

Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria
delle Costruzioni – MI, Corso di Architettura.

Titolo: *Città immediate*

Relatore: *Marco Stefano Biraghi*

Laureandi: *Paola Elena Gambero 851596, Andrea Pasella 862788*

Anno accademico: *2017/2018*



CITTÀ
IMMEDIATE

LA CITTÀ IMMEDIATA È UN'OMBRA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È RAPIDA,
FULMINEA. LA CITTÀ IMMEDIATA
PERSUADE. SFAMAMA NON SODDISFA.
LA CITTÀ IMMEDIATA SI SVEGLIA AL
TRAMONTO E VA A DORMIRE ALLE
PRIME LUCI DELL'ALBA. LA CITTÀ
IMMEDIATA È VANITOSA E BIRICHINA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È AMMICCANTE,
VIVE DELLE SUE FORME, E INDOSSA
CAPPELLI STRANI. LA CITTÀ IMMEDIATA
PARE SUPERFICIALE, MA NON LO È
SE LA SI CONOSCE BENE. LA CITTÀ
IMMEDIATA È ENERGIA POTENZIALE.
LA CITTÀ IMMEDIATA È CONFUSA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È MEDIATICA. È
OGGETTO DEL DESIDERIO E OGGETTO
DI CONSUMO. LA CITTÀ IMMEDIATA È
CONSUMATA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È UN OGGETTO.
TALVOLTA AFFOLLATA E SATURA, BENSÌ
LA CITTÀ IMMEDIATA NON CONOSCE IL
TRAFFICO, C'È SEMPRE PARCHEGGIO.
LA CITTÀ IMMEDIATA NON VUOLE CHE
I BAMBINI GIOCHINO A PALLA NELLE
SUE STRADE. È UNA MESSA IN SCENA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È FALSA E
BUGIARDA. È COMPETITIVA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È EVANESCENTE,
È ALLUSIVA.

LA CITTÀ IMMEDIATA NON MOSTRA
MAI IL SUO VOLTO, SE NON IN
CONTROLUCE. E VEDO NON VEDO. LA
CITTÀ IMMEDIATA È CIECA.
LA CITTÀ IMMEDIATA VIVE SOLTANTO
PER CHI SE NE NUTRE, CARTELLONI
PUBBLICITARI E WEB. È INORGANICA,
BIDIMENSIONALE, EVANESCENTE
E GUARDARE MA NON TOCCARE. È DI
TUTTI MA NON DI NESSUNO. È FINITA.
È FORMACHIOSA. LA CITTÀ IMMEDIATA
È MONOMATERICA, RICICLABILE.
È BANALE. LA CITTÀ È ARBITRARIA.
PER IL FORESTIERO È UN'AMANTE,
PER CHI LA POSSIEDE È UN VANTO.
PER SEDURLA PERO DEVI ESSERE
ALL'ALTEZZA.
CAMPO DI SPERIMENTAZIONE E DI
MESSA IN SCENA, LA CITTÀ IMMEDIATA
È UNA VETRINA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È ASSOLUTA,
INTENSA E PURA, È SOGGETTIVA.
UNIVERSALE E ASTRATTA.
LA CITTÀ IMMEDIATA È SILENZIOSA,
VISIONARIA E VAGA. TOTALIZZANTE.
LA CITTÀ IMMEDIATA PERSUADE.
È CRIPTICA ED ELUSIVA. ENERGIA
POTENZIALE. LA CITTÀ IMMEDIATA È
DONNA, E PER QUESTO LE VOGLIAMO
BENE

*“La nostra conoscenza cresce, e cresce davvero.
Ci permette di fare cose nuove che prima non
immaginavamo nemmeno. Ma nel crescere ci
apre nuove domande.
Nuovi misteri.”*

(C. Rovelli. Sette brevi lezioni di fisica”)

Mappare il territorio è il primo e antichissimo gesto che gli uomini compiono per appropriarsi di un luogo. Soltanto molto tempo dopo questa pratica acquista significati altri: le carte diventano vero e proprio specchio della realtà di cui sono figlie, molto spesso palinsesto per la diffusione di ideologie e messaggi. A prescindere dal grado di attinenza con la realtà che esse raggiungono, mai prescindono dall’aspetto “mediatico”.

Gli strumenti tecnologici si fanno sempre più sofisticati restituendo immagini sempre più analitiche. Doppelganger del reale, esse non proiettano un’ombra sul terreno. Le città, cresciute in altezza, necessitano invece di uno strumento che le rappresenti proprio in questa dimensione. Cambia il punto di vista espresso nelle illustrazioni: si allontana, si abbassa, prima leggermente sopraelevato, poi perfettamente parallelo al terreno, perseverando nello stesso processo di astrazione che aveva portato l’occhio del cartografo a collocarsi perpendicolare ad esso.

L’ingresso in città che prima avveniva a piedi, poi in carrozza, col treno diventa rapido, con l’aereo sublime. La perdita di una forma urbis circoscritta impone che si ritrovi l’unità quanto meno nell’immagine di essa.

Occorre una suggestione che comunichi l'intera urbe a colpo d'occhio. Occorre una *visione sintetica* della realtà.

Neurologicamente dimostrata l'efficienza sul piano percettivo, la silhouette sembrerebbe conciliare entrambe le esigenze della città del nuovo millennio: visione verticale e immagine sintetica.

A partire da una constatazione della realtà quotidiana, dalle tracce che essa lascia impresse nel terreno, possiamo confermare che questa suggestione si è effettivamente impadronita dell'immaginario urbano. La città, così, si mostra a sé stessa tramite sé stessa: cartelloni pubblicitari, insegne di negozi, siti web, biglietti della metropolitana, (senza considerare tutto quel mondo frivolo e consumistico del "souvenir") accolgono a braccia aperte questo nuovo e curioso tipo di rappresentazione le cui origini risalgono alle antiche ombre cinesi.

È nel 1896 che questo nuovo modo assunse la sua indipendenza anagrafica. Non più legato alla rappresentazione del volto umano e nemmeno a quella del profilo delle montagne, la silhouette prese il nome di "Skyline". Il suo battesimo avvenne a Chicago, laddove più urgeva la visione verticale. Per l'immagine gestaltica, nera su sfondo bianco, dovremo tuttavia aspettare...

Nasce, contemporaneamente alla crescita in altezza, l'usanza di misurare e confrontare l'architettura strappandola dal suo terreno natale per ricollocarla su di una linea, inizialmente conservando i suoi caratteri superficiali, in seguito mantenendone il solo profilo campito di nero. Non soltanto i singoli edifici, bensì gli skyline offrono la possibilità di confrontare intere città.

Turisti e cittadini si nutrono di queste visioni, le quali permettono ai primi di ricordare l'itinerario suggerito dalla Lonely Planet, ai cittadini invece forniscono un'immagine in cui rispecchiarsi, come fosse un'icona religiosa.

Neppure architetti e urbanisti rimangono indifferenti alle potenzialità di questo innovativo strumento grafico. Se da un punto di vista emozionale esso conservava la sua innocenza, assume pericolosi risvolti se applicato all'atto pratico. Non tanto per la sua sinteticità, carattere di grande utilità nell'attività progettuale, ma piuttosto per la sua arbitrarietà. Occorre codificare questo strumento, perché esso entri a tutti gli effetti nella progettazione, ma ci entri dalla porta d'ingresso e non da quella di servizio. Per fare ciò necessita di un grado di analiticità, ed è quello che abbiamo provato a fornirgli durante questi mesi, aggiungendo un piccolo tassello alla complessità dello studio urbano.

Così come nel campo della fisica quantistica il progresso tecnologico concede la possibilità di arrivare sempre più prossimi al fatidico T_0 , così, meno ambiziosamente, la tecnologia digitale offre a noi nuovi strumenti con cui indagare la realtà architettonica.

Il tragitto è lungo, ad ogni nuova scoperta corrisponde inevitabilmente un nuovo, intricato mistero. Imbattendosi in molti bivi e vicoli ciechi che, come le sirene, fanno spesso sbagliare strada, sono talvolta quelle sirene a guidarci, negli errori, verso scoperte inattese.

Se non viaggiando, col corpo oltre che con la curiosità della mente, ci si potrà perdere e scoprire.

INDICE

I.	L'IMMAGINARIO URBANO NELLA SUA RAPPRESENTAZIONE GRAFICA
17	Le piante di Milano: da Fiamma a Noorda
77	Il cartografo è diventato astronauta
85	Expo Milano 2015: una vetrina sull'Italia
II.	SKYLINE: IL VADEMECUM
99	Il mosaico urbano
115	L'ombra del volto: la silhouette
129	Il disegno della città in ombra
139	Istruzioni pratiche per il montaggio
III.	L'ESPERIENZA DELLA FORMA
159	Città e percezione visiva
167	Breve biografia del grattacielo
183	“Disegno ergo progetto”
199	“Dotarsi” di uno skyline. Epigono dell'architettura della città
IV.	CITTÀ MEDIATA
219	Skyline popolare
233	Un profilo da Oscar
247	La non-esperienza virtuale
V.	CITTA' IMMEDIATA
267	Un viaggio strano
293	Reportage di viaggio in forma sintetica
307	Limiti e potenzialità dello strumento codificato
313	Caratteri architettonici nella scala urbana
VI.	ATLAS

I



L'IMMAGINARIO URBANO NELLA SUA RAPPRESENTAZIONE GRAFICA

*“Sono il cadavere e lo specchio che ci insegnano che abbiamo un corpo,
che questo corpo ha una forma, che questa forma ha un contorno, che
in questo contorno ci sono uno spessore, un peso: insomma che il corpo
occupa un luogo.”*

(FOCAULT, Utopie Eterotropie)

Non per vanità, ma per consapevolezza, il desiderio dell'uomo di guardarsi allo specchio ha definito i confini della storia di tutta l'arte. Se intendiamo la geografia - e più nel dettaglio la cartografia - come un'arte, possiamo affermare che essa è essenzialmente l'arte di guardarsi allo specchio.

Non c'è altra maniera per percepire il proprio corpo per intero, se non guardandosi allo specchio. Così non c'è altra maniera per collocarsi all'interno del mondo se non osservando una mappa. Per quanto sterminato possa essere l'orizzonte, la minima superficie di terra sotto ai nostri piedi non riusciremo a possederla.

Pensiamo alla prima volta che abbiamo avuto accesso, tredici anni fa, a Google Maps, quale è stata la prima località che abbiamo cercato? Non di certo la spiaggia dei nostri sogni, né tantomeno l'area 51. È stato cercare la nostra casa, ovvero capire che luogo occupiamo all'interno del mondo.

Produrre una mappa implica operare una riduzione della realtà, attraverso il mezzo dell'astrazione, come primo e inevitabile gesto di appropriazione. Si tratta anzitutto di "proiettare" su due dimensioni un oggetto tridimensionale, a seconda di quale delle tre dimensioni sarà omessa si otterrà una "visione orizzontale" oppure una "visione verticale"; mappare significa anche "scalare" una porzione di terra in modo da renderla fruibile e gestibile - una mappa in scala 1:1 risulterebbe infatti poco agevole; infine si tratta di selezionare quali elementi includere e quali omettere, cosa mettere in risalto e cosa svalutare.

Attraverso un'attenta rilettura della cartografia della città di Milano prodotta dal 1300 fino ai giorni nostri, noteremo come il divario tra questi due tipi di rappresentazione, analitico e sintetico, è andato sempre più ad acuirsi, giungendo fino all'estremo ai giorni nostri. Si vuole evidenziare come l'arte della rappresentazione cartografica sia soggetta ad un andamento ciclico: l'uomo si protende per afferrare la realtà, una volta afferratala ottiene allora la libertà di stravolgerla, interpretarla, sintetizzarla. Come l'introduzione della camera oscura e poi della fotografia stravolsero il mondo dell'arte, così l'immagine aerofotografica (che al '36 aveva coperto tutto il territorio nazionale) permise all'uomo di disporre di immagini - duplicati della realtà, svincolando così la sua mano da quella ricerca di precisione geometrica iniziata con la pianta del Clarici.

Via via sempre più tematizzate, le mappe raccontano realtà sempre più parziali, lasciando il compito della riproduzione fedele e analitica appannaggio dell'immagine satellitare. Si sperimentano metodi grafici sempre più elaborati per raccontare una realtà progressivamente sempre più complessa.

Vedremo come, al panorama della cartografia, si alternano e si integrano man mano le vedute e le vedute a volo d'uccello.

¹ "Abbiamo realizzato una mappa del paese su scala un chilometro per un chilometro" e quando gli viene chiesto se la mappa è stata utilizzata molto ammette: "non è stata ancora dispiegata: i contadini hanno fatto obiezione. Hanno detto che avrebbe coperto tutta la campagna e offuscato la luce del sole" Così adesso usiamo la campagna vera e propria come pianta di sé stessa e vi assicuro che funziona ottimamente". Jerry Brotton riporta questo aneddoto tratto da Sylvie e Bruno (Lewis Carrol, *Sylvie and Bruno Concluded*, London 1894, p. 169 [tr. It. di Franco Cordelli, Sylvie e Bruno, Garzanti, Milano, 1978, p. 291]. Così anche Borges racconta dell'inutilità di una Mappa dell'intero Impero che coincideva puntualmente con le dimensioni di esso

Queste raffigurazioni hanno come fine ultimo quello di comunicare un'immagine complessiva ed immediata a chi è esterno a quella realtà, il quale non possiede - ancora - una conoscenza diretta della città nei suoi caratteri percettivi (odori, rumori, umori...) e prossemici (distanze, relazioni...). La città necessita di quell'immagine sensuale volta a solleticare la fantasia del pellegrino-turista, così come quest'ultimo necessita di quell'immagine - souvenir per rievocare a colpo d'occhio la sua personale esperienza del luogo.

Se un tempo tuttavia alla funzione di marketing della veduta si accompagnava quasi sempre quella basilare dell'orientarsi allo scopo di circolare (spesso queste immagini erano pure suggestioni a corredo della pianta), gli esiti ultimi della rappresentazione tendono progressivamente verso una separazione sempre più netta tra questi due codici - visione verticale e visione orizzontale - laddove la prima, a nostro avviso, ha nettamente prevalso sulla seconda in termini di spendibilità nonché sul piano percettivo. Osserveremo tuttavia come la sopravvivenza di una non potrà in nessuna maniera prescindere dall'esistenza dell'altra.

Non esiste più una distinzione così netta tra pianta e prospetto, tra visione verticale e visione orizzontale: l'introduzione del 3D ha stravolto questo concetto, la cui figuratività si avvicina molto a quelle visioni a volo d'uccello diffuse durante il Settecento. La sostanziale differenza è che oggi possiamo muoverci all'interno di quella realtà e spostare il punto di vista dell'osservatore, che un tempo era collocato su di un'altura posta in prossimità della città. Possiamo tuttavia continuare a osservare la distinzione, sempre più acuta, tra un tipo di rappresentazione analitico, e invece uno sintetico: Google Street View e lo Skyline. In un caso la città è un'esperienza virtuale, nel secondo caso la città è un'*ombra*.

LE PIANTE DI MILANO: DA FIAMMA A NOORDA



XIV SECOLO

GALVANO FIAMMA:

“PIANTA DI MILANO”

“L’immagine geometricamente perfetta della città di Milano si rifà al modello della Gerusalemme Utopica [...], che ha anch’essa una rappresentazione sintetica, ma strutturale”¹.

La “Pianta di Milano” di Galvano Fiamma è inserita all’interno del “Chronicon extravagans de antiquitatibus mediani”, opera che si può leggere proprio come uno specchio che raffigura l’importanza e la grandezza della città.

Il committente era il signore, nonché arcivescovo di Milano, Giovanni Visconti; il quale ai tempi nutriva mire espansionistiche e un’ardente necessità di avvalorare i propri possedimenti ecclesiastici ambrosiani. Questa mappa ne risulta veicolo di propaganda.

Il testo sopraccitato è un’opera dal contenuto panegirico, appunto volto ad esaltare la grandezza di Milano (usanza tipica delle più grandi città europee del

tempo). Tutto ciò era giustificato dal fatto che era in corso una ingente attività di costruzione di edifici monumentali. La necessità di legittimarsi sui cittadini e sui possedimenti a lui sottoposti passava inevitabilmente dai mezzi di cultura e soprattutto dai canali figurativi, le mappe in primis.

La raffigurazione dell’impianto urbano risulta falsata: la città è racchiusa da una sottilissima linea di circonferenza perfetta il cui centro geometrico risulta coincidere con il Broletto (che viene rappresentato in pianta); sono allegoricamente riportate perfettamente concentriche le mura romane e quelle medioevali. Gli unici altri manufatti architettonici rappresentati sono le porte principali e secondarie (illustrate però in prospettiva).

Tramite l’utilizzo di un forte inchiostro nero possono essere notati gli elementi naturali, ad esempio i fiumi; mentre in rosso vengono indicate probabilmente le città limitrofe a Milano. Il tessuto viario è quasi inesistente, sono presenti solo alcuni tracciati radiali. Interessante è vedere come il sud sia posto in alto.

Gli unici manufatti urbani rappresentati narrano una volontà di evidenziare con chiarezza le priorità dell’epoca: gli scambi economici (porte e porosità cittadina) e il fulcro del potere (il Broletto).

Interessante notare come le porte esterne siano più dettagliate di quelle interne, possiamo pensare che ciò fosse dovuto al



nel testo “Chronicon extravagans de antiquitatibus mediani”, conservato nella Biblioteca Ambrosiana.

Disegno manoscritto a inchiostro su pergamena, mm 280x390

¹ V. Vercelloni, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, pp.57

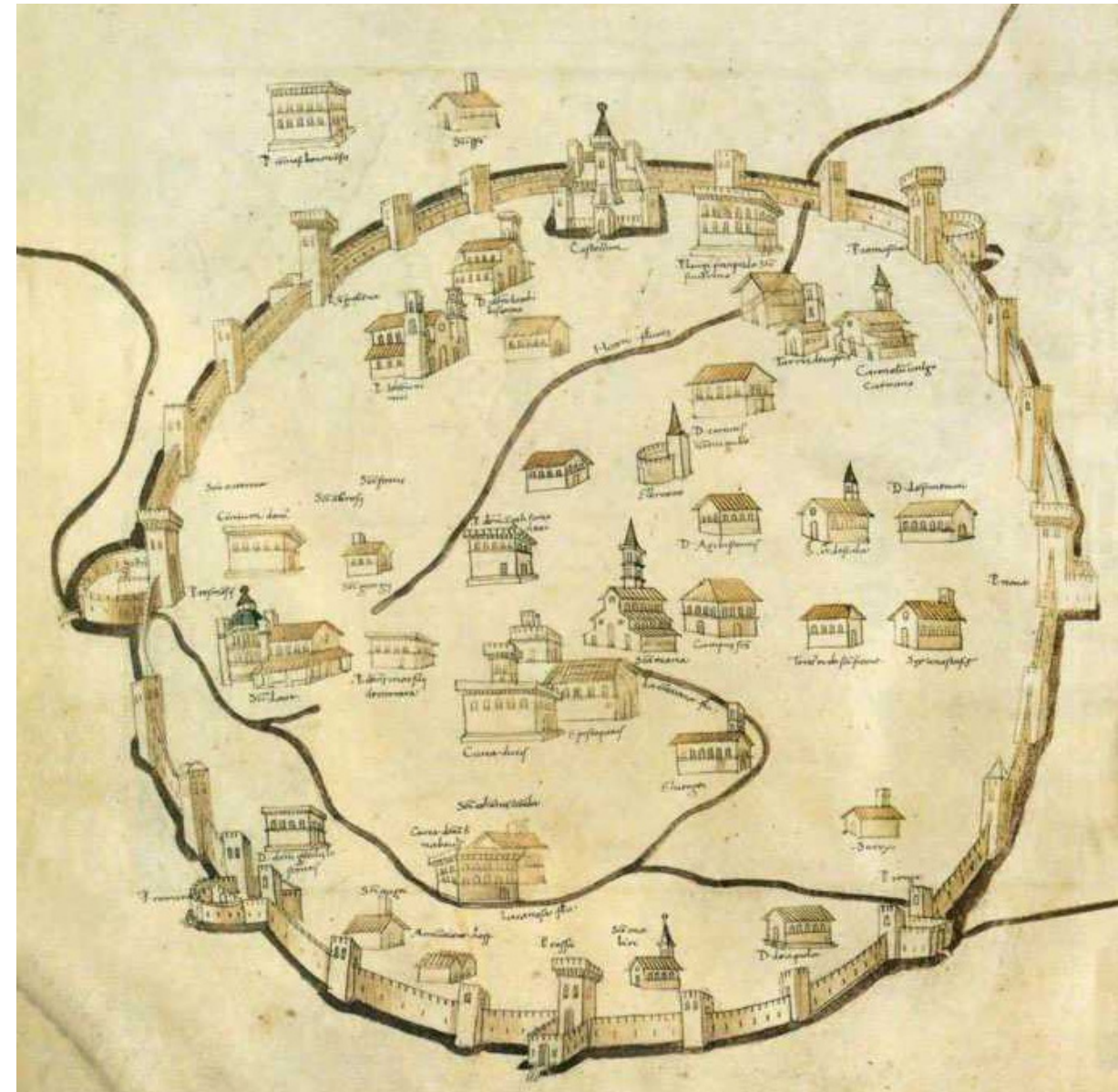
fatto che la riscossione dei dazi avveniva proprio lì e non presso quelle più interne.

1472 PIETRO DEL MASSAJO: “MEDIOLANUS”

Le porte della città in questa mappa vanno a perdere d'importanza rispetto agli edifici presenti all'interno delle mura, e soprattutto rispetto alla Torre del Filarete, eretta nel 1452, indicata come simbolo rappresentativo della città; così importante da far cambiare l'orientamento dell'illustrazione, che la pone a nord. È un secolo di grandi avvenimenti storici, come ben sappiamo da qui a poco verrà scoperto il nuovo continente. Ma visto che il dono della veggenza non era comune neanche in quegli anni, questa carta è frutto di eventi già avvenuti sia a livello sociale che politico nel contesto milanese ed europeo: la popolazione è afflitta dalla grande peste del 1450, mentre la burocrazia risente dell'eco della caduta dell'Impero Romano d'Oriente avvenuta tre anni più tardi. Il Massajo si trova dunque a compilare una rappresentazione di Milano che dovrà andare ad integrare la “Cosmographia”. È questo, pensiamo, lo scopo di questa illustrazione, che va ad aggiungersi ad altre

nove raffigurazioni di città, a quel tempo giudicate le più importanti del mondo. Il cartografo fiorentino può essere giudicato un esperto quindi, visto che ha sul suo curriculum numerose altre rappresentazioni in pianta. Sarà per questo motivo che il Duca Federico da Montefeltro, appena svolta la traduzione della “Cosmographia” ha chiamato proprio lui.

Le differenze con la carta precedente sono numerose, ma non “eccessive”. È infatti evidente come si rimanga ancorati ad una geometria arcaica: non c'è il minimo tentativo di fuoriuscire dalla geometria perfetta del cerchio, che qui non viene più rappresentato dalle concentriche cinte murarie, dato che le mura romane sono state smantellate decenni prima e sono rimaste solo quelle medievali. Le linee che circoscrivevano la città di Fiamma ora assumono consistenza e materialità. Le mura sono rappresentate dettagliatamente in assonometria, la cui forma perfettamente circolare è da relazionare al fatto che mancassero i mezzi appropriati per la misurazione. Non vi è alcun tessuto viario, come pure nella carta precedente d'altronde, ad esclusione di alcuni corsi d'acqua, importantissimi per il commercio milanese. Quindi, senza nessun collegamento, gli edifici all'interno dell'anello murario (una cinquantina) sembrano fluttuare sulla pergamena. Questi elementi architettonici vengono rappresentati



in “Cosmographia”, manoscritto del XV secolo di Claudio Tolomeo, conservato nella Biblioteca Vaticana, Roma. Disegno a inchiostro e colori su pergamena, mm. 428x595

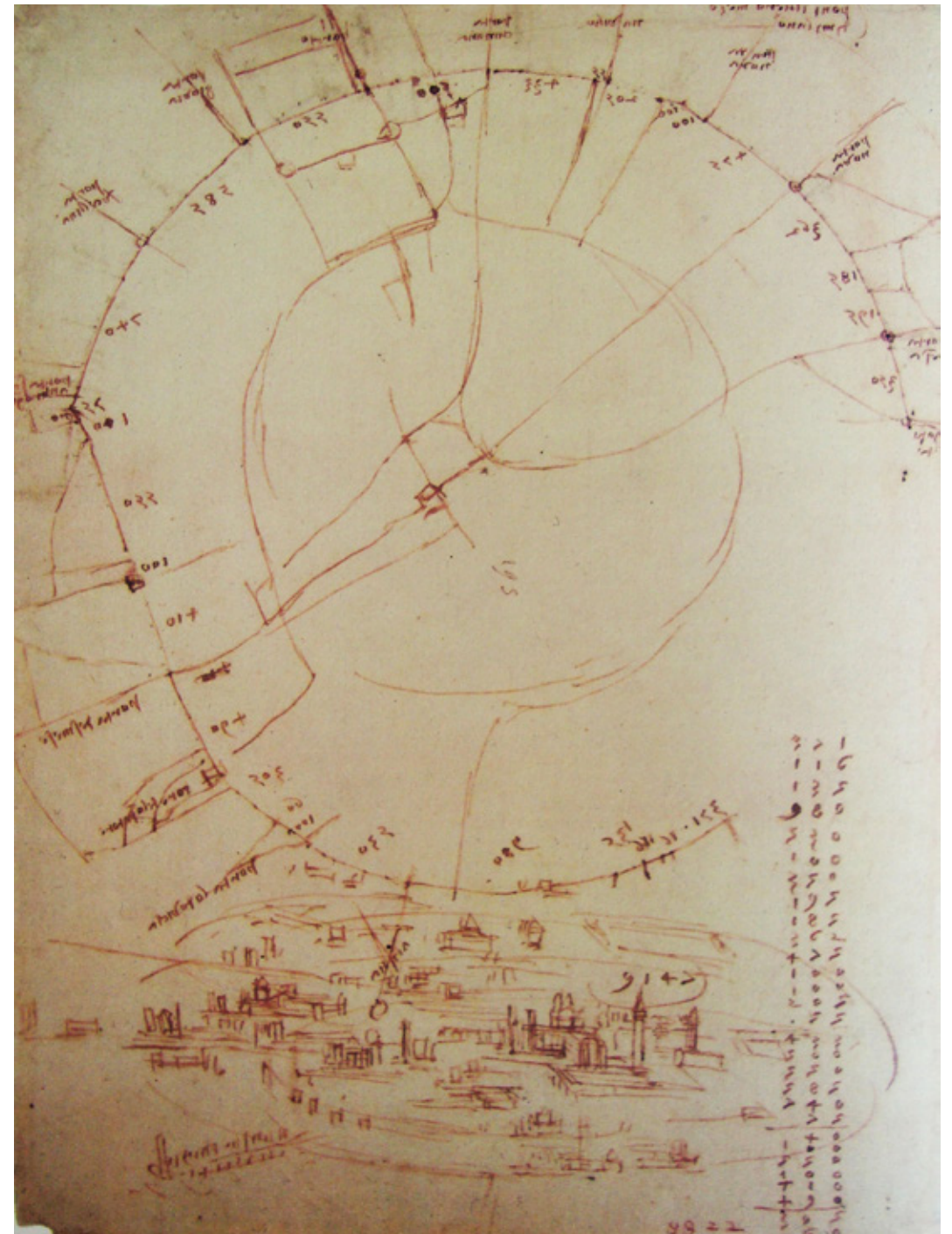
ciascuno nella sua individualità, di volta in volta evidenziandone il prospetto più caratteristico tramite un diverso orientamento delle assonometrie (ne è un esempio il castello che, mostrato frontalmente, porta ad evidenziare la Torre di nuova costruzione del Filarete). Ogni edificio presenta una sua propria denominazione, indice di una volontà di indicarne la proprietà. Sono appunto varie dimore dei Visconti e di famiglie patrizie legate alla corte, oppure importanti edifici religiosi. La collocazione di essi è data grossolanamente dalla relazione più che dal posizionamento geografico preciso, infatti in tutto questo l'assenza del tessuto stradale non aiuta una geolocalizzazione (per usare termini moderni) precisa. Importante osservare come la scala non sia univoca per tutti gli edifici rappresentati. Ne consegue bensì una rappresentazione sintetica piuttosto che simbolica: la struttura urbana è esatta, con la presenza di mura e torri, vengono mostrati gli edifici più importanti e il sistema dei navigli urbani intorno alle mura, oltre che i tracciati del territorio. L'immagine complessiva è quella di una città medioevale, ricca di monumenti – torri, chiese e palazzi, contenuti in una poderosa cinta muraria da cui riescono a sfuggire soltanto due edifici (non meglio identificati) e tre corsi d'acqua che, dall'anello corrispondente le mura, si dipartono verso i fiumi lombardi.

1497 LEONARDO DA VINCI:

“PIANTA E VEDUTA PROSPETTICA DI MILANO”

Poche sono le città che possono vantare di essere state rappresentate dal genio di Leonardo, e Milano è annoverata tra esse. Accompagnato da un tripudio rinascimentale, Leonardo si trova alla corte di Francesco Sforza, in pieno periodo d'innovazione architettonica della città: grandi opere civili si sostituiscono a quelle religiose, viene ad esempio costruito l'Ospedale Maggiore.

La popolazione passa dai 55mila abitanti della metà del XV secolo ai 130mila dell'epoca della mappa, divenendo così la seconda città più popolosa d'Europa, dopo Parigi, mentre le altre “italiane” Venezia, Genova e Napoli si aggiravano intorno ai 100mila abitanti. Questa situazione di incremento demografico è riconducibile al fatto che era in corso una rivoluzione agricola molto importante, per non parlare della strategica localizzazione geografica di Milano, che la vede toccata in un periodo di grande fermento dalle principali vie



*nel Codice Atlantico, conservato a Milano, Biblioteca Ambrosiana.
Disegno manoscritto ad inchiostro, mm. 210x285.*

commerciali europee.

Milano in questo periodo non è solo interessata dai commerci, è noto come essa fosse divenuta una tappa fondamentale per il turismo umanista, che ne incentivò non solo la produzione editoriale, ma aumentò notevolmente gli intellettuali e gli artisti di un certo calibro al cospetto degli Sforza: Luca Pacioli, Panfilo Castaldi, Donato Bramante, Vincenzo Foppa, il Filarete e lo stesso Leonardo, solo per citarne qualcuno. Il vento intellettuale sembra aver aiutato il genio di Leonardo nella rappresentazione di questa mappa, che più che una cartografia sembra uno schizzo progettuale. Questa definizione non è poi così azzardata: questa carta infatti non aveva scopi propagandistici, ma è piuttosto influenzata da una visione di progetto futura, di possibile allargamento dei confini cittadini. Per questo motivo Leonardo scinde in due parti la mappa; si ha una rappresentazione comparata tra la pianta, chiaramente leggibile e misurabile nella sua analiticità, dove si rappresentano i tracciati viari e i corsi d'acqua, e la visione a volo d'uccello, che consente una percezione globale e sintetica della proposta, dove vengono rappresentati gli edifici in forma di emergenze. Se non fosse per l'ultima parte illustrata, la forma geometrica della pianta sarebbe riconducibile alle due piante precedenti, anche per la semplice linea che va a comunicare la presenza delle mura medievali, ma che allegoricamente

non rappresenta un limite all'estensione urbana (in questo caso la linea non è più un confine, ma viene trattata proprio con le sue caratteristiche grafiche, ovvero un delicatissimo tracciato), per la quale, per la prima volta si ipotizza un possibile scenario di estensione futuro.

Appare evidente la necessità di rappresentare gli edifici, ma si percepisce anche la volontà di non saturare la pianta e quindi essi vengono collocati nella parte inferiore, conquistandosi una propria illustrazione, volta alla contestualizzazione della città. I fabbricati sono rappresentati molto schematicamente, *riconoscibili nel loro insieme ma non nel loro dettaglio*.

In pianta appaiono cardo e decumano (con annessi prolungamenti) che si incrociano in un fulcro di forma quadrata, forse il Broletto. Tra questo aggrovigliarsi di semplici linee non vi è una distinzione tra elemento artificiale e naturale, mentre spuntano appunti scritti in forma numerica, che vanno a spiegare più nel dettaglio l'ipotetica proposta di estensione della città. È interessante notare il lavoro di sintesi attuato per restituire *un'immagine immediata e complessiva della città*, oltre la genialità della scissione dei due codici di rappresentazione, ovvero la pianta e il volo d'uccello, ciascuno preposto a comunicare tramite il proprio linguaggio un aspetto della realtà/progetto.

A questo punto viene naturale riflettere sul fatto che le carte viste ci hanno fatto

incontrare rappresentazioni che dovevano sostenere una necessità di sintesi. È come se per sopperire alla mancanza di mezzi tecnici volti alla riproduzione esatta della realtà, fosse risultato spontaneo ricorrere a una sintesi rappresentativa; utilizzando i codici in maniera allegorica e scegliendo con parsimonia gli elementi da riportare. Molto prima degli architetti giapponesi tanto in voga al giorno d'oggi, era stata sperimentata la grafica minimalista.

1572-1617 FRANZ HOGENBERG: "CIVITATES ORBIS TERRARUM"

Ad un secolo dall'invenzione della stampa occidentale a caratteri mobili ritroviamo la prima illustrazione meccanica di Milano. È la prima mappa che riportiamo eseguita al di fuori dei confini "italiani"; carta che andrà ad integrare l'Atlante mondiale "Theatrum Orbis Terrarum" di Abraham Ortelius, scritto nel 1570. Questa raccolta contiene 564 piante e viste a volo d'uccello delle maggiori città europee oltre che asiatiche, africane e del Latino America. Interessante soffermarsi sul titolo: il termine "*theatrum*" lascia intendere un approccio di tipo scenografico (passivo)

alla presentazione del mondo, di cui lo spettatore è fruitore. Approccio in netto contrasto, come vedremo poi, con le modalità attuali di fruizione.

L'allargamento dei mercati crea un maggiore scambio non solo di merci, ma anche di persone, che sono portate a viaggiare sempre di più. Questa apertura a nuovi confini, però, non scalfisce la mentalità religiosa dell'epoca: il "Theatrum Orbis Terrarum", infatti, è stato pubblicato per conto dell'editore e teologo cattolico Georg Braun.

Milano in questo periodo storico si trova sotto il dominio dell'impero spagnolo, come è riscontrabile innanzitutto dalla presenza dello stemma imperiale della corona di Spagna, accompagnato dal biscione Milanese (a cui viene dedicata addirittura una poesia nel cartiglio sottostante). Inoltre, viene inserita la *figura umana*. Ciò che potrebbe sembrare un semplice vezzo grafico risponde invece a fortissime ragioni militari. Infatti, con questo espediente, si intende assicurare la segretezza del tessuto urbano milanese agli occhi dei turchi (nemici di guerra degli spagnoli), che per la loro religione non potevano ammirare dipinti raffiguranti l'essere umano². Questi nobili non sono gli unici "elementi" tipici dell'epoca presenti nella cartografia. Viene infatti colta l'occasione per rappresentare anche la moda di quel periodo, come abiti, bighe e

quant'altro.

Tutto ciò porta a considerare che in questa cartografia si adotti un approccio più popolare, anche per il semplice fatto che la stampa avrebbe reso più facile la diffusione dell'immagine. Ecco quindi spiegati anche i colori vivissimi e una maggior chiarezza degli edifici: nulla doveva essere lasciato all'immaginazione, anche perché chi osservava la carta non era più necessariamente un intellettuale.

Questo avvicinamento alla realtà si riscontra nella fedeltà topografica, laddove non viene dato rilievo tanto al singolo monumento, quanto alla forma urbana nel suo complesso (probabilmente per la natura comparativa del manuale). Ciò è riscontrabile anche nella campitura dei tetti: essi sono generalmente di colore rosso, mentre quelli degli edifici più rappresentativi sono in grigio scuro, ma ciò non nasce dalla volontà di differenziare le coperture del tessuto generico rispetto a quelle degli edifici più importanti, bensì dalla circostanza che i tetti delle chiese erano ricoperti di rame e risultavano quindi realmente di una colorazione differente.

Viene rappresentato il tessuto urbano, che definisce, nella cerchia interna, quello viario. L'edificato è disegnato in alzato, secondo la tecnica Lorenzetti. Importante notare come per la prima volta si abbandonino la geometria pura e sintetica delle mura, esse non sono più un cerchio perfetto, ma vengono rappresentate

in una maniera il più possibile reale.

Catturano molto l'attenzione le parti scritte, oltre alla già citata poesia dedicata al serpente di Milano; la mappa presenta un cartiglio con una lunga descrizione dell'ottima posizione geografica della città stessa. Il passaggio dalla concezione della città come polo di una struttura territoriale a quella di *luogo autonomo e chiuso*, risulta evidente dal confronto tra l'idea di città aperta di Leonardo e quella di città fortezza identificata dai bastioni.

La città di Milano è un grande manufatto compatto nel quale *sembra esclusa qualsiasi possibilità di espansione futura*. Questo complesso manufatto appare completamente autonomo ed autosufficiente rispetto alla campagna che lo accoglie, raffigurata attraverso connotazioni simboliche: la realtà del territorio milanese e lombarda non sembra interessare la città chiusa in sé stessa.

