono stati particolarmente colpiti dalla crisi economica, come l'Italia e la Spagna appunto, sembra possibile riconoscere due tendenze dominanti, che prendono il nome di New Global International Style e Progetto Debole. Il primo è caratterizzato da interventi "muscolari" sulla città, con la realizzazione di spazi generici, tra junk space e non luoghi, esportati e realizzati in tutti i nodi della rete globale. Diversi di questi "megaprogetti" sono stati fermati dal sopraggiungere della crisi e dal conseguente effetto domino di congelamento degli investimenti.

La seconda tendenza, altro lato dello stesso fenomeno di globalizzazione, si presenta come un approccio attento al territorio nelle sue diversità, con micro-interventi a limitato investimento economico. Spesso questi esempi sono utilizzati come modelli d'intervento per agire nel contesto attuale lontano dagli anni della prosperità pre-crisi 2007.

Il caso di Milano risulta in questo senso emblematico, rappresentando un contesto in cui, nonostante le condizioni economiche, si sono realizzati importanti interventi trasformativi. Come in diversi altri contesti internazionali, il modello della torre è stato centrale rispetto alle ultime realizzazioni:

"...I nuovi grattacieli di Milano nelle Varesine e nel quartiere Santa Giulia sembrano vecchi, come se qualcuno avesse costruito oggi quello che hanno fatto a Shanghai venti anni fa. Essi tracciano una linea terribile come un presagio della modernità del "Pirellone" di Milano, o il vicino "Montedison di Ponti e la "Cà brutta di Muzio" che ora sembrano parte di una scena decadente e volgare. E' un'iniziativa di crescita urbana che era già travagliata molto prima del suo completamento, parte di un'economia di un altro tempo che non produce più ricchezza..."⁵¹

Grattacieli emblema di un potere finanziario al di sopra di ogni crisi economica indotta, danno forma allo spazio urbano in cui la dialettica tra pubblico e privato si confonde sotto l'egida del consumismo più rampante. Si potrebbe ribadire la domanda di Derrida ad Eisenman: Cosa rimarrà di questi spazi in futuro? La domanda pare non avere senso, essendo, apparentemente destituita l'istanza di permanenza dal vocabolario della produzione architettonica. Parafrasando ironicamente Pietro Verri, intellettuale illuminista e fondatore della rivista "il caffè", è possibile dire "Non costruiscono i Milanesi per la posterità"⁵². Ogni edificio nasce con la pianificazione della sostituzione, dello smantellamento: parte del sistema economico dell'entropia della gigantesca Leonia globale,

evocata da Calvino e da una parte dell'insieme sfaccettato della città Generica di Koolhaas. Il flaneur contemporaneo contempla lo scintillio del nuovo palazzo, i giochi d'acqua della piazza Gae Aulenti e poi si rituffa stranito, dopo esser salito a forza sullo spazio, verso il tessuto compatto della città, che ancora sopravvive nei prospetti borghesi delle 'ca milanesi. Così lo spazio pubblico, come è emerso dal ciclo di dialoghi, vive l'inquietudine di questa modernità liquida (Bauman); nelle sue connotazioni di spazio aperto o coperto si mostra come concetto perdente o abusato dall'idea meramente mercantile. La pubblicità di un luogo è intesa solo nella sua accezione dominante di creazione di desideri di consumo; il prospetto si confonde con lo schermo in cui vengono proiettati marchi e modelli globalizzati da adorare e comprare. Dall'area di Garibaldi, Porta Nuova, allontanandosi dalle parti più centrali, il possibile itinerario tocca aree marginali, interne alle aree ex industriali di Ventura-Lambrate in cui ogni anno si celebra il fuori salone. Negli ultimi anni molti studi di architettura, soprattutto di giovani professionisti free lance, mostrano progetti realizzati o in realizzazione di architetture, vicino a interessanti e stravaganti progetti di design industriale. L'uso spinto della grafica con citazioni colte, tratte dall'esperienza pop-art, rivela una seconda tendenza contemporanea: il cosiddetto "progetto debole". Caratteristiche peculiari di questo approccio sono: la scala ridotta, la temporaneità e la sostenibilità, dichiarata. Aldo Cibic (2004), dello studio Cibic& Partners, con la sua ricerca delle "Microrealità" così definisce questo tipo di approccio

"... Un progetto sui luoghi e sulle persone. L'idea è che tante piccole storie messe insieme possano creare narrazioni più grandi e significative. Sono le azioni delle persone che possono determinare l'identità dello spazio. Il progetto propone visioni in cui, attraverso la riorganizzazione di potenzialità ed energie, si favoriscono le condizioni per attivare occasioni d'incontro, di scambio, di condivisione che caratterizzano i momenti di vita collettiva. E' la creatività nei processi che fa nascere realtà più stimolanti..."⁵.

Andrea Branzi (2006) in "Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo", raccoglie esperienze e suggestioni che sembrano sovvertire i tradizionali compiti dell'architettura verso narrazioni progettuali in cui l'architettura sembra farsi da parte in favore del supposto "uso spontaneo", nuovo paradigma di molti giovani architetti. Queste due tendenze, new global international style e progetto debole, apparentemente antitetiche, rispondono alle direzioni

intraprese con la fase attuale della globalizzazione in cui la firmitas, l'utilitas e la venustas, cuore del pensare architettonico delle civiltà stanziali, cede il passo per ragioni di presunta obsolescenza ontologica e malcelati indirizzi mercantili, ad una "triade nomade": temporalità, sostenibilità ed eccezionalità.

Il paradigma abusato della rapidità è una condizione fondamentale assunta dal tardo capitalismo⁵⁴ portatrice del valore del rinnovamento continuo legato ad un'obsolescenza accelerata materica, dovuta all'uso di materiali non durevoli, e immateriale, connessa all'immagine mercantile in perenne sostituzione. Questa caratteristica dei prodotti di consumo è stata introiettata nelle categorie dell'Architettura, che da opera d'arte durevole (Gregotti) è stata assoggettata alle dinamiche della speculazione consumistica. Il valore strutturante del progetto (pro-jecto) nella forma della città si vede completamente destituito, in favore del peso mediatico dell'immagine della città stessa. Sia il "progetto forte" che la sua controparte "debole" utilizzano gli strumenti dell'amplificazione mediatica, per distorcere, mistificare e amplificare i caratteri di un'immagine facilmente sostituibile: più reale del reale nelle rappresentazioni dei render. Così l'ex area industriale di Rogoredo, cambia nome in "Santa Giulia", più spendibile nella formazione di un'enclave con strabilianti rendite immobiliari; le immagini dei cartelloni pubblicitari di vendita promettevano un paradiso immerso nel verde su un terreno la cui bonifica dai veleni del passato industriale ha avuto esiti incerti. L'architettura contemporanea deve essere sostenibile. Il termine proviene dalla letteratura eco-logica ed economica che all'inizio degli anni novanta col congresso di Rio (1992) sancisce la missione di "salvare il pianeta" come fine per uno "sviluppo sostenibile", ovvero un modello economico che considera le risorse primarie limitate, non più infinite, ed attua strategie per il loro utilizzo razionale, conservando delle riserve per le generazioni future. Il settore delle costruzioni, uno dei principali motori economici globali nel tempo è stato via via investito dal fenomeno del "green washing" (letteralmente lavaggio verde); il termine "sostenibile" è stato utilizzato come slogan per presentare e vendere ogni tipo di operazione immobiliare.

Oltre questa banalizzazione, ci sono esempi progettuali che indagano più a fondo il rapporto tra natura e artificio, tra progetto e residuo. Così il progetto presentato dal prof. Spagnolo, sul recupero di un ex discarica nei dintorni di Bergamo, si focalizza sul risarcimento di un'area, un tempo agricola, poi trasformata in collettore di rifiuti solidi urbani per esser poi riprogettata come parco urbano tecnologico; spazio pubblico a servizio della comunità. L'ansia contemporanea

Oltre la triade vitruviana.
La triade "nomade":
temporalità, sostenibilità ed
eccezionalità

Spazio pubblico/privato e
temporalità

Spazio pubblico/privato e
sostenibilità

di ripristinare l'idillio perduto con la madre terra, porta a paradossali giochi semantico-progettuali. È il caso della torre "bosco verticale", in cui l'architetto Boeri, col fine più eco-sostenibile possibile, costruisce una torre in cui l'artificio complesso di edificare/impiantare è totale. Alberi e arbusti, posizionati in enormi vasche a decine di metri dal suolo, avranno una crescita limitata, è possibile immaginare cosa potrebbe provocare la caduta di un ramo da quell'altezza. Il dramma dell'uomo urbano dovrebbe quietarsi con la realizzazione di bonsai costosissimi?

I due principali filoni del progetto globale contemporaneo, vengono sovente celebrati come l'emblema dello "spirito democratico contemporaneo". Il pensiero della "debolezza", applicato alla progettazione urbana, si lega all'inesausto principio della partecipazione dei cittadini al processo di progettazione, attingendo, spesso in modo abusivo, alle esperienze degli anni '60-'70 (Friedman). Spesso, quelli che un tempo erano connotati come "cittadini", nelle manifestazioni progettuali contemporanee, diventano tali in quanto "consumatori-spettatori". Sistemi di autoproduzione e gestione dello spazio, sembrano essere più nuovi espedienti di vendita di componenti, stile IKEA, che possibilità trasformativa libere, in chiave flessibile, di spazi pubblici e privati. Le persone sono libere all'interno del coupon. Il pensiero sotteso dal "new global international style", apparentemente offuscato dal lungo periodo di crisi economica, si lega indissolubilmente al concetto di "fine della storia"⁵⁵, teorizzato da Francis Fukuyama all'inizio degli anni '90 (1992). Lo studioso proietta la totalità del presente politico dell'Uomo nell'opposizione manichea tra paesi che hanno realizzato l'adesione alla "democrazia liberale" e stati che vivono un ritardo rispetto a questa fase della globalizzazione. Il profilo delle città globali, è segnato da progetti che nella spasmodica ricerca di originalità e bizzarria formale, rappresentano al contrario un modello omogenizzante: monumenti, forse inconsapevoli, all'individualismo più selvaggio, la cui mitologia ha come olimpo la Wall Street dei rampanti anni '80. Il neo-liberismo, anche se "verde", produce spazi in cui il controllo avviene non solo sul luogo di lavoro ma in ogni aspetto della vita, forzato al mito del consumo. La lettura dei contesti contemporanei porta a sintesi che potrebbero sembrare negative e senza via d'uscita: I paesaggi della crisi si sono affermati in molte aree del pianeta, colpite da un grave rallentamento economico. I luoghi dell'abbandono, per quasi tre decenni identificati dalle grandi superfici ex industriali (Secchi), periferiche ed interne allo spazio urbano, oggi toccano spazi nuovi inseriti all'interno di sezioni urbane che attraversano parti consolidate

e non della città contemporanea. Intere vie con negozi abbandonati, appartamenti sfitti, capannoni chiusi all'interno di corti abitate ed altri luoghi residuali, attendono il progetto di architettura. In questo tempo d'attesa, prima che ritornino ad essere banalizzati, occupati da nuove strategie di consumo, aggiornate sui parametri futuri del tardo capitalismo "verde", sta l'opportunità di una rilettura progettuale che le inserisca in strategie che rimettano al centro del fare architettonico, il ripensamento dell'abitare contemporaneo.

Quale possibile strada per il progetto contemporaneo di Architettura? Come andare oltre la "concezione della fine della storia"?

Ogni crisi economica del capitalismo, dalla seconda rivoluzione industriale in poi, ha generato differenti "luoghi dell'abbandono" nei diversi territori di riferimento. Questi spazi, spesso in rovina, sono stati, nei periodi successivi, assorbiti, anche parzialmente, dai progetti trasformativi delle varie città, non necessariamente nei periodi immediatamente successivi alla loro dismissione. È rappresentativo il caso delle grandi aree dismesse industriali, luoghi di produzione chiusi a seguito delle conseguenze dovute alle trasformazioni successive ai piani economici di ristrutturazione produttiva post crisi del petrolio del '73. Per tre decenni, il tema dell'Archeologia industriale è stato affrontato dal punto di vista teorico da studiosi come Secchi, con molteplici realizzazioni progettuali in tutto il mondo considerato più "sviluppato", che si avviava a divenire post-industriale. Le reinterpretazioni in pochi casi hanno mantenuto il medesimo uso, sebbene la volontà politica e architettonica in alcuni casi abbia sperimentato la conservazione della funzione produttiva, soprattutto con strumenti normativi come la redazione di nuovi piani regolatori. Le dinamiche di produzione, fortemente cambiate, non permisero in molti casi la rigenerazione del precedente uso e conseguentemente bloccarono investimenti rigenerativi, spesso speculativi, sulle aree soggette a un nuovo tipo di "vincolo". In particolare l'industria pesante, grande fetta del settore industriale dei paesi cosiddetti "industrializzati" optò in maggioranza in favore di una de-localizzazione dei tessuti produttivi su scala mondiale verso aree del pianeta sempre più connesse dalle reti infrastrutturali ma con condizioni di salario più basso dei lavoratori e con legislazioni più flessibili sui temi ambientali, nel frattempo entrati nelle varie legislazioni. Mentre la città post-moderna descritta da Amendola si dotava di nuovi concept progettuali che puntavano su una "turisticizzazione" dell'immagine della città, le gigantesche "zone industriali" diventavano il nuovo tema di rigenerazione urbana.

...Et aujourd'hui?

Prodotti della crisi attuale

Per comporre un affresco della condizione contemporanea dell'architettura, è possibile analizzare lo sfondo attuale, inserendo la sezione temporale cui lo stesso appartiene, all'interno di un modello che abbracci più sezioni di tempo. Lo schema, sovrappone diverse informazioni mettendole a sistema. Il modello ad onde di Konratieff, utilizzato come possibile rappresentazione del ciclo crisi-espansione del sistema capitalistico, viene messo in riferimento con le date d'inizio delle crisi economiche dalla seconda rivoluzione industriale sino a quella attuale. Ogni punto di apogeo coincide con l'inizio di periodi di stagnazione, recessione e depressione, culminanti con lo scoppio di una guerra. La semplificazione e la riduzione a grafico di dinamiche certamente più complesse se studiate nel dettaglio delle diverse discipline, indica i "prodotti negativi", ovvero gli abbandoni dovuti alla trasformazione spaziale risultato di ogni momento critico, di cambio. Il fine di questa interpretazione è offrire una possibile sintesi, un diagramma di riferimento strutturato attorno al legame dialettico tra nuovo contesto (le crisi) e nuove condizioni (obsolescenze) in cui si evidenzino in funzione i prodotti, residuo del decennio della crisi economica attuale.

La città post-moderna, sollecitata dalle differenti strategie trasformative, è stata teatro di riletture più o meno grandiose degli enormi spazi lasciati abbandonati dal progressivo smantellamento delle "attrezzature" architettoniche delle industrie. Le grandi aree, realizzate in epoche differenti secondo i diversi contesti, luoghi dove la classe operaia è nata, affermata e, progressivamente più o meno estinta, sono diventati altro. Con la grande espansione della città nel secondo dopo guerra, le aree industriali con un valore del suolo relativamente basso dovuto al posizionamento periferico nel momento dell'installazione, si sono ritrovate ad occupare posizioni semi-centriche rispetto alle nuove periferie nel frattempo inglobavano fette di territorio un tempo extra urbano. Dunque, nel corso di quelli che Gregotti definisce "i trent'anni di post moderno", gli appetiti dei promotori finanziari per investire della rigenerazione di queste aree aumentarono, con trasformazioni che spesso hanno ascrivito il fenomeno alla cosiddetta gentrificazione.

Emblematico è il caso di Barcellona, città industriale ed economicamente segnata dalle grandi infrastrutture portuali a servizio del commercio e dell'industria pesante. La città con vocazione mercantile-capitalistica, alimentata da una forte mentalità imprenditoriale, progressivamente ha visto saturare

gli spazi fronte mare, dove una fitta rete d'infrastrutture legate alle diverse attività produttive, si è posta come separazione tra la città e il mare. Con l'occasione delle Olimpiadi del 1992, questa "fascia grigia", segnata dalla presenza di molti luoghi abbandonati e/o in forte obsolescenza, fu una delle aree interessate dalle grandi trasformazioni: nuovi spazi pubblici, disegnati da architetti soprattutto catalani, riaprì il fronte mare, consegnando questi spazi alla nuova fruizione ludico-turistica⁵⁶. Questo processo di trasformazione, legato ad un evento di risonanza mondiale e ad una rete di trasformazioni nello stesso contesto urbano, è stato esempio per molte altre città, quali la stessa Barcellona dieci anni più tardi. La diversità della situazione che portò al Forum delle Culture del 2004, è evidente. La Spagna dei primi anni del nuovo millennio, vedeva svilupparsi in pieno il boom costruttivo e d'investimenti nel settore immobiliare. La sedimentazione delle pratiche legate al rilancio economico-sociale tramite la Cultura di un'area depressa oppure obsoleta, era una realtà diffusa in molte aree del paese. Seguendo la scia del cosiddetto "effetto Bilbao", il megaprogetto firmato sembrava essere il catalizzatore di un rapido sviluppo economico, legato alla "brandizzazione" della città stessa, in continua trasformazione.

Questa visione portò alla realizzazione del Forum ad opera degli architetti Herzog e De Meuron. L'edificio costruito è complessa architettura iconica, che domina l'insieme degli spazi realizzati in quest'occasione per l'evento, concentrati nella parte finale verso il mare del grande spazio di relazione della Diagonal. Il completamento di questo asse risolve il contatto col mare con una serie di moli che si spiegano come dita nel Mediterraneo. Se dal punto di vista dello spazio realizzato, si può definire un progetto di qualità, lo stesso non si può dire dell'enorme padiglione del Forum, la cui gestione e ricollocazione funzionale è stata un problema e ancora ad oggi non ha una risoluzione convincente. In molti altri casi nella penisola iberica i progetti di rilancio culturale sono rimasti non finiti per il collasso del sistema bancario del credito e la caduta successiva delle condizioni favorevoli per gli investitori. Il contesto, nel giro di poco tempo, è mutato, in modo differente a seconda del Paese di riferimento.

All'interno del sistema tardo capitalistico globalizzato, sono emerse diversità in cui i Paesi dell'Europa meridionale stanno pagando il prezzo più alto. Azioni di cosiddetta "austerità" sono state imposte con rapidità: assieme allo stato sociale, sono stati ridotti gli investimenti in cultura, ricerca ed istruzione. Nella decade successiva 2007-2017, fino alla contingenza, si assiste alla nascita di una nuova realtà: la Città Critica, ovvero la città teatro delle nuove dinamiche trasformative post crisi,

Barcellona e le due contemporaneità

o meglio, della decade di stabilizzazione delle condizioni di crisi. Questo nuovo contesto ha manifestazioni differenti rispetto alla precedente "Postmetropoli" di cui parla Gregotti⁵⁷ ed all'"Anticittà"⁵⁸ ripresa da Boeri, entrambe visioni peculiari sulla città della globalizzazione.

Che cosa contraddistingue il nuovo contesto

Italo Calvino⁵⁹, nelle lezioni americane identifica sei nuovi paradigmi per il nuovo millennio, identificati come: Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità e Coerenza. Queste parole chiave indagate nella relazione con il loro opposto, offrono una possibile interpretazione dell'evoluzione che in quegli anni avveniva nello sviluppo della realtà globalizzata, in particolare rintracciando i legami con l'architettura, intesa come manifestazione materiale e simbolica dell'esistenza umana.

"...La mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città...In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile di medusa. L'unico capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati...Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio..."⁶⁰

L'idea della sottrazione di peso, pervade parte della produzione architettonica della città della globalizzazione. Lo sviluppo dell'High Tech, portato avanti per esempio dagli studi legati a Sir Norman Foster e Renzo Piano, ha realizzato edifici in cui il componente tecnologico è l'elemento utilizzato non solo come apparatus a servizio dei dispositivi del comfort ma come linguaggio architettonico. Sulla leggerezza afferma Piano: "La ricerca costante di una "leggerezza" nelle strutture architettoniche è stata sempre per me molto importante. È l'idea dell'architettura come arte per sollevare immense superfici di suolo, sotto le quali lasciare fluire l'imprevedibile movimento della vita quotidiana. Può darsi che nei miei lavori questa ricerca sia leggibile al punto da diventare quasi un requisito linguistico riconoscibile. Non sta a me dirlo. Ma c'è un

altro modo, più prosaico, per intendere l'idea di leggerezza, che ha a che vedere con il liberarsi del superfluo. Buttare via il superfluo, un'attività che si materializza nella distruzione di mucchi di carta, di disegni, di documenti, è qualcosa di liberatorio, che faccio regolarmente..."⁶¹ Dal "progetto-pilota" del Centre Pompidou, fino alle torri di cristallo, disseminate in modo indifferenziato su differenti territori unificati dal concetto di "online", reti virtuali e dalle fitte reti di trasporto, sempre più accessibili a cittadini consumatori. Della virtualità, e della precisione miniaturizzata del bit, Calvino parla in un'epoca, la seconda metà degli anni '80, in cui lo sviluppo dell'interfaccia, delle dinamiche tra software e hardware facevano presagire un'incredibile sviluppo tecnologico, che effettivamente si è realizzato. Dunque la perdita di peso, è coincisa con trasformazioni radicali. Il grande filone dell'architettura di cristallo, iconica, diventò la nuova rappresentazione del potere globale finanziario. Sono gli anni della sedimentazione e sviluppo delle politiche neo-liberiste, della Thatcher e di Reagan, degli Yuppies e delle politiche di laissez-faire.

Alleggerire la struttura, il linguaggio...la leggerezza ha portato alla leggerezza?

Forse è possibile riconoscere che la città di cristallo dei downtown finanziari in tutto il globo, più che l'idillio di Taut o le visioni profetiche degli schizzi di Mies Van DerRohe ha portato ad una visione superficiale, epidermica del portato linguistico della leggerezza/trasparenza verso una pesantezza specchiata, una negazione di presenza che nell'insieme di torri, determina un'immagine della città propria della città di Quarzo di Mike Davis.

In passato il palazzo del potere si stagliava potente e massivo, decorato, chiaramente opaco e distante. Gran parte degli edifici bancari in stile del secolo decimonono richiamano questo linguaggio, le dinamiche complesse del sistema contemporaneo vedono l'affermazione della superficie specchiante moltiplicativa, disorientante. La galleria degli specchi di Versailles, uno dei simboli della società ancien régime, utilizzava lo stratagemma dei grandi specchi posti in fronte alle finestre aperte sull'immenso parco per dare una percezione spaziale alterata, in senso gigantesco del pur grande ambiente. Questa era l'unica sala in cui anche i non nobili erano accettati a corte ed il fine di stupore e far sentire microscopici al cospetto della magnificenza reale era ottenuto superbamente. La laconica spiega di Joseph Maria Montaner all'inizio del suo libro "La condizione contemporanea dell'Architettura" rivela il perché dell'assenza di molte

architetture molto conosciute nella sua selezione di architetture dell'ultima decade:

"...Per tutto il periodo che analizza questo libro si è manifestata una crisi dell'architettura intesa come oggetto isolato e monumentale dai costi eccessivi. La assenza in questo studio di certi architetti di grande firma commerciale, che sono carenti di principi etici, non è una dimenticanza casuale se non volontaria..."⁶²

Dunque si assiste al tentativo di eclissare le grandi premesse che hanno portato alla crisi attuale attraverso una sorta di *damnatio memoriae*, elencando progetti e tendenze altre. Eppure queste manifestazioni del lusso arrogante segnano le città contemporanee, non basta non guardare lo scintillio per negare il successo mediatico. Per quanto le note del valzer della nuova "Belle Epoque della globalizzazione" siano sempre più stridule con le devastanti e striscianti conseguenze della crisi del 2007. La "leggerezza" garantita dal componente, unione minimalista di materiale raffinato e dettaglio costruttivo all'avanguardia, sostenibile, è diventata "pesantezza" con un portato ideologico legato alle torri più o meno storte, con geometrie in deformazione, emblema del capitalismo in rinnovamento.

1.6 Futuro anteriore: la dialettica con il "passato" nell'Architettura postmoderna

Nel contesto italiano in architettura il dibattito attorno al Postmoderno si accese soprattutto in relazione alla mostra della Biennale di Architettura di Venezia diretta nel 1980 da Paolo Portoghesi¹, dal titolo "La Presenza del Passato". L'esposizione principale dell'evento, com'è noto, fu la cosiddetta Strada Novissima, definita da Purini come "il colorato corteo del Postmoderno"⁶³. Tale installazione di architetture effimere, con l'allestimento realizzato da Costantino Dardi, vide i contributi di architetti come Bofil, Culot, Dardi, Gehry, Grau, Graves, Hollein, Kleiheus, Moore, Portoghesi, Purini, Stern, Ungers e Venturi. Dopo Venezia, mentre il dibattito sul postmoderno in Architettura (e in altri campi del sapere quali le arti e la filosofia) s'accendeva di polemiche. La Strada Novissima fu esposta a Parigi nel 1981 e nel 1982 a San Francisco. Secondo Paolo Portoghesi, direttore dell'esposizione internazionale, la mostra rappresentava un punto di riepilogo e avanzamento segnati da una vera e propria:

"...fine del «proibizionismo» che per anni ha represso l'istinto di utilizzare come materiali per il presente, senza preconcezioni discriminazioni, tutti quelli che ci consentono di comunicare, di coinvolgere con un massimo di efficacia la memoria e l'immaginario"⁶⁴.

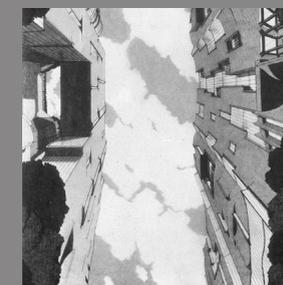
Come ricorda Chiara Baglione⁶⁵ la posizione di Tafuri e di molti architetti e storici dell'epoca, sulle istanze del Postmoderno, fu molto critica in quanto accusata di una sorta di riduzionismo del fenomeno complesso del "Moderno":

"...Per presentare la nuova proposta teorica come «superamento» di qualcosa, viene rafforzato un mito storiografico: alle nuove ricerche viene opposta, come blocco omogeneo e opaco, una costruzione storiografica più che usurata, il movimento moderno teorizzato da Nikolaus Pevsner nel 1936..."⁶⁶

Tomás Maldonado nell'articolo "Il Movimento Moderno e la questione del «post»"⁶⁷ accusa di una sorta di mancanza di "rigore, coerenza e linearità" il discorso sul Postmoderno. Riconoscendo la volontà di affermare una continuità con il passato, soprattutto in architettura, sostiene che il prefisso "post" in realtà racchiuda una volontà di sottolineare un "pre", forse reazionario. In questo modo l'agiografia del passato diviene una "falsa liberazione" in cui, come sottolineato anche



La strada Novissima



Studi di Portoghesi Paolo

da Tafuri, il patrimonio culturale molteplice dell'esperienza del Moderno viene eclissato da una revisione arbitraria e semplicistica. Maldonado riporta il dibattito in uno dei filoni di critica sul discorso della società post-industriale o "super-industriale" precedente, accusando i sostenitori della "fine del proibizionismo" (chiaro riferimento a Portoghesi) di rifiutare le istanze trasformative (rivoluzionarie) dei maestri del moderno in favore di una critica più che altro riferita alla "morfologia" di una parte del Moderno secondo un approccio meramente "visivo" del progetto di architettura. È interessante, da questo punto di vista, il riconoscimento delle differenti morfologie (superficialmente) opposte all'idea travisata di Moderno, ovvero il repertorio "lasvegasiiano" e "waltdisneyiano" unite ad un gusto per la citazione di repertori storici affrontati come stili decorativi con dinamiche discorsive che potremmo relazionare con la pop art e le differenti derive del Kitsch. A proposito di questo approccio "decorativo" alle tradizioni del passato livellate a stili o stilemi scrive Salvatore Settis:

"...Queste sperimentazioni postmoderne si esauriscono in un citazionismo autoreferenziale, che comporta l'innesto, denotativo ed eclettico, di citazioni forti (spesso classiche e neoclassiche) sul tessuto del razionalismo modernista. L'insistente ripetizione di tali citazioni non basta però a nascondere quanto esse siano estranee alla trama di fondo del tessuto in cui s'innestano, né tanto meno a crearne una nuova. Anche la frequente adozione di un registro ironico e dissacratorio che nega il vocabolo «classico» proprio mentre lo usa (decapitando o svuotando le colonne, invertendo posizione e ruolo di basi e capitelli, e così via)...le deduzioni dal «classico» nell'architettura postmoderna non valgono come un «ritorno all'ordine», né come altrettanti inviti a rimeditare lo spessore storico della tradizione. Esse esaltano piuttosto, un citazionismo intrinsecamente frammentario e sconnesso, segmentando l'antico in unità minime decontestualizzate e riusabili ad arbitrio..."⁶⁸

Charles Jencks, uno dei teorici americani del Postmoderno in un articolo di *Domus*, a cavallo della Mostra internazionale, sostiene che nel dibattito tra Modernisti e anti-modernisti (è interessante notare l'approccio manicheo di opposizione criticato da Tafuri e Maldonado) questi ultimi abbiano contrapposto gli elementi liberatori della vaghezza e del pluralismo agli elementi "dottrinari ed esclusivisti" dei primi. Lo studioso cerca di definire meglio alcuni punti che secondo la sua posizione sono stati forieri di malintesi. In prima istanza dichiara un approccio di diversità all'interno del fenomeno

Postmodern deliberatamente legati a "repertori" differenti:

"...Queste sei tendenze del post-modernismo (in lettere minuscole) - storicismo, neo-vernacolare, adocismo, contestualismo, architettura metaforica e metafisica, e quella che lavora all'ambiguità dello spazio..."⁶⁹

In particolare, sostiene Jencks, tra le esperienze ricollegabili a tali tendenze sono state selezionate per la Mostra quegli architetti ricollegabili al cosiddetto "storicismo" non approfondendo gli altri filoni; preferenza dovuta al tema scelto, appunto, "La Presenza del Passato". In questa categoria, al contempo plurale e limitata, lo studioso attribuisce l'opera dell'epoca di Krier e Rossi.

Quest'ultimo partecipò alla Biennale con l'installazione denominata "Teatro del Mondo" consistente in un teatro flottante dalla struttura in tubi in acciaio e rivestimenti in legno. Quest'opera, definita dall'autore una "singolare costruzione" è:

"...L'immagine dell'architettura è poi costituita certamente da una trama di immagini, di ricordi collettivi e personali; tutto questo è presente nel Teatro del Mondo...Il T.d M. e la sua stessa storia sono emblematici della vicenda dei centri storici. Da un lato la volontà di introdurre un elemento nuovo e persino provocatorio nella città vecchia e oggetto solo di restauri...è certo che l'esperienza compiuta dalla Biennale Veneziana è stata importante per la discussione sulle nostre città; il "Teatro del Mondo", l'intervento nuovo, è diventato un'immagine veneziana e nemmeno provocatoria, come era lecito aspettarsi. Nella sua breve vita esso stava diventando parte di quella Venezia turistica, da souvenirs, da foto di gruppo; che è poi una parte della realtà di Venezia..."⁷⁰

Nell'articolo "L'Ephemere est Eternel. Aldo Rossi a Venezia"⁷¹, Manfredo Tafuri delinea un'articolata descrizione dell'ambivalente rapporto tra effimero ed eterno, tra transitorietà e permanenza, rappresentato dall'opera rossiana. In particolare l'attenzione è sul carattere di mobilità del teatro, ormeggiato per anno presso Punta della Dogana prima di essere demolito.

"...Il prender forma, dunque, assume un aspetto rituale, in qualche modo dettato dal soggetto stesso dell'opera. Con un risultato: l'effetto estraniante di questa costruzione, che allude a un mondo di memorie troppo ricco per essere interamente esplicitato, si moltiplica nel corso del suo realizzarsi e del

suo tragitto. Ciò significa che per esso non esiste alcun luogo dove effettivamente depositarsi: il suo «viaggio» permette gli incontri più avventurosi e casuali, resi del tutto surreali dalla ieraticità del suo contegno. Ma è proprio tale acuirsi delle valenze allusive a contatto con la realtà di Venezia che carica quella ieraticità di significati: la sua cifra è veramente quella che promana dalle «cose mute», ma per questo aperta a decifrazioni infinite...⁷²

Quest'architettura itinerante, un frammento compiuto e ieratico definito sempre da Tafuri all'epoca come frutto di un "atteggiamento palladiano"⁷³ fu ricordata da un Portoghesi nostalgico, in occasione del ciclo di conferenze della Biennale di Architettura del 2010, come "poesia". Questa struttura di grande successo mediatico, fu realizzata nel 1979 in occasione della mostra "Venezia e lo spazio scenico" e demolito dopo la fine della Biennale un anno dopo, nonostante gli sforzi del progettista e del comitato della Biennale per renderlo "permanente"⁷⁴.

Tra il 1980 ed il 1982, ovvero lo spazio di tempo tra le due Biennali di Architettura dirette da Portoghesi, i giudizi di molti critici e architetti "militanti" furono spesso molto negativi sul concetto di Postmoderno, strutturando una reazione che formerà posizioni di risposta alternativa al "citazionismo storico", come si potrà vedere in architetti quali Vittorio Gregotti, e alcuni degli autori presenti nella redazione di Casabella (allora sotto la sua direzione), quali ad esempio Sergio Crotti⁷⁵. Effettivamente il tema del rapporto col passato, o meglio, con la storia, sarà centrale in alcuni famosi interventi e numeri della rivista⁷⁶.

La retorica della liberazione dal monolite del Moderno portata avanti da Jenks, simile al discorso di Portoghesi, fu letta da Zevi come un fallito "rinnovamento". In particolare la giudicò come una tendenza solipsistica e sovrastrutturale:

"...La reazione neoaccademica e postmoderna istigata dalla Biennale di Venezia del 1980 ha avuto effetti chiassosi ma limitati. Le tesi passatiste, eclettiche, evasive, di marca neoclassica o neobarocca, non hanno trovato proseliti. Se alcune « prime donne » hanno tradito, il tessuto autenticamente democratico dell'architettura italiana, quello che si riallaccia alla resistenza antifascista, al liberal-socialismo di Carlo Rosselli, al Partito d'azione e all'eredità di Terragni, Persico e Pagano, è garantito dalla fitta rete di giovani che operano lontano dalle metropoli e dalla corruzione delle carriere universitarie..."⁷⁷

Dello stesso parere negativo Leonardo Benevolo che nel capitolo della Storia dell'architettura moderna, definito emblematicamente "L'età dell'incertezza", sottolinea l'origine della definizione instabile di architettura post-moderna nella "scuola americana" con a capo Jencks e architetti come Charles Moore, autore della piazza d'Italia in New Orleans. Lo storico sottolinea come sotto questa etichetta il critico americano avesse inserito architetti di spicco del decennio tra la metà degli anni sessanta e quella dei settanta come Stirling, di Roche, Isozaki, Bruce Goff con mutevoli definizioni dello stesso fenomeno come "late modern architecture". È sul rapporto con la storia, uno degli aspetti fondanti riconosciuto anche dagli stessi Jencks e Portoghesi che Benevolo alza i toni del giudizio:

"...In campo storico, si rivalutano tutte le esperienze classiciste del recente passato, dai Beaux-Arts francesi all'architettura di regime del fascismo e del nazismo, e si fraintendono di pari passo le fonti più antiche, confuse in un convenzionale classicismo perenne. Il 1980 segna il culmine di questa ondata, Paolo Portoghesi, che dagli anni '50 coltiva un'architettura polemicamente ispirata al linguaggio barocco, diventa responsabile del settore architettonico della Biennale di Venezia..."⁷⁸

Dunque un citazionismo povero sembra presiedere un movimento eterogeneo che per unificarsi sotto un'etichetta deve porsi contro il Moderno. Benevolo riassume gli sviluppi del dibattito nel decennio degli anni '80, inserito nel lungo lasso temporale de "L'architettura nella crisi di fine secolo (1960-1990) in un giudizio ancora più stringente e negativo:

"...Negli anni successivi, la polemica contro il movimento moderno diventa un luogo comune che arriva nella politica, e nella grande pubblicistica; si apre una catena di discussioni fra gli architetti e i critici specializzati, che contrappongono i difensori del «moderno», del «post-moderno» e della rottura ostentata di ambedue i linguaggi (esordisce, con questo programma, l'americano Frank Gehry, n.1929), ma mettono in luce piuttosto l'omogeneità delle varie posizioni, ancorate al mercato delle immagini. Gli architetti e i critici che hanno propugnato i vari indirizzi, dopo qualche anno prendono le distanze dalle formule che mostrano di essere invecchiate. A un certo punto diventa evidente che i motivi dell'adesione e del distacco non derivano dal merito dei problemi, ma dalle leggi di un mercato sempre più esteso e preponderante: l'accelerazione dei cambiamenti, le oscillazioni cicliche, gli

effetti decrescenti delle innovazioni...⁷⁹

A trentasette anni dalla Biennale del 1980, è possibile riscontrare, in alcuni ambienti culturali architettonici, una revisione del giudizio negativo sul postmoderno in architettura strutturato negli ultimi venti anni, soprattutto dalla critica architettonica. Quest'operazione effettuata su fronti molteplici, dall'emergere di mostre a pubblicazioni specifiche, si focalizza sui possibili antecedenti nei contesti differenziati che hanno portato al manifestarsi del deflagrare di posizioni critiche tra gli anni '60 e '70, in cui tornava centrale il tema di un rapporto diretto con la storia in parte negato dalla "tabula rasa" evocata da alcuni esponenti del Movimento Moderno. Relazione che nel decennio precedente aveva esplorato l'opera di architetti come Aldo Rossi, eredi della generazione di architetti precedente che nel contesto specifico italiano si era concentrata sul tema della Ricostruzione delle macerie della Seconda Guerra Mondiale.

Riferiti al contesto italiano, appaiono negli ultimi anni, approfondimenti sugli aspetti più critici del "decennio orfano"⁸⁰; così definisce Franco Purini il lasso di tempo tra l'autunno caldo del 1969 e il terremoto in Irpinia del 1980. Curiosamente l'architetto, che come limite superiore indica il terremoto in Irpinia, non pone come inizio il catastrofico terremoto del Belice⁸¹ esperienza catastrofica che, pure con le note difficoltà del tema della ricostruzione, nello specifico del malgoverno della stessa, fu un'incredibile occasione di incontro-scontro di diverse posizioni dell'architettura del tempo. Parteciparono, con progetti di natura e fortuna differente, architetti come Ungers, Gregotti, Nicolini, Mendini, Samonà, Siza, Collovà, Venezia, La Rocca e Portoghesi. La complessa rete del ripensamento o del progetto della ricostruzione/costruzione fu occasione di collaborazione e dialogo con le altre arti nella duplice valenza di memoria e rinascita; parteciparono artisti come Burri, Pomodoro e Consagra.

Lo sfondo di tale periodo critico appare segnato da "un ideologismo totale" degli anni "di piombo" in cui si sviluppano le tensioni inaugurate nel '68 dalla stagione eroica del movimento studentesco. Nel corso di questi anni di "contestazione", avviene una progressiva affermazione del sistema consumistico, profetizzato da Pier Paolo Pasolini assassinato nel Novembre del 1975⁸², parallelamente all'innescarsi dei processi di abbandono dei grandi comparti industriali in seguito alla crisi del petrolio del 1973.

Due momenti chiave nel contesto architettonico italiano, antecedenti la Biennale del 1980, sono i movimenti de "La

Tendenza" e quello dell'"Architettura Disegnata". Oggetto di un'interessante mostra-riepilogo al Centre Pompidou di Parigi del 2012, la Tendenza, sottolinea Purini, ebbe origine come movimento in occasione della Triennale di Milano del 1973, in cui:

"...rivendica l'autonomia della disciplina, e che ricollegandosi alla tradizione dell'architettura razionale, si concentra sulle relazioni tra tipologia e morfologia urbana. A. Rossi e G. Grassi sono i maggiori promotori di questa ricerca, destinata a divenire egemone negli anni successivi. Nel momento in cui la pressione della sinistra si dà la regola di matrice gramsciana del conformismo in vista del conseguimento dell'egemonia politica, lo stesso conformismo si rispecchia nell'architettura tramite la categoria ad essa più vicina, quella della tipologia. Da qui la fortuna generalizzata di questa nozione, la cui centralità si fa pervasiva e assoluta. La tendenza è appoggiata da M. Tafuri e dalla rivista Controspazio, fondata nel 1969 da P. Portoghesi. Si oppongono ad essa con successo Gregotti, che sostituisce alla tipologia la topografia, e Zevi, fautore di uno sperimentalismo neomoderno. Nasce l'Architettura disegnata, un lavoro sulla rappresentazione come pratica artistica nella quale elementi provenienti dagli esperimenti radicali si combinano con materiali di un immaginario utopistico e poetico, in un'accesa reinvenzione dei fondamenti del linguaggio"⁸³

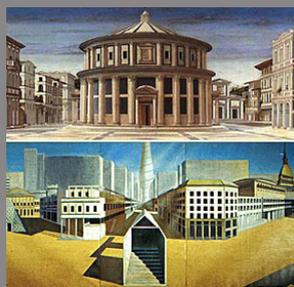
L'immagine della città analoga di Arduino Cantafora, presentata alla Triennale del 1973, divenne una sorta di "manifesto" in cui confluivano riferimenti al moderno mediati da una luce metafisica, chiaro riferimento a De Chirico, e all'impostazione delle rappresentazioni rinascimentali delle città ideali in una scena riferibile anche al fondo della scena del Teatro Olimpico del Palladio.

La mostra "Roma Interrotta"

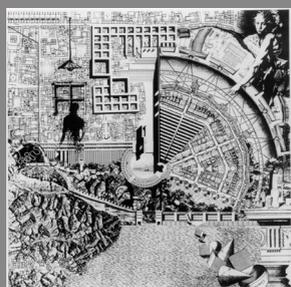
Nel 1978, due anni prima della Biennale, alcuni protagonisti della Tendenza si esibirono nella mostra Roma Interrotta, supportata dal sindaco di allora Giulio Carlo Argan (mostra ripresentata in occasione della Biennale di Architettura del 2008). In particolare parteciparono gli architetti Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi e Robert Krier. Tali figure presero parte ad una sorta di reazione al supposto "fallimento" della pianificazione urbanistica dei decenni precedenti, indicati già in questa fase come il "blocco monolitico



La mostra "Roma interrotta"



La città analoga
Arduino Cantafora



La città analoga
Aldo Rossi

del moderno". Ogni architetto fu chiamato a concentrarsi su uno dei dodici settori della pianta del Nolli. In particolare, come sottolinea Frédéric Migayrou, curatore della mostra sulla Tendenza nel catalogo a proposito dell'esperienza di Roma Interrotta, l'architetto romano Piero Sartogo, ideatore della mostra romana, propose un ripensamento della città eterna considerata nel suo insieme e nella sua continuità storica come un palinsesto⁸⁴. Come pretesto narrativo, forse un processo "in negativo", fu proposto ai partecipanti una visione ad "archeologia del futuro"⁸⁵ o "Archeologia inversa"⁸⁶, ovvero si chiese di immaginare delle visioni proiettive, sicuramente utopistiche, sulla pianta del Nolli della città di Roma, facendo un salto temporale indietro di 230 anni, per immaginare in quella condizione "mitica" delle trasformazioni "future". In questo modo dal palinsesto urbano furono cancellati due secoli di interventi sulla città considerati "brutali"; è forse questo, a quarant'anni di distanza, uno dei punti di debolezza dello sforzo immaginifico dei progettisti più che le critiche di mancato coordinamento che imperversarono all'epoca.

Emergono dagli esiti dei lavori dei diversi progettisti delle tendenze innovative nell'approccio al rapporto progetto-contesto nel rapporto passato-presente-futuro.

È presente una diretta correlazione con i procedimenti compositivi, rappresentativi ed espressivi della Città Analoga di Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, presentata alla Biennale di Venezia del 1976 in cui si riassumono i dieci anni di sperimentazione dalla pubblicazione de "L'Architettura della Città" (1966).

Quest'immagine presenta delle differenze esecutive e di significato rispetto alla "Città Analoga" di Cantafora. Tramite la tecnica del collage nell'opera successiva di Rossi si ha un rovesciamento del rapporto figura-sfondo che dalla "camera fissa", al contempo rinascimentale, metafisica e razionalista di Cantafora passa ad una composizione che, pur mantenendo l'equilibrio armonico compositivo, diventa dinamica e inquietante, piranesiana.

Così definisce Rossi il "pensiero analogico", forse sottolineandone i limiti:

"...Il pensiero analogico...è ancora percepito come irreali, ancora immaginato in silenzio. Esso non è un discorso, ma piuttosto una meditazione sui temi del passato, un monologo interiore. Il pensiero logico scivola nelle parole. Il pensiero analogico è più arcaico, inespresso e praticamente inesprimibile con parole..."⁸⁷

Appaiono come frammenti giustapposti parti di città, di progetti

realizzati e non; schizzi di Le Corbusier e un angelo barocco. Saltano con un effetto a Trompe-l'oeil le relazioni consuete tra pianta e prospetto, rappresentati in compresenza sul piano quasi ad "effetto cubista" o rappresentazione naïf dei sistemi proiettivi della geometria elementare. Con un gioco sapiente di chiaro/oscuro, di ombra e luce fortemente contrastati si viola il rapporto di scala tra oggetti appartenenti a dimensioni spaziali molteplici ed il rapporto interno/esterno

Il risultato abbraccia l'estetica piranesiana del disegno della rovina, dell'invenzione di rapporti inediti tra frammento storico e contemporaneità. L'immagine della città diventa un palinsesto in cui convivono tensioni molteplici.

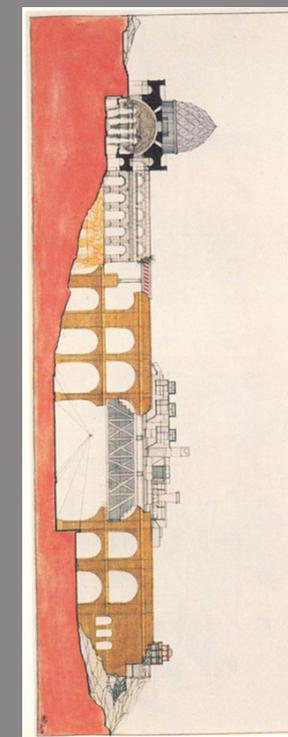
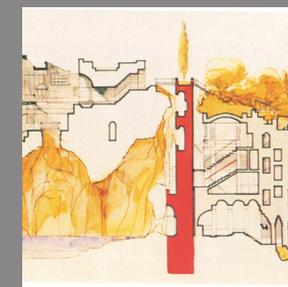
Nei dodici progetti, uniti sullo sfondo della forma urbis del Nolli, il quale collaborò con il giovane Piranesi, emerse chiaro questo rapporto di superamento di alcune linee che da anni portavano avanti i cosiddetti "Radical"; più che la forma sovrastrutturale compiuta, perfetta, bianca e smisuratamente modulata posata come un elemento alieno a contrasto su uno sfondo indifferentemente urbano o naturale (si pensi alle visioni di Superstudio), il progetto di architettura appare come una rovina costruita su un'immagine "ruderizzata" della città. Non si tratta di una mera esaltazione del frammento.

"L'interrotto" si fa categoria riassuntiva e drammatica di tutte le molteplici esperienze "negative" di non finito, di obsoleto e di mai realizzato che nella città concorrono a superare definitivamente la visione "funzionalista" del Moderno. Emergono tensioni che solo sulla carta rimangono legate ai piani di sventramento Haussmaniani; si evoca la catastrofe della cancellazione di interi tessuti e della sostituzione con falansteri eclettici per "esorcizzare" quei duecento anni di oblio della storia delle modificazioni urbane imposto dal manifesto costitutivo della mostra.

Esperienza che, visualizzata sulla carta, richiama la costruzione dei grandi edifici popolari nelle periferie dell'epoca:

"...Monumento insigne ma rifiutato da questa concezione politica dell'abitazione dei ceti subalterni, vista come roccaforte contro la città borghese, è il chilometro romano del Corviale di M. Fiorentino. In questo caso, come a Palermo nello Zen, la cultura architettonica italiana costruisce le rovine delle idee sulla città proposte dalla modernità rivelandone lo scheletro portante..."⁸⁸

Nelle differenti opere degli architetti oltre alla visione piranesiana della pianta "analogica" emerge il tema della rappresentazione in sezione. Ad esempio nelle "Promenades



Roma Interrotta. disegni di
Grumbach Antoine

de Rome⁸⁹, l'architetto Antoine Grumbach propose tre fictions in cui esplicitò la sua idea di "Archeologia Inversa"

La sezione diventa una sorta di "sintagma urbano", con un paragone legato alla scienza della linguistica strutturale, in grado di mettere in relazione i differenti elementi di lunga durata stratificati nella città; in particolare le rovine (considerati una qualità) vengono messe in relazione con i nuovi interventi. La sezione diventa una specie di linea virtuale di rapporto in cui avviene la compresenza di fasi e tempi differenti percepiti attraverso la figura narrativa del cammino.

Sebbene i differenti elementi: rovine, suolo, nuove costruzioni appaiano a prima vista posti in relazione di contrasto tramite lo spaccato della sezione vengono posti in un'interessante ed inedita correlazione.

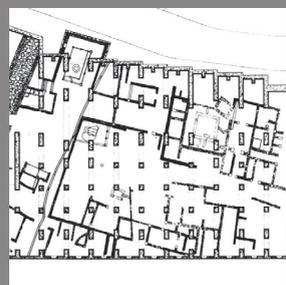
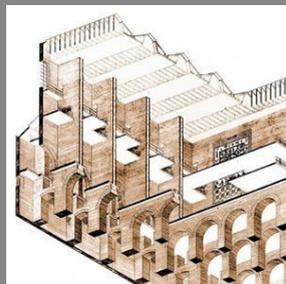
La mostra di "Roma interrotta" rivela un'attenzione al rapporto col passato, tema centrale della Biennale di due anni dopo, assolutamente non legata agli aspetti meramente "decorativi" della questione. La sperimentazione rappresentativa dell'architettura esula dal mero edificio inteso come oggetto e ritrova delle ragioni "urbane". Le tecniche di collage della "pianta analogica del Nolli" confluiscono in un manifesto precursore di tensioni e sviluppi progettuali che segneranno il rapporto tra architettura e rovina, tra architettura e traccia storica nei decenni successivi sino alla contemporaneità.

Un esempio di relazione con tali posizioni, esplicitate anche dal metodo di rappresentazione è definito dal Museo di Arte Romana di Mérida, realizzato otto anni dopo, nel 1984 da Rafael Moneo.

"...Il Museo di Arte Romana che Rafael Moneo ha terminato di costruire a Merida, in Spagna, suscita a prima vista grande impressione favorevole, e costringe a considerazioni di natura metodologica. Infatti, tanto la sua figura di grande costruzione civile in mattoni sembra rispondere alle caratteristiche del luogo in cui si trova, accanto alle rovine del teatro e dell'anfiteatro romani, tanto la decisione di ricoprire i resti della trama urbana con un volume massiccio e quasi completamente cieco induce ad interrogarsi sugli eterni problemi del rapporto archeologia-progetto..."⁹⁰

In questo caso le sezioni, orizzontali e verticali, mostrano la doppia direzione in cui avviene la relazione costruita con il museo in cui l'edificio nuovo viene sovrapposto alle rovine e alle tracce degli avanzi romani. Il risultato è una sorta di "unità nella sospensione" data dalla muscolare operazione di sovrapposizione.

L'operazione di Moneo è complementare con la



Museo di arte romana di Merida
Moneo R.

sperimentazione di Ungers, che può essere vista in dialogo di contrapposizione. L'architetto tedesco parteciperà al dibattito sull'"Osessione della storia"⁹¹dalle pagine di Casabella, diretta per tutti gli anni ottanta da Vittorio Gregotti.

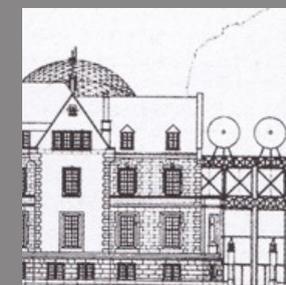
Nel Museo delle Poste Federali a Francoforte, Oswald Mathias Ungers mette in pratica la sua idea di "Modificazione come tema", intesa come rapporto con la presistenza storica. Il tema del progetto è la trasformazione dell'edificio esistente in un'architettura museale:

"...la relazione tra l'esistente e il nuovo non è mimetica ma concettuale, perché il progetto concepisce l'ampliamento come immagine speculare e semplificata della villa esistente..."⁹²

In questo caso Ungers utilizza l'edificio esistente come uno degli elementi parte di un "sistema della modificazione" dato dalla griglia di misurazione virtuale materializzata in un sistema di spazi, interni ed esterni, pubblici in cui l'ampliamento non è solo un corpo aggiunto a ridosso ma, nel duplice rapporto di sfondo e figura stessa ricerca l'unità in dialogo con la "rovina" del passato.

A partire da questo osservatorio, il tema della rovina nel postmoderno diviene centrale per definire il rapporto tra la trasformazione e la preesistenza.

I due punti di vista principali che contraddistinguono l'approccio contemporaneo al tema della rovina possono essere sintetizzati in un atteggiamento "culturalista", che si basa sull'assoluta ricerca di continuità con il passato e sul conseguente tentativo di completare la rovina senza modificarne il carattere e natura funzionale, e dall'altro lato in un approccio "progressista", fondato su una rottura con il passato che porta a un abbandono della rovina. A fronte di questi due atteggiamenti, la disamina condotta ha evidenziato la possibilità di una terza via in cui la rovina diventa parte integrante della trasformazione, un elemento con cui il progetto si confronta in termini dialettici riattualizzandone il significato.



Museo Poste Federali
Francoforte
Ungers

APPENDICE 1: Antologia dei testi

Nelle prossime pagine vengono riportati alcuni dei saggi più significativi riscontrati nella cultura scientifica e architettonica degli ultimi 50 anni, a sostegno delle concettualizzazioni sino ad ora esposte.

Henri Lefebvre, "Intorno al punto critico"

"...Immaginiamo di tracciare una retta da sinistra verso destra, andando da uno zero di urbanizzazione (L'inesistenza della città, la completa prevalenza della vita agraria, della produzione agricola, della campagna) a un cento per cento di urbanizzazione (assorbimento della campagna) a un certo per cento di urbanizzazione (assorbimento della campagna da parte della città, predominanza completa del modo di produzione industriale anche nell'agricoltura). Questo schema astratto, per il momento non tiene conto delle discontinuità. In qualche misura, però, esso ci consentirà di localizzare i punti critici, ossia le interruzioni e le discontinuità. Quasi subito, sulla retta, cioè molto vicino al punto di origine, segneremo la città politica (effettivamente realizzata e mantenuta nel modo di produzione asiatico), che organizza, dominandolo, lo spazio agrario circostante. Un po' più in là segneremo la città commerciale, che all'inizio relega il commercio alla sua periferia (eterotopia di sobborghi, fiere e mercati, luoghi assegnati a meteci e stranieri specializzati negli scambi) e in seguito integra il mercato inserendosi anch'essa in una struttura sociale fondata sugli scambi, sulle comunicazioni più ampie, sul denaro e sulla ricchezza mobiliare. Allora arriveremo ad un punto critico decisivo, dove l'importanza della produzione agricola regredisce di fronte alla rilevanza della produzione artigianale e industriale, del mercato, del valore di scambio,

del capitalismo nascente. Nell'Europa occidentale, questo punto critico si pone intorno al XVI secolo. Ben presto nascerà la città industriale, con tutte le sue implicazioni (esodo delle popolazioni contadine, espropriate e disgregate, verso la città; periodo delle grandi concentrazioni urbane). La società urbana si presenta molto tempo dopo che la società nel suo complesso si è spostata verso l'urbano (il predominio urbano). Arriva allora il periodo in cui la città in espansione prolifera, produce periferie lontane (sobborghi) e invade le campagne. Paradossalmente, nel periodo in cui si espande a dismisura, la forma della città tradizionale (morfologia pratico-sensibile o materiale, forma della vita urbana) si spezza. Il duplice processo (industrializzazione-urbanizzazione) produce il già menzionato duplice movimento dell'esplosione-implosione e della condensazione-dispersione (rottura). E' dunque attorno a questo punto critico che si situa la problematica attuale della città e della realtà urbana (dell'urbano). I fenomeni che si sviluppano nelle vicinanze del punto critico non sono meno complessi dei fenomeni fisici che accompagnano il superamento della barriera del suono (semplice metafora). Per analogia, potremmo pensare anche a ciò che accade in prossimità di un punto di flesso di una curva...Se la società urbana si costituisce sulle rovine della città, come cogliere i fenomeni in tutta la loro ampiezza, nelle loro molteplici contraddizioni? Qui sta il punto critico...Sì, questa città che ha attraversato tante vicissitudini e metamorfosi, fin dai suoi nuclei arcaici scaturiti dal villaggio, questa mirabile forma sociale opera per eccellenza della pratica e della civiltà, si distrugge e si ricostituisce sotto i nostri occhi...Dopo un secolo, qual è l'essenza della città per il potere? Ai suoi occhi, essa appare piena di attività sospette, ribolle di delinquenza; è un focolaio di agitazioni. Il potere dello Stato e i grandi interessi economici possono immaginare una sola strategia: svalutare, degradare, distruggere la società urbana...La città impedisce a chi detiene il potere di manovrare a suo piacimento gli abitanti cittadini, gli individui, i gruppi, i corpi sociali..."

Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona, ristampa 2013 da originale 1970, p.75-82

Giandomenico Amendola, "la città postmoderna"

"...La domanda di sicurezza ha subito in poco più di dieci anni una profonda mutazione accogliendo e metabolizzando domande e bisogni diversi. Una delle maggiori trasformazioni avvenute nel periodo più recente è stato il crescente

collegamento della domanda di sicurezza alla domanda di vivibilità della città. Mentre, infatti, la paura e la preoccupazione per la criminalità si diffondevano e radicavano nella cultura urbana, la città iniziava la sua grande stagione. Il desiderio di vivere la città, stimolato da interventi tanto sulle forme fisiche che su quelle immateriali come gli eventi o le modalità d'uso, si è diffuso in tutti quegli strati della popolazione rendendo per la prima volta reale quel «diritto alla città» di cui parlava Henri Lefebvre quarant'anni fa. La crescente domanda di sicurezza ha in sé anche la nuova voglia di vivere la città senza vincoli e paure. La stessa scarsa tolleranza nei confronti di molti reati – tra cui soprattutto quelli minori ma a forte capacità ansiogena – non è necessariamente da considerare, perciò, l'indicatore di un diffuso autoritarismo. Essa, invece, esprime spesso una più intensa richiesta di uso e di godimento della città. I crimini vengono vissuti anche come ostacoli alla serena vivibilità della città, di cui viene richiesta la piena fruibilità senza vincoli spaziali, temporali o di genere. La vita della metropoli è continua e copre anche le ore notturne – city around the clock o 24 hours city sono le nuove definizioni della città che non dorme mai. Sempre più persone chiedono di vivere più città con più intensità e per più tempo. Sono in progressione diminuiti gli ostacoli spaziali, temporali e di genere alla piena fruibilità della città. Le zone off-limits si sono ridotte enormemente al pari delle ore – specie quelle notturne – tradizionalmente indicate come sconsigliabili...I crimini, il rischio o il sentimento di insicurezza ad essi legato, sono vissuti come ostacoli alla piena fruizione della città. Tollerarli significherebbe, nei fatti, rinunciare al diritto alla città..."

Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997 (n.e 2003), pp.XXIII

David Harvey, "le città ribelli"

"...Come in tutte le fasi precedenti, anche la più recente e radicale espansione del processo urbano ha prodotto straordinarie trasformazioni negli stili di vita. La qualità della vita in città, e la città stessa, sono diventate merci per soli ricchi, in un mondo in cui consumismo, turismo, industria culturale e della conoscenza, così come il continuo ricorso all'economia dello spettacolo, si rivelano i principali motori dell'economia politica urbana persino in India e Cina. La tendenza postmoderna a incoraggiare la formazione di mercati di nicchia, nella scelta di uno stile di vita come nelle

abitudini di consumo anche culturale, conferisce all'esperienza urbana contemporanea una particolare aura di libertà di scelta sul mercato, purché si disponga di denaro a sufficienza o ci si riesca a proteggere dalla privatizzazione della ricchezza circolante realizzata attraverso fiorenti attività criminali e comportamenti ufficiali vessatori e fraudolenti (dappertutto in aumento). Centri commerciali, cinema multisala e ipermercati proliferano ovunque (generando un grosso giro d'affari), così come fast food, mercatini di artigianato e boutique di ogni sorta, in quella che Sharon Zukin ha genialmente definito la «pacificazione del cappuccino»...La strategia di assorbimento dell'eccedenza attraverso la trasformazione urbana ha però un aspetto ancora più oscuro, poiché ha comportato ripetute fasi di ristrutturazione urbana attraverso forme di «distruzione creatrice». Si tratta di un processo che assume quasi sempre una dimensione di classe, dato che di norma sono i poveri, gli emarginati e gli esclusi dal potere politico i primi e i più colpiti dai suoi effetti. E serve violenza per far sì che il nuovo mondo urbano si imponga sulle macerie del vecchio..."