Altra mappa prodotta al di fuori delle mura medievali di Milano è quella del Ballino.

È interessante notare come a Venezia, capitale dell'editoria, vi fossero pubblicazioni che avevano il compito di divulgare, dietro congruo compenso, la rappresentazione delle fortificazioni cittadine (infatti in questa pianta non è presente il tessuto viario e urbano).

Il fatto che la mappa sia stata pubblicata successivamente al volume fa pensare che essa fosse soggetta ad una diffusione a foglio sciolto.



Colonia, ripubblicato da Stephan Füssel e Rem Koolhaas, 2011

1578 NUNZIO GALITI:

“VEDUTA PROSPETTICA DI MILANO”

*“Possiamo quindi giudicare questo medium come un ennesimo canale col quale la chiesa si esprimeva. Le grandiose e solenni immagini che sovrastano la pianta prospettica sono volte all'immediata comprensione anche da parte del popolo non istruito [...]”*³

Ci troviamo a cavallo tra '400 e '500, in quel periodo fortemente instabile in cui il dominio di Milano stava passando alla corona di Spagna. Milano si ritrova declassata a provincia del Regno Spagnolo, sottoposta a pesante tassazione e non più beneficiata da investimenti pubblici. L'unica grande impresa pubblica è rappresentata dalla costruzione delle mura, che, finanziate dal demanio pubblico, contribuiscono ad elevare la città di Milano al rango di avamposto militare. L'aspetto che però più colpisce è la presenza arrogante di icone religiose, che invadono quasi metà del foglio. “...Questo carattere impregna tutta la raffigurazione, in cui il regno dei cieli incombe sulla città enfaticamente

*recintata dalle sue mura...”*⁴; è all'interno delle mura che l'intera vita cittadina sembra racchiusa, ed è grazie alle mura che la città risulta protetta. Al di fuori delle mura scene quasi primitive si svolgono in un ambiente agreste. Ciò potrebbe rappresentare la bestialità che impera al di fuori della cinta muraria, mentre dove regna la chiesa, al suo interno, vi è un luogo civilizzato. La Controriforma infatti imperava sul territorio milanese: in particolare questa mappa fu eseguita per annunciare la liberazione di Milano dalla pestilenza che l'aveva colpita nel 1576. In linea con i canoni controriformisti, i campanili delle chiese svettano in maniera sproporzionata rispetto al tessuto cittadino omogeneo, oltre a raggiungere un dettaglio maggiore. Non risulta essere soltanto un espediente grafico: un dettame della controriforma imponeva che l'accesso alla chiesa avvenisse tramite l'ascesa di gradini, presenti in numero dispari.

L'impianto stradale perde nettamente d'importanza rispetto alla fittezza dell'edificato.

Questa mappa rappresenta in pieno l'epoca in cui viene prodotta in quanto, seguendo i decreti del concilio di Trento, *la religione usa in maniera strumentale le immagini, che devono*



*Milano, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.
Incisione, mm 645x460. Milano*

3 La storia dell'arte, vol.10, Electa, Milano, 2006

4 Vercelloni Virgilio, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*.

impressionare i fedeli, spingendoli alla contemplazione ed all'apprendimento della dottrina. Sarà definita mappa anomala da Vercelloni rispetto al contesto della produzione cartografica del XVI secolo. Mentre la rappresentazione planimetrica diventa via via sempre più precisa e si afferma come unico strumento per raffigurare la città nel suo insieme, l'industria editoriale risponde alle sempre maggiori esigenze di un mercato in espansione con articolate ma settoriali vedute urbane.



1836, Gilio Rimoldi Carlo; Cherbuin Luigi, Milano. Piazza San Fedele: "i campanili delle chiese svettano in maniera sproporzionata rispetto al tessuto cittadino omogeneo"

1579 GIOVAN BATTISTA CLARICI: "MILANO"

È questo il momento spartiacque all'interno del nostro percorso in cui individuiamo una prima scissione dei metodi rappresentativi: *da una parte la resa oggettiva della realtà a scopi pratici e per un pubblico di addetti ai lavori (Clarici) dall'altra una modalità più iconica, utilizzata come mezzo di comunicazione a fini persuasivi (Galili).*

La mappa del Clarici è la prima eseguita tramite l'utilizzo di strumenti di misurazione scientifici: la tavoletta pretoriana. Essa risponde infatti alla necessità di Carlo V di rilevare il catasto cittadino, ne risulta che la funzione di questa mappa fosse quindi prettamente fiscale.

"Perimetri, immediata distinzione tra parti edificate e no, numerazioni particellari che rimandano alle descrizioni necessarie a valutare il reddito su cui applicare l'imposizione fiscale sono le uniche informazioni necessarie, rigorosamente minuziose, per la formazione delle mappe. L'aspetto decorativo gratuito che i geografi in passato avevano inserito nelle mappe per rappresentare i giardini, nella maggior parte dei casi simbolici e fantasiosi, scompare nelle mappe successive, impregnate della sola ideologia della proprietà. La realtà del



Conservato a Roma, Accademia di San Luca.
Disegno manoscritto a inchiostro marrone e rosso su carta, mm 975x1120.

paesaggio umano, eseguita nelle rappresentazioni precedenti, non è più un traguardo di questa cartografia, in cui il metodo scientifico è soggetto a riduzionismo derivante dal prevalere di finalità pratiche: si tratta di carte tematiche necessarie alla geografia fiscale.”⁵

Si perde la veemenza grafica, le mura retrocedono alla dimensione di semplice linea, pur sempre spessa, che racchiude la città. La priorità non è più dimostrare qualcosa, bensì mostrare la città nelle sue dimensioni reali; il metodo utilizzato diviene infatti esclusivamente quello della pianta. A partire da questo traguardo si incomincia ad individuare la scissione tra ciò che si voleva mostrare oggettivamente e ciò che voleva invece dimostrare qualcosa. Da un lato l'oggettiva stesura dei caratteri strutturali della città - per scopi militari, fiscali, progettuali, di orientamento ecc.- dall'altra il mostrarne la sua immagine. Permane una distinzione gerarchica tra edifici più rappresentativi, di cui viene descritto l'attacco a terra, e tessuto generico di cui vediamo solo il contorno. In ogni caso soltanto alcuni elementi del tessuto vengono riportati. Aspetto fondamentale ai fini della nostra trattazione, è l'evidente importanza che assume la strada come elemento generatore del tessuto urbano, diventandone matrice.⁶

5 V. Vercelloni

6 La griglia di Manhattan ne è un esempio lampante

Attorno a tre elementi chiave ruota l'intera vicenda urbana: tessuto stradale, edifici comuni e “monumenti”. La convivenza simultanea dei tre è imprescindibile ai fini dell'esistenza stessa della città. Tendenza comune consiste nel trattare, laddove vengano trattati, gli edifici comuni come tessuto continuo, indistinto, da cui emergono alcuni elementi molto caratterizzati - monumenti. Il tessuto stradale è inizialmente spazio residuale tra il costruito, successivamente elemento generatore.

Pieno e Vuoto, Pubblico e Privato, Interno ed Esterno: relazioni che definiscono la trama delle mappe.

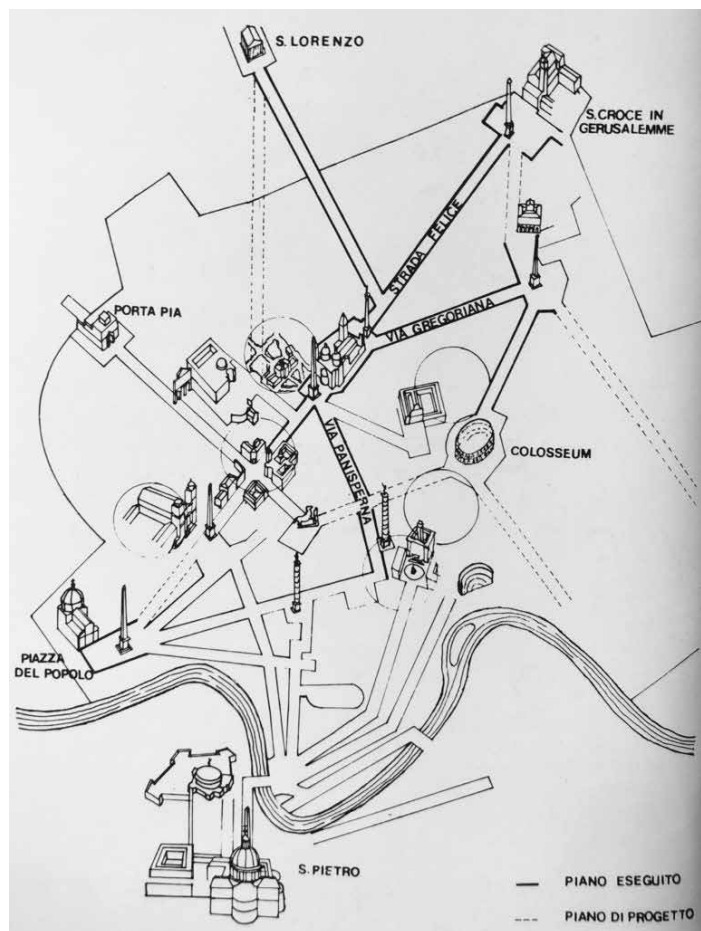
STRADA E ISOLATO. Dall'Alto Medioevo al Settecento.⁷

“Gli elementi del contrasto strada-isolato ci appaiono riassunti dalla permanenza di molti tessuti viari delle città antiche; sono maglie più o meno erose dalla frantumazione dei rapporti città-società, strada-residenza, pubblico-privato. Il tramite spaziale viene dettato dalla disposizione delle unità di organizzazione sociale e produttiva (famiglia, clan, tribù) e non da sistemi teorici direttamente calati sulla struttura. [...] Solo le strade principali separano; a mano a mano che si procede dalle shari, alle durub, ai vicoli ciechi-suqaq-, la strada si perde come via di comunicazione e si trasforma semplicemente in via di distribuzione. Elementi statici (case come luogo di produzione, consumo e riproduzione) vs elementi dinamici (le vie come “vene” del corpo umano”).

Con la rinascita mercantile la strada prende decisamente il sopravvento dentro e fuori la città; le grandi vie commerciali si trasformano, tra le porte urbane, in assi di transito e in strutture portanti dell'attività economica più redditizia; è spesso una via principale che raccoglie le correnti di traffico più continue e le convoglia sui luoghi di mercato. Cominciano ad essere eliminate le strettoie...Lo scopo è quello di modernizzare la rete urbana interna, collegando le strade l'una all'altra e tenendo sgombri, anche per motivi di controllo militare, i tratti più importanti e centrali.

Le abitazioni turrate, raggruppate per ambiti familiari, appartenenti a un patriziato che assume direttamente il controllo economico e politico della città-stato, tendono a riunirsi

7 testo di Enrico Guidoni tratto da LOTUS 19 1978



Progetto del Papa Sisto V per il riassetto urbano di Roma
1585-90

in insulae compatte, difendibili come fortezze, con torri disposte soprattutto nei punti strategicamente più esposti (spesso all'incrocio di vie importanti), e collegate da ponti aerei, sovrappassaggi, scale lignee.

In linea di massima queste trasformazioni riguardano più l'edilizia che gli impianti urbanistici; ma nelle nuove strade che si formano e si progettano in questo periodo vediamo la sezione stradale allargarsi, le torri allinearsi lungo il fronte continuo delle case, il disegno complessivo della città sciogliersi, ampliarsi e tendere alla continuità del tessuto. La strada è ormai il modulo organizzativo della comunità, anche di quella che si inurba e vuole mantenere una propria riconoscibilità; ciò vale anche e soprattutto per le minoranze etniche (ebrei) e, in prospettiva, per i gruppi di maestranze artigiane specializzate.

Si potrebbe individuare il passaggio tra metodo di progettazione "per strade" e quello "per isolati" nel risvolto delle cellule edilizie anche sui lati minori dell'isolato. È questo infatti il sintomo più esplicito della – relativa – equivalenza dei due fasci di strade tra loro ortogonali che compongono il reticolo dei nuovi insediamenti, e quindi dell'abbandono, sia pure iniziale, della pura serialità del modulo-strada. Abbandono acuito (quattordicesimo secolo) quando si accentua la ricerca scientifica connessa con la rappresentazione dello spazio matematica; sono le coordinate ortogonali che rafforzano l'immagine astratta del reticolo viario – un puro strumento disponibile ad ogni operazione urbanistica – nei confronti della tradizionale coincidenza tra strada e comunità che vi risiede.

Strada e piazza divengono spazi di persuasione, di gerarchizzazione e di consenso, attuati con mezzi scenografici e prospettici, mentre l'isolato, a sua volta, tende ad essere concepito sempre più come "grande edificio", autonomo rispetto alla strada perchè dotato ormai di completa autosufficienza funzionale.

In ambito coloniale l'isolato rappresenta la tessera base del mosaico urbano, ripetibile indefinitamente, all'interno della quale trovano posto sia gli edifici pubblici che le residenze. Il cittadino deve attenersi senza deroghe all'interno della linea di confine dell'isolato, invalicabile barriera tra sfera pubblica e sfera privata. La stessa piazza deriva dalla soppressione di uno o più isolati.

Nel Seicento troviamo una sempre più rigorosa correlazione strada-piazza-edificio monumentale.

L'isolato diventa nelle città americane un flessibile strumento di definizione modulare dello spazio abitato – sfruttamento del territorio".

1704
DANIËL STOOPENDAAL:

**“GRAEVIUS
THESAURUS
ANTIQUITATUM
ET
HISTORIARUM ITALIE”**

Periodo di quiete, che precede di poco il passaggio di Milano dalla dominazione spagnola a quella austriaca.

Viene pubblicata dopo più di settant’anni in cui la produzione di mappe era pressoché inesistente. Eccezion fatta per la mappa di Joan Bleau, il quale nel 1635 insieme al padre, uno dei più importanti cartografi olandesi, pubblicò *Atlas Novus*⁸. Appare per la prima volta il castello nella sua posizione geografica corretta, ovvero non più collocato in posizione dominante bensì ruotato in funzione della posizione del nord. Mutamento riconducibile con molta probabilità, assecondando una visione tecnocratica della realtà,

⁸ Titolo completo: *Theatrum orbis terrarum, sive, Atlas novus* - chiaro riferimento all’ *Atlante “Theatrum Orbis Terrarum”* di Abraham Ortelius, Atlante che comprendeva 594 carte in 11 volumi, che riproducevano l’intero mondo conosciuto dagli europei della prima età moderna, tra cui quella di “Mediolanum”. Era il libro più vasto e costoso pubblicato nel corso del XVII secolo e per oltre 100 anni è stato l’atlante mondiale di riferimento.

all’introduzione della bussola.⁹ Gli edifici più importanti vengono rappresentati in assonometria, staccandosi dalla campitura uniforme del lotto. Proprio su questo punto vorremmo soffermarci, riflettendo sulla considerazione che viene riservata al tessuto generico della città: il trattamento grafico potrebbe riflettere lo scarso interesse della corona per le politiche sociali. Parallelamente si potrebbe pensare che il disinteresse verso il tessuto generico risulti da una scarsa figuratività e rappresentatività di quest’ultimo: per comunicare l’immagine della città era evidentemente più efficace, a quell’epoca, mostrarne il suo impianto morfologico, costituito dalle mura con la loro caratteristica forma a cuore, le vie radiali, il castello – collocato d’ora in poi in posizione “corretta” e dominante - e il duomo, centro sia grafico che spirituale della città. A legittimare questo fatto erano fondamentalmente due fattori: da un lato, la forma definita e conclusa dei confini urbani, dall’altra il fatto che i “landmark”, i monumenti, venissero collocati all’interno di questi confini mantenendo relazioni spaziali e dimensionali coerenti, anche laddove queste venivano falsate con intenti allegorici.

⁹ “La decisione di orientare le mappe in base a una direzione privilegiata varia da cultura a cultura, ma non esiste una ragione puramente geografica per cui la direzione sia da considerarsi migliore di un’altra, o per cui le moderne mappe occidentali abbiano adottato l’assunto che il nord debba essere posto al vertice di tutte le mappe del mondo”. Jerry Brotton, *La storia del mondo in dodici mappe*.



Milano Raccolta Civica A. Bertarelli. Leida, incisione mm. 405x337.

Nel 1603 Francesco Maria Richini, architetto e ingegnere militare, redige una mappa analoga a questa, in forma di disegno manoscritto e in un formato gigantesco (880X1140), traendo le informazioni dimensionali dalla mappa del Clarici, ma rendendola più espressiva da un punto di vista grafico, corredandola con cartigli impresiositi da elaborate cornici. Rappresenta gli edifici in pianta, come faceva il suo predecessore, analogamente

scende nei dettagli solo nel caso di quelli più importanti. Si nota un’attenzione verso le nuove tipologie di edifici - es. ospedali - dovuta probabilmente all’impostazione ingegneristica del suo autore. Il dettaglio geometrico è molto elevato e c’è una grande ricercatezza sulla resa grafica del tessuto urbano, attraverso lo studio dei pieni e vuoti: indice di una nuova sensibilità verso la spazialità. Non vi è distinzione tra le strade e i

corsi d'acqua, ciò fa pensare che fossero giudicati allo stesso livello, ovvero elementi di connessione. L'esterno è caratterizzato per quanto riguarda i suoi aspetti urbani e non rurali (come avveniva in precedenza), sintomo di una maggior attenzione verso la

realità extra-moenia.

Queste due piante mostrano un parallelismo evidente con la pianta di Roma eseguita nel 1748 dal Nolli.



Giovanni Battista Nolli, Nuova Pianta di Roma (1748)



*1603: Francesco Maria Richini, "Pianta della città di Milano"
disegno manoscritto, mm. 880x1140. Milano, Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli.*

1734 GIOVANNI BATTISTA RICCARDI:

"ICONOGRAFIA DELLA CITTÀ E CASTELLO DI MILANO"

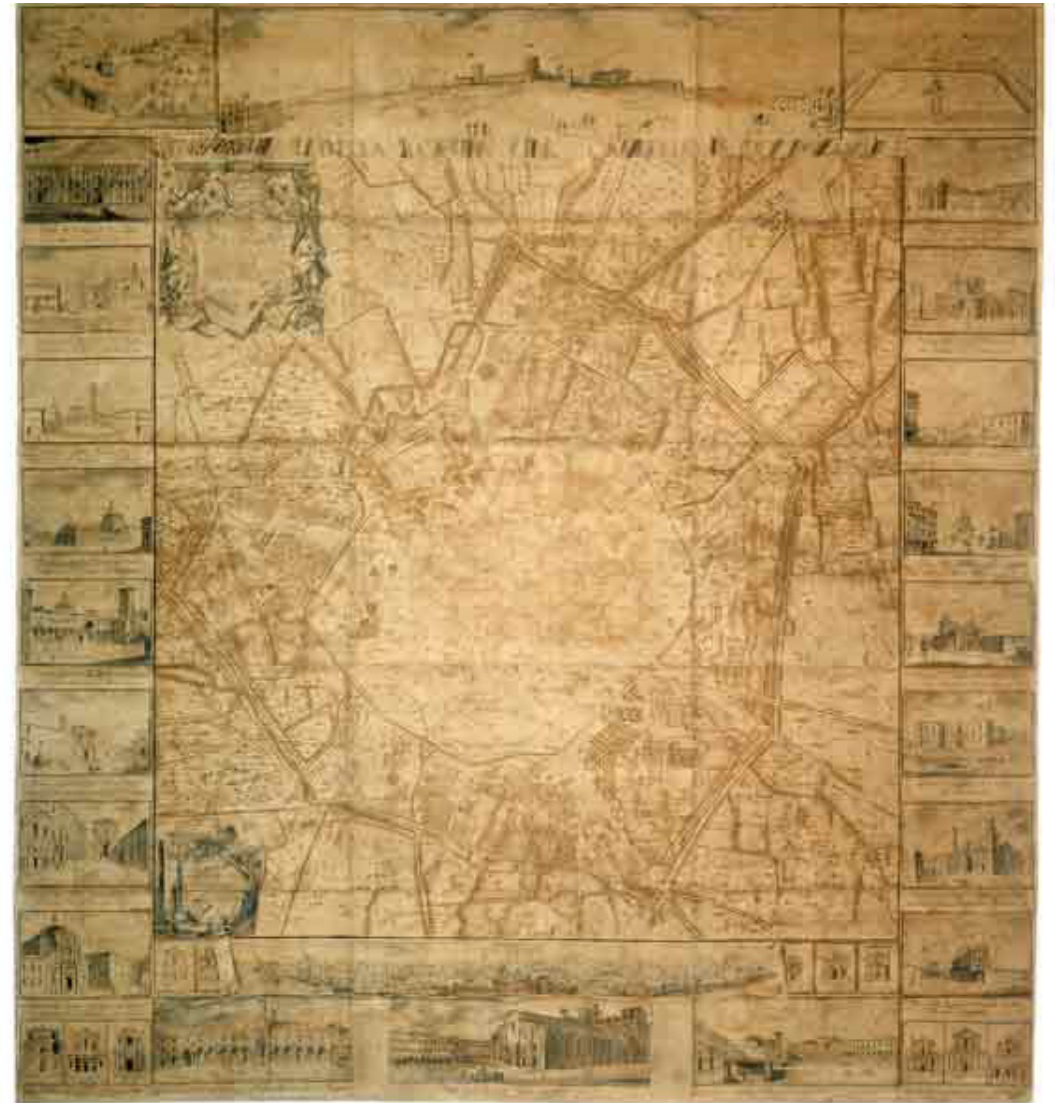
Viene costruita sulla mappa di Giovanni Filippini: quest'ultima eseguita per scopi puramente tecnici e documentari, nell'ambito del censimento indetto dall'imperatore Carlo VI d'Asburgo. Ad annullare la neutralità grafica della mappa di riferimento, riportata fedelmente al centro della composizione, viene incorporata una cornice di 32 vedute della città raffiguranti gli edifici più importanti della città. In posizione preminente, domina ancora il castello, questa volta mediante una vista a volo d'uccello, resa indipendente dalla mappa di riferimento e posta in un angolo. Il corredo di vedute che accompagnano la mappa è molto significativo in un periodo in cui la formazione di artisti ed architetti avveniva tramite il Gran Tour. E' interessante notare come di fatto si volesse sponsorizzare la città attraverso immagini sempre più reali e coinvolgenti degli edifici simbolo, con ciò differenziandosi dall'approccio precedente, con le mappe corredate da una ricca legenda.



*"La pianta geometrica della città di Milano",
1722, mappa catastale, scala 2000, disegno manoscritto a inchiostro
nero e colori su sei strisce di carta, mm 3050x2600 ca. R.C.A.B*

Quella del Gran Tour fu una pratica che vide una grande diffusione a partire dal XIX secolo, ma ancora poco diffusa all'epoca dell'esecuzione del disegno. Sarà Stendhal, all'inizio dell'Ottocento, ad aprire le porte di Milano ad un "turismo" sempre più intensivo, di intellettuali che volevano ammirare le punte delle Alpi dalla meravigliosa passeggiata dei bastioni. Non solo la città, bensì anche l'hinterland inizia ad assumere un notevole prestigio. Si ponga l'attenzione anche alle vedute dello stesso Riccardi, autore di questa mappa, edite nello stesso anno. Si noti in questi disegni il forte interesse nel rappresentare i luoghi al di fuori della cinta muraria (immagine di Merate). La produzione e commercializzazione anche privata della cartografia dimostra l'interesse della classe dirigente per la

stessa come forma di conoscenza, più che come strumento utilitaristico (atlante-Vercelloni). Non più solo i cartografi, intesi come mediatori tra realtà e pubblico e marionette del potente di turno che commissionava loro l'opera, bensì anche imprenditori privati cominciano a lavorare all'edificazione e diffusione di un'immagine della città di Milano. Marc'Antonio dal Re, per citarne uno, è un imprenditore settecentesco che opera a Milano in questo momento in cui il mercato della veduta architettonica e geografica è in grandissima espansione (come anche le industrie editoriali olandesi, veneziane, e francesi dimostrano).¹⁰



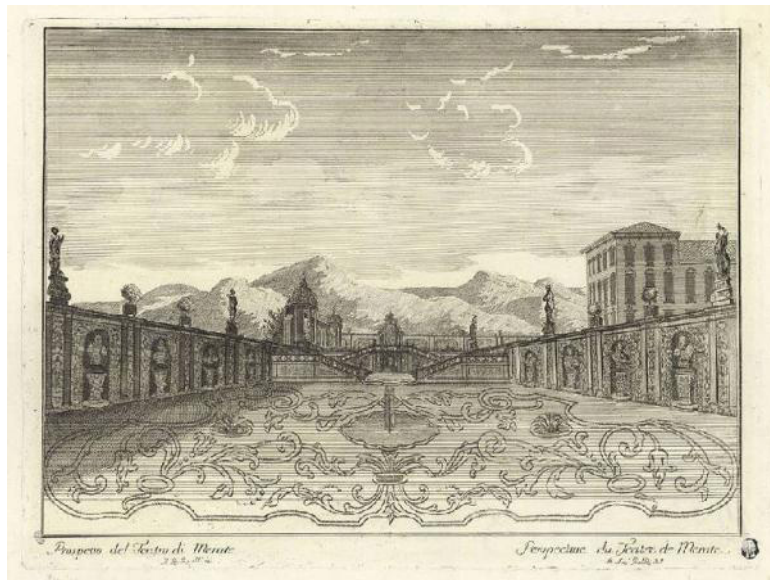
*Milano, Raccolte Civiche A. Bertarelli
China e acquarello dim. 15 fogli 61 x 91 cm*

11 Le sue opere più significative non sono tradizionali cartografie ma complessi insiemi di vedute. Pubblica a Milano nel 1726 il volume dal titolo "Ville di delizia - o siano Paloggi Campecci - nello stato di Milano - con espressavi le Pianta, e le diverse vedute delle medesime. Incise e stampate da Marc'Antonio Dal Re, Bolognese, in Milano"

APPROFONDIMENTO// IL GRAN TOUR



1880 c., F. Frick, Parigi, *Rarissimo foglio di 19 vedute della città*
probabilmente destinato a formare un album descrittivo di Milano. Alcune vedute (Via Palestro e la Piazza d'Armi) sono assolutamente inedite, mentre altre sono decisamente innovative rispetto alle classiche viste degli album ottocenteschi.
Stampata a Parigi dalla litografia dei Fratelli Frick.



post 1726, Riccardi Giovanni Battista; *Dal Re Marcantonio: Merate. Villa Villani-Novati Stampa, acquaforte, 440 mm. x 330 mm, Milano (MI),*
Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Particolare attenzione poniamo al tipo di pubblico cui la pianta era indirizzata, ed in particolare ci concentriamo su quelle dedicate ai viaggiatori.

Inizialmente, il viaggio apparteneva ai popoli nomadi o in epoca medioevale avveniva in forma di pellegrinaggio, e quindi la mappa rispondeva ad una esigenza di tipo più che altro territoriale: serviva a conoscere quali sentieri intraprendere. Dei luoghi della città che meritassero una visita poco importava, Sant'Ambrogio era la meta. Tutt'al più serviva conoscere le locande, gli ostelli o i postriboli ... fosse esistito Trip Advisor sarebbe stato tutto molto più facile! Le piante dell'epoca tuttavia non fornivano questo tipo di informazioni.

Per arrivare a una consapevolezza del viaggio come strumento di conoscenza bisogna aspettare la seconda metà nel XVII secolo. Richard Lassels nel suo "The Voyage of Italy" fu uno dei primi a utilizzare l'espressione Gran Tour. Egli utilizzò questo termine per definire la moda che già dagli anni '30 aveva pervaso i giovani aristocratici in viaggio prevalentemente nel nord Europa. I giovani rampolli che intendevano cimentarsi nel Gran Tour avevano la possibilità di entrare in contatto con il mondo storico-artistico della classicità. Il viaggio previsto dal Gran Tour serviva a loro per acquisire doti indispensabili a diventare la futura classe dirigente, doti quali: intraprendenza, coraggio, capacità decisionale e di leadership, doti per le quali la dimensione del viaggio è campo di sperimentazione e apprendimento.

La tipologia di turismo identificata dal Gran Tour si concluderà definitivamente agli inizi del '900 con l'avvento di una nuova classe sociale più dedita al tempo libero e al turismo "moderno" sfociato poi nel turismo per così dire "di massa", in netta contraddizione con il viaggio colto Sei-Settecentesco.

Grazie alla moda del Gran Tour si venne ad ampliare e diversificare il



Carl Spitzweg, The Grand Tour, 1845 c.ca

pubblico di curiosi che accorreva alla città. Un pubblico indubbiamente più colto rispetto ai pellegrini, il quale doveva essere guidato nei punti salienti della città. Sorge la necessità di accostare alcune vedute prospettiche a fianco di una rappresentazione planimetrica, tutt'al più a volo d'uccello. Una vera e propria guida turistica: Giovanni Battista Riccardi disegna una mappa costruita sul catasto teresiano - rappresentazione analitica, priva perciò dell'apparato iconografico necessario a rendere la rappresentazione intrigante; questo compito spettava alle 32 vedute raffiguranti gli edifici più importanti della città che fungono da cornice.

Stendhal di Milano si innamorò perdutamente, i suoi elogi divennero anch'essi corredo panegirico alle raffigurazioni cartografiche.

1770

**G. B. PROBST,
J.F. CHEREAU:**

“MILAN”

Il desiderio atavico di “guardarsi allo specchio” aveva trovato una prima risposta nella produzione di mappe, attraverso la visione zenitale. Abbiamo visto come fin dal principio questa visione risultasse quanto mai parziale e non riuscisse a trasmettere figurativamente un’immagine d’impatto della città nel suo insieme, ad un pubblico vasto e mediamente ignorante. L’occhio del cartografo si abbassa leggermente dalla sua posizione perfettamente perpendicolare, e osserva la città come se l’atterraggio in planata fosse imminente. La visione a volo d’uccello caratterizza la produzione di mappe fino a questo momento, fintanto che l’aspetto analitico e quello sintetico convivono in un’unica rappresentazione. Leonardo, come avevamo premesso, era già arrivato a questa soluzione: scindere i due codici, pianta e prospetto rappresentate singolarmente.

L’apertura della città ad un nuovo turismo, che potremmo definire “artistico”, rendeva necessario procurarsi un nuovo

apparato iconografico che sponsorizzasse e promuovesse l’immagine di Milano, tramite un codice più raffinato e sontuoso rispetto al passato.

Nelle vedute, come nel caso di quella riportata, l’occhio dell’osservatore diventa quasi parallelo al suolo. Non si rinuncia ancora, tuttavia, ad un punto di osservazione sopraelevato rispetto la città, esterno ma pur sempre sopraelevato. Da questa posizione privilegiata, probabilmente Montevecchia, che si trova in ombra rispetto alla pianura sottostante di cui si osserva la conformazione, l’estensione orizzontale della città è decisamente più accentuata che non in profondità: i limiti della visuale coincidono con i limiti della città. Limiti definiti dalle mura spagnole, che hanno ormai perso la loro funzione difensiva (ulteriore motivo per cui non aveva più senso rappresentarle in pianta), acquisendo quella di “passeggiata”. Compare la figura umana, integrata al suo paesaggio e anch’essa, come noi, osserva il panorama urbano... Dal tessuto emergono alcuni pennacchi delle sue chiese più importanti; il duomo in particolare, è rappresentato nettamente fuori scala rispetto a tutto il resto. Il fuori scala non risulta tuttavia una forzatura, è anzi piacevole nell’ottica di una composizione esteticamente curata.





Gent in Flandern, PROBST J.F., 1729



1849, A. Guesdoma a Parigi. Bella e rara veduta panoramica della città, in coloritura d'epoca, presa dal vecchio ospedale Maggiore "Cà Granda". In primo piano il naviglio di via F. Sforza, l'edificio dell'ospedale e i suoi cortili e a seguire la città. Stampata a Parigi da Lemercier



1855, Guiducci, Rarissima veduta panoramica della città stampata e pubblicata a Milano da L. Ronchi.

1808 GIACOMO PINCHETTI: “CITTÀ DI MILANO”

Con Napoleone, Milano vive grandi cambiamenti: fatta capitale della Repubblica Cisalpina nel 1797, e da appena tre anni del Regno d'Italia, la città conta 134.089 abitanti. Una tensione al progresso appare evidente in questa mappa: Pinchetti ci presenta lo straordinario progetto dell'Antolini come fosse già in cantiere. In realtà questo progetto di disegno urbano non verrà mai realizzato perché ritenuto troppo oneroso. Si avvierà due anni dopo il cantiere per il progetto del Canonica, progetto decisamente meno utopico.

Già a partire dalla seconda metà del Settecento a Milano si respira aria di cambiamento: viene aperta l'Accademia di Brera, avviata la costruzione della Scala e si prefigura la Commissione d'Ornato – per citarne solo alcune opere. La commissione d'Ornato aveva il compito di gestire il volto del nuovo paesaggio urbano; doveva verificare che gli affacci degli edifici privati sugli spazi pubblici fossero in linea con il gusto neoclassico, riconosciuto da tutti come linguaggio collettivo e di cui il Piermarini fu uno dei modelli più eloquenti.

Da strumento di rilievo, la mappa diventa, come in questo caso, base per il progetto. Il tessuto urbano viene rappresentato il più precisamente possibile, gli edifici più importanti vengono rappresentati in nero e nel dettaglio la pianta del piano terra. Gli stessi sono corredati da numeri che rimandano a un cartiglio in cui gli edifici sono suddivisi per funzione. Nuovi “monumenti” trovano posto in questa nuova città, non più solo chiese bensì anche fabbriche. Milano diventa centro di produzione e di commercio, e come tale viene rappresentata. Il progetto per i “rettifili” doveva anche facilitare il nuovo modo di circolare all'interno della città, prevalentemente tramite l'uso della carrozza.



City Life, render



Milano, Raccolta Civica A. Bertarelli. Incisione, mm. 600x800.

APPROFONDIMENTO// I NUOVI MEZZI

Con la rivoluzione industriale, che tuttavia raggiunse tardi Milano, si individuano nuovi mezzi per accedere alla città. Ad un ingresso lento e tramite le porte della città, caratterizzato dall'uso di carrozze, si sostituisce un trasporto veloce: la ferrovia conduce i nuovi "turisti" direttamente nel cuore pulsante della città, senza soluzione di continuità da campagna a città. Le mura da tempo avevano perso la loro funzione difensiva, già con Stendhal erano diventate una sontuosa passeggiata da cui, riporta il poeta, si potevano ammirare le Alpi.



1837: "Tracciamento della Strada Ferrata da Venezia a Milano studiato dalla Commissione fondatrice Lombardo-Veneta", Venezia, incisione 485x390. Milano, R.C.S.A.B.



Chicago, Skyline Panorama from lake. 1927

1844 LEONE ZUCOLI:

“NUOVO PANORAMA GEOMETRICO- OROGRAFICO- PITTORESCO DI MILANO”

Con Mazzini e la Giovine Italia a Milano si vive un clima di grande fermento. E' in questo periodo che Carlo Cattaneo pubblica numerosi scritti, i quali arricchiscono la cultura milanese e fungono da supporto letterario al panorama figurativo delle mappe. La necessità di raffigurare questi grandi cambiamenti strutturali interni alle città europee da un lato spinge verso la necessità di produrre mappe tecniche per la gestione pratica dell'urbano ¹¹ dall'altro sorge la moda di rappresentare la città in maniera suggestiva, in modo da coinvolgere il pubblico che la dovrà abitare o anche solo visitare. Vengono inventati per esempio dei complessi diorami, dispositivi volti a incarnare i panorami urbani.

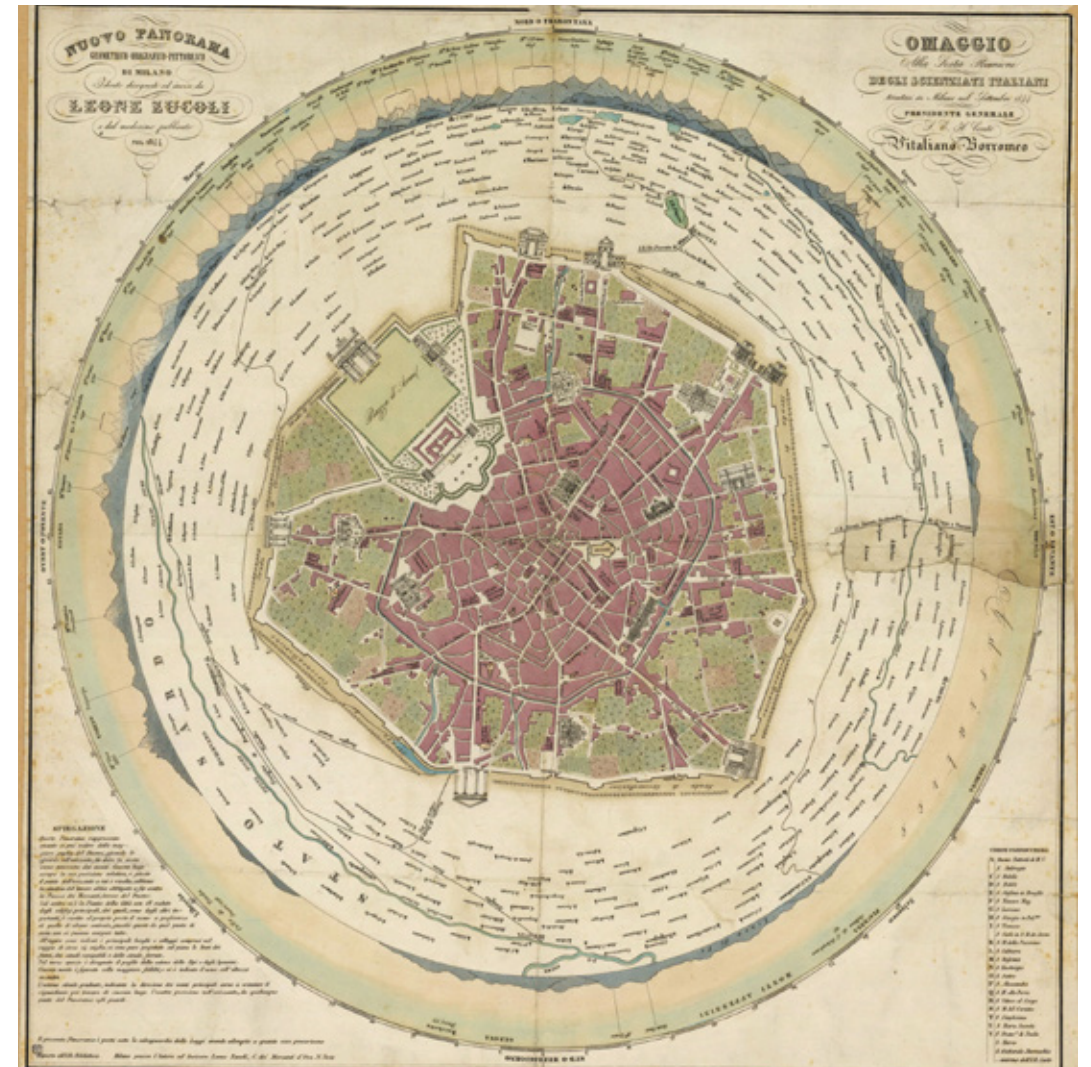
¹¹ È a partire dal 1854 infatti che prende l'avvio la realizzazione del catasto Lombardo-Veneto, interrotto nell'87, queste mappe vanno a sostituire il catasto Teresiano e quello Napoleonico. Realizzati in fogli componibili, colorati ad acquerello in modo sommario, finalizzati unicamente per evidenziare gli edifici, i corsi d'acqua e i reticoli stradali, riveste a pieno il ruolo di mappa analitica, mediata esclusivamente per scopi funzionali

Appaiono in questa mappa i prospetti dei principali edifici, ciascun luogo occupa la sua posizione relativa, e giusto il punto dell'orizzonte a cui è rivolto. Ancora una volta i lotti sono campiti genericamente, in amaranto, senza alcun dettaglio riguardo le abitazioni.

Figurano le silhouettes dei monti (indicati con nomi ed altezze) che circondano la città.. Appare evidente la volontà di avere una visione di insieme, tramite l'elevazione sul punto allora più alto della città, il pinnacolo del Duomo; ma quest'ultimo non appare più al centro della mappa, posizione ora occupata dalla Piazza Mercanti. Ciò fa pensare a un nuovo volto – di capitale commerciale più che religiosa - che la Milano Ottocentesca vuole mostrare. Di lì a poco incomincerà la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele, atto decisivo che ne confermerà l'identità di polo commerciale.

Nella parte esterna sono descritti i nomi delle città limitrofe, l'interesse verso il “fuori” è sottolineato dal fatto che le mura, sia graficamente che funzionalmente, perdono il loro carattere difensivo; accompagnate da un filare d'alberi acquistano invece un valore paesaggistico.

Evidente è una semplificazione dei caratteri illustrativi, ad esempio il testo va ad occupare lo spazio lasciato libero dalla mappa, non figurando più incorniciato da un elaborato cartiglio.



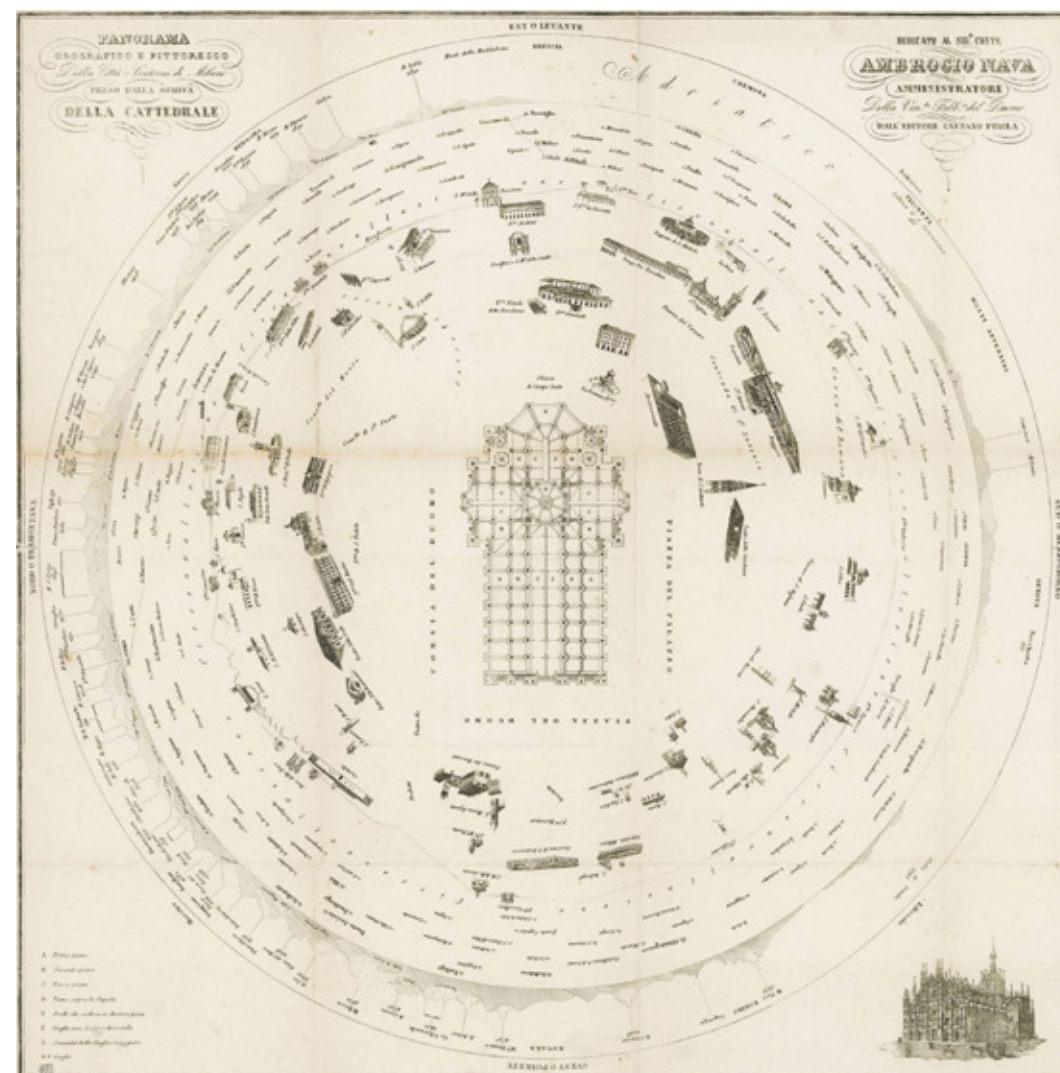
incisione acquerellata, mm. 525x525. Milano, Raccolta Civica A.
Bertarelli

1855
LEONE ZUCCOLI:

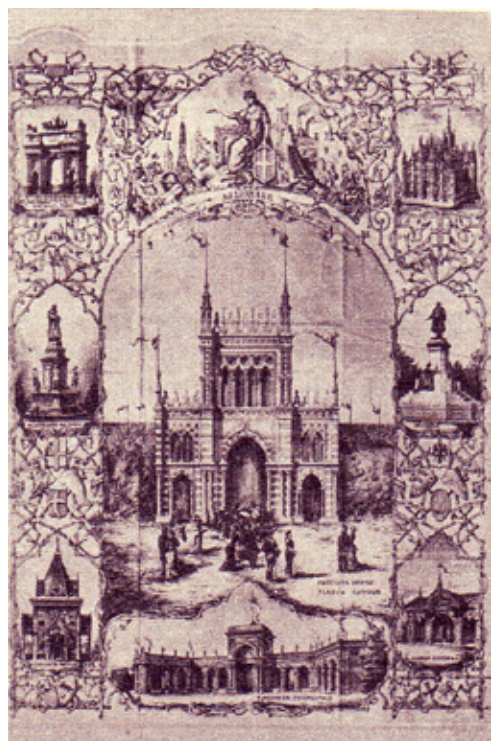
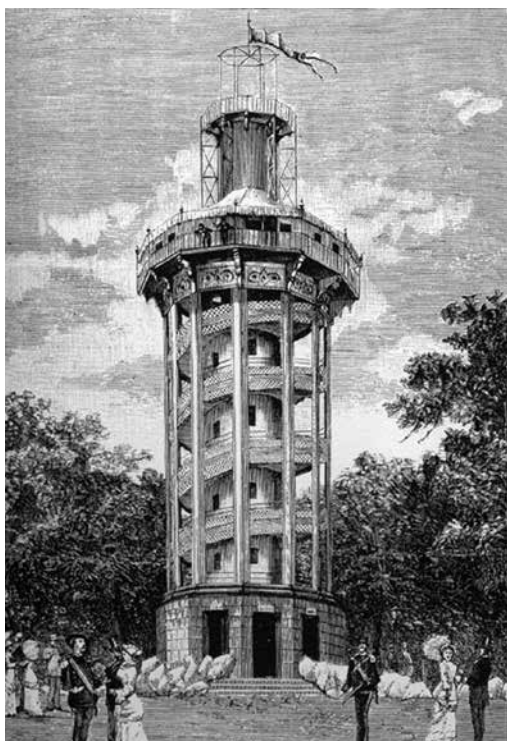
**“PANORAMA
OROGRAFICO E
PITTORESCO DELLA
CITTÀ E CONTORNI DI
MILANO PRESO
DALLA SOMMITÀ
DELLA CATTEDRALE”**

Nella seconda riproduzione dello Zuccoli vediamo un'ulteriore stilizzazione formale. Il tessuto connettivo scompare nella forma grafica (riportati i nomi delle vie in prossimità della loro collocazione), così anche scompare l'edificato comune. Come nella pianta di Pietro Massajo vediamo i monumenti galleggiare nel vuoto di una città “analoga”, racchiusa questa volta dentro a un cerchio perfetto non più costituito dalle mura difensive, ora ridotte a un singolo filare d'alberi che come una sottile catena congiunge le porte della città, bensì dal panorama montano. Questo, come nella mappa precedente, corona a 360° la città di Milano in forma di silhouette. Un capriccio in forma di pianta. I prospetti di questi edifici sono rivolti, quasi in segno devozionale, verso il duomo che occupa il centro, questa volta tramite

la sua pianta in dimensioni nettamente aumentate. Un prospetto di quest'ultimo è posto in un angolo, per non rinunciare all'immagine, fortemente identitaria, delle sue guglie.



Milano, editore Gaetano Pirola. Incisione acquerellata, mm. 525x525. Milano, Raccolta Civica A. Bertarelli

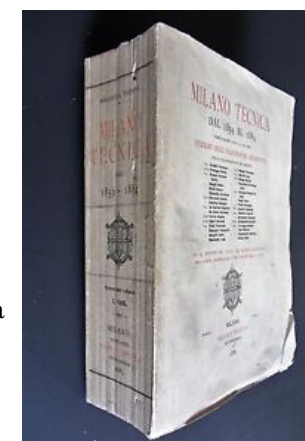


Esposizione Nazionale 1981: il contesto storico è quello di un'Italia completamente unita da soli venti anni ed è proprio in questa occasione che la città di Milano doveva mostrare il proprio volto all'Italia Unita. La rappresentazione è finalizzata dunque alla persuasione di un gran numero di persone, si trattava di coinvolgere emotivamente tramite immagini che generalmente ritraevano i monumenti urbani, fonte di orgoglio. Tutto ciò doveva contribuire a costruire un'identità alla neonata nazione. Non vengono presentate delle mappe, bensì dei veri e propri manifesti. Questo tipo di visualizzazione era indirizzata a una *rapida comunicazione*, che fosse d'impatto e al contempo universalmente leggibile.

È inoltre proprio a ridosso di questi anni che viene pubblicata "Milano Tecnica"¹² dove si mostra una nuova consapevolezza della città.

Contemporaneamente si chiarisce la sua identità. Si percepisce la necessità meneghina di stare al passo con le rivali capitali europee. Sono presentati infatti una serie di interventi e progetti, congiuntamente a saggi critici. La somma di tutti gli aspetti contenuti nell'opera produce una sorta di sinergia nella comunicazione, così che da questo insieme emerge il progetto per la prossima città futura: la città industriale e commerciale della borghesia al potere che, in un paese in forte ritardo nello sviluppo economico e sociale, guarda all'esempio dei paesi più industrializzati.¹³

Emergono nuovi "monumenti", alle tipologie classiche si aggiungono fabbriche e residenze operaie. Mario Sironi sarà l'artista che più "servirà" a mostrare



12 MILANO TECNICA DAL 1859 AL 1884, Ulrico Hoepli

13 V. Vercelloni, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*.

figurativamente questo aspetto - fortemente contraddittorio.

Al fianco di queste nuove tipologie vengono presentati tutti i monumenti, giardini, piazze e gallerie, sistema assistenziale, banche, tecnologie urbane, palazzi, stabilimenti industriali, condomini, uffici e attività terziarie.

Una Milano borghese, eclettica e soggetta a forte immigrazione proveniente da tutta la penisola, capitale della moda e dell'industria.

Se nell'81 Milano era stata capitale dell'Italia, nel 1906 la città è capitale europea. L'esposizione - detta *internazionale* - avrebbe accolto curiosi provenienri da ogni parte d'Europa, del mondo per quanto riguarda piccole eccezioni, gente colta e meno colta, che si riversava nel parco sempione giungendo attraverso la rete ferroviaria che ormai collegava Milano al resto d'Europa.

Evidente, nelle immagini raffigurate, è la volontà di "sfidare la gravità" grazie a innovazioni tecnologiche.

Il Gargoyle che scruta l'orizzonte, in lontananza si scorgono le guglie del Duomo come terminazione del paesaggio infrastrutturato, da una posizione elevata sintetizza quell'ancestrale desiderio di Milano si "vedersi da fuori". Milano, collocata nel mezzo della pianura, ha avuto sempre una certa difficoltà infatti ad essere apprezzata nel suo insieme. Questa volontà di ascesa che era già evidente



allora, sarà soddisfatta pochi anni dopo con l'invenzione del nuovo mezzo: l'aereo.



Mario Sironi, *Paesaggio urbano* 1927



Mario Sironi, *Sintesi di Paesaggio urbano* 1919

**1895
VALLARDI:**

“TAVOLA COMPARATA DEI PRINCIPALI MONUMENTI”

Siamo giunti ad un punto in cui la necessità di mostrarsi diventa “sfacciata”. Milano si deve far vedere ovunque, su qualunque medium dell’epoca e in qualsiasi modalità di rappresentazione.

Questa “tavola comparativa dei monumenti” vuole essere un compendio di tutti gli edifici più rappresentativi che si potevano osservare per le vie della città. *Isolati dal loro contesto e ricollocati su di una linea astratta*, divisi per tipologia funzionale.

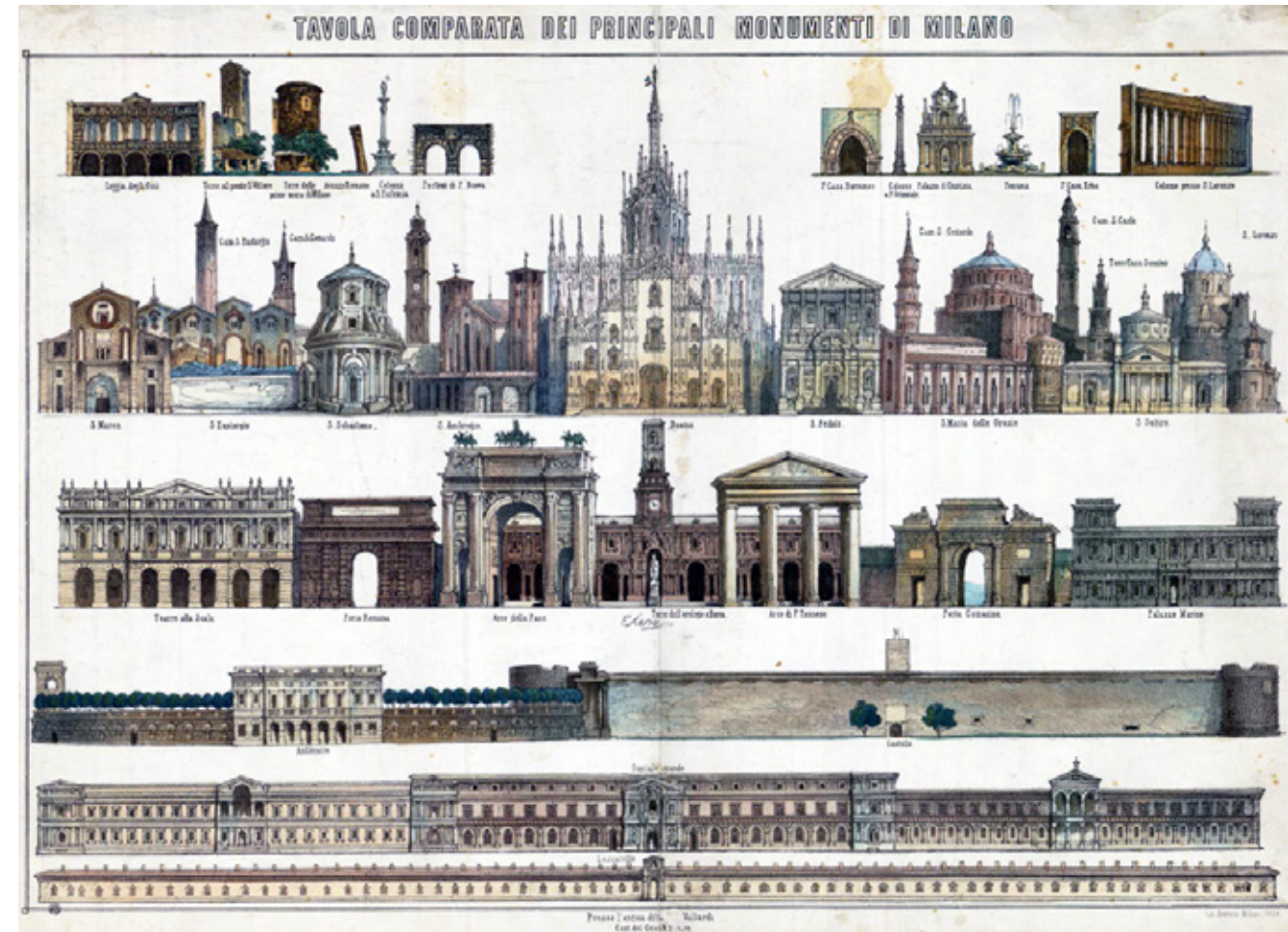
A chi è rivolta? Ad un pubblico che stava passando da scala nazionale a scala internazionale. Siamo infatti a cavallo tra la prima Esposizione Nazionale del 1881 e a quella del 1906, Internazionale. Milano si scopre, si lancia nella mischia delle grandi Capitali europee e mondiali; è come un’adolescente che scopre che con la scollatura attirerà gli sguardi dei maschietti più grandi di lei.

Interessante è il “medium” incaricato della diffusione di questa Tavola. Le origini della Casa editrice risalgono al 1750, quando

la famiglia Vallardi rilevò una piccola attività artigianale nel cuore della vecchia Milano, in via Santa Margherita. La storica sede divenne presto un importante centro artistico e letterario, frequentato tra gli altri da Giuseppe Parini, Alessandro Volta e dai fratelli Verri. Nella prima metà dell’Ottocento la Casa editrice si distinse per la produzione di opere artistiche, geografiche, scientifiche e religiose, tra cui un “Itinerario d’Italia” che ebbe ben ventidue edizioni tra il 1819 e il 1835. L’opera, completa di carte geografiche e indicazioni varie per il viaggio, tra cui orari e tariffe dei mezzi di trasporto di allora, rappresentava la prima guida turistica moderna. La sigla “Vallardi” nacque nel 1843 e l’impresa assunse, nel frattempo, carattere industriale, con l’apertura di filiali su scala nazionale. Nel 1896 uscì il “Novissimo Melzi”, primo esempio di opera di consultazione pratica ed aggiornata. In seguito, la Vallardi si specializzò nella pubblicazione di manuali divulgativi, atlanti geografici e materiali didattici.

Una diffusione sempre maggiore della conoscenza era in corso. Si avvia quel processo di *democratizzazione* e *universalizzazione del sapere* che internet porterà alle estreme conseguenze.

Le guide turistiche nel frattempo acquistano un ruolo fondamentale come strumento per la diffusione dell’immagine della città.



Milano, editore Gaetano Pirola. Incisione acquerellata, mm. 525x525. Milano, Raccolta Civica A. Bertarelli

**1914
TCI:**

“GUIDA D’ITALIA”

È appunto con il Touring Club Italiano che si corona il sogno di un atlante turistico che ricopra l'intero territorio nazionale. L'Atlante Touring è il supporto attraverso cui viene diffusa questa pianta di Milano. Costruita su base geometricamente realistica, fornisce tutte le indicazioni necessarie ad orientarsi dentro la città, compresi i mezzi di trasporto. La mediazione effettuata si limita a evidenziare, simbolicamente di

un colore (come nella mappa della società per diffusione...) e nominare i monumenti principali (come sempre), quelli che meritavano di essere visitati, o che semplicemente risultano eventi “eccezionali”, come caserme o prefettura. Le indicazioni nominali non si limitano ai “monumenti” bensì indicano una serie di funzioni propriamente cittadine che già comparivano per la prima volta, in forma discorsiva, nella “Milano Tecnica” (gasometro, scalo merci), oltre che le strade e le piazze. Il lotto è invece, come da consuetudine, descritto nella sua massa volumetrica compatta senza alcun interesse per il tessuto generico/residenziale.



Picnic di un gruppo di turisti europei all'interno della sala ipostila del tempio di Karnak, Luxor (1900 circa)



Carte del Touring, Busetti, Archivio ATM

**1927
PIERO PORTALUPPI,
MARCO SEMENZA:**

**“MILANO COM'È ORA,
COME SARÀ”**

Questa rappresentazione subisce evidenti influssi futuristi. Si perde completamente la distinzione tra edificio-monumento e tessuto. I lotti sono definiti nei loro contorni, campiti in maniera fortemente grafica. La natura progettuale di questa pianta porta a evidenziare una netta contrapposizione (sempre grafica) tra ciò che sta dentro la circonvallazione e ciò che sta fuori, tra Esistente e Piano. Non viene dato alcuno spazio alla parola, l'eloquenza è affidata alla grafica.



La nuova sistemazione del centro di Milano, Progetto per il piano regolatore di Milano presentato al concorso naz. bandito dal Comune di Milano il 1 ottobre 1926, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1927, 216 x 200 mm

1924 ISTITUTO GEOGRAFICO MILITARE: "MILANO"

Nel 1936 comincia la copertura aerofotogrammetrica di tutto il territorio nazionale, già nel '24 però IGM pubblica la pianta di Milano.

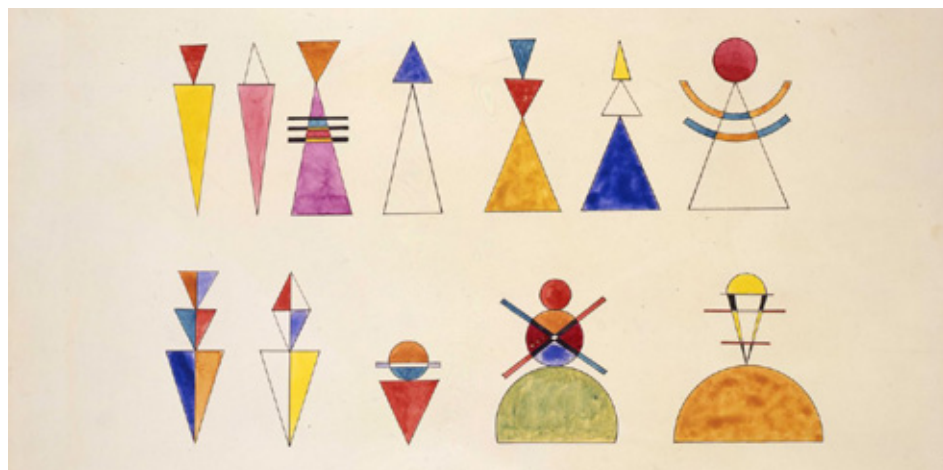
Come si addice ai grandi traguardi tecnologici, il fine di questo rilevamento erano scopi militari.

Spartiacque per la storia della rappresentazione cartografica, già il Clarici aveva toccato con mano l'importanza di

una mappa analitica della realtà, priva di mediazioni da parte del cartografo.

La fotogrammetria rappresenta quello che in campo artistico rappresentò l'introduzione della fotografia: una riproduzione fedele e meccanica della realtà. Un grado di mediazione rimaneva pur sempre insito nel procedimento, a partire dall'inquadratura scelta. Una volta ottenuta, tramite lo strumento tecnico, la complessità del reale, si tratta di scegliere l'inquadratura.

La mano del cartografo, una volta svincolata dalla necessità di riprodurre fedelmente ciò che il suo occhio vede, avvia quel processo che porterà verso una tematizzazione sempre più accentuata, in campo cartografico, e verso l'astrazione in campo artistico.



Wassily Kandinsky, *La grande porta di Kiev, figurine, 1930.*
Theaterwissenschaftliche Sammlung in der Universität, Colonia



Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



*Pompeo Pozzi (1817-1888),
“Milano. Veduta del fianco settentrionale del Duomo”, 1855 circa -
1870, stampa all'albumina, 393x277 mm, LV 1150*

APPROFONDIMENTO// FOTOGRAFIA/FOTOGRAMMETRIA

*“Una scimmia può restituirci una buona foto, semplicemente facendo click sulla fotocamera;
di certo, armata di matita, non produrrà mai il nostro ritratto.
Noi dobbiamo essere quella matita, noi dobbiamo incarnare quella macchina fotografica;
non possiamo permettere che lo strumento, se pur semplice, possa sostituirsi
alle nostre idee”¹⁴*

Questa ulteriore stilizzazione dei caratteri potrebbe andare ricondotta all'invenzione della fotografia. Nel 1839 infatti, in un laboratorio di Torino, vengono prodotte le prime immagini fotografiche italiane. La rappresentazione di vedute da questo momento in poi verrà profondamente influenzata dall'introduzione di questa nuova e rivoluzionaria tecnica. L'invenzione della fotografia, la possibilità quindi di riportare su un supporto cartaceo un'immagine fedele della realtà, in tempi molto lunghi inizialmente, istantanei poi, farà da spartiacque per l'intera storia dell'arte.

1957 ING. AMERIGO BELLONI:

“LA RETE DELLE LINEE”

Siamo in pieno boom economico, in una città ancora dilaniata dai bombardamenti della guerra appena finita. Si trattava di dover ricostruire interi quartieri distrutti dai bombardamenti (“tabula rasa”), ed al contempo di edificare un nuovo tessuto, “in quantità” che ospitasse i “neo-milanesi”, i quali accorrevano in gran quantità da tutte le parti dell’Italia per godere dei privilegi della grande città. Il censimento del 1931 attesta che la popolazione di Milano conta 990.000, nel 1940 si raggiungono i 1.600.000.

Il “sogno americano” su scala ridotta, aveva investito Milano, capitale dell’industria, dell’innovazione e del panettone (immagine). Le ambizioni della piccola Milano di inizio secolo, del primo Expo Internazionale, si vedono ora più concrete. La metropolitana è emblema del sogno di Milano, un gesto violento nei confronti dell’urbe, accettato all’unisono perché sintomo di progresso. Si consideri che per il tracciamento della prima linea è stato condotto uno scavo a cielo aperto lungo tutto il tratto. Suscitando sia timore, sia

curiosità, quest’opera coinvolse a tal punto i cittadini che, divenuta attrazione pubblica, i nonni portavano i loro nipotini a guardare quegli scavi, che ai loro occhi dovevano parere una voragine profonda fino le viscere della terra; i più coraggiosi di loro vi si avventuravano di notte, sfuggendo ai veti imposti dai genitori intimoriti.¹⁵



Questa mappa, il cui fine ultimo era dichiaratamente quello di orientarsi sottoterra, nel tunnel della metropolitana, si carica di una forte valenza simbolica. L’uso del colore in primis, la selezione degli elementi mostrati rispetto alla pianta aerofotogrammetrica su cui è impostata, dichiarano quella volontà di ridurre la realtà ai soli elementi “utili”, ai fini della propria funzionalità. Caratteri che percorreranno la storia delle carte successive, allorquando la volontà di gestire le complessità porterà inevitabilmente ad una tematizzazione sempre più accentuata. Omissioni, nel corso della storia, ce ne

¹⁵ Aneddoto raccontato da Marco Albini, figlio di Franco Albini che con Franca Helg e Bob Noorda progettò la prima e seconda linea metropolitana

sono sempre state d’altronde. Quelle omissioni tuttavia erano dovute ad una carenza effettiva dei mezzi a disposizione volti alla definizione di contenuti, da

questo momento sarà invece un surplus di contenuti a costringere ad una cernita.



*Variante al progetto del 1953, mm. 400x295. Milano,
Archivio ATM*

1964
BOB NOORDA:

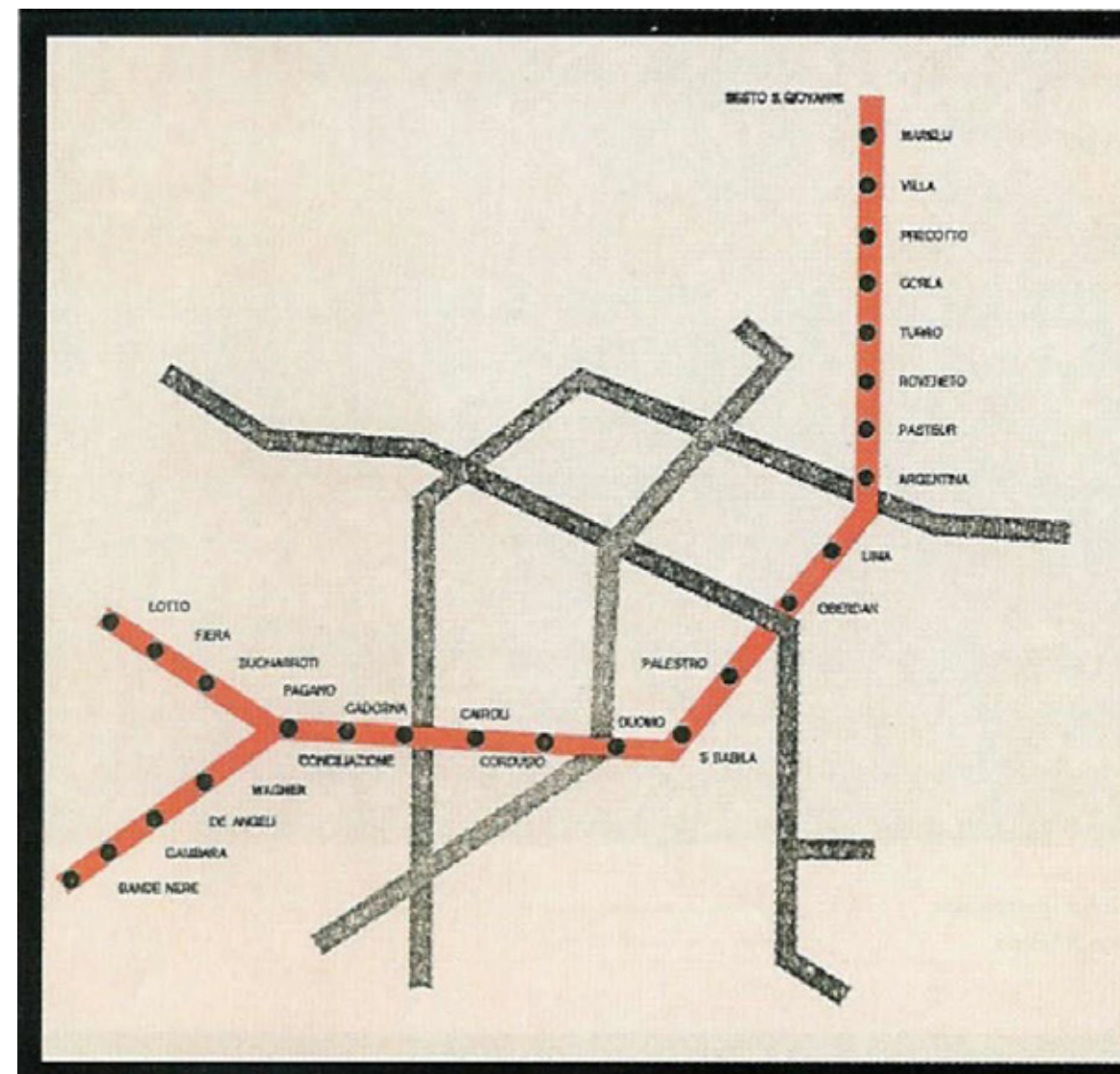
MAPPA METROPOLITANA MILANESE

Emblema della sintesi, volta a scopi puramente funzionali, è la mappa della metropolitana. Immagine gestaltica in cui la realtà è ridotta all'osso dei suoi caratteri strutturali, ottiene una forza tale da assurgere a simbolo della città stessa che riassume. Poster e magliette la ritraggono, la mappa di New York del Vignelli, sebbene criticatissima, diventa una vera e propria opera di "graphic design" - d'arte per certi versi; così come quella di Milano, disegnata da Bob Noorda a fianco dello Studio Albini-Helg. E il design entra ora a pieno titolo a supporto della rappresentazione cartografica.

La mappa qui riportata non descrive affatto Milano nei suoi caratteri topologici, nella sua "formae urbis". I confini sono definiti da una campitura omogenea e informe, ma poco importa, ciò che importa è quello che sta sotto al tessuto, nel tunnel metropolitano.

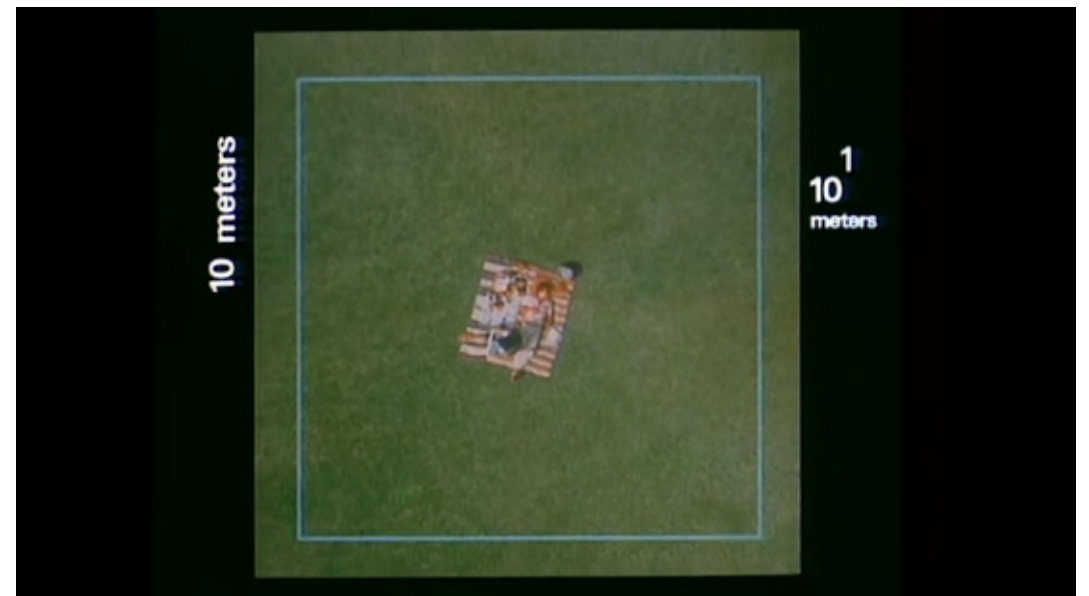
Ciascuno di noi, o almeno chi abbia frequentato la metropolitana almeno una volta nella sua vita, riconoscerà in quelle linee colorate le nervature strutturali della città; chi ne usufruisce quotidianamente

sarà sottoposto ad un bombardamento costante: riproposta in ogni vagone, ad ogni fermata, ogni giorno, la mappa di Bob Noorda ci accompagna nel nostro vagare urbano.



Milano, Raccolta Civica A. Bertarelli

IL CARTOGRAFO E' DIVENTATO ASTRONAUTA



1972
NASA:

**“THE EARTH FROM THE
MOON”**

Una delle fotografie, scattata oltre trentacinquemila chilometri al di sopra della superficie terrestre, fu pubblicata dalla Nasa dopo il ritorno della missione il giorno di Natale del 1972. Essa è diventata in breve tempo una delle immagini più iconiche non solo di una nuova era di viaggi ed esplorazioni spaziali, ma anche della terra stessa.