David Harvey, *Città ribelli, i movimenti urbani dalla Comune di Parigi a OccupyWall Street*, il Saggiatore S.r.l., Milano 2013, pp.33-35

Jean-François Lyotard: "immaginario postmoderno"

"...Vorrei soffermarmi sulla nozione di immaginario postmoderno come contrapposto all'immaginario moderno. È una questione che crea un doppio problema. In primo luogo, si può parlare d'immaginario collettivo? E, in seconda istanza, può esistere un immaginario collettivo? E, in seconda istanza, può esistere un immaginario storicamente mutevole? Al di là di un immaginario inteso in termini di singolarità, di idioletto – idos in greco significa singolare-, è possibile parlare di un comune idioletto? La cosa sembra paradossale; si tratterebbe di una sorta di spirito del tempo e non so se questo esista. Accetteremo l'ipotesi che la domanda di una collettività, di una comunità, di un popolo, di una civiltà, può mutare e indirizzarsi verso nuovi e diversi oggetti. È possibile? Abbiamo l'esperienza di un tale cambiamento nella nostra vita di singoli? Può cambiare il nostro immaginario se è vero, come è vero, che l'idioletto è legato a situazioni infantili? Anche se gli oggetti cambiano, le nostre richieste dovrebbero essere le stesse. In fondo l'ipotesi psicoanalitica si basa proprio su questo principio, che la richiesta non cambi. C'è, in questo, un principio di ripetizione che è legato all'idioletto; e questo è il motivo per cui lo si può decifrare, perché si ripete in ogni

caso a livello di sintomo. Se si ammette che l'immaginario può mutare, che esiste un immaginario moderno e postmoderno, ciò significa che la struttura stessa dell'idioletto cambia.

In termini psicoanalitici questo cambiamento esige di uscire dalla semplice ripetizione. Per compiere tale operazione bisogna rielaborare gli oggetti della domanda. Si può forse dire che il postmoderno deriva da una perlaborazione del moderno? Il tema è assai interessante. Il Postmoderno non è in realtà un periodo storico «altro» dal Moderno, non fa parte di una successione storica come quando parliamo della storia classica, di quella moderna o contemporanea: ritagliando il calendario in maniera più o meno convenzionale come fanno gli storici ed in particolare gli storici dell'arte. Il Postmoderno, nonostante il nome, non è un periodo che segue la modernità, è un altro immaginario. Ad esempio, si possono considerare postmoderni scrittori come Cervantes o Montaigne o Machiavelli, poiché guardano alla realtà in modo profondamente non moderno e neppure classico. Si può forse affermare che, in effetti, questi scrittori – Machiavelli in termini di ontologia politica, Cervantes per ontologia narrativa e Montaigne in quanto ontologia del sapere – sono scrittori che perlaborano l'immaginario moderno.

Penso che sarebbe interessante guardare alla nozione di postmodernità attraverso i concetti di desiderio e idioletto. In effetti il Postmoderno viene di solito semplicemente inteso come ciò che viene dopo la modernità, cioè in termini volgari di storicismo (dico volgari perché lo storicismo è volgare in quanto ha un'idea di tempo che è semplicemente in successione), ma per l'appunto l'immaginario non conosce la successione e si trova in un altro tempo. Se l'idioletto si forma a partire dall'infanzia, come un gruppo di affetto persistente, sfugge al tempo della successione – e non si può trattarlo in termini di storicismo.

Ponendo il problema in termini cronologici si ignora quello che è essenziale nell'immaginario ed è per questo che il termine Postmoderno è un termine pessimo. Sotto questo termine si riuniscono le nozioni più contraddittorie e il dibattito internazionale sul tema, da quindici anni a questa parte, è il più confuso che si possa immaginare. La questione dell'immaginario postmoderno è oscura; crea problemi di natura temporale, di cambiamento di oggetti della richiesta e in termini di domanda collettiva, da tutti condivisa.

Prima di proseguire il mio discorso sull'immaginario postmoderno è necessaria qualche precisazione. Se il Postmodernosi oppone al moderno è innanzitutto necessario circoscrivere qualche elemento che appartiene a quest'ultimo. Quali sono le caratteristiche dell'immaginario moderno?

Bisogna per prima cosa considerare che la modernità, in quanto cosa molto antica, è apparsa come alternativa all'immaginario classico. Non so cosa sia l'immaginario classico, è molto complicato dirlo. Possiamo affermare in breve, e in modo assolutamente non esaustivo, che è generalmente caratterizzato da un rapporto specifico con la natura – *physis* per i greci, natura presso i latini – che è rappresentata, in Platone così come presso Aristotele o gli stoici, allo stesso tempo come un destinatario e come qualcosa o qualcuno che si indirizza agli uomini e chiede loro di essere in accordo con lei. La prima modernità è quella di San Paolo e Sant'Agostino, cioè la Cristianità. Ci sono bellissime annotazioni di Auerbach a proposito della scrittura cristiana – in particolare di Sant'Agostino – come rottura completa della grande sintassi latina classica. La scrittura di Sant'Agostino non è quella ad esempio di Cicerone, ma è una scrittura che Auerbach definisce paratattica e non sintattica, cioè caratterizzata da piccole frasi, le une accanto alle altre senza alcuna gerarchia. È una scrittura composta di minime parti in rapporto alla retorica classica dei grandi oratori greci o romani; sono brevi storie poste le une accanto alle altre che aspettano di essere legate insieme attraverso una interpretazione. E questo dispositivo del linguaggio deriva, come dimostra Auerbach, dalla scrittura dell'Antico e del Nuovo Testamento, perché nella Bibbia c'è scritto un qualcosa di più o meno questo tipo: «E allora Dio dice ad Abramo: [...] e allora Abramo dice no. E dunque Dio dice sì». Questo fa nascere un'arte assolutamente specifica che è l'arte dell'interpretazione perché la paratassi è silenziosa e le connessioni tra le frasi non evidenti. La scrittura ebraica è una scrittura di consonanti e dunque parlando bisogna fare delle ipotesi sulle vocali e quindi una ipotesi sul senso, con la evidente conseguenza che l'interpretazione risulta molto pericolosa e non ha mai fine.

È palese che non abbiamo gli stessi problemi quando leggiamo una orazione di Cicerone dove, al contrario, tutto è esposto, tutti i passaggi sono tracciati per dimostrare e persuadere. Con la modernità si ha, al contrario, una scrittura del segreto. E ciò è vero anche per l'Architettura; si pensi ad una chiesa del primo romanico che al contrario del tempio greco è segreta, chiusa, criptica – la nozione stessa di cripta significa proprio ciò che è nascosto; che c'è qualcosa di nascosto così come nella letteratura ebraica ci sarà sempre un senso che resterà nascosto, ci sarà sempre una mancanza. Questo è il primo «pacchetto» del moderno: manca qualcosa, e la natura non è lì come interlocutore che si offre al fine di dare senso.

Il secondo punto è che nella modernità, come testimoniato dall'ebraismo e ancor più dal cristianesimo, è contenuta l'idea

che la rivelazione del senso arriverà alla fine del viaggio. È importante sapere che si abbandona un luogo per andare verso qualcosa che ci è stato promesso e che questo luogo non è solo una regione geografica. In effetti la promessa è quella della fine del non-senso e cioè dell'apparizione. Alla fine del viaggio si saprà quello che era stato detto all'inizio e che era rimasto indecifrabile.

Nella filosofia greca abbiamo due tradizioni: quella delle religioni rivelate ed una filosofia che non è affatto nell'ordine della rivelazione. Quando si legge Erodoto, il primo dei grandi storici, si vede che la storia in effetti è praticata come un'inchiesta che si potrebbe paragonare all'Antropologia e talvolta diviene addirittura etnografia, come ad esempio nell'inchiesta sui Persiani. La storia si svilupperà così, come un genere allo stesso tempo letterario e scientifico, fino ai giorni nostri. D'altra parte i filosofi Greci e, in particolare Aristotele, svilupparono la nozione di un *telos*, di un fine e da qui ha preso inizio il pensiero che si chiama teleologico. Tutta la teoria della natura in Aristotele è diretta da una teleologia. Ogni oggetto nel luogo in cui si trova e ogni movimento di questo oggetto sono intesi come movimenti verso la sua perfezione, il suo proprio compimento. Questa è la nozione di *telos*, un andare verso la perfezione, il completamento dell'essenza dell'oggetto. È una vasta rappresentazione della natura come finalità verso la perfezione. È uno strano immaginario. Ma nei greci storia e teleologia rimangono separate, non c'è mai l'idea che la storia stessa sia teleologica. Quando si legge della guerra del Peloponneso tra le città greche non si trova mai l'idea che questa guerra abbia un fine, un compimento ultimo.

La modernità, essenzialmente cristiana, invece, compie l'operazione di porre la teologia nella storia, di considerare la storia come un movimento che mette in cammino tutti i gruppi umani verso il loro compimento. E il compimento nella tradizione cristiana è il compimento del tempo e quindi la redenzione dal disordine, dal peccato dal Male. Il testo fondante di questo pensiero della storia può essere considerato La città di Dio di Sant'Agostino che è il primo grande testo di filosofia della storia. Qui abbiamo una concezione del tutto nuova, che gli antichi ignoravano; e cioè la nozione di un impero che è un prestito di una tradizione orientale pagana, che deriva dalla tradizione tardo romana, poi mantenuta nella tradizione occidentale. L'impero come un'organizzazione dei popoli in vista di una redenzione comune; Roma diventa cristiana e la nozione di Sacro Impero continua attraverso Carlo Magno, fino a Vienna nel diciannovesimo secolo. Si assiste così alla persistenza dell'idea moderna e della pratica politica di una

escatologia sub forma di sovranità imperiale.

In fondo io sostengo che l'immaginario moderno è notevole per il fatto che la legittimazione dello stato presente delle cose si fa attraverso la promessa e la realizzazione della promessa di uno stato a venire che sarà caratterizzato da una condizione di perfezione. Le stesse utopie appartengono a questo tipo di immaginario. C'è una persistenza, che si realizza sotto nomi diversi, di quelli che ho chiamato Grandi Racconti. La struttura del Grande Racconto è sempre stata la stessa ed in tempi più vicini a noi la repubblica ha preso il posto dell'impero. La repubblica prepara il compimento del cittadino e questo è, per l'appunto, l'uomo emancipato, illuminato, liberato dai pregiudizi. Ma il dispositivo è sempre lo stesso: non è più la grazia, l'amore, l'impero, ma la virtù la conoscenza, la ragione. Non è più la città di Dio ma quella dell'uomo.

E la stessa struttura, la stessa forma di legittimazione la troviamo nel Marxismo; quando si dice che il Marxismo è un episodio del Cristianesimo non è falso: entrambi infatti appartengono alla stessa specie di legittimità moderna. Il punto di partenza è sempre la constatazione di uno stato di perfezione purtroppo perduto e la consapevolezza del nostro compito nel sorpassare questa mancanza, di riempirla. Tutto ciò significa che alla fine avremo il Grande altro in persona. Un punto essenziale della condizione postmoderna è rappresentato proprio dalla consapevolezza che non è possibile afferrare questo grande altro e il dispiacere, il lutto che deriva dal disuso del Racconto del compimento. Così Cervantes, Machiavelli e Montaigne sono figure che possono essere definite postmoderne: perché hanno modi di pensare, raccontare e fare politica, che sono apertamente in conflitto con l'idea di una grande narrazione che porta l'umanità, il sapere, verso il suo compimento..."

Jean-François Lyotard, "Abitare la postmodernità" in *Iride filosofia e discussione pubblica*, il Mulino, n.28, Dicembre 1999, pp.467-474

Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti "il pensiero debole"

"...Il dibattito filosofico ha oggi almeno un punto di convergenza: non si da una fondazione unica, ultima, normativa. Negli anni sessanta si cercava un'altra fondazione. Se un senso del sapere appariva ormai cristallizzato, la filosofia si incaricava proprio di affrontare questa "crisi" e si mobilitava per tentare dicambiare scena, di ricucire le discipline, e in particolare i saperi umanistici, con una nuova trama: strutturalistica o fenomenologica. L'alternativa, schematizzando, era:

o ricorrere a strutture prive di centro e di finalità, in una parola senza soggetto, oppure cercare di battere il terreno di una soggettività non sostanzialistica, più fluida, in divenire. L'esempio più lampante veniva fornito nella discussione intorno ai fondamenti del marxismo...Soggetto e oggetto, in definitiva, tentavano di sfuggire a una impostazione riduttiva, soggettivismo coscienzialistico o oggettivismo scientifico, e ciascuno tentava di ridefinirsi per conto proprio, entrambi però prendendo le distanze da una metafisica schematica.

La scena successiva, quella degli anni settanta, appare segnata da un ottimismo assai minore. Vi entra l'occhio impietoso di un pensiero senza redenzione, "negativo", con cui è possibile però scorgere molti residui metafisici rimasti attivi e nascosti. Un reagente viene fatto passare attraverso le teorie strutturalistiche e attraverso le filosofie della nuova soggettività: esse prendono colore, rivelano le pretese totalizzanti, la legge in esse ancora astutamente fungente della "reductio ad unum". La "crisi" dei fondamenti, a questo punto, non è più trattabile come una cattiva verità che può essere rovesciata da una nuova: la crisi si sposta infatti dentro l'idea stessa di verità. Il dibattito cambia tono: vi irrompe stabilmente, anche se non gradito, un elemento tragico, e tutte le posizioni sono alla fine, lo sappiano o no, modi per elaborare o tenere a distanza questo elemento, che un linguaggio reso opaco dalla lunga consuetudine continua a chiamare "irrazionale".

La domanda è: si deve necessariamente rinunciare alla verità oppure si possono chiamare "nuove ragioni", meno pretenziose, a tamponare la falla senza che la teoria perda il suo potere?

...la rinuncia esplicita ad ogni fondazione metafisica veniva sempre bilanciata dal tentativo di salvaguardare la capacità di sintesi, il potere comunque generalizzante, ancora, della ragione...Il titolo "pensiero debole" allude a tutto ciò: essenzialmente all'idea che

Si debba prendere sul serio la scoperta nietzschiana, e forse anche marxiana, del nesso tra evidenza metafisica (e dunque cogenza del fondamento) e rapporti di dominio, dentro e fuori il soggetto;

Senza tuttavia declinare immediatamente questa scoperta in una filosofia dell'emancipazione attraverso lo smascheramento e la demistificazione, ma anzi rivolgendolo un nuovo e più amichevole, perché più disteso e meno metafisicamente angosciato, sguardo al mondo delle apparenze, delle procedure discorsive e "delle forme simboliche", vedendole come il luogo di una possibile esperienza dell'essere;

Non però nello spirito di una "glorificazione dei simulacri" (Deleuze), che finirebbe per conferir loro lo stesso peso

dell'ontos on metafisico, ma nella direzione di un pensiero capace di articolarsi (dunque di "ragionare") nella mezza luce (secondo uno dei verosimili sensi della Lichtung heideggeriana); Intendo anche l'identificazione – assai problematica – di essere e linguaggio che l'ermeneutica riprende da Heidegger, non come un modo di ritrovare l'essere originario, vero, che la metafisica ha dimenticato nei suoi esiti scientifici e tecnologici; ma come una via per incontrare di nuovo l'essere come traccia, ricordo, un essere consumato e indebolito (e per questo soltanto degno di attenzione)...

Ma con tutto ciò non si dice molto per una caratterizzazione "positiva" del pensiero debole. L'espressione funziona anzitutto "debolmente", se così si può dire, come uno slogan polivalente e volutamente dai confini non segnati, ma che fornisce un'indicazione: la razionalità deve, al proprio interno, depotenziarsi, cedere terreno, non avere timore di indietreggiare verso la supposta zona d'ombra, non restare paralizzata dalla perdita del riferimento luminoso, unico e stabile, cartesiano.

"Pensiero debole" è allora certamente una metafora, e in certo modo un paradosso. Non potrà comunque diventare la sigla di qualche nuova filosofia. È un modo di dire provvisorio, forse anche contraddittorio. Ma segna un percorso, indica un senso di percorrenza: è una via che si biforca rispetto alla ragione-dominio comunque ritradotta e camuffata, dalla quale, tuttavia, sappiamo che un congedo definitivo è altrettanto impossibile. Una via che dovrà comunque continuare a biforcarsi.

Si inizia, forse, con una perdita, o se si vuol dire così, con una rinuncia. Ma già fin dall'inizio si può scoprire che essa è anche l'allontanamento da un obbligo, la rimozione di un ostacolo. O meglio, è l'assunzione di un atteggiamento: il tentare di disporsi in un'etica della debolezza, non semplice, assai più costosa, meno rassicurante. Un equilibrio difficile tra la contemplazione inabissante del negativo e la cancellazione di ogni origine, la ritraduzione di tutto nelle pratiche, nei "giochi", nelle tecniche localmente valide.

In secondo luogo, è uno sperimentare, un tentativo di tracciare analisi, di muoversi sul terreno.

Verso il passato: il "pensiero debole" può riavvicinarsi al passato attraverso quel filtro teorico che si può chiamare "pietas". Una sterminata quantità di messaggi, che la tradizione invia a noi, può essere di nuovo ascoltata da un orecchio che si è reso disponibile.

Nel presente: basta osservare quante esclusioni di campi e di oggetti lo sguardo totalizzante può, anzi deve praticare. Il prezzo pagato dalla ragione potente è un'impressionante limitazione degli oggetti che si possono vedere e di cui si può

parlare.

Infine, anche in direzione del futuro, verso la quale il "pensiero debole" sembrerebbe impedito. Infatti, perché non ipotizzare che il contenimento del pensiero forte possa produrre un incontro su un territorio diverso da quello normativo e disciplinare, sul quale vengono stipulati normalmente tutti i nostri "accordi"?

Ma già siamo corsi troppo avanti. Per ora c'è da tentare qualche piccolo movimento, un alleggerimento. È più agevole la polemica con il già noto. E ci sono già – in circolazione – monete contraffatte da individuare..."

Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1986 (prima edizione 1983), pp.7-11

Jacques Derrida: Rapporti tra Decostruzione e rovina

Citazioni di Benjamin:

"...Scheerbart comunque, per ritornare di nuovo a lui, pone un gran valore nel far alloggiare la sua gente – e, secondo l'esempio di questa, i propri concittadini – in quartieri conformi al loro rango: in case di vetro regolabili e movibili, come intanto ne costruivano Loos e Le Corbusier. Non per niente il vetro è un materiale così duro e liscio, al quale niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno "aura". Il vetro è soprattutto il nemico del segreto. È anche nemico del possesso. Il grande scrittore André Gide ha detto una volta "Tutte le cose che voglio possedere diventano per me opache"...Gente come Scheerbart non sogna forse costruzioni in vetro (Glausbauten) proprio perché ha riconosciuto una nuova povertà...Ma forse qui un paragone dice più di una teoria. Se qualcuno entra in una stanza borghese degli anni Ottanta, allora, in tutta la tranquilla e comoda agiatezza che essa irradia, l'impressione: "Qui tu non hai niente da cercare" è la più forte. Qui non hai niente da cercare – perché qui non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia: sulle mensole mediante ninnoli, sulla poltrona mediante una copertura, sulle finestre mediante tende trasparenti, o ancora di fronte al camino mediante il parafuoco. Da qui aiuta ad andare avanti, molto avanti, una bella espressione di Brecht: "Cancella le tue tracce" dice il refrain nella prima poesia del libro di lettura per abitanti della città...Scheerbart con il suo vetro e il Bauhaus con il suo acciaio hanno aperto la strada: hanno costruito degli spazi in cui è difficile lasciare tracce. "dopo tutto quello che è stato detto da

vent'anni a questa parte – spiegava Scheerbart – noi possiamo ben parlare di una civiltà del vetro. Il nuovo ambiente di vetro trasformerà completamente l'uomo. E c'è solo da augurarsi che la nuova civiltà del vetro non trovi troppi oppositori⁶³

Che ne pensate, Peter, di queste proposizioni? Sareste un "oppositore", un partigiano? O, come suppongo, ma forse a torto, né l'uno né l'altro? In tutti i casi, potreste dire in cosa e perché?

Questo testo di Benjamin parla letteralmente, l'avete visto, di "nuova povertà" (omonimo, se non sinonimo di una nuova espressione, di un nuovo concetto francese, per designare un insieme errante di poveri, addirittura "homeless", irriducibile alle categorizzazioni, alle classificazioni e alle localizzazioni antiche della marginalità o della scala sociale: i basso salariati, il proletariato come classe, i disoccupati, eccetera). E la nuova povertà, quella di cui parla Benjamin, non l'altra, sarebbe il "nostro" avvenire, già il nostro presente. Da questo testo affascinante, politicamente così ambiguo, e che non bisognerebbe frammentare troppo, estraggo ancora questo: Schherbart si è interessato del problema di cosa apportino i nostri telescopi, i nostri areoplani e missili facendo degli uomini di una volta del tutto nuove, interessanti e amabili creature. Del resto queste creature parlano già in una lingua completamente nuova. E precisamente ciò che è decisivo...in questo linguaggio è la disposizione per l'arbitrario elemento costruttivo... in contrapposizione quindi all'organico. Questo è il tratto inconfondibile presente nella lingua degli uomini o piuttosto della gente di Scheerbart; poiché la somiglianza con l'uomo – questo principio fondamentale dell'umanesimo – essa la rifiuta. Perfino nei suoi nomi propri ... povertà di esperienza...questo non lo si deve intendere come se gli uomini avessero un desiderio di una nuova esperienza. No, essi desiderano liberarsi dalle esperienze, desiderano un mondo nel quale essi possano far riconoscere la loro povertà – l'esteriore e finalmente anche l'esteriore – in modo cos' netto e chiaro che ne venga fuori qualcosa di decente. Gli uomini non sono neanche sempre ignari o privi di esperienza. Si può dire il contrario: hanno "divorato" tutto, la "Kultur" e l'"uomo", e ne sono diventati più sazi e stanchi...Siamo divenuti poveri. Abbiamo ceduto un pezzo dopo l'altro dell'eredità umana, spesso abbiamo dovuto depositarlo al Monte di pietà a un centesimo del valore, per riceverne in anticipo la moneta dell'"attuale". La crisi economica è alle porte, dietro di essa un'ombra, la guerra che viene. Star saldi è diventato oggi affare dei pochi potenti, che, lo sa Iddio, non sono più umani dei molti; nella maggior parte dei casi più barbari, ma non

nella buona maniera...gli altri allora devono prepararsi, di nuovo e con poco. Lo fanno insieme a quegli uomini, che del radicalmente nuovo hanno fatto la loro causa...e lo hanno fondato su comprensione e rinuncia. Nelle loro costruzioni, immagini e storie l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario. E quel che è più importante, lo fa ridendo. Forse a tratti questo riso suona barbaro. Bene. Talvolta il singolo può pure cedere un po' d'umanità a quella massa, che un giorno gliela renderà con interessi raddoppiati. Cosa pensate di questo testo, Peter, in particolare di una povertà che non dovrebbe farne dimenticare un'altra? Delle due barbarie, che non bisogna confondere, e per quanto possibile – è possibile – non lasciare che si mischino troppo tra loro?...che sarebbe la "buona" barbarie, per voi, in architettura e altrove? E l'"attuale"? so che c'è un'attualità che non vi interessa, ma che cosa rompe meglio (oggi?domani?) con questa attualità? E voi che volete sottrarre l'architettura alla misura dell'uomo, alla sua stessa scala, come intendete questo discorso "distruzione", nel senso di Benjamin...mi piacerebbe dunque Peter, e piacerebbe, suppongo, ai vostri ascoltatori di Irvine, sentirvi parlare di passaggio dei rapporti tra l'architettura, oggi, e la povertà, tutte le povertà, quella di cui parla Benjamin e l'altra, tra l'architettura e il capitale (l'equivalente oggi della "crisi economica" che nel 1930 si teneva...nel vano della porta) tra l'architettura e la guerra (l'equivalente oggi dell'"ombra" e di ciò che "viene" in essa), gli scandali dell'edilizia popolare, della "residenza" in generale...Ho citato questo testo di Benjamin, tra altri motivi per portarvi alla rovina e alla distruzione. Come sapete, quel che dice dell'"aura" distrutta dal vetro (e dalla tecnica in generale) si articola in un discorso difficile sulla "distruzione". D'altra parte...Benjamin parla della rovina, segnatamente della «cultura barocca della rovina», «la materia più nobile della creazione barocca». Egli dichiara che per i barocchi, «l'eredità antica è comparabile, in ognuna delle sue parti, agli elementi a partire dai quali escogitano la totalità nuova. No: essi la costruiscono. Giacché la visione compiuta di questa cosa nuova, era questa: la rovina...L'opera si afferma come rovina. Nell'edificio allegorico Trauerspiel queste forme in rovina dell'opera d'arte salvata si distaccano chiaramente da sempre»⁶⁴

Non dirò nulla di questo concetto benjaminiano della rovina, che è anche il concetto di un certo lutto dell'affermazione, addirittura la salvezza dell'opera, ma ne farò il pretesto per domandarvi questo:

C'è un rapporto tra la vostra architettura del palinsesto, la vostra esperienza architettonica della memoria...e "qualche

cosa" come la rovina che non è più una cosa? In cosa direste, e lo direste, il vostro calcolo della memoria non è barocco in questo senso benjaminiano, malgrado qualche apparenza?

Se ogni architettura è finita, se dunque porta in se stessa, in modi ogni volta originali, le tracce della sua distruzione a venire, il futuro anteriore della sua rovina, se è ossessionata, perfino firmata dalla sagoma spettrale di questa rovina, all'opera nel basamento stesso della sua pietra, nel suo metallo o nel suo vetro, che cosa rapporterebbe ancora l'architettura di "questi tempi" (giusto ieri, oggi, domani; servitevi delle parole che vi sono più comode, moderno, post-moderno, post-post-moderno o a-moderno, eccetera) alla rovina, all'esperienza della sua "propria" rovina? Nel passato, le grandi invenzioni architettoniche organizzavano la loro distruttibilità essenziale, la loro stessa fragilità, come una resistenza alla distruzione o come una monumentalizzazione della stessa rovina (il barocco, secondo Benjamin). Una nuova figura della rovina a venire si profila già nel disegno dell'architettura che vorremmo riconoscere come quella del nostro presente, del nostro avvenire, se si può ancora dire questo, nel disegno della vostra architettura, nel futuro anteriore della sua memoria quale già si profila e si calcola, che già lascia la sua traccia d'avvenire nei vostri progetti? ...Si potrà parlare ancora per questa architettura di "memoria d'uomo", come si dice in francese? A proposito della rovina, della fragilità, della distruttibilità, dunque dell'avvenire, potreste ritornare su quel che dicevamo l'altra mattina a New York dell'eccesso e della "debolezza" Ogni volta che l'eccesso si annuncia (ma esso non si presenta mai se non al di là delle opposizioni ontologiche), esito da parte mia a servirvi di parole quali forza o debolezza. Ma è senza dubbio inevitabile dal momento in cui c'è annuncio... Che sarebbe un'architettura che, senza tenere e senza tenersi in piedi, alla verticale, non cada ancora in rovina?...Quali tracce lasciano già in ciò che costruirete in questo momento sulla terra, in Spagna, o in Giappone, in Ohio, a Berlino, a Parigi, e domani - lo spero - a Irvine..."

Francesco Vitale (a cura di), Jacques Derrida, Adesso l'architettura, Libri Scheiwiller, 24 ORE Motta Cultura srl, Milano 2008, p.210

Paul Virilio "Città Panico e Spazio Critico"

"...Vorrei ora segnalare una strana coincidenza tra la comparsa, quattrocento anni fa circa, della CAMERA DELLE MERAVIGLIE e la nascita della CAMERA DELLE CATASTROFI.

Mentre la camera delle meraviglie nasce, nel sedicesimo secolo, in un mondo che si dischiude grazie alle conquiste marittime e scopre l'esotismo in tutte le sue forme, in particolare con i cabinets de curiosités del diciassettesimo secolo, l'apertura prossima del MUSEO DELL'INCIDENTE appartiene ad un mondo che si rinchiude, si ripiega su se stesso, per occuparsi, nel ventunesimo secolo, dell'endotismo ecologico, in attesa di un inizio di un'escatologia di cui la democrazia dovrà domani tener conto, se non vuole correre il rischio di sparire davanti alla minaccia di una nuova tirannia, la TIRANNIA DEL TEMPO REALE, questo "incidente del Tempo" di un'istantaneità, frutto di un Progresso tecnico politicamente non controllato. "Una vita inconcepibile di sforzi, di potenza, di applicazione, d'incredulità - la vita energica dei Bianchi che si svolge irresistibilmente, brutalmente, sull'orlo delle tenebre esteriori", scriveva Joseph Conrad, a proposito dell'uomo moderno.

Alle soglie del terzo millennio, non sono più solo i Bianchi, ma è l'umanità intera a campare sull'orlo delle tenebre esteriori, sull'orlo del vuoto intersiderale, nella speranza contro ogni speranza di un'ultima colonizzazione, non più oltremare, ma, ormai, OLTREMONDO.

In effetti, se la città è la forma politica maggiore della Storia, la città-mondo, nell'epoca della globalizzazione planetaria, è con le spalle al muro, con le spalle al "muro del tempo"; questo tempo reale e astronomico che soppianta ormai quello dei calendari e delle effemeridi.

Di qui, come abbiamo visto, questo ritorno in emergenza della "città chiusa" e della BUNKERIZZAZIONE che colpisce poco a poco le città, per non parlare della cinta antimissili degli Stati Uniti o, ancora, della rete di asteroidi contro i geoincrociatori che provengono dallo spazio intersiderale...

Se la compiutezza è un limite, questo limite, oggi, deve essere fortificato contro ogni intrusione, e questo secondo l'ordine di grandezza dell'unico pianeta abitabile del sistema solare.

Ci troviamo quindi, attualmente, proprio di fronte all'improvvisa rivelazione di uno SPAZIO CRITICO che risulta dalla compressione temporale, da questa concentrazione tellurica dello spazio-tempo delle attività interattive dell'Umanità, nell'epoca di una globalizzazione insieme economica, politica e militare.

Di qui la questione capitale dell'inversione delle nozioni di INTERNO ed ESTERNO, che non è altro che la conseguenza topologica della crisi delle dimensioni insieme geometriche e geografiche.

Conseguenze "catastrofiche" - nel senso del compianto René Thom - che segnano oggi il declino della GEOPOLITICA delle nazioni a favore di una METROPOLITICA amministrativa e

restrittiva in materia di popolamento urbano...la "grande reclusione" metropolitana dei secoli ventesimo e ventunesimo riproduce, su scala globale, ciò che un tempo avveniva su scala locale con il popolamento dell'era agraria e artigianale. Dopo la rivoluzione industriale e, soprattutto, quella dei trasporti e delle trasmissioni, questa tendenza ha sopraffatto non solo le città, con le loro periferie nebulose, ma anche le nazioni ed i continenti, trasformati in "fortezze"(Europa), da cui la BLITZ-KRIEG generalizzata che, a poco a poco, a sostituito la guerra di movimento e le grandi invasioni territoriali, avendo come unico orizzonte l'inerzia polare di una compiutezza o, più esattamente, di una FINITUDINE – escatologica e non solo ecologica.

"L'avventura, come si presenta ai nostri occhi, mi sembra abbastanza diversa dall'avventura antica, che era più geografica che umana...in questo momento, quest'avventura straordinaria guida l'Europa e il mondo. Il puzzle geografico è sconnesso e scivola rapidamente verso immagini nuove che sostituiranno quelle, già spezzate, dei vecchi continenti", scriveva, nel 1950, Pierre Mac Orlan.

Ben prima della comparsa della geometria frattale, il poeta del "fantastico sociale" aveva indovinato la cesura che si stava operando all'interno di un mondo apparentemente "intero", ma che non avrebbe tardato a provare i dolori del parto, con le contrazioni che si conoscono.

Alla velocità relativa del trasporto e dello spostamento dei corpi, delle merci: conquista dell'assenza di estensione dello spazio reale della geofisica.

Alla velocità assoluta della trasmissione dei messaggi dell'interattività: conquista dell'assenza di estensione dell'istantaneità del tempo reale.

Di qui l'improvvisa fissazione patologica di un mondo che un tempo era multipolare e che si vuole ormai unipolare, con l'inversione delle nozioni di dentro e fuori..."⁶⁵

"...CITTA' PANICO che segnalano, meglio di tutte le teorie urbane sul caos, il fatto che la più grande catastrofe del ventesimo secolo è stata la città, la metropoli contemporanea ai disastri del Progresso.

Il "museo dell'incidente" è proprio lei, questa megalopoli che si crede il centro, l'omphalos di un'umanità finalizzata; questa METACITTA' che non ha più (realmente) luogo, poiché essa si rifiuta ormai di situarsi qui o là come faceva così bene la capitale geopolitica delle nazioni.

In effetti la bolla "metapolitica" della globalizzazione si prepara a scoppiare a sua volta, liberando una moltitudine di spazi critici devastati dai dissensi interni di una guerra civile mondiale senza paragone con quelle, locali, di un tempo.

Bolla finanziaria, bolla immobiliare, bolla di queste nuove tecnologie dell'immagine e della comunicazione (NTIC) che avranno comunicato soprattutto rovina e disastro. Tanti scoppi a ripetizione che segnalano, prematuramente, quello della "bolla geopolitica europea" dovuto ad un allargamento sconsiderato.

Di qui epidemia di febbre ossidionale che contamina gli spiriti della loft-society, dove la rivelazione frattale prevale sulla rivoluzione sociale e dove, con l'aiuto della privatizzazione, lo spazio critico domina lo spazio pubblico delle leggi e dei limiti del diritto..."⁶⁶

Paul Virilio, Città panico, Raffaello Cortina editore, Milano 2004 p.84-85

Rem Koolhaas "Junkspace"

"...La Città Generica è la città liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità. La Città Generica spezza questo circolo vizioso di dipendenza: è soltanto una riflessione sui bisogni di oggi e sulle capacità di oggi. È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte. È <<superficiale>> come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni lunedì mattina...La Città Generica è cresciuta in modo spettacolare negli ultimi decenni. Non sono aumentate solo le sue dimensioni, sono cresciuti anche i suoi numeri. All'inizio degli anni '70 era abitata in media da 2,5 milioni di residenti secondo i dati ufficiali (con una variazione di 500.000 unità in più o in meno secondo le valutazioni ufficiali); oggi si aggira intorno a quota 15 milioni.2.2 La Città Generica esiste anche in Asia, in Europa, in Australia, in Africa. La definitiva fuga dalle campagne, dall'agricoltura, verso la città non è un movimento verso la città come la intendevamo. È un movimento verso la Città Generica, la città tanto pervasiva da arrivare alla campagna. 2.3 Certi continenti, come l'Asia, aspirano alla Città Generica; altri se ne vergognano. Poiché tende ai Tropici, con una convergenza attorno all'Equatore (gran parte delle Città Generiche è in Asia), pare una contraddizione in termini: l'iperfamiliare abitato dall'imperscrutabile. Un giorno tornerà ad essere nuovamente esotico, questo prodotto di scarto della civiltà occidentale, attraverso la risemantizzazione che la sua stessa diffusione porta con sé...2.4 Certe volte una città antica

e speciale, come Barcellona, attraverso un'ipersemplificazione della sua identità torna ad essere una Città Generica. Diventa trasparente, come un marchio. Non accade mai l'inverso... almeno finora. 3.Generalità. 3.1 La Città Generica è quel che resta da quando vaste sezioni della vita urbana si intrecciano nel cyberspazio. Un luogo di sensazioni deboli e rilassate, scarse e distanziate tra un'emozione ed l'altra, discrete e misteriose come un grande spazio illuminato da una lampada da notte. A paragone della città classica, la Città Generica è sedata, solitamente percepita da una posizione sedentaria. Al posto di una concentrazione – una presenza simultanea – nella Città Generica i singoli <<momenti>> sono ben distanziati, tanto da creare uno stato ipnotico fatto di esperienze estetiche quasi impercettibili: le variazioni cromatiche dell'illuminazione fluorescente di un palazzo per uffici appena prima del tramonto, le sottigliezze dei bianchi lievemente differenti di un'insegna luminosa di notte. Come per i piatti della cucina giapponese, le sensazioni vengono ricostituite ed intensificate dalla mente, oppure no: possono semplicemente essere ignorate (c'è modo di scegliere). Questa pervasiva assenza di urgenze e di insistenza agisce come una droga potente: induce un'allucinazione della normalità...⁶⁷

"...La grande originalità della Città Generica sta semplicemente nell'abbandonare ciò che non funziona (ciò che è sopravvissuto al proprio uso), spezzando l'asfalto dell'idealismo, e nell'accettare qualunque cosa cresca al suo posto. In questo senso la Città Generica si adatta tanto al primordiale quanto al futuristico; in realtà soltanto a questi due estremi. La Città Generica è ciò che rimane di quel che la città era una volta. La città Generica è la post-città in corso di allestimento sul sito dell'ex città. 6.2 La Città Generica è tenuta insieme non da un settore pubblico iperesigente (progressivamente scalzato in una sequenza sorprendentemente lunga in cui il foro romano sta all'agorà greca come il mall commerciale sta alla strada principale), bensì dalla residualità. Nel modello originale della modernità il residuo era puro verde, e la sua controllata nitidezza era una dichiarazione moralistica di buone intenzioni che scoraggiava l'associazione, l'uso. Nella Città Generica, data la sottigliezza estrema della sua crosta di civiltà e grazie al suo immanente carattere tropicale, la vegetazione viene trasformata in residuo di Paradiso Terrestre, principale sostegno della sua identità: un ibrido di politica e paesaggio. Contemporaneamente rifugio di ciò che è illegale, incontrollabile, e soggetto di manipolazioni infinite, rappresenta il trionfo simultaneo dell'azzimato e del primitivo. La lussureggiante immoralità della Città Generica fa da compenso alle altre sue povertà. Supremamente inorganica

com'è, l'organico è il suo mito più potente..."⁶⁸

"...C'è sempre un quartiere chiamato Ipocrisia, in cui viene conservato un minimo di passato: di solito è percorso da una vecchia ferrovia/tranvia o da un autobus a due piani, al suono di terrificanti campanelli: versioni addomesticate dell'Olandese volante...è un'elaborazione mitopoietica: celebra il passato come solo ciò che è di concezione recente può fare. È una macchina. 9.2 La Città Generica, una volta, aveva un passato. Nella sua tensione alla dilatazione, vaste sezioni di esso in un modo o nell'altro sono sparite, prima senza rimpianti (il passato era sorprendentemente poco igienico, perfino pericoloso); poi, senza preavviso, il sollievo si trasformò in rimpianto. Certi profeti (lunga chioma canuta, saio grigio, sandali) da sempre ammonivano che il passato era necessario: era una risorsa. Lentamente la macchina della distruzione si arresta cigolando; certe catapecchie scelte a caso sull'immacolato piano euclideo vengono salvate, restaurate ad uno splendore che non hanno mai posseduto...9.3 A dispetto della sua assenza la storia è la principale preoccupazione, anzi la principale attività, della Città Generica. Sui terreni liberati, intorno alle catapecchie restaurate, gli alberghi vengono costruiti sempre più numerosi per accogliere più turisti, in proporzione diretta con la cancellazione del passato. La sua scomparsa non influisce sul loro numero, o forse è solo la calca dell'ultimo istante. Il turismo oggi è indipendente dalla destinazione...9.4 piuttosto che ricordi specifici, le associazioni suscitate dalla Città Generica sono ricordi in generale, ricordi di ricordi: se non tutti i ricordi contemporaneamente, per lo meno un ricordo astratto, simbolico un déjà vu senza fine, un ricordo generico... Camminare su queste ceneri è il massimo della consapevolezza che possono raggiungere?..."

"...La Città generica, come uno schizzo che non viene mai elaborato, non viene migliorata ma abbandonata. L'idea della stratificazione, dell'intensificazione, del completamento le è estranea: non ha strati. Il suo prossimo strato di colloca da qualche altra parte, subito accanto (in una zona che può avere le dimensioni di un intero paese) oppure in qualche altro luogo. L'archeologo del Ventesimo secolo (=archeologia con maggiore capacità interpretativa) ha bisogno di un abbonamento aereo perpetuo, non di una pala. 14.4 Esportando/espellendo i suoi miglioramenti la Città Generica perpetua la propria amnesia (il suo solo legame con l'eternità?). La sua archeologia sarà quindi la prova della sua progressiva dimenticanza, la documentazione della sua evaporazione. Il suo genio avrà dunque le mani vuote: non un imperatore senza vestiti ma un

archeologo senza reperti, o magari senza neppure un sito...⁶⁹

“...Il progresso non c’è più; la cultura barcolla di lato senza sosta, come un granchio fatto di LSD...”

Gabriele Mastrigli (a cura di), Rem Koolhaas, Junkspace, Quodlibet, Macerata 2006, p.45-46

Vittorio Gregotti a proposito del “contemporaneo”

“...L’arte è ovviamente sempre stata contemporanea al proprio tempo, anzi l’uomo contemporaneo è colui che percepisce veramente il proprio tempo perché vi coincide o si pone in alternativa ad esso (anche se le due posizioni sono sovente mescolate) e quindi è capace di afferrarne le contraddizioni senza essere un nostalgico del passato come di ogni futuro senza progetto. Come scrive Giorgio Agamben citando il poeta Osip Mandel’stam, contemporaneo dovrebbe essere «colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirla il buio...chi non si lascia accecare dalle luci del secolo». Invece la contemporaneità è oggi, oltre che una scelta ideologica che cerca di non farsi capire e che invece si capisce troppo, «un genere» (come lo ha definito Nathalie Heinich nel suo Triple jeu de l’art contemporaine) che corre parallelo alla storia come una cultura del tutto particolare, anche se maggioritaria, con speciali caratteristiche; per esempio, tra le altre, quella del principio della violazione delle essenze disciplinari, anziché dell’utilità dello scambio tra i mutevoli confini dei loro specifici territori. In qualche modo il moderno rappresenta il punto di vista del fare che guarda alla costituzione dell’opera, mentre il contemporaneo è più interessato agli effetti, percettivi e di scandalo estetico suscitato dalle cose dell’arte: in sostanza, ancora una volta, solo all’arte come comunicazione. Quindi ciò che importa (più o meno consciamente) al contemporaneo sono i gesti e il messaggio di novità anziché di nuovo, la reattività dell’altro di fronte all’opera, sofisticata o populista che sia ma capace di rappresentare le pulsioni di libertà temporanea come apparente assenza di regole in cui si transita...Casi estremi di fronte a tutto questo sono i tentativi di far coincidere arte e mercato (anzi di far dipendere la prima dal secondo), di mirare all’antiarte, all’istantaneità del gesto fatto di originalità come rottura delle regole proprio quando non vi è più alcuna regola da rompere, sino a quello che si può definire come una sorta di realismo psicotico e collaborazionista in quanto identificazione senza mediazioni con un presente che varia continuamente senza cambiare, caratteristico proprio di quella parte dell’arte

contemporanea che ha perso ogni capacità critica nei confronti della realtà. La ripresa dopo più di un secolo, e con ben diversi obiettivi, dell’idea della fine della storia, la polemica contro il valore dell’ideologia (purtroppo non contro il suo significato di falsa coscienza ma contro le idee che guidano fondatamente i cambiamenti nell’interesse collettivo), l’ascesa vertiginosa del valore dello scambio finanziario, l’espansione planetaria delle comunicazioni immateriali come illusione di libertà, lo sviluppo imponente della tecnoscienza, della finanza come stato finale del capitalismo globale, cioè tutto ciò che sembra essere una fase finale di quello che Serge Latouche definisce «l’occidentalizzazione del mondo»⁷⁰, producono lo stato strutturale con cui la pratica artistica si scontra. Con il risultato di una sua più ampia diffusione mediatica uniforme ma insieme con la produzione di uno smarrimento di senso nell’esercizio delle differenze...⁷¹

“...Nei nostri anni la scelta della costituzione di una distanza critica dallo stato delle cose, per insinuarsi con la propria opera nella descrizione autentica del loro stato di crisi e delle alternative possibili coltivate per mezzo dell’immaginazione e della memoria è, io credo, una condizione necessaria alla pratica artistica dell’architettura, e alla sua ragionevole verità. Ma su cosa contraddittoriamente si fonda tale distanza critica nei confronti delle cose, cioè dei nuovi modi di essere delle relazioni tra gli uomini, della realtà divenuta estasi del presente e costituzione di dipendenze dai poteri non modificabili proprio nella loro apparente transitorietà incessante, apparente segno di strutturale di immutabilità? E cosa succede quando sono i fini civili ad essere in crisi, continuamente mobili negli obiettivi operativi ma fissi e omogenei a livello di principi e della scala di valori della post-socialità della finanza e del consumo? Forse si tratterà non tanto di un realismo negativo come lo definisce Umberto Eco quanto di un realismo di opposizione e di proposta alternativa all’attuale relazione tra le cose e le persone. Ovviamente per chi pratica l’architettura il solo sapere critico non può limitarsi ad una decostruzione dello stato delle cose ma deve avere come premessa un’indagine sul loro stato (che a sua volta deve attraversare un tempo di sospensione del giudizio) per sapersi trasformare in materiale preminente per la costruzione del possibile altro e necessario, proposto per mezzo dell’opera in quanto frammento di verità, un’opera la cui qualità sia in grado di permanere e produrre significati al di là della sua risposta alternativa alla condizione del presente...⁷²

“...Nei nostri anni la scelta della costituzione di una distanza critica dallo stato delle cose, per insinuarsi con la propria

opera nella descrizione autentica del loro stato di crisi e delle alternative possibili coltivate per mezzo dell'immaginazione e della memoria è, io credo, una condizione necessaria alla pratica artistica dell'architettura, e alla sua ragionevole verità. Ma su cosa contraddittoriamente si fonda tale distanza critica nei confronti delle cose, cioè dei nuovi modi di essere delle relazioni tra gli uomini, della realtà divenuta estasi del presente e costituzione di dipendenze dai poteri non modificabili proprio nella loro apparente transitorietà incessante, apparente segno di strutturale di immodificabilità? E cosa succede quando sono i fini civili ad essere in crisi, continuamente mobili negli obiettivi operativi ma fissi e omogenei a livello di principi e della scala di valori della post-socialità della finanza e del consumo? Forse si tratterà non tanto di un realismo negativo come lo definisce Umberto Eco quanto di un realismo di opposizione e di proposta alternativa all'attuale relazione tra le cose e le persone. Ovviamente per chi pratica l'architettura il solo sapere critico non può limitarsi ad una decostruzione dello stato delle cose ma deve avere come premessa un'indagine sul loro stato (che a sua volta deve attraversare un tempo di sospensione del giudizio) per sapersi trasformare in materiale preminente per la costruzione del possibile altro e necessario, proposto per mezzo dell'opera in quanto frammento di verità, un'opera la cui qualità sia in grado di permanere e produrre significati al di là della sua risposta alternativa alla condizione del presente..."

Gregotti Vittorio, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013, p.64

NOTE

- 1** Lyotard F. , *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Torino 1981.
- 2** Nato in ambito filosofico, il concetto prende in considerazione alcuni nodi cruciali dello sviluppo della società contemporanea, come la diffusione della comunicazione digitale, la computerizzazione del sapere, i nuovi comportamenti sociali che derivano da questi fenomeni. Lo stesso concetto è stato inoltre utilizzato per interpretare molte esperienze artistiche, tra cui la letteratura, la musica. Fondamentale è poi il ruolo del post-moderno come strumento di interpretazione dell'architettura e dell'urbanistica, che si lega a concetti quali quello di "decostruzionismo" coniato da Derrida.
- 3** Hegel W. F. , *Filosofia della storia*, Einaudi, Torino 2001; Id., *Fenomenologia dello spirito*, La nuova Italia, Firenze 2001.
- 4** I. Hassan, "The Culture of Postmodernism", *Theory, Culture and Society*, 2 (3):119-131, 1985.
- 5** Bauman Z. , *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- 6** Sono molti gli autori che hanno sottolineato l'importanza della "crisi" non solo dal punto di vista economico ma anche più complessivamente culturale e sociale: si veda per esempio Roubini, N., Mihm, S., *La crisi non è finita*, Feltrinelli, Torino 2013; Sapelli, G., *La crisi economica mondiale. Dieci considerazioni*, Bollati Boringhieri, 2008; Colloca, P., *La "recessione" civica. Crisi economica e deterioramento sociale*, Mulino, Bologna 2016.
- 7** Emblematico in questo senso è per esempio il concetto di "pensiero debole" coniato da Vattimo e Rovatti: G. Vattimo, A. Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Torino 2009.
- 8** Soja Edward William, *Postmetropolis*, Blackwell, Oxford 2000
- 9** Augé Marc, *Le temp en ruines*, Éditions Galilée, Paris 2003
- 10** fenomeno peraltro introdotto sapientemente da René Thom In: *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, a cura di Giulio Giorelli e Simona Morini, Milano, Il Saggiatore, (1980) e in. René Thom (1980): *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*, Milano, Einaudi, 3ª ed. 1985)
- 11** Lefebvre Henri, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona, ristampa 2013 da originale 1970, p.79
- 12** Amendola Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997 (n.e 2003),p.47
- 13** Amendola Giandomenico, 1997 (n.e 2003) p.XXIII
- 14** Harvey David, *Città ribelli, i movimenti urbani dalla Comune di Parigi a OccupyWall Street*, il Saggiatore S.r.l., Milano 2013, p.35
- 15** Amendola Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1997 (n.e 2003),p.48
- 16** Harvey David, 2013, p.35
- 17** Harvey David, 2013, p.41
- 18** Harvey David, 2013, p.45
- 19** <http://www.ilmitte.com/berlinesi-salvano-tempelhof-referendum/>
- 20** Lyotard Jean-François, "Abitare la postmodernità" in *Iride filosofia e discussione pubblica*, il Mulino, n.28, Dicembre 1999, pp.467-474
- 21** Lyotard Jean-François, 1999, p.472
- 22** Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano, 1996
- 23** Lyotard Jean-François, *La condizione postmoderna, rapporto sul sapere*, ristampa da originale 1979, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2014
- 24** Ciorra Pippo, *Senza architettura, le ragioni di una crisi*, Laterza, Roma-Bari 2011
- 25** Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1986 (prima edizione 1983)
- 26** Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*,1986, p.9

- 27** Vitale Francesco (a cura di), Jacques Derrida, *Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, 24 ORE Motta Cultura srl, Milano 2008
- 28** Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980 pp.185-189 in cura di Francesco Vitale, Jacques Derrida, "Adesso l'architettura", 2008, pag.211
- 29** Bertelli Guya, *Frammenti. Scritti d'architettura*, edizione Clup, Milano 2001
- 30** Vitale Francesco (a cura di), Jacques Derrida, *Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, 24 ORE Motta Cultura srl, Milano 2008, p.210
- 31** Virilio Paul, *Lo spazio critico*, p.35
- 32** Percey Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1985
- 33** Bauman Zygmunt, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008
- 34** Virilio Paul, *Città panico*, Raffaello Cortina editore, Milano 2004 p.65-69
- 35** a questo proposito si legga l'interpretazione del "museo dell'incidente" di Joseph Maria Montaner e Zaida Muxí in *Arquitectura y política, ensayos para mundos alternativos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2015
- 36** Davis Mike, *City of Quartz*, Vintage Books, New York 1992
- 37** Calvino Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972
- 38** Mastrigli Gabriele (A cura di), Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, p.31
- 39** Mastrigli Gabriele (A cura di), Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, p.38
- 40** Gilles Clément, 2005, p.7
- 41** de Solà-Morales i Rubió Ignasi, "Terrain vague", in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, num.212, 1996 pp 34 - 43
- 42** Bauman Zygmunt, 2008, p.114
- 43** Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que contemporain?*, Rivages poche petitebibliothèque, Barcelone, 2015. Testo in francese tradotto dall'autore.
- 44** Vittorio Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino, 2010, 74-75
- 45** Agamben Giorgio, op.cit
- 46** Zygmunt Bauman, 2008
- 47** García Vázquez Carlos, *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016
- 48** Vittorio Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino, 2010, 74-75
- 49** Montaner Josep Maria, *Dopo il movimento moderno, l'architettura della seconda metà del Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2006
- 50** Le Corbusier, *Quand les cathedrales etaient blanches, voyage au pays des timides*, Typographie Plon, Parigi, 1957, Ristampa da originale, Typographie Plon, Parigi, 1937. Traduzione dell'autore.
- 51** Ricci Mosé, *New Paradigms*, LISt Lab Laboratorio, Internazionale Editoriale, Trento 2012, pag.8
- 52** E' preclara l'espressione "Non costruiscono gli inglesi per la posterità", scritta dal Verri in un'epistola al fratello inviata dalla Londra della prima rivoluzione industriale, fine secolo diciottesimo. L'intellettuale notava come i nuovi quartieri residenziali fossero costruiti con la tecnica del balloon frame, espediente realizzativo che non garantiva, secondo l'osservatore, una durata nel tempo, "eredicabile".
- 53** sito internet www.microrealities.org
- 54** Latouche Serge op.cit
- 55** Fukuyama Francis, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992.
- 56** Busquets Joan, *Barcelona, the urban evolution of a compact city*, Harvard University Graduate School of Design, Nicolodeditore, Rovereto 2005
- 57** Gregotti Vittorio, *Architettura e Postmetropoli*, Einaudi, Torino 2011
- 58** Boeri Stefano, *L'anticità*, Laterza, Bari, 2011
- 59** Calvino Italo, *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, 2011, Milano, ristampa da originale, Oscar opere di Italo Calvino, Milano 1993
- 60** Calvino Italo, op.cit
- 61** "Being Piano", in *Abitare* n.497, Nov.2009
- 62** Montaner Joseph Maria, *la condicion contemporanea de la arquitectura*, editorial Gustavo Gili, sl, Barcelona, 2015 p.12
- 63** Purini Franco, "Un decennio orfano" in a cura di Guya Bertelli e Elena Lingeri, "Il novecento, un secolo di architettura europea", pubblicato in appendice di Busetto Giorgio (a cura di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Marsilio, Venezia 2006, p.194
- 64** Portoghesi Paolo, "La fine del proibizionismo" in Casabella, 463-464, Novembre-Dicembre 1980, pag.113
- 65** Si veda per esempio: Baglione Chiara, *Casabella 1928-2008*, Electa Architettura, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2008, 460-461

66 Tafuri Manfredo, *Storia dell'architettura italiana*, pag.232

67 Maldonado Tomás, "Il Movimento Moderno e la questione del post", in Casabella, n.463-464, Novembre-Dicembre 1980, pp. 10-14

68 Salvatore Settis, *Il futuro del classico*, Einaudi, Torino, 2004, pp-24-25

69 Jencks Charles, "The presence of the past", in Domus 610, Ottobre 1980. Ripubblicato in Domus Volume IX 1980-1984, Taschen, 2006, p.75

70 Rossi Aldo, *Teatro del mondo*, CLUVA, Venezia, 1982, sommario

71 Tafuri Manfredo, "L'Ephemere est Eternel", Domus 602, Gennaio 1980, pp.7-12

72 Tafuri Manfredo, "L'Ephemere est Eternel", Domus 602, Gennaio 1980, p.8

73 Tafuri Manfredo, "L'Ephemere est Eternel", Domus 602, Gennaio 1980, p.7

74 Migayrou Frédéric, *La Tendenza, italian architectures 1965-1985*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012, p.124

75 Si veda ad esempio: Crotti Sergio, "Verso un'archeologia del futuro", in Urbanistica n.88, Agosto 1988

76 si veda ad esempio: Gregotti Vittorio, "L'ossessione della storia" in Casabella 478, marzo 1982 p.p 40-41

77 Zevi Bruno, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1997, p.728

78 Zevi Bruno, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1997, p.728

79 Benevolo Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, XXIX edizione, Bari, 2009, pp.958-959

80 Purini Franco, "Un decennio orfano" in a cura di Guya Bertelli e Elena Lingeri, "Il novecento, un secolo di architettura europea", pubblicato in appendice di Busetto Giorgio (a cura di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Marsilio, Venezia 2006, p.194

81 Si ha un interessante riepilogo dell'evento catastrofico e dei progetti di vari architetti tra cui appunto Purini e Thermes, in AAVV. "La furia di Poseidon", Silvana Editoriale, 2009. In particolare il saggio contenuto di Marcella Aprile, "Il terremoto del Belice o del fraintendimento", pp.221-234

82 Modello profetizzato da Pier Paolo Pasolini (assassinato nel Novembre del 1975). A questo proposito risulta particolarmente interessante il filmato "Il profilo della città", proiettato nel corso della mostra ideata da Giovanni Canova con allestimento di Mario Bellini alla Triennale di Milano "Annisettanta, il decennio lungo del secolo breve", 27 Ottobre 2007 - 30 Marzo 2008.

83 Purini Franco, "Un decennio orfano" in a cura di Guya Bertelli e Elena Lingeri, "Il novecento, un secolo di architettura europea", pubblicato in appendice di Busetto Giorgio (a cura di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Marsilio, Venezia 2006, p.194

84 Migayrou Frédéric, *La Tendenza, italian architectures 1965-1985*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012, p.104

85 Crotti Sergio, "Verso un'archeologia del futuro", in Urbanistica n.88, Agosto 1988

86 Grumbach Antoine, "Les promenades de Rome", in L'Architecture d'Aujourd'hui, n.198, Septembre 1978, pp. 20-23

87 Rossi Aldo, "An Analogical Architecture", in Architecture and Urbanism, n.56, 1976,p.74

88 Purini Franco, "Un decennio orfano" in a cura di Guya Bertelli e Elena Lingeri, "Il novecento, un secolo di architettura europea", pubblicato in appendice di Busetto Giorgio (a cura di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Marsilio, Venezia 2006, p.194

89 Grumbach Antoine, "Les promenades de Rome", in L'Architecture d'Aujourd'hui, n.198, Septembre 1978, pp. 20-23

90 Polin G., "Raphael Moneo. Il Museo di Arte Romana a Merida", in Casabella 501, Aprile 1984,pp. 52-63

91 Gregotti Vittorio, "L'ossessione della storia", in Casabella 478, Marzo 1982, pp. 40-41

92 Oswald Mathias Ungers, "Modificazione come tema", in Casabella 498-499, Gennaio-Febbraio 1984, p.24

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV, *Crisis-scapes, Athens and beyond*, Synthesi, Atene 2014
- AA.VV, *Koolhaas Rem, Boeri Stefano, S.K Winter, Mutations*, Actar, Barcelona 2000
- Amendola Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997 (n.e 2003)
- AAVV. "La furia di Poseidon", *Silvana Editoriale*, 2009. In particolare il saggio contenuto di Marcella Aprile, "Il terremoto del Belice o del fraintendimento", pp.221-234
- Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que contemporain?*, Rivages poche petite bibliotheque, Barcelone, 2015. Testo in francese tradotto dall'autore.
- Asher François, *Metapolis ou l'avenir des villes*, Odile Jacob, Paris 1995
- Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano, 1996
- Augé Marc, *L'antropologo e il mondo globale*, Raffaello Cortina editore, Milano 2014
- Baglione Chiara, *Casabella 1928-2008*, Electa Architettura, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2008
- Baudrillard Jean, *la società dei consumi*, il Mulino 2012
- Bauman Zygmunt, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002
- Benevolo Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, XXIX edizione, Bari 2009
- Benjamin Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980
- Benjamin Walter, "Esperienza e povertà", in *Opere Complete V*, Einaudi, Torino, 2003
- Bertelli Guya, *Frammenti. Scritti d'architettura*, edizione Clup, Milano, 2001
- Boeri Stefano, *L'antichità*, Laterza, Bari 2011
- Bonicalzi Rosario (a cura di), Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Quodlibet s.r.l., Macerata 2012
- Busquets Joan, *Barcelona, the urban evolution of a compact city*, Harvard University Graduate School of Design, Nicolodiditore, Rovereto 2005
- Ciorra Pippo, *Senza architettura, le ragioni di una crisi*, Laterza, Roma-Bari 2011
- Calvino Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972
- Calvino Italo, *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano 2011 (rist.1992)
- Careri Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006
- Colloca, P., *La "recessione" civica. Crisi economica e deterioramento sociale*, Mulino, Bologna 2016
- Corboz André, "Le territoire comme palimpseste et autres essais", *LesEditions de l'Imprimeur*, Paris, 2006, traduit Il territorio come palinsesto in *Casabella*, 516, sett 1985
- Crotti Sergio, "Verso un'archeologia del futuro", in *Urbanistica* n.88, Agosto 1988
- Crotti Sergio (a cura di), *Per un'architettura urbana*, Provincia

di Bergamo, stampa Grafica monti 1998

Crotti Sergio, "Interspazi, dai siti pubblici ai luoghi comuni", in Paolo Caputo, a cura di, *Le architetture dello spazio pubblico: forme del passato forme del presente*, Electa, Milano, 1997
Davis Mike, *City of Quartz*, Vintage Books, New York 1992

De Matteis, "La scomposizione metropolitana", in Nicolin P. (a cura di), *Atlante metropolitano*, in quaderni di Lotus, Electa, Milano 1991

Frampton Kenneth, "Megaform as urban landscape", in *Architecture + Urban Planning*, University of Michigan, A. Alfred Taubman College, 1999

Fukuyama Francis, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992.