Ora per la prima volta, la terra intera, oggetto di studio della geografia sin dai suoi inizi, era finalmente colta nella sua interezza, e tutti potevano vederla, non grazie alle competenze di un cartografo, ma attraverso una fotografia scattata da un astronauta. Il processo iniziato con l'invenzione della fotografia, e in campo cartografico con l'uso della fotogrammetria aerea, prosegue nella sua destituzione dell'arto umano a favore dello strumento tecnologico.



Apollo 17

2005 GOOGLE EARTH:

“MILANO”

*Trasparenza come elemento che fa diventare l'uomo un meccanismo di una macchina, infatti la trasparenza richiede comportamento formale e “macchinoso”, riducendo l'essere umano a elemento indifferenziato di una catena di montaggio chiamata società.*¹⁶

Siamo sulla soglia di una nuova geografia, apparentemente sempre più libera e sempre meno mediata, di cui noi siamo attori più o meno consapevoli.

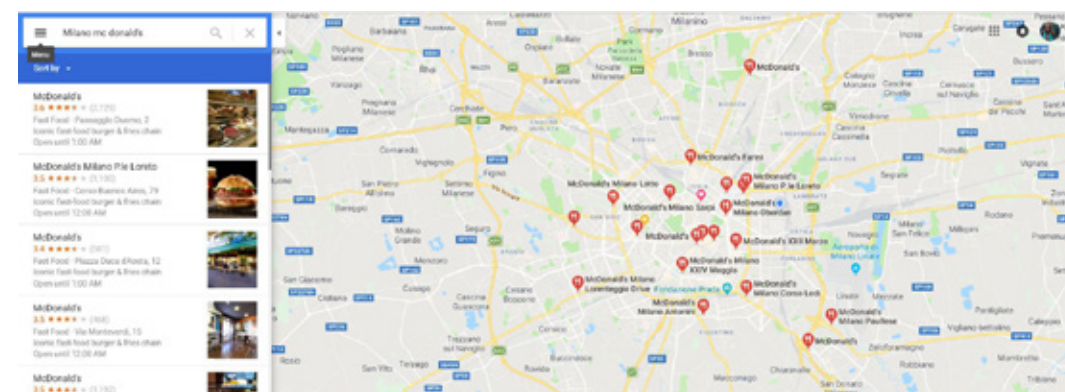
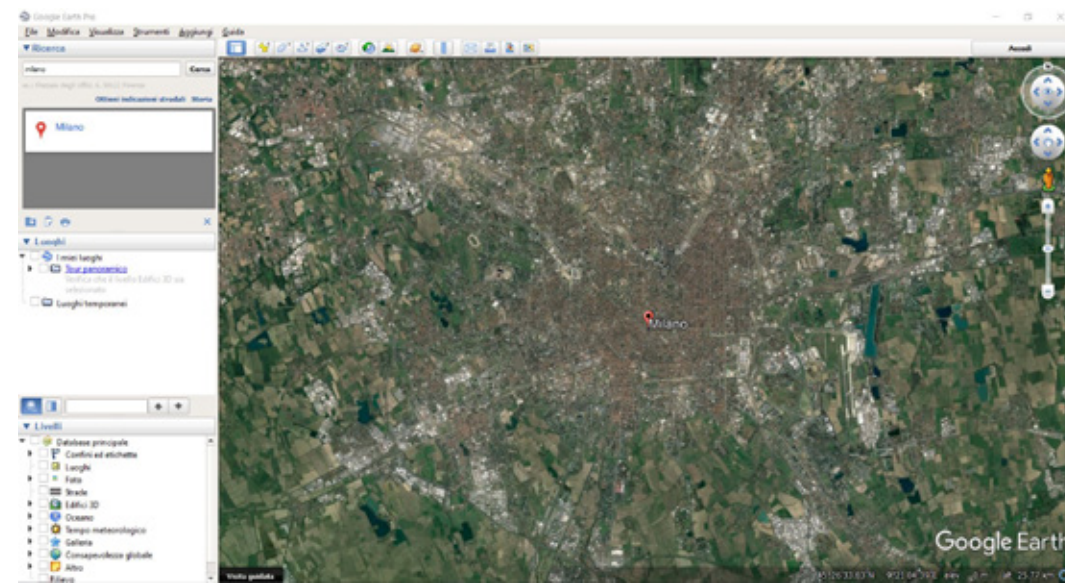
Con l'introduzione dell'immagine satellitare - processo tecnologico cominciato con la fotogrammetria negli anni Venti - si perde quasi totalmente la necessità di elaborare mappe analitiche.

La mano del cartografo viene definitivamente svincolata da questa incombenza, concedendogli il tempo di dedicarsi ad altro. Itinerari turistici tematizzati, mappe di centri commerciali di dimensioni urbane (in cui potrebbe eventualmente considerare di spendere il suo nuovo tempo libero), mappe di parchi divertimenti e zoo con la giraffa e la ruota panoramica in colori e forme sgargianti..

16 B. Chul Han, *La società della trasparenza*

un apparato quindi di mappe molto più puntuali e tematiche rispetto alle mappe globali fornite dalle tecnologie satellitari. La necessità di orientarsi viene soddisfatta da nuovi strumenti, molto più pratici e maneggevoli rispetto alle mappe cartacee. “Chi in una città straniera si è trovato alle prese, a un angolo di strada, in un giorno di maltempo, con una di quelle grandi carte che si gonfiano come vele a ogni soffio di vento, si strappano agli orli e ben presto non sono che un mucchietto di fogli sudici coi quali si pena...”¹⁷. È oggi il semplice strumento dello “zoom” a permetterci di passare da una scala all'altra, le grandi carte stropicciate appoggiate sul cofano dell'automobile sono soltanto un romantico

17 W. Benjamin, *Immagini di Città* pp66



Milano, Google. 18 pollici

ricordo, vissuto in prima persona se non come scena di qualche film ambientato sulla Route 66. Possiamo dire in questi termini che Google Maps abbia segnato il tramonto delle carte geografiche a stampa.

Attraverso l'introduzione di MapQuest per prima, nel 1995, Google Maps oggi, al fianco di Bing e mappe elaborate da altri motori di ricerca, il rapporto col territorio si fa sempre più diretto. Da osservatori che eravamo nel "Theatrus Orbis Terrarum" di Ortelius, diventiamo veri e propri attori di una realtà fotografata e ricostruita come un puzzle, per consentirci una visione a 360°. Se pensiamo tuttavia di osservare la realtà vera così com'è, ci sbagliamo profondamente. Dipendiamo ancora dall'inevitabile trasposizione di un oggetto tridimensionale su di una superficie piana, e come Brotton ci suggerisce, gli espedienti per farlo da Tolomeo a Earth di poco sono cambiati:

"La terra intera sulla home page di Google Earth può apparire come un'immagine fotorealistica da satellite, ma rappresenta ancora un oggetto tridimensionale proiettato su una superficie piana, in questo caso uno schermo. Come tutte le immagini analoghe, opera per una proiezione particolare, in questo caso la General Perspective Projection. Scegliendo questa proiezione, Google Earth ci porta a chiudere il cerchio, poiché il suo inventore non è altri che Tolomeo. [...] Le applicazioni geospaziali trasformano la terra in stringhe degli zero e uno di Claude Shannon, che poi sono rese, mediante algoritmi, come un'immagine riconoscibile del mondo

*che ci circonda. In questo senso, dunque, i metodi di Google Earth risalgono ancora a Tolomeo, con la sua geometria rudimentale che vede il globo dall'alto e la sua rappresentazione digitale del mondo in funzione del calcolo numerico di latitudine e longitudine".*¹⁸

Due miliardi di persone hanno accesso a questi dati: la diffusione universale rimane ancora un miraggio, ma possiamo indubbiamente dire che dall'invenzione della stampa sino alla fotografia dall'Apollo 17. "Ne abbiamo fatta di strada!"

"Nel febbraio del 2005, quattro mesi prima che arrivasse sul mercato Google Earth, Google annunciava il lancio di Google Maps.

Passata per sette diverse versioni dal momento del lancio nel 2005, Google Earth continua a migliorare il suo realismo e la sua risoluzione, ora a livelli che non hanno confronti. La sfida più recente è stata l'introduzione della modellazione 3D del terreno. Inizialmente l'applicazione mostrava in effetti un'immagine da satellite distesa su una rappresentazione tridimensionale del paesaggio, ma, come notava McCracken nel 2005, non poteva rappresentare caratteristiche come gli edifici. [...] Nell'aprile 2010 l'applicazione Earth è diventata ancora più centrale, quando Google l'ha integrata nel suo sito Maps, consentendo agli utenti di passare senza soluzione di continuità dall'una all'altra".

L'integrazione di questi due applicativi ha reso le mappe non più solo strumenti utili alla geolocalizzazione, bensì, con l'introduzione del fattore temporale, anche veri e propri calendari. Durante eventi e manifestazioni, per esempio, possediamo tra le mani (in

18 J. Brotton, *La storia del mondo in dodici mappe.*

queste circostanze ritorna in auge la carta stampata) mappe della città contrassegnate da bollini, ciascuno ad indicare la località in cui avrà luogo un evento. L'interattività online permette con un click di conoscere il luogo esatto, il target, accedere alle recensioni sul luogo ecc. A una maggior concentrazione di bollini corrisponde un maggior prestigio del "distretto", e inevitabilmente un'economia legata ad esso. Prendiamo ad esempio l'evento del Fuorisalone di Milano: la Tortona Design Week, il nuovo Rainbow District, Zona Santambrogio, il Lambrate District, i due Ventura Future e Centrale, Porta Venezia in Design, il Bovisa Design District, MonteNapoleone Design Experience, 5vie Art + Design, Brera Design District e Isola Design District...si sfidano a colpi di bollini.

"Le applicazioni geospaziali ora sono saldamente incorporate nell'esperienza di ricerca di Google. Qualsiasi ricerca permette un confronto immediato con l'applicazione Maps per collocare le informazioni dello spazio. Se scrivo "Chinese restaurant" in Google, mi compare una lista di sette ristoranti nella mia città, ciascuno con una pagina e una mappa di Google che me ne mostra la posizione. [...] Uno sguardo ai profitti Google fa pensare che le aziende effettivamente paghino per queste informazioni.

Il risultato è un modello di e-commerce che gli economisti chiamano "Googleconomics".

Mentre le carte e i loro creatori sono motivati dalla ricerca apparentemente disinteressata delle informazioni geografiche, la loro acquisizione ha bisogno di patronato, finanziamenti statali o capitali commerciali. Carte geografiche e denaro sono sempre

andati mano nella mano e hanno rispecchiato gli interessi dei particolari sovrani, stati, aziende o grandi multinazionali, ma questo non toglie necessariamente qualcosa alle innovazioni realizzate dai cartografi che hanno finanziato".

Senza entrare nel merito delle implicazioni finanziarie, concordiamo sul fatto che la cartografia sia sempre stata il risultato di mediazione tra i creatori e gli utenti, legata al mutare della loro comprensione del mondo, oltre che al mutare degli interessi del finanziatore. Crediamo, sebbene le mappe virtuali siano oggi indubbiamente oggetto di interessi finanziari, il grado di mediazione tra utente e realtà si sia ridotto ai minimi.

Dato per assunto che le mappe abbiano sempre avuto una vena celebrativa, in quest'ottica proseguirà la nostra ricerca, che verterà verso un altro tipo di rappresentazione, figlia di quella proiezione verticale utile a trasportare su un piano un oggetto tridimensionale, ma che totalmente perderà l'aspetto funzionale della geolocalizzazione per abbandonarsi ad un puro utilizzo persuasivo.



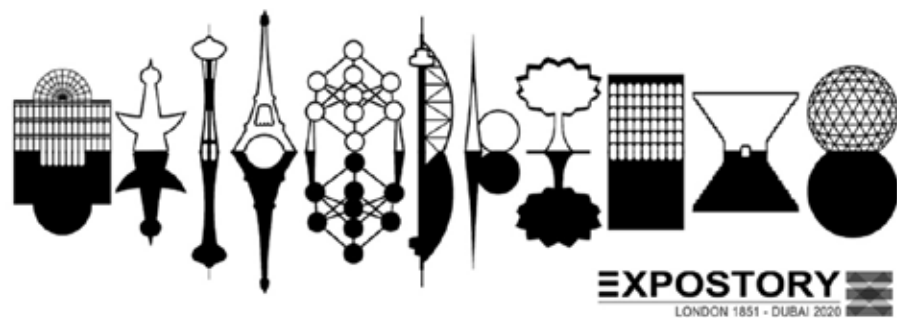
EXPO MILANO 2015: UNA VETRINA SULL'ITALIA



2015

“L'ITALIA SI COLORA DI EXPO”

Facciamo coincidere con il 2015, anno in cui Milano ha ospitato l'Esposizione Universale, il momento in cui ha iniziato a circolare in maniera virale il termine “skyline”. Conducendo una ricerca sulle principali testate giornalistiche italiane, in un arco temporale che va dal 2014 ad oggi, la maggior parte degli articoli che nel titolo contenevano questa parola (non pochi!) risalivano infatti per la gran parte al 2015. Non a caso, proprio in occasione di questa ricorrenza, Milano ha visto il proprio volto cambiare radicalmente. Torre Velasca e Pirellone sono stati scavalcati da nuove torri, molto più alte e molto più riflettenti, le quali hanno fornito il lasciapassare a Milano per essere annoverata all'interno del panorama internazionale, “universale” come appunto l'Esposizione suggerisce. Il desiderio di sollevarsi da terra, già espresso nei manifesti delle versioni precedenti, viene finalmente coronato.



Parallelamente all'urgenza di fornire degli strumenti per circolare, sorge la necessità di trovare nuovi espedienti per far circolare l'immagine della città. Se da un lato il Gps e Google Maps ci accompagnano costantemente rispondendo al bisogno di orientarci (siamo infatti l'ultima generazione ad aver provato la sensazione di “essersi persi”), dall'altro l'immagine della città in forma di skyline pervade in modo virale le nostre città. La città, divenuta supporto della sua stessa immagine, svolge un ruolo fondamentale nel veicolare l'opinione pubblica. Il desiderio, l'orgoglio e l'identificazione si consumano in quel profilo nero che tutti noi conosciamo, e riconosciamo.

La promozione di questo evento epocale è affidata alla grafica multicolor, attraverso la quale i monumenti milanesi presentati nella loro silhouette vengono accostati tra loro e sovrapposti come già nel logo avveniva. Accanto ai monumenti radicati nell'immaginario comune - Duomo, Castello, Torre Velasca - compare un Palazzo dell'Unicredit fatto di salami. Non per la sua altezza, bensì per la sua forma presumiamo



venga preso in considerazione, forma che a sentire le dichiarazioni del suo architetto argentino rimanderebbe alla “Madonnina”, trasposizione contemporanea di una tradizione locale.

L’Albero della Vita rientra nella classe dei “Landmark da Expo”, che, imbrogliando decisamente sulle sue dimensioni, si umilia ugualmente se affiancato al Crystal Palace, Tour Eiffel, Palazzo delle Culture.

Non solo i monumenti di Milano, bensì l’Italia intera è chiamata in causa nella promozione dell’evento. Se vieni a Milano, non ti puoi perdere Pisa, Roma, Venezia... come un Gran Tour, reso molto più agibile dai voli low cost e dai treni ad alta velocità, il turista compie le tappe fondamentali del pellegrinaggio, sazia la sua sete di cultura fotografando e postando monumenti, souvenir che ritraggono il profilo della città serviranno da testimoni. La sera si imbarca verso la meta successiva.

Lo skyline si colloca, insieme alle mappe virtuali, come epilogo di questa storia sull’immagine che la città di Milano di

volta in volta ha voluto mostrare. Il volto della città cambia di continuo, oggi più rapidamente che mai. Per starle al passo era necessario un format flessibile e personalizzabile: da un lato Google Maps, atto a fornire i contenuti; dall’altro lo skyline, che fornisce un volto immediato a questi contenuti, implosi a causa della loro eccessiva quantità dentro a un’immagine quanto mai sintetica.

Se nelle mappe virtuali la città smette di essere “mediata” dalla mano di un cartografo, nello skyline essa diventa immediata nel senso temporale del termine.



II



SKYLINE: IL VADEMECUM

*Publium publis, quonsus es ineme ac orbefatu ment. Sp. Epserfecte
publicae in Etrati pat, que actuium ternum cur intum, poti pris Maet
facchui diuscriver ublicie mandess oludeli quemusses vivilicam te veri-
caucion tanum depote eliam plicibus eorior et poti tam aventri murniursul
iacit perfex nonstrum, num sentem dius es hil tem nocat*

L'approccio ad un nuovo secolo porta sempre con sé una speranza di cambiamento figlia di un'analisi generale di ciò che i cento anni appena conclusi hanno apportato alla società e all'immaginario comune.

Il XX secolo in questo caso introduce nell'ambito architettonico la problematica dello skyline, del profilo cittadino causato dalle nuove abilità strutturali che hanno caratterizzato, già da metà dell'800, il tessuto urbano. Con la nascita degli "Skyscraper" a Chicago, le città occidentali si trovano davanti allo specchio del XX secolo dovendo far fronte ad una nuova tematica estetica, quella della silhouette.

Proprio al termine di un periodo storico eclettico, germoglia l'utilizzo della parola Skyline, che assume un differente significato semantico. Essa non va più a rappresentare il romantico incontro tra terra e cielo interpretato dalla linea d'orizzonte nelle novelle ambientate nei luoghi esotici o montani. Lo Skyline perde tutta la sua innocenza topografica, l'uomo si concentra sull'immagine cittadina figlia del suo pensare e agire. La conquista del cielo gli ha permesso di scalare non solo la piramide animale, ma anche quella ambientale, potendo ora modificare l'ambiente come mai prima nella storia. La passività dell'orizzontalità, quindi, sta stretta al secolo nuovo, la linearità è già stata spezzata da un'aggressività verticale che ha drammaticamente

variato il paesaggio dell'uomo. Ma quando si trattava di torri isolate, e modeste (campanili, torri ducali o ciminiere delle industrie), non vi erano parole adatte alla loro descrizione, invece per una forma più massiva dell'immagine urbana che rappresenta la produttività di una nazione in costante espansione, si rende necessaria una nuova espressione.

Lo Skyline diviene simbolo vitale di una cultura urbanizzata, incomincia a rappresentare il potere e l'inventiva, divenendo simbolo dell'esperimento americano e cercando di apparire semplicemente bello, permettendo ad esso di divenire notevole ed interessante alla collettività. Non che prima ciò non accadesse, infatti l'individuo umano ha sempre affermato la sua presenza e identità sul territorio elevando bandiere e costruendo torri e monumenti commemorativi, attestando sempre un'appartenenza sociale che derivava dal luogo. Ora lo Skyline si arricchisce di elementi urbani, che non hanno più la funzionalità primaria di commemorare un evento.

Molte città si sono sentite abbastanza sicure della propria silhouette che hanno deciso di farla diventare un emblema civico. Ciò lo si può ricondurre al fatto che città come quelle degli Stati Uniti, non avendo un background architettonico di grande caratura storica, debbano sostituire i Monumenti storici Europei con simboli che creino orgoglio civico, e l'aggregato dei grattacieli risponde a questa necessità.

In questo capitolo si cercherà di analizzare la nascita dello skyline, in ambito puramente di rappresentazione, tramite una retrospettiva di quelle arti che, a nostro avviso, hanno influenzato una tale espressione sintetica della città.

Le rappresentazioni di questa nuova immagine della città, ed il suo significato, portano alla memoria la moda che prese piede a metà del XVIII secolo, l'arte visiva della silhouette.

L'itinerario partirà dalla Francia del Settecento e dai primi profili signorili riprodotti nero su bianco. La loro importanza iconica verrà analizzata tramite l'intrinseca allegoria alla potenza che il signore voleva trasmettere. Spesso questi profili venivano accompagnati da figure che rappresentavano anche la silhouette della Signora in questione e vedremo come questo metodo figurativo sarà capace di indicare anche canoni di bellezza, come per il caso della postura della Principessa Alexandra che influenzò la silhouette delle donne inglesi nel periodo Edoardiano.

Ma questa pratica artistica risulta non avere dei forti appigli sulla società e

scade divenendo una moda, e come tutte le mode, passa, soppiantata dalla fotografia.

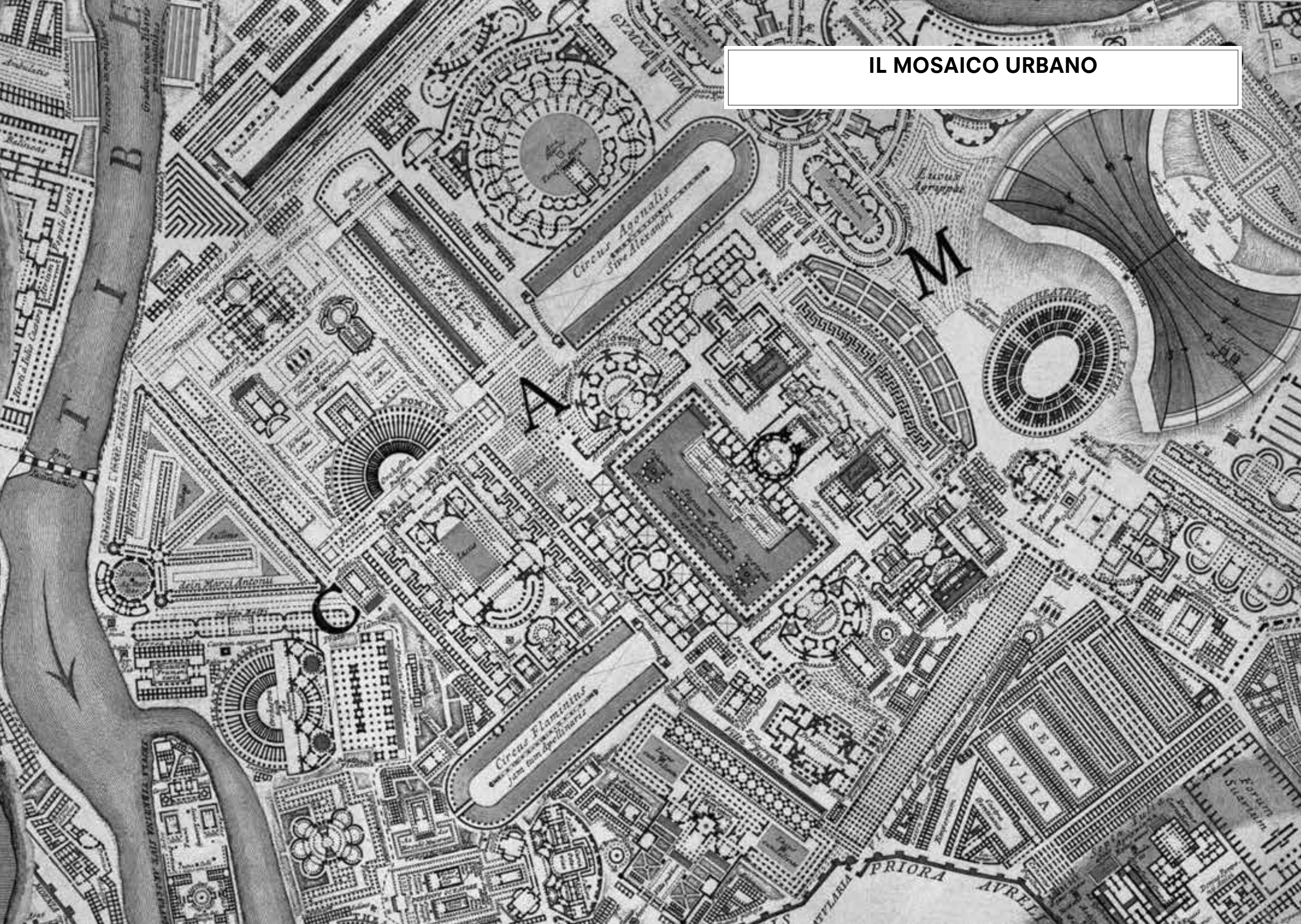
Ciò che ci interessa sottolineare della fotografia è invece l'utilizzo della camera oscura, e delle sue influenze che ha avuto in campo della rappresentazione architettonica già nel XV secolo, con la nascita della prospettiva centrale. Osserviamo nuovamente come il processo artistico si impossessi della realtà e la rielabori interpretandola e talvolta, ne è esempio poi la silhouette, semplificandola.

L'immaginario della "città analoga" e la tecnica della silhouette, trovano il loro compimento nei disegni a carboncino di Hugh Ferriss.

Un'analisi teorica sulle sopracitate tecniche artistiche permetterà di concepire e di regolamentare la rappresentazione dello skyline, tecnica di riproduzione della città che nasce da forme architettoniche, ma che, fino ad ora, non presenta una teoria che ne ordini i passaggi.

L'arbitrarietà della figurazione dello skyline risulterà essere un punto di fortissima riconoscibilità da parte dell'immaginario comune, ma d'altro canto una possibile preoccupazione in termini di procedimento progettuale.

IL MOSAICO URBANO



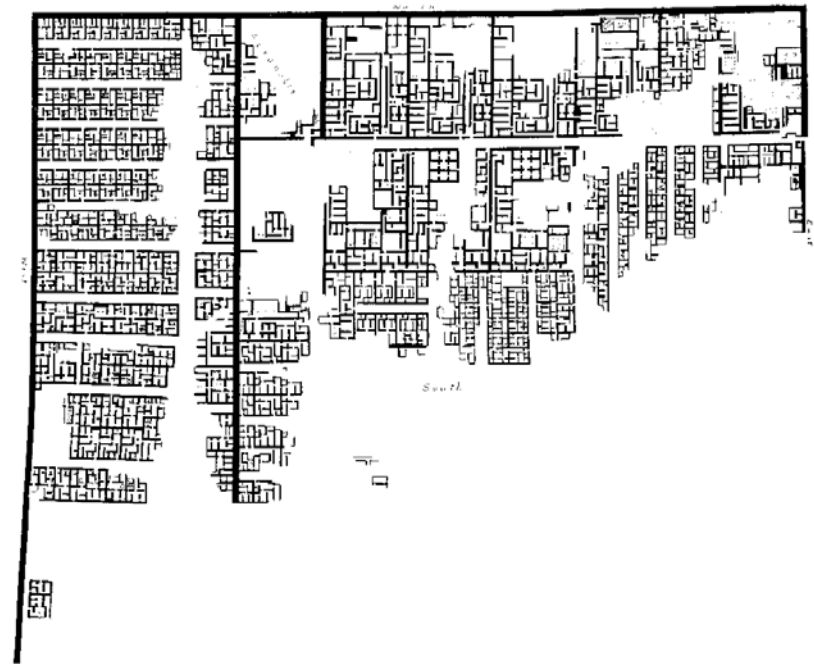
“Allora ho pensato di rapportarmi con quegli spazi, con uno spazio che conteneva il gesto della persona, in modo tale che attraverso gli oggetti si potesse leggere una storia, senza dover dare un'identità precisa alla persona in quanto artigiano, senza collocarlo in una determinata casistica e iconografia. Quindi ho alternato immagini senza la persona umana ad altre nelle quali apparivano figure mosse [...]. Adoperavo il mosso per rendere irricognoscibili le persone, non certo per un desiderio di distruggere, ma con l'intento di evocare una figura senza dare un'identità precisa, categorica e specifica al personaggio”.¹

Abile come un logo su una sneakers che passa sul marciapiede, lo skyline riesce a creare un'immagine indelebile all'interno della psiche umana. Ma, come accade per i loghi sinonimi di prodotti di qualità, donando più tempo all'analisi di tali silhouettes si possono captare dei possibili sistemi che accomunano queste differenti raffigurazioni dell'ambiente urbano. Nei seguenti capitoli verranno spiegate le principali regole che costituiscono la base per la rappresentazione grafica di qualsiasi skyline. La prima, e più evidente, è quella riconducibile all'arte visiva della silhouette, mentre la seconda, che tratteremo a breve, è quella relativa all'arbitrarietà. Il carattere dell'arbitrarietà è un elemento riscontrabile in tutte le illustrazioni di skyline.

Infatti è peculiarità della rappresentazione dello skyline quella di non dover indicare il punto cardinale da dove si prende il prospetto cittadino, e visto che non ha una funzione analitica, il posizionamento della vetta degli edifici urbani può avvenire, e per la maggior parte delle volte accade, in maniera totalmente arbitraria.

Questa particolare rappresentazione della città, però, non è nuova al genere umano, potremmo infatti imbatterci in numerose carte storiche che descrivono la volontà della civiltà di fantasticare su un'utopica città ideale. Dalle ambizioni egizie di uno spazio ideale riscontrabile nella planimetria della città di El Lahun (XIX sec. a.C.) fino a “Utopiae Insula” di Ambrosius Holbein, ma è con il rinascimento che si ha un incremento nella produzione di tavole raffiguranti queste città ideali. Lo sviluppo teorico e la scoperta di tecniche rappresentative come la prospettiva centrale portarono ad un'illustrazione prospettica degli edifici, e quindi più analogo al nostro discorso.

Protagonista di questo periodo è la camera oscura. Inventata nel XVI secolo, questa “scatola buia” sarà la principale causa di cambiamento nella raffigurazione. Il passaggio di intermediazione artistico e soggettivo da parte del pittore va sempre più a diminuire, si tratta sempre più di un ricalco, è come se la grafite ripassasse i contorni della realtà. Il viso dell'essere



Quartieri operai di El-Lahun, XIX secolo a.C., Egitto



Utopiae Insula, xilografia 17,8 x 11,8 cm, 1518, Ambrosius Holbein

¹ Luigi Ghirri, *Lezioni di Fotografia*, pp.45



Città Ideale, olio e tempera su pannello 80,3 x 220 cm, 1480-1484, Walters Art Museum, Baltimora

umano acquista una precisione mai raggiunta prima, nei dipinti a dominare la scena diviene la luce che va a sottolineare caratteri prima sfuggenti all'occhio umano. L'intreccio tra camera oscura e prospettiva centrale porta soprattutto ad una rappresentazione sempre più precisa dell'elemento architettonico. È interessante a questo punto constatare come

l'avvicinamento al nocciolo dell'effettività venga utilizzato per illustrare l'immaginario dell'artista. Dal 1470 al 1490 vengono prodotti una serie di quadri importantissimi alla nostra causa.

La "Città ideale" di Baltimora (artista anonimo, realizzato tra il 1480 e il 1484, The Walters Art Museum, Baltimora) consiste nella rappresentazione di una

piazza rinascimentale ideale, con una peculiarità importantissima: vengono dipinti edifici esistenti per comporre un contesto allegorico.

Si è di fronte a una veduta orizzontale rappresentata in prospettiva lineare centrale, che ha il proprio punto focale su una triade di fabbricati monumentali classici. L'anfiteatro è di fatto una

riproduzione in scala del Colosseo, l'arco di trionfo trifornice è molto influenzato dalla memoria di quello di Costantino e per finire si ha sulla destra una rielaborazione del Battistero di Firenze. Per incrementare l'effetto prospettico vengono rappresentati in posizione più avanzata due palazzi rinascimentali pressoché simmetrici, analoghi a livello volumetrico, ma



Città Ideale, tempera su pannello 67,7 x 239,4 cm, 1480-1490, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

chiaramente differenti su quello decorativo. Il tessuto urbano è pressoché inesistente, è visibile solo uno scorcio di prospetti dietro l'apparato monumentale e l'autenticità delle figure umane è dubbia, e si pensa postuma al completamento dell'opera. La rappresentazione architettonica fa da padrona nell'opera, è come se l'interesse per la vita quotidiana fosse spazzata via da una volontà nell'illustrare la grandiosità ideale della città perfetta. Uno spazio preciso a livello geometrico, dove le proporzioni in scala sono considerate in secondo piano, l'importante è

rappresentare i principali monumenti che vanno a caratterizzare l'immaginario comune di una città, non le loro proporzioni. È possibile avvertire una sintesi estrema per quanto riguarda i contenuti, non di certo per l'aspetto decorativo, che grazie alle influenze della camera oscura ha raggiunto una precisione imparagonabile se messa a confronto con i disegni antecedenti. Stesso discorso per la "Città ideale" di Urbino, attribuito al medesimo artista (sconosciuto), con la differenza però che in questa occasione la monumentalità viene

acquisita dai palazzi signorili rinascimentali che fanno da cornice all'elemento circolare (forse un battistero) centrale. Dimensione più umana, non per altro la maggior parte degli edifici hanno funzione abitativa, e i monumenti "simbolo" della città sono prettamente religiosi che, se non fosse per quello centrale, andrebbero a perdersi sullo sfondo. L'arbitrarietà regna sovrana, specialmente nel primo esempio, dove il posizionamento di edifici reali viene solamente dettato da un bilanciamento grafico o per sottolineare la bravura del pittore nell'utilizzare i nuovi

metodi e supporti rappresentativi. Anche le dimensioni sono libera interpretazione dell'artista, i rapporti volumetrici risultano essere utili solamente ad un bilanciamento grafico dell'opera. Situazione analoga si può ritrovare nei capricci settecenteschi. Nel XVIII secolo infatti il paesaggio urbano ritorna ad essere il soggetto protagonista tramite la corrente dei vedutisti, che ne rappresentano prettamente i caratteri oggettivi, ma che hanno la capacità di farlo uscire dalla condizione di fondale teatrale. Però c'è una branca dei vedutisti che ci interessa

particolarmente, che abbiamo appunto sopracitato, i capricci. Questa corrente del vedutismo produrrà elaborati che saranno sì delle viste di contesti urbani reali, ma questa immagine della città viene composta con edifici contemporanei estratti dal loro tessuto. È d'obbligo prendere in considerazione il "Capriccio con edifici palladiani" di Canaletto, datato 1756-59. In questo dipinto viene rappresentata una veduta di Venezia, ma la Serenissima in questo elaborato funge solamente da contesto, con i suoi calle e i suoi canali. Infatti vengono inseriti all'interno della rappresentazione edifici che non sono presenti sul suolo veneziano,

ma monumenti progettati e realizzati da Palladio in altre città. L'artista veneto qui vuole rendere omaggio al sommo architetto nella sua maniera. In questo caso però l'eccelsa abilità pittorica di Canaletto si unisce con una libertà creativa di posizionamento dei soggetti architettonici, che nelle vedute precedenti era caratterizzata solamente dalla libertà della scelta del punto di vista. Contemporanea a questa veduta è la mappa d'invenzione che viene partorita dal genio di Giovanni Battista Piranesi che rappresenta Campo Marzio. "Scenographia Campi Martii" è infatti una planimetria di un'area della città storica di

Capriccio con edifici palladiani, Canaletto, olio su tela 60,5 x 82 cm, 1740, Galleria Nazionale di Parma, Parma



Roma, al quale ordito viene sovrapposta una trama d'invenzione dell'architetto, creando così una città analoga. L'arbitrarietà della composizione qui si unisce alla presenza fisica dei resti archeologici e ai racconti presenti all'interno di una fonte letteraria, la Geografia di Strabone, che descriveva l'area come un luogo di strutture atte allo sport accompagnate da edifici sontuosissimi. Troviamo qui un'elaborazione dei reperti storici (quindi dell'esistente) che parte

da un'interpretazione sulle tracce della memoria, anche qui un'ennesima prova di abilità tra la sfera soggettiva e la parte analitica di un progetto rappresentativo. Una città invivibile. Più libero, se possiamo considerarlo così, è lo spirito arbitrario e immaginario di Carpaccio. Il contesto è completamente differente, ma il filo logico che collega la "Predica di Santo Stefano" (Carpaccio, 1514, Museo del Louvre) alla precedente è il carattere della fantasia.

Predica di Santo Stefano, Vittore Carpaccio, olio su tavola 152 x 195 cm, 1514, Museo del Louvre, Parigi



In questa tavola viene rappresentato Santo Stefano nell'atto della predica, circondato da numerosi fedeli. Ma non è tanto l'atto descritto quello che ci interessa, a cogliere la nostra attenzione è la quinta scenica, Gerusalemme. Una Gerusalemme che non è mai stata visitata dall'artista e quindi che vive nella sua immaginazione grazie alle storie da lui sentite. All'artista viene chiesto di proporre una città di cui non ha la minima esperienza visiva e nella restituzione è possibile osservare come sia prevalente l'utilizzo di edifici d'intonaco bianco e da questa monocromia fuoriescano elementi come cupolette e minareti (tipico "cappello" orientale che va a simboleggiare l'architettura religiosa orientale). Il tutto in un contesto di colline e montagne tipicamente venete e con la

presenza dell'Arco di Traiano di Ancona tra i credenti.

Il "sogno" di comporre la città ideale nella storia poi si tramuta in un'analisi critica dei manufatti architettonici.

Tra l'aspra critica oggettiva di Koolhaas e i manufatti storici appena analizzati è interessante inserire la suggestione della "Città analoga" di Arduino Cantafora.

Questa tela, presentata alla XV triennale (1973), ha l'intento di esplicitare figurativamente la teoria di Aldo Rossi sulla città analoga. La tela era posta a conclusione del percorso espositivo sulle città italiane, un riassunto mentale di tutte le località visitate o solamente studiate accademicamente.

Il collegamento di rappresentazione grafica con le tavole rinascimentali precedenti è

evidente, ma esso si differenzia per l'idea di interno: dal rinascimento in poi le città si sono costruite, in un certo senso da sole, facendo sfumare l'idea, il sogno, di città ideali; l'evoluzione ovvia della città utopica e la città analoga intesa come scelta di forme e architetture che la storia ha costruito e su cui la memoria progettuale si muove, tenendo sempre presente lo sfondo della città attuale con le sue innumerevoli forme, brutte o belle non interessa, ma comunque città in cui si vive, appunto sfondo con cui confrontarsi.