García Vázquez Carlos, *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2016

Gregotti Vittorio, "L'ossessione della storia", in *Casabella* 478, Marzo 1982, pp. 40-41

Gregotti Vittorio, 'Morfologia, materiale', in *Casabella* n.515, 1985

Gregotti Vittorio, *Identità e crisi dell'architettura europea*, Einaudi, Torino 1999

Gregotti Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006

Gregotti Vittorio, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino 2010

Gregotti Vittorio, *Architettura e Postmetropoli*, Einaudi, Torino 2011

Gregotti Vittorio, *Incertezze e simulazioni, Architettura tra moderno e contemporaneo*, Skira editore, Milano 2012

Gregotti Vittorio, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Giulio Einaudi editore s.p.a, Torino 2013

Grumbach Antoine, "Les promenades de Rome", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.198, Septembre 1978, pp. 20-23

Harvey David, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993

Harvey David, *Città ribelli, i movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, il Saggiatore S.r.l., Milano 2013

Hassan I., "The Culture of Postmodernism", *Theory, Culture and Society*, 2 (3):119-131, 1985.

Hegel W. F., *Filosofia della storia*, Einaudi, Torino 2001; Id., *Fenomenologia dello spirito*, La nuova Italia, Firenze 2001

Jencks Charles, "The presence of the past", in *Domus* 610, Ottobre 1980. Ripubblicato in *Domus Volume IX 1980-1984*, Taschen, 2006, p.75

Koolhaas Rem, A cura di Mastrigli Gabriele, *Junkspace, Quodlibet*, Macerata 2006

Latouche Serge, *La scommessa della decrescita*, Universale economica Feltrinelli, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2009

Le Corbusier, *Quand les cathedrales etaient blanches, voyage au pays des timides*, Typographie Plon, Parigi 1957

Lefebvre Henri, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona, ristampa 2013 (da originale 1970)

Lyotard Jean-François, *La condizione postmoderna, rapporto sul sapere*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2014

Lyotard Jean-François, "Abitare la postmodernità", in *Iride filosofia e discussione pubblica*, il Mulino, n.28, Dicembre 1999

Maldonado Tomás, "Il Movimento Moderno e la questione del post", in *Casabella*, n.463-464, Novembre-Dicembre 1980, pp. 10-14

Maurizi Marco, *Adorno e il tempo del non identico*, Editoriale Jaka Book s.p.a, Milano, 2004

Migayrou Frédéric, *La Tendenza, italian architectures 1965-1985*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012

Montaner Josep Maria, Dopo il movimento moderno, l'architettura della seconda metà del Novecento, Editori Laterza, Bari 2006

Montaner Joseph Maria e Muxí Zaida, Arquitectura y politica, ensayos para mundos alternativos, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2015

Montaner Joseph Maria, la condicion contemporanea de la arquitectura, editorial Gustavo Gili sl, Barcelona 2015

Perec Georges, Espèces d'espaces, Galilée, Paris 1985

Polin G., "Raphael Moneo. Il Museo di Arte Romana a Merida", in Casabella 501, Aprile 1984, pp. 52-63

Portoghesi Paolo, "La fine del proibizionismo" in Casabella, 463-464, Novembre-Dicembre 1980, pag.113

Purini Franco, "Un decennio orfano" in a cura di Guya Bertelli e Elena Lingeri, "Il novecento, un secolo di architettura europea", pubblicato in appendice di Busetto Giorgio (a cura di), Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa, Marsilio, Venezia 2006

Ricci Mosé (A cura di), Figure della trasformazione, Forlì 1996

Ricci Mosé, New Paradigms, LISt Lab Laboratorio, Internazionale Editoriale, Trento 2012

Rossi Aldo, Teatro del mondo, CLUVA, Venezia, 1982

Rossi Aldo, "An Analogical Architecture", in Architecture and Urbanism, n.56, 1976, p.74

Roubini, N., Mihm, S., La crisi non è finita, Feltrinelli, Torino 2013

Secchi Bernardo, Prima lezione di urbanistica, Gius. Laterza & figli Spa, Roma-Bari 2000

Settis Salvatore, Il futuro del classico, Einaudi, Torino, 2004,

Solà-Morales Manuel, "Città tagliate. Appunti sull'identità e differenze" In A.A.V.V. Identità e differenze; i racconti dell'abitare, Abitare Segesta, Milano, 1996

Sapelli, G., La crisi economica mondiale. Dieci considerazioni, Bollati Boringhieri, 2008

Soja Edward William, "Postmetropolis" Blackwell, Oxford, 2000

Solà-Morales i Rubió Ignasi, "Terrainvague", in Quaderns d'arquitectura i urbanisme, num.212, 1996

Tafuri Manfredo, Storia dell'architettura italiana 1944-1985, Einaudi 1986

Tafuri Manfredo, "L'Ephemere est Eternel", Domus 602, Gennaio 1980

Thom René, Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli, Milano, Einaudi, 3a ed. 1985

Thom René In: Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia, a cura di Giulio Giorelli e Simona Morini, Milano, Il Saggiatore, (1980)

Ungers Oswald Mathias, "Modificazione come tema", in Casabella 498-499, Gennaio-Febrero 1984, p.24

Vattimo G. e Rovatti A, Il pensiero debole, Feltrinelli, Torino 2009 rist.

Virilio Paul, Lo spazio critico, Dedalo, Bari 1998

Virilio Paul, Città panico, Raffaello Cortina editore, Milano, 2004

Vitale Francesco (a cura di), Jacques Derrida, Adesso l'architettura, Libri Scheiwiller, 24 ORE Motta Cultura srl, Milano, 2008

Zevi Bruno, Storia e controscoria dell'architettura in Italia, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1997

CAPITOLO 2

Architettura, artificio, natura. Per una comprensione del rapporto tra maceria e rovina

Le differenti manifestazioni della crisi del nostro tempo si riferiscono spesso ai termini "maceria" e "rovina" come espressione di una condizione "negativa" dal punto di vista fisico-spaziale, che assume un valore metaforico rispetto al più ampio orizzonte culturale di riferimento. Entrambe le parole, di cui nel presente capitolo si esploreranno le analogie e differenze, possono essere relazionate al concetto di abbandono: una condizione che presiede due rapporti principali, che vorremmo sintetizzare nella dialettica architettura/tempo e artificio/natura. Approfondire queste relazioni permette di aprire scenari positivi di trasformazione, con l'obiettivo di evidenziare delle qualità intrinseche di tali spazi abbandonati.

Ogni crisi economica del capitalismo, dalla seconda rivoluzione industriale in poi, ha generato differenti "luoghi dell'abbandono" nei diversi territori di riferimento. Spazi che sono stati, nei periodi successivi, assorbiti, anche parzialmente, dai progetti trasformativi delle città. Queste strategie rigenerative sono state applicate non necessariamente nei periodi immediatamente successivi alla dismissione di tali luoghi, innescando spesso dei periodi di stasi prolungata.

È rappresentativo il caso delle grandi aree dismesse industriali, luoghi di produzione chiusi a seguito delle conseguenze dovute alle trasformazioni successive ai piani economici di ristrutturazione produttiva cominciati negli anni Settanta del secolo scorso.

Per tre decenni il tema dell'archeologia industriale è stato affrontato dal punto di vista teorico da studiosi come Secchi, con molteplici realizzazioni progettuali in tutto il mondo

" ...
Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius
Quod non imber edax, non Aquilo
Impotens
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum
..."

Orazio, *Odi*, III, 30



considerato più “svilupato”, che si avviava a divenire “post-industriale”.

Le reinterpretazioni in pochi casi hanno mantenuto il medesimo uso, sebbene la volontà politica e architettonica abbia talvolta provato sperimentare la conservazione della funzione produttiva, soprattutto con strumenti normativi come la redazione di nuovi piani regolatori. Le dinamiche di produzione, fortemente cambiate, non hanno permesso in molti casi la rigenerazione del precedente uso e conseguentemente hanno bloccato investimenti rigenerativi, spesso speculativi, sulle aree soggette a un nuovo tipo di “vincolo”. In particolare l’industria pesante, grande fetta del settore industriale dei paesi “industrializzati”, ha optato in maggioranza a favore di una de-localizzazione dei tessuti produttivi su scala mondiale verso aree del pianeta sempre più connesse alle reti infrastrutturali, con condizioni salariali più basse per i lavoratori e con legislazioni più flessibili sui temi ambientali.

Mentre la città post-moderna descritta da Amendola si dotava di nuovi concept progettuali che puntavano su una “turisticizzazione” dell’immagine della città, le gigantesche “zone industriali” diventavano il nuovo tema di rigenerazione urbana.

Sebbene la dismissione industriale abbia rappresentato un caso emblematico, la questione della creazione di luoghi dell’abbandono non è solo il prodotto di questo fenomeno ma è l’esito di molteplici cambiamenti di condizioni che la città ha attraversato nel tempo.

2.1 Sul concetto di maceria e rovina: maceria come sinonimo di rovina?

La radice etimologica dei termini “maceria” e “rovina” presenta in entrambi i casi degli spunti di riflessione interessanti

“...macèra (ant. o region. macèra) s. f. [dal lat. maceria]. – 1. Raccolta di pietre tolte dai campi e radunate sul confine dei fondi, spesso sistemate a muricciolo a secco, per contenere eventuali scoscendimenti o per protezione degli alberi. 2. Al plur., macerie, rovine di edifici crollati o abbattuti: le m. di un palazzo, di una città...

rovina (ant. o letter. rūina) s. f. [lat. rūina, der. di rūere «precipitare»]. – 1. a. Grave distruzione e crollo, totale o parziale, di edifici e strutture edilizie...Con valore concr., quasi esclusivam. al plur., il materiale che è rovinato: la città, dopo il bombardamento, era ridotta a un ammasso di rovine;

frugavano fra le r. delle case distrutte dal terremoto; è rimasto sepolto sotto le r.; la città risorge dalle sue r., anche fig., ritorna a essere florida economicamente e politicamente. Sempre al plur., i resti, le strutture superstiti di edifici e di complessi urbani rovinati, parzialmente distrutti: le r. di una città terremotata; in partic., gli avanzi, i ruderi di antichi edifici che costituiscono un complesso d’interesse culturale...”¹

La relazione tra i termini sembrerebbe essere quasi d’identità secondo la definizione dell’Enciclopedia Treccani. Entrambe le parole si riferiscono a una condizione post-traumatica subita da un oggetto fisico, sia una parte (edificio) o un tutto (città). In particolare “rovina” ha un significato legato non solo a una condizione fisica; nell’uso comune e in quello letterario è metafora potente di un processo “negativo”².

Questi due termini, usati spesso come sinonimi in ambito sia descrittivo che metaforico, possono indicare, seguendo il percorso del significato etimologico, sia un processo che il risultato dello stesso³

Questo processo di distruzione può essere innescato da cause naturali o antropiche. Disastri naturali e catastrofi ecologiche⁴ così come guerre, rompono l’unità della forma alle scale differenti, portando l’opera dell’uomo alla condizione di frammento. Il tema delle rovine, soprattutto nel contesto europeo, è tra i più studiati nell’ambito della ricerca e della pratica essendo rappresentazione di differenti rapporti.

Cosa è rovina e cosa è maceria? Il quesito trova risposte molteplici.

2.2 Tre posizioni a confronto: Simmel, Benjamin, Augé

Come esplicita Simmel, la rovina rappresenta il cambio di stato dell’artefatto umano, emblema degli sforzi dello spirito, da prodotto artificiale in prodotto che viene percepito dall’uomo come naturale:

“...il fascino della rovina sta in ciò, che qui un’opera dell’uomo venga percepita in ultima analisi come un prodotto della natura. Le medesime forze che, tramite decomposizione, dilavazione, frane, proliferare di vegetazione procurano alla montagna la sua configurazione, si sono dimostrate qui efficaci nei ruderi...”⁵

Rimane aperta la questione sul fatto che si tratti di un ritorno dell’espressione dallo spirito alla natura, o di una sua trasformazione in senso progressivo. Forse la figura dinamica del progresso ciclico potrebbe riassumere tale processo o

Tensione tra scopo e accidente, natura e spirito, passato e presente

insieme di processi.

Questa lettura del fascino dato dalla vittoria delle forze della natura sulle forze spirituali, per Simmel introduce in primo luogo una sintesi sui processi morfologici delle forze naturali. Il filosofo si riferisce alle vette alpine che diventano un esempio manifesto di queste forze contrastanti d'innalzamento e poi di abbassamento alla base delle trasformazioni geologiche.

Lo studioso sostiene che la percezione "quieta" di azioni così legate al sublime, muova gli individui ad una sorta di piacere estetico dato dalla contemplazione di tale distruzione.

"...Ciò che ha diretto la costruzione verso l'alto è la volontà umana, ciò che invece le conferisce il suo aspetto attuale è la forza meccanica della natura, forza corrosiva e distruttiva che trascina verso il basso..."⁶

Dunque la rovina è un prodotto delle azioni della natura; sotto questa nuova luce interpretativa Simmel inserisce, o reinserisce, l'attività dell'uomo manifesta tramite i suoi artefatti all'interno del tempo naturale. La natura degradando l'artificio lo trasforma in un apparente prodotto naturale, risolvendo la sempiterna contrapposizione inquietante tra prodotto antropico, artificio, e natura⁷.

È estremamente interessante il passaggio in cui s'interroga sull'uniformità della rovina all'interno del proprio paesaggio di riferimento, rivelando questa ricerca d'idillio "negativo" che nelle varie fasi romantiche dell'uomo, dalla modernità alla classicità, caratterizza parte della ricerca artistica.

Le stesse forze trasformative che innalzano le montagne e ne conformano le cime, azioni naturali "positive", producono un effetto rovesciato sulla rovina, in cui si compie il trionfo del ritorno verso il basso, per gravità, quasi vanificando l'opera di costruzione umana che ne aveva alterato il rapporto. Essendo il rudere espressione presente, traccia dello scorrere del tempo, in esso convive il senso intermedio trasformativo tra la condizione di manifestazione e quella di sparizione.

Per Simmel la rovina è il luogo "pacificato" della risoluzione tra i conflitti architettura/natura e architettura/tempo, o almeno della loro "sospensione". Da qui la percezione gradevole per l'uomo contemporaneo, che interpreta il crollo verso il basso in senso positivo, andando al di là della manifestazione fisica negativa. In questo modo l'individuo trasforma il rapporto con la rovina in una relazione di catarsi e di momentanea risoluzione di tensioni antagonistiche a lui contemporanee.

Così la concezione di decadenza, relazionata ad una cultura, assume un carattere positivo. Sembrerebbe che per lo studioso più una cultura decadente è ricca, molteplice, dotata d'illimitata

impressionabilità ed intelligenza aperta, più troverà piacere nell'approcciarsi alle rovine.

La rovina è tale in quanto rovinata. Sarebbe interessante approfondire interrogando lo studioso sulla nostra epoca complessa e sulla grande produzione di luoghi dell'abbandono. È possibile sostenere che per Simmel, ogni opera architettonica in stato di obsolescenza, che presenti tracce del deperimento e di azione del "tempo naturale", sia considerabile come rovina. Un'obiezione potrebbe muovere dal fatto che le nuove tecnologie della seconda epoca industriale, in cui visse Simmel, a cavallo tra il secolo decimo nono e ventesimo, vedevano come preponderante la costruzione piuttosto che la demolizione o abbandono legato ai nuovi edifici in ferro, vetro e poi calcestruzzo economico. Era una fase di espansione economica dominata dal positivismo.

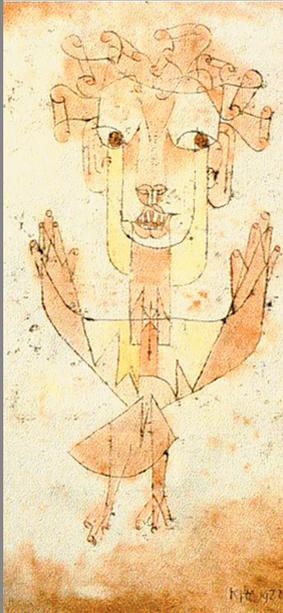
A più di un secolo dallo scritto sulla rovina, i tempi di obsolescenza degli edifici sono cambiati, rendendo il fenomeno del deterioramento certamente più veloce⁸ e per certi aspetti "instoricizzabile".

Questa condizione di obsolescenza è parte della cosiddetta "patina del tempo": se la concezione Ruskiana⁹ di tale concetto è riferita ad architetture di "qualche secolo", rimane aperto il dibattito qualora si tratti di architetture recenti, con poca "maturazione" storica.

Negli anni Sessanta del XX secolo Starobinski negava la possibilità di pace nella contemplazione delle rovine, se l'evento traumatico che le ha prodotte si situa nella contemporaneità dell'osservatore delle stesse¹⁰; dunque il memoriale antico era un monito di un ricordo perduto, distante in dialettica con l'oblio. Questo ricordo ineffabile e drammatico, privato dell'esperienza permette questa pacificazione altrimenti impossibile. A sostegno di questa tesi, Piero Boitani nella raccolta di saggi "Rovine, la forza delle rovine"¹¹, cita l'esempio della poesia di Neruda "La via distrutta"¹². Il poeta, in questo componimento, evoca le immagini di distruzione in cui una strada cilena viene demolita e ricostruita per corrispondere a canoni architettonici differenti. In questo caso l'azione demolitrice non viene presentata in termini positivi: nei fumi della polvere, la distruzione porta con sé l'oblio. Le macerie si fanno rovine, ovvero acquisiscono un senso "altro" rispetto alla loro semplice natura quantitativa.

Il tema della storia emerge come un susseguirsi di violenze come nella nota immagine di Klee dell'"Angelus Novus", ripreso da Benjamin. L'angelo della storia, così denominato dal filosofo, non porta alcun tipo di pace:

"...Vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto.



Angelus Novus
Paul Klee, 1920

Augé:
Rovine prodotto del "tempo
puro", non databile
Macerie prodotto del tempo
storico di distruzione

Ma una tempesta spira da paradiso, che si è impigliata delle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta..."³

Quest'immagine drammatica e allegorica della storia per Benjamin rappresenta una sola grande "catastrofe" che accumula ai piedi dell'angelo rovine su rovine che appesantiscono il volo di questa creatura divisa tra un passato frammentato e rovinato e la "tempesta" del futuro.

Il tema dello sguardo è centrale nell'immagine benjaminiana; l'angelo guarda fisso verso il passato mentre è sospinto dal progresso, ricordando l'accezione ironicamente negativa di progresso (...Le magnifiche sorti e progressive...) di Leopardi nella poesia "La Ginestra".

Approcciarsi alle rovine significa sapere indirizzare lo sguardo, azione affinata tecnicamente grazie allo sviluppo della fotografia.

Lo sguardo fotografico di Gabriele Basilico, che all'inizio degli anni '90 immortalava una Beirut distrutta dopo le devastazioni della guerra, non può essere lo stesso sguardo dei visitatori di Pompei.

Forse è possibile dire che lo sguardo dei protagonisti della guerra è ancora differente rispetto allo sguardo del fotografo che parafrasando Solà-Morales¹⁴, dona una luce nuova alla scena catastrofica.

L'antropologo Marc Augé identifica nel rapporto con la storia il discrimine tra rovine e macerie:

"...La vista delle rovine ci fa fugacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo d'immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che l'arte talvolta riesce a ritrovare...Le macerie accumulate dalla storia recente e le rovine nate dal passato non si assomigliano. Vi è un grande scarto fra il tempo storico della distruzione, che rivela la follia della storia (le vie di Kabul o di Beirut), e il tempo puro, il tempo in rovina, le rovine del tempo che ha perduto la storia o che la storia ha perduto..."¹⁵

La percezione delle rovine, per lo studioso, presiede la presa di coscienza del cosiddetto "tempo puro", un tempo che è possibile collocare in un passato indefinito, forse ancestrale, fuori dall'elenco della catastrofe della storia di Benjamin.

Questa definizione prevede la liberazione dall'evento stesso, dalla memoria rivoluzionaria o catastrofica che presiede il ricordo del fatto storico pietrificato dalla "rovina monumentalizzata" dalle operazioni di restauro.

Il tempo puro è, dunque, ineffabile, in quanto non collocabile nella successione cronologica. Questo discrimine netto colloca le distruzioni della storia recente nel campo delle macerie, così diverse rispetto alle rovine del passato essendo perfettamente riconoscibile il "tempo storico della distruzione" rispetto al tempo in rovina che, in un certo senso, richiama la sospensione dei quadri del diciottesimo secolo dell'arcadia piuttosto che le fotografie "a contrasto" dei reportages di guerra.

Dopo aver introdotto e argomentato questa fondamentale differenza tra rovine del passato e macerie del contemporaneo, in un altro punto del testo Marc Augé definisce come costruzioni più significative della nostra contemporaneità le "singolarità" e i "nonluoghi".

L'iper-produzione di manufatti architettonici costituisce per lo studioso lo spazio virtuale per l'utopia "neo umanista". Se questi fenomeni urbani o antiurbani¹⁶ da un lato vengono definiti macerie, oggetti inseriti in una dinamica di sostituzione incessante e privi di possibilità di raggiungimento del "tempo assoluto", dall'altro vengono delineati come serbatoio di senso e progetto per il futuro

Questi attuali "spazi del codice" sono definiti come luoghi di spaesamento, "spazi critici", traslando il termine di Virilio, in cui se da un lato realizziamo il nostro bisogno di esaltazione e libertà, dall'altro viviamo stati di solitudine. È interessante notare come l'autore definisca la qualità di bellezza non tanto nel singolo oggetto architettonico, quanto nel cambio di scala che rappresenta.

Questa apertura positiva mira a riallacciare un rapporto tra l'uomo contemporaneo e la storia, più che con la rappresentazione (nel senso di messinscena) della stessa.

L'antropologo sottolinea come questo rapporto uomo-storia non possa essere rappresentato da una sorta di "spettacularizzazione" del passato concretizzata nella figura tipologica del museo o della "musealizzazione" dei diversi patrimoni del passato utile a realizzare le istanze del concetto di "fine della storia"¹⁷.

Questo spostamento dell'"enigma" propone una possibile contraddizione: davanti all'abbandono degli spazi contemporanei, nelle sue nuove forme, è possibile lavorare sulle sue macerie considerandole rovine della contemporaneità?



Beirut, 1991
Basilico G.

Macerie o rovine?

"Spazi del codice" e "Spazi critici"

La distinzione proposta tra il concetto di “maceria” e quello di “rovina” e la riflessione condotta attraverso le citazioni di Simmel, Benjamin e Augè, permette di enucleare degli interrogativi che risultano centrali per la nostra ricerca: quale rapporto si instaura tra le macerie della contemporaneità – prodotto di un modo sempre più frenetico di vivere lo spazio che genera continuamente nuovi luoghi dell’abbandono – e dei possibili processi di attribuzione di significato che le possano individuare come rovine? In quale misura si deve considerare ossimorico e contraddittorio il termine “rovine della contemporaneità”?

2.3 Costruire la rovina: disamina storica

Quali conseguenti modelli di gestione e di trattamento possono essere prefigurati per le numerose macerie “del nostro tempo”? Per tentare di elaborare una risposta specifica a questa domanda si ritiene che una disamina storica del concetto di “rovina” possa essere utile. L’obiettivo delle riflessioni seguenti è quello di mettere in luce la differenza dell’utilizzo del termine in relazione ai prodotti del “passato”, in riferimento ad alcune soglie storiche di sviluppo del pensiero occidentale.

A partire dalle fonti, sono quindi state individuate delle tappe salienti che hanno segnato un diverso atteggiamento culturale nella considerazione e nel trattamento della rovina, da cui si possono derivare delle indicazioni significative per la contemporaneità.

2.3.1 Modificare (Classicità)

Presserat hic madidos nobilis uva lacus:
Haec iuga, quam Nysae colles, plus Bacchus amavit,
Hoc nuper Satyri monte dedere choros.
Haec Veneris sedes, Lacedaemone gratior illi,
Hic locus Herculeo nomine clarus erat.
Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla:
Nec superi vellent hoc licuisse sibi.”¹⁸

Il poeta Marziale, di origini iberiche, descrive la condizione del paesaggio desolato di Ercolano dopo la tragedia dell’eruzione del Vesuvio del 79 a lui coeva. La rapidità con la quale un territorio opulento e produttivo si trasformò in un luogo di morte e devastazione costituiscono il tema del componimento.

La descrizione idilliaca, mitologica, arcadica delle campagne e della città ex abrupto cambia negli ultimi due versi dove la sintesi, quasi uno scatto fotografico, in contrapposizione con la prima parte più estesa, rivela l’orrore. Come un bravo moderno giornalista farebbe in diretta dal luogo della catastrofe naturale, il paesaggio devastato, in rovina, è descritto con la potenza dei pochi tratti essenziali minimalisti, con i quali l’autore definisce ciò che vede. La chiosa quasi empia, totalmente riferibile al gusto dell’attuale contemporaneità, “...Gli dei vorrebbero non aver potuto essere onnipotenti...” aggiunge una luce drammatica e potente all’affresco in due tempi del componimento.

Per un cittadino romano la città era più di un’organizzazione spaziale dello spazio antropico, era una realtà totalmente simbolica, assolutamente trascendente rispetto all’essere romano. Le colonie, le città di più antica conquista come Pompei o di fondazione, erano manifestazione della Roma Augustea, dell’impero che si costruiva, ampliava replicando forme del vivere comune sofisticate. Fuori dalle mappe imperiali i romani scrivevano *Hic sunt leones*. La città era espressione non solo della materialità dell’architettura terrena, ma anche di manifestazioni di volontà ultraterrene dell’affollato olimpo delle divinità. Dunque le rovine di un paesaggio, il repentino precipitare in una condizione di distruzione, i frammenti emergenti e scomposti dallo strato di cenere e lapilli, sempre più solidificato, erano emblema di una sventura, quasi sfuggita di mano, alle divinità capricciose e arcu-umane, colpite ugualmente dalla catastrofe, sebbene col beneficio dell’immortalità.

Il dramma umano di Pompei ed Ercolano rappresenta un caso peculiare, la città romana non fu più ricostruita ma inglobata in un lungo processo di riassetto agrario che interessò la Campania sino ad Adriano, che riporterà la regione ad alti regimi produttivi nel III secolo¹⁹. È possibile sostenere che presso i Romani il restauro e la ricostruzione delle architetture danneggiate o in rovina fosse un atto di propaganda politica degli imperatori. I restauri spesso erano volti a cancellare o modificare ciò che in precedenza fu fatto da altri uomini di potere. Toccare le rovine era un atto di potere. Un caso significativo è rappresentato dalla grande operazione di costruzione e restauro che l’imperatore Adriano attuò in Atene: la città più importante della Grecia conquistata, si voleva tornasse ai fasti culturali del passato, faro di cultura in una realtà politica totalmente addomesticata ai Romani.

Circa un secolo dopo Marziale, Pausania il Periegeta, autore della *Descriptio Graeciae*, percorre un viaggio nella Graecia Capta del II secolo, offrendo un itinerario culturale, sociale e artistico di particolare interesse. Il dotto reportage ante litteram



Arco di Adriano, Atene



Colossi di Memnone

Rovina contemporanea = segno di decadenza dovuto alla malasorte e all’influsso di divinità ostili

Rovina antica = da “ripresentare”, modificando con intento paternalistico-propagandistico

è testimonianza di un punto di vista peculiare sulle rovine contemporanee di allora. Esempio di questo è la descrizione di Megalopoli, dove,

"...pur affermando l'esistenza... (della città)... ai suoi tempi, ne sottolinea enfaticamente lo stato di grande decadenza prendendo spunto dalla sua situazione per una digressione sulla fragilità delle cose umane, evidente nelle alterne fortune di alcune città famose..."²⁰.

L'intellettuale, figlio delle evoluzioni della cultura greco-ellenistica, osserva le rovine abitate, e dall'acropoli amaramente descrive la città, che

"...si trova oggi spogliata di tutto il suo apparato decorativo e della sua antica prosperità...per la maggior parte non è che rovine..."²¹

Quasi specchio di una decadenza politica e sociale, le rovine sono testimonianza della caducità della condizione semperiterna dell'Uomo e possibile metafora della condizione della Grecia dominata contemporanea allo scrittore. La rovina contemporanea, era un fatto urbano totalmente negativo, guardato con superstizione e timore, da una società del successo e del potere che non tollerava la sconfitta e sempre aveva la necessità di riscrivere, ricostruire per l'eternità.

Gli avanzi del passato per un romano erano visti con ammirazione o con un'inquietudine superstiziosa, a seconda dello stato di conservazione dei manufatti. L'ossessione di ripresentazione nel presente eterno romano delle antichità aveva una funzione di annullamento della carica negativa che la visione dello sfascio e delle evidenze di obsolescenza dava. In qualche modo, la manutenzione, il mettere mano, modificando la condizione negativa preesistente, rendeva onore a divinità antiche romanizzando il passato. Dando enfasi all'azione contemporanea del restauro, con tutti i riti religiosi eseguiti a corollario, la Romanità si faceva raffinata guardiana paternalista di civiltà dominat.

2.3.2 Smontare (Medioevo)

"...Ma poiché Roma in tutto da li barbari fu ruinata, arsa e distrutta, parve che quello incendio e quella misera ruina ardesse e ruinasse, insieme con gli edifici, ancora l'arte de lo edificare..."²²



La città classica, la sua civiltà, divennero rovine nel corso del periodo medioevale. La frammentazione politica da un lato e l'espansione del cristianesimo furono le forze principali di trasformazione delle condizioni di urbanità. Tra le rovine e le macerie delle gigantesche infrastrutture culturali e funzionali dell'impero romano, si costruì la città nuova, le varie villa nova, costruite in parti di territorio più difendibili.

Tutto questo fu possibile anche grazie a continue operazioni di smontaggio dei monumenti urbani della classicità: si pensi alla Tivoli medioevale costruita con gran parte dei materiali dell'imponente Villa Adriana. Le grandi tipologie di edifici, come terme, basiliche, teatri, anfiteatri e templi quando non vennero trasformati in fortezze, chiese o strutture difensive vennero utilizzate come fonte di approvvigionamento di materiali da costruzione, divenendo spesso luoghi in semi-abbandono o totalmente disabitati, dove pure la memoria dell'edificio precedente spesso andò perduta, come nel caso della villa di Adriano nel territorio tiburtino.

Le società europee medioevali, negli anni prima del mille, subirono una drastica riduzione della popolazione, dovuta a guerre e soprattutto a epidemie. Fuori dalla città, extra moenia, la natura, anno dopo anno, si riprese quantità di territorio sempre più grandi, che con il lento lavoro dei contadini nei secoli torneranno a essere natura antropizzata, paesaggio agricolo. La città, che continuava a essere abitata da una popolazione incredibilmente più esigua, viveva in gran parte nella dimensione di rovina, spesso denominate nei documenti dell'epoca come fracta. Gli avanzi della Roma pagana alla fine del IV secolo sono descritti da molti viaggiatori e pensatori del tempo, come San Girolamo:

"...Auratur sqalet Capitolium, fuligine et araneorum telis omnia templa cooperta sunt, movetur urbs sedibus suis et inundans populus ante delubra semiruta currit ad martyrum tumulos..dii quandam nationum cum bubonibus et noctuis in solis culminibus remaserunt..."²³

I toni drammatici che mostrano l'abbandono del mondo pagano: il "Campidoglio dorato...nello squallore", i "santuari semidistrutti", i templi "coperti di fuliggine e ragnatele", la città che "vacilla sulle sue fondamenta", "gli dei della nazione rimasti solo sui tetti con barbagianni e le civette"²⁴. Se da un lato il testo potrebbe essere interpretato come il trionfo di un presente cristiano nei confronti del mondo pagano, la descrizione del paesaggio romano dell'epoca rivela che nonostante momenti di furore iconoclasta, le progressive spoliazioni e il lavoro del tempus edax rerum (il tempo che tutto divora) la condizione

Rovina contemporanea = punizione divina

Rovina antica = guardata con sospetto, esito di decadenza di un mondo pagano da "sostituire"



del cittadino e del viaggiatore alto medioevale era di vivere in compresenza con la mole ingente di rovine provenienti dal passato. "...Il respiro dell'antica Roma viene assorbito nella liturgia papale e sulla suggestione dei trionfi imperiali celebrati con il passaggio sotto gli archi inizia la costruzione di un rituale che sancisce la continuità tra il presente cristiano e la passata storia pagana...".

Una società sostanzialmente più povera come quella medioevale interpretò il riciclo degli edifici pubblici e privati romani in forme d'intervento sostanzialmente più "deboli" rispetto alle grandi trasformazioni e dei pesanti restauri fatti in epoca romana. Spesso le operazioni si limitavano alla sostituzione o alla modificazione dell'apparato simbolico-decorativo, oppure a cambiamenti effettuati in tempi discontinui, sufficienti ad adeguare le rovine alle esigenze della nuova funzione, come nel caso di Castel Sant'Angelo, già mole di Adriano, divenuta fortezza papalina. Sebbene il senso della rovina rimanesse totalmente nella sfera della negatività e della superstizione, fu condizione assolutamente evidente e non alienabile nella città medioevale: monito magico, negativo di un tempo estinto, presente nel tessuto discontinuo della città contemporanea e nelle sue narrazioni popolari. La città si trovava introiettata al suo interno, parti, residui in rovina guardati per molto tempo con un mix di sospetto e ammirazione. Spesso si "nutriva" di questi avanzi, utilizzandoli come materiale da costruzione, dopo averli in modo discontinuo "decomposti", ricollocati e decontestualizzati, in frammenti, in nuove fabbriche.

È possibile notare come gradualmente il punto di vista dei viaggiatori medioevali cambi già nei secoli dopo il Mille. Nel caso di Roma, capitale della cristianità, furono scritti nuovi documenti in forma di catalogo e di itinerario: il primo documento descrittivo statico, il secondo dinamico, a uso principalmente di pellegrini e dotti. In questi straordinari documenti le rovine, i monumenti sono definiti come *Mirabilia della città santa*.

2.3.3 Rileggere (Umanesimo)

A partire dal tredicesimo secolo, già la relazione con le rovine del passato si avviava verso la curiosità antiquaria che fiorirà nel periodo dell'Umanesimo e poi della Rinascenza. La chiara allusione rovine-decadenza è presente nelle allegorie politiche sulla città del periodo comunale e poi delle signorie.

Significativo è il caso del ciclo di affreschi conservato nel Palazzo Pubblico di Siena dell'Allegoria ed effetti del buono e del cattivo governo di Ambrogio Lorenzetti. Databili attorno

al 1338-1339, gli affreschi furono commissionati all'artista senese per ispirare l'operato del governo che si riuniva nella sala. Il ciclo, di effetto didascalico, pone in confronto l'allegoria del Buon Governo e del Cattivo governo e dei loro effetti sul paesaggio urbano e agricolo. Se la città governata dall'armonia e dall'ordine, risplende manifestando gli effetti del Buon governo nel contesto urbano e nelle campagne prosperose, la visione negativa del Cattivo governo è definita da una città in rovina e da una campagna desolata.

Quest'ultima immagine, rappresentativa di un gusto mercantile-borghese proprio della civiltà comunale, mostra scene di delitti e decadenza tra le macerie di una città medioevale ai piedi di una personificazione della Tirannide seduta in trono. Così i tre vizi alati, Avarizia, Superbia e Vanagloria, d'ispirazione dantesca, si contrappongono alle virtù teologali presenti nel Buon Governo. Tra le varie sfaccettature del Male, nella corte del diavolaccio della tirannide è presente la Divisione. La città è pericolante e piena di macerie, perché i suoi cittadini distruggono piuttosto che costruire all'ombra del Timore che sorvola la scena opponendosi alla Sicurezza della scena antitetica.

Gli affreschi sono una delle prime manifestazioni artistiche dell'epoca in cui il paesaggio non è solo uno sfondo ma parte integrante della figura, del messaggio politico che si voleva trasmettere con la rappresentazione. Nonostante i chiari riferimenti alla cultura e simbologia cristiana, quest'opera mirabile è considerata una delle prime rappresentazioni laiche. Effettivamente il discrimine tra le due realtà causa-effetto, ovvero Buon Governo = Buona Città/Campagna e Cattivo governo = Cattiva Città/Campagna, dipende non da un'entità ultraterrena ma dalle scelte dell'Uomo. L'Homo Faber del proprio destino, idea caratteristica di un sistema di valori totalmente borghesi, col proprio ingegno e con il proprio lavoro, teso al bene comune, può portare la città al benessere o alla rovina.

Dunque il paesaggio in decadenza, le pietre cadute dei palazzi, la città del delitto è una manifestazione della cattiva politica fatta dagli uomini contro altri uomini, dunque va contro le leggi divine. Può sembrare una sottigliezza retorica ma per il mondo di significati del tempo è una vera e propria rivoluzione. La città si trasforma in un paesaggio di rovine a causa dell'Uomo, che diventa quindi il soggetto responsabile di questa evoluzione, e l'artefice in grado di evitare che questo si verifichi.



Allegoria ed effetti del buon governo. particolare
Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339



Allegoria ed effetti del cattivo governo. particolare
Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339

Rovina contemporanea = frutto del malgoverno (evitabile) o punizione divina (catastrofi naturali)

Rovina antica = nascita curiosità antiquarie, "nani sulle spalle di giganti"

Rovina contemporanea = frutto del malgoverno (evitabile) o punizione divina (catastrofi naturali)

Rovina antica = curiosità antiquarie, operare/apprendere dai manufatti del passato per superare gli antichi, costruzione di finte rovine

2.3.4 Recuperare (Rinascimento)

La figura di Leon Battista Alberti è esemplare dell'atteggiamento di grande novità che si sviluppa tra il tardo Umanesimo ed il Rinascimento nell'approccio alle rovine dell'antico. Così afferma:

"...Tutti gli edifici dell'antichità che potessero avere importanza per qualche rispetto, io li ho esaminati, per poterne ricavare elementi utili. Incessantemente ho rovistato, scrutato, misurato, rappresentato con schizzi tutto quello che ho potuto, per potermi impadronire e servire di tutti i contributi possibili che l'ingegno e la laboriosità umana mi offrivano..."²⁵

Il repertorio classico diventa materia misurabile, non solo ispirazione. Dai ruderi del passato l'architetto intellettuale colto trae un repertorio "utile" a costruire nella propria contemporaneità.

Emblema di quest'esperienza nuova è Raffaello, che viene così descritto dall'intellettuale Calcagnini:

"...Nunc Roman in Roma
quaerit reperitaque Raphael,
quaerere magnis hominis
sed reperire Dei est..."²⁶

Nei documenti epistolari di uno degli artisti simbolo della cosiddetta Rinascenza, emerge il desiderio di superare gli antichi. La meraviglia delle scoperte archeologiche del tempo, si pensi alla Domus Aurea neroniana, si convertiva non solo in ammirazione bensì in volontà di superamento degli esiti delle ricerche precedenti. Così Raffaello scriveva al Papa:

"...Non debbe adunche, Padre Santo, esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quello poco che resta di questa antica Madre della gloria e nome italiano, per testimonio di quegli animi divini, che pur talor con la memoria loro, excitano e destano alle virtù li spiriti che oggidì sono tra noi...ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando VIVO il paragone con gli antichi, AGUALIARLI e SUPERARLI, come ben fa, con magni edifici..."²⁷

Da queste parole traspare l'innovazione che all'epoca aprì gli scenari costruttivi di un'epoca sempre più sofisticat.

Se da un lato la volontà di superamento degli antichi portò a un rapporto più diretto con le rovine del passato, sebbene

filtrato dalla una concezione filologica agli albori degli sviluppi metodologico-scientifici che avrà nei secoli successivi, dall'altro è possibile definire l'emergere di una nuova tendenza, che fiorirà secoli dopo con lo sviluppo del pittoresco in seno al neo-classicismo e romanticismo: la costruzione di "finte" rovine. L'esplorazione di questa tematica si limita in tale ricerca all'individuazione dell'esperienza di Pirro Ligorio²⁸, il quale dedicò gran parte della sua vita alla costruzione di un rapporto esemplare con le rovine del passato e si dedicò, nel corso della sua attività di architetto, alla costruzione dei Giardini di Bomarzo.

"...A Bomarzo la finzione scenica è travolgente; l'osservatore non può contemplare perché vi è immerso, in un ingranaggio di sensazioni (...), capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo onirico, assurdo, ludico ed edonistico..."²⁹

Con queste parole Bruno Zevi definisce il Parco dei Mostri, costruito per volontà di Pier Francesco Orsini. Il tema della metamorfosi confonde la natura con l'artificio, in una sospensione temporale in cui il visitatore, spaesato da architetture e sculture senza tempo, entra in una dimensione altra.

Il tempo in rovina cristallizza momenti catastrofici come nel caso della casa pendente, legandoli all'atmosfera di fantastico che impressionò Salvador Dalí nel secolo XX.³⁰

La costruzione di queste rovine, con riferimenti esoterici tra il simbolico e il magico, diventa manifestazione essoterica di appropriazione del mistero della rovina di cui parla Augé.

2.4 La "Presenza del Passato" nella rovina contemporanea

Se per Augé la natura dei ruderi contemporanei appartiene alla categoria di "maceria", dunque a un concetto che richiama la quantità rispetto alla qualità intensa nel senso di attribuzione di un valore alla materia de-composta, Purini introduce un concetto interessante legando le macerie del contemporaneo all'immagine della rovina antica:

"...Recentemente il dolente nodo balcanico ha proposto al mondo l'immagine di nuove rovine. Rovine storiche, come le pietre sconnesse del Ponte di Mostar e i resti combusti della biblioteca di Sarajevo. Accanto a questi ruderi si sono visti sugli schermi televisivi i volumi squarciati e anneriti degli edifici di Belgrado, molti dei quali costruiti negli ultimi decenni. In questo



Il parco dei mostri di Bomarzo e la costruzione di "finte rovine" la casa pendente

modo come è avvenuto qualche anno addietro a Beirut e a Bagdad, l'architettura moderna ha mostrato un aspetto che precedentemente solo l'architettura antica aveva proposto. I muri sbriciolati ed anneriti, le travi spezzate dai ferri contorti esposti come vene troncate, i solai divenuti cumuli di lastre di cemento fratturate, sovrapposte in ondulate colline o ridotte a un ammasso di detriti polverosi senza più alcuna somiglianza di ciò che erano state, parlano il linguaggio tragico e più volte ripetuto della distruzione. Queste immagini hanno fatto invecchiare di colpo l'architettura moderna che sempre ha voluto essere il veicolo, nella sua ingenuità riformatrice, di una presunta, eterna giovinezza...Le ultime tra queste distruzioni erano state anticipate dal decostruttivismo, profezia inquietante del collasso di un ordine del mondo sostenuto dalla divisione dei due blocchi, rappresentato nell'architettura da un composito basato su un equilibrio ortodosso fino al conformismo, che aveva tenuto per decenni..."³¹.

Forse le macerie delle guerre ricordate da Purini hanno l'immagine delle rovine antiche, vivono il dramma estetico rappresentato dalla manifestazione della distruzione.

Così la città postmoderna³² si trova a confrontarsi col desiderio di recuperare il suo trapassato remoto rappresentato dal centro storico, il suo passato remoto, le grandi aree dell'abbandono industriale, e il suo passato prossimo, rappresentato dagli edifici costruiti da poche decadi e oggi in abbandono. Ognuno di questi rapporti vive di criticità.

Il "trapassato remoto", soprattutto in Europa, si manifesta nel sofisticato dibattito costruttivo-operativo del Restauro, tra gli opposti conservazione e demolizione.

Così il "passato remoto" della città industriale, negli ultimi trent'anni, si è costruito e demolito attorno a nuovi termini utilizzati nella pratica e teoria architettonica come rigenerazione, riciclo.

Il nuovo abbandono, il "passato prossimo", non si presenta uniformemente. A macchia di leopardo all'interno di sistemi che si supponeva uniti, come l'Unione Europea, si manifestano episodi di abbandono dovuti alle conseguenze attuali della crisi del 2007, mentre in altre aree si finiscono i cantieri e sembra che nessuna crisi sia mai esistita.

2.5 La metafora della rovina piranesiana come strumento della contemporaneità

Come sottolinea Carlo Grassi, in un saggio pubblicato in "Rovine future, contributi per ripensare il presente", le rovine fanno parte dell'insieme multiforme del consumo culturale del cittadino del mondo globalizzato³³. Dopo aver effettuato una sorta di riepilogo sul valore che nelle varie epoche è stato attribuito alla rovina del passato si concentra sul cambio avvenuto nel secolo XIX, ovvero l'attribuzione di valore agli "avanzi" non solo classici ma anche medioevali.

Questo spostamento d'interesse su un passato "più recente" produce un'interessante cambiamento:

"...L'accento si sposta dal passato remoto a quello più o meno prossimo: da qualcosa che è irrimediabilmente scomparso alla caducità di ciò che è declinante, pericolante, in bilico. Si perde, così, il significato di manifestazione attuale di una vita estinta e sorge il senso della goethiana *erstarrte Musik*: musica pietrificata, pietra umanizzata, materia esposta al contingente..."³⁴

L'esperienza che si ha di questo passato prossimo è diretta; "il passato diventa qualcosa di cui si può liberamente disporre". La relazione con il "barcollante" apre nuovi scenari interpretativi di attribuzione di valore non solo a ciò che è obsoleto, ma anche a ciò che è obsolescente, in differenti punti del processo in fieri.

Nel corso del secolo XX, sostiene lo studioso, le rovine diventano parte del sistema dell'intrattenimento culturale e turistico di massa. Quest'operazione, nella spettacolarizzazione turistica, ha in un certo senso traslato il significato della rovina dal campo romantico del sublime a quello del beauty, rovesciando alcuni aspetti rintracciabili nell'opera di Piranesi³⁵.

Costruire le rovine potrebbe significare in prima battuta costruirne un senso, una narrazione, così come nel caso delle molteplici macerie contemporanee. Una ri-significazione tramite l'utilizzo di una nuova scrittura che prescindere la nuova occupazione con usi molteplici. Questa costruzione "in negativo" prevede come primo passo il riconoscimento delle qualità nascoste che si possono manifestare nello stato di rudere. Forse utilizzando gli strumenti dell'invenzione, come nell'opera di Piranesi, in cui il rudere spesso è un moltiplicatore delle condizioni di frammentazione dell'architettura, di sopravvento del naturale, di accumulo e proliferazione del simbolico

Rovine piranesiane e ruderi moderni e contemporanei



fotogramma del film *Matrix*
Lana e Lilly Wachowski
1999

Purini utilizza la metafora piranesiana per approcciarsi alla lista delle rovine e macerie del moderno. Nelle incisioni dell'artista l'architetto riscontra un rapporto simile all'analogia con i "ruderi moderni", considerando come modernità il XIX secolo, il XX e la contemporaneità, di cui si evidenzia il "tragico esordio terroristico", con riferimento alle Twin Towers. Macerie contemporanee assunte allo status di rovina, "immagine" di distruzione e manifestazione di un dramma implicato con il tempo a noi vicino.

L'attualizzazione del dramma è rappresentato dalle emblematiche sequenze filmate, in cui la distruzione delle torri definisce un dramma collettivo, con il tragico epilogo del collasso delle stesse.

"...Intrinsecamente militarizzata, la rovina moderna ha definitivamente esautorato l'essenza meditativa del rudere di matrice classica, generando un vuoto semantico che non è possibile colmare. Se le rovine classiche sono ancora corpi, ancorché smembrati e dispersi, quelle moderne sono nudi rottami, osceni nella loro scomposta assenza di senso, nella loro irrilevante casualità..."³⁶

Purini evidenzia la differenza tra "corpi smembrati e dispersi" e "nudi rottami", definiti "osceni", senza senso e frutto di una casualità. I "nudi rottami" delle Torri Gemelle sono stati spostati nella realtà materiale dell'oblio, riciclati. La ricostruzione memoriale sul sito del tragico evento si basa sull'evocazione "in negativo", tramite l'assenza della matericità della traccia fisica, per smaterializzarla nel vuoto dei fori delle fondazioni trasformati in fontane. Tutt'attorno alberi, una nuova stazione di Calatrava e una torre di cristallo, la cui altezza cita "quantitativamente" la data dell'indipendenza americana.

Dove sono le macerie? La maceria rimane filmata, ripresa e con possibilità di rievocazione infinita delle sequenze in un eterno rewind, ma la traccia fisica è sparita. In questo caso è possibile affermare che la costruzione virtuale della rovina, nell'accezione spinta di memoriale, ha previsto la cancellazione della maceria analogica. Esiste l'immagine della figura precedente, le sequenze filmiche del processo di rovina e la sua evoluzione catastrofica. Scompare la maceria, si costruisce la rovina.

È notevole, l'elenco di film in cui Franco Purini riconosce un'influenza dell'estetica piranesiana, in cui la costruzione della scena prevede uno stato di rovina per evocare condizioni futuribili e non di mera ricostruzione storica.

"...Non solo nell'architettura ma anche nel cinema è possibile constatare la notevole influenza del mondo piranesiano. Da "Metropolis" di Fritz Lang a "il processo" di Orson Wells; da alcuni film dedicati all'agente segreto James Bond, tra i quali "Agente 007, licenza di uccidere", "007, dalla Russia con amore", "007, operazione tuono", "007, si vive solo due volte", le cui scenografie si devono a Ken Adam, ad "Alien" di Ridley Scott; dai due "Batman" di Tim Burton a "Matrix dei fratelli Wachowski; da "Atto di forza" di Paul Verhoven a "The Cube", di Vincenzo Natali; da "Blade Runner" di Ridley Scott a "Sin City" di Robert Rodriguez; da "Il pianeta delle scimmie" di Franklin J. Schaffner alle installazioni di Peter Greenaway e alla serie di Harry Potter di Chris Columbus si susseguono scene che ripropongono lo spirito piranesiano sia negli interni che negli esterni. Città cupe divise in altissimi canyon, fatti di edifici che ricordano nella loro varietà la stupefacente efflorescenza degli edifici che costituiscono il Campo Marzio piranesiano; interni a doppia e a tripla altezza attraversati da ponti, da tralicci sospesi, da grate metalliche, da funi, da aeree linee metropolitane; stazioni sterminate, fabbriche abbandonate; depositi in rovina: visti in centinaia di film questi materiali scenici discendono in modo più o meno esplicito dalle visioni di Piranesi. Accanto al cinema occorre ricordare anche molti fumetti...per arrivare infine ai videogame, densi di scorci oscuri e minacciosi, montati in soggettiva come avviene in "Doom III", "Return to Castel Wolfenstein", "Unreal" o in "Tomb rider", disseminato dei ruderi esplorati di Lara Croft. Nei videogame la spazialità tenebrosa di Piranesi viene tradotta, per così dire, nel linguaggio virtuale senza perdere in questo passaggio il suo senso. Passando brevemente dal cinema alla fotografia i nomi di Gabriele Basilico, Joel Meyerowitz, Giovanni Chiaramonte, Mimmo Iodice, Olivo Barbieri, Armin Linke, Guido Guidi sono alcuni tra i primi che vengono in mente per la qualità delle loro immagini, nelle quali la rovina diviene il luogo di una nuova visione del mondo, divisa tra tragedia ed estetismo..."³⁷

Quest'attenzione dei molteplici campi delle arti e delle scienze ai concetti di rovine e macerie è emblematico di un momento storico in cui si inizia a riconoscere gli esiti fisici del crollo di un sistema che si pensava non "storicizzabile", fuori dalla storia. Un sistema che svela, tramite la manifestazione "in rovina" di alcuni dei suoi più recenti prodotti, una natura "rassicurante" di disfacimento; smontando così l'assunto "il tempo che stiamo vivendo non produrrà più rovine perché non ne ha il tempo" evidenziata da Augé. Questa condizione di non sparizione immediata avvicina i nuovi luoghi disattivati ai prodotti abbandonati del passato. La non realizzazione perfetta della

metafora della città di Leonia di Calvino, che di giorno in giorno sostituiva in modo consumistico tutti i propri componenti, porta alla dilatazione del tempo dell'abbandono.

Questo perché anche le demolizioni hanno un costo elevato non sostenibile in tempi di crisi economica.

Se nega questo primo assunto, la manifestazione dei nuovi luoghi dell'abbandono conferma la seconda parte dell'assunto citato in quanto, parafrasando, se il tempo attuale non costruisce più rovine perché non ne ha il tempo, prosegue Augé, esso costruirà macerie". Macerie di un'architettura che non si pensava durevole, più vicina al campo dell'effimero, costruita con tecniche costruttive che hanno dato spazio alla rapida obsolescenza. Macerie come rovine "deboli"?

Per Vittorio Gregotti, queste nuove macerie rappresentano il materiale del progetto di architettura della contemporaneità

"...Se non potremo più usare le rovine dell'antichità ma solo le macerie del presente a questo fine, quelle restano a segnare la distanza con cui siamo costretti a misurarci costantemente..."³⁸ ed è in questa distanza critica evocata da Gregotti, che è possibile leggere l'operazione di ripresentazione, che l'architetto attua sulle macerie del contemporaneo, applicando criteri di selezione razionale di questo immenso patrimonio critico, prefigurandone rovine per il futuro.

APPENDICE 2:

Atlante dei riferimenti

In questa "raccolta" di esempi, vengono illustrati alcuni significativi casi studio che, in ambito iberico, stanno contrassegnando da alcuni anni il nuovo "paesaggio dell'abbandono". Tale raccolta, stesa in forma di "atlante", parte dallo studio sviluppato durante l'esperienza di studio e ricerca in Spagna, che per un lungo periodo è stata contrassegnata da un viaggio studio alla ricerca di exempla significativi capaci di supportare e dare un riferimento fisico alle concettualizzazioni precedentemente esposte.

"Macerie" del contemporaneo nel contesto spagnolo:

Lo Sfondo

A cavallo tra il XX ed il XXI secolo, la Spagna è stata interessata da un periodo florido di investimenti sia pubblici che privati in architettura, guidato dal cosiddetto "Effetto Bilbao", che si suppone abbia inizio con la costruzione del museo Guggenheim nella città basca, ad opera dell'architetto Frank Gehry. Tuttavia, la crisi globale ha determinato un periodo di stagnazione economica, con conseguente disagio per l'intero settore architettonico, che ha modificato le condizioni di sviluppo di molti progetti, portando al fermo di molti, rimasti non finiti a dieci anni dal manifestarsi di questo cambio traumatico. Di conseguenza la penisola iberica è ora di fronte a un fenomeno nuovo: l'esistenza di un gran numero di edifici o non finiti, finiti e mai utilizzati oppure chiusi e abbandonati poco dopo un breve periodo di apertura, che codificano una nuova presenza di fatti urbani costruiti negli ultimi venti anni e ora in condizione di abbandono.

Non l'abbandono dei residui del moderno, fenomeno ampiamente studiato negli ultimi anni, ma l'abbandono del post-moderno, legato all'"abbandono del nuovo" di cui parla Mosé Ricci, relazionandolo ad una sorta di "effetto Pompei"³⁹. Quanti casi di possiamo trovare nel territorio

Un esempio di abbandono del
"nuovo"



fotogramma della pubblicità di fine anni '90 con Megan Gale sullo sfondo il Guggenheim

spagnolo? Possiamo considerarli come macerie, che in molti casi continuano ad essere un costo per la collettività, in attesa di essere demoliti? O potremmo considerare questi nuovi fatti urbani una opportunità per dare forma a future rovine, come possibilità per sperimentare nuovi modelli di trasformazione spaziale, magari attraverso l'uso della natura spontanea come operatore progettuale?

Il seguente capitolo considera questa situazione, al fine di comprendere meglio il fenomeno dell'abbandono delle nuove architetture, attraverso la selezione dei casi studio rappresentati da edifici iconici utilizzati per fini turistico-culturali.

Parte prima:

Dall'“Effetto Beaubourg” all'“Effetto Bilbao”

“Tra il XX ed il XXI secolo, la Spagna credeva nei miracoli. Concretamente nei miracoli che gli archistar avrebbero costruito...La fede in questo tipo di miracoli, che ha avuto inizio con le glorie internazionali del 1992 a Barcellona, Madrid e Siviglia, si diffuse rapidamente dal giorno in cui la grande copertura di titanio progettata da Frank Gehry ha rivitalizzato la capitale biscaglina...”⁴⁰

In questo brano Llatzer Moix si riferisce al museo iconico Guggenheim costruito nel nord della Spagna, che si crede abbia dato l'inizio del cosiddetto “Effetto Bilbao”, un fenomeno che si riferisce alla strategia di rigenerazione urbana attraverso la costruzione di oggetti architettonici spettacolari con una risonanza mediatica e culturale, non solo sul contesto locale ma globale.

Dal 1997, l'operazione Guggenheim di Bilbao è stata oggetto di dibattito sia nell'ambito dei mass media che in quello accademico. Nel 1999 John Rajchman ha scritto uno dei primi articoli focalizzati su questo tema, in cui ha criticato la caratteristica di “spettacolarità” di tutta l'operazione⁴¹. Lo studioso fa riferimento alla nozione di Baudrillard di “Effetto Beaubourg” che legava la nuova architettura museale al manifestarsi della “società della simulazione”. Il filosofo aveva ipotizzato che con la costruzione negli anni Settanta del Centro Pompidou a Parigi si stesse realizzando la spettacolarizzazione della cultura in una chiave totalmente mercificata e dissociata rispetto alle premesse di sviluppo. In base a questo Rajchman si chiese se fosse possibile individuare un'evoluzione nel fenomeno, focalizzandosi proprio sul museo di Gehry, visto come una novità nel concetto di “architettura spettacolare”⁴². Il filosofo ha sostenuto che il nuovo museo sia stato uno dei

più pubblicizzati della storia dell'architettura, ancor prima che finissero i lavori, secondo un processo di costruzione dell'immagine virtuale dell'architettura. Tale approccio è stato finalizzato a catturare l'attenzione del mercato turistico globale, attraverso la realizzazione di un edificio iconico. In questo senso, l'edificio è emblematico della sproporzione generale tra l'offerta di arte contemporanea e la richiesta di esporre le stesse; seguendo l'idea che l'edificio in sé, il contenitore, sia più importante delle collezioni esposte, il contenuto. Il Guggenheim trasmette l'idea che quanto più l'immagine dell'edificio è spettacolare, tanto più sarà in grado di attirare l'attenzione del pubblico mondiale.

Parte seconda:

L'Architettura dell'Intrattenimento, “Architainment” Architecture

Nei primi tre anni dopo l'apertura le entrate del governo regionale in tasse relative al museo ammontavano a 110 milioni di euro, una grande quantità di denaro “...sufficiente per recuperare i costi di produzione e lasciare in attivo qualcosa in più...”⁴³. Un altro punto importante è che nel 2015, secondo il comunicato stampa del Guggenheim⁴⁴, più di un milione di persone (1.103.211) ha visitato il museo: dato che segna la seconda miglior performance di sempre in termini di numero di visitatori, dopo l'anno di apertura. Questo fatto, unito al dato che il 63% dei visitatori sono stranieri, indica una tendenza che conferma, quasi venti anni dopo l'apertura, un successo economico e mediatico⁴⁵.

Dalla fine del XX secolo, dunque, l'“effetto Bilbao” è diventato un modello di strategia urbana di recupero e ricollocazione economico-mediatica nel contesto globale⁴⁶. Questo indirizzo trasformativo si è manifestato in Spagna con la costruzione di nuovi edifici culturali e strutture per il tempo libero⁴⁷. Tali operazioni, chiamate mega-progetti⁴⁸, sono spesso l'inesco di strategie di rivitalizzazione urbana legate all'espansione edilizia residenziale e alla dotazione di nuove infrastrutture di trasporto⁴⁹. Un nodo fondamentale di queste operazioni è che sono spesso utilizzate come una narrazione retorica per creare consenso all'interno di comunità locali, attorno ad un'idea di sviluppo che prevede alti costi iniziali per la collettività. Inseguendo il sogno di una fama globale del contesto locale questa strategia è stata supportata da molti attori sulla “scena pubblica”: figure interne alle istituzioni pubbliche, all'industria delle costruzioni, accademici, giornalisti e larghe parti della pubblica opinione.

Questa “febbre dell'architettura iconica” può essere

associata al discorso più ampio delle conseguenze dell'era della "commodification"⁵⁰ di cui parla Frampton, in cui la "mercificazione" (possibile traduzione del termine) trova nell'architettura spettacolare dell'intrattenimento una nuova risorsa da sviluppare. L'architettura dell'intrattenimento, o "Architainment"⁵¹, gioca un ruolo fondamentale per attrarre turisti (locali e globali), concentrando spazi d'intrattenimento come musei (in generale spazi espositivi) auditorium e attrezzature sportive. Tutti usi potenzialmente creatori di eventi episodici, come nel caso delle esposizioni universali o diversificati nel tempo.

Parte terza:

La peculiarità del caso spagnolo

Nel periodo 1997-2007, la Spagna fu caratterizzata da un periodo particolarmente prospero per l'Architettura.

"La situazione non poteva essere più favorevole: la Spagna era un Paese con profonde radici cattoliche, avvezzo alle consolazioni della Fede; i suoi ingranaggi funzionavano a quel tempo con i generosi fondi strutturali europei; il settore immobiliare attraversava un periodo di crescita presuntamente illimitato e generava un surplus sufficiente per alimentare la prosperità e in più la corruzione politica; pochi sindaci o presidenti di regioni autonome erano disposti ad arrivare secondi nella gara con le autorità vicine o con i propri predecessori, per vincere il titolo di promotore delle opere più spettacolari; e, nel loro ruolo di collaboratori necessari, i membri dello star system dell'architettura internazionale, considerati fascinosi e deità, vendettero, in queste condizioni, le loro salvifiche creazioni. Questo momento di effervescenza, nel quale confluirono ambizioni locali e globali, ha lasciato molti e molto visibili prodotti architettonici sul territorio spagnolo. Qui hanno promosso la costruzione di edifici iconici e di città iconiche per ogni tipo di cliente. I frutti di questa "vendemmia", certamente, sono diversi. Quando s'incarica con impudenza e si confida ciecamente nell'architetto si possono ottenere risultati eccellenti o, al contrario, deludenti; opere chiamate ad esercitare la funzione di locomotiva di una comunità o un'altra que la frenano ed ostacolano il progresso collettivo..."⁵²

Questo ottimismo fu il "carburante" di molti investimenti in architettura. Ogni piccola comunità voleva il proprio edificio spettacolare in modo da sviluppare turisticamente ed economicamente il proprio territorio. In molti casi archistar⁵³

hanno progettato progetti "stellati" come nel caso di Toyo Ito in Torre Vieja, Zaha Hadid nell'Expo del 2008 a Saragozza o Raphael Moneo a Cuenca. Come nel mondo della moda, l'effetto Bilbao è stato utilizzato da architetti meno famosi per produrre, nello stesso modo delle archistar, progetti iconici, in molti casi banalizzando il processo.

Il fenomeno riguarda non solo la tipologia del museo, ma anche edifici "culturali" in genere, come grandi biblioteche e spazi espositivi, luoghi di svago con attrezzature sportive e centri benessere, tutti progettati per produrre un effetto simile a Bilbao in termini di sviluppo turistico ed economico. Effetti collaterali sono stati anche identificati connessi a questi processi trasformativi "funzionanti" come fenomeni di gentrificazione, o elitización⁵⁴. Molti di questi episodi hanno in seguito generato effetti collaterali, generando nuovi luoghi dell'abbandono che oggi pongono numerosi interrogativi in termini di loro gestione e recupero.

Parte quarta:

Il fenomeno generale dell'"abbandono del nuovo" in Spagna

Se è vero che l'"effetto Bilbao" continua ad essere un "trendsetter" per le rigenerazioni urbane "culture led" in molti contesti nel mondo⁵⁵, in Spagna uno degli effetti della crisi del 2007 è stato il fiasco di un grande numero di progetti legati a questo fenomeno. Se non come causa diretta, la crisi globale finanziaria ha trasformato queste nuove architetture, specialmente nel caso di un non utilizzo, in un simbolo dello sperpero di denari pubblici, a volte legati a casi di corruzione politica⁵⁶.

Parte quinta:

Prima selezione: 113 megaprogetti abbandonati

Focalizzandosi su questa "architettura pubblica fallita" in Spagna, la ricerca considera i grandi progetti architettonici e infrastrutturali, pubblici e privati, che possono essere chiamati, citando la definizione utilizzata da Fernando Orueta, mega-proyectos. Questi sono stati categorizzati in: piani di rigenerazione dei waterfront, riuso di aree industriali e portuali in disuso, grandi infrastrutture di trasporto (porti, aeroporti, stazioni dei treni etc) progettati con lo scopo di rinforzare i collegamenti interurbani ed esteri. Altri mega-progetti includono il rinnovamento dei centri storici ed altri quartieri urbani (spesso periferici)⁵⁷.

I progetti considerati si riferiscono al periodo 1997-2007

(pre-crisi) e 2007-2017 (crisi e sviluppi). Le architetture sono caratterizzate da differenti forme di abbandono: edifici costruiti e mai utilizzati, non finiti o abbandonati dopo poco tempo.

I casi trovati sono stati successivamente divisi in relazione alla definizione di "architainment". Queste architetture dello spettacolo sono state ulteriormente classificate in: centri di produzione cinematografica, landmark hotel, centri culturali, piazza, miradores, biblioteche, centri high tech, edifici per esposizioni universali (expo), parchi, centri sportivi, musei e auditorium. Quelli che non stanno sotto la categoria di "architainment" sono: autostrade, ferrovie e aeroporti, ospedali, centri di formazione, centri produttivi e commerciali.

I primi avanzamenti di questa fase di lettura dei dati sottolineano la diffusione generale del fenomeno dell'"abbandono del nuovo" in tutto il territorio spagnolo. Questi mega-progetti compongono un paesaggio della crisi spagnolo, un "crisiscape"⁵⁸ che fa da sfondo ai successivi avanzamenti della ricerca. In questa fase la ricerca considera l'uso parziale come manifestazione del fenomeno dell'abbandono, in quanto essi mostrano il fallimento del rispecchiamento del successo di Bilbao in termini di pubblico e di ritorno economico. Le ricerche preliminari mostrano come il fenomeno dell'"abbandono del nuovo"⁵⁹, che si manifesta in modo relativamente uniforme sul territorio spagnolo, sia localizzato in aree differenti per clima, conformazione territoriale e urbanizzazione.

Primi risultati: da 113 a 64 casi, l'abbandono dell'"Architainment Architecture"

Su 113 casi di abbandono, il 56,6% (ossia 64 casi) appartengono a quelle che la ricerca ha definito come "Architainment Architecture", architetture dell'intrattenimento. Considerando l'uso, il "tipo" più numeroso riguarda gli spazi espositivi (come musei e i "centri d'interpretazione") e gli auditorium, entrambi con 16 casi. Seguono i centri sportivi con 12 casi segnalati. Parchi ed edifici Expo contano 5 casi ciascuno. Altri spazi d'intrattenimento sono: centri High Tech, biblioteche e miradores, ognuno con 2 casi considerati. Quattro categorie da un edificio sono: un centro di produzione cinematografico, un landmark hotel, un centro culturale e una piazza

La lettura del fenomeno dell'abbandono prosegue dividendo queste 64 architetture in differenti categorie, introducendo molteplici dettagli utili a definire meglio il campo della ricerca. Non finito: progetti che sono stati interrotti nel processo di costruzione - 22 casi, con 3 situazioni di forte degrado e 3

casi in cui, a fine 2016, sono stati stanziati nuovi investimenti; Finito usato e abbandonato: architetture completate, con una breve storia di utilizzo e per molteplici ragioni sono state abbandonate - 11 casi;

Mai utilizzato: architetture completate e mai utilizzate, 6 casi; Sottoutilizzato: architetture finite, utilizzate ma soggette ad una forte critica da parte dei mezzi d'informazione o associazioni di cittadini, in quanto considerate sottoutilizzate rispetto al progetto iniziale - 25 casi.

Seconda selezione: da 64 a 36, una più precisa definizione del campo di ricerca

Tra i 64 casi, la ricerca si focalizza sul 61% di questi, considerando 36 casi rappresentativi di tre categorie di abbandono: architetture del non finito, finito e abbandonato e mai utilizzato.

La categoria del "sottoutilizzato" a questo punto è esclusa dall'approfondimento in quanto caratterizzata da una continua evoluzione ed estrema variabilità. Un esempio di questa estrema volubilità dei dati è il centro sportivo di Alcalá, che è stato recentemente ultimato⁶⁰. Fino al suo completamento, sarebbe potuto essere un valido esempio per la ricerca, che mostrava i segni di abbandono con le sue strutture non finite⁶¹. Ora, completato e messo in operatività, sebbene non alla sua massima capacità, è oggetto di polemiche. La difformità di informazioni che si ritrova rende complesso valutare questo caso.

Un altro caso è la Città delle Culture di Eisenman a Santiago de Compostela, ora aperta, sebbene non completata secondo il progetto originario. Anche in questo caso il dato che si registra è lo scarso successo di pubblico, il suo incerto futuro, tra polemiche sui costi esorbitanti, lo fa escludere dallo studio, essendoci troppe variabili volubili in campo.

Architetture dell'intrattenimento non finite

Un primo gruppo di casi è rappresentato nel grafico, che mostra la condizione attuale delle architetture selezionate. Tra i 36 casi considerati di Architettura dell'intrattenimento il fenomeno delle architetture non finite è il più presente con 22 casi, rappresentanti il 39 % del totale. Due casi sono in gravi condizioni di degrado, in stato di rudere: nella sottocategoria dei musei il Parque de Relajación in Torrevieja (Alicante)⁶² e O Porriño Centro de Interpretación de la Naturaleza

(Pontevedra)⁶³. Altri edifici non terminati sono l'Algarrobico Hotel (Almería)⁶⁴, la biblioteca Bisbal D'Empordà (Gerona)⁶⁵ che è ora in uno stato di ridefinizione progettuale, sebbene non sia ancora terminata⁶⁶, la Garray Ciudad de el Medio Ambiente (Soria)⁶⁷, un centro high-tech e il Palacio de Ferias y Exposiciones in Antequera (Malaga)⁶⁸.

Due casi si riferiscono a parchi pubblici: il Reino de don Quijote (Ciudad Real)⁶⁹ e il Parque acuático (Jaén)⁷⁰. Casi riferiti a centri sportive sono: il Polideportivo of Carboneras (Almería)⁷¹; il Centro Acuático di Madrid⁷²; il Navalcarnero Polideportivo (Madrid);⁷³ e il Cartagena Palacio de deportes (Murcia)⁷⁴. Esempi di auditorium abbandonati sono l' Auditorium de la Paloma situato in Pilar de la Horadada (Alicante)⁷⁵; l' Auditorio e Teatro In Ciudad Real;⁷⁶ il Palacio del Sur in Cordoba⁷⁷; il Palacio de congresos in Palma de Mallorca, che alla fine del 2016 versava in condizioni di non finito⁷⁸; il Palacio de Congresos de León⁷⁹; e l' Auditorio in Villares de la Reina (Salamanca)⁸⁰.

Oltre al museo situato in Pontevedra, gli altri musei non finiti sono il Museo Internacional de Arte Íbero in Jaén, all'oggi ancora in costruzione,⁸¹ il Palacio de la Cultura de Telde,⁸² il Centro de Creación de las Artes de Alcorcón (Madrid),⁸³ e il Museo Histórico in Torremolinos (Málaga).⁸⁴

Architetture dell'intrattenimento finite non usate

Sei mega-progetti sono finiti ma mai utilizzati: il padiglione Bosque de Acero (Cuenca) uno spazio multifunzionale oggi non utilizzato;⁸⁵ il centro sportivo Reyno de Navarra Arena in Pamplona (Navarra),⁸⁶ ugualmente considerato uno spazio multiuso;⁸⁷ e lo SGAE Auditorium in Sevilgia, nell'isola della Cartuja.⁸⁸ Tre musei sono stati identificati in questa categoria: il Centro de Interpretación de la Naturaleza e Historia in Madrid;⁸⁹ il San Fernando Parque de la Historia y el Mar (Cádiz);⁹⁰ il Málaga Museo Mundial de las Gemas.⁹¹

Architetture dell'intrattenimento finite, usate e abbandonate

In questa categoria, che si riferisce alle architetture dell'intrattenimento che sono state finite, utilizzate ma dopo un breve periodo abbandonate, 11 mega-progetti sono stati selezionati includendo l'attrazione turistica della Pasarela de Benavente (Zamora) ora collassata⁹²; l' Auditorium del Parque Juan Carlos in Madrid;⁹³ la Ciudad de la Luz in Alicante, chiusa dopo la produzione di alcuni film;⁹⁴ e due padiglioni dell'Expo

di Zaragoza del 2008, la Torre del Agua⁹⁵ e il padiglione nazionale spagnolo.⁹⁶ I centri sportivi selezionati includono: La Ballena centro per il gioco del calcio (Las Palmas de Gran Canaria);⁹⁷ e la Pista de Esquí seco in Villavieja del Cerro (Valladolid).⁹⁸ I musei selezionati in questa categoria sono: il Centro de Interpretation in Baya (Asturias);⁹⁹ il Museo de la Vida;¹⁰⁰ il Museo del Aceite e il Museo del Viento,¹⁰¹ tutti situati in La Muela (Zaagoza).¹⁰²

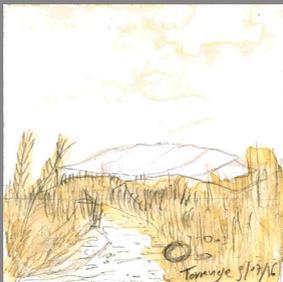
Risultati della seconda fase

In conclusione di questa seconda fase, si può notare, osservando la distribuzione territoriale delle 36 architetture dell'intrattenimento abbandonate, che il fenomeno si manifesta in molteplici contesti differenti nel territorio spagnolo.

Parte sesta:

Esempio di 3 casi studio

Di seguito vengono mostrati tre esempi selezionati, ognuno espressione di una diversa categoria dell'abbandono considerata. Questi tre esempi si focalizzano sulle seguenti informazioni: spaziali (localizzazione territoriale, volumi e consistenza degli spazi aperti), socio-economiche (rassegna stampa e cronologia dell'opera), relazionali (posizione centrale, liminale o esterna rispetto alla città ed alle infrastrutture).



Architettura dell'intrattenimento Non Finita: Parque de la Relajación

Il Parque de la Relajación è un centro benessere abbandonato, situato a Nord della città di Torrevieja, nella provincia di Alicante, nei pressi della laguna salata all'interno del Parque Natural de la Laguna de La Mata - Torrevieja¹⁰³

Lo studio Toyo Ito & Associati ha firmato questo progetto per conto della Municipalità. L'istituzione aveva l'intenzione di sviluppare un turismo di classe alta su una condizione di fondo che vede della località balneare un luogo dove molti stranieri, soprattutto britannici e tedeschi, hanno una casa di villeggiatura. Il Parque de la Relajación si situa a ridosso di una zona residenziale composta da tali abitazioni di vacanza, soprattutto case a schiera di massimo due piani. Con l'idea di offrire un servizio turistico di fascia alta, firmato dal famoso architetto giapponese, il posizionamento di tale complesso fu localizzato a ridosso di un'area liminare tra l'abitato e il paesaggio naturale della laguna salata. In base al progetto iniziale, questo centro benessere, composto di spazi aperti e spazi costruiti, sarebbe dovuto essere un luogo dove rilassarsi in armonia con la natura¹⁰⁴, attraverso la combinazione di attività consolidate, come l'uso dei fanghi per bagni salati, e attività innovative.

Ragioni della condizione di abbandono

Il progetto iniziò nel 2000, e nel 2004 la Direzione Generale delle Coste, ente che si occupa della tutela della laguna, fermò i lavori in quanto considerarono il progetto un'invasione in area protetta. Dopo le conseguenti vicissitudini nel 2006 si ebbe lo

stop definitivo dell'operazione, con la parziale realizzazione di uno solo dei tre volumi previsti dal progetto, la cosiddetta caracola, così denominata per la sua forma che richiama una lumaca di mare¹⁰⁵. Una delle ragioni dell'abbandono del progetto fu l'anno successivo la crisi finanziaria del 2007, che fecero considerare dalle amministrazioni nel frattempo subentrante nel Comune di Torrevieja l'opera non prioritaria¹⁰⁶. Infine nel 2012 l'edificio fu pesantemente danneggiato da un incendio.¹⁰⁷

Condizioni attuali

Il luogo nel mese di luglio del 2016 si presenta come abbandonato. La condizione di forte degrado è ben visibile. I segni del fuoco del 2012 sono presenti all'interno e all'esterno della struttura. Gli spazi aperti sono pieni di rifiuti e la vegetazione spontanea ricopre l'area degli spazi esterni. La laguna salata è a ridosso dell'area, verso Nord. A sud, est e ovest l'area è circondata da tessuti a bassa densità, dove sono presenti residenze estive. L'area è collegata ai mezzi di trasporto pubblico.



Architettura dell'intrattenimento Finita non usata

Bosque de Acero

Il padiglione e le pertinenze sono localizzate nei pressi dei fiumi Júcar e Moscas, nelle adiacenze del centro storico di Cuenca. Il progetto mirava alla rigenerazione del paesaggio fluviale con l'inserimento di questo padiglione, pensato per molteplici usi. Il programma includeva "spazi per performace, uno spazio per lo sport dello skate, un cluster bar-ristorante e un grande padiglione da utilizzarsi per eventi e mostre, durante la Feria annuale o settimanalmente per mercato. Il padiglione, l'architettura più rappresentativa del progetto, è localizzato in corrispondenza di una strada di collegamento con il centro storico e si colloca come filtro tra la città e il parco fluviale, relazionando la periferia urbana con gli spazi naturali, ponendosi come palcoscenico per le attività del parco. Composto da 23 moduli pentagonali, che uniti formano una struttura reticolare, questo padiglione in vetro e acciaio relaziona la bellezza naturale del paesaggio con gli edifici urbani adiacenti¹⁰⁸.

Ragioni dell'abbandono

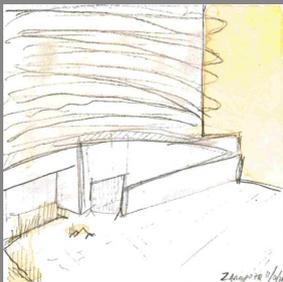
L'idea di un nuovo spazio per la Feria locale ed altri usi iniziò nel 2006¹⁰⁹. Nel 2008 il progetto divenne simbolo della candidatura a Città Europea della Cultura; sebbene la città abbia perso nella competizione per tale evento, continuò ad essere sviluppato¹¹⁰. Fu inaugurato nel 2010, ma nei successivi anni il centro multifunzionale non trovò un uso. Nel 2013,

mentre aumentavano le proteste di cittadini che esprimevano un giudizio negativo sull'intera operazione, fu indetto un concorso d'idee con l'intento d'immaginare un futuro per questo complesso¹¹¹.

Condizioni attuali

Il padiglione e le pertinenze sono abbandonati. Alcuni vetri esterni sono rotti. Spesso persone senza fissa dimora passano qui la notte. Gruppi politici si stanno muovendo per trovare fondi per rigenerare l'edificio¹¹², ma all'inizio del 2017 non si manifestano cambiamenti nello stato delle cose. Alla fine del 2016 il co-autore del progetto Belen Moneo ha offerto di pensare un uso possibile¹¹³.





Architettura dell'intrattenimento Finita, usata e abbandonata:

Torre del Agua, Expo 2008

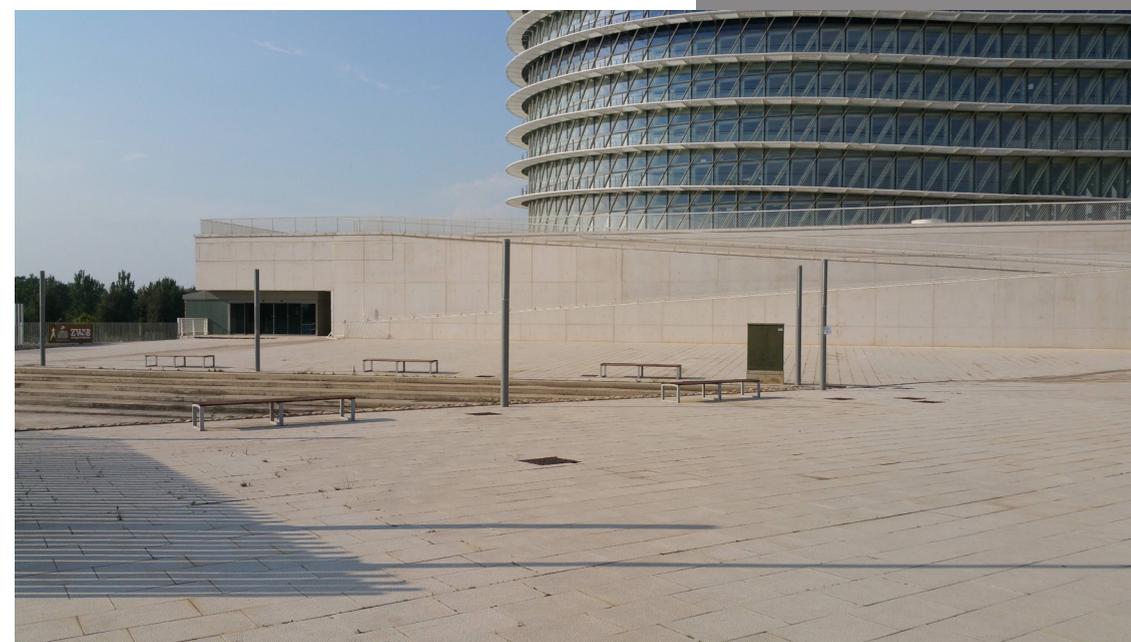
La Torre del Agua è localizzata a Nord del centro di Zaragoza nei pressi del fiume Ebro nell'area occupata dall'Expo 2008, in corrispondenza del Parque Metropolitano del Agua. La torre, alta 76 metri, ha una superficie di 10.400 mq ed è uno degli edifici più emblematici dell'Esposizione Universale. La peculiarità del progetto consiste nello spazio interno che è dominato dalla presenza di scale che definiscono un percorso espositivo. La scelta dei materiali dona un'apparenza diafana e trasparente¹¹⁴. Il tema dell'expo fu "Acqua e sviluppo sostenibile"¹¹⁵. Durante il periodo dell'Esposizione universale, l'edificio ospitò la mostra "Water for life" e un bar-caffetteria panoramico sulla terrazza nel piano più alto dell'edificio¹¹⁶. Nell'Aprile del 2016 questo progetto vinse un premio locale di architettura¹¹⁷.

Ragioni della condizione di abbandono

Dopo un investimento di 700 milioni di euro, molti edifici dell'expo, inclusa la Torre del Agua, non hanno trovato un uso¹¹⁸. Tutta l'area Expo, prima della crisi, era stata progettata per divenire un "centro di sviluppo", utile ad accogliere istituzioni private e pubbliche; in particolare la Torre sarebbe dovuta diventare il museo della città. Tuttavia, con le nuove condizioni sopraggiunte dopo il 2007, i progetti futuri di sviluppo furono cancellati¹¹⁹. Nel 2016 molti di questi edifici non sono usati e versano in cattive condizioni¹²⁰.

Condizioni attuali

La torre non è usata. Il basamento è chiuso con una recinzione e l'interno appare vuoto. Gli spazi aperti adiacenti al Parque del Agua Luis Buñuel, sono frequentati, ma gli spazi a ridosso della torre sono abbandonati. Uno stato di generale abbandono caratterizza l'area, dove si fa spazio un fiorire di vegetazione spontanea tra le pietre rotte delle superfici orizzontali



Parte Settima:

Macerie o rovine?

Possiamo considerare queste macerie della storia recente come rovine? Sebbene questi edifici siano spesso chiamati dai media come "rovine", è evidente che, in molti casi, siano solo macerie della fine della "Spagna dei miracoli". In questo senso Augé ha scritto che le macerie contemporanee non potranno essere future rovine. Esse sembrano essere distanti da quel concetto di "tempo puro", una sorta di condizione ideale per cui le "rovine" rimandano ad una memoria che si manifesta nella mente senza una precisa narrazione (storia) del passato¹²¹. Brian Dillon ha espresso un diverso punto di vista:

"...Noi viviamo ora, anche se potremmo dire che abbiamo sempre vissuto, in un tempo di "ruination", (processo che conduce alla rovina n.d.r). Il primo decennio, o giù di lì, del ventesimo secolo, ha visto in quella che sembra essere una fioritura di fatti distinti – nei reami degli eventi globali, della cultura popolare e nel lavoro degli artisti visuali – immagini di catastrofe e degrado...Alla fine dell'ultimo decennio, la rovina economica ha portato alla valanga di immagini del disastro nel campo dell'architettura e dell'urbanistica...allo stesso tempo, la prospettiva di una "ruination" planetaria attraverso i cambiamenti climatici...non ha mancato di nutrire "rovinose" fantasie e timori. Negli ultimi anni molti artisti si sono rivolti a temi ed immagini di degrado e distruzione – più in particolare – ai resti di edifici e paesaggi che ora sembrano reliquie del secolo scorso. C'è stata una proliferazione di lavori che esplorano (spesso in modo malinconico, ma sovente anche con un senso ancora grezzo della materialità) le rovine dell'architettura moderna, l'infrastruttura defunta della guerra fredda, i territori decimati da disastri industriali o ambientali, le reliquie dell'arroganza economica degli ultimi decenni del XX secolo...le rovine incarnano una serie di paradossi temporali e storici. L'edificio in rovina è un residuo del passato ed un portale verso lo stesso; il suo decadimento è un promemoria concreto del passaggio del tempo. E tuttavia, per definizione, sopravvive in qualche modo: ci deve essere una certa (forse indeterminata) quantità di struttura costruita ancora in piedi, in modo che ci si possa riferire ad esso come ad un rudere e non come ad un cumulo di macerie..."¹²²

Secondo il pensiero di Dillon, queste macerie spagnole possono rappresentare "rovine" solo quando considerate parte della narrazione della crisi globale finanziaria. Solo se

sottoposti alla fase di "ruination", il processo che conduce alla rovina che muove innanzitutto dal riconoscere loro un valore di testimonianza, possono essere considerati artefatti prodotti dalle rovine dell'economia, e emblemi della particolare memoria di questo periodo, candidandosi ad essere "future rovine".

Un nuovo interesse sul tema delle rovine contemporanee, dopo la pubblicazione di Julia Schulz-Dornburg del 2012¹²³ è evidente nella Biennale di Architettura di Venezia del 2016. Il padiglione spagnolo, che in questa occasione ha vinto il premio per la migliore esposizione, era incentrato sul tema del non finito, "Unfinished"¹²⁴. La mostra si basava su due filoni principali: il primo l'esposizione di casi studio localizzati nel territorio spagnolo in cui si evidenziavano interventi architettonici minimali e a basso impatto economico, dall'altro si esponeva un reportage dei nuovi paesaggi dell'abbandono spagnolo, segnati dalla presenza di abitazioni ed altri edifici "non finiti".

Il processo che conduce alla rovina: "ruination"

Che cosa s'intende per "ruination"? il processo considera due concetti principali che possono diventare due possibili operatori del progetto che abbia come oggetto le macerie della contemporaneità. La posizione di Simmel¹²⁵ esplicita la relazione tra natura ed artificio, come riporta Dillon:

"...una visione della rovina che vede essenzialmente un rapporto tra natura e cultura, l'oggetto artificiale scivola impercettibilmente verso uno stato organico fino al punto in cui la natura ha il suo corso e non possiamo parlare di "rovina" (intesa come artificio n.d.r) completamente..."¹²⁶

La relazione chiave tra artificio e natura è uno degli operatori del processo di "ruination", che definisce il primo cambio nel punto di vista su questo patrimonio abbandonato contemporaneo. Gli esempi di Architettura dello spettacolo abbandonate mostrano la presenza emblematica della natura spontanea, ed evoca le idee sul terzo paesaggio teorizzate da Gilles Clément¹²⁷. Questi luoghi, senza manutenzione, rapidamente sono stati conquistati da organismi spontanei di ogni tipo, che è possibile relazionare con il concetto della rovina simmeliana.

Il secondo operatore si riferisce al particolare concetto di Kitsch espresso da Dillon in riferimento a Adorno:

“...Per tutto il suo fascino, il suo mistero, il suo sublime significato, la rovina sempre sfiora il bordo del concetto di un certo tipo di kitsch. Il piacere della rovina, il brivido del decadimento, della distanza, della distruzione – è ugualmente assolutamente unico riferito al singolo relitto e infinitamente ripetibile, come la cartolina è così spesso un ricordo tangibile. La rovina molto recente, industriale è l’equivalente contemporaneo della vista pittoresca di un anfiteatro romano in decomposizione: si tratta di una parte dell’estetica ora così generalizzata da aver perso il suo significato di immagine generica...le rovine ci mostrano – come un oggetto kitsch – un mondo in cui la bellezza (o il sublime) è isolata ermeticamente, il suo derangement è incorniciato al sicuro e ripetibile all’infinito. È con parole malinconiche che, come sostenne Adorno «non è più possibile il ricordo, salvo che nella percezione della sua dissoluzione; appare l’eternità, non in quanto tale, ma nella diffrazione attraverso il suo deperimento»...”¹²⁸

La localizzazione di queste 39 architetture conferma la generale disseminazione del fenomeno sul territorio spagnolo. In casi studio mostrano una presenza peculiare della natura selvaggia. Al posto di considerare questo fatto come segno “negativo” della condizione di degrado, questo elemento può essere considerato un operatore nel processo di “ruination” includendo il concetto evocativo del kitsch. Questo nuovo punto di vista su questo “patrimonio critico” apre la ricerca sulle tematiche dell’applicazione del processo di “ruination” al progetto di architettura che ha come oggetto queste macerie contemporanee.

I fini di questa operazione possono delineare esiti interessanti del processo di rigenerazione fornendo un’“attrezzatura sperimentale” al progetto contemporaneo:

dal punto di vista spaziale, la sperimentazione del concetto di “ruination” mira ad esplorare nuove relazioni tra natura ed artificio, applicate nei contesti diversificati

dal punto di vista sociale, la composizione di una nuova narrazione, unificando le molteplici storie di abbandono, all’interno di un discorso attorno alla Crisi, definendo dei luoghi futuri della memoria di questo periodo peculiare

dal punto di vista economico, definendo queste nuove narrazioni urbane, comporre un “sistema turistico di attrazioni spettacolari” in cui il luogo abbandonato esprime la propria “negatività” come potenzialità, diventando luoghi da visitare proprio per il loro stato rovinoso, considerato come qualità.

Come è possibile mantenere la condizione di “rovina” approcciandosi progettualmente a queste architetture?

È possibile che l’“effetto Bilbao” funzioni a causa del suo fiasco generando più che un’esperienza architettonica da Disneyland, un detournement da Dismaland¹²⁹?



Dismaland, installazione artistica temporanea di Banksy, 21 Agosto - 27 Settembre 2015, Weston-super-mare

NOTE

- 1** Voci "maceria" e "Rovina" Enciclopedia Treccani online
- 2** "Negativo", ovvero distruttivo, in opposizione al processo positivo, ovvero di costruzione. È interessante notare come la "rovina" sia intesa come una manifestazione del passato o una drammatica proiezione futura
- 3** Su questo ed altri spunti teorici sulla relazione tra macerie e rovina, si evidenzia il supporto del lavoro di tesi dottorale di Buonincontri Francesca, "Architettura contemporanea e tracce urbane ed architettoniche dell'antico", Coordinatore Prof. Alberto Cuomo, Tutor Prof. Antonio franco mariniello, Università degli studi di Napoli Federico II, Facoltà di Architettura, Dottorato di ricerca in ComposizioneArchitettonica, XXIV Ciclo
- 4** Marotta Nicola, Zirilli Ottavio, *Disastri e Catastrofi, rischio, esposizione, vulnerabilità e resilienza*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2015
Georg Simmel, "la rovina" traduzione di Gianni Carchia in *Rivista di Estetica*, 8, 1981, pp. 121-127
- 6** Georg Simmel, "la rovina" traduzione di Gianni Carchia in *Rivista di Estetica*, 8, 1981, pp. 121-127
- 7** Dorfles Gillo, *Artificio e natura*, Skira editore, Milano 2003
- 8** Magnago Lampugnani Vittorio, *Modernità e durata*, Biblioteca di Architettura Skira, Skira editore, Milano 1999
Ruskin John, *The seven lamps of architecture*, J.M.Dent & Co, London 1921
- 10** Starobinski Jean, *La scoperta della libertà, 1700-1789*, traduzione di Manuela Busino, Fabbri-Skira, Ginevra 1965
- 11** Boitani Piero, "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine", in Barbanera Marcello e Capodiferro Alessandra (a cura di), "Rovine, la forza delle rovine", Electa 2015
- 12** Puccini Dario (A cura di), Pablo Neruda, *Poesie*, Sansoni editore, Firenze, 1962
- 13** Benjamin Walter, *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main, 1966
- 14** Solà-Morales i Rubió Ignasi, "Terrainvague", in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, num.212, 1996, pp 34
- 15** Augé Marc, *Rovine e Macerie, il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004
- 16** Boeri Stefano, *L'antichità*, Laterza, Bari 2011
- 17** Fukuyama Francis, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992
- 18** ...Ecco il Vesuvio che poco fa era verde per l'ombra delle viti,
ecco il nobile vino che aveva riempito i tini ribollenti;
ecco i gioghi, le colline che Bacco amava più di Nisa;
ecco il monte sul quale, ieri, danzavano i satiri.
Questa era la casa di Venere, a lei più gradita di Sparta;
questa era la città che aveva ricevuto il nome da Ercole.
Tutto giace, distrutto dalle fiamme e dalla cenere crudele:
gli dei vorrebbero non aver potuto essere onnipotenti...

a cura di Simone Beta, Marco Valerio Marziale, "Epigrammi", lib. IV, XLIV, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, Milano, 1995
- 19** Soricelli Gianluca, "La regione vesuviana dopo l'eruzione del 79 d.c." in *Athenaeum*, vol.85, Pavia, 1997
- 20** Osanna Massimo, "L'agora di Megalopoli vista da Pausania" in *Ancient Arcadia*. Eric Ostby, Pp 249-260. Istituto Norvegese di Atene. Atene 2005
- 21** Osanna Massimo, op.cit
- 22** gli scritti di Raffaello citati provenienti da Raffaello Sanzio. *Tutti gli scritti*, Edizione di E.Comesasca, Milano, 1996, sono presi dall'opera di Ustarroz Alberto, *La leccion de las ruinas*, Coleccion Arquitesis num.1, Edicion Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997
- 23** Hieronimus (santo), *Epistulae*, CVII, Ad Laetam de Institutione filiae)
- 24** Nuti Lucia, *Cartografia senza carte*, lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento, Editoriale Jaka Book Spa, Milano 2008
- 25** Alberti Leon Battista, "De Re Aedificatoria", VI,1
- 26** "Ora Raffaello cerca Roma nella stessa Roma e la trova. Cercare è proprio degli uomini grandi però trovare è facoltà divina"
Citazione di Celio Calcagnini da Morelli Gabriele, *Le belle forme degli edifici antichi*, Alinea Editrice, Milano, 1984

- 27** Raffaello Sanzio, op. cit.
- 28** Pinci Enzo, *Pirro Ligorio, opzione per il magico-simbolico*, Universale di Architettura collana testo&im-agine, Venaria 1998
- 29** Zevi Bruno, *Barocco illuminismo, controstoria dell'architettura in Italia*, Newton Compton, Roma 1995 p.65
- 30** Antonioni Michelangelo, documentario "La villa dei mostri", 1950
- 31** Purini Franco, *Comporre l'architettura*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 2011, rist. 2000
- 32** Amendola Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997 (n.e 2003)
- 33** Grassi Carlo, "le rovine come deriva e come approdo: l'industria culturale del XXI secolo", in Borrelli Davide e Di Cori Paola (a cura di), *Rovine future, contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010, pp.129-141
- 34** Grassi Carlo, 2010, p.130
- 35** Ficacci Luigi (a cura di), *Piranesi, acqueforti*, Taschen, Koln, 2006
- 36** Purini Franco, Neri Gianfranco (a cura di), *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, Casa Editrice Libria, Melfi 2008, p.39
- 37** Purini Franco, Neri Gianfranco (a cura di), *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, Casa Editrice Libria, Melfi 2008
- 38** Gregotti Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 131
- 39** Ricci Mosé, "The new paradigm of recycling", in NO-WASTE edited by Pavia Rosario, PPC n.27-28, December 2013, pp.137-145
- 40** Moix Llätzer, *Arquitectura milagrosa*, Editorial Anagrama, Barcelona 2010, p.9
- 41** Raichman John, "Effetto Bilbao", in Casabella n.673/674 Dicembre 1999-Gennaio 2000, pp. 10-11
- 42** "...è possibile rinvenire un senso nuovo di spettacolo urbano nel museo Guggenheim progettato da Frank Gehry a Bilbao? Dobbiamo parlare di <effetto Bilbao>?..." John Raichman, December 1999-January 2000
- 43** "Cultural Centre, The Bilbao effect: if you build it they come?", *The Economist*, January 6th 2014, <http://www.economist.com/news/special-report/21591708-if-you-build-it-will-they-come-bilbao-effect>
- 44** https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2016/01/NP_Balance-2015_EN.pdf
- 45** Plaza Beatrix, "The return on Investments of the Guggenheim Museum Bilbao", *International Journal of Urban and Regional Research* 2006, vol.30, n.2, pp.452-467
- 46** Ponzini Davide, "Bilbao effects and narrative defects", *Cahiers de recherche du Programme Villes & territoires*, Sciences Po, Paris 2010
- 47** Smith Terry, *The Architecture of Aftermath*, University of Chicago Press 2006
- 48** Siemiatycki Matti, "Cycles, fashions and international circulation in urban mega-projects", in *Territorio* n.71, Dicembre 2014, pp.7-15
- 49** Díaz Orueta Fernando, "El impacto de los megaproyectos en las ciudades españolas. Hacia una agenda de investigación", in *Estudios Demográficos y urbanos*, vol. 24, núm. 1, enero-abril, 2009
- 50** Frampton Kenneth, "the work of architecture in the age of commodification", *Harvard Design Magazine*, n.23, pp 1-5
- and in Ponzini Davide, "The Values of Stararchitecture: Commodification of Architectural Design in Contemporary cities", *Organizational Aesthetics*, vol.3, pp.10-18
- 51** Fernández-Galiano Luis, "Spectacle and its Discontents; or the elusive Joys of Architainment", in *Commodification and Spectacle in Architecture*, Harvard Design Magazine Reader, ed. William & Saunders, 2005
- 52** Moix Llätzer, *Arquitectura milagrosa*, Editorial Anagrama, Barcelona 2010, p.10
- 53** Lo Ricco Gabriella, Micheli Silvia, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Bruno Mondadori editore, 2003
- 54** García Herrera Luz Marina, "Elitización: propuesta en Español para el término Gentrificación", *Biblio 3W REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES*, Universidad de Barcelona, Vol. VI, n° 332, 5 de diciembre de 2001
- 55** Siemiatycki Matti, "Cycles, fashions and international circulation in urban mega-projects", in *Territorio* n.71, Dicembre 2014, pp.7-15
- 56** Naredo José Manuel, "La naturaleza perversa de los megaproyectos", *Madrid15M*, n° 9, Diciembre de 2012, Págs.: 16-17
- 57** Díaz Orueta Fernando, "El impacto de los megaproyectos en las ciudades españolas. Hacia una agenda de investigación", in *Estudios Demográficos y urbanos*, vol. 24, núm. 1, enero-abril, 2009, pp. 193-218
- 58** AA.VV, *Crisis-scapes, Athens and beyond*, Synthesi, Atene 2014
- 59** Ricci Mosé, "The new paradigm of recycling", in NO-WASTE edited by Pavia Rosario, PPC n.27-28, December 2013, pp.137-145
- 60** <http://www.dream-alcala.com/conoce-la-nueva-ciudad-deportiva-de-espartales/>

61 <http://www.alcaladigital.com/2014/Abril/040414/alcala/01.html>
62 <http://www.eleconomista.es/construccion-inmobiliario/noticias/7410360/03/16/El-terror-urbanistico-de-la-burbuja-V-la-caracola-de-Toyo-lto-yace-muerta-en-Torre vieja.html>
63 http://www.lavozdegalicia.es/galicia/2008/11/09/0003_7298314.htm
64 <http://www.ideal.es/granada/provincia-almeria/201602/18/historia-algarrobico-paso-paso-20160218161944.html>
65 <http://www.lavanguardia.com/local/girona/20130118/54362030882/la-bisbal-juez-ordena-derribar-biblioteca.html>
66 <http://www.bibgirona.cat/biblioteca/bisbal/noticies/15512-la-bisbal-aprova-definitivament-el-projecte-per-regularitzar-la-biblioteca>
67 <http://www.elmundo.es/espana/2014/08/31/540238afca47419b1b8b4579.html>
68 <http://www.elsoldeantequera.com/reportajes/20279-once-anos-con-el-sueno-del-palacio-de-ferias-y-congresos-en-antequera.html>
69 <http://www.nacionrotonda.com/2016/12/el-reino-de-don-quiote-ciudad-real.html>
70 http://sevilla.abc.es/andalucia/jaen/sevi-oferta-parque-acuatico-tras-saqueo-esta-infraestructura-costo-85-millones-201604151154_noticia.html
71 <http://www.teleprensa.com/almeria/jornada-de-puertas-abiertas-del-polideportivo-municipal-de-carboneras.html>
72 <http://www.elmundo.es/madrid/2016/04/17/57112eea46163ff5098b45fa.html>
73 <http://www.despilfarropublico.com/2014/01/un-polideportivo-fantasma-por-10.html>
74 <http://www.laverdad.es/murcia/cartagena/201611/25/palacio-deportes-queda-fecha-20161125013255-v.html>
75 <http://www.diarioinformacion.com/multimedia/fotos/alicante/2014-02-13-34704-auditorio-la-paloma-pilar-horadada-desaparecera-tres-dias.html>
76 <http://www.despilfarropublico.com/2014/01/teatro-auditorio-parado-en-ciudad-real.html>
77 http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/03/andalucia/1330796365_787450.html
78 <http://www.diariodemallorca.es/tags/palacio-de-congresos.html>
79 [\[presumira-palacio-exposiciones-20160515173209.html\]\(http://www.alcaladigital.com/2014/Abril/040414/alcala/01.html\)
80 <http://www.despilfarropublico.com/2014/02/un-auditorio-faraonico-antes-que.html>
81 <http://www.historiayarqueologia.com/2016/10/el-museo-de-arte-ibero-de-jaen-abrira.html>
82 <http://canariashora.com/#!/nc-propone-recuperar-el-palacio-de-la-cultura-de-telde>
83 <http://www.abc.es/madrid/20140522/abcp-entra-centro-artes-20140521.html>
84 <http://www.diariosur.es/costadelsol/201510/08/junta-niega-incluir-museo-20151008105710-v.html>
85 \[http://cadenaser.com/emisora/2016/10/28/ser_cuenca/1477661007_480627.html\]\(http://cadenaser.com/emisora/2016/10/28/ser_cuenca/1477661007_480627.html\)
86 \[http://www.eldiario.es/norte/navarra/ultima_hora/Reyno-Arena-monumento-despilfarro_0_286972145.html\]\(http://www.eldiario.es/norte/navarra/ultima_hora/Reyno-Arena-monumento-despilfarro_0_286972145.html\)
87 \[http://politica.elpais.com/politica/2015/02/08/actualidad/1423382278_997304.html\]\(http://politica.elpais.com/politica/2015/02/08/actualidad/1423382278_997304.html\)
88 \[http://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-auditorio-sgae-cartuja-cumple-cuatro-anos-sin-inaugurarse-tras-costar-78-millones-201601091949_noticia.html\]\(http://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-auditorio-sgae-cartuja-cumple-cuatro-anos-sin-inaugurarse-tras-costar-78-millones-201601091949_noticia.html\)
89 <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/22/madrid/1382460441.html>
90 \[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/31/andalucia/1377975075_659542.html\]\(http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/31/andalucia/1377975075_659542.html\)
91 <http://andaluciainformacion.es/malaga/570254/el-museo-de-las-gemas-se-nego-a-seguir-pagando-las-campanas-del-alcalde-y-del-pp/>
92 <http://anterior.ultimocero.com/articulo/la-junta-sab%C3%ADa-4-meses-antes-del-derrumbe-que-la-pasarela-benavente-estaba-mal-estado>
93 \[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/18/madrid/1337355378_100825.html\]\(http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/18/madrid/1337355378_100825.html\)
94 \[http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-01-02/ciudad-de-la-luz-rodajes-series_1310791/\]\(http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-01-02/ciudad-de-la-luz-rodajes-series_1310791/\)
95 \[http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/legado-abandonado-expo-2016_1081391.html\]\(http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/legado-abandonado-expo-2016_1081391.html\)
96 <http://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza-provincia/zaragoza/2016/12/07/el-pabellon-espana-hace-lifting-1146553-301.html>
97 <http://www.laprovincia.es/las-palmas/2009/08/23/campos-futbol-ballena-hicieron-estudios-terreno/252832.html>
98 <http://www.elmundo.es/album/espana/2014/08/24/53f78ab2e2704e2f1e8b4595.html>
99 <http://www.lne.es/aviles/2011/07/17/proyecto-volatil/1103738.html>](http://www.leonoticias.com/leon/201605/15/leon-</p></div><div data-bbox=)

- 100** http://www.heraldo.es/noticias/zaragoza/el_mueso_vida_muela_cerrado_por_cortes_luz.html
- 101** http://www.heraldo.es/noticias/zaragoza/la_muela_prolonga_cierre_sus_tres_museos_apaga_farolas_para_reducir_gastos.html
- 102** <http://www.elmundo.es/espana/2016/09/29/57ecc396468aeb43118b45e2.html>
- 103** <http://www.elmundo.es/espana/2014/09/21/541e13dd22601d582d8b4599.html>
- 104** <https://www.via-arquitectura.net/17/112-017.htm>
- 105** http://elpais.com/diario/2010/04/01/cultura/1270072804_850215.html
- 106** <http://www.eleconomista.es/construccion-inmobiliario/noticias/7410360/03/16/El-terror-urbanistico-de-la-burbuja-V-la-caracola-de-Toyo-lto-yace-muerta-en-Torrevieja.html>
- 107** <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/03/07/alicante/1331135925.html>
- 108** <https://divisare.com/projects/312334-moneo-brock-studio-park-pavillion-bosque-de-acero>
- 109** nopagamoscuencia.blogspot.it/2013/07/informe-i-sobre-el-bosque-de-acero.html
- 110** elhuron.es/blog/2016/11/el-bosque-de-acero-un-fraude-que-costa-mas-de-ocho-millones-de-euros/
- 111** www.cuencanews.es/index.php?option=com_content&view=article&id=24933:icomo-se-pago-el-bosque-de-acero&catid=1:local&itemid=596
- 112** cadenaser.com/emisora/2016/10/28/ser_cuenca/1477661007_480627.html
- 113** www.eldiario.es/clm/Cuenca-Abstracta-turistico-Bosque-Acero_0_581991871
- 114** http://www.enriquedeteresa.com/proyectos/c_09/proyecto.html#
- 115** [https://es.wikipedia.org/wiki/Exposición_Internacional_de_Zaragoza_\(2008\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Exposición_Internacional_de_Zaragoza_(2008))
- 116** https://en.wikipedia.org/wiki/Torre_del_Agua
- 117** <http://www.ebrosa.com/blog/el-edificio-torre-del-agua-premio-3-de-abril-de-arquitectura-y-urbanismo.html>
- 118** <http://www.publico.es/espana/expo-del-agua-deja-agujero.html>
- 119** http://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza_provincia/zaragoza/2013/05/22/el_futuro_los_edificios_expo_235391_301.html
- 120** http://www.elespanol.com/espana/politica/20160729/143736449_0.html
- 121** Augé Marc, *Rovine e Macerie, il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004

- 122** Dillon Brian, *Ruins*, Documents of Contemporary Art, Co-published by Whitechapel Gallery and the MIT Press, London-Cambridge 2011, Pp.10-11
- 123** Schulz-Dornburg Julia, *Modern Ruins, a Topography of Profit*, Ámbit Servicios Editoriales, Barcelona 2012
- 124** AA.VV, *Unfinished*, catalogue of Spanish Pavilion in the Venice Biennial of Architecture, Arquia foundation, Madrid, 2016
- 125** Simmel Georg, "The Ruin"(1911 text, based on a earlier essay), in *Essay on Sociology, Philosophy and Aesthetics*, ed.Kurt H.Wolff (New York: Harper & Row, 1965),p.259
- 126** Dillon Brian, "Ruins", 2011, p.13
- 127** Clément Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Montreuil (Seine-Saint-Denis) 2004
- 128** Dillon Brian, "Fragments from a History of Ruin", *Cabinet Magazine*, Issue 20, Winter 2005-2006
- 129** <http://www.architecturaldigest.com/story/banksy-dismaland-england-article>

BIBLIOGRAFIA

AA.VV, *Unfinished*, catalogue of Spanish Pavilion in the Venice Biennial of Architecture, Arquia foundation, Madrid 2016

AA.VV Barbanera Marcello e Capodiferro Alessandra (a cura di), *La forza delle rovine*, Mondadori Electa S.P.A, Milano 2016

Alberti Leon Battista, prologo di Javier Rivera, *De Re Aedificatoria*, VI, Ediciones Akal, Madrid 1991

Augé Marc, *Le forme dell'oblio*, Il saggiatore, Milano 2000

Augé Marc, *Rovine e Macerie, il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004

Beta Simone (a cura di), Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, lib. IV, XLIV, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, Milano 1995

Boitani Piero, "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine", in a cura di Marcello Barbanera e Alessandra Capodiferro, *Rovine, la forza delle rovine*, Electa 2015

Broggini Oliver, *Le rovine del novecento, rifiuti, rottami, ruderi e altre eredità*, Diabasis, Parma 2009

Clément Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Montreuil (Seine-Saint-Denis) 2004

Dal Borgo, Garda Emanuele, Marini Andrea (a cura di), *Sguardo tra I residui luoghi dell'abbandono tra rovine, utopie ed eterotopie*, Mimesis, Milano 2016

Dillon Brian, "Fragments from a History of Ruin", Cabinet Magazine, Issue 20, Winter 2005-2006

Dillon Brian, *Ruins*, Documents of Contemporary Art, Co-published by Whitechapel Gallery and the MIT Press, London-Cambridge 2011

Díaz Orueta Fernando, "El impacto de los megaproyectos en las ciudades españolas. Hacia una agenda de investigación", in Estudios Demográficos y urbanos, vol. 24, núm. 1, enero-abril, 2009, pp. 193-218

Dorfler Gillo, *Artificio e natura*, Skira editore, Milano 2003

Fernández-Galiano Luis, "Spectacle and its Discontents; or the elusive Joys of Architainment", in Commodification and Spectacle in Architecture, Harvard Design Magazine Reader, ed. William & Saunders, 2005

Ficacci Luigi (a cura di), *Piranesi, acqueforti*, Taschen, Koln, 2006

Frampton Kenneth, "the work of architecture in the age of commodification", Harvard Design Magazine, n.23, pp 1-5

Galli Letizia, *Restauro architettonico, letture dai maestri antologia critica*, Hoepli, Milano 2016

García Herrera Luz Marina, "Elitización: propuesta en Español para el término Gentrificación", Biblio 3W REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES, Universidad de Barcelona, Vol. VI, n° 332, 5 de diciembre de 2001

Grassi Carlo, "le rovine come deriva e come approdo: l'industria culturale del XXI secolo", in Borrelli Davide e Di Cori Paola (a cura di), *Rovine future*, contributi per ripensare il presente, Lampi di stampa, Milano 2010

Gregotti Vittorio, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006

Lo Ricco Gabriella, Micheli Silvia, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*©, Bruno Mondadori editore, 2003

Magnago Lampugnani Vittorio, *Modernità e durata*, Biblioteca di Architettura Skira, Skira editore, Milano 1999

Marotta Nicola, Zirilli Ottavio, *Disastri e Catastrofi, rischio, esposizione, vulnerabilità e resilienza*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2015

Moix Llätzer, *Arquitectura milagrosa*, Editorial Anagrama, Barcelona 2010

Morelli Gabriele, *Le belle forme degli edifici antichi*, Alinea Editrice, Milano 1984

Naredo José Manuel, "La naturaleza perversa de los megaproyectos", Madrid 15M, n° 9, Diciembre de 2012, Págs.: 16-17

Nuti Lucia, *Cartografia senza carte*, lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento, Editoriale Jaka Book Spa, Milano 2008

Osanna Massimo, "L'agora di Megalopoli vista da Pausania", in Ancient Arcadia. Eric Ostby, Pp 249-260. Istituto Norvegese di Atene, Atene 2005

Pinci Enzo, *Pirro Ligorio, opzione per il magico-simbolico*, Universale di Architettura collana testo&im-magine, Venaria 1998

Plaza Beatrix, "The return on Investments of the Guggenheim Museum Bilbao", International Journal of Urban and Regional Research 2006, vol.30, n.2, pp.452-467

Ponzini Davide, "Bilbao effects and narrative defects", Cahiers de recherche du Programme Villes & territoires, Sciences Po, Paris 2010

Ponzini Davide, "The Values of Stararchitecture: Commodification of Architectural Design in Contemporary cities", Organizational Aesthetics, vol.3, pp.10-18

Purini Franco, *Comporre l'architettura*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 2011, rist. 2000

Purini Franco, Neri Gianfranco (a cura di), *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, Casa Editrice Libria, Melfi 2008

Raichman John, "Effetto Bilbao", in Casabella n.673/674 Dicembre 1999-Gennaio 2000, pp. 10-11

Ricci Andreina, "Luoghi estremi della città. Il progetto archeologico tra memoria e uso pubblico della storia" in Archeologia medioevale, XXVI (1999), pp. 21-42

Ricci Mosé, "The new paradigm of recycling", in NO-WASTE edited by Pavia Rosario, PPC n.27-28, December 2013

Ricoeur Paul, *Tempo e racconto*, Jaka book, Milano 1986

Rizzo Alessandro, *Effetto Bilbao*, Idea books, Viareggio, 2013

Ruskin John, *The seven lamps of architecture*, J.M.Dent & Co, London 1921

Schulz-Dornburg Julia, *Modern Ruins, a Topography of Profit*, Àmbit Servicios Editoriales, Barcelona 2012

Siemiatycki Matti, "Cycles, fashions and international circulation in urban mega-projects", in *Territorio* n.71, Dicembre 2014, pp.7-15

Simmel Georg, "la rovina", traduzione di Gianni Carchia, in *Rivista di Estetica*, 8, 1981, pp. 121-127

Smith Terry, *The Architecture of Aftermath*, University of Chicago Press 2006

Soricelli Gianluca, "La regione vesuviana dopo l'eruzione del 79 d.c.", in *Athenaeum*, vol.85, Pavia, 1997

Starobinski Jean, *La scoperta della libertà, 1700-1789*, traduzione di Manuela Busino, Fabbri-Skira, Ginevra 1965

Ustarroz Alberto, *La leccion de las ruinas*, Coleccion Arquitesis num.1, Edicion Fundacion Caja de Arquitectos, Barcelona 1997

Virilio Paul, "Abitare l'inabituale", in *Abitare* n.486,2008 p.207

Weisman Alan, *Il mondo senza di noi*, Einaudi, Torino 2007

Zevi Bruno, *Barocco illuminismo, controstoria dell'architettura in Italia*, Newton Compton, Roma 1995

tesi dottorale di Buonincontri Francesca, "Architettura contemporanea e tracce urbane ed architettoniche dell'antico", Coordinatore Prof. Alberto Cuomo, Tutor Prof. Antonio franco mariniello, Università degli studi di Napoli Federico II, Facoltà di Architettura, Dottorato di ricerca in ComposizioneArchitettonica, XXIV Ciclo

Appendice 2: Atlante dei riferimenti

CAMPO DELLA RICERCA: LUOGO

Se è vero che l'“effetto Bilbao” continua ad essere un “trendsetter” per le rigenerazioni urbane “culture led” in molti contesti nel mondo, in **Spagna** uno degli effetti della crisi del 2007 è stato il fiasco di un grande numero di progetti legati a questo fenomeno. Se non come causa diretta, la crisi globale finanziaria ha trasformato queste nuove architetture, specialmente nel caso di un non utilizzo, in un simbolo dello sperpero di denari pubblici, a volte legati a casi di corruzione politica.

CAMPO DELLA RICERCA: TEMPO

Focalizzandosi su questa “architettura pubblica fallita” in Spagna, la ricerca considera i grandi progetti architettonici e infrastrutturali, pubblici e privati, che possono essere chiamati, citando la definizione utilizzata da Fernando Orueta, *mega-projectos*. Questi sono stati categorizzati in: piani di rigenerazione dei *waterfront*, riuso di aree industriali e portuali in disuso, grandi infrastrutture di trasporto (porti, aeroporti, stazioni dei treni etc) progettati con lo scopo di rinforzare i collegamenti interurbani ed esteri. Altri mega-progetti in-cludono il rinnovamento dei centri storici ed altri quartieri urbani (spesso periferici).

I progetti considerati si riferiscono al periodo **1997-2007** (pre-crisi) e 2007-2017 (crisi e sviluppi). Le architetture sono caratterizzate da differenti forme di abbandono: edifici costruiti e mai utilizzati, non finiti o abbandonati dopo poco tempo.

I casi trovati sono stati successivamente divisi in relazione alla definizione di “*architainment*”

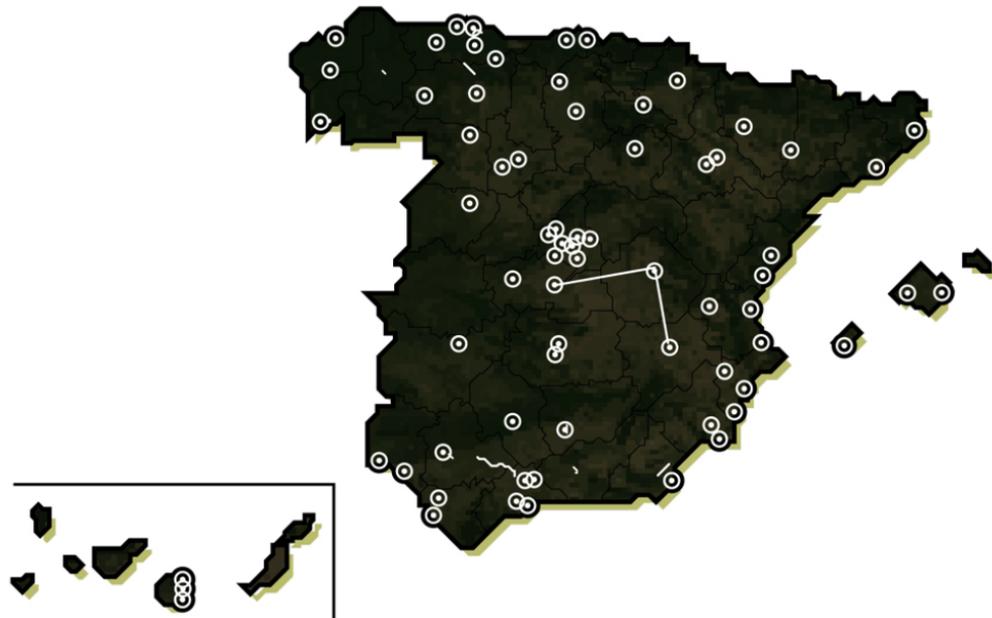


SPAGNA INTERROTTA



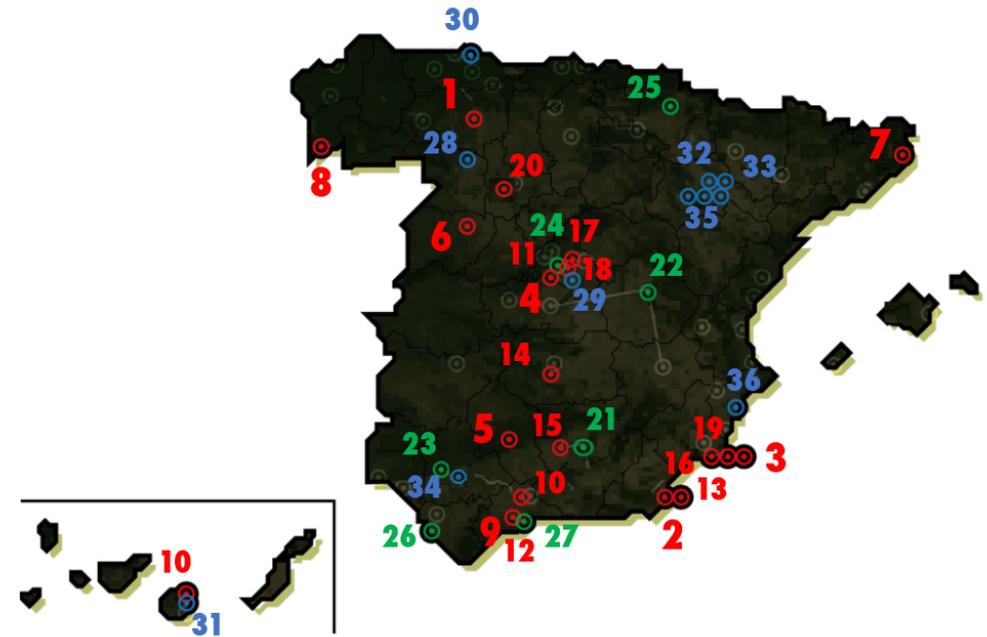
“...La situazione non poteva essere più favorevole: la Spagna era un Paese con profonde radici cattoliche, avvezzo alle consolazioni della Fede; i suoi ingranaggi funzionavano a quel tempo con i generosi fondi strutturali europei; il settore immobiliare attraversava un periodo di crescita presuntamente illimitato e generava un surplus sufficiente per alimentare la prosperità e in più la corruzione politica; pochi sindaci o presidenti di regioni autonome erano disposti ad arrivare secondi nella gara con le autorità vicine o con i propri predecessori, per vincere il titolo di promotore delle opere più spettacolari; e, nel loro ruolo di collaboratori necessari, i membri dello star system dell'architettura internazionale, considerati fascinosi e deità, vendettero, in queste condizioni, le loro salvifiche creazioni. Questo momento di effervescenza, nel quale confluirono ambizioni locali e globali, ha lasciato molti e molto visibili prodotti architettonici sul territorio spagnolo. Qui hanno promosso la costruzione di edifici iconici e di città iconiche per ogni tipo di cliente. I frutti di questa “vendemmia”, certamente, sono diversi. Quando s'incarica con impudenza e si confida ciecamente nell'architetto si possono ottenere risultati eccellenti o, al contrario, deludenti; opere chiamate ad esercitare la funzione di locomotiva di una comunità o un'altra che la frenano ed ostacolano il progresso collettivo...”