Qui sorge naturale un'analisi concettuale dell'opera. In questo caso la città analoga viene rappresentata come protagonista della tela, ma in realtà essa stessa non è altro che il contesto (termine adeguato) della vita cittadina. Analogamente Luigi

Ghirri, nel suo progetto sull'artigianato "Interno Italiano", commissionato dal comune di Parma, decide di non ritrarre l'artigiano, bensì gli spazi che ne contenevano il gesto, "in modo tale che attraverso gli oggetti si potesse leggere una storia.

L'elemento rappresentato si ritrova così in secondo piano (da non interpretare nel suo aspetto negativo) rispetto ad un "attore" di cui si sente solo l'aura, artigiano o generico cittadino che sia. È questa la potenza della nuova modalità rappresentativa della città ideale, che perde i suoi connotati ancestrali. L'apporto iconografico di Cantafora è stato fondamentale nella presentazione dei progetti di Aldo Rossi, dando al lavoro progettuale una dignità artistica allora difficilmente immaginabile.

La Città Analoga, Arduino Cantafora, 1973, XV Triennale, Milano





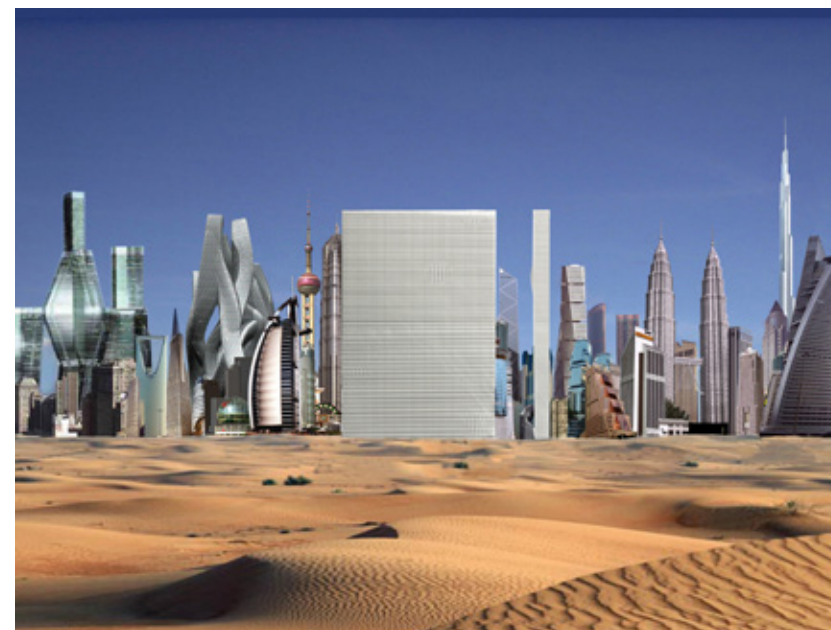
Interno Italiano, Luigi Ghirri, 1984

Abbandonando il tessuto ricamato dellatela, si approda alla dimensione virtuale tramite l'illustrazione "The Renaissance Dubai" di Rem Koolhaas. L'architetto olandese presenta il suo primo progetto nella città emira, riflettendo soprattutto sul caos formale che ha caratterizzato la nascita di questa fortezza di grattacieli nella desolazione del deserto. Il progetto doveva inserirsi all'interno del distretto centrale "Business Bay", ma l'esito del concorso non sorrise ad OMA, che nonostante tutto cercò di trattare con le autorità emire per collocare l'imponente edificio in altre aree cittadine.

Koolhaas e Fernando Donis crearono un collage degli edifici più alti presenti sul globo, costituendo uno skyline che non è più ideale, nè analogo, ma piuttosto analitico. La loro risposta a questa tipologia costruttiva è una forma purissima sia a livello volumetrico che di elementi architettonici, rimembrando forse i progetti, rimasti utopici, di Superstudio. In questo caso l'analisi grafica funziona anche come sponsorizzazione del grattacielo, che va a influenzare anche, e probabilmente, le basi della concezione progettuale dell'edificio. Koolhaas non è nuovo a queste tipologie di riflessioni sulla singolarità del manufatto



Interno Italiano, Luigi Ghirri, 1984



The Renaissance Dubai, Rem Koolhaas & Fernando Donis, 2006

architettonico che viene estrapolato dal suo contesto, sono infatti numerose le rappresentazioni critiche rispetto a questo argomento e quest'ultima resa grafica ne è un esempio estremo.

“The ambition of this project is to end the current phase of architectural idolatry - the age of the icon - where obsession with individual genius far exceeds commitment to the collective effort that is needed to construct the city. Instead of an architecture of form and image, we have created a reintegration of architecture and engineering, where intelligence is not invested in effect, but in a structural and conceptual logic that offers a new kind of performance and functionality [...]. What is needed is a new beginning, a Renaissance... Dubai is confronted by its most important choice: Does it join so many other in this mad, futile race or does it become the first 21st century metropolis to offer a new credibility?” (oma.eu)



L'OMBRA DEL VOLTO: LA SILHOUETTE



A pensarci non c'è niente di più semplice, il nero che si proietta sul bianco. L'ombra. L'essenza di un essere visibilmente più complesso. La semplificazione massima del reale. Il suo bordo.

È facile incappare in bambini che scappano giocosi dalla propria proiezione sul terreno, come a vedere se riescono a staccarsi da questo elemento. Ma è più interessante capire quando giunge il momento in cui si diviene consapevoli del fatto che questa esistenza ti accompagnerà per tutta la vita, con i dovuti cambiamenti fisici.

Dall'alba dei tempi l'uomo ha cercato di dare un significato mistico all'ombra, sin da Chaya, la proiezione della divina Saranyu (moglie del dio Sole) in India, fino all'utilizzo come metodo allegorico per spiegare la scoperta della realtà secondo il mito della caverna di Platone. Con l'uso del pantografo verticale si poteva disegnare dal vero un ritratto di profilo di varia dimensione, a seconda della posizione delle leve e della distanza del modello da un visore sul quale proiettava la propria sagoma; questo sistema veniva appunto usato da tempo dagli scultori per duplicare i busti o riportare sul marmo lavorato le proporzioni del progetto.

Ma è solamente nel XVIII secolo che l'uomo occidentale riesce ad "ammaestrare" completamente la sua ombra e a inserirla nel campo artistico delle arti visive. Nel 1786 il francese Gilles-Louis Chrétien perfezionò la tecnica del

pantografo, battezzandolo "Physionotrace"; essa ebbe più fortuna della macchina di Lavater (la macchina che veniva utilizzata in passato per fare la silhouette) perché il problema di quest'ultima era che la figura non poteva essere più piccola di quello che la produce, invece la macchina di Chrétien, per mezzo del pantografo, poteva riuscirvi ed inoltre, il "Physionotrace", veniva arricchito di dettagli e modellato.

La proiezione del corpo umano, nel vecchio continente, viene apprezzata per vie, purtroppo, prettamente economiche, quando nel mondo orientale la magia del

profilo sbalordiva gli spettatori del teatro delle ombre già da numerosi secoli².

Viene apprezzata, nella Francia della

² Dal X secolo d.C. ci giungono esempi di spettacoli d'ombra orientali quali appunto le "Ombre Cinesi" e il "Wayang Kulit", quest'ultima proveniente da una piccola regione indonesiana.

Sono esibizioni di lunghissima tradizione, recentemente proclamati Patrimonio orale e immateriale dell'umanità dall'Unesco.

Consistevano nella proiezione su un telo di cotone di ombre generate da delle marionette che si muovevano tramite delle asticelle che provenivano dal piano d'appoggio.

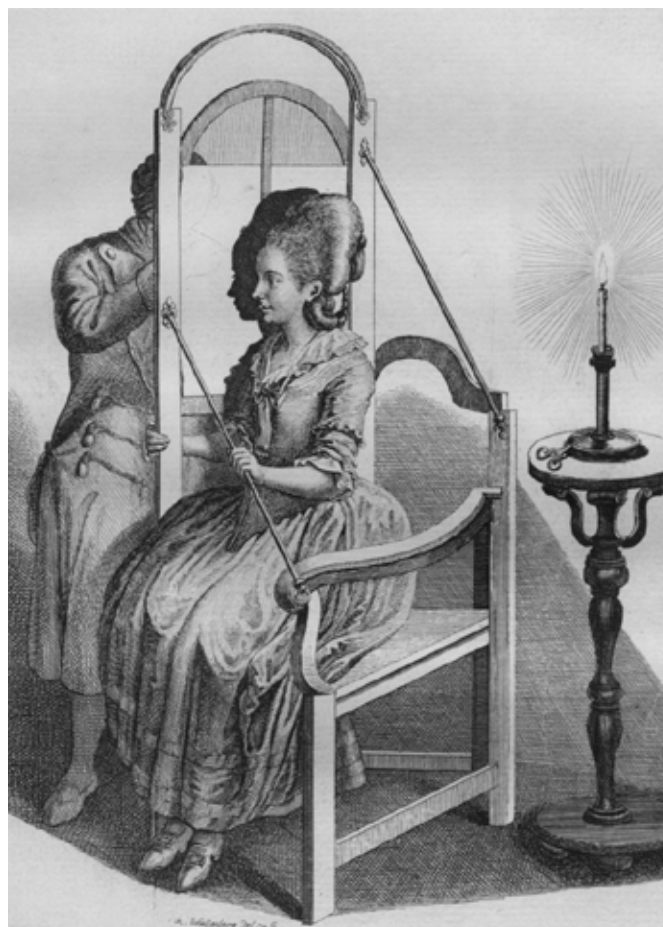
Le storie narrate erano incentrate principalmente sulla mitologia Induista o sulle storie della dinastia imperiale cinese.

A differenza della pratica della silhouette del XVIII secolo occidentale, le figure, intagliate nel cuoio o nel legno, risultano avere decorazioni dettagliatissime, che lasciano quindi poco spazio all'immaginazione, creando delle vere e proprie figure mitologiche, ai quali l'ombra priva solamente di una scala di colore.

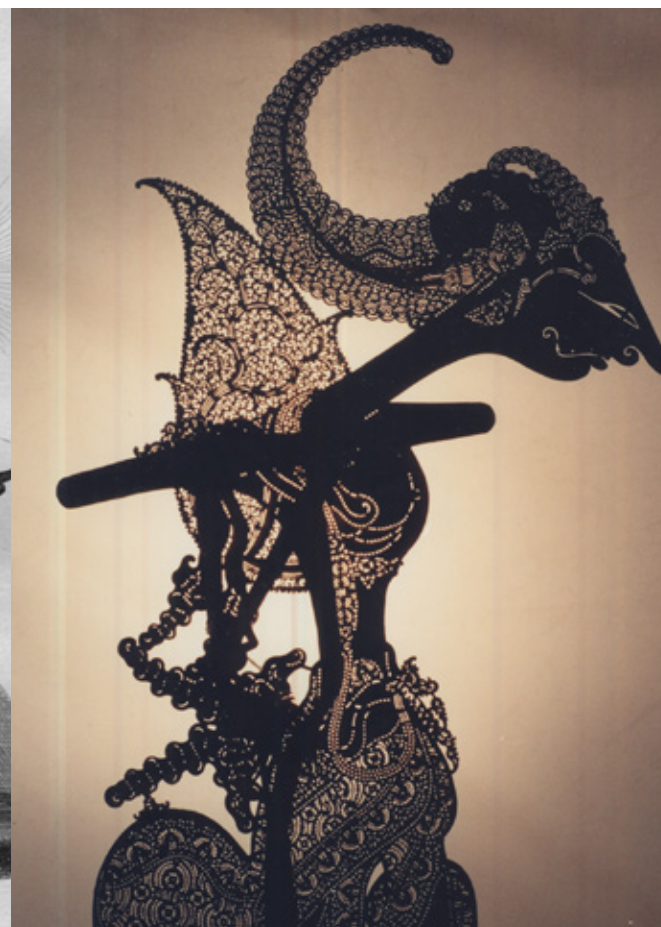
seconda metà del XVIII secolo, l'arte viva della silhouette. Infatti l'aristocrazia del tempo, che da lì a poco sarebbe incappata vittima giustificata della rivoluzione francese, amava farsi ritrarre di profilo, non nella maniera coraggiosa di Federico da Montefeltro, il quale affidò il suo profilo "importante" alla maestria realistica di Piero della Francesca, bensì abbandonandosi ad una semplificazione estrema del contorno del viso, la silhouette. La sagoma del viso di questi signori veniva proiettata su un foglio bianco, l'artista non doveva far altro che ricalcarne i bordi, ed una volta fatto ciò campirne l'interno. Fu una pratica che spopolò molto velocemente, era poco costosa e permetteva di avere una rappresentazione di sé stessi senza le lunghe giornate di posa che servivano al ritrattista per rappresentare il più realmente possibile la grandezza della signoria. Non per niente il nome "silhouette" lo si deve al finanziere politico francese Etienne de Silhouette, alludendo all'estrema parsimonia della sua amministrazione.

Le qualità che venivano ricercate in questa pratica artistica non erano solo quelle sopracitate, si notò che il profilo era un ottimo mezzo comunicativo. Da esso si potevano evincere i caratteri più significativi e distinguibili di una persona, e, tramite le giuste accortezze, si potevano mostrare la sua importanza, nonché potenza economica e politica, non a caso

Physionotrace, 1786

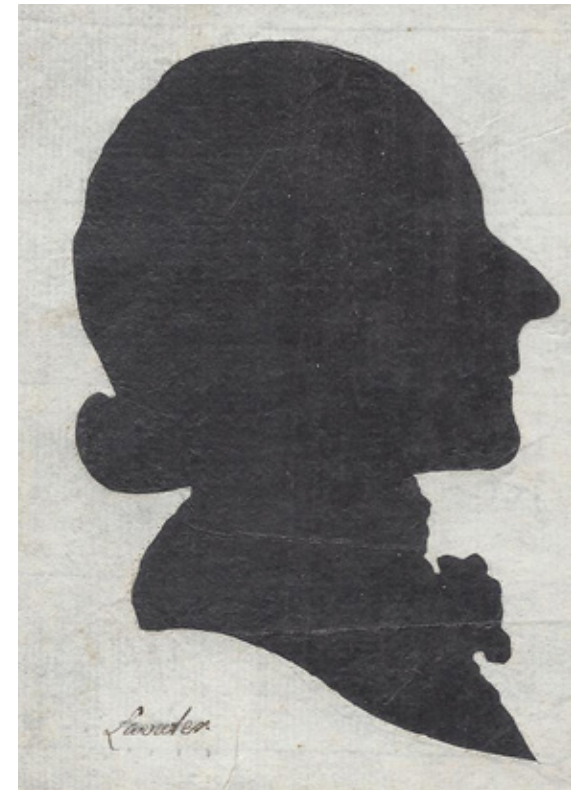


Wayang Kulit, X secolo d.C.





*Doppio Ritratto dei Duchi di Urbino, Piero della Francesca,
olio su tavola 47 x 66 cm, 1465-1472, Galleria degli
Uffizi, Firenze*



Silhouette, Johann Kaspar Lavater

fin dagli antichi romani le circonferenze delle monete portavano il profilo dei governatori dell'impero³. Fu una "moda" che però visse in sordina rispetto alla tecnica evergreen del ritratto, fino a farsi soppiantare definitivamente dalla scoperta della fotografia. Si potrebbe chiamare più "novità rappresentativa" che vera e propria arte, però gli studi e le tecniche che stanno alla base della silhouette ne rendono consono l'appellativo. Infatti l'utilizzo di questa tecnica d'illustrazione è presente anche ai giorni nostri. Ci sono artisti che ne fanno uso, come William Kentridge che esprime figure emblematiche con il solo utilizzo dei bordi umani, oppure come le opere più recenti dello street artist Banksy, che intagliando pezzi di cartone crea degli stencil che danno forma ad opere artistiche

³ La rappresentazione di profilo è sempre stata la prescelta per due semplici motivazioni. A livello storico l'iconografia artistica era ben differente da quella dell'era contemporanea, la raffigurazione di profilo era inevitabilmente più semplice da eseguire, specialmente in spazi ristretti come le circonferenze delle monete (basti pensare anche all'arte egizia, che aveva come protagonisti figure dal viso, la parte più complicata del corpo, rappresentato di profilo). Inoltre la raffigurazione di profilo è sempre stata considerata a livello iconografico la rappresentazione più riconoscibile di un personaggio storico. È il ritratto più caratteristico, che sottolinea maggiormente i particolari del viso e ne conferisce un'aura reverenziale. È vero che anche all'epoca alcune volte i profili dei regnanti erano difficili da riconoscere perché essi richiedevano delle modifiche dei tratti, per avvicinarsi sempre più ad un'identificazione divina (l'esempio più chiaro fu Cesare). Altro elemento importante, che si riscontra anche nei giochi di ombre orientali e nelle silhouette dei salotti francesi, era l'inserimento di elementi stilizzati che rimandavano alla carica politica del personaggio raffigurato, che poteva essere la corona radiata, con cui nell'epoca romana si riconosceva l'istituzione degli imperatori.

rinomatissime in tutto il mondo, riuscendo così ad unire velocità d'esecuzione (vista l'attività illegale dell'artista) e la rapidità del messaggio che viene permessa da questa tecnica⁴.

⁴ Sono numerosissimi gli esempi di artisti che utilizzano la tecnica della silhouette come espressione concettuale. I pionieri di quest'arte figurativa possono essere considerati August Edouart (1789-1861) e John Miers (1756-1821). Il primo è da considerare come l'artista più rinomato (tanto da essere esposto in molti musei importanti tra i quali il Metropolitan Museum of Art di New York), catturò l'ombra borghese di numerosissime famiglie illustri tra Francia e Stati Uniti, utilizzando sempre la tecnica della proiezione, ma non della campitura dell'ombra, bensì il taglio di essa dal foglio. John Miers, invece, deve tutto il suo successo, e la sua enorme fama, alla rapidità con cui svolgeva i suoi elaborati e al prezzo bassissimo richiesto, che andava a braccetto con la noia e l'avarizia anglo-borghese del XIX secolo. Come più volte ribadito poi la fotografia soppiantò il compito ritrattistico della silhouette, che però venne utilizzata tantissimo dagli illustratori a cavallo tra il XIX e XX secolo per la narrazione di storie o di romanzi. Tra i più rinomati abbiamo Arthur Rackham (1867-1939), William Heath Robinson (1872-1944) e il più recente Jan Pienkowski (1936) che si è maggiormente concentrato su illustrazioni di libri per bambini. È il XX secolo l'anno della rivincita artistica della silhouette. Molti artisti contemporanei si liberano dalle rilegature dei libri e sperimentano nuove superfici e nuovi canali di rappresentazione per la proiezione di ombre. Uno degli artisti più quotati nel panorama artistico è il sudafricano William Kentridge (1955) che nella sua opera "Shadow Procession" tratta il tema dell'apartheid. Tramite un proiettore, infatti, vengono mostrate, su una qualsiasi superficie piana, delle ombre animate cariche di angoscia intente in una processione "zoppicante" che allude alle recenti vicende storiche cariche di razzismo avvenute in Sud Africa. Anche Kara Walker (1969), artista afro-americana, si serve di grossi frammenti di muri per raccontare storie di schiavitù e razzismo tramite delle silhouette dalle immagini e forme violentissime. È interessante osservare come nell'epoca contemporanea questa particolare arte visiva abbia acquisito un incarico di denuncia, i profili crudi e decisi segnalano argomenti delicatissimi come la schiavitù e il razzismo, fantasmi ingombranti che hanno macchiato inesorabilmente la storia occidentale, insomma ben diverso dall'incarico ottocentesco del dover far risaltare il profilo delicato del naso della borghese francese da salotto. Pratica ritrattista che però non scema neanche in uno dei secoli più riflessivi, infatti Sebastian John Ross (1919-2008) è un artista che si è concentrato su questa tecnica rappresentativa, e migliorandone il procedimento è riuscito a creare dei ritratti che si possono considerare vere e proprie opere d'arte.



The Magic Lantern, Auguste Edouart, carta tagliata 26 x 34,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Monete romane



Shadow Procession, William Kentridge, Cortometraggio, 1999



Murales, BANKSY, Brooklyn, New York



Sebastian John Ross



Solhouettes, Kara Walker, 1995

Emblematico è anche l'importanza sociale che questa tecnica ha significato all'interno della storia.

Basti pensare solamente all'epoca Edoardiana, in Inghilterra infatti la postura della Regina di Danimarca Alexandra Carolina, che poi ereditò la corona del Regno Unito, spopolava nelle corti e nei palazzi, tant'è che influenzò l'atteggiamento e il profilo (si intenda l'ambito rappresentativo) delle signore del tempo⁵. Ci viene proposto qui l'esempio di silhouette come elemento che costituisce dei canoni di bellezza, come fattore di cambiamento sociale: dalla più pura sintesi dell'immagine al cambiamento delle abitudini umane, il salto è abbastanza lungo.

⁵ La silhouette ebbe campo fertile anche al di fuori dell'ambito artistico.

Il teologo svizzero John Kaspar Lavater (1741-1801) nel suo testo sulla fisiognomica "Von der Physiognomik" analizzava diverse silhouette umane per riscontrare una corrispondenza tra bellezza morale e fisica, cercando di rispondere a questioni prettamente ecclesiastiche.

Uscita dai canoni artistici, la tecnica del profilo, viene anche utilizzata come forte mezzo di identificazione, grazie all'immagine chiara e immediata e in campi dove il riconoscimento dev'essere rapido e necessario. Infatti viene impegnata come mezzo di localizzazione della scienza forense, dove serve solamente il tratto del profilo della vittima e la sua semplice localizzazione nella scena del crimine. Vittime innocenti sono anche le numerosissime silhouette utilizzate nei poligoni di tiro, oppure importantissime sono le ombre di avvertimento presenti nei segnali stradali.

Per ritornare su un campo più aulico, è interessante vedere come venne utilizzata la silhouette all'interno dei libri di fiabe per bambini dello scrittore danese Hans Christian Andersen (1805-1885). Abbiamo un utilizzo innocente di quest'arte, viene sfruttata la sua capacità rappresentativa di creare un'atmosfera e, come detto prima, una localizzazione dei personaggi, ma consente ampio campo all'immaginazione dell'osservatore, ciò risulta importantissimo per la mente dei bambini incantati dalla storia narrata e dalle immagini accattivanti delle ombre. La silhouette così si pone così in un limbo di recinto/immaginazione che crea un sentiero ma lascia ancora grossa libertà alla fantasia.

La tipologia della silhouette sembra influenzare non più il genere umano, che ormai ha tratto i suoi metodi comportamentali più da televisione e pellicole che da quant'altro, ma il suo massimo prodotto, la città. Questa rincorsa globale alla silhouette ha lasciato delle "impronte" importanti nel contesto urbano, divenendo metodo di paragone tra le diverse metropoli che appaiono sfidare la forma indefinita del cielo.



Alessandra di Danimarca, 1844-1925



Doha, Qatar

IL DISEGNO DELLA CITTA' IN OMBRA



“Il Manhattanismo viene concepito nell’utero di Ferris”¹

Guidato dall’influenza che la pittura ha sempre avuto nel campo architettonico, Hugh Ferriss incomincia a maneggiare l’arte delle ombre, e se fino a questo punto la silhouette suggestionò il portamento e la maniera di vestire di numerosi signori, adesso la posta in gioco si alza notevolmente.

Hugh Ferriss, originario di St. Louis, affascinato dall’immagine del Partenone e dalla monumentalità antica, decise di trasferirsi a New York, dove pensava di trovare terreno vergine su cui manifestare tutto il suo giovane entusiasmo architettonico. Deluso da quello che gli si presentò, “un surrogato di antichità”² si limiterà al ruolo di disegnatore. Ruolo tutt’altro che secondario, come vedremo. Libero dai vincoli che l’atto della costruzione impone, Hugh Ferriss immagina e disegna la sua Atene trasposta nel ventesimo secolo, e catapultata in un altro pianeta, una città immaginaria fatta di grandi “ziggurat” e piccole case³.

Le torri sono distanziate tra loro in maniera tale che i cittadini possano osservarle

in tutta la loro imponenza, evitando le distorsioni dovute ad uno sguardo troppo ravvicinato. Previsione lungimirante di un’usanza tipica, quella di camminare col naso all’insù, di chi passeggia oggi per le strade di Manhattan. Affetti da torcicollo, i turisti associano a quella visione parziale e distorta, quel tanto che riescono ad assaporarne, immagini che provengono dalla loro esperienza visiva, fornita sotto forma di messaggi subliminali attraverso i canali più disparati.

“[...] Juxtaposition is so close that only bits of the structure can be seen at one time by pedestrian. Only by craning the neck does one see the whole of a tower: and then, of course, one sees only a ridiculous distortion. But in the city, now before us, each great mass is surrounded by great spaciousness: here, we may assume, the citizen’s habitual prospects are ample vistas. Without altering his upright posture, his glance may serenely traverse the vista and find at its end a dominating and upright pinnacle” (Ferriss pp110)⁴.

“I disegni di Ferriss quanto più sottraggono tanto più rendono”⁵

L’intero volume “The metropolis of Tomorrow” è pervaso dai termini “Outline”, “Silhouette”...In esso sembra essere presente una consapevolezza dell’importanza figurativa fornita dal

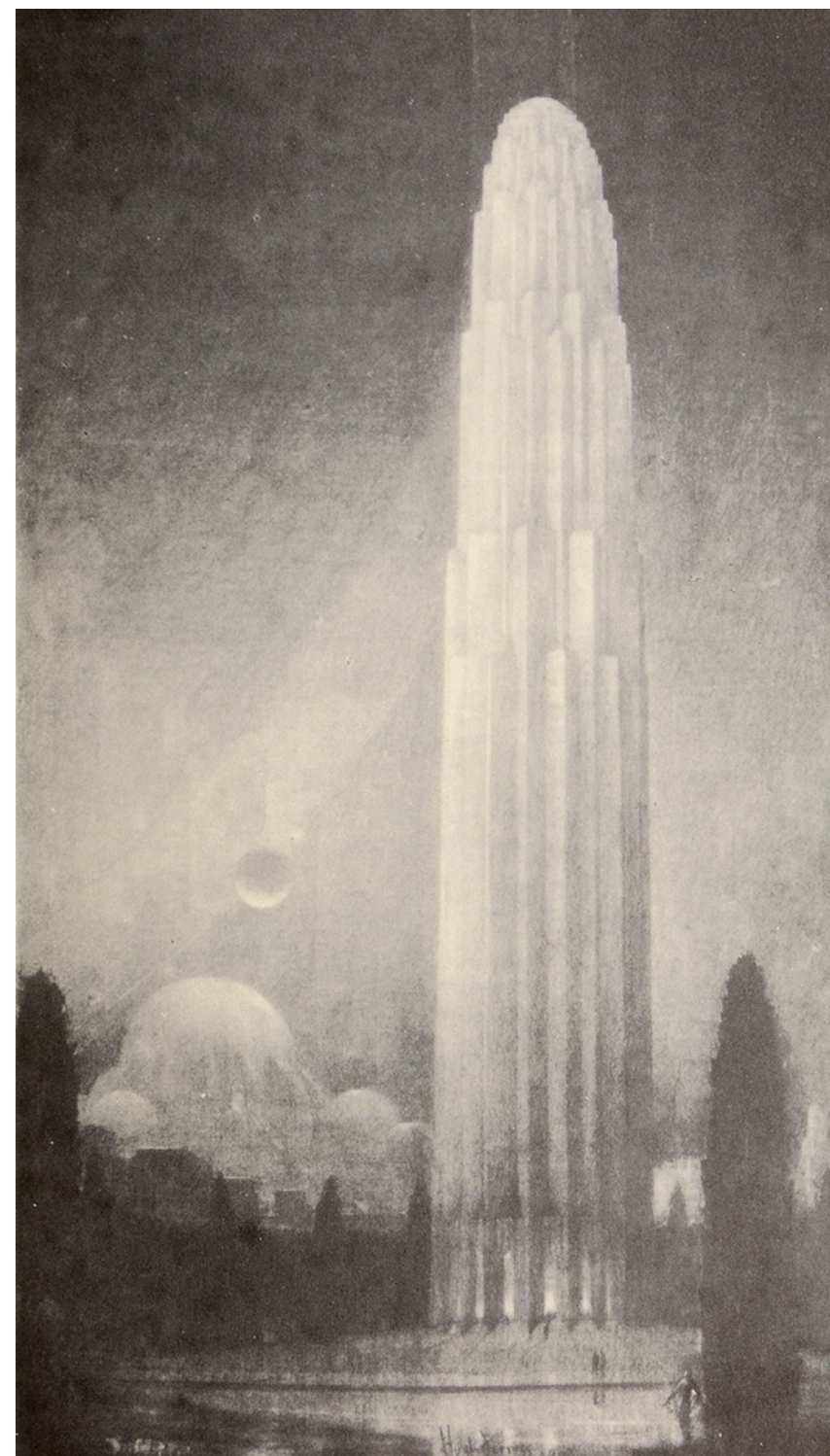
1 R. Koolhaas, Delirious New York

2 R. Koolhaas, Delirious New York pp103

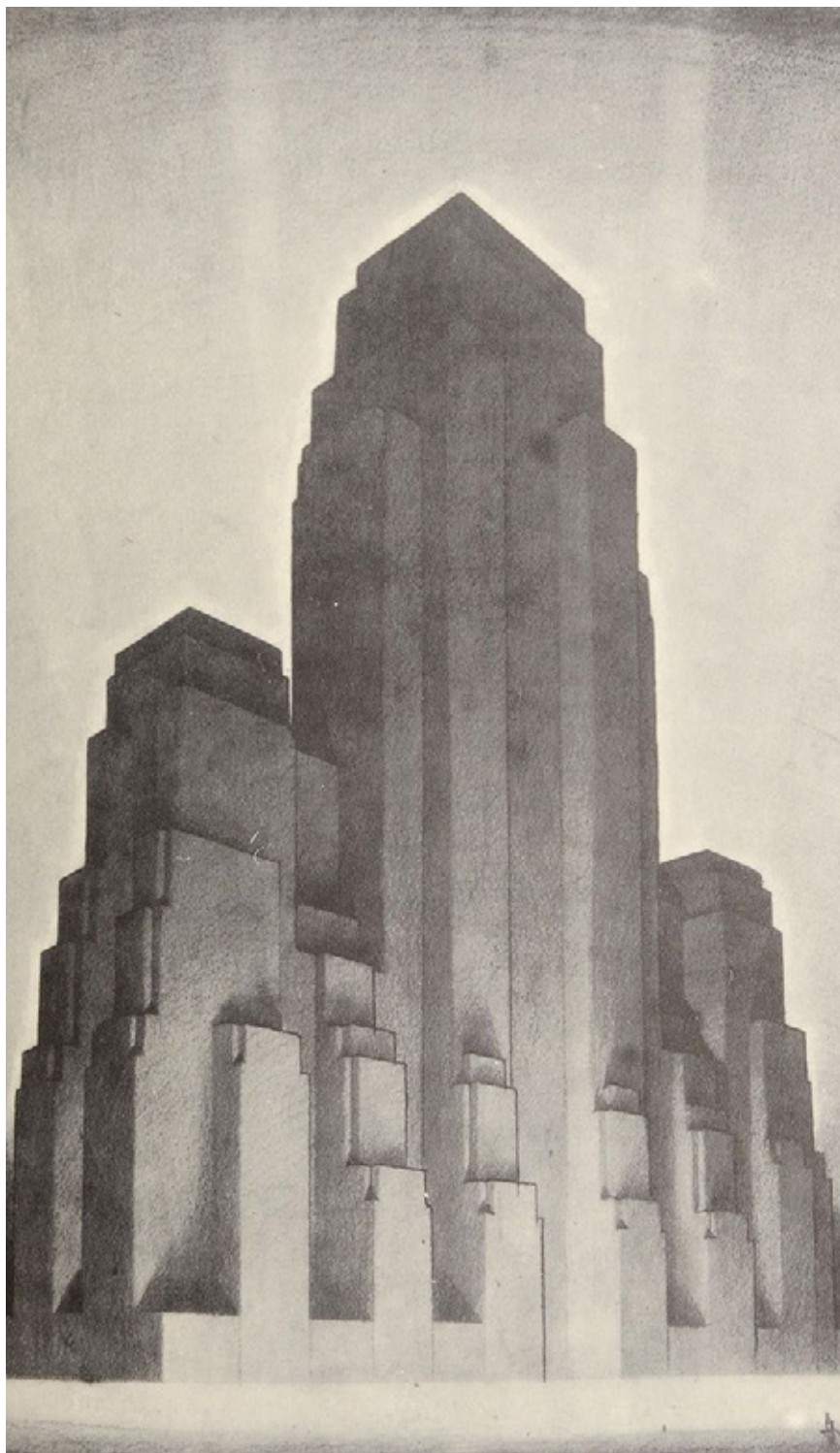
3 Egli pubblicò “The Metropolis of Tomorrow con l’intento di creare una specie di catalogo che fungesse quasi da precursore dello sviluppo cittadino sperando di influenzare le caratteristiche progettuali dei futuri grattacieli. Ferriss fu anche abile ad utilizzare questa tecnica delle silhouette, come se fosse consapevole dell’influenza psicologica che queste forme esercitavano sulla vita umana.

4 “Questa visione si basava su un esplicito apprezzamento della “magnificenza della città vista da lontano, così come su un’attenta valutazione dei problemi urbani sorti in seguito all’eccessivo affollamento dei grattacieli di downtown Manhattan. Essa è ben rappresentata da alcuni celebri rendering di Ferriss”, Michele Nastasi

5 R. Koolhaas, Delirious New York pp 109



The Metropolis of Tomorrow, Hugh Ferriss, 1929



The Metropolis of Tomorrow, Hugh Ferriss, 1929

profilo. Importanza sottolineata dalla tecnica grafica utilizzata: *“il disegno a carboncino, uno strumento grafico impreciso, impressionistico, che lavora sulla suggestività dei piani e sulla manipolazione di quelle che sono, essenzialmente, sagome indistinte”*⁶

Attraverso questo tratto, sporco e fumoso che rievoca ambientazioni notturne, Ferriss può permettersi di non dare alcuna indicazione riguardo alla materialità di questi giganteschi oggetti monolitici, così come anche la stessa legge non faceva (*“[...] no specification is implied of the material that must be used for the exterior curtain wall which stand between the steel members: neither brick, stone nor terra cotta is mandatory: any practical material may be considered, and it is already evident that glass can be produced sheet is a practical material”*)⁷.

Tra Ferriss e Piranesi, intercorrono numerose analogie. Il disegno serve da sfondo tragico alla loro esperienza individuale: entrambi avvertono una crisi architettonica del mondo a loro

⁶ R. Koolhaas, *Delirious New York*

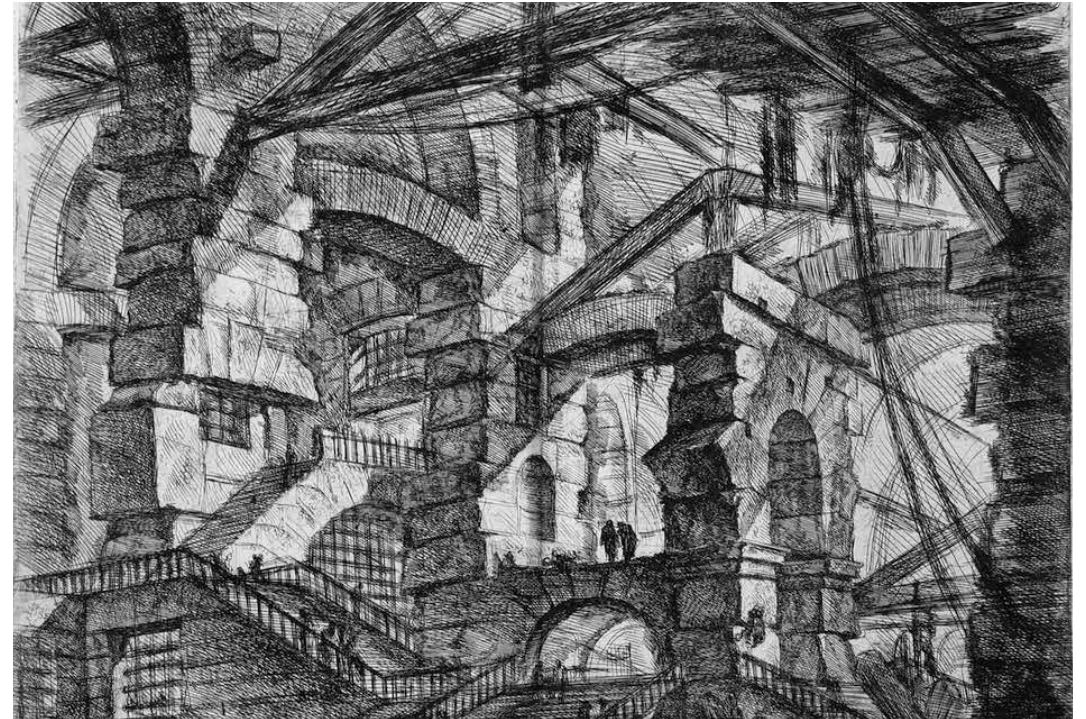
⁷ Qui è doveroso paragonare il lavoro di Hugh Ferriss con quello di Hughson Hawsley, giudicati i migliori renderisti all'inizio del XX secolo. *“Un confronto tra i due mostra a colpo d'occhio le differenze tra i momenti storici in cui hanno lavorato, e l'evoluzione della “professione del renderer in America in quegli anni: da artista talentuoso ma principalmente legato alle commissioni degli architetti, ad attore sulla scena pubblica, capace di portare avanti idee convincenti sull'architettura e sulla città grazie a un linguaggio proprio e autonomo. Il soggetto della maggior parte dei rendering di Hawley, infatti, è un singolo edificio alto che si staglia sulla città, rappresentato pittoricamente e a colori, con una resa realistica sia nei materiali che nel punto di vista, che riproduceva solitamente come un passante avrebbe potuto percepire l'edificio. Ferriss, diversamente, disegnava gli edifici in modo visionario, come elementi scultorei e astratti dal contesto, quasi che la città fosse un paesaggio sublime contemplato da un'altura immaginaria. I suoi rendering di grande formato sono monocromi, il chiaroscuro ottenuto con grandi campiture nere e cancellature che enfatizzano la massa dell'architettura, più che volumi e superfici, in cui i dettagli sono subordinati al disegno generale”*. Michele Nastasi

contemporaneo. In entrambi i casi infatti ci troviamo alle porte di epocali cambiamenti strutturali della “forma urbis”: l'esplosione urbana della metropoli industriale in Europa, l'implosione di Manhattan sotto l'effetto del grattacielo nel secondo caso. (Il libro di Ferriss esce proprio nel '29, anno della grande crisi finanziaria)⁸. Entrambi sceglieranno di osservarne, divertiti e preoccupati, gli sviluppi, constatando che il supplizio, più che dell'uomo, è riservato alla città stessa, dove le nozioni di tempo e di spazio subiscono stravolgimenti.

⁸ Erano infatti anni in cui continuavano a venir decretate leggi che avevano l'obiettivo di regolamentare la costruzione di questi nuovi manufatti architettonici, che venivano considerati “a machine that makes the land pay” (Cass Gilbert, 1900), macchine che necessitavano solamente una smisurata elevazione per essere produttive a livello economico e per garantire condizioni di luce accettabili. Nel 1883 a Chicago i grattacieli vennero limitati in altezza, mentre nel 1916 a New York la Zoning Resolution conferiva a questi skyscraper dei profili sempre più piramidali. Hugh Ferriss fu molto attivo ed influente per quanto riguarda questo argomento, egli portò avanti una ricerca sul setback assieme a Harvey Wiley Corbett, all'inizio degli anni '20, che riuscì ad entrare all'interno del dibattito americano sul futuro delle città e che caratterizzeranno il profilo di New York. *“La pubblicazione, ad opera della Regional Plan Association, una organizzazione influente di uomini d'affari, professionisti e amministratori pubblici nata nel 1922 “per migliorare la prosperità, le infrastrutture, la sostenibilità e la qualità della vita” della regione di New York, fu un importante contributo al dibattito sullo sviluppo verticale della città, e sulla giustificazione estetica della forma del grattacielo e dello skyline. In questo ambito furono sostenute le idee dell'architetto Walter Hood e del “renderista” Hugh Ferriss, che furono attivi protagonisti della discussione sulla città e auspicavano una diversa evoluzione dello skyline, da disordinata catena montuosa a un'ordinata città di torri isolate e ben distanziate fra loro”* Michele Nastasi



The Metropolis of Tomorrow, Hugh Ferriss, 1929



Carceri d'Invenzione, Giovanni Battista Piranesi, 1745-1750

All'autoreferenzialità degli spazi "piranesiani", a un'impossibilità intrinseca, corrisponde il mondo della potenzialità nel secondo, figure costruite sopra una legge operativa.

Il risultato però non cambia: atemporalità e delocalizzazione sembrano essere insiti nelle prefigurazioni utopiche di entrambi, sarà poi Zygmunt Bauman ad approfondirne il concetto tramite lo "spazio liquido".

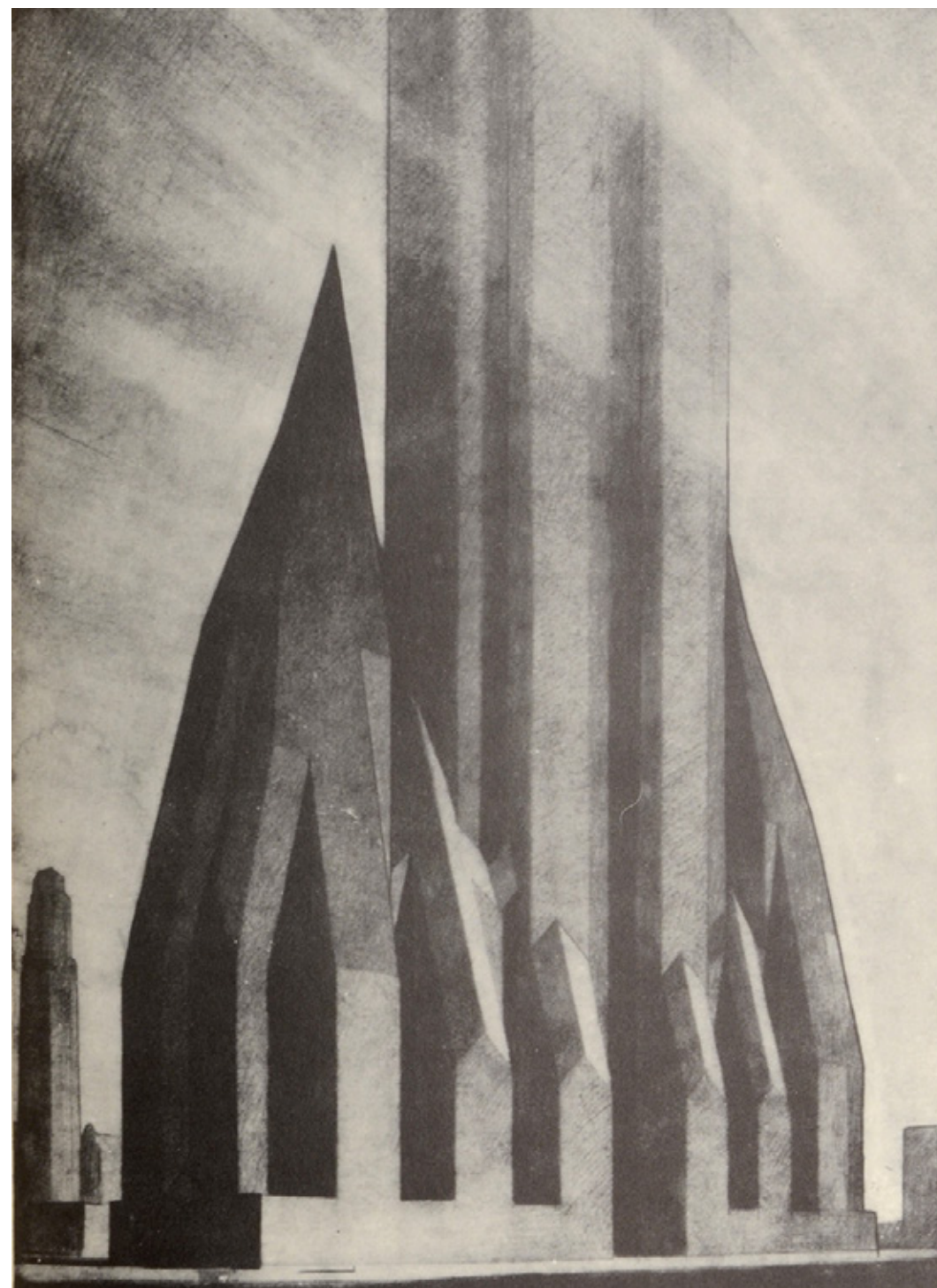
La tecnica del bulino utilizzata da Piranesi, limita il disegno alle tonalità del bianco e del nero; Ferriss porta la tecnica alle sue estreme conseguenze servendosi del solo non-colore, nero.

Le loro figure architettoniche vaghe e ambigue, sfondando il muro della quarta dimensione, fanno appello all'immaginazione dell'osservatore, testimone e complice del delirio.

Possiamo affermare come il disegno di Ferriss rappresenti il punto di incontro tra il procedimento svolto da Canaletto & Co, di assemblaggio del "mosaico urbano" e la tecnica della Silhouette.

Muovendo i primi passi, il pargolo non fornisce ancora una riconoscibilità dei singoli "monumenti", i quali esclusivamente per la loro mole si differenziano dal tessuto generico; essenzialmente limitato alla suggestione e aggrappato alla "città immaginata". Gli servirà l'aiuto di Freud per riconoscere il suo corpo, e gli studi riguardo la teoria della Gestalt per

emanciparsi dal mondo delle favole. Potremmo dire con questo che Ferriss abbia partorito lo Skyline.



The Metropolis of Tomorrow, Hugh Ferriss, 1929

ISTRUZIONI PRATICHE PER IL MONTAGGIO



Queste tecniche di rappresentazione sono state rispolverate ed unite nell'ultimo secolo per "costruire" il profilo allegorico delle nostre città.

Che questa tipologia di illustrazione sia da considerare pura moda di passaggio o no, sarà solo il tempo a dimostrarlo, ma le riflessioni svolte fino a questo punto e una constatazione della realtà portano ad affermare che lo skyline è entrato di diritto all'interno dell'Olimpo delle rappresentazioni urbane.

La conversione della città da ambiente fisico tridimensionale, quale potrebbe essere la prima concezione di skyline coniata da Charles Graham nel 1896¹, a pura rappresentazione bidimensionale, può risultare un gesto banale e semplice, ma invece risulta passare per un percorso lungo con numerosi concetti.

¹ *The Sky line of New York*, 1896, The New York Public Library Digital Collection

Bisogna innanzitutto partire dall'esperienza estetica che lo skyline effettua sulla percezione umana, e in questo caso ci risultano utilissimi gli studi condotti da Paul D. Spreiregen in "Urban Design: The Architecture of Towns and Cities"².

Questa esperienza estetica secondo Spreiregen si basa su tre elementi:

1// Le forme che sono comprese nello skyline

2// Le circostanze in cui queste forme sono viste (luci, condizioni climatiche)

3// Lo stato d'animo dell'osservatore, la sua predisposizione e ciò che associa all'incontro

È un ragionamento che si basa su fattori fisici e percettivi, quasi come un calcolo matematico che grazie a delle variabili permette di tracciare un grafico che in

² "Urban Design: The Architecture of Towns and Cities", Paul D. Spreiregen, McGraw-Hill, 1965, University of Michigan



The New York Skyline, Charles Graham, 1896

questo caso traccia l'illustrazione della silhouette urbana.

La rappresentazione dello skyline viene influenzata perciò da caratteri come il ritmo, ovvero la ripetizione di forme identiche o simili, una modalità che può donare piacere alla vista per quanto riguarda il campo artistico, e potrebbe creare serenità all'osservatore di un profilo cittadino, che percepisce una regolamentazione del manufatto umano sulla natura e quindi una serenità da catalogazione (che per alcuni individui si può tramutare invece in un'ansia simmetrofobica).

La ritmicità dello skyline si può scontrare con le forme armoniche che un tessuto urbano può aver assimilato rispetto al contesto ambientale. È piacevole come alcuni profili cittadini arcaici si armonizzano con la natura, dove nessun nuovo edificio è andato a spezzarne la solidità, come cerca di spiegare Pier Paolo Pasolini nel documentario sulla città di Orte "Pasolini e... La Forma della Città"³, oppure nelle rappresentazioni delle città di Thira (in Grecia) o Bibbiena (in Italia), che non sembrano "sulla" terra, ma "dentro" di essa.

Ma quest'ultimi casi sono rarità per quanto riguarda il prodotto storico architettonico umano, infatti, parlando di skylines, i profili cittadini risultano essere molto aggressivi,

³ "Pasolini e... La Forma della Città", Pier Paolo Pasolini, 1974, RAI

dovento rispondere a fenomeni sociali, politici ed economici. L'immagine che ne scaturisce è necessariamente un'immagine potente, che crea un vanto nel cittadino e una possibile immagine in cui riconoscersi⁴, la retina dell'osservatore viene spesso così colpita da elementi puntuali che svettano in solitaria dalla coesione caotica dei profili degli edifici.

Nella concezione grafica è importante che lo skyline abbia un elemento lineare su cui addossarsi, è per questo che vengono prediletti i confronti con gli specchi d'acqua, che garantiscono la linearità richiesta, ma se ciò non è possibile si cercherà di rendere il più possibile dritta la linea naturale, non curandosi molto del reale andamento topografico.

Compito analogamente rilevante, nello sviluppo della rappresentazione grafica, lo hanno i fattori percettivi.

"La prima vista di una città lascia un'impressione duratura" (Paul D. Spreiregen).

L'approccio drammatico alla città è uno degli elementi più importanti per quanto riguarda la costruzione dell'immagine urbana in skyline. Questa tipologia di approccio è sempre stata riportata nella letteratura, soprattutto nella tematica

⁴ G. Cullen, "Il Paesaggio Urbano. Morfologia e Progettazione", Calderini Editore, Bologna, 1976. In cui si discute del concetto di pianificazione come forma artistica, dibattito accompagnato da numerosissime foto di Cullen, in cui vengono ritratti degli skyline nei quali risalta fortemente la spinta verso l'alto dei grattacieli cittadini e la "resistenza" verso il basso della linea celeste

del viaggio. Il senso di anticipazione e l'immediata rivelazione della silhouette cittadina sono sempre stati temi ricorrenti nella storia. Prendiamo, per esempio, l'approccio dei migranti con New York, quello che vedevano non era solo lo skyline della città, ma era anche il profilo che conteneva la speranza del sogno americano, era un'immagine ben più carica e pesante persino dell'acciaio e cemento che costituivano i grattacieli newyorkesi, di fronte uno scorcio immenso di grattacieli sulla terra ferma, alle spalle un oceano di sacrifici e legami familiari abbandonati, insomma ben più di una cartolina.

"Until the end of the eighteenth century the

approach to a city was one of the dramatic moments of everyday life" (Dennis Sharp). È da sottolineare anche l'importanza del cambiare continuamente il punto di vista dello skyline per goderne appieno la varietà. Con questa rivelazione sequenziale l'arbitrarietà si sposa al meglio con la rappresentazione grafica della città. Il forte senso di prima e dopo, che nella realtà lo si può avere con lo spostamento fisico, nella figura dello skyline lo si ottiene tramite il posizionamento casuale in balia della soggezione del designer, che ha anche il permesso di far diventare l'immagine ancora più accattivante tramite la giustapposizione di elementi "nuovi"



Immigrati all'arrivo a New York City

con architetture storiche, aumentandone il sentimento evocativo.

L'utilizzo di questa bidimensionalità all'interno dell'ambito progettuale può causare non poche interpretazioni sbagliate sul contesto in cui si va ad intervenire, ed è per questo che sarebbe meglio cercare di creare una responsabilità e una coscienza nell'immaginario comune, tramite un'analisi prettamente oggettiva dei vari "assemblamenti" degli skyline.

Ecco quindi un tentativo di descrizione della preparazione del profilo cittadino. I casi analizzati hanno una provenienza molto curiosa, ovvero la rete. Essa è la principale "produttrice" di skyline, e dato che è un elemento senza

uno studio teorico alla base, l'elaborazione grafica può esser fatta da chiunque abbia un computer e nessuna preparazione nell'ambito architettonico se non il puro interesse. La rete favorisce e facilita questo procedimento fornendo i profili in formato png dei singoli edifici già scontornati e pronti per l'uso. Sembra proprio che se prima fossero i cartografi a donare l'idea del mondo, adesso lo siano i siti internet, produttori di immagini vettoriali, grafici pubblicitari o nel migliore dei casi, artisti. Passiamo all'atto pratico.

Prendiamo l'esempio della città più iconica per quanto riguarda questo argomento, New York City, sotto incessante consiglio di Charles Graham e della sua cartolina del



Skyline di New York presi dal web

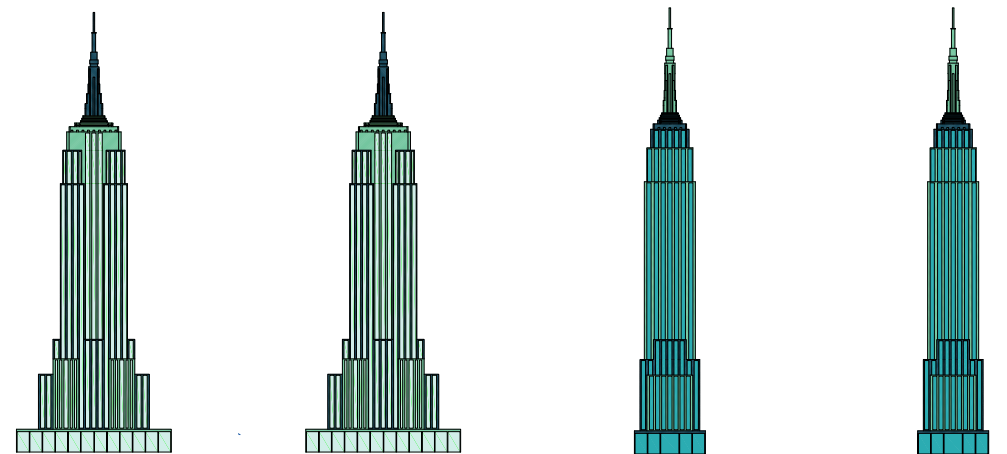
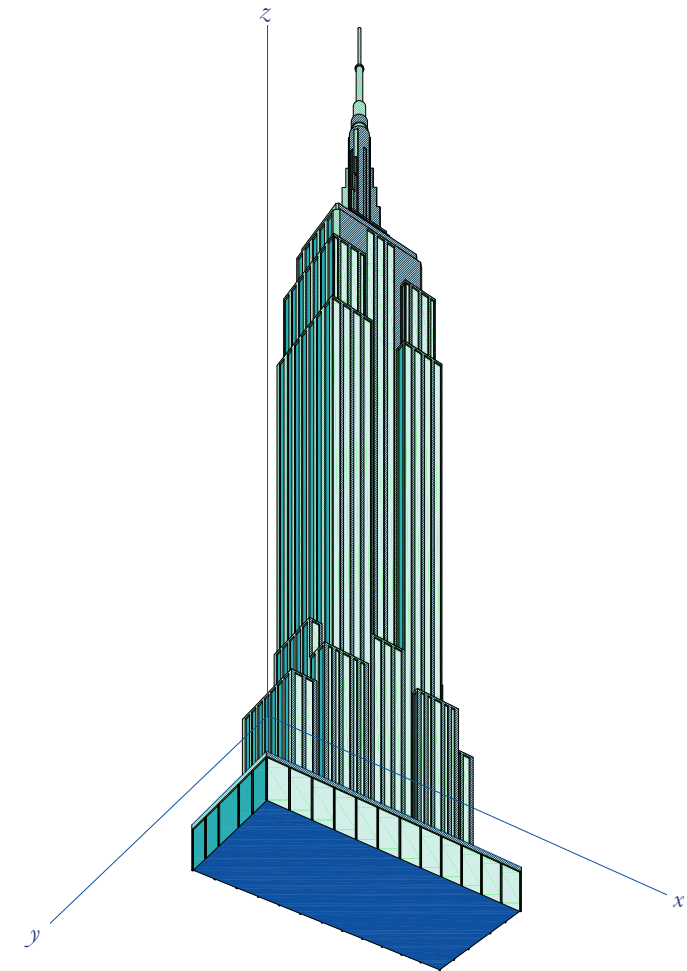
1896.

“È noto che il profilo di Manhattan è uno stupendo accidente di natura, così come il Grand Canyon. Nessuna intelligenza collettiva ne ha preordinato lo sviluppo; esso è il frutto della competizione, di fini contrastanti, e della chicanerie economica. In realtà non c'è alcuna giustificazione razionale alla sua esistenza, salvo il fatto che, dal punto di vista puramente pittorico, esso è forse la più bella silhouette urbana in grande scala che si possa ammirare al

mondo”⁵.

Dimentichiamoci per un istante la visione a volo d'uccello e poniamoci su un punto ideale in cui venga eliminato totalmente l'asse y, dove esistano solamente quindi l'x e lo z, una sorta di belvedere estremamente frontale.

5 Lewis Mumford, 1939



Prospetto Nord e Sud

Prospetto Est e Ovest

Logicamente questo ragionamento per gli edifici che sono speculari su tutti i prospetti comporterà ad una facciata unica (per esempio la silhouette della Tour Eiffel è una sola), mentre gli edifici che risultano più allungati risultano avere due profili, quello frontale e quello laterale (prendiamo come esempio Notre Dame de Paris o come il Flat Iron Building). La rappresentazione del profilo permette “un inganno” di localizzazione molto evidente e giustifica l’azione del posizionamento totalmente arbitrario dei profili degli edifici sul piano. Con quest’ultima operazione lo skyline perde qualsiasi funzione analitica, paradossalmente acquista una figurabilità enorme, visto che dal groviglio di elementi fuoriescono sempre quegli edifici iconici che rendono riconoscibile la città tramite

un disegno estremamente sintetico e seppur sia in parte errato. Questa tesi è avvalorata dal fatto che sono numerosissimi gli skyline di New York presenti su internet ed ognuno ha una visione propria della città, con salti di scala (perché è permessa anche questa libertà al “produttore” di skyline) e vari posizionamenti dei manufatti architettonici che però non cambiano la forza iconica dell’elemento rappresentato. Lo skyline acquisisce le particolarità di una natura morta, se nei dipinti di questo genere si sottraevano gli oggetti al loro contesto naturale e funzionale, per crearne una rappresentazione che ne sottolineasse l’essenza oggettiva, nello skyline l’edificio viene considerato allo stesso livello di un qualsiasi utensile quotidiano. Tavola imbandita, volto umano (Arcinboldi) e città si equivalgono: le peculiarità degli

oggetti che compongono la composizione si vanno a perdere in favore di una forma complessiva, esteticamente piacevole alla vista, l’unica cosa che conta veramente risulta essere la presenza in sé.



III



L'ESPERIENZA DELLA FORMA

*“Là dove i percorsi principali mancavano di identità,
o erano facilmente confusi uno con l'altro,
l'intera immagine urbana era in crisi”*

(LYNCH, L'immagine della città)

L'ombra che si staglia sui prospetti degli edifici nella rappresentazione degli skyline crea sì invitanti illustrazioni, ma produce un senso di smarrimento agli occhi più esperti degli architetti, una sorta di “vedo non vedo” che non porta a nessun godimento visivo.

L'edificio perde definitivamente la sua parte ornamentale, sembra farsi sempre più attuale la deriva che prese Sullivan nella progettazione dei suoi grattacieli, opere di grande fattura decorativa, ma che persero valore una volta che i manufatti incominciarono a sfidare sempre di più la gravità. In questo periodo storico il problema non è più l'altura, ma la qualità formale (sempre che di qualità si possa parlare). Una volta annullata la rappresentazione degli elementi architettonici in prospetto, resta solamente la silhouette a rilanciare il grattacielo all'interno della congestione dello skyline cittadino, chiari esempi possono essere i prodotti del postmodernismo, con il sempreverde Philip Johnson in prima linea.

La “figurabilità” di un edificio incomincia a diventare una qualità progettuale, come anche i vari studi della psicologia della Gestalt sostengono, si spinge sempre di più verso un riconoscimento visivo e psicologico dell'architettura che crei un sentimento di identificazione.

Questo processo si è progressivamente consolidato col passare degli anni.

Lo skyline, fin dalla sua nascita semantica, è sempre stato il simbolo cardine di un collettivo urbano che testimonia l'attività di condivisione che avviene in un luogo, nello stesso tempo, in maniera molto ravvicinata.

In quel tipo di rappresentazione proprio dello skyline, nero e compatto, il cittadino riconosce i sintomi della congestione; il turista, invece, individua riassunte le tappe del proprio "tour" – magari compiuto su di un autobus a due piani.

Questa ricerca di emozioni sembra un po' oscurata (non poteva esserci parola più azzeccata) dalla nuova rappresentazione (skyline), che a quanto pare riuscirebbe anche a influenzare l'attività progettuale dei nuovi manufatti architettonici.

Per avvalorare la nostra tesi bisogna tornare all'anno 1979, quando la città di Melbourne indisse un concorso per migliorare il proprio skyline e per rendersi più piacevole: da suggestione inconsapevole, come poteva ancora risultare il progetto per Buenos Aires di Le Corbusier, a pratica conclamata. "Dotarsi di uno skyline" diventa parola d'ordine per chi uno skyline ancora non ce l'ha; "ritoccarlo" per chi già ce l'ha e vuole sentirsi al passo coi tempi. Quel che conta sarà, nel primo caso, svettare dal continuum sottostante; distinguersi sulla folla, nel secondo.

Preso atto della funzionalità intrinseca alla tecnica della silhouette nel campo percettivo, sia in merito alla riconoscibilità, all'identificazione e al ricordo; questa tecnica, una volta applicata alla città o al singolo edificio, permette infatti di sviluppare ragionamenti utili a partire dal confronto e dalla "classificazione".

Abbiamo constatato (tramite gli schizzi) che, effettivamente, il tracciamento del profilo è una tecnica entrata a tutti gli effetti a far parte del metodo progettuale, e pure nel campo della legislazione esso assume una grande importanza al punto che vengono istituiti bandi per "la costruzione dello skyline".

Se da un lato ci preme evidenziare la pericolosità di questa pratica, che attraverso il suo formalismo annulla qualsiasi nozione di "urbanità", dall'altro abbiamo compreso l'urgenza delle città di essere riconosciute e riconoscibili, dai turisti e dagli stessi cittadini. Un'immagine compatta della città come suo insieme assume oggi un'importanza immensa, e per focalizzarla bisogna necessariamente guardarla da lontano.



CITTÀ E PERCEZIONE VISIVA



Commissario Winchester: "...è un vaso o sono due uomini che si baciano?"

“Come un bambino nella culla, vedendo la luna per la prima volta nella sua vita, cercherà di afferrarla; quello che è questo è ciò che una pura immagine riflessa sulla retina assume poi, nel corso della vita, un significato simbolico dato dall’esperienza”
(WALTER GROPIUS, Scope of Total Architecture)



immagine tratta dalla lezione “Arte e Industria” del corso Storia e Teorie dell’architettura del secondo Novecento 2015/16

Se è vero che a ciascuna semplificazione corrisponde una perdita di caratteri, sia dimensionale che materiale, c’è da osservare come le omissioni compiute con l’intenzione di semplificare il disegno rendano più facile anziché più difficile l’identificazione di tale immagine. È così che ad una drastica riduzione dei caratteri propri del singolo elemento, corrisponde un decisivo incremento figurativo/formale dell’immagine complessiva. Così come due linee e un quadrato sormontato da un triangolo rimandano automaticamen-

te al concetto di “casa”, altrettanto il profilo della Tour Eiffel rimanda a colpo d’occhio all’immaginario parigino. Semplificazione formale, relazione del tutto con la parte, identificazione e figuratività, comparabilità e immaginario... tutti quanti aspetti di un procedimento compositivo – applicabile su diversi campi - per i quali la teoria della Gestalt ci fornirà fondamentali strumenti.

Semplificazione e sintesi

Ridurre un oggetto al minimo dei suoi elementi strutturali concede allo spettatore di focalizzarsi su quelli e su di essi elaborare processi logici diretti. Sono proprio gli aspetti figurativamente più semplici, come la forma perimetrale e la relazione tra gli elementi, che permettono il ricordo dell’oggetto; proprio su questo elementare procedimento si basa il concetto di “marketing”.

Peter Behrens si trovò di fronte al compito di dover coinvolgere un larghissimo e inesperto pubblico nell’acquisto di prodotti d’uso quotidiano. Behrens era stato assunto proprio per dare un involucro agli oggetti della casa tedesca, impeccabili nel funzionamento, ma deboli nel design. Si trattava di fornire una vera e propria immagine al prodotto, concentrandosi molto sul design e tramite questo ci si proponeva di creare un nuovo “stile”. Accanto alle grafiche accattivanti, in cui la teiera AEG fluttua nel cielo come

protagonista autonoma, indipendente dal suo ambiente biologico – la cucina, vediamo che con la diffusione di gallerie e fiere si propone una nuova metodologia di esposizione, ovvero quella della “vetrina”. Gli oggetti vengono esposti e diventano

bombardamento di immagini, in bianco e nero, proiettate tramite un tubo catodico su di una superficie bidimensionale. Direttamente a casa propria. L’ingresso del televisore nelle case dei cittadini costrinse i grafici delle aziende



Prima pubblicità video della storia, della marca d’orologi Bulova

sempre più oggetto del desiderio; svincolati totalmente dal loro ambiente naturale. Abbandonati i motivi floreali, gli “ismi” e i “neo” che ancora avevano caratterizzato i padiglioni dell’Expo nel modernissimo Crystal Palace, il pubblico, ancora frastornato dalla quantità di colori e forme che quegli oggetti esibivano, è ora pronto per essere definitivamente narcotizzato dal

ad informarsi sui principi della Gestalt: la prima pubblicità mandata in onda nel 1925 fu quella dell’orologio Bulova Accutron, “L’orologio dell’era spaziale”. La prima cosa che salta all’occhio ad una rapidissima visione - l’unica concessa allo spettatore di pubblicità, non è la marca né tantomeno il fatto che sia un orologio l’oggetto contenuto in quello che è invece

chiaramente il profilo dei confini americani su sfondo nero¹. Il sogno americano racchiuso in un profilo.

Rimandiamo al mito della ragazza di Corinto, secondo il quale la pittura nacque proprio dal gesto di essa che tracciò sulla parete di fronte a lei il contorno dell'ombra dell'amato proiettata da una candela².

Fintanto che la fotografia non soppiantò totalmente la tecnica del ritratto, essa sopravvisse in forme differenti. Una di queste era proprio la tecnica della silhouette, il cui nome deriva appunto da un avaro ministro delle finanze francese.³

La riduzione dei caratteri fisiognomici porta ad una immediata riconoscibilità della persona ritratta (come detto nel capitolo "Ib: l'ombra del volto"). È per questo che la tecnica della silhouette ebbe una grandissima fortuna in termini di "figuratività", oltre che per ragioni prettamente monetarie.

Oltre al pregio dell'immediatezza nel riconoscimento, la silhouette ha il carattere dell'universalità. La figura nera su sfondo bianco appare come un logo; il suo linguaggio essenziale, il cui codice

1 Uno slogan successivo dirà "Il tempo e lo spazio si misurano con Bulova Accutron. Bulova Accutron, l'orologio dell'era spaziale"

2 "L'arte è un sostituto delle persone che ami. Plinio il Vecchio illustra l'origine delle immagini create dall'uomo con la storia della donna di Corinto. Il suo innamorato deve partire per un viaggio lungo e pericoloso perciò, prima che se ne vada lei traccia il contorno della sua ombra sulla parete. Così è nata la pittura, gli esseri umani creano immagini per tenersi stretto ciò che amano e quello che stanno per perdere". Massimiliano Gioni

3 Étienne de Silhouette (1709 – 1767)

è facilmente decifrabile, comunica con chiunque. Chiunque disponga di intelletto ed esperienza.

Di quel profilo saranno alcuni caratteri salienti a prevalere e ad essere immediatamente colti. Soltanto una volta ricollocati questi ultimi all'interno dello sviluppo globale sarà possibile elaborare sull'immagine processi di identificazione e memorizzazione. Cosa distingue il profilo di Mies Van Der Rohe da quello di Alfred Hitchcock se non un sigaro posto tra le dita del primo? O un cappello a bombetta, nel



caso di Winston Churchill

Il tutto e la parte in questa tecnica di rappresentazione sono così intimamente legati da non poter prescindere l'uno dall'altra. Nella musica la melodia non può prescindere dalle singole note, sarà tuttavia la melodia ad essere ricordata e non la singola nota. "Ricordiamo melodie, non note. Così nel profilo riconosciamo lo sviluppo degli elementi, la loro giustapposizione e non gli elementi stessi."⁴.

4 K. Lynch, La forma della città.



Un salto di scala ci porta dal volto umano a quello urbano: capita spesso di identificare un'intera città nel suo edificio simbolo. La figura retorica è quella della metonimia. Tour Eiffel = Parigi, ma cosa succede se, improvvisamente, il profilo della Tour Eiffel spunta nel bel mezzo di una città orientale? Tokio per esempio⁵. Sarà solo allora, quando nemmeno il profilo di Notre Dame risulterebbe così inequivocabile, che la cupola di Montmartre, nel primo caso, e i tetti delle pagode, nel secondo, verranno in soccorso e consentiranno di determinare di quale città si tratti.

Esperienza

Come potremmo infatti accedere al riconoscimento di una qualsiasi di queste ombre se non ne avessimo ben chiara la reale fisionomia?

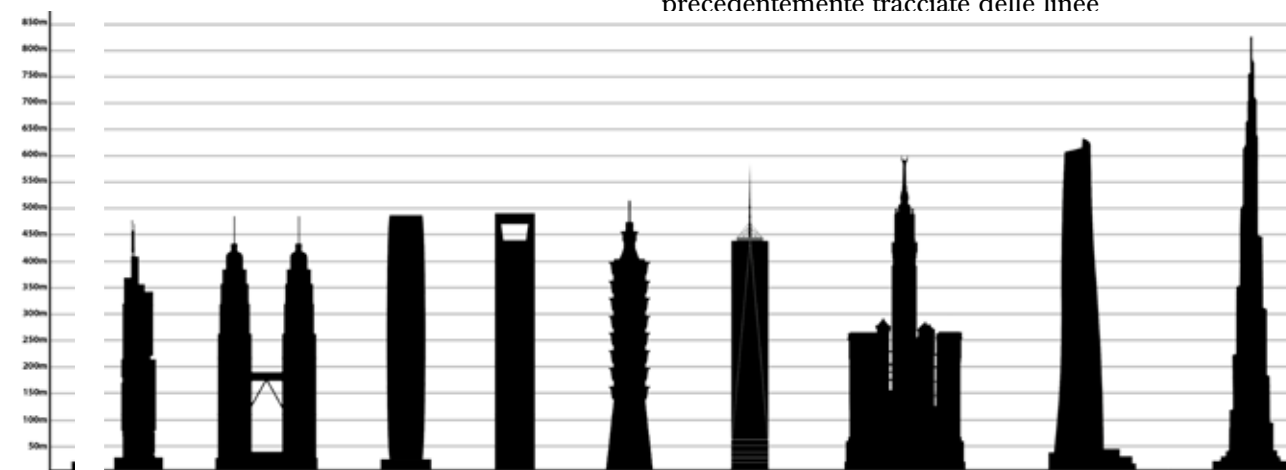
Un tempo era la sola esperienza fisica a concedere la conoscenza di queste forme. Cinema, televisione, web, social network, reportage fotografici, mostre, riviste, cartelloni pubblicitari, ecc... sopperiscono oggi all'esperienza fisica, fornendoci tutto quell'apparato iconografico, largamente

accessibile da chiunque – volutamente e non - utile al riconoscimento dei profili anneriti in quell'ossimoro che abbiamo voluto chiamare esperienza/non-esperienza virtuale, volto più alla creazione di desiderio che non al soddisfacimento di esso.