Llàtzer Moix, “Arquitectura milagrosa”, Editorial Anagrama, Barcelona, 2010, p.10



I primi avanzamenti di questa fase di lettura dei dati sottolineano la diffusione generale del fenomeno dell'“abbandono del nuovo” in tutto il territorio spagnolo. Questi mega-progetti compongono un paesaggio della crisi spagnola, un “crisis-scape”⁵⁸ che fa da sfondo ai successivi avanzamenti della ricerca. In questa fase la ricerca considera l'uso parziale come manifestazione del fenomeno dell'abbandono, in quanto essi mostrano il fallimento del rispecchiamento del successo di Bilbao in termini di pubblico e di ritorno economico. Le ricerche preliminari mostrano come il fenomeno dell'“abbandono del nuovo”⁵⁹, che si manifesta in modo relativamente uniforme sul territorio spagnolo, sia localizzato in aree differenti per clima, conformazione territoriale e urbanizzazione.

Su 113 casi di abbandono, il 56,6% (ossia 64 casi) appartengono a quelle che la ricerca ha definito come “Architainment Architecture”, architetture dell'intrattenimento. Considerando l'uso, il “tipo” più numeroso riguarda gli spazi espositivi (come musei e i “centri d'interpretazione”) e gli auditorium, entrambi con 16 casi. Seguono i centri sportivi con 12 casi segnalati. Parchi ed edifici Expo contano 5 casi ciascuno. Altri spazi d'intrattenimento sono: centri High Tech, biblioteche e miradores, ognuno con 2 casi considerati. Quattro categorie da un edificio sono: un centro di produzione cinematografico, un landmark hotel, un centro culturale e una piazza.



Architainment Architecture – Architettura dell'intrattenimento

3 Forme di abbandono compongono le categorie del fenomeno dell'INTERROTTA

NON FINITO

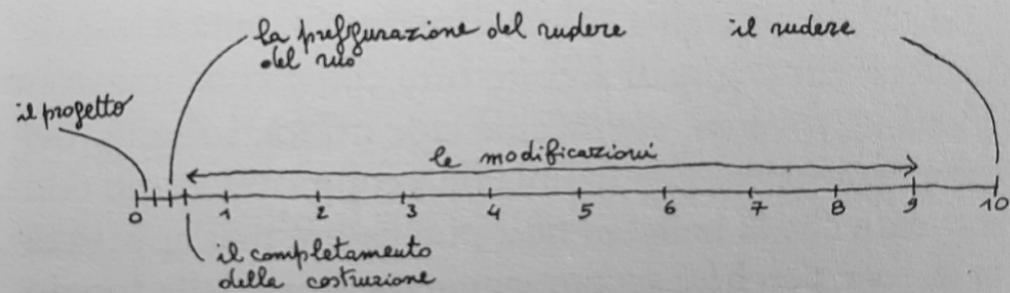


FINITO NON USATO



FINITO USATO ABBANDONATO





Franco Purini, schema "i tempi del progetto", in *Comporre Architettura*, Laterza, Bari, 2000, pag.59

Architainment Architecture – Architettura dell'intrattenimento

3 Forme di abbandono compongono le categorie del fenomeno dell'INTERROTTO

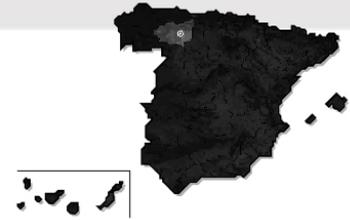
NON FINITO



FINITO NON USATO



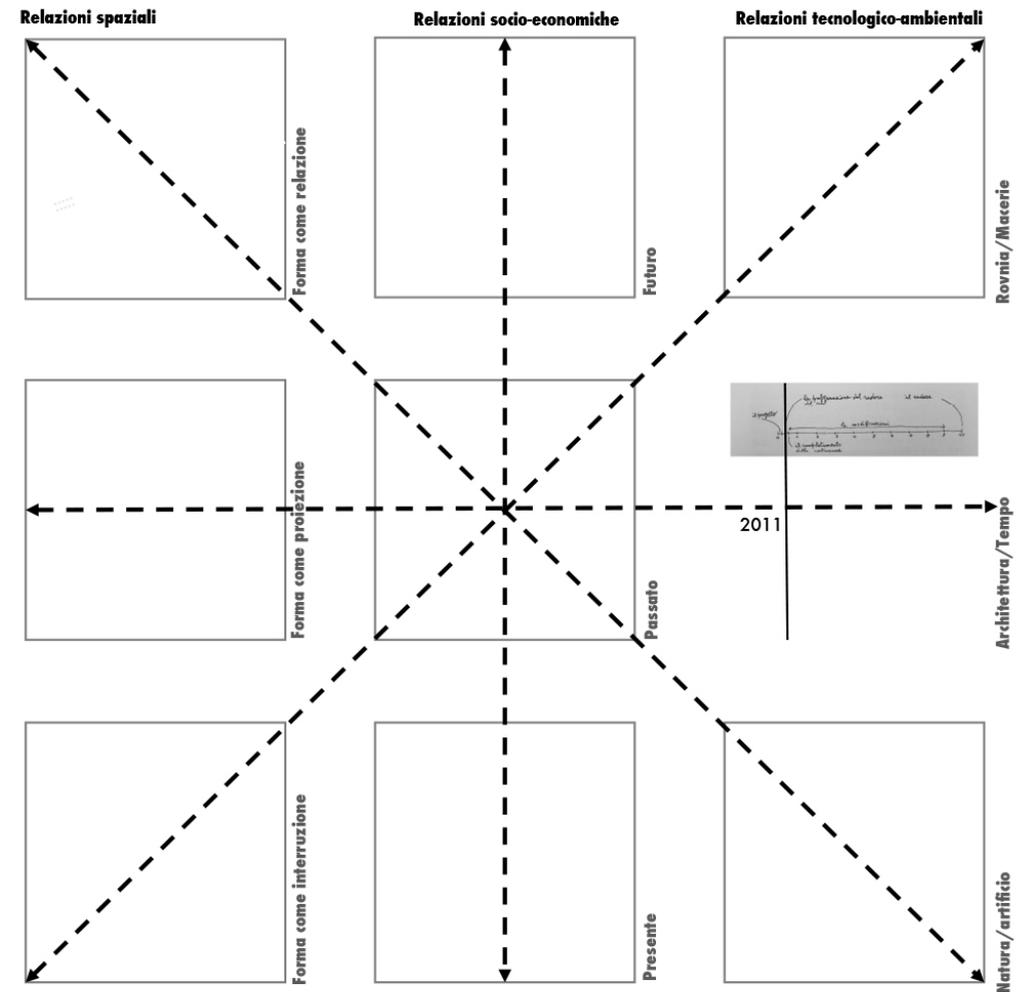
FINITO USATO ABBANDONATO

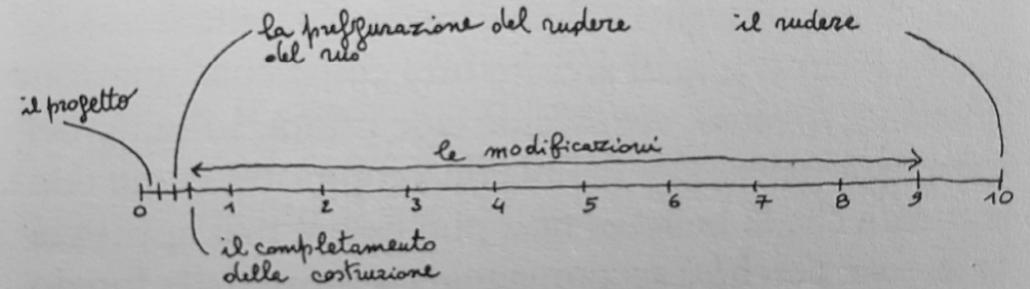


Categoria dell'Interrotto
Funzione
Denominazione

Città

Comunità Autonoma





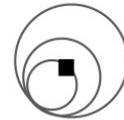
Franco Purini, schema "i tempi del progetto", in *Comporre Architettura*, Laterza, Bari, 2000, pag.59

20 casi studio, tra "progetto" e "prefigurazione del rudere"





Google Earth
 Image © 2016 DigitalGlobe
 Image Landsat / Copernicus



Non Finito Auditorium Palacio de Congresos

León

Castilla y León

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

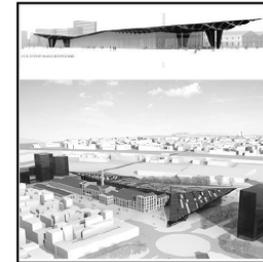
Attrarre turismo congressuale
 Rigenerazione nodo urbano in corrispondenza della ferrovia, nuove costruzione e spazio aperto per la feria

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Copertura in pannelli fotovoltaici

Rovina/Macerie



Forma come proiezione

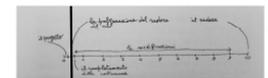
Luogo: León, liminare centro città

Superfici: 39.098 mq

Costo approssimato: 85 M
 Studio di architettura: Dominique Perrault

Committente: Palacio de Congresos y Exposiciones de León S.A

Passato



2011

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Sovradimensionamento delle necessità reali del luogo

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in León, presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dall'architetto Dominique Perrault nel 2011. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un auditorium in grado di attrarre turismo congressuale e riattivare una parte marginale della città.



Non Finito
Hotel
El Algarrobo
Carboneras (Almería)
 Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

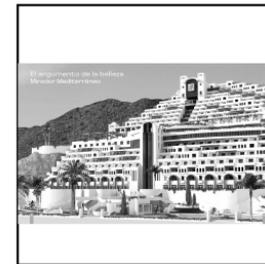
Attrarre turismo balneare
 Hotel IV STELLE, turismo di massa

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Sviluppo turismo di massa
 con indotto per
 costruzioni, gestione e
 attività
 411 camere

Rovina/Materie



Forma come proiezione

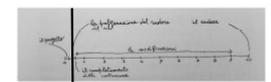
Luogo: **Playa de Carboneras, Parque Natural de Cabo de Gata - Níjar** - esterno alla città

Superficie: **8.000 mq**

Studio di architettura:
Ubaldo Gómiz

Committente: **Azata immobiliare**

Passato



2003 Inizio costruzione

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

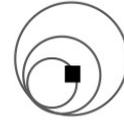
Contenzioso aperto per costruzione in parco naturale, distanza dal mare sotto accusa

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata nei pressi di Carboneras (Almería), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dall'architetto Ubaldo Gómiz nel 2003. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un albergo in grado di attrarre turismo balneare e attivare indotto in un'area desertica e esterna alla città.



Google Earth

1 km

3

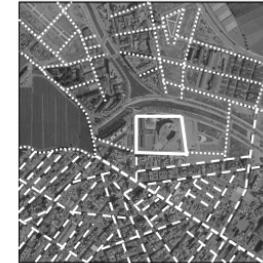


Non Finito
Auditorium – centro culturale
Mariana Baches, ex La
Paloma

Pilar de la Horadada (Alicante)

Valencia

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo congressuale e "incubatore culturale" di attività molteplici

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

2014, smontaggio torre per problemi statici
Grande parcheggio sotterraneo

Rovina/Macerie

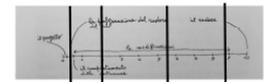


Forma come proiezione

Luogo: Pilar de la Horadada- liminare centro città

Superficie: **400 mq**
Costo approssimato: **4 M pres. 12 M, nuovo budget 4.301.923,45 M**
Architetti: **F.L. Torregrosa A. Cano F. Ros P.J. Sánchez**
Committente: **Comune di Pilar de la Horadada**

Passato



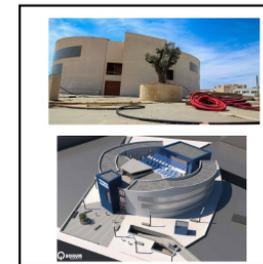
2003

2006

-2014 smontaggio torre

2016 referendum

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

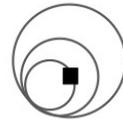
2014 – smontaggio torre
2016 – referendum per ultimare l'opera, maggioranza per il sì

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Pilar de la Horadada (Alicante), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dagli architetti F.L. Torregrosa, A. Cano, F. Ros e P.J. Sánchez nel 2003. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un auditorium e centro culturale in grado di attrarre turismo congressuale e riattivare una parte marginale della città.

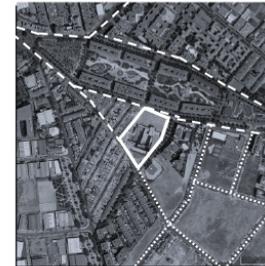


Non finito
Auditorium-Teatro
Teatro-Auditorio Cervantes

Ciudad Real

Castilla-La Mancha

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

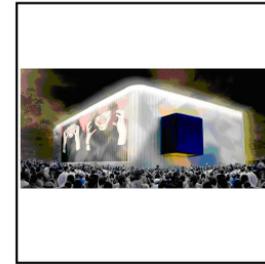
Attrarre turismo congressuale e porsi come "incubatore culturale" di attività molteplici, trasformare Ciudad Real nel referente culturale della regione

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

1.100 posti
Grande parcheggio sotterraneo

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Ciudad Real, liminare tra centro storico e nuova espansione

Superficie: **21000 mq**
Costo approssimato: **15M**

Architetto: **Eduardo Belzunce, Ángel Santamaria**
Committente: **Comune di Ciudad Real**

Passato



2006
2008
2010

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

2010- blocco dei lavori

Presente



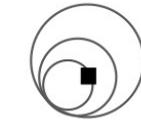
Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Ciudad Real, presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dagli architetti Eduardo Belzunce e Ángel Santamaria nel 2006. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un auditorium - teatro in grado di attrarre turismo congressuale e culturale, riattivando una parte marginale della città.



Google Earth

Image © 2016 DigitalGlobe
Image Landsat / Copernicus



5



Non finito
Auditorium
El Palacio del Sur

Córdoba

Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo da conferenze per trasformare Cordoba nel referente culturale della regione ampliando l'offerta di grandi spazi per convegni/esposizioni. Unito al progetto del Museo di arte contemp. (realizzato) ad opera di Nieto Sobejano

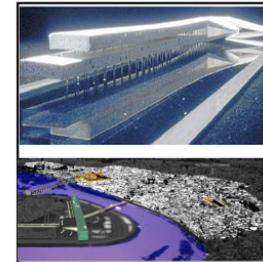
Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

I versione 2005: hotel 170 camere, 3 sale auditorium: 1500, 600 e 500 posti. Da 82M a 150 M

Il versione 2009: edificio multifunzionale con un auditorio da 2000 posti, aree commerciali e parcheggio da 174 M a 67M

Rovine/Macerie



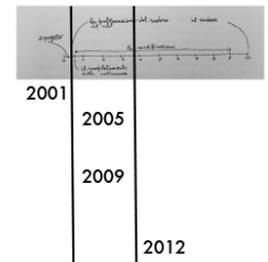
Forma come proiezione

Luogo: Cordoba, penisola Miraflores de Guadalquivir
liminare tra centro storico e nuova espansione

Superficie: **21000 mq**
Costo approssimato: **10M,**

Architetto: **Rem Koolhaas OMA**
Committente: **Comune di Cordoba**

Passato



Architettura/Tempo



Forma come interruzione

2001- genesi e concorso di idee, partecipano: Zaha Hadid, Toyo Hito, Rem Koolhaas, Rafael Moneo, Antonio Cruz y Antonio Ortiz. Primo Classificato studio OMA

2005 - si ferma il progetto per il non rispetto di standard di urbanizzazione

Presente

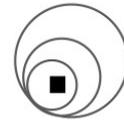


Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Cordoba, presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dall' architetto Rem Koolhaas nel 2001. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un auditorium in grado di attrarre turismo congressuale, attivando una parte di espansione relativamente marginale della città.



Google Earth



6



Non finito
Auditorium
Auditorio de Villares de la Reina

Villares de la Reina (Salamanca)

Castilla y León

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

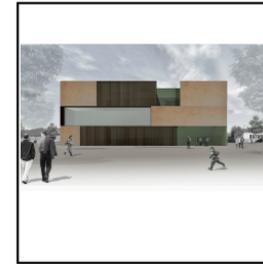
Attrarre turismo legato a conferenze, rappresentazioni musicali e teatrali

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

450 posti

Rovina/Macerie



Forma come proiezione

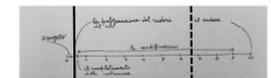
Luogo: Villares de la Reina, centro città

Superficie: **39.098 mq**

Costo approssimato: **2,5 M**

Studio di architettura: **BmasC Arturo Blanco Herrero + Alegria Colón Mur**
Committente: **Comune di Villares**

Passato



2014

2018

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

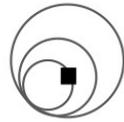
Volontà di riprendere i lavori da parte dell'amministrazione

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Villares de la Reina (Salamanca), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dallo studio di architettura BmasC Arturo Blanco Herrero + Alegria Colón Mur nel 2014. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un auditorium in grado di attrarre turismo congressuale e attivare una parte centrale della città.



Google Earth

4 km

7



Non finito
Biblioteca
 Bisbal D'Empordà Biblioteca
 Comarcal

Bisbal d'Empordà (Girona)

Cataluña

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo culturale a media e grande distanza
 Per mezzo di un'architettura iconica

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Struttura in acciaio e vetro in relazione di contrappunto con le pre-esistenze

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: **Bisbal d'Empordà, centro**
 Superficie: **400 mq**
 Costo approssimato: **1,5 M**
 Studio di architettura: **David Obon Architect**
 Committente: **Comune di Bisbal d'Empordà**

Passato



2011

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Volontà di riprendere i lavori da parte dell'amministrazione, contenzioso in atto con sentenza di demolizione parziale

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Bisbal d'Empordà (Girona), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dallo studio di architettura David Obon Architect nel 2011. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere una biblioteca in grado di attrarre turismo culturale e attivare una parte centrale della città.



Google Earth

8

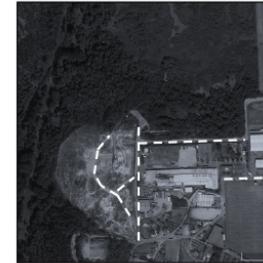


Non finito
Museo Centro de Interpretation
C.I de la naturaleza de Budiño
Gándaras

O Porriño (Pontevedra)

Galicia

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo "naturalistico", sviluppare la ricerca su tematiche ambientali legate al territorio

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Costruito a ridosso di un paesaggio naturale con un particolare sistema di terre paludose

Rovine/Macerie



Forma come protezione

Luogo: O Porriño, esterno

Superficie: 39.098 mq

Costo approssimato: 406.000 euro

Impresa costruttrice: Empresa Obras, Camino y Asfaltos
Committente: Comune di O Porriño

Passato



1998

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Nel 2002 i ritardi dei lavori e l'abbandono del cantiere furono l'inizio di un saccheggio di materiali delle parti in parte realizzate come alcuni laboratori e un auditorium

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in O Porriño (Pontevedra), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" costruita dall'impresa Empresa Obras, Camino y Asfaltos nel 1998. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un "centro de interpretation", ovvero un centro museale, di ricerca e produzione, in grado di attrarre turismo culturale e attivare una parte esterna della città in corrispondenza di un paesaggio naturale di particolare interesse.



Google Earth

Image Landsat/Copernicus

4 km

9

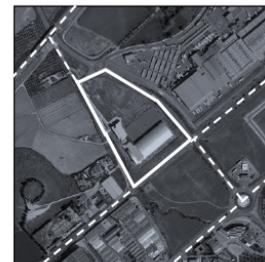


Non finito
Auditorium e area espositiva
Palacio de Ferias y Exposiciones
ISFERA

Antequera (Málaga)

Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo congressuale, e dotare la città di un grande spazio per la feria. In questo modo relazionare Antequera alla rete di auditorium andalusi

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

215 posti
 Aree espositive,
 caffetteria,
 Parcheggio

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Antequera, esterno

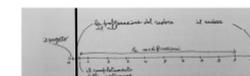
Superficie: **12.500 mq**

Costo approssimato: **14.5M**

Studio di architettura: **Cimadomo Arquitectos**

Committente: **Comune di Antequera**

Passato



2008

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

1993-2017

2008 posa prima pietra

Volontà di riprendere i lavori da parte dell'amministrazione, Progetto in continua revisione

Presente



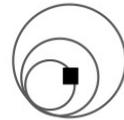
Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Antequera (Malaga), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dallo studio Cimadomo Arquitectos nel 2008. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un auditorium con area espositiva in grado di attrarre turismo congressuale e visitatori per la feria annuale, attivando una parte di espansione relativamente marginale della città.

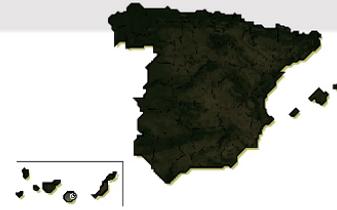


Google Earth

Image © 2016 ORA FCAN
 Image © 2010 DigitalGlobe
 Data SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO
 Image Landsat / Copernicus



10



Non finito
 Centro culturale
 Palacio de la Cultura y de las Artes

Telde (Las Palmas)

Canarias

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo culturale con un centro culturale di possibile richiamo internazionale

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

1600 posti, sale espositive, biblioteca, scenario mobile 700 mq

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

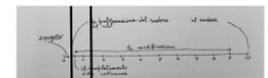
Luogo: Telde, parte marginale del centro città

Superficie: 2.300 mq

Costo approssimato: 14 M

Studio di architettura: Felipe Álvarez AAyN Arquitectos
 Committente: Junta de Telde

Passato



1997
 2000

2009

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

1997-2000 genesi del progetto e inizio della costruzione

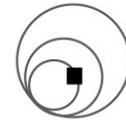
2009 blocco dei lavori

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Telde (Las Palmas), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dallo studio di architettura Felipe Álvarez AAyN Arquitectos tra il 1997 e il 2000. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro culturale in grado di attrarre turismo culturale e attivare una parte marginale al centro della città.



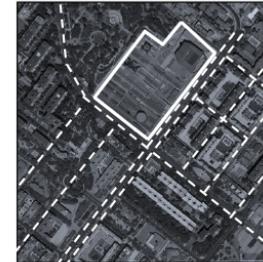
Non finito
Museo

Centro de Creación de las Artes de Alcorcón (CREAA)

Alcorcón (Madrid)

Madrid

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo culturale e congressuale

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Tetto giardino

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

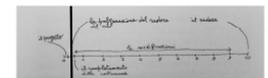
Luogo: Alcorcón, centro urbano

Superficie: **66.000 mq**

Costo approssimato: **180 M**

Studio di architettura: **Javier Camacho y Pedro Bustamante**
Committente: **Comune di Alcorcón**

Passato



2005

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

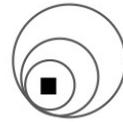
Volontà di riprendere i lavori da parte dell'amministrazione

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Alcorcón (Madrid), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dallo studio di architettura Javier Camacho y Pedro Bustamante nel 2005. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro culturale in grado di attrarre turismo culturale e congressuale, attivando una parte marginale al centro della città.

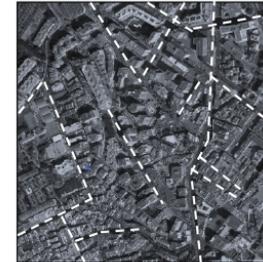


12



Non finito
Museo
Museo Histórico
Torremolinos (Málaga)
 Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo culturale in particolare focalizzando le esposizioni e collezioni del museo su reperti archeologici locali

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Situato nel centro città ridosso di Plaza Picasso

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Torremolinos, centro urbano
 Superficie: **4000 mq**
 Costo approssimato: **4,1 M**
 Studio di architettura: **Estudio de Arquitectura y Urb. Armando J. Martinez - Angeles Alonso Nuñez**
 Committente: **Comune di Torremolinos**

Passato



2010

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

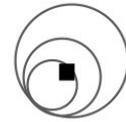
Volontà di riprendere i lavori da parte dell'amministrazione cambiando l'uso

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Torremolinos (Malaga), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dallo studio di architettura Estudio de Arquitectura y Urb. Armando J. Martinez -Angeles Alonso nel 2010. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un museo in grado di attrarre turismo culturale, attivando dinamiche innovative nel centro della città.



Google Earth
 Made with 2010 TerraMetrics
 Data © 2010 NOAA, US Navy, NGA, GEBCO

4 km

13



Non finito
Parco wellness
Parque de Relaxación
Torre Vieja (Alicante)
 Valencia

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

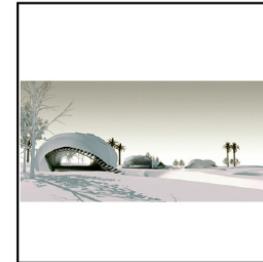
Attrarre turismo
 vacanziero di livello
 medio-alto

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

A ridosso del parco del
 lago salato

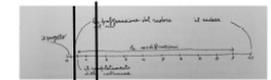
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

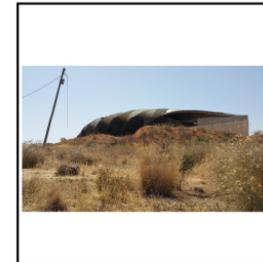
**Luogo: Laguna di
 Torre Vieja esterno liminare**
 Superficie: **130.000 mq**
 Costo approssimato: **1.5 M**
 Studio di architettura: **Toyo
 Ito & Associates**
 Committente: **Comune di
 Torre Vieja**

Passato



2000 2006

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

2004 - Intervento della
 Dirección General de
 costas
 2006 - Progetto si ferma
 2012 - Incendio

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Villavieja (Alicante), presenta un'architettura esemplare del "Non finito" progettata dallo studio di architettura Toyo Ito & Associates nel 2010. L'edificio e il parco, oggi abbandonati, sarebbero dovuti essere un resort wellness in grado di attrarre turismo vacanziero, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale della città tra una zona residenziale a bassa densità e il Parco naturale della laguna.



Non finito
Parco
El Reino de Don Quijote

Ciudad Real

Castilla-La Mancha

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo
vacanziero di livello
medio-alto, la "Las Vegas
d'Europa"

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Casinò
3 campi da golf
Vari hotels di lusso
Centro congressi
Teatro
residenze

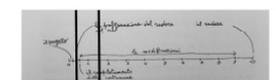
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: **Ciudad Real,**
esterno al centro urbano
Superficie: **6.830.000 mq**
Costo approssimato: **27 M**
Committente: **Caesar**
Entertainment Corporation

Passato



2005 2008

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

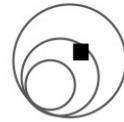
2005 - Viene presentato il
progetto
2008 - blocco dei lavori

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Ciudad Real, presenta un'architettura esemplare del "Non finito". Gli edifici e il parco, oggi abbandonati, sarebbero dovuti essere un insieme di resorts dedicati al gioco d'azzardo, all'ozio e allo sport di fascia alta, in grado di attrarre turismo vacanziero, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale e desertica fuori della città.



Google Earth

Image Landsat / Copernicus

3 km

15



Non finito
Parco
Parque Acuático de Jaén
Jaén
 Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo sportivo cittadino e zone limitrofe

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Parco acquatico

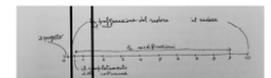
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Jaén
 Superficie: **5000 mq**
 Costo approssimato: **8.6 M**
 Committente: **Municipio di Jaén**

Passato



2009 2011

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

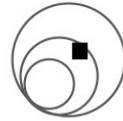
2012 - proposta di trasformazione in un centro sportivo e di ozio.

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Jaén, presenta un'architettura esemplare del "Non finito". Gli edifici e il parco, oggi abbandonati, sarebbero dovuti essere un parco acquatico, in grado di attrarre turismo vacanziero e sportivo, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale sul bordo della città.



Google Earth

Image © 2016 TerraMetrics
Data SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO
Image Landsat / Copernicus

2 km

16



Non finito
Centro sportivo
Carboneras Polideportivo

Carboneras (Almería)

Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo sportivo
cittadino e zone limitrofe

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Centro sportivo per
molteplici discipline

Piscina 25 metri

Auditorio con capacità di
400 posti

ristorante

Rovina/Materie



Forma come proiezione

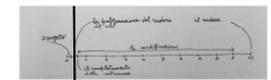
**Luogo: Carboneras,
margine della città**

Superficie: **11500 mq**

Costo approssimato: **15 M**

Committente: **Municipio di
Carboneras**

Passato



1998

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Costo di gestione di
600000 euro annuali

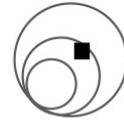
Una televisione inglese ha
girato presso il centro
sportivo una serie
ambientata in Siria,
"crossing the border"

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Carboneras (Almería), presenta un'architettura esemplare del "Non finito". L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro sportivo, in grado di attrarre turismo sportivo, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale sul bordo della città.



Google Earth

4 Km

17



Non finito
Centro sportivo
Centro Acuático de Madrid

Madrid

Madrid

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo sportivo cittadino e internazionale

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Struttura per sport acquatici pensata per la candidatura di Madrid alle Olimpiadi del 2012, 2016 e 2020

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Madrid, margine della città

Superficie: 5000 mq

Costo approssimato: 89 M

Studio di progettazione: impresa Madridet

Committente: Municipio di Madrid

Passato



2011

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

L'atletico Madrid ha varie volte manifestato l'intenzione di comprare l'edificio

Presente

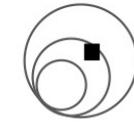


Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Madrid, presenta un'architettura esemplare del "Non finito". L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro sportivo, in grado di attrarre turismo sportivo, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale sul bordo della città.



Google Earth



18



Non finito
Centro sportivo
Navalcarnero Polideportivo

Madrid

Madrid

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

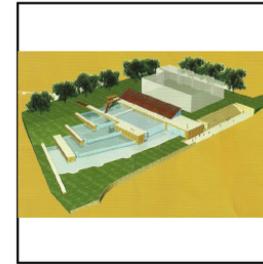
Attrarre turismo sportivo cittadino e zone limitrofe

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

complesso acquatico con varie piscine

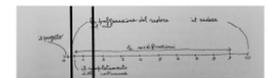
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Madrid
 Superficie: **6000 mq**
 Costo approssimato: **10,5 M**
 Studio di progettazione: **Constructora Hispánica SPA**
 Committente: **Municipio di Madrid**

Passato



2006 2008

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

I forti debiti della municipalità bloccano qualsiasi progetto

Presente



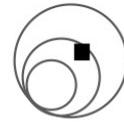
Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Madrid, presenta un'architettura esemplare del "Non finito". L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro sportivo, in grado di attrarre turismo sportivo, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale sul bordo della città.



Google Earth

Image © 2018 DigitalGlobe
Image Landsat / Copernicus



19

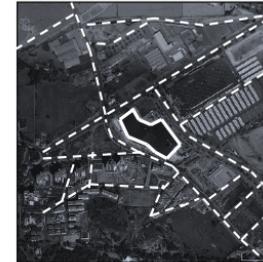


Non finito
Centro sportivo
Cartagena Palacio de Deportes

Cartagena (Murcia)

Murcia

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

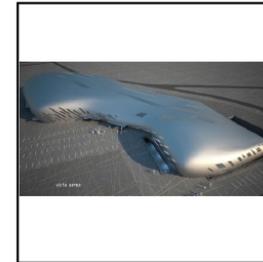
Attrarre turismo sportivo
interno ed esterno alla
città

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Capacità 5000 spettatori

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Cartagena, margine
della città

Superficie: 29584 mq

Costo approssimato: 21,54 M
Studio di architettura: Ad hoc
architettura
Committente: Consorcio para
la costruzione del palacio de
deporte de Cartagena

Passato



2006

Architettura/Tempo

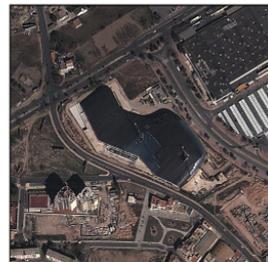


Forma come interruzione

Volontà
dell'amministrazione di
aprire per fasi l'edificio

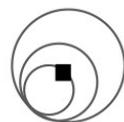
Progetto non completato
in alcune sue parti

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Cartagena (Murcia), presenta un'architettura esemplare del "Non finito". L'edificio, oggi abbandonato, progettato dallo studio di architettura Ad Hoc Arquitectura nel 2006, sarebbe dovuto essere un centro sportivo, in grado di attrarre turismo sportivo, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale sul bordo della città.



Google Earth

20

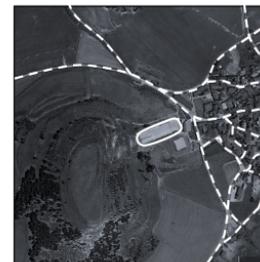


Usato e abbandonato
Centro Sportivo
Meseta Ski

Villavieja del Cerro (Valladolid)

Castilla y León

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo sportivo
 40000 persone il primo
 anno, con previsione di
 costante aumento

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Area multifunzionale con
 attrezzature sportive e di
 ozio.

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Villavieja del Cerro
 Dimensioni: **9500mq**
 Costo approssimato: **12 M**
 Committente: **Comune di Tordesillas**

Passato



2006

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

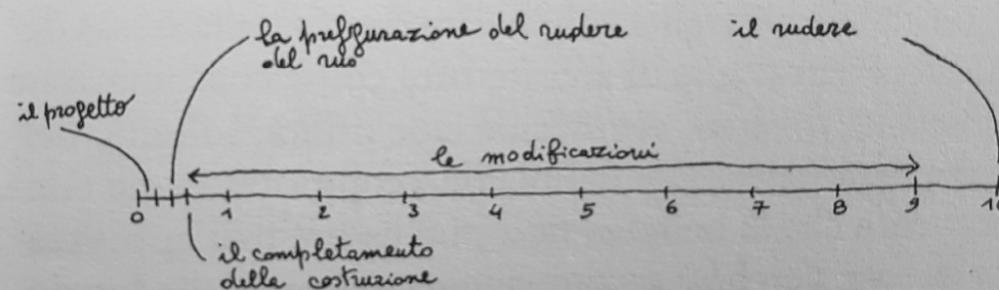
Il complesso Meseta Ski è
 stato costruito su una
 montagna bruciata in un
 incendio e per questa
 ragione i lavori sono stati
 fermati per ordine
 dell'autorità giudiziaria

Presente



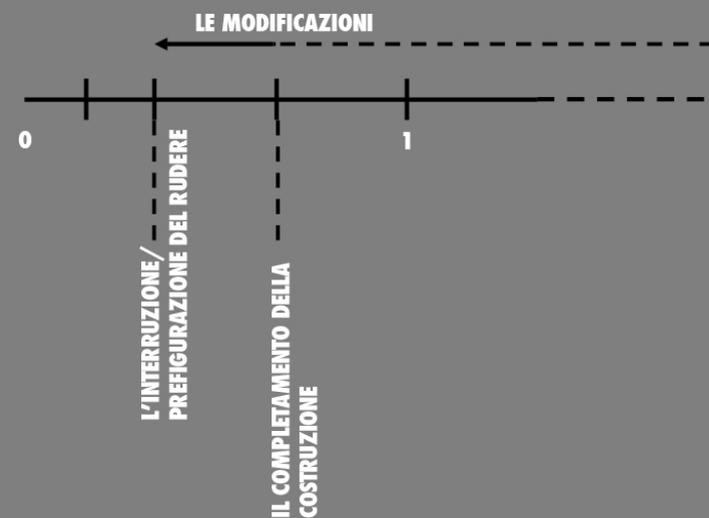
Natura/artificio

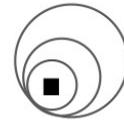
Il caso studio, localizzata in Villavieja del Cerro (Valladolid), presenta un'architettura esemplare del "Non finito". L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro sportivo, in grado di attrarre turismo sportivo, attivando dinamiche innovative in questa parte marginale sul bordo della città.



Franco Purini, schema "i tempi del progetto", in *Comporre Architettura*, Laterza, Bari, 2000, pag.59

7 casi studio, tra "completamento dell'opera" e "prefigurazione del rudere"





Google Earth

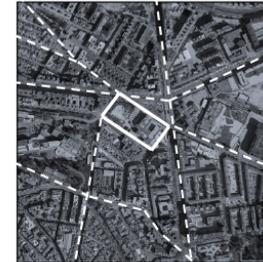
3 km

21



Finito non usato
Museo
Museo Internacional de Arte
Íbero
Jaén
Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo culturale con un museo di possibile richiamo internazionale

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Costruzione sul sito del carcere provinciale

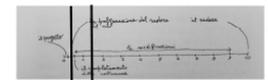
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Jaén, centro città
 Superficie: **10.600 mq**
 Costo approssimato: **24 M**
 Studio di architettura: **Álvaro Soto y Javier Maroto**
 Committente: **Junta de Andalucía**

Passato



2009
2012

2017

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

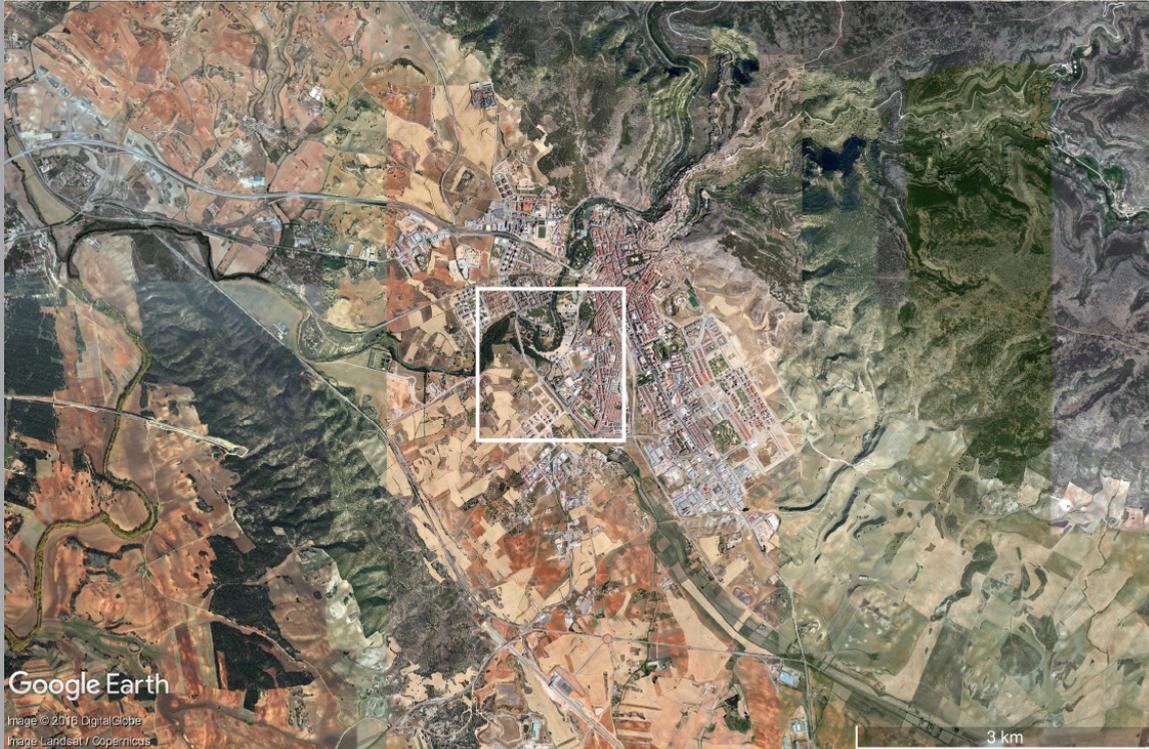
2009 inizio costruzione sulle strutture dell'antico carcere
 2012 blocco dei lavori
 2014-riprendono i lavori
 2017-parti esterne terminate

Presente

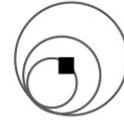


Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Jaén, presenta un'architettura esemplare del "finito non usato" progettata dallo studio di architettura Álvaro Soto y Javier Maroto nel 2009. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un museo in grado di attrarre turismo culturale, attivando nuove dinamiche in una parte del centro della città.



Google Earth
 Image © 2018 DigitalGlobe
 Image Landsat / Copernicus



22



Finito non usato
Padiglione
Bosque de Acero

Cuenca

Castilla-La Mancha

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo
 conferenziere e culturale,
 attivazione economica
 della parte di parco
 fluviale con rigenerazione
 di aree residuali

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Grande copertura con
 spazi per performance,
 spazio per skate, un
 cluster bar-ristorante e un
 grande padiglione per
 eventi e mostre da
 utilizzarsi durante la feria
 annuale e settimanalmente
 per il mercato

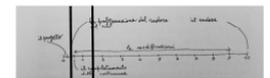
Rovina/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Cuenca
 Superficie: **3702 mq**
 Costo approssimato: **7.7M**
 Architetto: **Belen Moneo,**
Jeffrey Brock, Rafael
Moneo
 Committente: **Municipalità**
di Cuenca

Passato



2006 2010

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

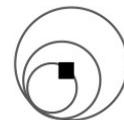
2006 - Il sindaco firma un
 documento in cui si
 prefigura la costruzione
 2008 - il Bosque viene
 utilizzato per il progetto di
 candidatura a capitale
 della cultura europea
 2016
 2010 - Inaugurazione
 2013- concorso d'idee per
 un nuovo utilizzo

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Cuenca, presenta un'architettura esemplare del "Finito non usato" progettata dallo studio di architettura Belen Moneo, Jeffrey Brock, Rafael Moneo nel 2006. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un padiglione multiuso in grado di attrarre turismo culturale, attivando nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città.



Google Earth

3 km

23

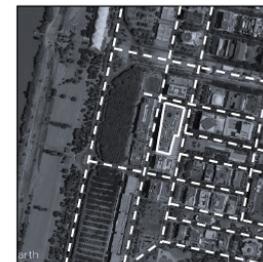


Finito non usato
Auditorium
Auditorio SGAE

Sevilla

Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo
congressuale e culturale

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

2000 posti
Più tre sale da 400 posti
Macchina scenica a
quattro livelli su 30 m di
altezza. Sezione
distribuita su quattro piani
interrati e cinque piani
fuori terra, sala di
registrazione, cabine di
proiezione, sala stampa,
negozi, caffetteria,
ristoranti e sale prova

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

**Luogo: Siviglia, isola della
Cartuja**

Superficie: **35000 mq**
Costo approssimato: **78M**

Architetto: **Santiago
Fajardo**

Committente: **SGAE,
fundación Arteria**

Passato



2007 2012

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

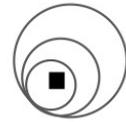
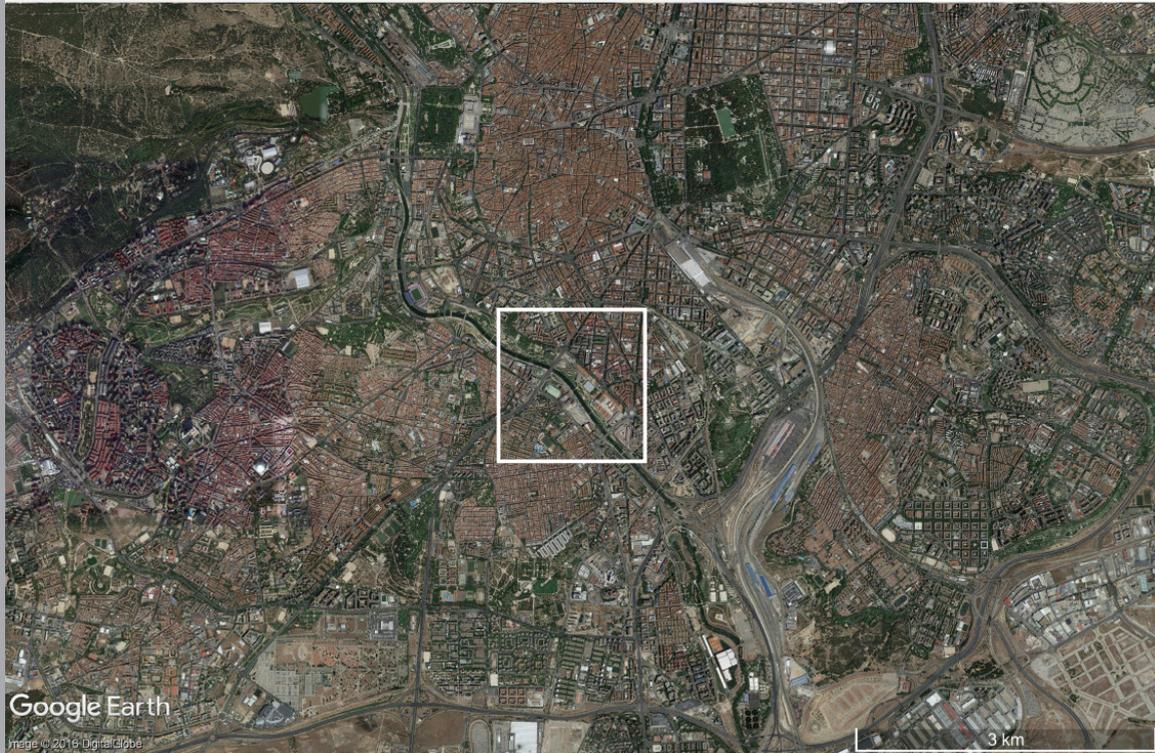
Conosciuto anche come
CITE Arteria Al-Andalus

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Siviglia, presenta un'architettura esemplare del "Finito non usato" progettata dall'architetto Santiago Fajardo nel 2007. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un auditorium-teatro in grado di attrarre turismo congressuale e culturale, attivando nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città.



Finito non usato
Museo Centro de Interpretación de la Naturaleza e Historia del Río Manzanares

Madrid

Madrid

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo culturale-naturalistico in corrispondenza della riprogettazione degli spazi lungo il fiume Manzanares

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Copertura a giardino
 Impianto a forma "organica"

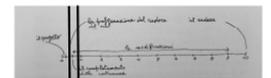
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: **Madrid, centro città**
 Superficie: **700 mq**
 Costo approssimato: **2M**
 Architetto: **Carlos Rubio Carvajal y Enrique Álvarez-Sala**
 Committente: **Municipalità di Madrid**

Passato



2005 2012

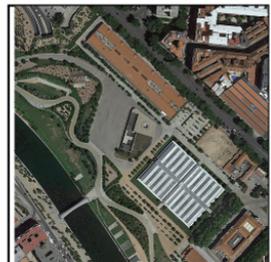
Architettura/Tempo



Forma come interruzione

2005- Incarico
 2011- Fine lavori

Presente



Natura/artificio

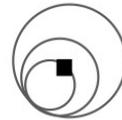
Il caso studio, localizzata in Madrid, presenta un'architettura esemplare del "Finito non usato" progettata dagli architetti Carlos Rubio Carvajal y Enrique Álvarez-Salanel 2005. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro di interpretazione, un museo con laboratori di ricerca e didattica in grado di attrarre turismo culturale, attivando nuove dinamiche in una parte del centro della città a ridosso del parco del Manzanares.



Google Earth

Image Landsat / Copernicus

3 km



25

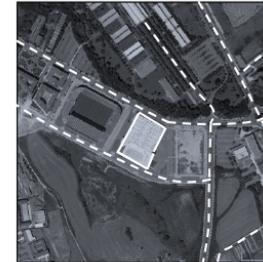


Finito non usato
Centro Sportivo
Navarra Arena

Pamplona (Navarra)

Navarra

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

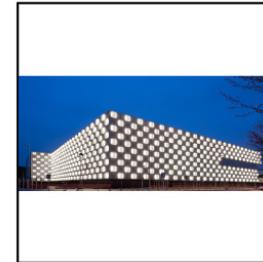
Attrarre turismo sportivo per competizioni internazionali

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

3019 posti
 Impianto di energia geotermica

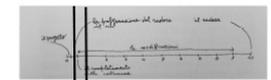
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Pamplona
 Superficie: **45000 mq**
 Costo approssimato: **60M**
 Architetto: **Carmelo Fernández Militino, TYM Arquitectos**
 Committente: **Governo di Navarra**

Passato



2009
 2013

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

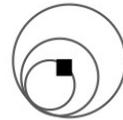
2002- Approvazione fondi europei
 2004- Inizio dei lavori
 2007- Termine lavori. Inizio fase di abbandono
 2016- impegno governo di Navarra per l'ultimazione

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Pamplona (Navarra), presenta un'architettura esemplare del "finito non usato" progettata dall'architetto Carmelo Fernández Militino, TYM Arquitectos nel 2009. L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un centro sportivo in grado di attrarre turismo sportivo, attivando nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città.



Google Earth

Image © 2016 DigitalGlobe

4 km

26

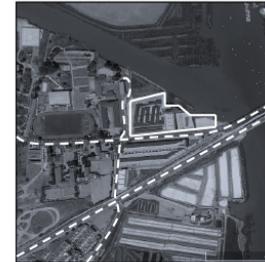


Finito non usato
Museo
Parque de la historia y el mar

San Fernando (Cadiz)

Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

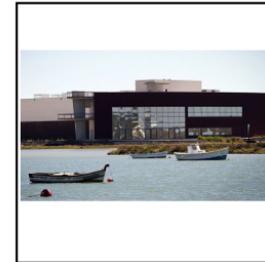
Attrarre turismo e attivare dinamiche di sviluppo innovative per l'area di San Fernando, colpita da un progressivo smantellamento del settore navale pubblico

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Rigenerazione fronte marittimo

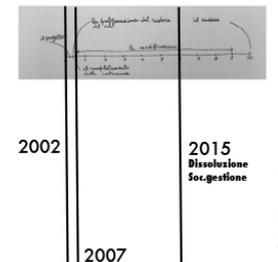
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: San Fernando (Cadice), liminare al centro città
 Superficie: **27000 mq**
 Costo approssimato: **10M**
 Committente: **Comune di San Fernando**

Passato



Architettura/Tempo



Forma come interruzione

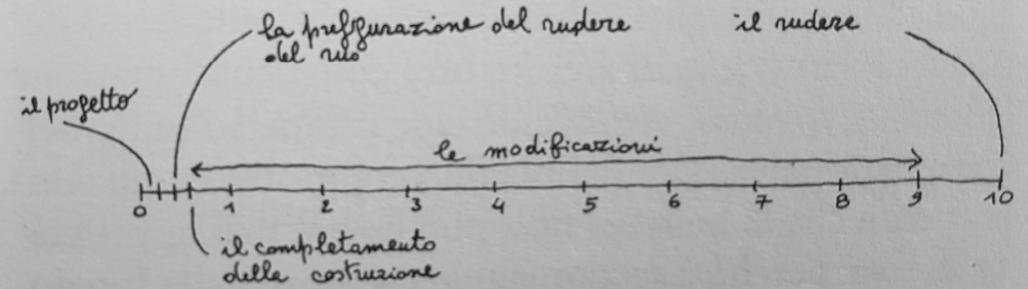
2002- Approvazione fondi europei
 2004- Inizio dei lavori
 2007- Termine lavori. Inizio fase di abbandono
 2015-dissoluzione del consorzio di gestione

Presente



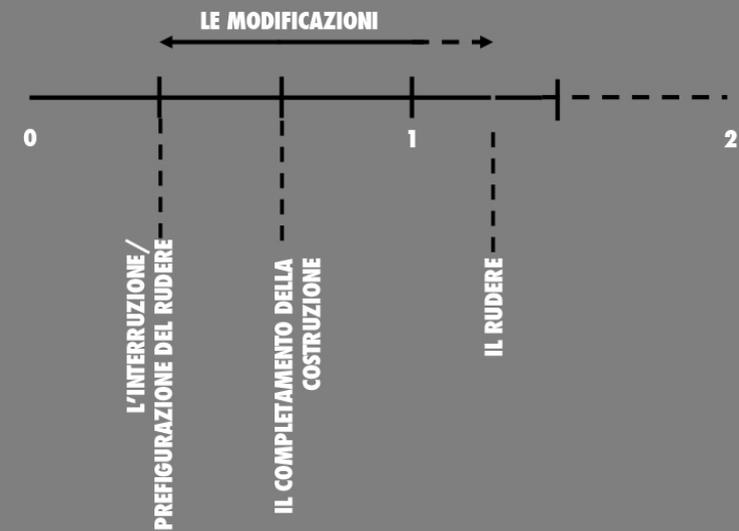
Natura/artificio

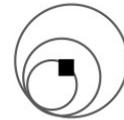
Il caso studio, localizzata in San Fernando (Cadice), presenta un'architettura esemplare del "Finito non usato". L'edificio, oggi abbandonato, sarebbe dovuto essere un museo-aquario in grado di attrarre turismo culturale, attivando nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città.



Franco Purini, schema "i tempi del progetto", in *Comporre Architettura*, Laterza, Bari, 2000, pag.59

9 casi studio, tra "prefigurazione del rudere" e "rudere"





Google Earth

Image © 2016 DigitalGlobe

3 km

28



Finito usato abbandonato

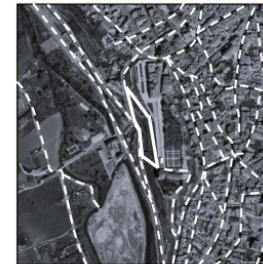
Mirador

Pasarela de la Mota

Benavente (Zamora)

Castilla y León

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo e attivare dinamiche di sviluppo innovative per l'area centrale della città

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Rigenerazione con un intervento di paesaggio dell'area della Mota in corrispondenza del castello

Rovine/Macerie



Forma come protezione

Luogo: Benavente, liminare al centro città

Dimensioni: **553 m**
Costo approssimato: 900.000 euro

Architetto: Impresa SOMACYL

Committente: **Comune di Benavente**

Passato



2010 2012 2013

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

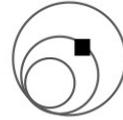
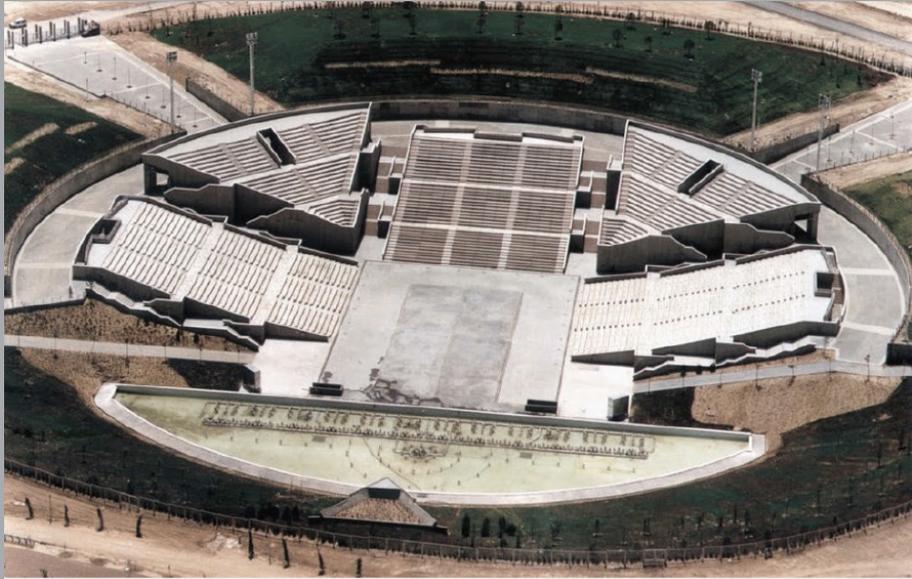
Crollato a seguito di dissesto idrogeologico, rimangono parte delle macerie e i terrazzamenti a ridosso della roccia

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Benavente (Zamora), presenta un'architettura esemplare del "finito usato abbandonato". L'edificio, oggi non in uso, era un mirador in grado di attrarre turismo culturale. Nell'idea di progetto si sarebbero attivate nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città.



Finito usato abbandonato
Auditorium
Auditorio del Parque Juan Carlos

Madrid

Madrid

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo e attivare dinamiche di sviluppo innovative per l'area centrale della città.
 Riattivazione di un edificio abbandonato da anni

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Capacità di 9500 persone
 Costo di 11000 euro per la manutenzione ogni anno

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Madrid, liminare al centro

Dimensioni: **1500 mq**
 Costo approssimato: **40 M**
 Tecnici: **Impresa MADRIDEC**
 Committente: **Madrid espacios y congresos**

Passato



1990

2009

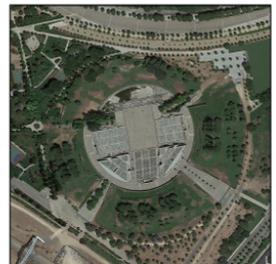
Architettura/Tempo



Forma come interruzione

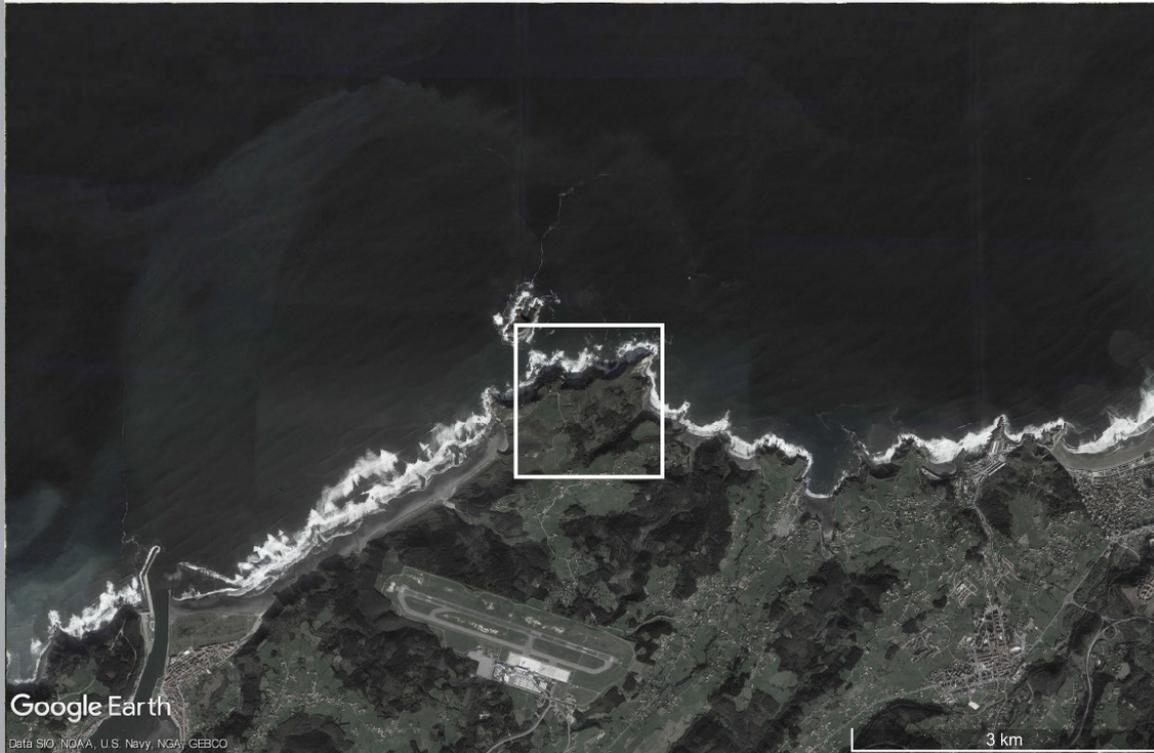
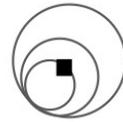
Nel 2008 ci fu un ripensamento dell'area come spazio per l'ozio con bar, ristoranti e cinema all'aperto

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Madrid, presenta un'architettura esemplare del "Finito usato abbandonato". L'edificio, oggi non in uso, era un auditorium all'aperto costruito nel 1990 riprogettato nel 2009 per poter accogliere grandi concerti ed eventi in grado di attrarre turismo culturale, attivando nuove dinamiche in una parte del centro della città.

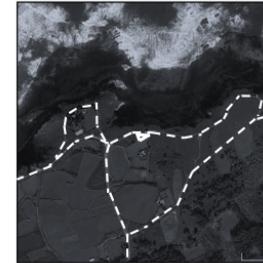


Finito usato abbandonato
Museo Centro de Interpretation
 Centro de Interpretación y observatorio de aves

Bayas (Asturias)

Principado de Asturias

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo naturalista
 Riattivazione di un edificio abbandonato da anni

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Situato nei pressi della spiaggia di Bayas
 Rigenerazione di edifici abbandonati di proprietà dell'industria mineraria

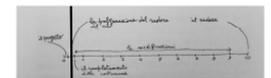
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: Bayas, esterno della città
 Dimensioni: **500mq**
 Costo approssimato: **3 M**
 Committente: **Principado de Asturias e Comune di Castrillon**

Passato



2000

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

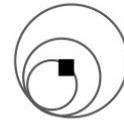
Lo stato di abbandono ha favorito il progressivo saccheggio del complesso degli edifici comprendenti il centro naturalistico

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Bayas (Asturias), presenta un'architettura esemplare del "Finito usato abbandonato". L'edificio, oggi non in uso, era un centro de interpretacion, con museo e spazi per l'osservazione degli uccelli in natura. Nell'idea di progetto si sarebbero attivate nuove dinamiche in una parte esterna al centro della città, attirando turismo naturalista.



Google Earth

Image © 2015 IGRA FCAN
 Image © 2010 DigitalGlobe
 Data SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO
 Image © 2015 TerraMetrics

3 km

31



Finito usato abbandonato
Centro Sportivo
Campos de fútbol La Ballena

Las Palmas de Gran Canaria

Canarias

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

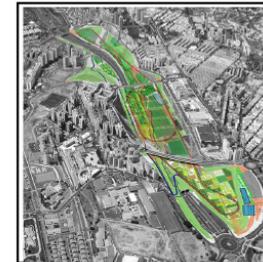
Attrarre turismo sportivo

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Situato nel Barranco de la Ballena

Rovine/Macerie



Forma come protezione

Luogo: Las Palmas de Gran Canaria

Dimensioni: 2000mq

Costo approssimato: 12 M

Tecnici: Empresa Intercanarias S.L.

Committente: Comune di Las Palmas

Passato



2002

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

I campi da calcio e il complesso sportivo sono stati costruiti senza uno studio idrogeologico del terreno del Barranco de la Ballena

Nel 2001 il Plan Especial del barranco prevedeva la possibilità di realizzare solo un parco

Presente

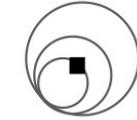


Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Las Palmas de Gran Canaria, presenta un'architettura esemplare del "finito usato abbandonato". L'insieme di edifici e campi di calcio, oggi non in uso, era un centro sportivo, con spazi aperti per il gioco del calcio. Nell'idea di progetto si sarebbero attivate nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città, attirando turismo sportivo.



Google Earth



Finito usato abbandonato
Edificio Expo
Pabellón de España

Zaragoza

Aragon

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo expo

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Costruito secondo principi di sostenibilità energetica, in grado di generare un microclima interno

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: **Zaragoza, liminare al centro storico**

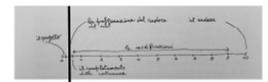
Dimensioni: **8000mq**

Costo approssimato: **18 M**

Architetto: **Francisco José Mangado Beloqui**

Committente: **Societat Estatal Expoagua Zaragoza 2008, S.A**

Passato



2008

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Il tema del padiglione spagnolo era "Scienza e Creatività"

Abbandonato per gli alti costi di mantenimento

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Saragozza, presenta un'architettura esemplare del "Finito usato abbandonato". L'edificio, progettato dall'architetto Francisco José Mangado Beloqui, oggi non in uso, era un padiglione costruito per l'expo del 2008. Nell'idea di progetto si sarebbero attivate in tutta l'area post expo nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città, attirando turismo expo e successivamente culturale.



Google Earth

3 km

33



Finito usato abbandonato
Edificio Expo
Torre del Agua

Zaragoza

Aragon

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo expo

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Costruito secondo principi di sostenibilità energetica, in grado di generare un microclima interno

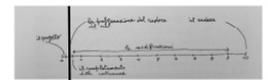
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

Luogo: **Zaragoza**
Dimensioni: **10400mq**
Costo approssimato: **53.3M**
Architetto: **Enrique de Teresa**
Committente: **Societat Estatal Expoagua Zaragoza 2008, S.A**

Passato



2008

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

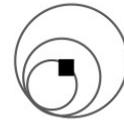
Dopo un investimento di 700 milioni di euro, molti edifici dell'expo, inclusa la torre dell'Agua, non hanno trovato un uso e sono stati abbandonati. Un problema sono gli alti costi di gestione e scarsa versatilità degli interni

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Saragozza, presenta un'architettura esemplare del "finito usato abbandonato". L'edificio, progettato dall'architetto Enrique de Teresa, oggi non in uso, era uno degli edifici simbolo costruito per l'expo del 2008. Nell'idea di progetto si sarebbero attivate in tutta l'area post expo nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città, attirando turismo expo e successivamente culturale.



34



Finito usato abbandonato
Area Industriale
Los Astilleros

Sevilla

Andalucía

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Attrarre turismo culturale
 All'interno di un tessuto
 produttivo attivato e
 disattivato" a macchia di
 leopardo" a causa del
 cambiamento dei sistemi di
 produzione

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Vicinanza con il fiume
 Guadalquivir

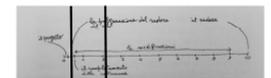
Rovine/Macerie



Forma come proiezione

**Luogo: Siviglia esterno al
 centro città**
 Dimensioni: **15000mq**
 Costo approssimato: ...
 Committente: **Astilleros del
 Guadalquivir**

Passato



1966 2016

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

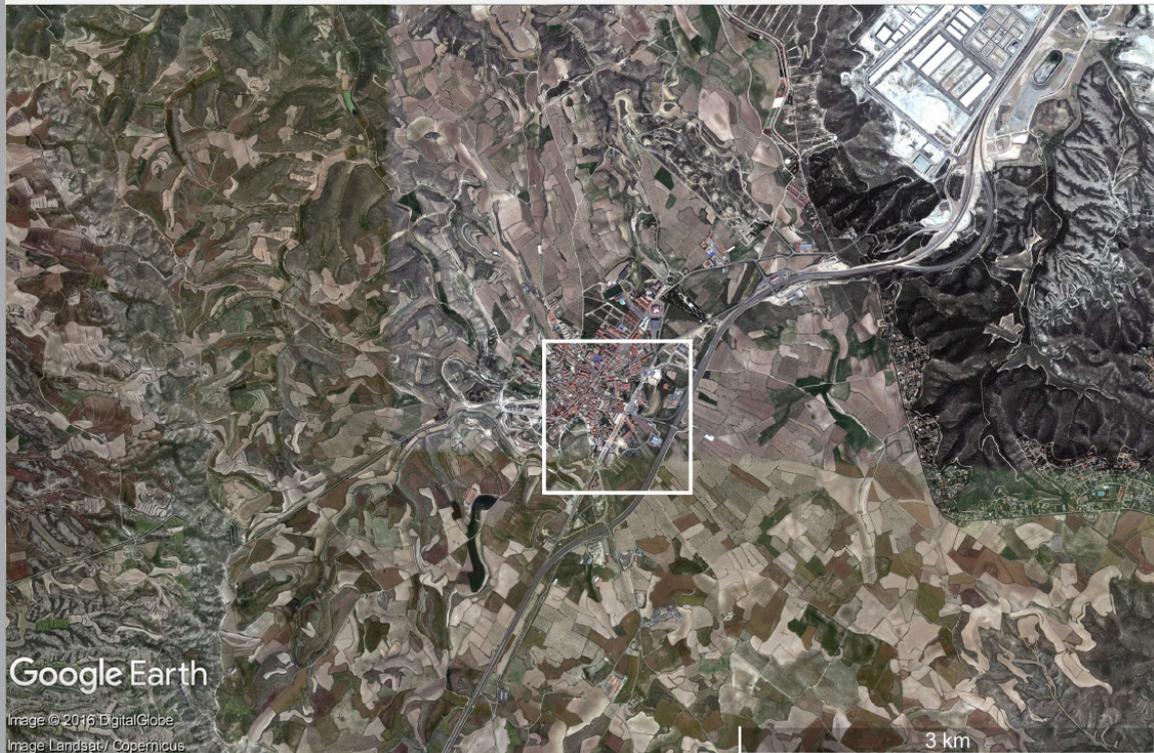
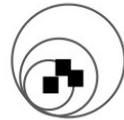
Dal 2014 una nuova
 società costituita continua
 la produzione in alcuni
 settori del grande impianto
 che rimane abbandonato
 in molte aree
 comprendenti spazi aperti
 e spazi costruiti,
 disseminati di residui delle
 precedenti lavorazioni

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Siviglia, presenta un'architettura esemplare del "finito usato abbandonato". Il complesso produttivo, oggi non in uso in alcune sue parti, era una delle aree industriali più importanti della regione. Alcuni suoi edifici sono stati trasformati e rimessi a regime produttivo, altri permangono abbandonati in elevato grado di obsolescenza e segnati dalla presenza di macerie e scarti delle lavorazioni.



Google Earth

Image © 2016 DigitalGlobe
Image Landsat/ Copernicus

3 km

35

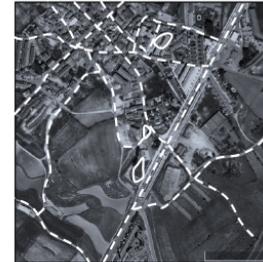


Finito usato abbandonato

Museo
Museo de la Vida
Museo del Aceite
Museo del Viento

La Muela (Zaragoza)
Aragon

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

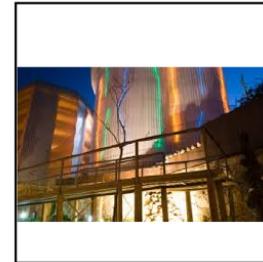
Attrarre turismo culturale
Differenziato, realizzando
un sistema di infrastrutture
dedicate alla cultura e
spettacolo

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Il territorio comunale è
segnato dalla presenza di
pale eoliche che dagli
anno '80 hanno portato
molti fondi nelle casse
municipali.

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

**Luogo: La Muela, centro
dittà e liminare**

Dimensioni: **9.500mq**

Costo approssimato: **117 M**

Architetto: **Sicilia y
asodados, Javier Marin
Villaroya (m.aceite)**

Committente: **Astilleros del
Guadalquivir**

Passato



2009 2011

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

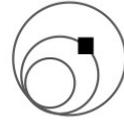
L'investimento in
infrastrutture culturali ha
previsto la costruzione,
oltre ai musei, di un
auditorium, una plaza de
toros, uno zoo
(smantellato) e un centro
sportivo. Parallelamente
sono stati attivati
investimenti fallimentari di
grandi superfici di
residenza

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in La Muela (Saragozza), presenta tre architetture esemplari del "finito usato abbandonato". L'insieme di edifici, oggi non in uso, erano dei musei. Nell'idea di progetto si sarebbero attivate nuove dinamiche in una parte liminare al centro della città delineando un sistema museale utile ad attirare turismo culturale.



36

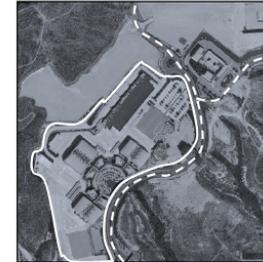


Finito usato abbandonato
Centro produzione cinematografica
Ciudad de la luz

Alicante

Valencia

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

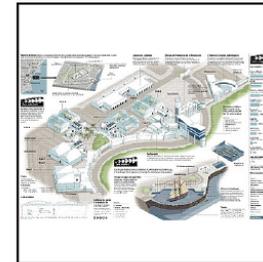
Attrarre turismo culturale
 Nel sito di produzione
 cinematografica

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Costruito su un'altura a
 sud di Alicante su terreni
 in parte espropriati
 illegalmente

Rovine/Macerie



Forma come proiezione

**Luogo: Alicante esterno
 alla città**

Dimensioni: **11.000mq**

Costo approssimato: **265 M**

Architetto: **Javier Campo
 Granell**

Committente: **Generalidad
 Valenciana**

Passato



2005

2012

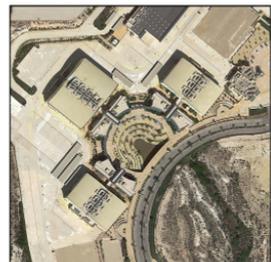
Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Il complesso è stato in
 funzione dal 2005 al
 2012. Il complesso è
 segnato dal degrado
 dovuto all'abbandono

Presente



Natura/artificio

Il caso studio, localizzata in Alicante, presenta un'architettura esemplare del "Finito usato abbandonato". L'insieme di edifici e spazi aperti, progettati dall'architetto Javier Campo Granell, oggi non in uso, era un centro di produzione cinematografica aperto alle visite. Nell'idea di progetto si sarebbero attivate nuove dinamiche in una parte esterna al centro della città delineando un sistema produttivo e museale utile ad attirare turismo culturale.

CAPITOLO 3

Progetto e luogo. Memoria e modificazione come discriminare tra maceria e rovina

Come è possibile rintracciare le basi di un insieme possibile di operazioni "positive" utili a trasformare le macerie contemporanee in future rovine?

Come operare sulle architetture contemporanee abbandonate cui si attribuisce una qualità "in negativo", ovvero lo stato di abbandono?

Come unire il fine di mantenere la memoria del "breve abbandono" e delineare scenari di riattivazione innovativi?

Il tema presenta notevoli complessità in quanto le operazioni memoriali sono in architettura legate ad attività conservative di tutela di patrimoni architettonici di chiara valenza documentale da "tramandare".

L'abbandono del nuovo, presenta una qualità inedita nel contesto europeo in cui grande è l'attenzione sul patrimonio del passato. Tali luoghi abbandonati, non sono oggetto di tutela e si prestano a scenari modificativi interessanti, in cui sperimentare approcci differenti.

Spesso le architetture caratterizzate da questo fenomeno sono considerate da distruggere, come nel caso illustrato nel capitolo secondo, in quanto manifesto dello spreco di denaro pubblico e prive di uso. Architetture "inutili", nelle condizioni attuali, che il potere politico vorrebbe in tempi brevi a seconda cancellare, ma la demolizione e lo smaltimento hanno costi elevati, oppure riutilizzare, in modo da far sparire qualsiasi traccia del fallimento e recuperare il consenso.

Queste tendenze e condizioni allontanano questo patrimonio particolare dall'ambito della conservazione, avvicinando i

possibili interventi su queste macerie considerate, a torto, senza storia ad un diverso approccio legato alla memoria, in cui la trasformazione ha un ruolo decisivo.

Quali trasformazioni? In un panorama architettonico in cui ogni intervento sulla città si propone come rigenerativo, è necessario inquadrare alcune delle molteplici questioni che l'intervento sui luoghi abbandonati evoca, col fine di rintracciare delle possibilità teorico-pratiche d'intervento in cui la trasformazione si salda alle dinamiche della modificazione.

Sul tema del "riuso" legato al termine "riciclo", si sono focalizzati molti contributi della ricerca Recycle¹, i cui esiti prefigurano un cambio di paradigmi della pratica architettonica. In un contesto di crisi, in cui le dinamiche trasformative continue, che caratterizzavano la città postmoderna e globalizzata, sono bloccate dalle difficoltà dovute alla mancanza di fondi, soprattutto nei paesi del Sud Europa, la nuova fase della Città Critica realizza la prefigurazione di Kevin Lynch:

"...Le città decadono e quelle nuove crescono troppo in fretta. Che accadrebbe se queste nuove città iniziassero a decadere?..."²

Nei segni di questa decadenza vicina temporalmente e disseminata nel territorio, spesso in aree periferiche, si realizza forse una delle "camere delle catastrofi" della contemporaneità evocate da Virilio in cui si ha la sensazione che si manifesti il "non senso" della volontà costruttiva che ha innescato il processo di realizzazione.

Questa ricerca ha come obiettivo, apparentemente paradossale, la trasformazione

Una possibile correlazione tra i termini memoria e modificazione è rintracciabile nell'etimologia. Nel dizionario etimologico Pianigiani il vocabolo "memoria" viene descritto:

"...(dal) lat. MEMORIA da MEMOR che si ricorda. Facoltà di ritenere e riprodurre i pensieri primitivi, senza che rimanga o ritorni l'occasione che li suscitò; L'atto del ritenere o riprodurre; cosa data, lasciata o posta in contrassegno di checchessia per ricordare...A parlare propriamente Memoria è la facoltà di ritenere; Reminiscenza la facoltà di richiamare alla mente le cose apprese; Ricordanza lo stato passivo della mente, alla quale senza sforzo e ricerca si presentano le cose altra volta apprese..."³.

Nella mitologia classica Memoria, Mnemòsine per i greci, era madre delle muse, protettrici/genitrici delle differenti arti. Essa custodiva il passato legato al futuro da un processo analogico,

che è possibile definire in alcuni aspetti, dinamico.

Questa facoltà di trattenere i fenomeni precedenti comporta delle trasformazioni degli stessi nella "storia", oppure ribadisce una condizione d'identità tra passato, presente e futuro? Questa questione necessita un approfondimento sulla correlazione tra i tre tempi fondamentali che definiscono la storia, o meglio le storie nella cultura artistico-architettonica. Il fine è chiarire il campo di azione della memoria, considerato come un "materiale" operatore del progetto di architettura⁴.

3.1 La Memoria componente fondamentale del progetto di architettura

Che rapporto aveva la memoria con l'architettura classica? Monestiroli in una parte del testo "la metopa e il triglifo" colloca il vocabolo in una posizione chiave all'interno della ricerca architettonica classica, legandolo al termine "storia" in funzione della sostanziale concezione circolare dell'idea del tempo prevalente presso gli antichi pre-cristiani.

"...L'architettura classica, nel suo arco di svolgimento, stabilisce dunque nel rapporto fra due sistemi di riferimento i termini del suo progredire: la natura che offre il movente, la storia che indica la direzione; nella convinzione che la natura sia lo specchio nel quale ci guardiamo per conoscerci e che passato e futuro si corrispondano analogicamente. Qui si stabilisce la nozione di continuità della ricerca dell'architettura classica..."⁵

Se la storia indica la direzione, la memoria diventa la facoltà fondamentale di raccordo tra passato e futuro. L'architetto classico costruisce il futuro (pro-jecto) nel proprio presente tra "accumulazione" e "selezione" del repertorio precedente, rigorosamente gerarchizzato, proveniente dal passato con cui si pone in continuità. E' forse vicina alla concezione del "porto sepolto" di Ungaretti, delineato nel celebre componimento come il luogo degli abissi, quasi un deposito di conoscenza da cui attingere

"...Vi arriva il poeta/e poi torna alla luce con i suoi canti/e li disperde/Di questa poesia/ mi resta quel nulla /d'inesauribile segreto..."⁶

Forse il passaggio chiave evocato dalla poesia è la ripresentazione dei ritrovamenti dalle profondità del passato nel tempo presente: nel proprio contemporaneo, che ogni artista fa con la propria opera, sia un componimento poetico o un'architettura, utilizzando la propria declinazione individuale

dell'operare con la memoria.

Nell'Enciclopedia Treccani il termine è definito come

"...Processo legato alla genesi di una modificazione (traccia mnestica) di un substrato, organico o non, attraverso il quale un determinato effetto persiste e diviene suscettibile di rimanifestarsi nel corso di ulteriori occasioni. In particolare, la funzione psichica, che nell'uomo raggiunge il completo sviluppo, di riprodurre nella mente stati di coscienza passati (immagini, sensazioni, nozioni), di poterli riconoscere come tali e di localizzarli nello spazio e nel tempo..."⁷⁷

Se la memoria è un processo di modificazione della forma, si può dire che si tratti di un fenomeno dinamico, che prevede una o più trasformazioni, non statico. Questo comporta un cambio radicale con la comune percezione che di questo vocabolo si fa nella teoria e nella pratica architettonica, in cui spesso "memoria" si fa feticcio solamente di tendenze oltremodo conservative legate alla retorica dell'immutabilità. In realtà il bisogno di "fissità", di reazione modificativa negativa, ovvero tendente ad utilizzare la memoria come forma di annullamento della deformazione subita dalla forma nel tempo.

proprio di alcune posizioni conservatrici, questa tendenza può coincidere con la risposta di rifiuto di alcuni gruppi culturali e politici anche autodefiniti "progressisti" di alcune tendenze contemporanee della "modificazione continua. La radice di questa concezione antitetica forse è proprio nella presenza simultanea e dialettica di queste due opposte tendenze (progressiva e regressiva) relazionate con l'operatività del termine "memoria" in funzione della reazione alla deformazione critica o catastrofica della forma.

3.2 La dialettica tra conservazione e modificazione

Il sogno segreto dell'Uomo di fissare il tempo, l'orrido tempus aedax, ha trovato luogo d'espressione nelle arti, diventando da un lato "topos interno" al "fare" dell'artista che vedeva nell'opera, almeno fino alla contemporaneità, la possibilità di tramandare una qualsiasi forma nel tempo (dalle arti plastiche a quelle più immateriali) e dall'altro "topos esterno", ovvero, strumento retorico della critica d'arte, in generale della cultura umanistica, che in alcune opere considerate magistrali, capolavori, addirittura ha cercato di racchiudere lo "zeitgeist", lo spirito del tempo di riferimento. Certamente in questa seconda declinazione essoterica, opposta alla prima, più o meno esoterica, è possibile riscontrare i segni della selezione, spesso riduttivista, che in ogni epoca si fa nel riepilogo del

Precedente. L'ansia di "pietrificazione" e catalogazione è propria dell'uomo stanziale-nomade, alfabetizzato, opposto alla concezione più arcaica dell'umanità errante⁸ legata ad un passaggio culturale tra generazioni legato all'oralità. Il bisogno di perpetrazione della forma, nelle civiltà antiche era espediente, soprattutto, dalle grandi costruzioni architettoniche monumentali, depositi di culture materiali molteplici, progettate per durare più generazioni, "in eterno". Si pensi alle piramidi, meraviglia funebre considerata casa per l'eternità di faraoni che dopo il sonno si preparavano a vivere una vita eterna ma non eterea, allietata da un corredo eccezionale di materiali di consumo, dalle suppellettili per il trucco ai gioielli alle scorte alimentari. Un'antichità sofisticata già per la cultura romana che con le parole di Orazio diventano mito di "eternità" nell'iperbole poetica del celebre componimento autocelebrativo

"...Exegi monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius, quod non imber edax, non Aquilo inpotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum..."⁹

3.3 Modificazione "positiva" e modificazione "negativa"

"...Qui "l'ame de la cité" diventa storia, il segno legato alle mura dei municipi, il carattere distintivo e nel contempo definitivo, la memoria. In *La Mémoire collective*, Halbwachs ha scritto: "Lorsque un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en meme temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit. L'image du milieu extérieur et des rapports stables qu'il entretient avec lui passe ou premier plan de l'idée qu'il fait se fait de lui-meme". Ampliando la tesi di Halbwachs vorrei dire che la città stessa è la memoria collettiva dei popoli; e come la memoria è legata a dei fatti e a dei luoghi, la città è il locus della memoria collettiva. Questo rapporto tra il locus e i cittadini diventa quindi l'immagine preminente, l'architettura, il paesaggio; e come i fatti rientrano nella memoria, nuovi fatti crescono nella città. In questo senso del tutto positivo le grandi idee percorrono la storia della città e la conformano. Così, occupandoci dell'architettura della città ci siamo sforzati di riferirci al locus come principio caratteristico dei fatti urbani; il locus, l'architettura, le permanenze e la storia ci sono serviti per cercare di chiarire la complessità dei fatti urbani.

Infine la memoria collettiva diventa la stessa trasformazione dello spazio ad opera della collettività; una trasformazione

che è sempre condizionata da quei dati materiali che contrastano questa azione. La memoria, intesa in questo modo, diventa il filo conduttore dell'intera complessa struttura; in questo l'architettura dei fatti urbani si stacca dall'arte in quanto elemento che esiste di per se stesso; anche i maggiori monumenti dell'architettura sono intimamente legati alla città.

"...Ci si pone la domanda: in che modo la storia parla mediante l'arte? Ciò accade innanzi tutto attraverso i monumenti architettonici che sono la volontaria espressione del potere, sia in nome dello Stato, sia della Religione. Ma ci si può accontentare di uno "Stonehenge", se in quel dato popolo non esiste il bisogno di parlare mediante forme...così il carattere di intere nazioni, civiltà ed epoche parla attraverso l'insieme di architetture che esse possiedono come attraverso un rivestimento esterno del loro essere>>. Credo che ora la conoscenza dei fatti urbani si possa estendere verso una ricerca più profonda di quella che qui si è tentata; e che questa ricerca superi i punti stessi di partenza del nostro saggio. Possiamo dire ad esempio che anche le scelte non ci sembrano più libere come potevano sembrare in un primo tempo ma che esse siano profondamente legate alla natura dei fatti urbani in cui si producono. Alla fine l'affermazione che la città ha per fine se stessa via via che si svolge, intenzionalmente, una certa idea di città. All'interno di essa si pongono le azioni degli individui; e nei fatti urbani quindi non tutto è collettivo...Natura collettiva e individualità dei fatti urbani si dispongono ora come la stessa struttura urbana.

La memoria, all'interno di questa struttura, è la coscienza della città; si tratta di un'azione in forma razionale il cui sviluppo sta nel dimostrare con la massima chiarezza, economia e armonia, qualcosa di già accettato.

Di questa dimostrazione ci interessano soprattutto i modi di attuazione e i modi di lettura; sappiamo che essi dipendono dal tempo, dalla cultura e dalle circostanze, ma poiché sono questi i fattori nel loro insieme che determinano i modi stessi, è in essi che rileviamo il massimo di concretezza. Vi sono regioni molto piccole o grandi in cui la differenza dei fatti urbani non potrà mai essere spiegata se non si tiene in conto di questo; esse hanno conformazioni e aspirazioni rispondenti a una individualità quasi predestinata. Penso adesso alle città della Toscana o dell'Andalusia o di altre regioni; come potranno dei fattori generali, abbastanza comuni, renderci conto della loro individualità tanto diversa? È probabile che questo valore della

storia, come memoria collettiva, intesa quindi come rapporto della collettività con il luogo e con l'idea di esso, ci dia o ci aiuti a capire il significato della struttura urbana, della sua individualità, della architettura della città che è la forma di questa individualità. La quale individualità risulta così legata al fatto originario, al principio nel senso del Cattaneo; che è un evento ed è una forma. E così l'unione tra passato e il futuro è nell'idea stessa della città che percorre, come la memoria percorre la vita di una persona, e che sempre per concretarsi deve conformare ma anche conformarsi con la realtà. E questa conformazione permane nei suoi fatti unici, nei suoi monumenti, nella idea che di essi abbiamo. Questo spiega anche perché nella antichità si poneva il mito a fondamento della città..."¹⁰

3.4 Il progetto della memoria come progetto della modificazione

La luce eroica della "memoria pietrificata" ha sedotto da sempre ogni forma di potere, in un'epopea che prosegue ininterrotta dagli albori della civiltà. Una presunta violazione è avvenuta nel secolo ventesimo per mezzo dei riverberi delle posizioni del Movimento Moderno¹¹ con la propulsione, spesso ideologica, di una concezione che metteva l'accento più sulla novità, intensa in senso trasformativo, che sulla lunga durata dell'Architettura, anche in rapporto con il proprio passato. Il tema della Storia, e del suo superamento tramite la contrapposizione, era relegato negli ambiti marginali di un intensissimo dibattito che introiettava le istanze delle avanguardie di inizio secolo in aperta contrapposizione allo storicismo del secolo XIX. Il sogno di una "tabula rasa" occupata, successivamente, da edifici-macchina si scontrò con le molteplici sfumature di un ritorno all'ordine che tra le due guerre mondiali ed il secondo dopoguerra, si concretizzò in Europa nel progetto di Architettura in un primo tempo con il tema del ritorno alla storia per fini soprattutto propagandistico-culturali e nel tema della ricostruzione successivamente. Negli anni della ricostruzione post-seconda guerra mondiale Ernesto Nathan Rogers, architetto e accademico del Politecnico di Milano così precisava il termine "continuità":

"...significa coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione di una tendenza che, per Pagano e persico, come per noi è nell'eterna varietà dello spirito avversa ad ogni formalismo passato o presente. Dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non maniera; non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo...Non siamo nè idolatri, nè iconoclasti: amiamo i Maestri (della storia contemporanea e della passata),

riconoscendo, con gioia, il nutrimento che abbiamo ricevuto dal loro esempio, ma non rinunciamo alla parte più gelosa del nostro spirito che riserviamo al giudizio sereno d'ogni esperienza...Universalità della cultura: continuità nel tempo; continuità dello spazio. Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione, epperò le opere antiche hanno significato odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce; così, fuori dalla cronologia e da un idealismo non meno astratto, rotti gli argini convenzionali, potremo esaminare il fenomeno architettonico nell'attualità dell'essere: nella sua storica concretezza..."¹².

Il contributo, sviluppato attorno alla dinamica tra coscienza storica e storica concretezza, approfondisce la relazione con il termine continuità avversa a qualsiasi tipo di formalismo in aderenza la riproposizione della forma passata cristallizzata nel presente. Definisce il campo operativo teorico ed edificativo dell'Architettura come dinamico proseguimento, negando la ricopiatura verso una possibile rilettura critica. La storica concretezza è in rapporto dinamico con le memorie e le tradizioni precedenti (in cui il giudizio critico inserito nella volontà di concentrarsi sulla qualità più che sulla quantità in vista di una quantità di qualità) ripresentata nella contemporaneità, portando alla prefigurazione non definita, lo sarà successivamente da Gregotti, della "distanza critica". Trent'anni dopo questo scritto, il tema del complesso rapporto tra storia, memoria e progetto di Architettura tornerà cruciale nelle pagine della rivista Casabella, con direzione di Gregotti. In particolare il tema della dialettica discontinuità/continuità è centrale nel rapporto tra architetto e storia per Vittorio Gregotti che nel 1984 scrive:

"...Gli architetti, che ancora negli anni cinquanta si occupavano direttamente, anche se in modo dilettantesco, della loro tradizione (e la mia generazione ne è forse l'esempio più chiaro), hanno ceduto questo compito agli storici specialisti... Questi...distinguendosi in modo completo dagli architetti, hanno formato in un certo senso una cultura separata ed una classe nuova di clienti per gli architetti stessi; una classe di clienti...che negli ultimi anni ha assunto un notevole potere attraverso il quale, quasi sempre, un l'architetto deve passare, per possedere autorità, notorietà, successo... Questo fenomeno introduce alla più vistosa ossessione che domina la progettazione architettonica di questi ultimi anni e si riflette ingrandita nello specchio deformante delle riviste di architettura: l'ossessione della storia. Essa è, in certo modo, simmetrica all'altra idea che perseguita da più di mezzo

secolo la cultura contemporanea: l'ossessione del nuovo. La coscienza della complessità della storia, in quanto coscienza critica dell'architettura, è stata una difficile ed importante riconquista proprio della mia generazione, ma essa si è andata man mano trasformando sino al suo totale ribaltamento di significato. Mai come in questi anni gli architetti (e parlo degli architetti che considerano la loro attività come un'autentica professione liberale, ossia come attività con responsabilità insieme creative ed intellettuali) sono stati ossessionati dalla questione della storia...la si potrebbe definire l'ombra della progettazione contemporanea. Naturalmente si potrebbe dire che basta riflettere solo un poco per scoprire la stessa ombra della storia anche dietro alle dichiarazioni polemiche dell'avanguardia classica più accesa. Ma si trattava in quel caso della preoccupazione di collocare la propria opera contro, cioè di fronte alla storia: ossia fuori dalla sua ombra, nella luce della ragione e della dialettica della storia, invece che dentro la fascinazione della sua profondità..."¹³

Se l'immersione negli abissi del porto sepolto riportava alla luce in modo onirico, misterioso, la materia per il poeta nella concezione Ungarettiana, per Gregotti solo l'utilizzo della luce della ragione può permettere di discernere i materiali della storia utili alla pratica dell'architetto, si sottolinea, liberale, ovvero: sia dedito alle attività creative che intellettuali. Una ragione etica scevra dagli abusi propagandistico-mercantili che l'architetto critica in relazione alla tendenza che riscontra nel contesto architettonico degli anni ottanta, che soddisfa il rifiuto (dei clienti e dei progettisti) non del nuovo, ma della contemporaneità alla luce di una storia conciliata e rassicurante. Identifica anche le operazioni concettuali e progettuali attuate dal post-moderno¹⁴ (ovvero la composizione, l'imitazione, l'analogia e la citazione in aperta contrapposizione alla nozione di essenza, prefigurata trent'anni prima da E.N. Rogers. Gregotti relaziona l'esplosione di questo fenomeno con la situazione di fondamentale incertezza del presente (postmodernità)

"...incertezza...così forte, le possibilità di identificazione sono così rare, l'essere autentico è così sepolto che, al primato del puro comportamento (l'adesione al comportamento di massa è divenuta in diverse forme un'altra delle diffuse ideologie della progettazione) sembra opporsi solo l'autorità della storia, fissata nei suoi momenti più convenzionali, i soli che dovrebbero autorizzare l'accesso alla verità..."¹⁵

E' interessante l'indagine etimologica del termine storia degli

studiosi Marotta e Zirilli:

“...il termine “storia” deriva dal greco *historia* che vuol dire indagine e racconto; nasce in occidente come ricordo dell’insieme dei fatti che appartengono al passato della collettività, è una sorta di “memoria collettiva”, una base su cui l’umanità acquisisce ed elabora la propria esperienza. Tuttavia di tale memoria sembrano far parte solo determinati eventi, quelli “degni di essere ricordati”, cioè quegli eventi che sono per l’uomo ritenuti significativi. Dunque è l’uomo a scegliere quali eventi ricordare e quali escludere dalla memoria collettiva. Ma quali sono per l’uomo gli eventi significativi, giacché tutti i fatti (ma proprio tutti) possono essere considerati significativi nel momento in cui contribuiscono, anche se in piccola misura, ad alimentare il flusso della memoria collettiva. In generale si ha la tendenza ad affermare che un evento entra nella storia solo quando in qualche modo è capace di mutarne il suo corso e condizionare le scelte (decisioni) degli uomini. Ecco che allora dovremmo riconoscere che i disastri al pari delle guerre (anch’esse per altro disastri) sono gli eventi che maggiormente hanno condizionato e condizionano le scelte dell’uomo e che per tale motivo non possono essere esclusi dalla storia...”¹⁶

La memoria dell’evento negativo dunque può essere considerato strutturante della memoria collettiva, una delle discontinuità di cui si struttura la mappa accidentata che compone la lettura della città contemporanea.

Afferma Sergio Crotti sulla fine delle “coincidenze pietrificanti”¹⁷:

“...Da tempo la città ha abbandonato quelle “coincidenze pietrificanti” che la ipostatizzavano nel proprio grafo planare, per corrispondere ora ad una accidentata mappa delle discontinuità che ne afferrano a tratti le eterogenee corrispondenze spaziali. Dall’incoerenza magmatica affiorano isole variamente ritagliate a definire ancoramenti discreti immersi nello spazio interstiziale che rifluendo in modo puntuale, lineare o superficiale giunge a rideterminare i contorni di forma, rovesciando i ruoli tradizionali giocati nel contrappunto tra sfondo e figura. Dall’indistinto omologativo come dall’esteso polimorfo provengono i contrastanti segnali di una mutazione in apparenza epidermica del territorio urbanizzato che via via coinvolge gli strati profondi in una deriva senza confini. Ad un simile straniamento dai “luoghi civili” verso l’esilio nelle fluidificate estensioni aformali, contribuisce certo la perdita corrispondenza tra le morfologie globali dell’urbano e le specificazioni locali degli interni assetti

costitutivi. Analogamente influiscono le infrante sintonie degli usi sociali dello spazio con i modi della rappresentazione simbolica, espressiva e comunicativa che aveva culturalmente connotato nei secoli la compagine cittadina. E ancora concorrono i violati equilibri tra le modificazioni complementari armonizzate alle preesistenze e le alterazioni artificiali inferte in epoca recente con il coinvolgimento sempre più spinto di tecnologie avulse e autogiustificative. L’instabile paesaggio metropolitano esteso oltre i limiti, appare dunque un intreccio labirintico nei nessi intercorrenti tra parcelle ormai residue al dissolvimento dei recinti entro i quali nel passato s’iscriveva la poliedrica identità dell’urbano. Emerge una congerie di eterogenei elementi, destituiti di ruolo gerarchico e di senso proprio perciò sospinti ad un allontanamento verso il sistema acentrato delle periferie senza agglomerazione. È “la perdita fatale della storia” conseguente all’infrazione spazio-temporale che alla città sincronica di epoche precedenti sostituisce la città diacronica¹⁸ della contemporaneità eterodiretta. L’esperienza del labirinto diffuso è alternativamente subita come deprivazione dei significati formali, culturali e funzionali complessivi dell’abitato, dove l’obsoleto ordinamento spaziale subentra una crescente confusione di valori, ruoli e di posizioni. Oppure è vissuta come complicazione delle esperienze, varietà dei rapporti e intreccio delle corrispondenze tra dislocazioni dei recapiti in aree vaste, utilizzazione dei luoghi intercalati e infrastrutturazione dei territori interni-esterni. O è invece percepita, non necessariamente in negativo bensì positivamente, nelle potenzialità proiettive, nella moltiplicazione di eventi simultanei e nella sinergia di flussi orientati malgrado l’indifferenziazione localizzativa. Nessuna aprioristica condanna, dunque, di un modello disperso che in apparenza procede dal cosmo ordinatore verso il caos dissolutore, corrispondendo ad una fase storica di deformazione dell’antecedente ciclo di formazione e già forse anticipando i tratti frammentari del prossimo momento di trasformazione. Peraltro la vicenda urbana da sempre testimonia l’incessante mutazione strutturale nel susseguirsi di simili alterni passaggi, tanto nei lunghi intervalli temporali dell’antico quanto negli accelerati ritmi del cambiamento attuale. Né smarrimento fatale nei meandri di un insediamento divenuto inconoscibile, né attrazione inconsulta per il dedalo virtuale del cyberspazio esaltato dai media, bensì consapevolezza conoscitiva del labirinto metropolitano finalizzato alla sua risoluzione, guidandone i meccanismi trasformativi: il cui solo operatore resta il progetto, considerato nell’intera gamma dei contenuti e dei significati. Se la vita delle forme, e delle formazioni insediative nella fattispecie, appartiene all’universo flusso del

mutamento, è necessario inseguire quel "logos della forma" in cui si cela l'intrinseca legge modificatrice. Nel disordine apparente appaiono allora le componenti differenziate, i diversi legami di struttura, i vari gradi di artificialità dell'abitato, intesi nel mutante esito materiale degli eventi spazio-temporali. Tra i luoghi notevoli, già iscritti nel corpo urbano o dislocati nelle recenti estensioni, vengono selezionati, secondo la visione enunciata, quei nodi strutturali che il procedimento proiettivo potrà trasformare in nuclei "morfogenetici" della nuova configurazione formale. Il luogo diventa "nodo" le cui connessioni definiscono la "rete" quale estensivo paradigma colonizzatore dell'intero spazio abitato. Da un lato la teoria dei "nodi" resta ancora in attesa di conferme, non essendo "ancora stato determinato in maniera convincente...il ruolo fondamentale che il nodo avrebbe; d'altro lato la modellizzazione reticolare sembra contenere rilevanti limiti cognitivi ed esplicativi nell'ambito delle discipline architettoniche e urbane. Poiché la concettualizzazione più astratta della "rete" appare antinomica al "recinto", del cui statuto spaziale compie il rovesciamento, destituendone l'"internità" e liberandola ad un'"esternità" indeterminatamente estesa. La configurazione a "rete", materializzata, assume invece una valenza omologa al "recinto", del quale riproduce l'iscrizione inclusiva entro le maglie spaziali che ne rendono iterabile la matrice diffusa. Il modello reticolare introietta il paradosso presente nei processi insediativi contemporanei che conseguono a nuovi schemi di interdipendenza tra geografie relazionali aperte e mutevoli fluidità di movimenti: tende quindi ad una crescente estensione, infrangendo i precedenti limiti confinari dell'urbano e gli stessi dispositivi di inclusione spaziali. Ma il rafforzamento delle interazioni connaturate alla "network society", assumendo i connotati di "hubs and spikes" propri dei nodi urbani ad alta connettività reticolare, determina tendenziali fenomeni di rafforzamento delle delimitazioni a scala inferiore le quali si contrappongono, o quantomeno reagiscono ai processi di omogeneizzazione perseguiti alla scala superiore. Qui risiede appunto la contraddizione insita nelle reti interattive tra luoghi fisici, usi sociali, funzioni infrastrutturali che rimuovono e insieme ricostituiscono limiti spaziali, estrinsecando la dialettica oppositiva tra sistemi globali e sistemi locali: ciò che nell'insieme unisce, nelle singole realtà divide. Una simile valutazione sembra convalidata dal progressivo abbandono degli strumenti di pianificazione generale unitaria, in favore di un sempre più ampio ricorso a piani d'intervento, trasformazione e sviluppo circoscritti ad intorni limitati: così favorendo una progressiva autonomia delle modificazioni parziali, rispetto al complessivo mutamento delle

aree urbanizzate, che si traduce nell'esclusione delle relazioni con l'intorno immediato e più esteso. Ne deriva un tendenziale moltiplicarsi delle limitazioni parziali e circoscritte dei luoghi abitati alle quali contribuisce l'aumentata incidenza delle tecnologie di artificializzazione ambientale sui territori insediati che si attua attraverso rapporti di "contatto" e "interazione" tra scale differenziate e diverse gerarchie spaziali istituite. Sotto il profilo sociologico più generale si è al proposito osservato che "l'espansione" delle organizzazioni e degli scambi riclassifica la figura individuale che si costituisce per differenza entro una rete condizionante sempre più fitta, capillare e diversificata in cui la "connessione si pone come un presupposto originario della vita collettiva. Quale affidabilità teorico-metodologica offre dunque il paradigma reticolare se la problematica dei nodi, e delle connessioni su cui si fonda, presenta una così ardua sistematizzazione? L'interrogativo apre un'incerta prospettiva sui procedimenti di modellizzazione tuttora in corso. Nel settore specifico delle discipline architettoniche e urbane si avverte l'esigenza di mantenere saldo l'ancoramento ai luoghi, malgrado la labilità concettuale dei "nodi" e insieme di resistere alla deriva formale della frammentazione degli spazi, riconoscendo le linee di forza che nel diffuso sorreggono la trasformazione degli assetti morfologici: una doppia condizione indispensabile per intensificare il modello a rete e sospingerlo verso una proiezione strategica capace di attivare un processo generativo multipolare, innescato appunto dall'infrazione antinomica del precedente spazio recinto, ottenuta sostituendo al concluso l'aperto, allo statico il dinamico, all'equilibrio lo squilibramento. L'obiettivo di salvaguardare la differenzialità dei nodi e la specificità dei nessi appare prioritario per impedire che le reti vengano risucchiate in una visione neomeccanicistica, ancorché riveduta e aggiornata alla luce delle attuali modalità comunicative o delle incombenti tecnologie informatiche. Poiché "le reti più frequenti sono le reti astratte che rappresentano un'organizzazione reticolare di nodi", sia in quanto "reti di concorrenza", sia in quanto "reti d'intervallo", l'architettura resta tuttora in attesa di un effetto ritorno, non ancora determinato sul proprio terreno dall'avvento di una paradigmatica reticolare. Grazie al quale le potenzialità trasformative del progetto possano liberarsi secondo le "figure di regolazione" che agendo sulle nodalità morfogenetiche dell'insediamento diffuso danno luogo a nuovi paesaggi e forme. Nuove scale, nuove relazioni, nuove gerarchie si sostituiscono alle precedenti dissolte dalla "compressione del tempo" e impongono uno spostamento concettuale dei fondamenti, dei metodi, delle strumentazioni dell'architettura.

Astrazione rete, opposta allo statuto spaziale del recinto

Materializzazione della rete, valenza omologa di recinto

Il modello reticolare tra ancoramento ai luoghi e riconoscimento delle linee di forza che sorreggono la trasformazione degli assetti morfologici

Rete vs recinto?

Dialettica oppositiva tra sistemi globali e sistemi locali

Realtà/virtualità ed efficacia del progetto

Quando la realtà diviene virtualità, ovvero se il virtuale giunge a sostituirsi al reale, diminuisce fino ad annullarsi l'efficacia dialettica del progetto. Perciò la rete come paradigma connettivo aperto non va forzata oltre il reticolo in quanto antecedente legame di struttura, per non ridursi a reticolato restrittivo degli spazi alienati da risorgenti cesuree frammentazioni..."¹⁹

Come costruire una rete della memoria?

Se la memoria conduce sempre a modificazioni, quali azioni corrispondono ai due risultati distinti?

A questo proposito si potrebbe concludere che se la memoria è un processo di trasformazione dinamico è possibile affermare oggi che si sviluppi attorno a successive modificazioni nel tempo. In base a quest'affermazione è possibile allora definire il progetto di un'architettura della memoria come un progetto di modificazioni nel tempo.

NOTE

- 1** Ciorra Pippo e Marini Sara (a cura di), *Recycle, strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano, 2011
- 2** Southworth Micheal (a cura di), Lynch Kevin, *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli, 1992
- 3** Pianigiani Ottorino, "Vocabolario etimologico della lingua italiana", Società editrice Dante alighieri di Albrighi, Segati, Roma, Milano, 1907
- 4** Una possibile correlazione tra il termine memoria e materiale sta nella condivisione della radice etimologica sanscrita di "met"
- 5** Monestiroli Antonio, *La metopa e il triglifo*, nove lezioni di Architettura, Universale Laterza, Bari 2002
- 6** Ungaretti Giuseppe, "Il porto sepolto" in *L'Allegria*, all'interno del volume *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, I Meridiani Collezione, LXIII, Mondadori, 20057
Enciclopedia Treccani online, www.treccani.it
- 8** Careri Francesco, *Walkscapes, camminare come pratica estetica*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino 2006
- 9** E.Mandrizzato e. (a cura di) , *Orazio Odi ed epodi*, libro III, XXX, BUR, Torino 1985
- 10** Rossi Aldo, *L'architettura della città*, cittàstudi edizioni, Torino, 2006, da prima edizione 1978, orig.1966
- 11** Magnago Lampugnani Vittorio, *Modernità e durata*, Biblioteca di Architettura Skira, Skira editore, Milano, 1999
- 12** Rogers, Ernesto Nathan "Continuità" in Casabella *Continuità* 199, Dicembre 1953-Gennaio 1954, p.p 2-3
- 13** Vittorio Gregotti, "L'ossessione della storia" in Casabella 478, marzo 1982 p.p 40-41
- 14** termine in definizione ed espansione all'epoca in Italia ed Europa. La Biennale di Architettura di Portoghesi, famosa per la "Strada Novissima", aveva avuto luogo solo pochi anni prima, nel 1980, con il titolo "La presenza del passato".
- 15** Gregotti Vittorio, *Incertezze e simulazioni, Architettura tra moderno e contemporaneo*, Skira editore, Milano 2012
- 16** Marotta Nicola, Zirilli Ottavio, *Disastri e Catastrofi, rischio, esposizione, vulnerabilità e resilienza*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2015
- 17** Si rimanda alla nota 16 dell'articolo di Sergio Crotti, "Reti reticoli reticolati", in *Architettura Progetto Reti*, Zanni Fabrizio (a cura di), libreria clup, Milano, 2002. Due testi su Hegel: L.Schirrollo, "Hegel", Roma 1966; A.Massolo, "Logica

hegeliana e filosofia contemporanea", Firenze,1967

- 18** significato traslato dallo studio degli sviluppi linguistici: "...Che riguarda la diacronia, o è fondato sulla diacronia: sviluppo diacronico, di una lingua, di un dialetto, o più in particolare, di un elemento fonetico, grammaticale, lessicale, il complesso dei suoi mutamenti attraverso il tempo... linguistica diacronica, quella che considera le strutture e gli elementi linguistici nel loro succedersi e trasformarsi nel corso del tempo, in contrapposizione alla linguistica sincronica che studia una lingua nell'aspetto con cui essa si presenta in un determinato momento, attuale o passato, della sua storia. Per estensione, il termine viene talora adoperato anche in altri settori della scienza e degli studi, con riferimento a problemi, aspetti, processi della vita sociale o d'altro genere...Avv. Diacronicamente, sotto l'aspetto diacronico, nello sviluppo storico..." Voce diacronico in Enciclopedia Treccani online
- 19** Crotti Sergio, "Reti reticoli reticolati", in *Architettura Progetto Reti*, Zanni Fabrizio (a cura di), libreria clup, Milano, 2002

BIBLIOGRAFIA

AA.VV, *I territori abbandonati*, Rassegna n.42, Giugno 1990

AA.VV, *L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, Palais de Tokyo Magazine n.15, 2012

Angi Barbara, "Passaggio di paesaggi (riciclati) in Orsini Filippo (a cura di), *Sinergie Rigenerative riattivare paesaggi di(s)Messi il caso dell'area industriale Vela di Corte Franca*, LetteraVentidue edizioni, 2014

Antonelli P., Camorali F., Delpiano A., Dini A., Re. *Architetture di nuovo in gioco*, List Lab Laboratorio Internazionale Editoriale, Trento 2014

Basilico, Gabriele e Boeri Stefano, *Sezioni del paesaggio italiano*, Udine: Art&. , 1997

Bohigas O., "Carattere e processo" Casabella, (524), 1986 pagg.24-29.

Campos Venuti G., *Firenze: per una urbanistica della qualità : progetto preliminare di piano regolatore*, Marsilio 1985.

Cacciari, M., "Un ordine che esclude la Legge", Casabella, (498-99), 1988 pagg.14-15

Careri Francesco, *Walkscapes, camminare come pratica estetica*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino 2006

Ciorra Pippo e Marini Sara (a cura di), *Recycle, strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano, 2011

Ciucci, G., "Riprogettare le storie", Casabella, (498-99), 1984 pagg.109-111.

Corboz, A., 1983. Le territoire comme palimpseste. Diogene, (121), ora contenuto in Corboz, A., 1998. Ordine sparso P. Viganò, a c di., Milano: FrancoAngeli.

Crotti Sergio, "Reti reticoli reticolati", in *Architettura Progetto Reti* a cura di Fabrizio Zanni, libreria clup, Milano, 2002

Di Biagi, P. e Gabellini, P., 1986. Diciotto progetti concorrenti. Casabella, (524), pagg.7-23. Gregotti, V., 1966. *Il territorio dell'architettura*, Milano: Feltrinelli.

De Kerckhove Derrick, *L'architettura dell'intelligenza*, Universale di architettura, Testo e immagine, Roma 2001

Fabbrizzi Fabio, *Tempo materia dell'architettura. Frammenti tra critica e teoria per un'idea di progetto contemporaneo*, Alinea editrice, Firenze, 2010

Gregotti Vittorio, "L'ossessione della storia" in *Casabella* 478, marzo 1982 p.p 40-41

Gregotti Vittorio, "Modificazione", in *Casabella* n.498, Gennaio-Febbraio 1984 pp 2-7

Gregotti Vittorio, "Recinti. Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente", *Casabella* 1979 pag.2-3

Gregotti Vittorio, "L'architettura dell'ambiente", *Casabella*, (482 luglio-agosto) 1982 pag.14.

Gregotti Vittorio, "La verità dello specifico", *Casabella*, (508), 1984 pagg.2-3.

Gregotti Vittorio, "Topos", *Casabella*, (502), 1984 pagg.2-3.
Gregotti Vittorio, "Il progetto del presente", *Casabella*, (528), 1986 pagg.2-3.

Gregotti Vittorio, "Microinterventi urbani", *Casabella*, (550), 1988 pagg.2-3.

Gregotti Vittorio, "Instabile omogeneità", *Casabella*, (589), 1992 pagg.2-3.

Gregotti Vittorio, *96 ragioni critiche del progetto*, Bur Rizzoli, prima edizione digitale Bur saggi 2014

Gregotti Vittorio, *Incertezze e simulazioni, Architettura tra moderno e contemporaneo*, Skira editore, Milano 2012

Inti Isabella, Cantaluppi Giulia, Persichino Matteo, *Temporioso. Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono in Italia*, altreconomia edizioni, Milano 2014

Leyton Micheal, *La forma come memoria. Una teoria geometrica dell'architettura*, EdilStampa srl, Roma 2009

Mateus Manuel Aires, Aires Mateus Francisco, "Tempo e

materia", in *Domus* 973, Ottobre 2013

Monestiroli Antonio, *La metopa e il triglifo*, nove lezioni di Architettura, Universale Laterza, Bari 2002

Montuori Marina, "vigore ibrido", in Orsini Filippo (a cura di), *Sinergie Rigenerative riattivare paesaggi di(s)Messi il caso dell'area industriale Vela di Corte Franca*, LetteraVentidue edizioni, 2014

Oechslin Werner, "La perdita del senso storico", in *Domus* 978, Marzo 2014

Oliva Raúl e Amadeu Ventayol, *Arquizofrenia, proyección ruinoso de la arquitectura contemporánea de Barcelona*, edición Raúl Oliva e Ventayol Amadeu, Barcelona 2014

Perrault Dominique, "Architettura durevole", in *Domus* 973, Ottobre 2013

Recalcati Massimo, "Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica", Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2011

Rella, F., "Tempo della fine e tempo dell'inizio", *Casabella*, (498-99), 1984 pagg.106-108

Rossi Aldo, *L'architettura della città*, cittàstudi edizioni, Torino, 2006, da prima edizione 1978, orig.1966

Rogers, Ernesto Nathan "Continuità" in *Casabella* Continuità 199, Dicembre 1953-Gennaio 1954, p.p 2-3

Secchi Bernardo, "Luoghi cospicui e problemi emergenti", *Casabella*, (487-488), 1983 pagg.4-7.

Secchi Bernardo, "Le condizioni sono cambiate", *Casabella*, (498-99), 1984 pagg.8-13.

Secchi Bernardo, *Gli elementi di una teoria della modificazione*. *Casabella*, (524) 1986.

Secchi Bernardo, "Toscana Felix", *Casabella*, (536), 1987 pagg.16-17.

Siza Alvaro, "Il piano della Malagueira", *Casabella*, (498-99), 1984 pagg.84-91.

Southworth Micheal (a cura di), Lynch Kevin, *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli 1992

Tesar, H., "Qualificazione dell'area del Klösterli a Berna" Casabella, (498-99), 1984 pagg.54-59

Ungaretti Giuseppe, "Il porto sepolto" in *L'Allegria*, all'interno del volume *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, I Meridiani Collezione, LXIII, Mondadori, 2005

Ungers, O.M., "Modificazione come tema", Casabella, (498-99), 1984 pagg.22-29

Tesi di dottorato di ricerca in Architettura, Urbanistica e conservazione dei Luoghi dell'Abitare e del Paesaggio, XXIV ciclo, Politecnico di Milano, di Marco Voltini, relatore Niccolò Privileggio, "Il progetto della modificazione", a.a 2012/2013

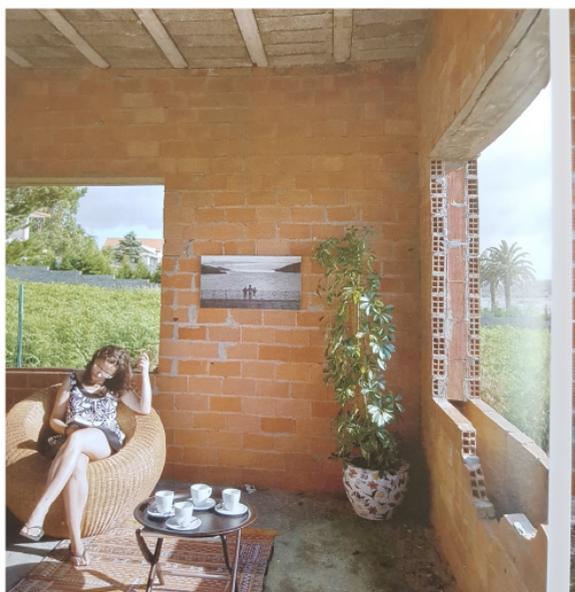
Tesi di dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana, XXV ciclo, Politecnico di Milano, di Paola Bracchi, relatore Guya Bertelli, "Costruire la demolizione, disegni interrotti e discontinuità urbane nei processi di rigenerazione insediativa", 2013

3.5

Per la trasformazione dei luoghi dell'abbandono: "verifiche sperimentali"

Alla luce delle relazioni indagate, che è possibile affermare presiedano il "senso" della rovina nel progetto di Architettura contemporaneo, vengono di seguito esposte tre esperienze progettuali riferite a tre workshop internazionali presieduti nel periodo del dottorato con il ruolo di head tutor.

I tre progetti, seppure declinati in modo diverso e riferiti a paesaggi differenti, sono confrontabili attraverso gli approcci delineati, tesi ciascuno a proporre strategie e linee - guida possibili per la trasformazione dei territori fragili della contemporaneità, senza l'ambizione di porsi come risposte risolutive o assolute, ma soltanto come possibili aperture a nuove traiettorie di ricerca.



Spanish Dream, Candelas verdes

È possibile interpretare tali esperimenti progettuali come esempi di "progetto della memoria" in cui le trasformazioni sono pensate per fasi successive, declinando in modo peculiare la dialettica Architettura/Tempo. Questo approccio cerca di attualizzare lo strumento del masterplan come documento di prefigurazione "fisso" in funzione di uno strumento "dinamico". Prerogativa imprescindibile del progettista, il ridisegno delle condizioni iniziali del luogo, o insieme di luoghi, da "rigenerare", che s'inserisce nel processo di formazione, deformazione e trasformazione ambisce in questo modo non solo ad una sorta di "pietrificazione" della fase trasformativa,

ponendo il progetto della futura conformazione dei luoghi riattivati come forma finita, "iperabitata" e conclusa dimentica delle due fasi precedenti, bensì, utilizzando la metafora della rovina riletta alla luce della dialettica rovina/maceria, rilegge il frammento in abbandono come concetto chiave di relazione tra il punto di trasformazione e quelli di deformazione e formazione, utile a delineare il progetto di rigenerazione dei luoghi in abbandono come una "costruzione della rovina". In questo modo i luoghi abbandonati diventano un palinsesto in cui liberamente disporre dei materiali provenienti da un passato (spesso recente) in obsolescenza. In questo modo le tre verifiche sperimentali definiscono altrettanti approcci differenziati sul rapporto tra luoghi abbandonati e il progetto di "costruzione della rovina". Tali possibili punti di vista cercano il superamento della concezione di "cancellazione" per mezzo del progetto di rigenerazione delle caratteristiche presenti nella pre-condizione di abbandono legate ai rapporti dialettici architettura/natura e architettura/tempo, definite in tale studio come qualità "positive" legate alla memoria propria del sito specifico.