Comparazione

Ciò che ha reso possibile condurre ragionamenti così immediati su due entità così complesse (Tokio e Parigi) non è altro che la "sintesi" precedentemente applicata ad esse. Se da un lato si tratta di una rinuncia considerevole, dall'altro lato l'annerimento totale dei caratteri superficiali ha reso plausibile e semplice il confronto tra le due: tramite riduzione e omologazione è possibile cogliere le differenze e con queste le singolarità di ciascuna entità - città vista nel suo insieme. Analogamente, edifici longilinei spogliati di qualsiasi loro connotato qualitativo - caratteristica funzionale, tipologica, materica, ecc... sfilano uno in fianco all'altro con le spalle al muro. L'unica qualità che dei poveretti ai giudici importa è il dato dimensionale: sul muro lungo il quale sono stati accuratamente disposti, dal più basso al più alto, sono state precedentemente tracciate delle linee

5 Tokyo Tower



parallele. Tramutando la colpevolezza in premio, l'ultimo della fila (anche se nel caso del confronto "all'americana" non necessariamente il più alto risulta essere l'assassino) viene incoronato con il premio dell'"edificio più alto del mondo". Emporis detta le regole e dichiara che per poter accedere a questa sfilata l'altezza minima è di 100

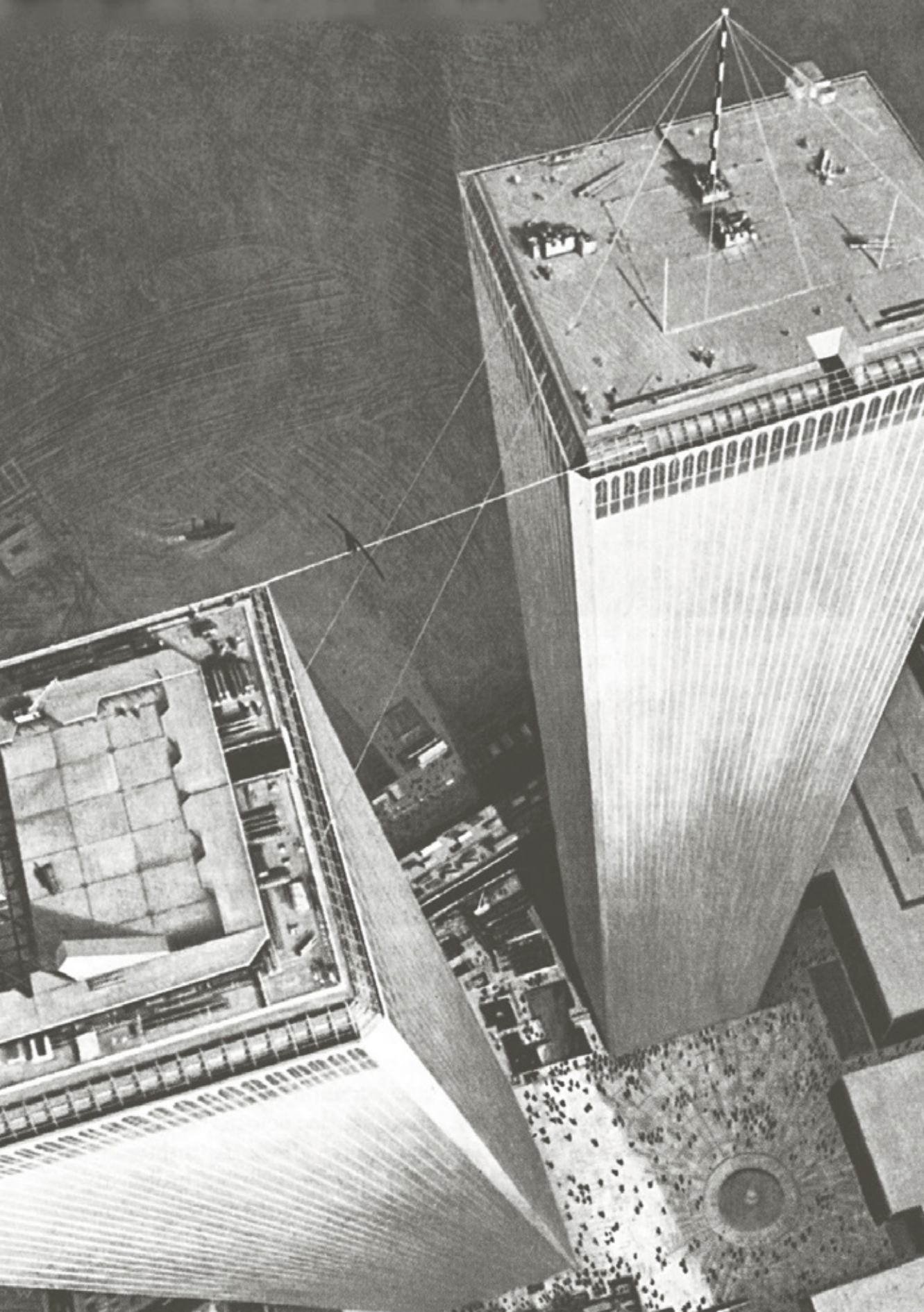
mt⁶. Con o senza tacchi.

6 "A skyscraper is defined on Emporis as a multi-story building whose architectural height is at least 100 meters. This definition falls midway between many common definitions worldwide, and is intended as a metric compromise which can be applied across the board worldwide. The 100-meter cutoff for a skyscraper coincides with the cutoff for the Emporis Skyscraper Award".



"I soliti sospetti"





BREVE BIOGRAFIA DEL GRATTACIELO

Pt. 1

La costruzione è cresciuta: una volta, senza ascensori aveva i limiti della stanchezza delle gambe nel salire le scale (quarto piano): con gli ascensori non ci sono limiti: una volta la costruzione muraria aveva i suoi limiti, oggi la struttura non ne ha: però le torri siano concesse solo cedendo spazio al traffico ed al parcheggio.

(GIÒ PONTI, Amate l'architettura - Cose Ovvie - Il grattacielo)

Nasce a Chicago nel 1885 in circostanze tragiche⁷. Fino all'adolescenza non varcherà, salvo rare occasioni, i confini americani. Il suo sviluppo in altezza è subordinato alle limitate conoscenze tecnologiche, a una normativa ancora piuttosto apprensiva oltre che a rigide imposizioni fiscali. Studia tra la sua città natale, dove nel '22 vince un concorso piuttosto prestigioso⁸, e New York, dove vivrà nel '29 un momento di intensa crisi. Si risollewa in fretta e spronato da

⁷ Con la "tabula rasa" provocata dall'incendio di Chicago nel 1871, si verificarono le circostanze perfette per la proliferazione del grattacielo come nuovo modello costruttivo. Il progettista si trovava di fronte ad una forma nuova, senza precedenti e non ancora codificata; libero da influenze stilistiche e rigidi schemi tipologici/funzionali: il campo di sperimentazione per il grattacielo era potenzialmente infinito. Il grattacielo nasce per ottimizzare lo sfruttamento del suolo, muore nella contaminazione del cielo.

⁸ Nel 1922 viene indetto un concorso, che passerà alla storia, per la sede del "Chicago Tribune": l'edificio doveva essere "the most beautiful and distinctive office building in the world". *Campo di sperimentazione e al contempo vetrina, si trattava di mostrare al mondo intero il volto della nuova "cattedrale dell'informazione"* M. Biraghi

infantili competizioni⁹ saprà ottenere la sua rivincita. Destinato, suo malgrado, a condurre una vita piuttosto ordinaria e inquadrata in rigidi schemi dettati dai genitori imprenditori, sarà costretto a vestire in maniera coerente a questi schemi, fintanto che non si sarà reso indipendente da essi¹⁰.

⁹ *"Significativo però che proprio il Chrysler e l'Empire concentrino il loro carattere – al di sopra di centinaia di metri di facciate squadrate e uniformi – esclusivamente nella zona sommitale: nel caso del primo, una guglia composta da semicerchi raggianti in lega cromo-nickel e acciaio, poggiata su una piattaforma adorna di doccioni a becco d'aquila riproducenti lo stemma posto sul cofano della Chrysler Plymouth; nel caso dell'altro, un enorme puntale rastremato che funge anche da pilone d'ormeggio per dirigibili. Dietro la creazione di una silhouette riconoscibile e dal contenuto scopertamente simbolico, risulta ormai chiaro che ciò che conta davvero è la realtà economica e la materialità del grattacielo [...] degno di nota in tal senso è che, tanto nel caso dell'Empire State Building che in quello del Rockefeller Center, la fama dell'edificio superi di gran lunga quella dei suoi ideatori: la soggettività dell'apporto individuale è subordinata all'oggettività del risultato"* M. Biraghi

¹⁰ L'edificio per uffici, destinazione a cui era riservato il grattacielo inizialmente, richiedeva alcune caratteristiche fondamentali. L'esigenza di avere ambienti luminosi e la tendenza a limitare la costosissima illuminazione ad incandescenza del tempo, imposero la disposizione di una pianta libera da setti murari. La pianta libera ruotava attorno ad un nucleo di ascensori, dispositivo tecnico al quale si attribuisce la fama di aver concretamente permesso la realizzazione del grattacielo. Lo spostamento orizzontale che aveva caratterizzato per secoli il movimento all'interno della città, viene ruotato di 90 gradi, lasciando il primo a prevalenza carrabile. L'aria condizionata permetteva una totale indipendenza dall'ambiente circostante. Organismo a tutti gli effetti autosufficiente, il grattacielo sarebbe potuto sopravvivere ovunque, Antartide e Deserto inclusi



TIME: January 8th, 1979

Zoning Low¹¹ e Louis Sullivan¹² saranno in questa fase i suoi “fashion stylist” prediletti. Quest’ultimo, di gusto estremamente raffinato, non aveva considerato che di lì a poco il grattacielo sarebbe diventato grande, e come spesso conviene negli adolescenti, avrebbe avuto poco tempo da dedicare all’aspetto esteriore.

In questa delicata fase preadolescenziale ha la fortuna di incontrare Ludwig Mies van der Rohe, il quale gli insegna l’arte della castità e dell’eleganza, ma sarà purtroppo un periodo breve.

Superbo e spendaccione,¹³ finisce un’altra volta in bancarotta, se la vede brutta, ma la ne esce anche questa volta, e anche

questa volta più energico e consapevole di prima¹⁴. Proprio nella New York della beat generation¹⁵, volubile di natura e insicuro per sorte, incontra Philip Johnson¹⁶. Il fortuito incontro, avvenuto per le vie del Greenwich Village, sarà determinante per il suo futuro: non sappiamo bene se abbia influenzato il suo orientamento sessuale, ma indubbiamente influenzerà il suo modo di vestire. Merito del Maestro sarà senz’altro quello di fargli aprire gli occhi sul mondo: viaggia prima in America per poi spingersi oltreoceano, da un lato e dall’altro del globo. Da Phoenix a Melbourne, da Chicago a Dallas, da Los Angeles a Singapore, a Jakarta...

11 La “Zoning Low” del 1916, aveva imposto che gli edifici indietreggiassero nel loro sviluppo verticale (“setback”) per ragioni funzionali. Nel capitolo facciamo coincidere con l’emanazione di questa legge il momento di presa di coscienza dell’esistenza di un profilo urbano, sia nelle forme grafiche che nei contenuti notiamo analogie consistenti con gli skyline odierni

12 Sullivan, propose dei raffinatissimi Palazzi “all’italiana”, estrusi in altezza, tripartiti e fittamente decorati in sommità. La crescita in altezza accanto alla mutata velocità di utilizzo della città portarono alla rapida capitolazione di questo modello.

13 Percettivamente cambiò radicalmente il volto della città. La costruzione in ferro permetteva, e la legge non imponeva regole in proposito, che la pelle fosse di qualsiasi materiale. Inevitabilmente la scelta ricadde sul vetro. (“In steel construction, no specification is implied of the material that must be used for the exterior curtain wall which stand between the steel members: neither brick, stone nor terra cotta is mandatory: any practical material may be consider, and it is already evident that glass can be produced since it is a practical material”) In accordo con le teorie espresse da Bruno Taut, passò del tempo prima che queste teorie venissero applicate nel concreto. Si iniziarono tuttavia a sperimentare nuove tecniche, nuovi materiali. Gli architetti della New York degli anni Trenta, sempre più in accordo con fisici e ingegneri, posero le basi per la città riflettente di oggi

14 Crisi energetica del 1973. Sarà dopo questo avvenimento che si inizia ad avvertire una coscienza per temi quali ecologia e sostenibilità

15 Si parla della Beat Generation come emblema della cosiddetta “gioventù bruciata”, sebbene l’esplosione di questo movimento sia avvenuto vent’anni prima, negli anni ’50. Sarà proprio lo stesso a dare origine alle radicali contestazioni su atomica e Guerra in Vietnam

16 Philip Johnson, laureato in filosofia, funzionerà da cartina di tornasole per i cambiamenti in corso. Personaggio camaleontico, eclettico, sarà proprio lui, ingaggiato dal direttore del MoMA Alfred Barr, insieme a Henry-Russell Hitchcock a portare il movimento moderno in America e ad internazionalizzarlo, sarà sempre lui a distanza di pochi anni a proporre un edificio a forma di rossetto. “Il suo incontro con il grattacielo da questo punto di vista si rivela fatale: nel suo spirito eclettico, infatti, l’eclettismo connotato al grattacielo trova il compimento supremo.” La produzione architettonica di Philip Johnson rimane affiancata per tutta la sua vita ad una intensa attività teorica. Nel suo rapporto duraturo con il MoMA di New York, rapporto avviato con la mostra nel ’32, egli promuoverà continuamente mostre e pubblicazioni. Si è detto che questa sua attività non fosse altro che un’azione di marketing, volta a persuadere l’opinione pubblica e i gusti, al fine di vendere. In ultima analisi Philip Johnson riveste in pieno la figura dell’americano libero e disinibito, che si serve della realtà operando al suo interno, rifiutando l’ideologia come costruzione

È in Europa che avviene l’incontro coi suoi antenati, sente parlare di San Gimignano e Bologna. Opta comunque per città più cosmopolite, ispirandogli la prima timore per la noia, e la seconda timore per la droga. Visita Londra, Francoforte, a Parigi fa un salto con la promessa di tornarci, così come avviene per Milano .

In Oriente trova definitivamente la sua strada, per Hong Kong sembrerebbe perdere la testa . Ma poi la testa la perde per davvero nella sua cara Manhattan, nel distretto finanziario. Li indissolubilmente legherà il suo cuore ad un altro grattacielo, finché non sarà la morte a separarli.

Riportiamo di seguito un articolo, tratto dal secondo numero della rivista “Inventario”, nel quale si racconta dell’unione tra le due Torri celebrata dal funambolo Philippe Petit.

“Philippe Petit è un funambolo. Philippe Petit è un artista. Philippe Petit è uno strano progettista. Il suo motto potrebbe essere: lasciare tracce senza lasciare tracce. Il suo ritmo di vita batte in mezzo alle nuvole. La sua mente si diverte a organizzare sfide impensabili. Philippe Petit progetta sogni. Sogni che traduce in spettacolari realtà. Realtà che il resto degli uomini chiama follie. Philippe Petit progetta pazzie. Pazzie che spostano l’asticella dei limiti terrestri verso altezze popolate dagli dèi del cielo. Philippe Petit è un funambolo. Philippe Petit è colui che, il 7 agosto 1974, tese un cavo fra le Torri Gemelle del World Trade Center per poi passeggiare su questo filo d’acciaio, sospeso a 400 metri d’altezza, per 45 minuti. Philippe Petit è l’uomo che ha congiunto le Torri Gemelle per l’eternità. Un progetto teorico fortissimo. Una prova fisica indissolubile. Un messaggio di pace a futura memoria. Il tutto viene partorito a Parigi, in uno studio dentistico. [...]

Da qui parte il percorso che porterà Petit dall’idea primigenia alla

realizzazione pratica. Un percorso difficile, anche perché illegale. L’operazione dovrà essere svolta nell’ombra, in clandestinità. Nessuno dovrà sapere che “qualcuno” sta pensando di camminare nello “spazio aereo” che divide le Torri Gemelle niuioichesì, simbolo dell’intera nazione americana, e non solo. Ecco quindi lo srotolarsi di sei anni di ricerca e il susseguirsi di parole chiave quali idea, passione, progetto, sopralluogo, studio, disegno, plastica, prova, calcolo, materiale, azione, inconveniente, improvvisazione, rischio, fattibilità. Ecco quindi una serie di problemi e le relative soluzioni adottate:

Come effettuare i sopralluoghi all’interno del cantiere delle Torri Gemelle? Fingendosi inviati della rivista di architettura “Metropolis”.

Come entrare nel ventre del World Trade Center con il materiale necessario all’operazione? Con un furgone marchiato Willoughby’s recitando la parte di scaricatori sottopagati e scontenti del loro lavoro.

Come congiungere i tetti delle due torri? Con un cavo lungo 60 metri, spesso 22 millimetri e pesante circa 200 chilogrammi.

Come far arrivare il cavo da un tetto all’altro? Con arco e frecce! Che tipo di calzature indossare per la “traversata”? Scarpette dalla sottile suola di pelle di bufalo.

E a questo punto decide di camminare sul filo, Là, sopra. Lasciare con un gesto la vita che si conosce per entrare nell’universo delle nuvole. Dove lo spazio è troppo. Dove regnano i venti. Travestirsi da uccello sapendo di non essere capace di volare. Passeggiare in cielo. Infine sdraiarsi sul cavo, a riflettere gioia. Quel puntino, che dalle strade di New York si vede danzare su di un invisibile filo, non è più Philippe Petit: è la sua anima. Libera di innalzarsi. New York è sospesa. New York è attonita. New York ha la faccia rivolta all’insù. E non sa bene né cosa fare né come reagire di fronte a questo plateale gesto illegale, che regala a piene mani poesia, sogno, libertà. La metropoli è sbigottita di fronte a un sogno di penna diventato realtà, che ha unito in matrimonio due Torri Gemelle che il progetto umano aveva pensato e divide per sempre. Philippe Petit, New York, 7 agosto 1974: un progetto indelebile; un omaggio di incomparabile bellezza. Un sogno: lasciare tracce senza lasciare tracce.

Missione compiuta. Per sempre”.

Pt.2



the Home Insurance Building, William Le Baron Jenney, Chicago, 1884 - 85 (demolito 1931)

10 piani



Guaranty Building, Dankmar Adler & Louis Sullivan, Buffalo, 1896

51m



Empire State Building, Shreve, Lamb & Harmon, Manhattan, Marzo 1930

381 m



Chrysler Building, William Van Alen, Manhattan, Maggio 1930

318.9 m (antenna)



Tribune Tower, John Mead Howells & Raymond M.Hood, Chicago, 1925

141 m



1501 Broadway (Paramount Building), G L. Rapp, Manhattan, 1926

119 m



Seagram Building, Ludwig Mies van der Rohe, Manhattan, 1958

157 m



Bank of America Center, Johnson/Burgee Architects, Houston, 1983

240 m

Più come fenice che come figlio, il Il Grattacielo risorge dalle ceneri dei genitori, accanto alle due voragini sepolcrali. È una femminuccia ma la genetica non mente: sin dalla sua nascita è piuttosto alta, 1776 piedi per la precisione. Leggenda vuole che la sua altezza sia corrispondente all'anno della dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti, proprio per questo motivo è chiamata dagli amici "freedom"¹⁷. Libertina e vanitosa si veste di attillati indumenti riflettenti¹⁸ (viene da domandarsi se il nome non derivi piuttosto da questo fatto, anziché dalle nobili ragioni sopracitate), sin dalla sua prima gioventù vagabonda per il mondo in cerca della sua strada. Seguirà quella intrapresa dai genitori, in oriente, dove compie i suoi studi, in ambito sociale tra Hong Kong, Tokyo e

17 "Nel 2004 la Lower Manhattan Development Corporation avvia un call for proposal e riceve circa cinquemila progetti, da cui sono selezionati alcuni gruppi di star. Ai gruppi guidati da Eisenman, Meier, Gwathmey e Holl, da Foster, da Libeskind, da Schwatz, Shigeru Ban e Vinoly, dagli United Architects e Greg Lynn e da Som viene richiesto di elaborare un progetto in otto settimane." Starchitecture pag. 91

18 Una città fatta di specchi, che un tempo riflettevano la bellezza delle parigine ("La città si rispecchia in migliaia di occhi, in migliaia di obiettivi. Non sono solo il cielo e l'atmosfera, non sono solo le réclame luminose dei boulevard ad aver fatto di Parigi la "Ville Lumière"). Parigi è la città dello specchio: liscio come uno specchio è l'asfalto delle sue strade e automobili. Vetrate dinanzi a tutti i bistrò: qui le donne si guardano anche più che altrove. La bellezza delle parigine è uscita da questi specchi. Prima che gli uomini le guardino, hanno già controllato dieci specchi." Walter Benjamin nelle città di oggi vedrebbe il dramma, piuttosto che la malizia, di una città che scompare, dove il volto dell'edificio è il riflesso del vicino, anziché di una bella parigina

Shangai¹⁹. Vorrebbe lanciarsi nel mondo del volontariato, tuttavia per l'Africa non è ancora pronta, per l'India tanto meno.²⁰ In Sudamerica ci prova, va a Caracas dove spera la vita sia Rum e merengue, si vedrà invece coinvolta in un'esperienza unica, finalmente conosce davvero cosa significhi il termine povertà, vita comunitaria e con essa "umanità". Molti anni dopo arriveranno anche i riconoscimenti per questa sua insolita esperienza.²¹ Ipocrita di sangue, da sempre attratta dalle acque cristalline e dal clima tropicale, parte per un roadtrip tra le città della Thailandia, Malesia e Singapore; dove però scoprirà a malincuore che in città il mare non esiste. O se esiste non è quello dove Leonardo Di Caprio faceva il bagno in the Beach. Arrampicatrice sociale quale è, non si

19 Il grattacielo in questi paesi si svincola dalla sua funzione congenita, quella di ufficio, per accogliere quella abitativa. Le densità abitative impongono una crescita verticale. La densità di Hong Kong, a parità di superficie, risulta essere tre volte quella di Roma, che pure pensiamo sia piuttosto elevata: 2 231 ab./km² di Roma contro 6 434 ab./km² di Hong Kong.

20 Lagos, Dehli, Karachi, Mumbai risultano tra le città più densamente popolate al mondo, la crescita tuttavia procede orizzontalmente, spesso sotto forma di baraccopoli. Terreno evidentemente poco fertile per investimenti edilizi.

21 Parliamo della Torre David di Caracas, un grattacielo di 28 piani costruito nel 1990, modernissimo ma incompiuto, che dopo anni di occupazione ha vinto l'ambito premio del Leone d'Oro per il miglior progetto rappresentante il tema "Common Ground". La biennale di Venezia premia, quindi, questo esempio di abitare collettivo e informale messo in piedi dall'Urban-Think Tank (Alfredo Brillembourg, Hubert Klumpner) e Justin McGuirk. Ma soprattutto dagli abitanti di Caracas e dalle loro famiglie "che hanno creato una nuova comunità e una casa a partire da un edificio abbandonato e incompiuto"

accompagna mai agli uomini per amore bensì per profitto; un giorno infatti, mentre era in visita dagli zii a Kuala Lumpur, si imbatte accidentalmente, per sua fortuna o disgrazia chi lo sa, nel famigerato "ricco sceicco" il quale la conduce, in sella alla sua Jeep Cherokee, con lui nel Golfo Persico. Lei, abbagliata dal lusso sfrenato, posa i bauli Louis Vuitton e si tuffa in piscina. Non ci crede che intorno a lei non ci sia davvero nulla, solo deserto. Decide così di salire sempre più in alto nella speranza di intravedere forme di vita oltre quella distesa di sabbia. Ma niente, frustrata e magrissima²², è messa alla prova dalla vita sfrenata che conduce nei weekend ad Abu Dhabi con la Sarah Jessica e tutte le altre, tanto che presa dalla malinconia decide di ritornare con loro a New York. Lì, lungo la Park Avenue, ancora magrissima, esce con uno ancora poco conosciuto ma furbo e che grazie a lei otterrà qualche riconoscimento²³.

La informano che in Russia la stanno emulando, e persino alla Mecca. Il suo spirito libertino qui non è certo apprezzato,

22 Burj Khalifa ottiene, fin dalla sua costruzione il primato di "grattacielo più alto al mondo", coi suoi 828 m di altezza. Progettato da Adrian Smith, dello studio SOM, si dice tragga il suo design dalla tradizionale architettura islamica della regione, in particolare dalla Grande Moschea di Samarra.

23 432 Park Avenue, progettato dall'architetto cileno Rafael Vinoly, è il più alto grattacielo residenziale al mondo e il terzo più alto d'America. Con una superficie di base di appena 28m², gli appartamenti partono da un prezzo base di 1,9 milioni di dollari: emblema di speculazione intensiva. Da applausi.

o piuttosto è un caso che Mordor fosse giunto sulla terra proprio in quei giorni. Affranta decide che un viaggio in Europa potrebbe risollevarle il morale, e farle ritrovare anche un po' del suo *savoir faire* perduto. Purtroppo il vecchio mondo non le lascia carta bianca, come la viziata ha sempre avuto grazie ai suoi genitori che tanto hanno lottato. Non la lasciano entrare in centro, non è abbastanza raffinata. Nemmeno pagando l'area c. Così resta confinata in periferia, nei centri direzionali a soddisfare annoiati uomini d'affari. Un tentativo di coronare il sogno lasciato incompiuto dai genitori c'è stato, sarà purtroppo però molto criticata, accusata di plagio oltre che di crimini molto più gravi. In Europa, dove non si sente ben accetta ed è accusata di aver rovinato la piazza²⁴, ha per ora finito la sua missione. Ricurva su sé stessa, ormai vecchiotta, per l'ennesima volta ritorna a New York dove cerca invano di rialzarsi. Ormai in fin di vita pensa ai figli disseminati per il globo,

24 (grattaciel) Ovvio che il primo sviluppo in altezza dell'architettura (New York) fosse oltre che una necessità economica (sfruttamento in altezza dell'area costosa) anche una comodità data dal concentrare uno vicino all'altro gli edifici, con arterie strette perché calibrate ad un traffico ridotto, vicinale ed ancora lento (pedonale o con poche e piccole carrozze con cavalli) Oggi la soluzione in altezza di deve invece attuare proprio per il traffico, un traffico non più vicinale ma di grande raggio perché rapido, con veicoli ingombranti, e che esige parcheggi non pubblici ma pertinenti ad ogni edificio che, sviluppato in altezza, deve cedere spazio per il parcheggio: la strada è per il traffico, la piazza "privata" è per il parcheggio di ciascuna unità edilizia.

La costruzione è cresciuta: una volta, senza ascensori, aveva i suoi limiti nella stanchezza delle gambe nel salire le scale (quarto piano): con gli ascensori non ci sono limiti: una volta la costruzione muraria aveva i suoi limiti, oggi la struttura non ne ha: però le torri siano concesse solo cedendo spazio al traffico ed al parcheggio. G. Ponti, *Amate l'architettura*



*Bank of China Tower, LM.Pei & Partners
Hong Kong, 1990,
367,4 m*



*Petronas Towers, Cesar Pelli, Kuala
Lumpur, 1998
451,9 m*



*Jin Mao Tower, Skidmore Owings &
Merril, Shanghai 1998,
421 m*



*Burj Al Arab, Tom Wright, Dubai, 1999,
321 m*



*Aldar Headquarters, MZ Arch., Abu Dhabi, 2010,
110 m*



*Marina Bay, Moshe & Associates, Singapore, 2010
207m*



*Abraj Al Bait, Dar Al - Handasah,
La Mecca, 2012*
601 m



*Torre Unicredit, César Pelli,
Milano, 2014*
231 m



*One World Trade Center, David Childs & Daniel
Libeskind, Manhattan, 2013,*
541,3 m



*432 Park Avenue, Rafael Viñoly Arch.,
Manhattan, 2015,*

in particolare al suo prediletto, che di nome avrebbe dovuto fare “Illinois”²⁵ in onore del suo fratello maggiore mai nato, che tanto la fa stare in pensiero per via dell’ambiente in cui sta crescendo (e con Mordor vicino di casa il rischio è alto), ma stremata si trascina fino alla

57esima dove si accascia in una posizione che tanto alluderà alla sua vita passata.²⁶

25 Jeddah Tower, anche chiamata “Mile-High Tower” è un grattacielo in forma di spillo, alto appunto un miglio come il nome fa intendere. Frank Lloyd Wright l’aveva pensato nel 1956 americano, “The Mile High Illinois”

26 VIA 57 West, B.I.G

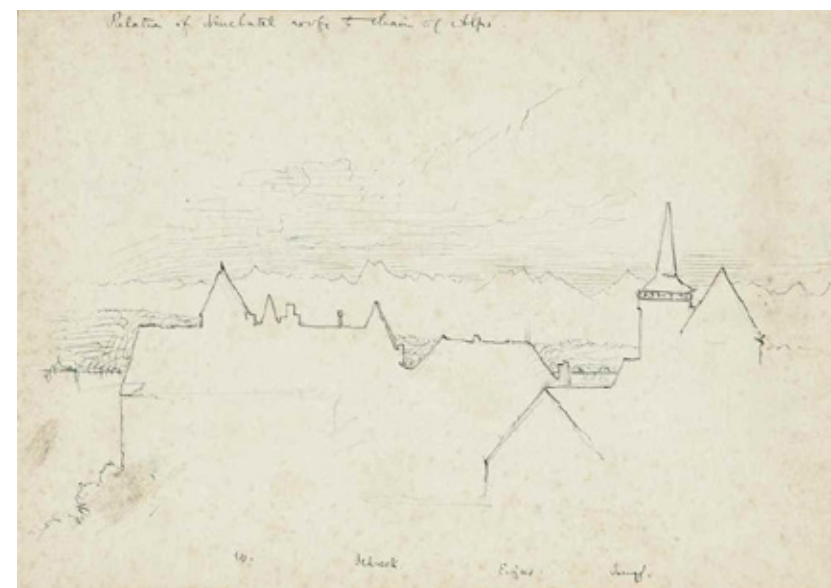


*VIA 57th Avenue, Bjarke Ingels Group,
Manhattan, 2016,
142,3 m*



*Jeddah Tower, Adrian Smith
& Gordon Gill Arch, Gedda,
1000 m*

"DISEGNO ERGO PROGETTO"¹



¹ *Disegno ergo Progetto. Ideas and shapes arounds architecture. How do signs/drawings constitute the alphabet of architectural construction?*
Mostra tenutasi al MAXXI da 16 Marzo 2018 al 6 Maggio 2018, che indaga come gli architetti giungano a una forma attraverso il medium del disegno

*Questa visione mi è rimasta dentro, intensa,
magistrale. Ho pensato:
non esiste nulla a Buenos Aires.
Solo quella linea forte e maestosa.
Un giorno, sulla prima visione della città distesa
sul bordo del Rio, ho costruito la città che
Buenos Aires potrebbe divenire,
se uno spirito civico ardente e chiaroveggente,
se una gelida ragione saranno in grado di suscitare
necessarie energie.*
(LE CORBUSIER, Lezioni)

È nel disegno che risiede l'origine di un progetto. Uno schizzo non può mentire, in esso sono conservate le intenzioni più pure ed ingenue espresse dalla mano dell'architetto in quella fase in cui ancora si stava ponendo domande. È proprio nelle radici del progetto di architettura infatti che ricerchiamo testimonianze concrete volte ad avvalorare la nostra tesi secondo la quale la progettazione non ha mai prescinto la visione verticale. Analizziamo dapprima alcuni schizzi progettuali in cui risulta evidente come questa tecnica si presti alla rappresentazione della natura, da cui lo skyline trae le sue origini, e successivamente venga applicata sul profilo urbano. Si noti come nella volontà di integrare il manufatto nel paesaggio, la visione privilegiata sia appunto quella in sezione.

La linea sinuosa che congiunge i seni, le spalle, il mento e i capelli sciolti di una donna col volto ricurvo si fondono nella mano di un architetto nordico per rievocare un paesaggio montano. Paesaggio montano iraniano in cui s'inserisce il progetto per un museo, il quale sembra completare e coronarne la vetta. Soltanto il cambio di colore, che evidenzia il manufatto, fa pensare ad un passaggio tra mondo naturale e mondo artificiale: la linea del profilo sembra infatti proseguire ininterrotta, proprio come fosse quella delle sinuosità femminili o di una catena montuosa.

Alvar Aalto doveva ben conoscere i disegni eseguiti da Jhon Ruskin, pioniere di questa tecnica grafica. Osserviamo come l'artista si servisse della linea per tracciare il contorno delle montagne, arricchito da graziose acquerellature, così analogamente disegnava i profili urbani, con i tetti spioventi e i comignoli proprio come fossero creste di una montagna, o il profilo di una donna.

Di questo argomento, non di donne bensì di profili, Pasolini parla con il suo assistente (perché non è capace di parlare con il pubblico televisivo "disperso chissà dove", per timore di instaurare con esso un rapporto

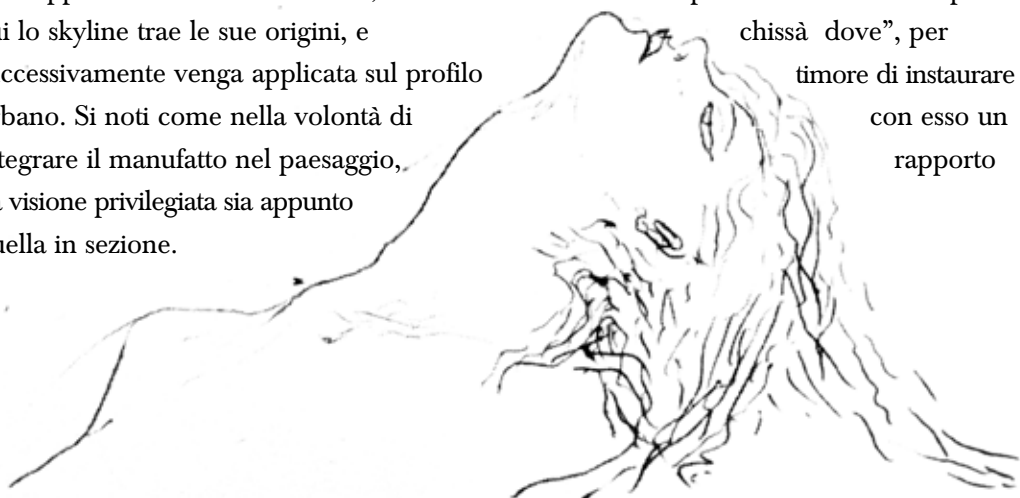
"antidemocratico" come affermerà in un'intervista) quando nel '74 gira un documentario sulla "forma di una città, il profilo di una città" per muovere una critica alla cattiva edilizia di quegli anni che stava rapidamente infestando l'Italia. In quel caso gli scempi architettonici erano case popolari (che lui stesso dichiarò assolutamente necessarie), che collocate in quella posizione, lungo il declivio della collina su cui sorge Orte, affianco all'acquedotto romano, disturbano profondamente l'armonia complessiva "per il semplice fatto di appartenere ad un altro mondo", con caratteri stilistici totalmente diversi a quelli dell'antica città di Orte. "È un turbamento della forma, dello stile". Pasolini si sente addirittura offeso, non soltanto in quanto "anima bella" e per cui sensibile in modo particolare al dato estetico, ma perché tanto ha lavorato su siti storici dove questo era un problema pratico e urgente, se possibile molto più grave che in Italia. Ad esempio in Persia, o ad Al Mukalla dove racconta che gli emiri hanno minato una stupenda porta per semplici ragioni infrastrutturali, o ancora a Sanaa, una "rustica Venezia", dove stanno bombardando tutte le mura che la circondavano e che le davano "assolutezza meravigliosa"; nel Nepal, "Katmandù è distrutta in quanto forma, permangono i monumenti ma è la forma della città che è distrutta, che è difficile da salvare".

Profilo di donna, Alvar Aalto, 1982/83

"Prima ho fatto un'inquadratura della città di Orte nella sua perfezione stilistica cioè come forma perfetta assoluta, basta che io muova questo affare nella macchina da presa ed ecco che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città è incrinata, è rovinata, è deturpata da qualcosa di estraneo. [...] Tante volte siamo andati a girare fuori dall'Italia, in Marocco, in Persia, in Eritrea e tante volte avevo il problema di girare una scena in cui si vedesse una città nella sua completezza, nella sua interezza. [...]"

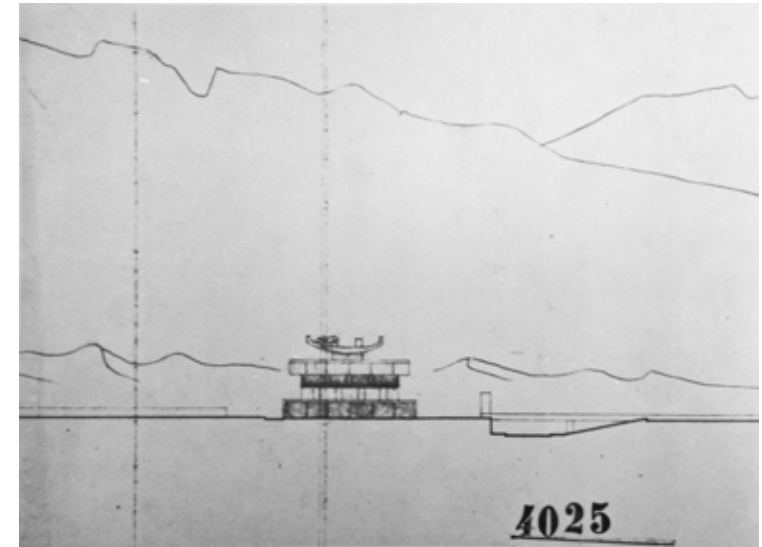
Vorrei precisare, la forma della città si manifesta, pare, si rivela, se confrontata con un fondale naturale. Per esempio la forma della città di Orte pare in quanto tale perché la cima di questo colle bruno divorato dall'autunno è contro il cielo grigio".

Sarà Le Corbusier il primo a considerare davvero il profilo di una città come entità compatta, e conseguentemente a progettarlo come tale. Se negli schizzi di Alvar Aalto traspare il desiderio di dimostrare un pensiero, quello organicista, a fondamento del quale si prevede che il manufatto architettonico entri in perfetta sincronia con la natura, in Le Corbusier leggiamo invece il desiderio di plasmare quella natura a sua immagine e perché no, somiglianza (se solo glielo avessero permesso). Negli schizzi per St. Dié, e poi ancora in quello di Chandigar notiamo come il paesaggio naturale, il profilo ondulato delle montagne "serva" come puro espediente grafico, estetico.