La costruzione della rovina



La costruzione della rovina

AZIONI:

Modificare

Smontare

Rileggere

Recuperare

RELAZIONI:

Rovina/Macerie

Architettura/Tempo

Artificio /Natura

TRASFORMAZIONI:

Rovina come frammento

Frammento vs Rovina

La Rovina e il paesaggio
contemporaneo

Riferimenti progettuali

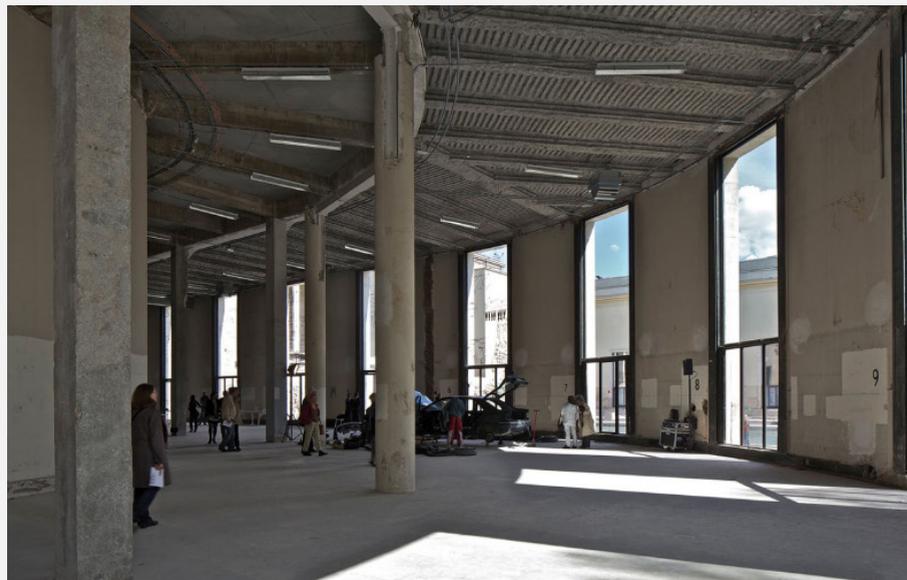
AZIONI:

Modificare

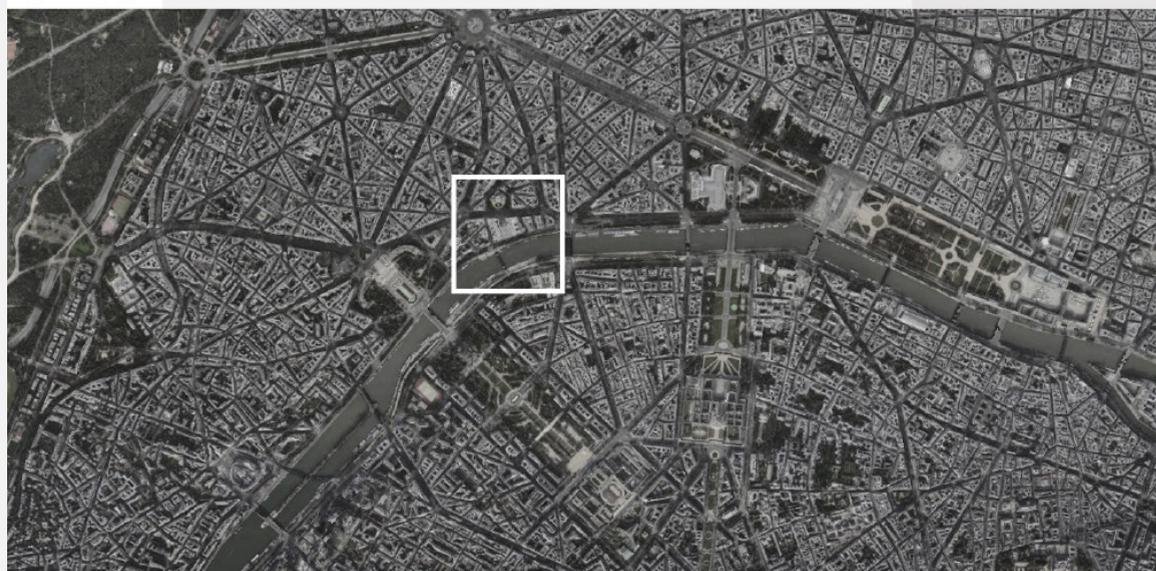
Smontare

Rileggere

Recuperare



Vista interno



Riferimenti Architettura

Tra "Cantiere" e "Rovina" Modificare-Rileggere-Recuperare

Museo di arte contemporanea

Palais de Tokyo

Lacaton e Vassal
Parigi, Francia



Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Recuperare il museo di arte contemporanea rileggendo il programma adattandolo alle esigenze di un "ipermuseo" capace di ospitare visitatori e offrire laboratori di creazione agli artisti

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Gli spazi sono stati riprogettati e il "dosaggio" delle finiture ha permesso di mantenere la qualità dello spazio che si pone in stretta relazione con la figura del cantiere aperto unito a quella dell'abbandono.

Rovina/Materie



Forma come proiezione

Luogo: Parigi, centro città

Superficie: 16500 mq

Costo approssimato: 13 M

Architetti: Lacaton e Vassal

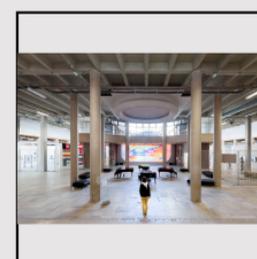
Committente: Ministère de la culture, Délégation aux Arts plastiques

Passato



1937	2000	2002	2010	2012
I Fase Recup.	I Fase Recup.	I Fase Recup.	II Fase Recup.	II Fase Recup.

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Il museo è un punto di riferimento culturale, esito di un progetto emblematico di rigenerazione in cui si ha l'impressione di percorrere spazi in cui le lacune presenti sui rivestimenti diventano una qualità dell'opera, in cui sono inoltre visibili gli apparati tecnologici.

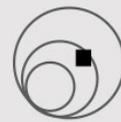
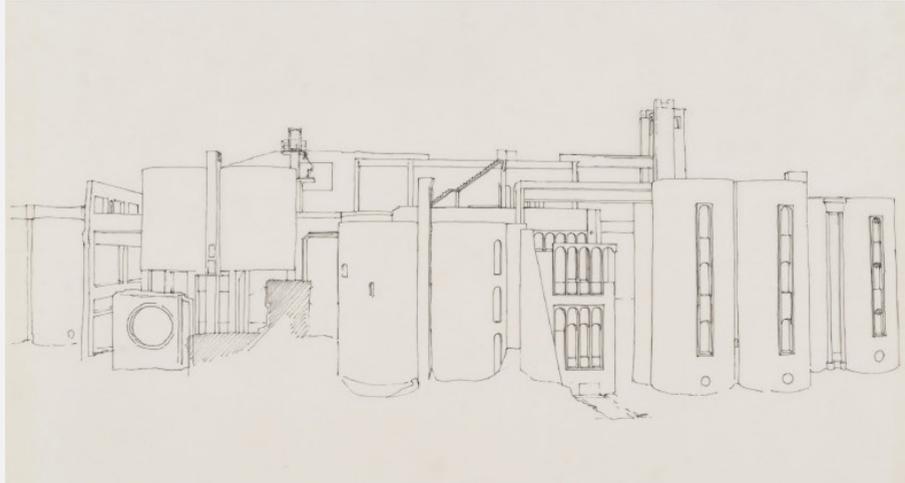
Presente



Natura/artificio

PAROLE CHIAVE: rigenerazione/installazione, paesaggio interno, riparazione/costruzione

Il riferimento architettonico, localizzato in Parigi, presenta un'architettura esemplare che rilegge il "Non finito" attraverso le una figura ibrida tra il "cantiere" e la "rovina", riprogettata dagli architetti Lacaton e Vassal alla fine degli anni '90 e realizzata in due fasi tra il 2000 e il 2012. L'edificio, che ha vissuto periodi lunghi di abbandono e sottoutilizzo è oggi un punto di riferimento culturale nel panorama di produzione artistica "ipertrofico" della capitale francese.



Tra "Cantiere" e "Rovina"

Riferimenti Architettura

Modificare-Smontare-Rileggere-Recuperare

Abitazione-Studio

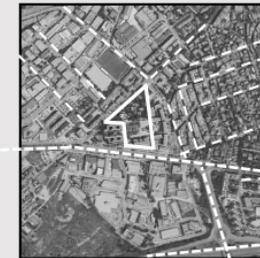
La Fábrica

Ricardo Bofill

Sant Just Desvern (Barcelona), Catalogna
Spagna



Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Recuperare un ex cementificio abbandonato rileggendo il programma adattandolo alle esigenze di un abitazione - studio di architettura

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

Gli spazi sono stati riprogettati demolendo per fasi alcune parti della struttura e recuperando man mano gli spazi dei silos e degli edifici un tempo dedicati alla produzione di cementi.

Rovina/Materie



Forma come proiezione

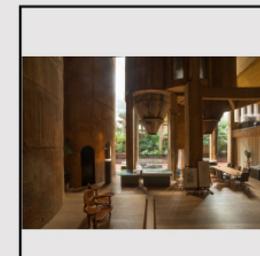
Luogo: Sant Just Desvern (Barcelona)
Superficie: 3000 mq
Architetti: Ricardo Bofill

Passato



1975 2017

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Lo studio-abitazione privato accoglie 40 collaboratori più la casa padronale dell'architetto. I rapporti disarmonici tra le parti sono stati riletti dall'architetto. Permane la figura della rovina negli elementi pittoreschi naturali e nelle patine di obsolescenza mantenute e rese "qualità"

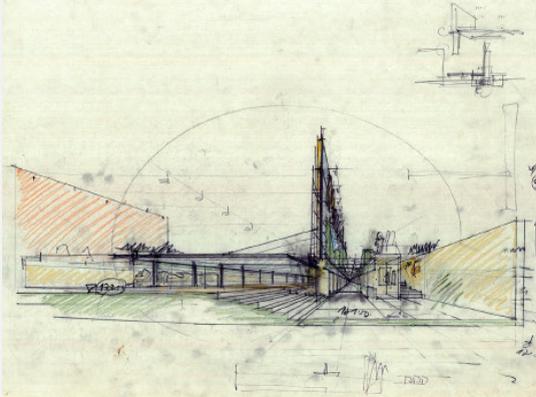
Presente



Natura/artificio

PAROLE CHIAVE: rigenerazione, paesaggio di rovine, surrealismo, disarmonia/armonia, selezione

Il riferimento architettonico, localizzata in Sant Just Desvern, presenta un'architettura esemplare che rilegge il "finito usato abbandonato" attraverso una figura ibrida tra il "cantiere" e la "rovina", riprogettata dall'architetto Ricardo Bofill tra il 1975 e il 2017. L'edificio, che ha vissuto un lungo periodo di abbandono è abitato e sede dello studio di architettura del progettista e della sua dimora privata.



Riferimenti Architettura

Tra "Fallimento" e "Recupero"
Modificare-Smontare-Rileggere-Recuperare

Scuola di Musica

Mercado Cultural do Carandà

Eduardo Souto de Moura
 Braga, Portogallo



Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

Recuperare un ex mercato (Carandà) progettato dallo stesso architetto nel 1984 abbandonato in seguito al fallimento.

Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali

La copertura è stata eliminata, superando i requisiti richiesti precedentemente dallo spazio del mercato e enfatizzando il percorso tra interno e esterno

Rovina/Materie



Forma come proiezione

Luogo: Braga
 Superficie: **5000 mq**
 Architetti: **Eduardo Souto de Moura**
 Committente: **Municipalità di Braga**

Passato



1984 2001

Architettura/Tempo



Forma come interruzione

Il Mercado cultural do Carandà è utilizzato da differenti attori del mondo culturale per didattica legata alla danza ed esposizioni temporanee

Presente



Natura/artificio

PAROLE CHIAVE: rigenerazione, paesaggio di rovine, sottrazione, selezione

Il riferimento architettonico, localizzata in Braga, presenta un'architettura esemplare che rilegge il "finito usato abbandonato" attraverso le una figura ibrida tra il "cantiere" e la "rovina", progettata dall'architetto Eduardo Souto de Moura nel 1984 per ospitare un mercato. L'edificio, che ha vissuto un lungo periodo di abbandono a seguito del fallimento economico del mercato dopo la riprogettazione da parte dello stesso architetto avvenuta tra il 1994 e il 2001 è oggi abitato e sede di una scuola di musica.

La costruzione della rovina: casi studio

AZIONI:

Modificare

Smontare

Rileggere

Recuperare

RELAZIONI:

Rovina/Materie

Architettura/Tempo

Artificio /Natura

TRASFORMAZIONI:

Rovina come frammento

Frammento vs Rovina

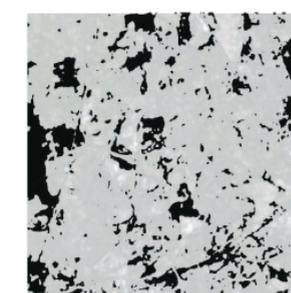
La Rovina e il paesaggio contemporaneo



Caso studio 1: Piacenza



Caso studio 2: Siviglia



Caso studio 3: Gladbeck

La rovina come frammento: il progetto della fascia urbana a Piacenza

Il primo caso, collocato nella fascia urbana attorno alle mura di Piacenza, si focalizza sulla possibilità di rileggere il mosaico di aree disattivate secondo l'interpretazione della rovina come frammento. Tale insieme di luoghi abbandonati è caratterizzato da una complessità dovuta alle diverse fasi di utilizzo degli abitati presenti e del conseguente abbandono. A partire da questo osservatorio l'approccio interpreta la vastità dell'area come una sequenza di luoghi da trasformare, uniti da percorsi labirintici già esistenti e sedimentati nel tessuto urbano. Tale spessore denso è paragonato a un palinsesto da progettare secondo un concept comune che vuole proporsi come "tela di sfondo" dei differenti "frammenti".

Frammento vs rovina. Il progetto dell'area de Los Astilleros a Siviglia

Il secondo caso, nell'area de Los Astilleros a Siviglia (compreso anche nell'Atlante) pone al centro la possibile interpretazione del progetto della rovina come un "superamento" del frammento. L'area industriale interessata si colloca a ridosso del porto fluviale della città, ed è caratterizzata da una stratificazione di nuove costruzioni e progressive disattivazioni di edifici. L'approccio seguito mira in questo caso al riutilizzo dei materiali secondo operazioni di montaggio/smontaggio, coadiuvati da un principio di selezione orientata, a partire da un tema progettuale che prevedeva la trasformazione di un sistema di capannoni in un museo, declinato nel corso della progettazione secondo una sequenza 'concettuale' di "stanze" afferenti a diversi materiali. Il risultato orientato a superare l'interpretazione del residuo come oggetto feticcio o, all'opposto, come oggetto ignorato, ha cercato una possibile "terza via", in cui il progetto della rovina viene declinato in modo particolare articolando un complesso sistema di trasformazioni che si sviluppano nel tempo.

La rovina e il paesaggio contemporaneo. Il progetto dell'ex discarica di Gladbeck

Il terzo caso infine sceglie come caso-studio il sito di Gladbeck, all'interno del Parco della Ruhr, per mostrare come sia possibile interpretare il progetto della rovina come una costruzione di un paesaggio contemporaneo. Il progetto muove dal desiderio (condiviso dall'Amministrazione locale) di trasformare un imponente cumulo di residui della lavorazione del carbone in un *Landmark* in grado di attirare flussi turistici all'interno del contesto e tangenti ad esso. In questo senso la sperimentazione ha quindi puntato alla definizione di scenari progettuali in grado di confrontarsi con il tema del "paesaggio delle rovine", tentando di declinare la richiesta di una costruzione "iconica" secondo parametri innovativi.



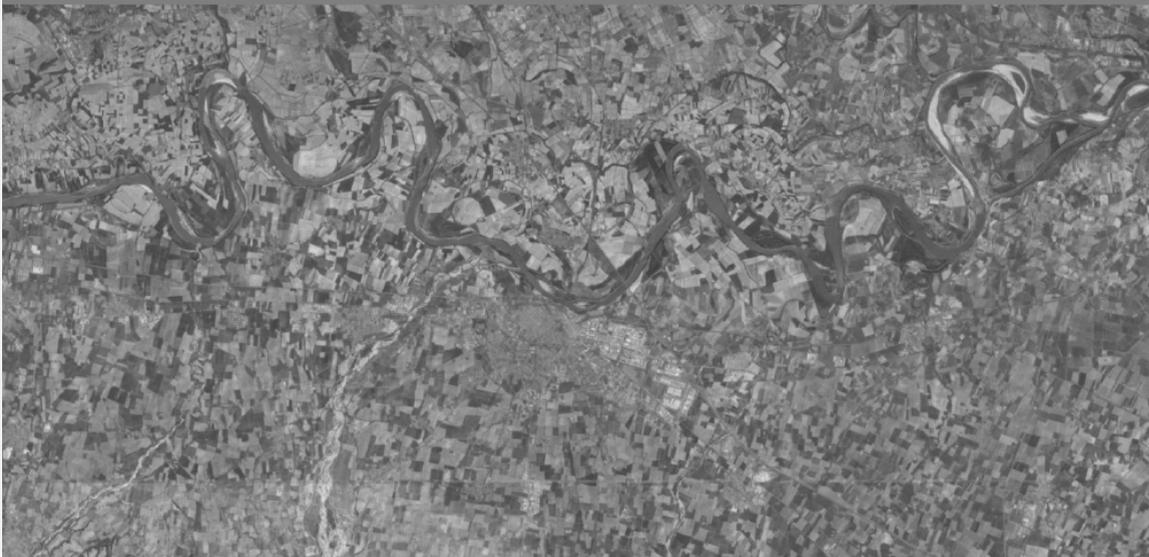
Spanish Dream, Candelas verdes

Rovina come frammento

International Workshop
O.C Summer School 2016

Piacenza

Emilia Romagna - Italia



La costruzione della rovina

AZIONI:

Modificare

Smontare

Rileggere

Recuperare

RELAZIONI:

Rovina/Macerie

Architettura/Tempo

Artificio /Natura

TRASFORMAZIONI:

Rovina come frammento

Frammento vs Rovina

La Rovina e il paesaggio
contemporaneo

METODOLOGIA:

FASE 1: LETTURA



ROVINA COME FRAMMENTO
FASE 2: SCRITTURA



PAESAGGIO DI ROVINE 1
FASE 3: COMPOSIZIONE

PAESAGGIO DI ROVINE 2
FASE 3: COMPOSIZIONE

PAESAGGIO DI ROVINE 3
FASE 3: COMPOSIZIONE

Fase 1: LETTURA

L'edizione 2016 della Summer School si è focalizzata sulla lettura del contesto specifico di Piacenza e del suo territorio secondo tre differenti fasce, corrispondenti ai tre macro-gruppi di lavoro. In particolare il Gruppo C si è concentrato sulla rilettura della cosiddetta "fascia Urbana", corrispondente ad un insieme eterogeneo di luoghi urbani.

La fase di lettura si è focalizzata sull'individuazione delle peculiarità riferite a ciascuna delle parti componenti la Strip col fine di comporre una sorta di "matrice urbana" utile a definire le condizioni del contesto.

Ad Ovest questa strip è segnata dalla presenza del Trebbia, affluente del Po, e dalle parti periferiche della città strutturate attorno all'asse viario esterno di collegamento con l'Autostrada Torino-Brescia. Questi tessuti sono caratterizzati dalla presenza di caserme disattivate o in disattivazione, in un contesto locale di bassa densità residenziale e strutture commerciali di differenti dimensioni: una rappresentazione periferica del concetto di "zona" di Lyotard.

Relazioni spaziali



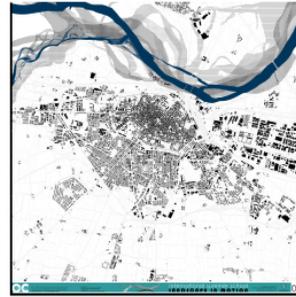
Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

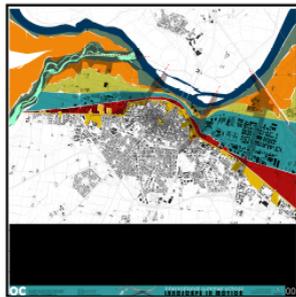


Futuro

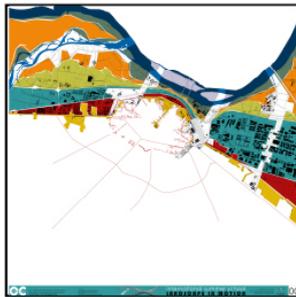
Relazioni tecnologico-ambientali



Rovina/Materie



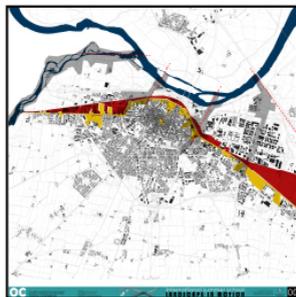
Forma come proiezione



Passato



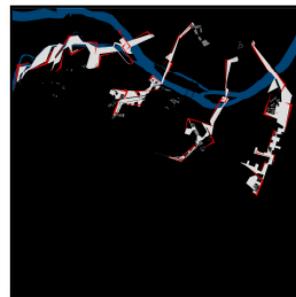
Architettura/Tempo



Forma come interruzione



Presente



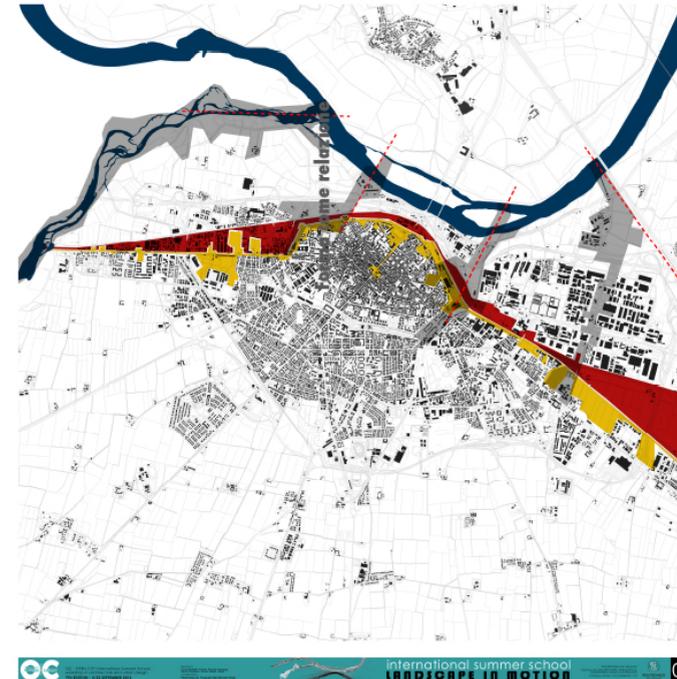
Natura/artificio

Il progetto si è sviluppato per fasi: la figura del **frammento** diviene centrale per riconoscere la matrice dei materiali progettuali differenziati lungo la fascia.

La parte centrale attraversa il sedime nord delle mura storiche della città, traccia emergente lungo le aree libere ad Ovest e meno visibile, sebbene riconoscibile, nella parte orientale oltre la stazione dei treni. Questa parte di città presenta un insieme di luoghi frammentati su cui s'inseriscono aree abbandonate, della specie di spazi riferibili ai *Terrain Vague* di cui parla Solà-Morales.

Ad Est, la fascia raggiunge i luoghi della parte più industriale della città, caratterizzata dalla presenza di piccole medie imprese inserite in un contesto in cui sono presenti oltre che residenze a bassa densità e spazi per il commercio, gli spazi disattivati un tempo dedicati alla filiera agricola industriale, a ridosso del sistema ferroviario.

Relazioni spaziali



Relazioni tecnologico-ambientali



Rovina/Materie



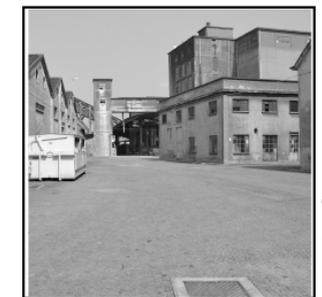
Architettura/Tempo



Forma come interruzione



Presente



Natura/artificio

Fase 2: SCRITTURA

Il frammento come grammatica del progetto

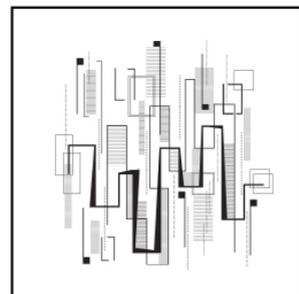
Il punto di vista su condizioni così differenti dell'urbanità è stato indirizzato sin dalle prime fasi del lavoro con gli studenti sul problema della forma, o meglio sul processo di lettura, scrittura e composizione della forma di una strategia unitaria ma differenziata, che desse una prospettiva di rilettura del contesto a scala territoriale.

Il superamento della frammentazione dovuta alla presa di coscienza della realtà molteplice che insiste sulla macro area di progetto è stata guidata per gradi attraverso una dialettica serrata tra rilievo delle condizioni minime e il loro posizionamento all'interno del contesto più astratto della matrice urbana che via via dava forma ai territori della trasformazione.

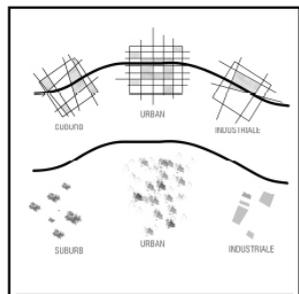
Forse la chiave di lettura dell'intera strategia rigenerativa è proprio "territorio della rigenerazione" posto in correlazione con la nozione allargata di paesaggio; strategia interpretativa utile a definire un concetto allargato di urbanità, in cui i limiti più strutturanti, come i territori del paesaggio fluviale del Trebbia e del Po diventano l'armatura territoriale di riferimento di una strip dalla forma "inclusiva" oltre che "delimitativa".



Masterplan strategico



Forma come interruzione

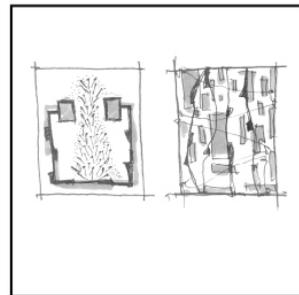


Presente

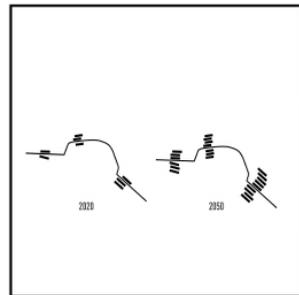


Natura/artificio

Diagrammi interpretativi



Rovina/Materia



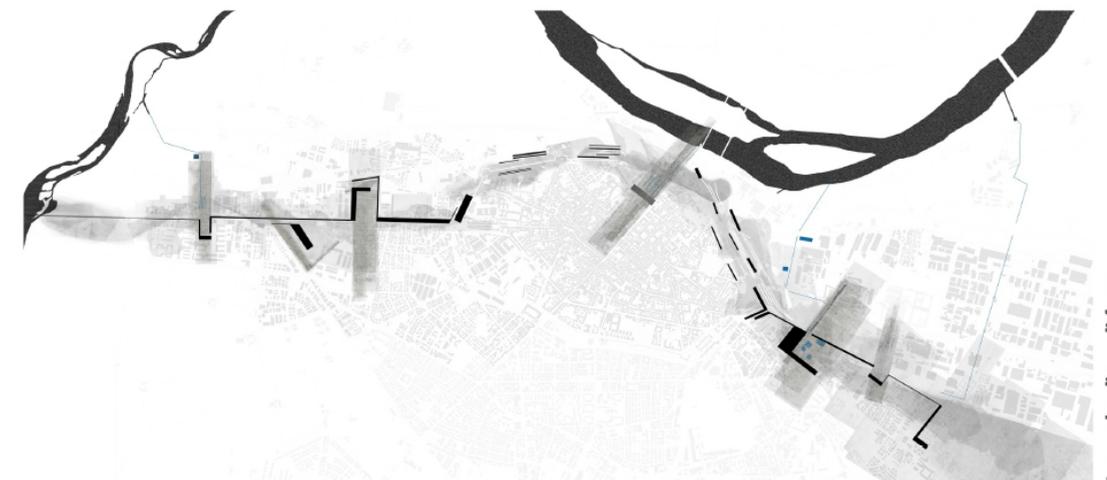
Architettura/Tempo

La metafora urbana più calzante è quella della rilettura del principio stesso di mura. Seguendo le linee di forza di apertura verso le parti urbane e periurbane, il sistema della strip si colloca come una nuova conformazione delle mura della città. La volontà del Comune di Piacenza di elaborare a ridosso della macro-area oggetto di studio un "Parco delle mura" è stato il pretesto di ripensare le "nuove mura" come uno "scambiatore territoriale" di condizioni molteplici che si potessero inserire nel più grande tema del rapporto eterno tra Natura e Artificio. Questa dialettica ha permesso di individuare differenti sfumature di un problema che nella contemporaneità ha perso la sua valenza manichea, rendendo possibile il riconoscimento di condizioni peculiari riferibili al tema dell'abbandono del nuovo.

CONCEPT E STRATEGIE

L'idea di progetto si focalizza sulla progettazione di un sistema con tre volontà principali:

- _ Dal punto di vista spaziale, la fascia di rigenerazione pone in relazione i differenti episodi di abbandono, tra spazi pubblici e privati, costituendo una nuova sezione urbana in dialettica con le differenti parti della città. I processi rigenerativi seguono dinamiche di attuazione di lungo periodo legando le dinamiche trasformatrici ad una modificazione del tempo.
- _ Dal punto di vista sociale le dinamiche che si vuole innescare prevedono l'unione degli usi di loisirs con quelli della produzione artigianale e agricola, prefigurando scenari futuri di socialità attiva, esplorando una relazione innovativa con gli usi stratificati del territorio. In questo modo si configura una particolare architettura della memoria al di là della mera contemplazione.
- _ Dal punto di vista economico, la prospettiva "incrementale" permette un'espansione futuribile di settori economici emergenti legati allo sviluppo della "classe creativa", interpretando il riuso funzionale ed il riciclo degli spazi disattivati alla luce di un nuovo ciclo produttivo in cui le azioni trasformatrici sono inserite.



Masterplan linee di forza

Fase 3: COMPOSIZIONE

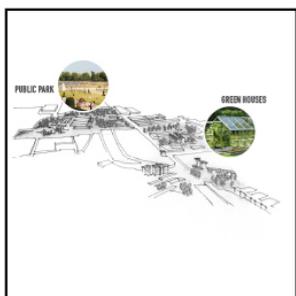
Il frammento come strumento della trasformazione

Lungo le linee di forza definite dalla strategia si struttura il masterplan, definito da tre ambiti principali: il paesaggio del Trebbia, il paesaggio Urbano, segnato dalla presenza del Palazzo Farnese, ed il Paesaggio Industriale. Questa denominazione indica la presenza del carattere preminente di ciascuna parte non una volontà di zoning del programma che, al contrario, si manifesta differenziato nei tre grandi settori. Questa divisione ha permesso di concentrarsi sulle problematiche specifiche dei diversi territori dell'abbandono, sulle molteplici contingenze, e di ragionare sugli elementi di "saldatura" tra le parti. Lo strumento progettuale del masterplan è stato utilizzato come evocazione in sequenza della prevista strutturazione del grande "territorio di rigenerazione".

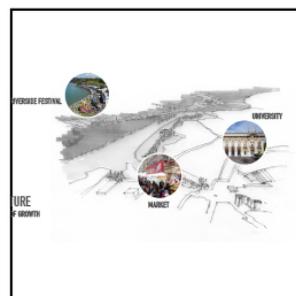
Masterplan



Matura/artificio



Architettura / tempo



Rovina | macerie

I tre paesaggi del progetto

IL PAESAGGIO DEL TREBBIA

Questa parte di città è rappresentata come un insieme di soglie, coincidenti con i punti di riattivazione. Si tratta di luoghi oggi inviolabili, le ex caserme di proprietà del Ministero della Difesa, separati dal resto della città da alte mura. Questi "recinti", rappresentano il patrimonio futuro di luoghi produttivi e di diporto e sono associati ai "nuovi luoghi dell'abbandono" nel contesto italiano in particolare piacentino. Il limite occidentale di questa parte di sistema è rappresentato dal Trebbia e dalle parti naturali corrispondenti. Questa parte è il terminale di un sistema delle acque che attraversa tutto il territorio a Sud ovest di Piacenza. Questo sistema d'acque diventa propulsore di una rigenerazione della "porta ovest" della città, in cui oltre alle infrastrutture sono presenti dei lacerti di territorio agricolo. I sistemi delle caserme abbandonate da progetto vengono riletti secondo un programma che prevede un mix di funzioni differenti: residenza, produzione, cultura.

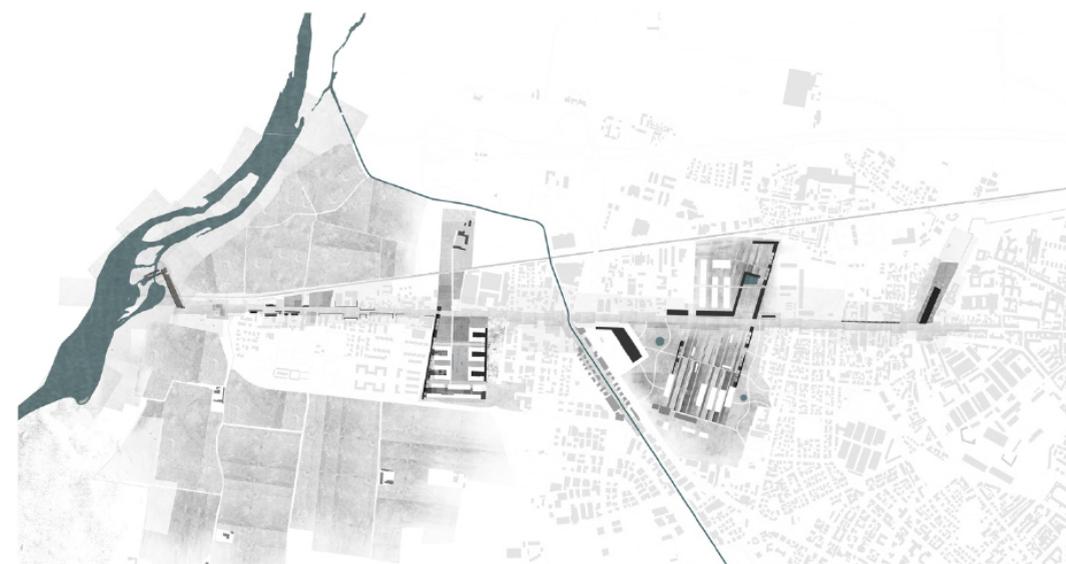
Una peculiarità della strategia è quella di definire delle "stanze" urbane lungo tutta l'area aperta del sistema delle mura nord. Stanze che all'interno della città definivano nelle parti a ridosso delle mura delle oasi di giardini urbani, utilizzati come scorta preventiva in caso di assedio.

Sulle sponde del Trebbia viene posizionata una zattera che si definisce come elemento di relazione tra le ultime parti urbanizzate di questa parte di città ed il paesaggio naturale fluviale. Il letto del fiume è per molti mesi all'anno in secca; al contrario durante le piene è caratterizzato dalla presenza di acque burrascose.

Questa doppia condizione definisce un luogo peculiare in cui godere del rapporto Uomo Natura

Le residenze definiscono una delle prime "stanze" lungo la fascia di trasformazione. Gli edifici a corte preesistenti sono stati ripensati all'interno di un sistema relazionale complesso che definisce un rapporto con il frammento di terreni agricoli a nord.

Questo sistema si struttura secondo l'orientamento di tracciati viari preesistenti reinterpretati alla luce di una valenza data all'infrastruttura non solo di collegamento carrabile, bensì di percorso legato ai loisirs.



Paesaggio del Trebbia-Masterplan

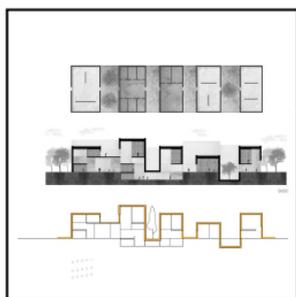
Le scuole insieme con l'orto botanico definiscono una doppia stanza che strettamente interconnessa al sistema generale si collocano come soglia urbana sulla strada di collegamento tra Piacenza e l'autostrada ad ovest della città.

Come una sorta di Gianò Bifronte, il sistema integrato rappresenta con il suo sviluppo di spazi pubblici, una trasformazione dal recinto di partenza delle ex caserme in un labirinto della conoscenza, aperto ai cittadini come parco pubblico sia nella sua parte a Sud, dove sono collocate le scuole, che a nord, dove è previsto l'orto botanico.

In particolare il sistema delle scuole si sviluppa secondo una sequenza interna di spazi pubblici di pertinenza degli utilizzatori del comparto scolastico e dai cittadini di Piacenza.

Lo scavo, visibile in sezione, rappresenta la materializzazione della relazione tra le parti. In questo scavo, diviso in molteplici sezioni di collegamento tra le varie parti degli edifici, avvengono le attività comuni, tra cui la mensa.

Relazioni spaziali



Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

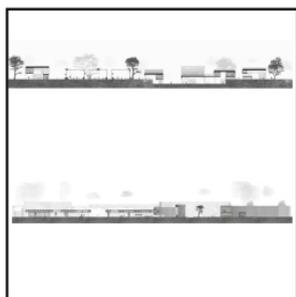


Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali



Rovina/Materie



Forma come proiezione



Passato



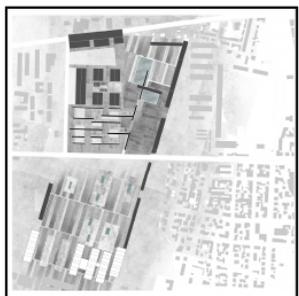
Architettura/Tempo



Forma come interruzione



Presente



Natura/artificio

IL PAESAGGIO DELLE MURA

Questa parte di città è rappresentata come un insieme di stanze interne ed esterne all'antico limite dello spessore delle mura; tali luoghi rappresentano i nodi di trasformazione. Si tratta di luoghi frammentati a ridosso del sistema infrastrutturale della ferrovia e della strada ad alto scorrimento che cinge il centro storico della città. In questo caso i nuovi luoghi dell'abbandono sono rappresentati da un mosaico di residui in cui prosperano specie vegetali ed animali spontanee unite con terreins vagues, parafrasando la definizione di Solà-Morales. Il sistema della fascia è interferito da elementi trasversali rappresentanti discontinuità che tale progetto non vuole negare bensì porre in sequenza, definendo in tale modo un sistema di sequenze discontinue. All'interno di questa volontà, apparentemente paradossale, sta il pensiero di ridefinizione dell'"Arco Nord" del nuovo sistema aperto delle mura. La peculiarità di questa fascia estesa sino al Po è di essere stata nel corso del tempo un vero e proprio "retro" della città. Da un lato il rapporto tra Piacenza ed il Po è di sempre stato più che di apertura, di difesa, in quanto il più grande fiume italiano è soggetto a piene impetuose e nella storia molte sono state le distruzioni che la risorsa fiume ha inferto alla città. Dall'altro col processo di industrializzazione, questa fascia a ridosso del centro storico della città è stata occupata da tutta una serie di infrastrutture di cui la città si è dotata, dalla ferrovia alla centrale elettrica, quest'ultima parte del paesaggio iconico verticale e dunque dell'identità moderna della città padana.

L'idea di progetto per l'"Arco Nord" delle nuove mura, prevede la rilettura del sistema delle acque e dei canali sotterranei che segnano questa parte di città col fine di rileggerne il rapporto con l'acqua, negato dalla "fascia grigia" esterna all'antico sedime delle mura in cui sono presenti moli residui e terreins vagues. Il sistema delle acque prevede le differenti condizioni di piena del Po: secca, normale, esondazione. Per ognuna di queste fasi definisce una conformazione dello spazio progettato come uno spazio in "attesa" della catastrofe, prefigurando la "camera della catastrofe" evocata da Virilio. Questo connota in un modo particolare questo sistema di spazi in cui gli elementi della natura e l'artificio sono tra loro in un equilibrio instabile, superando la concezione di natura idilliaca propria di molti interventi consolatori della contemporaneità. Gli spazi in "attesa" del "dramma" non sono meramente occupati da attrezzature per la contemplazione ma rappresentano una nuova infrastruttura produttiva legata allo sfruttamento del movimento dell'acqua utilizzato per generare energia, vasche di fitodepurazione e irrigare gli spazi aperti.



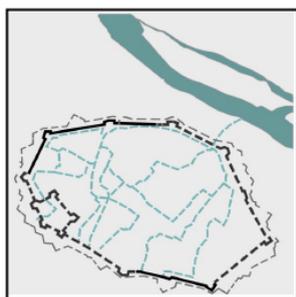
Paesaggio delle Mura-Masterplan

Lo spazio a Nord del Palazzo Farnese è oggi occupato da attrezzature sportive costruite negli ultimi venti anni ed oggi in disattivazione. L'area a ridosso della mole di Palazzo Farnese, incompiuto del Vignola, in caso di forte alluvione è inondabile.

Da questa criticità l'idea di trasformare questa condizione "negativa" in opportunità di definizione di uno spazio in "attesa della catastrofe".

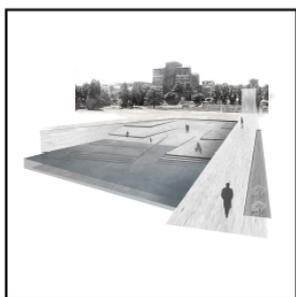
Questa prefigurazione "in rovina" attiva dinamiche innovative di utilizzo di questo spazio in cui la fase "critica" è portatrice di elementi positivi. In questo caso, a differenza delle ex caserme in cui l'intervento utilizza le macerie contemporanee per comporre i nuovi spazi, lo spazio aperto del campo sportivo e delle pertinenze è demolito, prevedendo di smaltire le stesse macerie all'interno del sito, è viene definito un teatro all'aperto che si definisce "teatro della catastrofe". In caso di inondazione tutto il sistema dell'arco delle mura nord diventa un centro di produzione che utilizza la forza dell'acqua opportunamente incanalata.

Relazioni spaziali



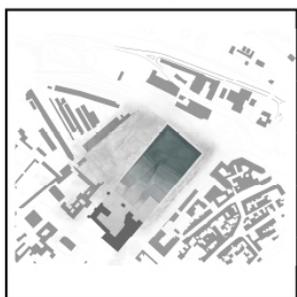
Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

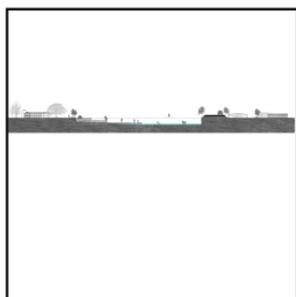


Futuro

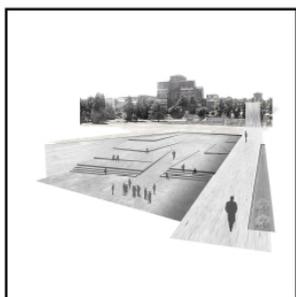
Relazioni tecnologico-ambientali



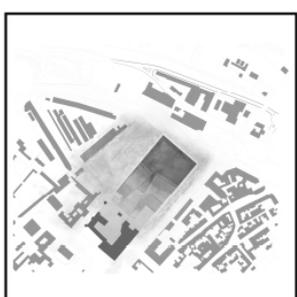
Rovina/Materie



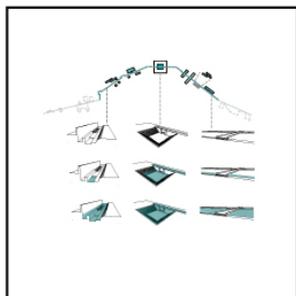
Forma come proiezione



Passato



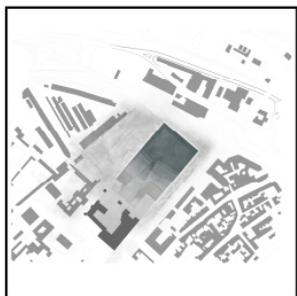
Architettura/Tempo



Forma come interruzione



Presente



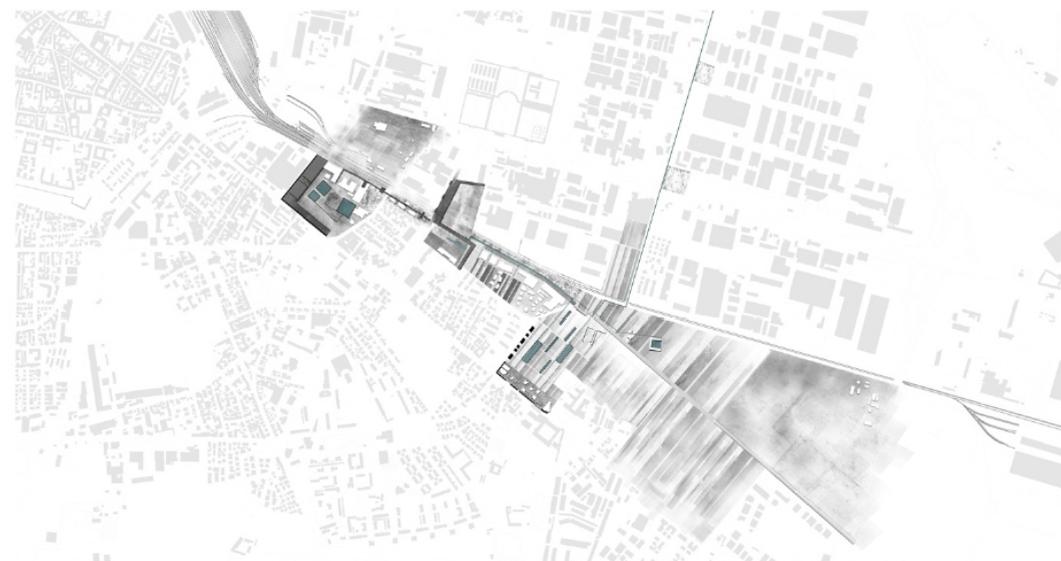
Natura/artificio

IL PAESAGGIO INDUSTRIALE

ella parte orientale del sistema territoriale di cui si prevede la rigenerazione, nel quale si sperimentano le figure della memoria data dalla relazione dialettica Natura/Artificio e Architettura/Tempo, è presente un insieme di architetture industriali disattivate o in disattivazione. I nodi di trasformazione corrispondono a stanze che proseguendo verso il limite Est della città si smaterializzano nel paesaggio periurbano. Le condizioni differenziate attraversate dal progetto permettono di affrontare molteplici questioni legate al progetto di architettura contemporaneo. Le interferenze date dagli spazi dell'ex-mercato ortofrutticolo in abbandono permettono d'innescare dei processi trasformativi lungo tutta la parte terminale della fascia urbana. Le differenti stanze, ricavate dall'inserimento nel sistema di molteplici luoghi disattivati, segnano un sistema di sequenze che per volontà di progetto diventano spazi di relazione tra i tessuti differenziati che insistono sull'asse esterno di via Roma. La memoria della produzione agricola industrializzata è rielaborata in una proiezione di sviluppo socio-economico futuro che si basa sull'insediamento di un sottosistema di ricerca e produzione denominato "laboratorio tecnologico". La sfida consta nell'elaborazione di un sistema diffuso nel tessuto e relazionato da un sistema di spazi pubblici aperti verso i frammenti di territori agricoli presenti nel limite orientale.

Quattro layers principali definiscono tale nuova struttura urbana. Il sistema dei canali scolmatori, in collegamento con il Po e la città, delineano una parte di questa armatura territoriale. Gli spazi aperti ridefiniscono gli attuali vuoti residuali così come i volumi abbandonati del ex mercato e del consorzio agrario della parte a Nord di via Roma e dei capannoni disattivi a Sud di tale infrastruttura.

La strategia prevede una composizione in fasi temporali diverse basate sull'innescare di azioni trasformative differenziate. La prima parte del centro di ricerca diffuso è localizzata nelle parti abbandonate del consorzio agrario. Prima dell'avvento del trasporto su gomma parte del sistema della logistica contemporaneo, in questi luoghi venivano stoccate ed elaborate le materie prime agricole prima di essere convogliate sui trasporti merci della ferrovia, infrastruttura a ridosso della parte nord del complesso. La stanza così definita sviluppa un programma di spazi per la ricerca di laboratorio e di sperimentazione della coltura con acqua nelle diverse declinazioni dalla produzione agro-alimentare alla fitodepurazione.



Paesaggio Industriale-Masterplan

Il sistema di spazi aperti pone in relazione diverse manifestazioni di abbandono riferite a tempi di disattivazione differenti. Questo aspetto trasforma il giardino della sperimentazione in un palinsesto in cui i differenti luoghi abbandonati sono unificati da Uno spazio pubblico labirintico.

La stanza del sistema, aperta sul paesaggio definisce un ambito di mediazione tra i margini urbani e quelli periurbani.

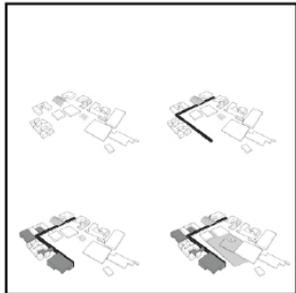
Questo spazio soglia, s'incarica di mediare le relazioni differenziate date da una densità del tessuto eterogenea. Il sistema di spazi aperti rilegge i frammenti di pertinenze di una cascina abbandonata che il progetto trasforma in un baluardo estremo del centro di ricerca diffuso. Il rapporto Natura/Artificio è declinato nei differenti spazi dei campi di ricerca, in cui il sottosistema di canali, legati al sistema delle acque già presente, distribuisce acqua a seconda del periodo e della necessità.

Relazioni spaziali



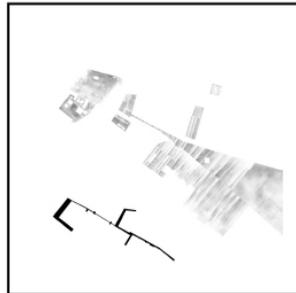
Forma come relazione

Relazioni socio-economiche

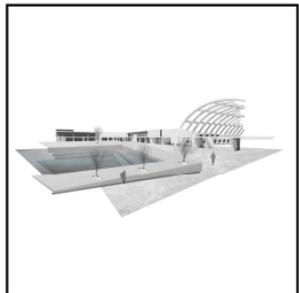


Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali



Rovina/Materie



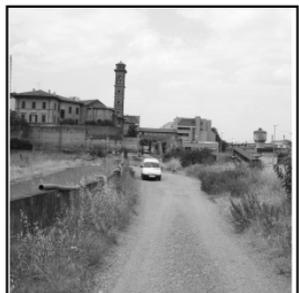
Forma come proiezione



Passato



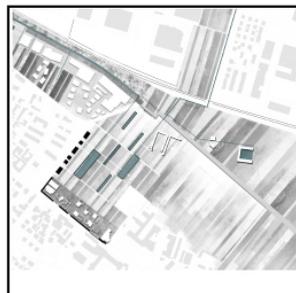
Architettura/Tempo



Forma come interruzione



Presente



Natura/artificio

Fase 3: COMPOSIZIONE

INSTALLAZIONE FINALE



Frammento vs rovina

International Workshop
Strange Fruits

Siviglia

Andalusia - Spagna



La costruzione della rovina

AZIONI:

Modificare

Smontare

Rileggere

Recuperare

RELAZIONI:

Rovina/Macerie

Architettura/Tempo

Artificio /Natura

TRASFORMAZIONI:

Rovina come frammento

Frammento vs Rovina

La Rovina e il paesaggio
contemporaneo

METODOLOGIA:

FASE 1: LETTURA



FRAMMENTO VS ROVINA
FASE 2: SCRITTURA



PAESAGGIO DI ROVINE 1
FASE 3: COMPOSIZIONE

Fase 1: LETTURA

Il presente lavoro è l'esito di un'esperienza di workshop dal titolo «strange fruits» che si è tenuto presso l'università di Siviglia nel Maggio del 2014. Il tema oggetto del seminario era il recupero dell'area industriale denominata «Astilleros», ex cantieri navali che un tempo occupavano migliaia di lavoratori della città. L'area abbandonata è definita dai volumi dei capannoni industriali e dagli spazi aperti di pertinenza. L'intera area si trova nelle adiacenze del canale del Guadalquivir in corrispondenza di nodi infrastrutturali di collegamento con la città di Siviglia. Negli spazi fino a qualche decennio fa produttivi, sono accumulati i residui delle lavorazioni comprendenti differenti materiali come legno, ferro e scarti meccanici di vario tipo. La municipalità unita con l'università di Siviglia ha avviato una fase conoscitiva e di elaborazione di una proposta progettuale di ripensamento di tale area.

Relazioni spaziali



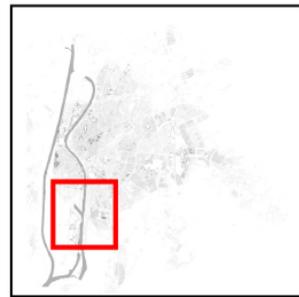
Forma come relazione

Relazioni socio-economiche



Futuro

Relazioni tecnologico-ambientali



Rovina/Materie



Forma come proiezione



Passato



Architettura/Tempo



Forma come interruzione



Presente



Natura/artificio

Fase 2: SCRITTURA

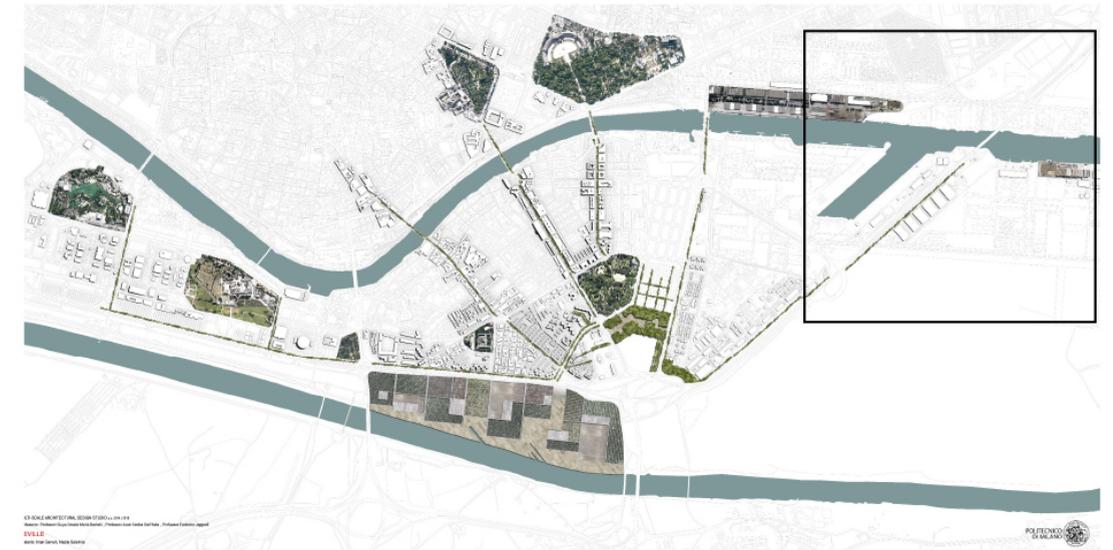
La rovina come operatore strategico

La sperimentazione progettuale è stata strutturata attorno allo sviluppo del tema di progetto secondo una strategia di revisione del concetto di **residuo** considerato come materiale per la "costruzione della rovina". L'idea di progetto prevede la composizione di un «paesaggio della memoria», riletto secondo l'idea di camera delle catastrofi di Paul Virilio utilizzato per interpretare il concetto di «museo» richiesto dal programma.

Questo paesaggio è composto da successive alterazioni della condizione di partenza riletta alla luce dei rapporti dialettici Natura/Artificio e Tempo/Architettura.

I materiali del progetto fanno parte della costruzione dello spazio e lo stesso rappresenta lo spazio dell'allestimento museale.

Tale strategia esplora la valenza memoriale del riciclo, rintracciando da un lato un valore in elementi considerati un semplice scarto da eliminare e dall'altro tramite un'operazione di «detournement», utilizzando come riferimenti esperienze traslate ed interpretate provenienti dall'arte contemporanea, ricostituisce un senso allo spazio dei capannoni abbandonati



Area di progetto e sistemi urbani



Natura/artificio



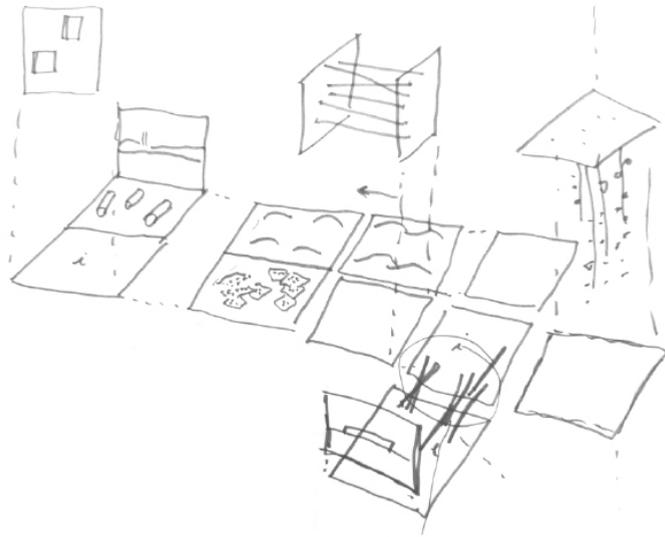
Architettura/tempo



Rovina|materie

Tale procedimento di trasformazione rilegge l'abbandono, dovuto al cambiamento delle condizioni di produzione, con una doppia valenza memoriale legata ad operazioni di riutilizzo come riciclo: da un lato la quantità di materiali presente, residui delle lavorazioni di carpenteria accatastato all'interno e all'esterno del sito, rappresenta una consistenza memoriale quantitativamente più consistente e di più facile riutilizzo rispetto alle strutture stesse dei capannoni in degrado e per natura tecnologica di difficile riciclo. Da qui l'idea di sperimentare delle strategie rigenerative miranti al ripensamento e al riutilizzo di tali materiali. I riferimenti sono paesaggi costituiti da residui e macerie come il Campo Testaccio a Roma, sito utilizzato durante la romanità come discarica di cocci di argilla. La particolarità sta nella grande dimensione quantitativa dei residui, nel tempo posati ordinatamente per strati e «cementificati» dai depositi di terra e acqua. Questo paesaggio del residuo nel tempo è diventato un parco urbano in cui, come nella rovina di concezione Simmeliana la natura ha preso il sopravvento.

Concept



Rovina/Macerie

Un altro riferimento, più legato al concetto di rielaborazione dell'evento catastrofico è il Monte Stella a Milano.

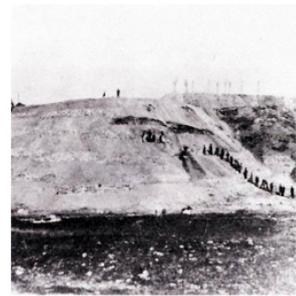
Mentre Milano avviava il processo di ricostruzione nel secondo dopoguerra, le macerie degli edifici bombardati vennero trasportate in questa parte di città e posate a formare un rilievo di un parco urbano.

La fase di SCRITTURA prosegue identificando i diversi materiali presenti sul sito da poter utilizzare nei momenti progettuali successivi. Vengono identificati:

Macerie edili, legno, cavi e metallo. Ognuno di questi materiali diviso in «famiglie» di riferimento è stato affidato ad un sottogruppo di studenti col fine di esplorarne limiti e potenzialità.



Riferimenti: Testaccio, Roma



Riferimenti: Monte Stella Quartiere QT8, Milano

Fase 3: COMPOSIZIONE

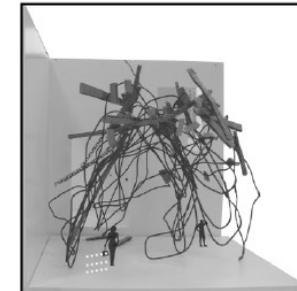
La rovina come "progetto"

L'idea di progetto prevede di usare il residuo, nelle sue differenti manifestazioni, per comporre uno spazio museale in cui tramite riferimenti provenienti dal mondo dell'arte contemporanea definire una sperimentazione tra arte e architettura col fine di esplorare strategie operative molteplici.

Ad ogni sottogruppo è stato affidato lo spazio concettuale di una stanza, interna esterna o di soglia. Questo ha innescato un processo di astrazione utile a comprendere l'essenza delle azioni trasformatrici intraprese. Ha preso così forma la declinazione del tema del workshop alla luce di una successione di «camere delle catastrofi» in cui l'allestimento di ogni spazio segue dei processi traslati dall'arte contemporanea

o riletto alla luce di catastrofe permette la trasformazione facendo di questa condizione «negativa» l'innescato di dinamiche spaziali rigenerative.

Stanza del legno



Forma come relazione

Stanza del ferro



Futuro

Paesaggi di macerie



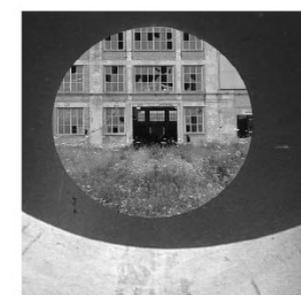
Rovina/Macerie



Forma come proiezione



Passato



Architettura/Tempo



Forma come interruzione



Presente



Natura/artificio

Le stanze del legno

L'opera di Davide Menis e Jaehyo Lee si fonda su una sorta di «local detournement» in cui il concetto di alto e basso vengono alterati per la definizione di uno spazio in cui la materia fluttua in una dimensione in cui la percezione della gravità, del momento della caduta, acquista una forma in sospensione. Questo è leggibile come un rovesciamento della concezione simmeliana della rovina come nuovo equilibrio in cui le forze della natura vittoriose hanno riportato al suolo l'opera dell'uomo che protendeva verso l'alto. Così i frammenti di legno, scartati dalle lavorazioni del passato vengono ricomposti nello strato tra il suolo e la copertura definendo un allestimento particolarmente drammatico.

Finestre sul paesaggio

I riferimenti all'opera di Donald Judd e Robert Smithson, in particolare ai monumenti di «Passaic River» di quest'ultimo, sono evocativi per la trasformazione dei rottami di ferro e dei cilindri di cemento parte della «macchina» industriale disattivata. La metafora delle «finestre sul paesaggio» guida la disposizione di questi frammenti di gusto piranesiano negli spazi esterni del futuro museo. Ogni elemento inquadra un brano della narrazione memoriale dell'abbandono, rappresentata da un rapporto differente tra artificio e natura e tra architettura e tempo. Il tempo relativamente breve di abbandono di tali spazi rientra nella concezione che nella ricerca si utilizza di «macerie della contemporaneità». Questa distanza dal «tempo assoluto» che per Augé definisce la rovina porta a direzionare lo sguardo verso le esperienze di costruzione di senso della rovina romantiche in cui il fascino della rovina si spostò verso il disequilibrio del «pericolante» da un certo punto di vista lontano dall'accezione pacificata di Simmel.

Stanze del ferro

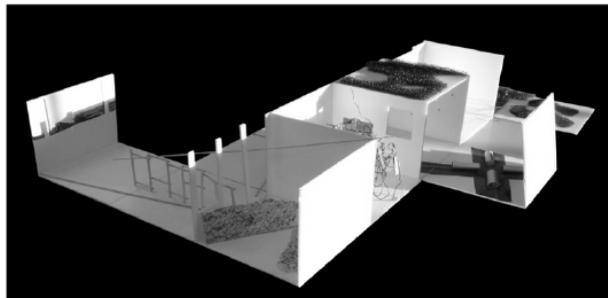
Come spazio di relazione tra esterno ed interno, definendo la figura della soglia, gli studenti hanno elaborato una copertura utilizzando i cavi metallici in disuso. Il riferimento principale è l'opera «shade of ropes» di MMX STUDIO. Il tema della copertura viene sviluppato riutilizzando le corde metalliche definendo uno spazio di transizione tra la stanza interna e lo spazio aperto adiacente.

Colline di macerie

In stretta relazione con i riferimenti del Monte Stella e di Testaccio, la grande quantità di macerie edili presenti sul sito vengono pensate per essere utilizzate come materiale da costruzione per definire colline artificiali componendo gli elementi dell'ospazio aperto del futuro museo. In particolare il gruppo ha sperimentato l'uso del colore per definire percorsi differenziati all'interno del museo e negli spazi esterni. La composizione delle diverse stanze, rappresentative delle diverse strategie legate al concept comune della rilettura del tema del workshop offre un abaco di possibilità utili a definire delle operazioni progettuali future. I diagrammi trasformativi portano alla composizione di un paesaggio in trasformazione definito nell'ambito del seminario dalle immagini evocative di un sistema di spazi aperti che si compongono nel tempo.



Popolonia: paesaggio di detriti ferrosi di epoca etrusca



La rovina e il paesaggio contemporaneo

International Workshop
Gladbeck. Mottbruchhalde II

Gladbeck

Renania settentrionale-Vestfalia, Germania



La costruzione della rovina

AZIONI:

Modificare

Smontare

Rileggere

Recuperare

RELAZIONI:

Rovina/Macerie

Architettura/Tempo

Artificio /Natura

TRASFORMAZIONI:

Rovina come frammento

Frammento vs Rovina

La Rovina e il paesaggio
contemporaneo

METODOLOGIA:

LA ROVINA E IL PAESAGGIO
CONTEMPORANEO
FASE 1: LETTURA



PAESAGGIO DI ROVINE 1
FASE 2: SCRITTURA

PAESAGGIO DI ROVINE 2
FASE 2: SCRITTURA

PAESAGGIO DI ROVINE 3
FASE 2: SCRITTURA



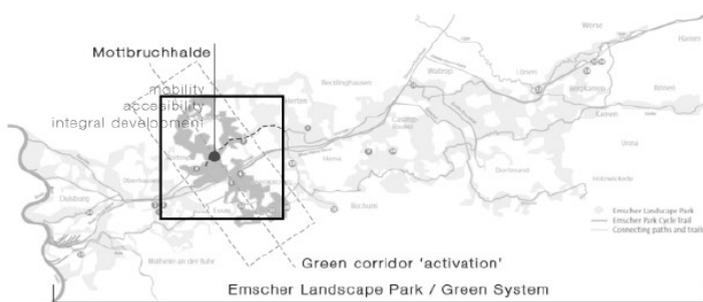
PAESAGGIO DI ROVINE 1
FASE 3: COMPOSIZIONE

PAESAGGIO DI ROVINE 2
FASE 3: COMPOSIZIONE

PAESAGGIO DI ROVINE 3
FASE 3: COMPOSIZIONE

Fase 1: LETTURA

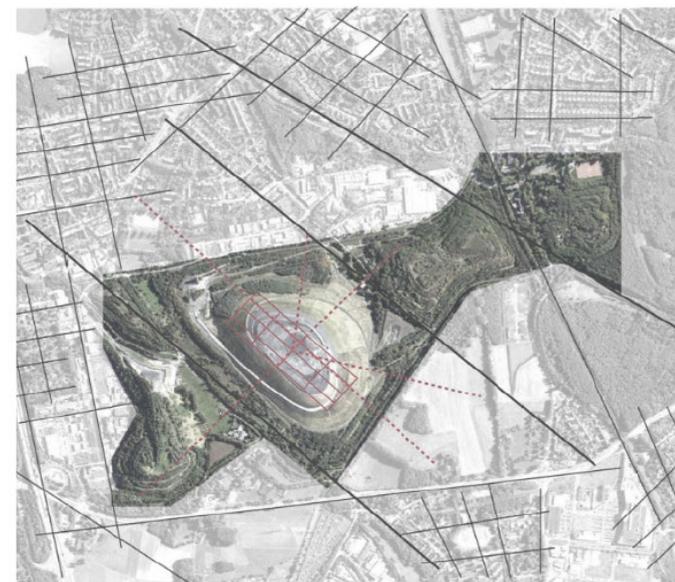
Il presente lavoro è l'esito di un'esperienza di workshop dal titolo «Gladbeck. Mottbruchhalde II» che si è tenuto presso l'università di Osnabrück nel Giugno del 2017. Il tema oggetto del seminario era il recupero di un'ex discarica di residui dell'estrazione e lavorazione del carbone situata nell'area di Mottbruchhalde, presso Gladbeck. Il contesto di riferimento appartiene all'area dell'Emscher Park, inclusa nella cornice territoriale della regione della Ruhr, in avanzato processo di post-industrializzazione. L'area abbandonata di 54 ettari, utilizzata come discarica fino al 2013, è definita da un'imponente monte che, dopo la dismissione, è stato piantumato dall'amministrazione comunale, la quale da un decennio ha avviato un processo di ripensamento di tale territorio abbandonato col fine di includere come spazio pubblico questo grande fatto urbano disattivato, recintato e introflesso rispetto all'abitato.



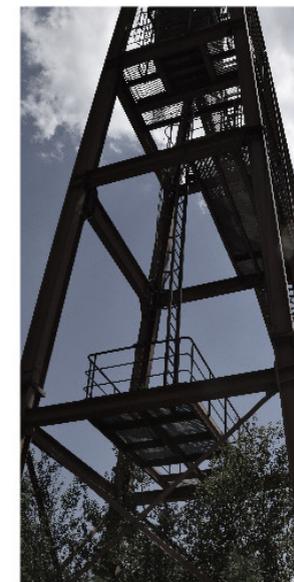
La rovina come operatore nel progetto di paesaggio contemporaneo

Il monte di Mottbruchhalde è una discarica di residui dell'estrazione e lavorazione del carbone e tale struttura fa parte degli elementi connotativi del sistema produttivo in dismissione del bacino della Ruhr. Questi elementi, uniti alle ciminiere e agli altri "rottami" del periodo industriale, sono punti di riferimento nel territorio urbanizzato e parte della memoria collettiva delle comunità che vi abitano. L'area è attraversata dal percorso ciclabile *Emscher Park Radweges*, localizzato in uno dei "corridoi verdi" dell'*Emscher Landscape Park*. Tale sistema verde è segnato dalla presenza delle infrastrutture minerarie, questo accostamento è espresso dall'espressione eloquente tedesca di *INDUSTRIENATUR* riferita a questo paesaggio post-industriale.

L'amministrazione di Gladbeck sta lavorando per trasformare tutta l'area di Mottbruchhalde in un landmark in grado di offrire nuovi servizi ai residenti e attrarre turisti. Le strutture obsolete e il cumulo di residui compongono questo paesaggio particolare e le differenti strategie, riassunte in tre differenti **paesaggi di rovine**, mirano alla valorizzazione di queste presenze.



Area di progetto e sistemi urbani



Natura/Artificio



Architettura/tempo



Rovina |materie

Fase 2: SCRITTURA

Paesaggi di rovine 1: "il frammento disseminato"

IL PERCORSO DELLE ROVINE

L'idea si basa sul riutilizzo dei "rottami" della precedente attività mineraria come elementi di costruzione di un percorso per "punti" che si snoda attraverso il paesaggio. Le operazioni chiave sono lo smontaggio delle strutture e la disseminazione dei frammenti lungo il percorso ascensionale del monte. Questa strategia punta a trasformare il cumulo di residui carboniferi, colonizzato in breve tempo da molte specie di piante, in un "parco archeologico" in cui i frammenti metallici diventano parte di uno scenario "catastrofico", con riferimento a Virilio, in cui la naturale "de-composizione" delle strutture obsolescenti e abbandonate diventa parte di un insieme di azioni più complesse e strutturate, che sembrano "accelerare" il processo distruttivo dovuto alla non manutenzione del periodo dell'abbandono. In questo modo si afferma "l'artificialità" della disseminazione, basata su un principio che è possibile definire di "esplosione controllata" dal pensiero progettuale.

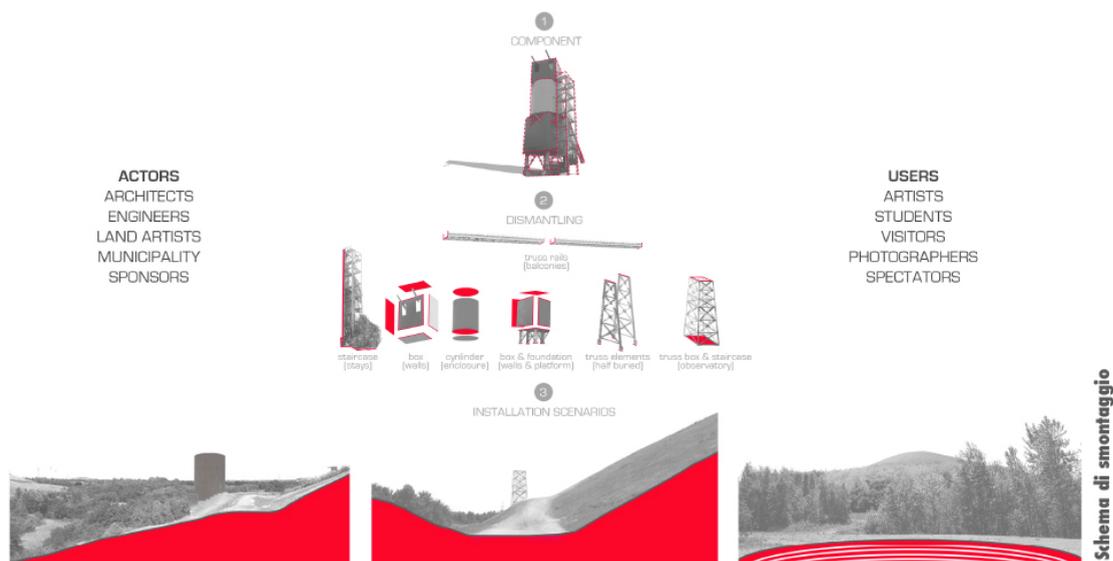
CONCEPT E STRATEGIE

L'idea di progetto si focalizza sulla progettazione di un sistema con tre volontà principali:

— Dal punto di vista spaziale, il progetto di rigenerazione punta alla costituzione di un grande spazio pubblico, definito all'interno di un "parco archeologico" aperto ai cittadini di Gladbeck e ai turisti. I processi rigenerativi seguono dinamiche di attuazione di lungo periodo legando le dinamiche trasformative ad una modificazione del tempo.

— Dal punto di vista sociale le dinamiche che si vuole innescare prevedono la costruzione di un paesaggio della memoria che utilizzi l'identità data dalla particolare relazione tra infrastrutture tecniche obsolete e suolo di residui, entrambi utilizzati come materiale "modificabile" utile al progetto trasformativo.

— Dal punto di vista economico, la prospettiva di un "parco archeologico" costituito con operazioni di *detournement* più vicine all'arte contemporanea che alla conservazione permette di richiamare tipi di turismo differenziati



Fase 3: COMPOSIZIONE

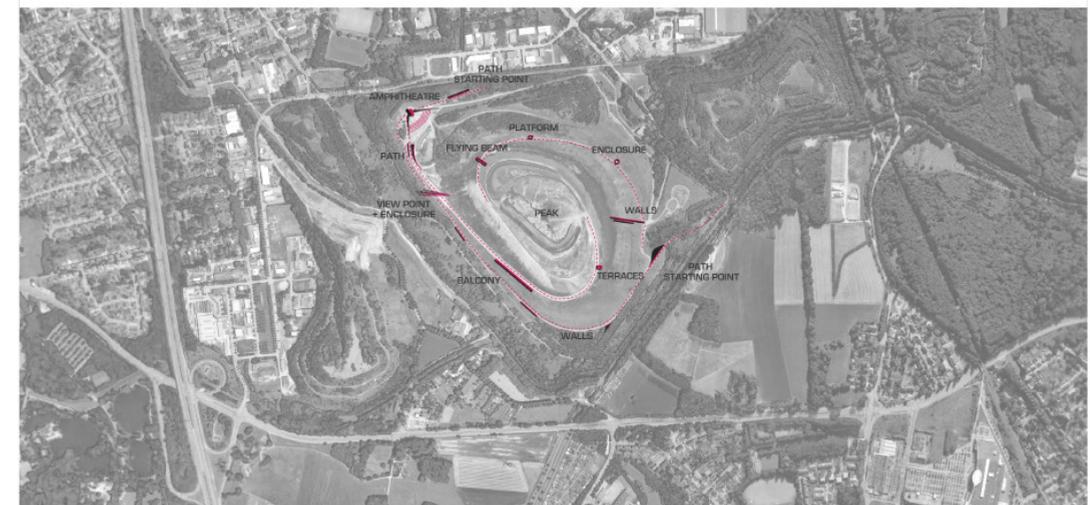
Paesaggi di rovine 1: "il frammento disseminato"

IL PERCORSO DELLE ROVINE

L'idea si basa sul riutilizzo dei "rottami" della precedente attività mineraria come elementi di costruzione di un percorso per "punti" che si snoda attraverso il paesaggio. Le operazioni chiave sono lo smontaggio delle strutture e la disseminazione dei frammenti lungo il percorso ascensionale del monte. Questa strategia punta a trasformare il cumulo di residui carboniferi, colonizzato in breve tempo da molte specie di piante, in un "parco archeologico" in cui i frammenti metallici diventano parte di uno scenario "catastrofico", con riferimento a Virilio, in cui la naturale "de-composizione" delle strutture obsolescenti e abbandonate diventa parte di un insieme di azioni più complesse e strutturate, che sembrano "accelerare" il processo distruttivo dovuto alla non manutenzione del periodo dell'abbandono. In questo modo si afferma "l'artificialità" della disseminazione, basata su un principio che è possibile definire di "esplosione controllata" dal pensiero progettuale.



Vista percorso delle rovine



Masterplan del "parco archeologico"

Fase 2: SCRITTURA

Paesaggi di rovine 2: "materia originaria"

LA LINEA NEL PERCORSO

L'idea si basa sulla costruzione di un percorso che si snoda attraverso il paesaggio esistente riferendosi alle esperienze di Land Art "minimal" anni '70, come, ad esempio, l'opera di Robert Smithson. Le operazioni chiave sono l'inserimento di un elemento lineare lungo il percorso ascensionale del monte e di un "disco" utilizzabile per spettacoli all'aperto sulla sommità. Questa strategia punta a trasformare gli spazi non abitati attuali in un parco in cui la contemplazione del paesaggio interno al sito ed esterno diventano un'attrattiva per un turismo naturalistico e per i cittadini della comunità. In questo modo il progetto afferma, enfatizzando la condizione attuale di abbandono per determinare un futuro luogo silenzioso, artificialmente "naturalizzato".

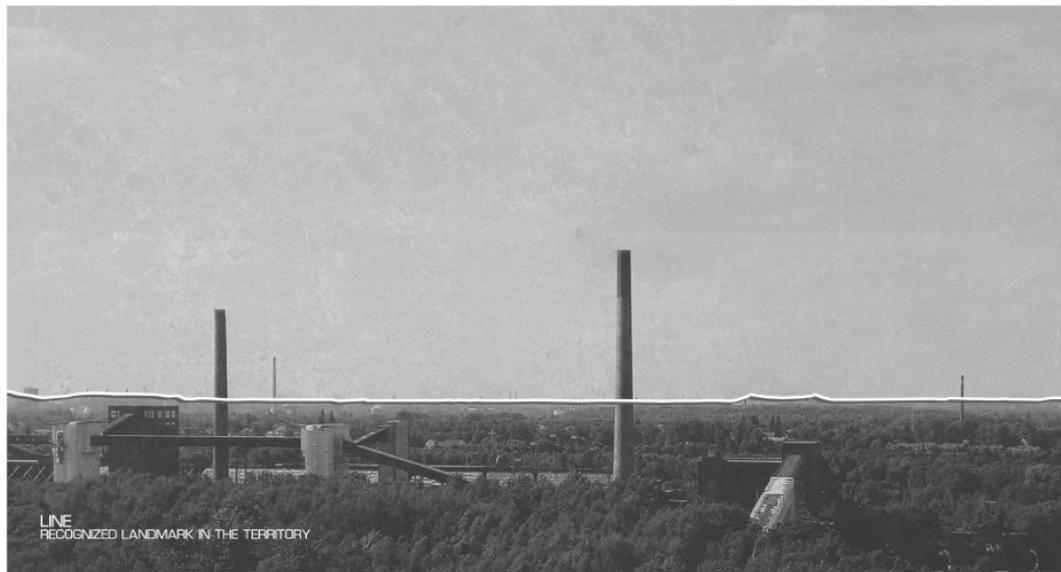
CONCEPT E STRATEGIE

L'idea di progetto si focalizza sulla progettazione di un sistema con tre volontà principali:

— Dal punto di vista spaziale, il progetto di rigenerazione punta alla costituzione di un grande spazio pubblico, definito all'interno di un "parco naturale" aperto ai cittadini di Gladbeck e ai turisti. I "rotti" presenti verranno messi in sicurezza e mantenuti nello stato attuale. I processi rigenerativi seguono dinamiche di attuazione di lungo periodo legando le dinamiche trasformatrici ad una modificazione del tempo.

— Dal punto di vista sociale le dinamiche che si vuole innescare prevedono la costruzione di un paesaggio della memoria che utilizzi l'identità data dalla particolare relazione tra infrastrutture tecniche obsolete e suolo di residui, entrambi utilizzati come "objects trouvés" aperti a modificazioni future.

— Dal punto di vista economico, la prospettiva di un "parco naturale" costituito con operazioni di *defournement* più vicine all'arte contemporanea che alla conservazione permette di richiamare tipi di turismo differenziati



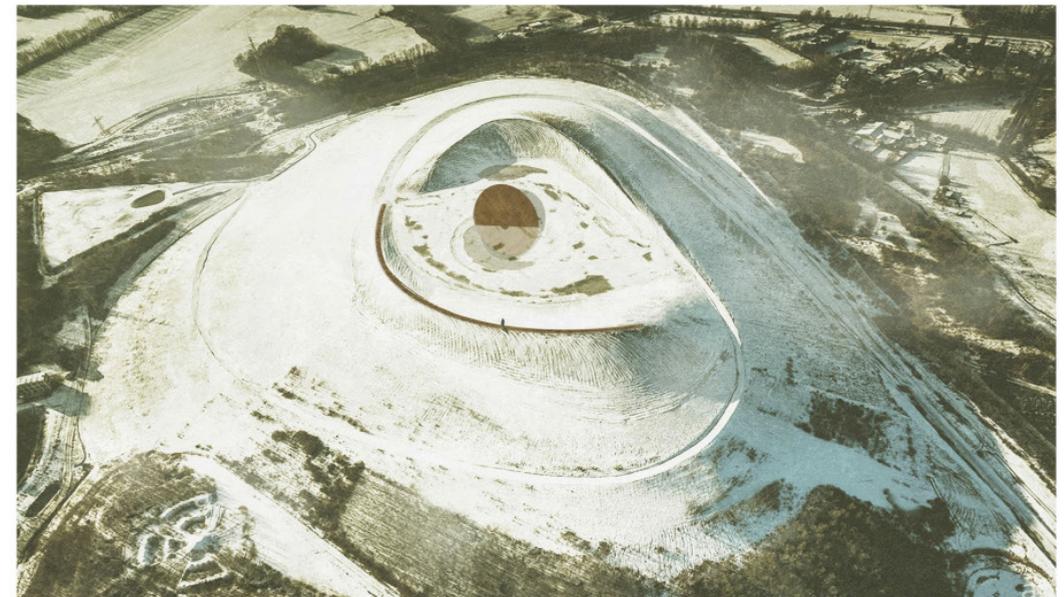
Profili del paesaggio

Fase 3: COMPOSIZIONE

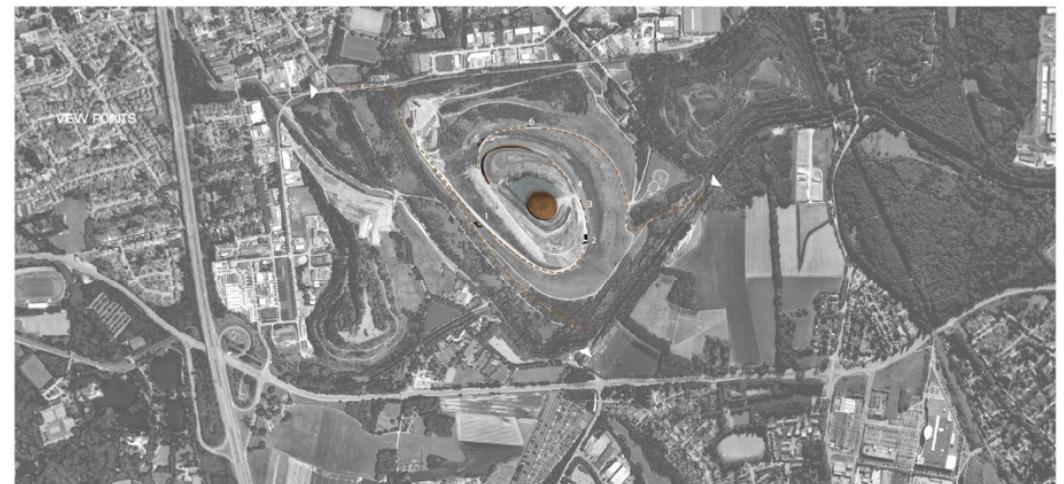
Paesaggi di rovine 2: "materia originaria"

IL PARCO DEL SILENZIO

L'idea si basa sull'inserimento di una linea e di un disco metallici lungo il percorso aperto che si snoda attraverso il paesaggio. L'operazione chiave è l'inserimento di questi due elementi formali incaricati di rileggere il senso dell'intero parco. Questa strategia punta a trasformare il cumulo di residui carboniferi, colonizzato in breve tempo da molte specie di piante, in un "parco naturale" in cui la progressiva "naturalizzazione", dovuta alla non manutenzione del periodo dell'abbandono, diventa in chiave "pittoresca" un elemento di riserva, secondo le teorie di Clement riferite al Terzo Paesaggio. In questo modo si punta a trasformare il parco in un luogo "silenzioso" diviso tra la base del monte, incaricata di gestire gli accessi all'area, e la sommità, trasformata in una specie di luogo sacro.



Vista inversale della sommità del monte



Masterplan

Fase 2: SCRITTURA

Paesaggi di rovine 3: "percorso tra espansione e compressione"

IL PARCO DEGLI ELEMENTI

L'idea si basa sulla progettazione di un percorso "sensoriale" attraverso il paesaggio col fine di definire un parco urbano. Le operazioni chiave sono l'inserimento di una serie di "finestre sul paesaggio" definite da architetture disseminate lungo il percorso ascensionale del monte. Questa strategia punta a trasformare il cumulo di residui carboniferi, colonizzato in breve tempo da molte specie di piante, in un "parco sensoriale" in cui poter offrire ai visitatori una rilettura in chiave percettiva della memoria produttiva dell'area abbandonata e della regione in avanzato stato di "post-industrializzazione".

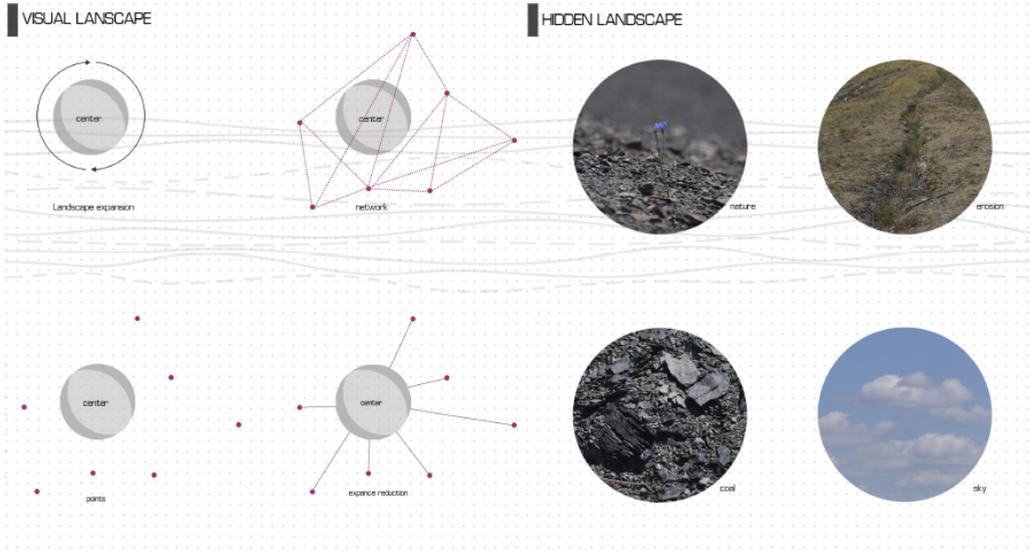
CONCEPT E STRATEGIE

L'idea di progetto si focalizza sulla progettazione di un sistema con tre volontà principali:

_ Dal punto di vista spaziale, il progetto di rigenerazione punta alla costituzione di un grande spazio pubblico, definito all'interno di un "parco degli elementi", costituito attorno ad una serie di architetture mirador, aperto ai cittadini di Gladbeck e ai turisti. I processi rigenerativi seguono dinamiche di attuazione di lungo periodo legando le dinamiche trasformative ad una modificazione del tempo.

_ Dal punto di vista sociale le dinamiche che si vuole innescare prevedono la costruzione di un paesaggio della memoria che utilizzi l'identità data dalla particolare relazione tra infrastrutture tecniche obsolete, suolo di residui e paesaggio circostante dell'Emsher Parck

_ Dal punto di vista economico, la prospettiva di un "parco archeologico-naturale" costituito in linea con la narrazione attuale del Parco della Ruhr dell' *Industrienature*, mira ad attirare turisti e cittadini del centro urbano.



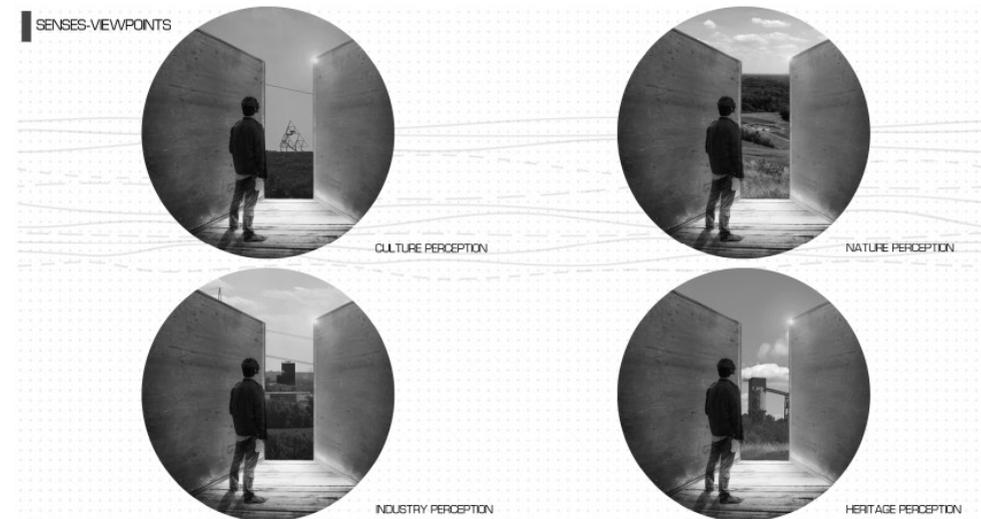
Schema sulla percezione

Fase 3: COMPOSIZIONE

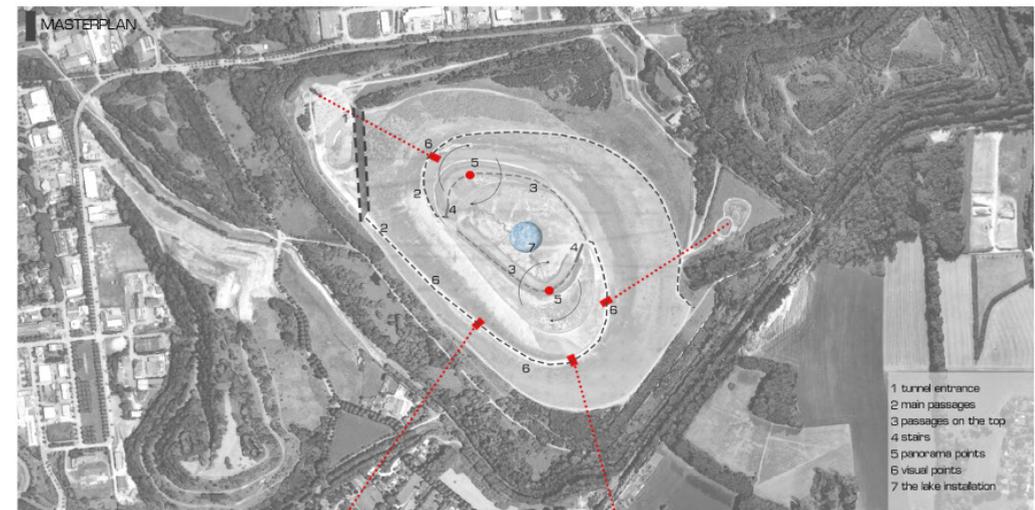
Paesaggi di rovine 3: "percorso tra espansione e compressione"

IL PARCO DEGLI ELEMENTI

L'idea si basa sulla costituzione di un percorso per "punti" che si snoda attraverso il parco, definito dalle "finestre sul paesaggio", setti che comprimono la visuale del visitatore verso una selezione di elementi presenti nel paesaggio circostante riferiti al passato produttivo. Questa strategia punta a trasformare il cumulo di residui carboniferi, colonizzato in breve tempo da molte specie di piante, in un "parco archeologico-naturale" in cui i frammenti metallici, uniti alla vegetazione diventano attrazione per un turismo interno e internazionale. Questa funzione "elementare" delle attrezzature architettoniche si accompagna ad una serie di operazioni di "landforming" miranti alla trasformazione della sezione del percorso di ascensione verso la sommità del monte.



Vista percorso delle rovine



Masterplan



Dieses ist lange her / ora questo è perduto

7/30 AR 75

CONCLUSIONI

Abitare l'inabitabile: la possibile trasformazione delle macerie del contemporaneo in future rovine

La ricerca si è concentrata sul tema dei "luoghi dell'abbandono", nella convinzione che l'argomento rappresenti oggi un campo particolarmente fecondo a causa dei numerosi esempi di "architetture interrotte", parte di paesaggi critici "in rovina", presenti in contesti nazionali e internazionali. Tale patrimonio, risultato di una specie di "obsolescenza istantanea", si aggiunge ai "territori dell'abbandono" che da almeno tre decenni sono al centro del dibattito architettonico. Il ripensamento del significato dei luoghi abbandonati è stato utile per delineare possibili aperture per il progetto futuro di architettura, in uno scenario mutevole e critico come quello contemporaneo. L'analisi è stata condotta attraverso 3 punti di osservazione:

Il primo, contenuto nel capitolo uno, ha riguardato un'analisi teorica del concetto di rovina, alla luce di una sua contestualizzazione nell'ampio orizzonte concettuale che riguarda il postmoderno. Riferimenti culturali come la "città critica" esposta da Lyotard hanno permesso di meglio comprendere la nozione e di renderla uno strumento operativo in vista delle trasformazioni in corso.

Si segnala, in particolare, la vicinanza con il concetto di "spazio critico" di Paul Virilio e delle sue evoluzioni espresse dall'autore nel libro *Città Panico*, che ha prodotto un primo interessante rovesciamento del punto di vista in "negativo" del significato stesso di "rovina", aprendo il processo di delimitazione del concetto verso scenari "positivi" di trasformazione.

Il secondo capitolo, che si è concentrato sulla comprensione del rapporto tra maceria e rovina come strategia di interpretazione dei casi concreti, ha poi approfondito il caso della penisola iberica, attraverso una ricognizione dei casi di interrotto che potessero sostenere la riflessione sulla "costruzione della rovina".

Si è proceduto verso una possibile "tassonomia" delle "macerie contemporanee" indagate attraverso le categorie del "non finito", del "finito abbandonato" e "finito usato abbandonato". L'operazione ha permesso di superare la mera elencazione delineando un'interpretazione "morfologica" dell'abbandono, in cui le forme dell'interrotto presentano il materiale del progetto della trasformazione futura.

Il terzo orizzonte attraverso cui si è sviluppato lo studio è quello progettuale, che ha previsto il confronto con delle pratiche di progetto che hanno permesso di enucleare dei concetti specifici esito della dialettica tra rovina e macerie. Tre scenari differenziati, ovvero Piacenza, Siviglia e Gladbeck sono i tre luoghi del progetto esplorati attraverso gli esiti di altrettanti workshop applicando le azioni afferenti al modificare, smontare, rileggere e recuperare.

Nel caso di Piacenza la costruzione della rovina ha previsto la rilettura di diversi frammenti urbani disattivati e obsolescenti in una logica rigenerativa di ricollocamento dell'intera fascia nord delle mura componendo un insieme unitario di luoghi ora frammentati. L'area di Los Astilleros in Siviglia ha necessitato il confronto con uno spazio sovradimensionato rispetto alle attività produttive presenti, segnato al suo interno dalla presenza di aree disattivate, esito di espansioni relativamente recenti stratificate nel tempo. Il terzo sito, Gladbeck, nel parco della Ruhr, ha infine permesso di esplorare le possibilità di costruzione di un "paesaggio delle rovine", in cui il valore memoriale delle macchine industriali potesse declinare il concetto di parco secondo la tematica dell'"industrienatur".

La considerazione delle dinamiche trasformative legate al concetto di memoria come uno degli operatori chiave del progetto ha rappresentato una delle uscite più interessanti del lavoro, in grado di spingere la riflessione oltre i limiti delle posizioni "progressiste", che mirano alla semplice cancellazione del passato, e di quelle "conservative", volte alla musealizzazione statica di "rottami scelti". Tale concezione si avvale di strumenti proiettivi che rileggono le condizioni specifiche del luogo abbandonato non più in senso "negativo" ma in termini "positivi" per il progetto, punto di partenza per un ripensamento futuro del tema.

È proprio "l'andare in rovina", a causa di catastrofi antropiche o naturali, da sempre legato ad una concezione "negativa", che si propone divenga propulsore "positivo" della trasformazione: la qualità estetica dei paesaggi critici, da tempo indagata da artisti e fotografi, deve forse essere rivalutata dagli architetti, che sperimentino riferimenti progettuali alternativi rispetto al mero "riempimento" dei vuoti dell'abbandono. Tale pratica-teorica potrebbe portare al ripensamento dei territori dell'abbandono come luoghi "riserva", ampliando la concezione di Clement, in cui applicare innovative strategie di rigenerazione. La maceria, se riletta come "futura rovina", diventa parte fondamentale della città contemporanea, un luogo per "tutti", pubblico, dove ritrovare il senso contemporaneo della vita collettiva.

Il lavoro, nel complesso, ha quindi permesso di articolare la comprensione del fenomeno delle "macerie contemporanee" in un orizzonte esteso, aprendo delle prospettive pluridisciplinari, che hanno puntato a rafforzare l'immagine della rovina come espressione positiva di un orizzonte culturale che dovrebbe rientrare in pieno nella prassi del progetto contemporaneo dell'architettura.

Certamente non si pretende di aver risposto in questa sede i numerosi problemi che interessano l'argomento, e che rimarranno oggetto della ricerca a venire. Si segnalano in particolare alcuni nodi che meriteranno un ulteriore approfondimento nel percorso di studio futuro. In primo luogo, da un punto di vista teorico, il tema della rovina è stata esplorata negli ultimi anni prevalentemente nelle sue ripercussioni puramente "estetiche", mentre sarebbe forse necessario fare un passo ulteriore per trasformare le nuove immagini dell'"arcadia delle macerie" in opportunità di rifondazione dei processi di rigenerazione.

Il tema della rovina, si è cercato di argomentare, non è poi comprensibile se non all'interno di una prospettiva interdisciplinare in cui sperimentare e nel contempo interpretare, osservare, analizzare. In funzione di questa convinzione, saranno gli occhi del fotografo, uniti al cuore del pittore e alla mano sapiente dell'architetto, a permettere di non soccombere alla retorica della decadenza, del "tutto è stato scritto", ma di tornare, con la lucida follia del curioso, al rischio di progettare il futuro.

INTRODUCCIÓN

Los lugares de abandono: ¿de escombros a ruinas?

Esta investigación parte del reconocimiento de la centralidad de los conceptos de "ruina" y "lugar de abandono" en el debate arquitectónico contemporáneo, en relación con el destino de espacios desmantelados, degradados o de todas formas no utilizados, que tienden a convertirse rápidamente en latentes "ruinas" de la contemporaneidad. Este fenómeno, en efecto, representa un hecho ya frecuente, favorecido por una sociedad en donde las posibilidades de construcción de la arquitectura se vuelven cada vez más difíciles y efectivas, y los cambios de los horizontes sociales, culturales y económicos de referencia son cada vez más impredecibles.

El hecho inédito, que ha sido reconocido como la referencia central para el estudio, gira en torno al aparente favorecimiento oximorónico entre los dos conceptos de "ruina" y "contemporaneidad", para expresar una situación cada vez más reconocible en nuestros hogares, de abandono de lugares destituidos de sus funciones pasadas o que incluso no se han empleado todavía para ningún uso. Esta situación va definiendo dentro de nuestros territorios un paisaje de edificios y estructuras a menudo pertenecientes a un "pasado reciente", que requieren una urgente recalificación y una redefinición del rol específico. Un conjunto de elementos que se fomentan junto a las huellas de un pasado sedimentado, compartiendo con ellas algunas cuestiones profundas, relacionadas a los argumentos de la conservación o modificación del patrimonio existente, al peso que debería tener la historia para el futuro, a las referencias culturales y simbólicas que deberían protegerse en una sociedad cada vez más global como la actual.

Se trata de nuevos escenarios críticos, que requieren ser investigados dentro de un contexto teórico y conceptual apropiado, del cual es importante enfocar las reincidencias en términos de métodos y estrategias operativas para una recuperación o transformación del ya existente.

Se definen desde el principio, en relación a este contexto, dos posiciones fundamentales y, de alguna manera, contrapuestos, referibles de un lado a una visión meramente conservadora del pasado, y, por otro lado, a una mirada más "transformadora" que se refiere provisionalmente a su "exclusión", en vista de una regeneración o renacimiento del ya existente. La hipótesis que más efectivamente logró establecer un vínculo entre ambos parece ser la expresada por Marc Augè en el libro "Ruinas y escombros, el sentido del tiempo", que se basa en el reconocimiento de una dialéctica entre el concepto de

"escombros" y el de "ruina" como materiales ambos presentes en los procesos de modificación. Frente a una consideración puramente negativa del escombros, como un conjunto de objetos que no pueden ser ya utilizados según el propósito original, según el antropólogo francés, se puede en efecto teorizar una visión más positiva, anclada a procesos de transformación capaces de traer los mismos objetos a asumir nuevos significados (incluso sociales) para el presente, como posibles "ruinas" de la contemporaneidad. Esto permite reformular la cuestión subyacente de nuestra investigación en la siguiente dirección: ¿Se puede teorizar sobre la existencia de "ruinas contemporáneas"? ¿Es posible, entonces, que partiendo de las estructuras y de los esqueletos abandonados del presente, puedan nacer procesos de transformación que sean capaces de "construir" nuevos lugares de gran valor social, significado espacial y rol colectivo? Si es así, ¿Qué métodos y estrategias se pueden activar?

- La investigación tuvo que ser comparada primero con el reconocimiento de tres niveles necesarios para un encuadre adecuado del fenómeno. El primero es una reconsideración teórica del tema, que ha llevado a colocar el concepto de "ruina" dentro del "frágil" escenario conceptual "postmoderno". El segundo nivel se refiere a un mapeo de experiencias que pueden sostener los temas discutidos, lo que le permite ofrecer un "cuerpo" de casos concretos a la reflexión teórica. Finalmente, el tercer nivel concierne la transición del análisis al proyecto, a través de la verificación experimental obtenida durante algunas de las experiencias adquiridas en el curso del doctorado.

Desde un punto de vista metodológico, se intentó no separar los tres niveles, sino hacerlos avanzar en paralelo, de modo que el avance teórico pudiera medirse directamente a la luz de sus implicaciones operativas, y al mismo tiempo la verificación experimental pudiese iluminar la solidez del trasfondo conceptual elaborado. Este enfoque fue fundamental en la investigación, para la exploración en torno a tres categorías de "no terminado", "terminado y abandonado" y "terminado, usado y abandonado", que han sido introducidos como una herramienta para clasificar experiencias concretas y como métodos y estrategias de proyecto en los casos - estudio a continuación investigados. Las tres categorías, de hecho, parecen favorecer un enfoque diferenciado de la cuestión del abandono, superando la visión tradicional estática en beneficio de una concepción "dinámica" que contempla el uso en el proyecto de relaciones identificadas en el campo teórico - analítico, abriendo escenarios innovadores sobre el tema que Virilio define como "habitar lo inhabitable" a través del

enfoque de la dialéctica entre los términos de la naturaleza, el artefacto, la arquitectura y el tiempo.

El contenido de la disertación se divide en tres capítulos, estructurados con interferencia y dirigidos a desarrollar una propuesta de "tesis".

- El primero consiste en la exposición del escenario teórico considerado en la investigación, al centrarse en un posible "glosario" sobre el tema de "ruina", basado en un diálogo imaginario entre las posiciones de algunas figuras emblemáticas que se han expresado en el gran y complejo tema del "contemporáneo". El final no quiere ser meramente histórico-didáctico, sino dialéctico y proposicional, con el fin de componer una tela de fondo que pueda armar conceptualmente el proceso de investigación hacia un nuevo pensamiento del significado de los sitios de abandono.

En esta perspectiva, el pensamiento de Lefebvre sobre el cambio cíclico de la condición urbana, que define el momento del desarrollo de la ciudad actual con el término "ciudad crítica", se ha demostrado ser valioso al cuestionar los paradigmas anteriores. Esta hipótesis está entonces vinculada al archipiélago conceptual introducido por Amendola a través de los conceptos de "ciudad posmoderna" y "ciudad bricolage", que parecen delinear una posible conclusión de este discurso. Si para Lefebvre, de hecho, las "ruinas" representan el trasfondo de la transformación, la ciudad de consumo presentada por Amendola introduce la referencia a aquellos productos "en proceso de ruina" que representan los nuevos lugares de abandono.

La fase "crítica" de la ciudad está luego respaldada por la propuesta de Lyotard, que introduce la "zona" como la figura interpretativa de la "metrópolis sin estructura metropolitana", suposición obvia para aquel pensamiento "débil" teorizado por Vattimo y Rovatti unos años después. El escenario conceptual considerado continúa con algunas reflexiones sobre la condición de la fragmentación de la ciudad contemporánea evidenciadas por Virilio, que define la ciudad contemporánea como "la mayor catástrofe del siglo XX", el lugar de la acumulación de desastres, un museo total y totalizador donde viven adjuntos lugares inadmisibles, a menudo residuales, definidos como "espacios críticos". Una mirada innovadora sobre el residuo ofrece enseguida Koolhaas, quién otorga una imagen positiva a estos espacios intersticiales, considerándolos como un depósito sin precedentes de "recuperadores orgánicos" que ofrecen una cuenca de posibilidades para el desarrollo de la "ciudad genérica". El qué se pone finalmente, en relación dialéctica con el pensamiento de Gilles Clement sobre el "tercer paisaje" y con el punto de vista de Solà

Morales sobre los "terrainvague".

Al final del escenario descrito, el capítulo encuentra una recaída en el campo de la arquitectura, por un lado, ofreciendo posibles itinerarios en las ciudades de Barcelona y Milán, consideradas como un observatorio privilegiado para investigar el carácter actual del proyecto urbano, y, por otro lado, presentando una encuesta sobre la relación entre el postmodernismo en la arquitectura y el pasado, como un punto culminante en el proceso de comprensión de la experiencia arquitectónica contemporánea.

En el apéndice del capítulo, está incluida una antología de libros considerados esenciales para comprender los fenómenos implicados.

- El segundo capítulo se centra en una discusión más cuidadosa de la relación entre el concepto de "ruina" y "escombro". La relación entre estos términos se considera, de hecho, esencial para pasar de una investigación puramente analítica-teórica a una más práctica-operativa. El informe también ha sido explorado en un escenario histórico / crítico, con el objetivo de resaltar las diferentes actitudes que nuestra civilización ha establecido con las huellas de su pasado en las distintas épocas históricas. La recaída de esta encuesta en los modelos contemporáneos ha demostrado ser particularmente instructiva, permitiendo que el campo se libere de algunas consideraciones preliminares y volviéndolo a abrir a múltiples escenarios interpretativos.

En el apéndice del capítulo se incluye un "atlas" de los episodios que han sido posible rastrear en la investigación de campo realizada durante el período de un año pasado en Sevilla, dentro del programa de co-tutela firmado entre el Politécnico de Milán y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (parte del equipo de investigación, dirigido por el profesor Carlos García Vázquez, está estudiando desde hace varios años, los nuevos "paisajes de la crisis" en el territorio español, centrándose en el caso de los nuevos distritos residenciales sin terminar).

El caso español ha demostrado ser particularmente interesante ya que a mediados de la década de 1990 ha habido una proliferación de proyectos y obras de construcción que no tienen igual en un país como Italia. Por lo tanto, el observatorio específico que se ha decidido observar ha producido avances significativos en referencia a los temas relacionados con el abandono, presionando por la necesidad de ubicar la categoría del "no terminado" dentro de la exploración donde las artes y la arquitectura han sido protagonistas durante el último siglo. Un ejemplo fundamental de esto es la exposición "Unfinished", instalada en el pabellón español de la XV Bienal

de Venecia, donde el “no terminado” ha sido abordado a través de proyectos que intentan completar lo interrumpido haciéndolo habitable, así como exhibiendo obras fotográficas que muestran cómo es posible habitar lo “inhabitable”.

Muchas de las arquitecturas exploradas en esta etapa de investigación han sido abandonadas tan pronto como se han terminado, mientras que otras poco después de su inauguración. Estas categorías han hecho más complejo no solo el encuadre teórico del “no terminado”, sino también los problemas relacionados con su ubicación y recalificación urbana. Del análisis de los casos se entendió claramente la importancia de un programa de política adecuado para apoyar el proyecto.

- El tercer capítulo incluye tres experimentos de proyectos que se refieren a áreas en las que los lugares abandonados han sido el principal objeto de reflexión. Las experiencias se llevaron a cabo en talleres donde participé durante los años de doctorado, trabajando como tutor principal. A pesar de las diferencias relativas a los contextos específicos donde están involucrados, las propuestas comparten la intención de explorar estrategias para una posible transformación simultánea de los sitios de abandono.

El primer caso, ubicado en el área urbana alrededor de las murallas de Piacenza, se centra en la posibilidad de volver a leer el mosaico de áreas desactivadas de acuerdo con la interpretación de la ruina como un fragmento. Este conjunto de lugares abandonados se caracteriza por una complejidad debido a las diferentes fases de uso de las viviendas presentes y el consiguiente abandono. Partiendo de este observatorio, el enfoque interpreta la vastedad del área como una secuencia de lugares a ser transformados, unidos por senderos laberínticos ya existentes y sedimentados en el tejido urbano. Dicho grosor denso se compara con un programa que debe diseñarse de acuerdo con un concepto común que quiere proponerse como una “tela de fondo” de los diferentes “fragmentos”.

El segundo caso, en el área de Los Astilleros en Sevilla (también incluido en el Atlas), se centra en la posible interpretación del proyecto de ruina como una “superación” del fragmento. El área industrial en cuestión se encuentra cerca del puerto fluvial de la ciudad y se caracteriza por la estratificación de nuevas construcciones y el desmantelamiento progresivo de edificios. El enfoque seguido en este caso tiene como objetivo la reutilización de los materiales de acuerdo con el montaje / desmontaje, con el apoyo de un principio de selección orientada, comenzando con un tema de proyecto que implicó la transformación de un sistema de edificios industriales en un museo, declinado durante la fase del proyecto de acuerdo con

una secuencia “conceptual” de “habitaciones” relacionadas con diferentes materiales. El resultado orientado a superar la interpretación del residuo como un objeto fetiche o, por el contrario, como un objeto ignorado, ha buscado una posible “tercera vía” en la que el proyecto de la ruina se declina de una manera particular articulando un sistema complejo de transformaciones que se desarrollan con el tiempo.

Finalmente, el tercer caso elige como caso de estudio el sitio de Gladbeck, dentro del Parque Ruhr, para mostrar cómo es posible interpretar el proyecto de ruina como una construcción de un paisaje contemporáneo. El proyecto se mueve desde el deseo (compartido por el gobierno local) de transformar una impresionante acumulación de residuos de la elaboración del carbón en un Landmark en grado de atraer flujos turísticos dentro del contexto y tangente a este. En este sentido, la experimentación se ha centrado en la definición de escenarios de proyectos que pueden tratar el tema del “paisaje de las ruinas”, intentando declinar la demanda de una construcción “icónica” de acuerdo con parámetros innovadores.

- Los tres proyectos, aunque si declinados de forma diferente y referenciados a diferentes paisajes, son comparables a través de los enfoques descritos, cada uno proponiendo estrategias y posibles directrices para la transformación de territorios frágiles de la contemporaneidad, sin la ambición de hacerlos como respuestas resolutivas o absolutas, pero solo como posibles aperturas a nuevas trayectorias de investigación.

CONCLUSIONES

Habitar lo inhabitable: la posible transformación de los escombros del contemporáneo en ruinas futuras.

La investigación se centró en el tema de los “sitios de abandono”, en la creencia de que el tema representa hoy un campo particularmente fértil debido a los numerosos ejemplos de “arquitecturas interrumpidas”, parte de paisajes críticos “en ruinas”, presentes en contextos nacionales e internacionales. Este patrimonio, resultado de una especie de “obsolescencia instantánea”, se agrega a los “territorios de abandono” que desde al menos tres décadas se encuentran en el centro del debate arquitectónico. El replanteamiento del significado de los lugares abandonados ha sido útil para delinear posibles aperturas para el proyecto futuro de la arquitectura en un escenario cambiante y crítico como el contemporáneo. El análisis se realizó a través de 3 puntos de observación:

El primero, contenido en el Capítulo Uno, tomaba en consideración un análisis teórico del concepto de ruina, a la luz de su contextualización en el amplio horizonte conceptual concerniente a la postmodernidad. Las referencias culturales como la “ciudad crítica” mostrada por Lyotard han permitido comprender mejor la noción y convertirla en una herramienta operativa a la vista de las transformaciones en curso.

Se presta especial atención a la proximidad del concepto de “espacio crítico” de Paul Virilio y sus evoluciones expresadas por el autor en el libro *City Panic*, que produjo un primer vuelco interesante del punto de vista “en negativo” del mismo significado de “ruina”, abriendo el proceso de delimitación del concepto hacia escenarios “positivos” de transformación.

El segundo capítulo, que se ha centrado en comprender la relación entre escombros y ruina como estrategia para la interpretación de casos concretos, ha después profundizado el caso de la Península Ibérica mediante un reconocimiento de casos interrumpidos que pudiesen sostener la reflexión sobre “la construcción de la ruina”.

Se ha procedido hacia una posible “taxonomía” de los “escombros contemporáneos” investigados a través de las categorías del “no terminado”, del “terminado y abandonado” y del “terminado y usado y abandonado”. La operación ha permitido superar la mera enumeración al delinear una interpretación morfológica del abandono, en la que las formas de lo interrumpido presentan el material del proyecto de la futura transformación.

El tercer horizonte a través del cual se desarrolló el estudio es el proyecto, que ha previsto la comparación con las prácticas del proyecto que han permitido explicar los conceptos específicos, resultado de la dialéctica entre la ruina y los escombros. Tres escenarios diferentes, como Piacenza, Sevilla y Gladbeck, son los tres sitios del proyecto explorados a través de los resultados de muchos talleres implementando las acciones correspondientes a modificar, desmontar, releer y recuperar. En el caso de Piacenza, la construcción de la ruina ha previsto la re-lectura de varios fragmentos urbanos desactivados y obsoletos en una lógica regenerativa de reubicación de todo el extremo norte de las paredes mediante la composición de un conjunto unitario de lugares ahora fragmentados. El área de Los Astilleros en Sevilla ha necesitado una comparación con un espacio sobre dimensionado respecto a las actividades productivas presentes, marcadas en su interior por la presencia de áreas desactivadas, como resultado de expansiones relativamente recientes estratificadas en el tiempo. El tercer sitio, Gladbeck, en el parque Ruhr, finalmente permitió la exploración de las posibilidades de construir un “paisaje de ruinas”, donde el valor memorial de las máquinas industriales pudiese declinar el concepto de parque según el tema de “industrienatur”.

La consideración de las dinámicas transformacionales vinculadas al concepto de memoria como uno de los principales operadores del proyecto ha sido uno de los trabajos más interesantes que pueden llevar la reflexión más allá de los límites de las posiciones “progresistas”, que apuntan a la simple cancelación del pasado, y aquellos “conservadores”, dirigidos a la musealización estática de “chatarras elegidas”. Este concepto utiliza herramientas de proyección que reexaminan las condiciones específicas del lugar abandonado, ya no en sentido “negativo” sino en términos “positivos” para el proyecto, un punto de partida para una futura reflexión sobre el tema.

Es propio “ir en ruina” debido a catástrofes antrópicas o naturales, desde siempre conectado a una concepción “negativa”, que pretende convertirse en una propulsión “positiva” de transformación: la calidad estética de los paisajes críticos, que ha sido investigada durante mucho tiempo por artistas y fotógrafos, quizás debe ser reevaluada por los arquitectos, que experimentan referencias de proyecto de diseño alternativas respecto al simple “llenado” de los vacíos del abandono. Dicha práctica teórica podría llevar a replantear los territorios de abandono como sitios de “reserva”, expandiendo el concepto de Clement, en el que

aplicar estrategias innovadoras de regeneración. El escombros, si se vuelve a leer como "ruina futura", se convierte en una parte fundamental de la ciudad contemporánea, un lugar para "todos", público, donde volver a descubrir el sentido contemporáneo de la vida colectiva.

El trabajo, en su conjunto, ha entonces permitido articular la comprensión del fenómeno de los "escombros contemporáneos" en un horizonte extendido, abriendo perspectivas multidisciplinares dirigidas a reforzar la imagen de la ruina como una expresión positiva de un horizonte cultural que debería volver totalmente en la práctica del diseño arquitectónico contemporáneo.

Ciertamente, no se pretende haber respondido en esta sede a los muchos problemas que interesan el argumento, y que seguirán siendo el objeto de la investigación venidera. Se señalan particularmente algunos puntos que merecerán una mayor profundización en el curso de estudio futuro. En primer lugar, desde un punto de vista teórico, el tema de la ruina ha sido explorado en los últimos años principalmente en sus repercusiones puramente "estéticas", mientras sería necesario dar un paso más para transformar las nuevas imágenes de la "arcadia de escombros" en oportunidad de refundación de los procesos de regeneración.

El tema de la ruina, que se ha intentado argumentar, no es comprensible sino al interno de una perspectiva interdisciplinaria donde experimentar y, al mismo tiempo, interpretar, observar y analizar. Según esta convicción, serán los ojos del fotógrafo unidos al corazón del pintor y a la mano sabia del arquitecto, a permitir de no sucumbir a la retórica de la decadencia, del "todo ha sido escrito", sino a volver con la brillante locura del curioso, al riesgo de planificar el futuro.

ÍNDICE

Introducción

Lugares de abandono: ¿de escombros a ruinas? 4

Capítulo 1.

Los escenarios “frágiles” de la contemporaneidad: Acerca del concepto de ruina 11

1.1 Ciudad crítica y ciudad postmoderna: Lefebvre y Amendola 13

1.2 Débil pensamiento y de construcción: Vattimo y Derrida 17

1.3 Espacio crítico y Junkspace: Virilio y Koolhaas 20

1.4 Crisis y desaparición de lo “contemporáneo” como categoría crítica de la realidad 25

1.5 Fragilidad de la arquitectura contemporánea 27

1.6 Futuro anterior: la dialéctica con el “pasado” en la arquitectura postmoderna 39

APÉNDICE 1: Antología de los libros 51

Notas 74

Bibliografía 80

Capítulo 2.

Arquitectura, artificio, naturaleza. Para una comprensión de la relación entre escombros y ruina 87

2.1 Sobre el concepto de escombros y ruina: ¿escombro como sinónimo de ruina? 88

2.2 Tres posiciones en comparación: Simmel, Benjamin, Augé 89

2.3 Construir la ruina: Análisis histórica 94

2.3.1 Modificar (Clasicidad) 94

2.3.2 Desarmar (Edad Media) 96

2.3.3 Re-Lectura (Humanismo) 98

2.3.4 Recuperar (Renacimiento) 100

2.4 La “Presencia del Pasado” en la ruina contemporánea 101

2.5 La metáfora de la ruina de Piranesi como herramienta de la contemporaneidad 103

APÉNDICE 2: Atlas de referencia 109

“Escombros” de lo contemporáneo en el contexto Español

Notas 128

Bibliografía 137

Capítulo 3.

Proyecto y lugar. Memoria y modificación como discriminación entre escombros y ruina 227

3.1 La Memoria, componente fundamental del proyecto de arquitectura 229

3.2 La dialéctica entre conservación y modificación 230

3.3 Modificación “positiva” y modificación “negativa” 231

3.4 El proyecto de la memoria como un proyecto de modificación 233

3.5 Para la transformación de nuevos lugares de abandono: “investigaciones experimentales” 250

3.5.1 La ruina como un fragmento. El proyecto del área urbana en Piacenza 266

3.5.2 Fragmento contra Ruina. El proyecto del Área de Los Astilleros en Sevilla 280

3.5.3 La ruina y el paisaje contemporáneo. El proyecto del ex vertedero de Gladbeck 288

Notas 242

Bibliografía 245

Conclusión 300

resumen en castellano 304

a mio padre Nicola,
la tua integrità e ironia sempre saranno con me.