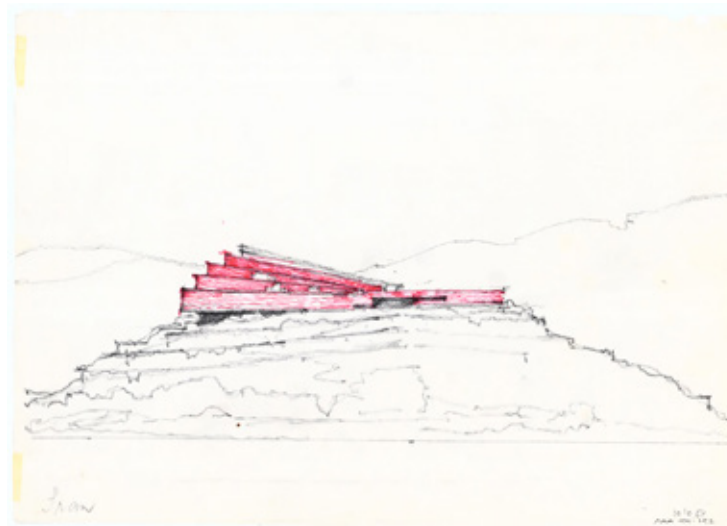




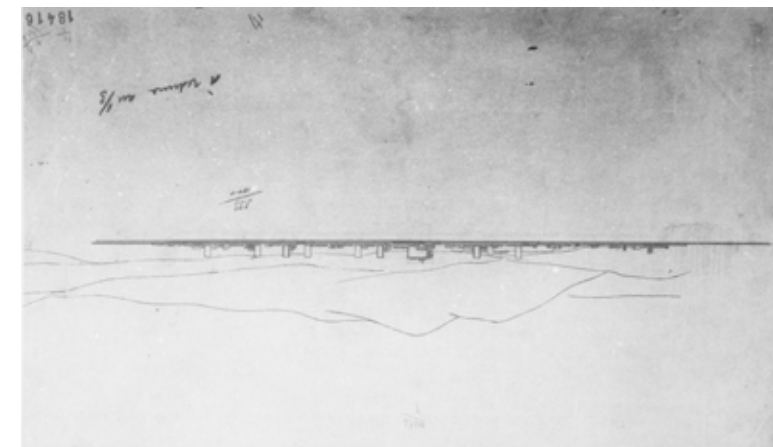
*Alvar Aalto. Travel Sketch: Calascibetta, Sicily. 1952.
Collection Alvar Aalto Family*



*disegno n. 4025
Chandigarh, Palais du Gouverneur. (0.22x0.24) Profili dell'edificio.
Senza titolo, nè firma, nè data.*



*Iran Museum of Modern Art, schizzo di progetto, 1969-70.
Alvar Aalto Museum*



*St. Diè: Urbanisme (1946).
(0.80x0.60 m) Profilo del progetto nel paesaggio. Senza titolo, nè firma nè data.
Inchiostro a china.*

Fa da suggestiva quinta scenica al suo progetto, il quale poggia su un'immaginaria e generica linea di terra. O ancora a Mosca, si serve del profilo per evidenziare la netta distinzione tra ciò che appartiene alla tradizione e ciò che invece è "moderno", Soviet. Un imponente muro merlato e turrato è linea di confine in questo scontro tra due culture, costrette a spartirsi lo stesso campo.

Sarà però il viaggio in America, e ancor di più in Sud America, a dare al buon Le Corbusier il coraggio necessario per affrontare la questione: "skyline". Lontano dal giudizio di critici e colleghi europei che tanto l'avevano bacchettato per quel "sobrio" piano per il centro di Parigi, egli si sente libero di proporre quest'ultimo in una terra ancora vergine, pensando di fare del bene agli "indios" che ancora non distinguevano il bene dal male. Purtroppo però si sbagliava, ingenuo. Con la sua valigetta andò tutto trionfo a proporre il suddetto sventramento presso l'ufficio tecnico della città di Buenos Aires. Si narra che, a seguito di urla insulti di vario genere e porte sbattute, per cui gli argentini sono professionisti, il povero architetto si vide sbattuto fuori, seguito a ruota dalla sua preziosa valigetta scaraventata malamente. Aneddoto o realtà poco importa, ciò che a noi interessa è mostrare lo studio urbano che Le Corbusier conduce sulla città sudamericana. I disegni che egli traccia rapidamente durante le sue lezioni

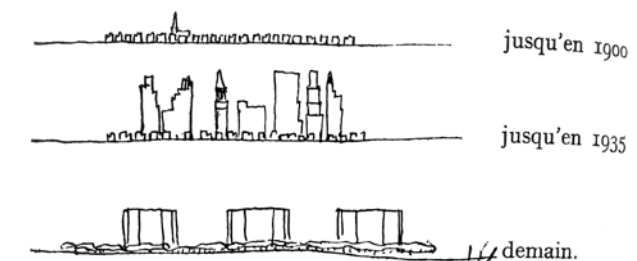
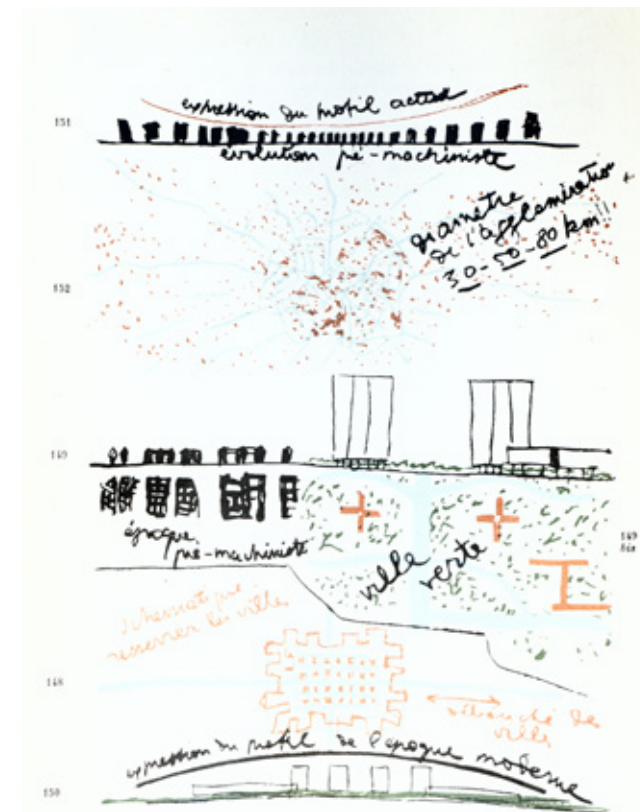
svolte all'università di Buenos Aires sono la prova schiacciante che effettivamente stava nascendo una coscienza sul concetto di skyline, parola sino ad ora riservata alle sole capitali del grattacielo: Chicago e New York.

Proprio nei confronti di New York egli sferra la sua critica più dura: "patetico paradosso". Sembra non esserci alcuna via di scampo per la città. Traccia annoiato e poco convinto uno schema su come la città di New York si è evoluta dal 1900 ad oggi e come potrebbe essere in un futuro grazie al suo provvidenziale intervento. Ma non ci crede nemmeno un attimo e presto rivolge la sua attenzione alla vergine Buenos Aires, dove pure conduce il ciclo di meravigliose lezioni.

Interessantissimi sono gli studi urbani condotti su Buenos Aires, dove nella forma concava del profilo urbano risiederebbero tutti i mali della città. Edifici più alti ai lati e più bassi al centro creano un ambiente claustrofobico, ma soprattutto evidenziano che la città risulta "dare le spalle al mare".



Le Corbusier, disegno n. 27247
Palais des Soviets (1930). Inserimento del Palazzo dei Soviet nel paesaggio urbano. Matita e inchiostro a china.



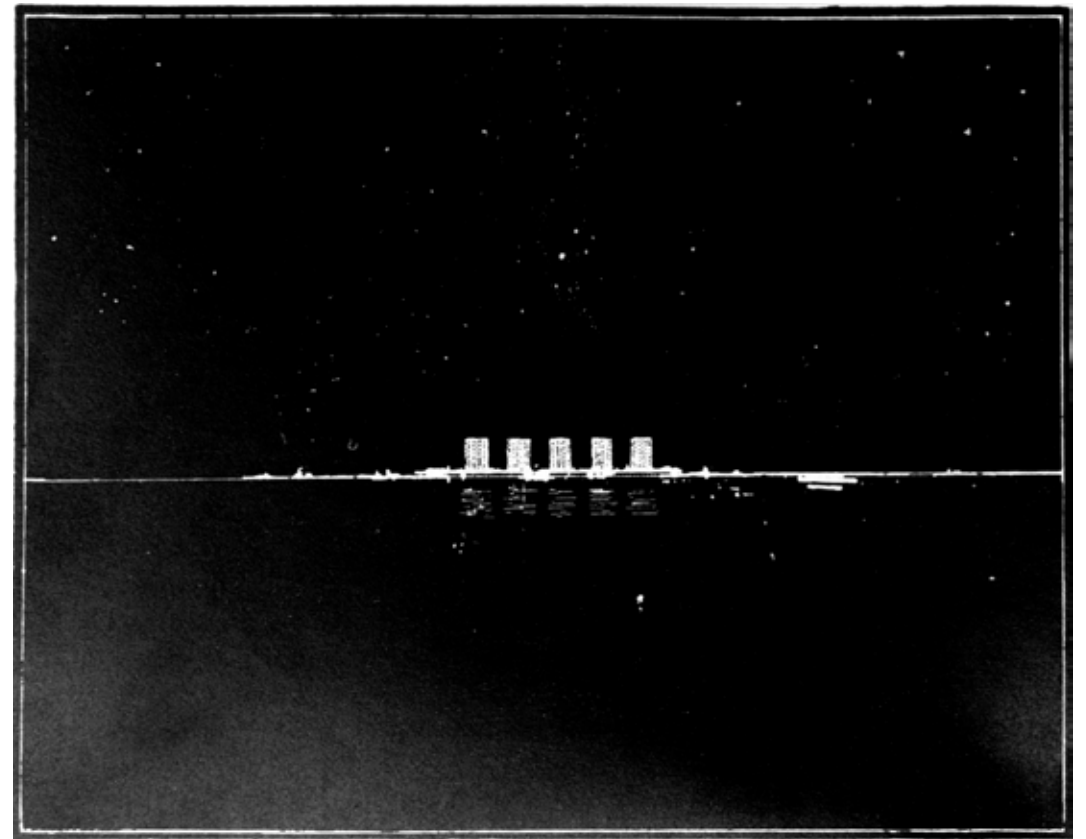
La soluzione arriverà proprio dal mare. O meglio, sarà Le Corbusier che arrivando dal mare avrà l'illuminazione:

“E improvvisamente, oltre i primi segnali luminosi, ho visto Buenos Aires. Mare unito, piatto, senza limiti, a destra come a sinistra; sopra di me, il vostro cielo argentino, così pieno di stelle; e Buenos Aires, questa fenomenale linea di luce, che ha inizio a destra, all'infinito, e che sfugge verso sinistra, all'infinito, sul pelo dell'acqua. Nient'altro, salvo al centro della linea di luci, il crepitio di un bagliore elettrico che indica il cuore della città. È tutto! Buenos Aires non possiede né il pittoresco né la varietà. È il semplice incontro della Pampa con l'oceano su di una linea, rischiarata di notte da un estremo all'altro. Miraggio, miracolo della notte: la semplice punteggiatura regolare ed infinita dell'illuminazione della città disegna quel che è Buenos Aires agli occhi di un viaggiatore rimasto solo per quattordici giorni sull'Oceano.

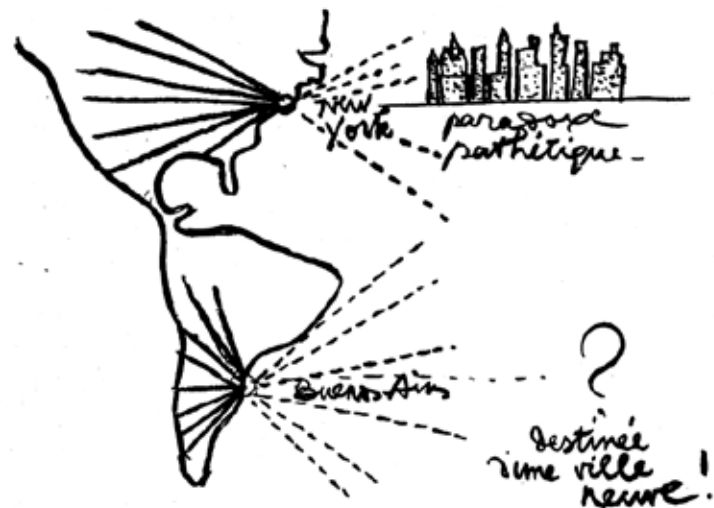
Questa visione mi è rimasta dentro, intensa, magistrale. Ho pensato: non esiste nulla a Buenos Aires. Solo quella linea forte e maestosa.

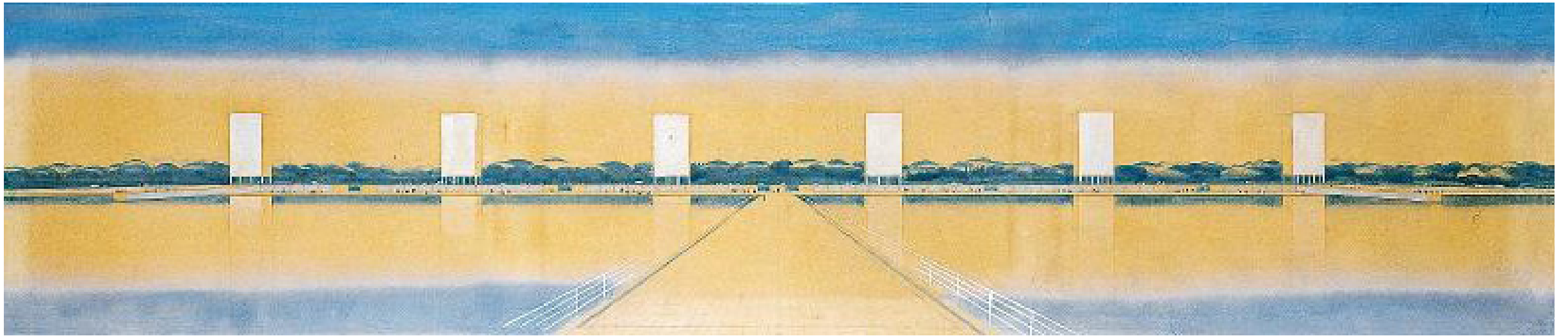
Un giorno, sulla prima visione della città distesa sul bordo del Rio, ho costruito la città che Buenos Aires potrebbe divenire, se uno spirito civico ardente e chiaroveggente, se una gelida ragione saranno in grado di suscitare necessarie energie.

[...] New York è formata da grattacieli che dominano il mare. Ma N.Y. non è altro che il primo gesto della civiltà contemporanea; edificata nell'improvvisazione, nella confusione; la città è un paradosso, un esempio patetico; una tappa ormai vissuta, ma che non si può rivivere. [...] disegno semplicemente i grattacieli di New York e vi scrivo sotto: “Paradosso patetico” New York per quanto patetica fosse, per lo meno esisteva! Buenos Aires invece, agli occhi dell'architetto francese, non è altro che “incontro orizzontale tra pampa e oceano”, senza soluzione di continuità. Sulla falsariga di questo progetto, sarà poi Adalberto Libera colui che accoglierà più entusiasticamente questo progetto, per proporlo poi, molto simile, per il progetto di sistemazione del litorale di Castelfusano.



Le Corbusier, Buenos Aires.

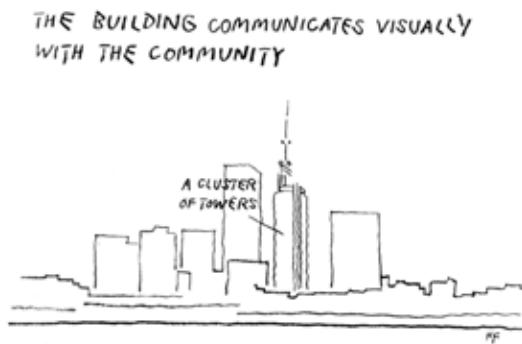




Adalberto Libera, progetto per Tor di Valle, Castelfusano 1933-34

Ma se fino a questo momento l'inquadratura avveniva giungendo dal mare o da una vasta pianura da cui era possibile abbracciare l'intero paesaggio, città compresa, Sir Norman Foster applica la tecnica della silhouette limitatamente ad inquadrature specifiche della città, questa volta ripresa dal suo interno. Il paesaggio naturale, negli studi del Conte, scompare del tutto (ad accezioni di nuvole ritratte più come espediente grafico che non paesaggistico), lo skyline diventa definitivamente un fatto urbano, capace di ritrarre una specifica identità. La passività della linea orizzontale a cui si trattava di dare un "carattere" (Le Corbusier a Buenos

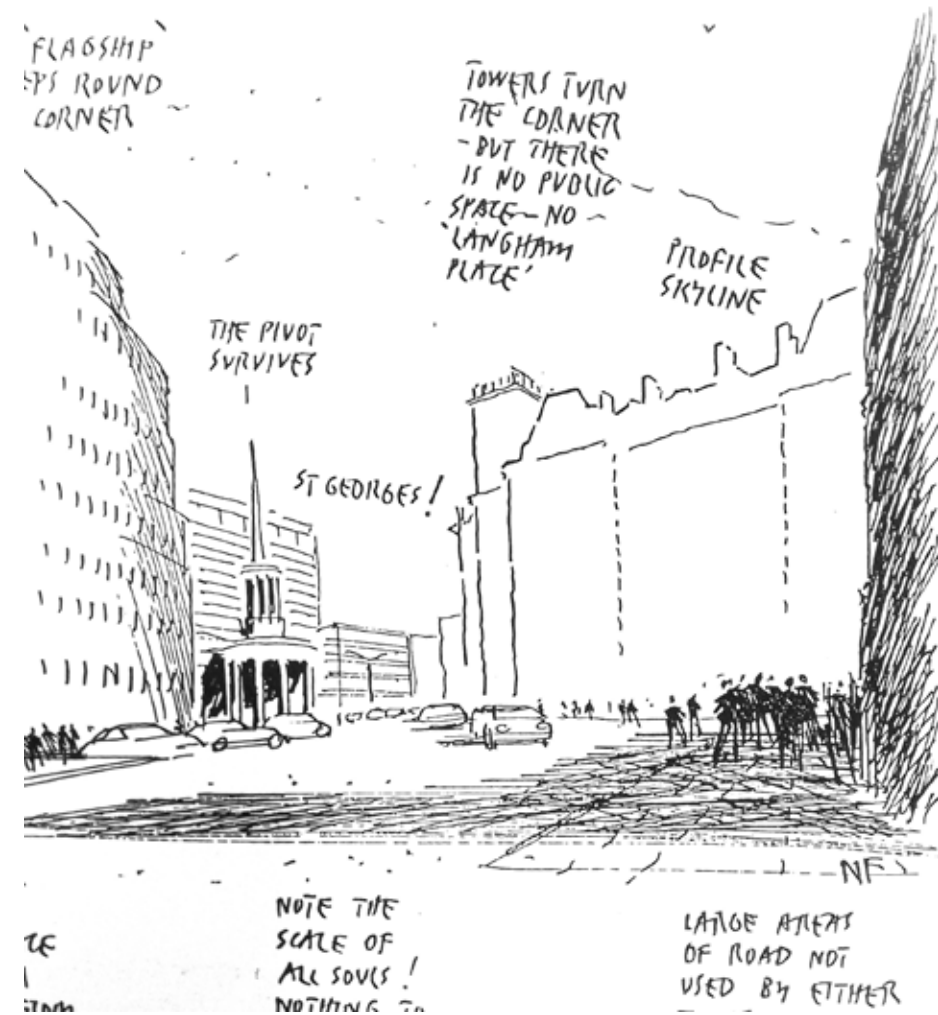
Aires) diviene un complesso e consolidato ambiente antropizzato che fa da sfondo al progetto, inserito nella cortina di comignoli e tetti spioventi, moltiplicati dalla pelle riflettente della stessa Torre Svizzera. A metà tra una firma e un disegno architettonico, osserviamo Londra vista anche questa volta da lontano e ridotta a una linea spezzata, dal quale si riconosce chiaramente il progetto per la Swiss Tower quasi a voler confermare la legittimità di tale forma, per così dire "inconsueta"; lo stesso edificio sembra quasi prendere le mosse dal profilo, e non più il contrario, come quando erano gli edifici a fare lo skyline e non lo skyline a fare l'edificio.



IT ENHANCES THE SKYLINE
RESPONDS TO THE RIVER

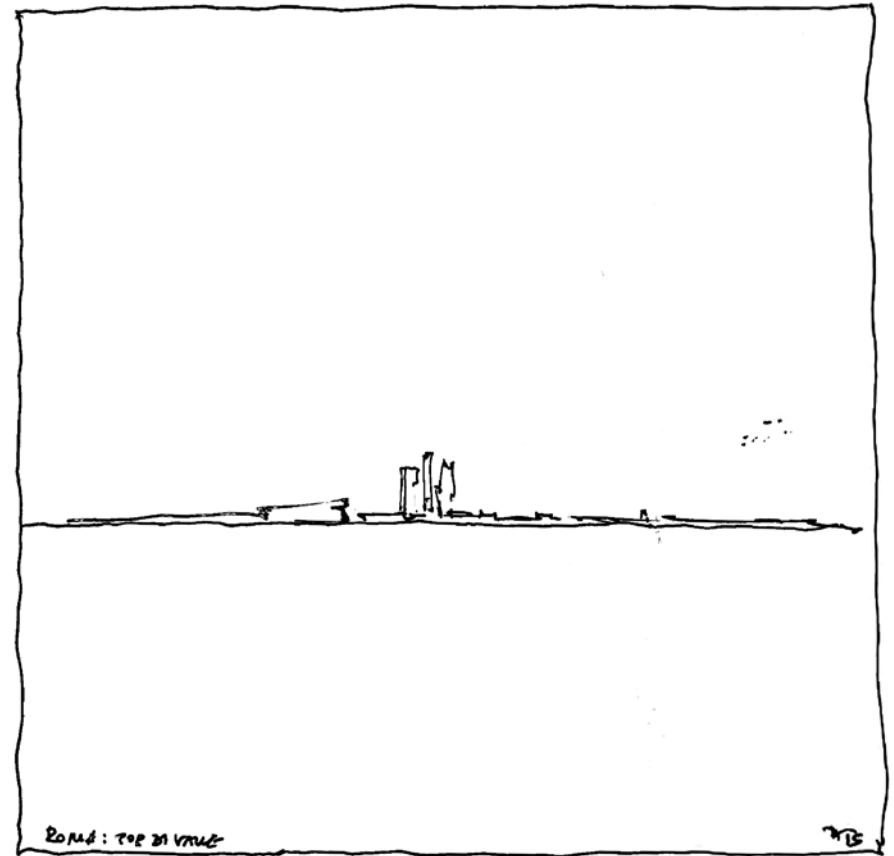
Louisville, medical tower Competition, Norman Foster sketch, 1982.

"It enhances the skyline responds to the river"

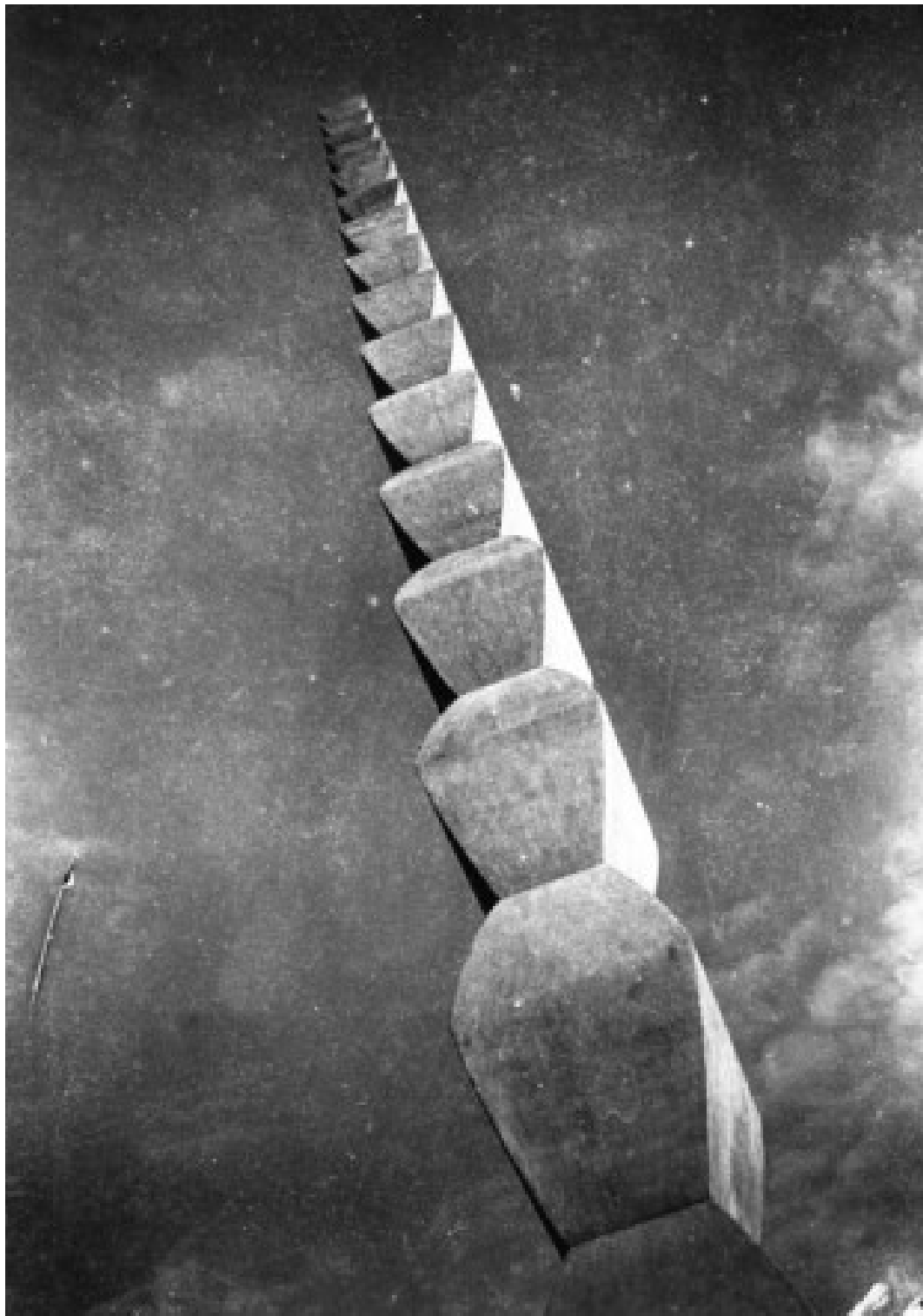




Norman Foster, schizzo della Swiss Tower inserita nello skyline londinese.



Norman Foster, schizzo della Swiss Tower inserita nello skyline londinese.



**"DOTARSI" DI UNO SKYLINE:
EPIGONO DELL'ARCHITETTURA DELLA CITTÀ**

“Distruzioni e sventramenti, espropriazioni e bruschi cambiamenti nell’uso del suolo così come speculazione e obsolescenza, sono tra i mezzi più conosciuti della dinamica urbana. [...] Questi però sembrano appartenere all’immaginario del singolo, la collettività invece come insieme, sembra esprimersi con caratteri di permanenza: nei monumenti urbani.”

(ALDO ROSSI, L’architettura della città)



Assumendo la città come grande

manufatto architettonico, in linea con il pensiero Rossiano, capiamo che per rendere riconoscibile questo “oggetto” occorra plasmarlo e scolpirlo, rendere insomma riconoscibile la “Cityscape”, equivalente urbano di “Landscape”. Nella pianta di una città si leggono e s’individuano i caratteri identitari, il DNA urbano, a partire dal suo “tessuto”: la struttura e l’identità sono fornite fondamentalmente dall’intreccio di strade e case, elementi in continua mutazione nel tempo perché modificati in base a volontà individuali. I Monumenti, “*segni della volontà collettiva espressi attraverso i principi dell’architettura*”¹ che nella pianta compaiono come segni eccezionali all’interno del generico tessuto (abbiamo visto nelle piante come solo essi venissero illustrati,



Landmarks.



a differenza del lotto generico campito di nero) assumono il ruolo di elementi catalizzatori della *formae urbis*. Saranno proprio questi ultimi, accuratamente selezionati e riposizionati, a comparire nello skyline della città in questione.

Da quelle prime piante di Milano, in particolare la pianta di Stoopendhal, poi non così tanto è cambiato, fatta eccezione per il piano di proiezione.

Appurato che l’averne una forma ben riconoscibile sia effettivamente un “surplus” in termini di visibilità e spendibilità per una città, vediamo alcuni episodi in cui la città, considerata come manufatto compatto, è stata scolpita a partire dalle sue emergenze, quelli che per Rossi erano “Monumenti” e per noi “Landmark”.

Questa pratica possiede in nuce numerose contraddizioni, la prima: i Monumenti hanno rappresentato storicamente la volontà di una collettività, i Landmark rappresentano oggi la volontà di multinazionali e grandi investitori privati. La seconda: la mutazione della forma urbana prevede una lenta stratificazione, “*distruzioni e sventramenti...*”, nei casi che

analizzeremo il cambiamento è stato rapidissimo – basti pensare al caso di Milano. Terzo: i monumenti rappresentano quegli elementi immutabili all’interno del mosaico urbano, come detto, la permanenza: siamo proprio sicuri che il vetro sia un materiale così resistente? Sull’onda del “Bilbao Effect”, sempre più autorità cittadine (*policy makers*) stanno indirizzando le loro politiche urbane verso una sorta di “collezionismo” di opere d’architettura firmate a partire proprio dalle loro istituzioni culturali: il Louvre Museum di Nouvel, il Performing Arts Center di Hadid, il Maritime Museum di Ando, il Sheikh Zayed National Museum di Foster e il Guggenheim Museum di Ghery, da cui il fenomeno prende il suo nome; sperando con esse di rilanciare



Cincinnati



Louisville

lo sviluppo economico “*associando la loro immagine e azione all’aura di edifici spettacolari, così come le grandi compagnie private si lanciano in competizioni reputazionali tramite l’estetica delle proprie sedi*”².

E’ vero che non tutti i mali vengono per nuocere. Nei casi sopracitati infatti il risultato è comunque onorevole (anche se discutibile dal punto di vista estetico, talvolta).

Dobbiamo però ammettere che molto spesso l’architettura assume le sembianze di un capriccio. Il capriccio a cui ci riferiamo non è quello raffigurato nelle tavole del XVIII secolo, bensì la pratica ormai attestata di città che si ostinano nel voler a tutti i costi possedere uno Skyline, non tanto

2 Starchitecture pg. XI



esteticamente piacevole, quanto piuttosto riconoscibile.

Sulla falsariga delle capitali in cui il grattacielo è nato, altre cittadine americane hanno sentito il bisogno di creare il proprio profilo da poter stampare sulle magliette. Città come Winnipeg, Brisbane, Perth, Phoenix, città indubbiamente vivibili, ma poco visibili, decidono di cambiare la propria immagine con un singolo segno di distinzione.³ Se nel caso del “Bilbao Effect” ci si era affidati a studi d’architettura rinomati, in questi casi è sufficiente creare un oggetto che renda quelle generiche cittadine riconoscibili, da lontano. Pensando in questo modo di soddisfare un bisogno insito nella storia urbana di possedere una identità collettiva in cui identificarsi.

Giocando sul termine identità/identicità rimandiamo alle due città di Louisville e Cincinnati, che nella loro corsa al “pennacchio” sono ricascate nel medesimo stato precedente alla costruzione: continuano a risultare identiche, non più per la loro genericità bensì nella loro stranezza. La Great American Tower progettata nel 2011 a Cincinnati ricorda molto, nella sua silhouette, la torre 400 West Market, progettata da John Burgee e il mitico Philip Johnson nel 1993 a Louisville. Rimandi di questo genere potrebbero essere infiniti.

³ Attoe Wayne, *Skylines: understanding and molding urban silhouettes*

C’è da domandarsi se nasca prima l’uovo o la gallina, se la costruzione di uno skyline riconoscibile preceda la sua rappresentazione in forma di silhouette o vice versa.

Torri, prive di una funzione (se non quella di belvedere) e costruite dichiaratamente con lo scopo di dare un’identità alle città, proprio come involontariamente fece la Tour Eiffel⁴, sono gli “Space Needle” di Toronto e Seattle. In questo caso sono entrambe le torrilegittimate a rivolgersi alle proprie città ospitanti dicendo con fare presuntuoso: “come fareste senza di noi?” – nelle vesti di mogli orgogliose.

St. Louis è un esempio emblematico: grazie al Gateway Arch, un arco monumentale alto 192 metri, ottiene il riconoscimento come “*the world’s tallest arch*”, “*the tallest man-made monument in the Western Hemisphere, and Missouri’s tallest accessible building*”⁵ oltre che gli applausi da parte della scienza delle costruzioni. È proprio grazie a questo avvenimento che si inizia a parlare

⁴ “La costruzione dove è tutta di ferro (Tour Eiffel) non riesco a classificarla decisamente come architettura, intesa l’architettura come opera d’arte, come espressione perpetua di bellezza. Lasciatemi ancora nei miei dubbi. Fu la Tour Eiffel un’opera per una esposizione: poi restò: è un simbolo? è un ricordo? Cosa è “ce nez de paris”? (la Tour Eiffel è brutta. I tralicci di tubi che fanno ora sono bellissimi, o ingegneri: in queste cose è questione di progresso e non d’arte” Giò Ponti, *Amate L’architettura*

⁵ wikipedia



Gateway Arch, Eero Saarinen, 1947.
(Copertina del “The New Yorker” del 2014)



Progetto per “La porta del Mare” di Adalberto Libera, 1942



Le Grand Arche de la Défense, Johann Otto von Spreckelsen, 1985.



The Dubai Frame, Fernando Donis, 2018



della cittadina di St. Louis⁶: accanto al quartier generale della Monsanto sorgeva ora un vero Landmark, in cui l'intera città si potesse riconoscere e sintetizzare. Il suo progettista, Eero Saarinen, all'epoca era conosciuto soltanto per il suo cognome. Si racconta infatti, che la scelta di Eero fu inaspettata e causa della celebre gaffe: un telegramma comunicò a Eliel Saarinen il passaggio alla seconda fase, mentre, come si scoprì in un secondo momento, la giuria aveva premiato il progetto del figlio Eero (Eliel la prese sportivamente: dopo aver brindato per sé, stappò una seconda bottiglia di champagne per festeggiare il successo del figlio)⁷. Pochi giorni dopo la vittoria, Eero Saarinen venne accusato di plagio per via della somiglianza molto marcata del monumento con l'arco progettato da Adalberto Libera per l'E42. Spiacevole disguido, dal momento che quell'arco era stato pensato per festeggiare il ventennale del fascismo!⁸ Forse Jefferson avrebbe potuto sopportare

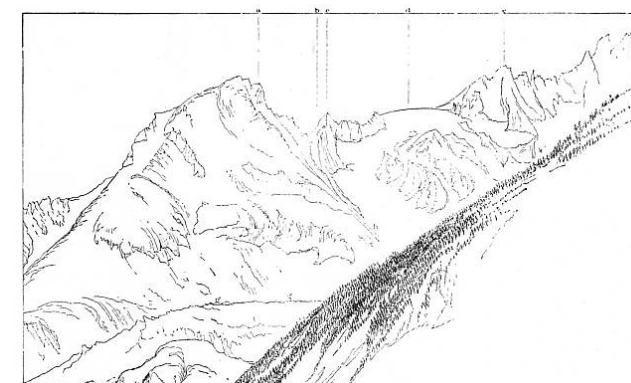
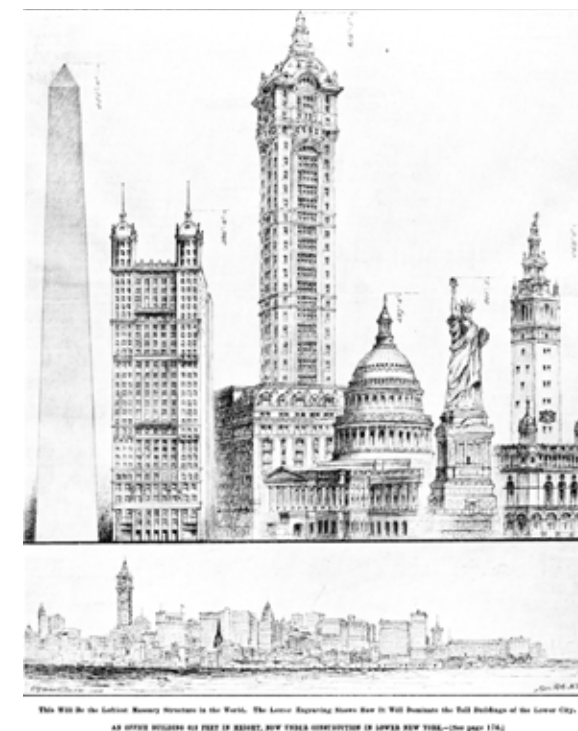
⁶ Tra i 172 partecipanti vi erano architetti famosi negli Stati Uniti, o destinati a diventarlo, come Walter Gropius con TAC, Charles Eames, Percival Goodman, Wallace K. Harrison, Louis Kahn, Eliel Saarinen, Skidmore, Owings and Merrill, Edward D. Stone con lo scultore Isamu Noguchi, Minoru Yamasaki. (Casabella (850 pg. 10). L'intenzione del bando era sì la creazione di un edificio monumentale che fosse dedicato al memoriale di Jefferson, ma anche la sistemazione dell'area da un punto di vista urbanistico (il motivo per cui Louis Kahn perse il concorso fu che predilesse questa seconda parte anziché concentrarsi sull'aspetto monumentale – curioso, dal momento che nel 1944, tre anni prima, scrisse il suo celebre saggio sulla Monumentalità – Monumentality in New Architecture and city Planning, a cura di P. Zucker, New York 1944, pp. 577)

⁷ Aneddoto riportato da Casabella 850

⁸ Casabella 850

l'affronto, ma i francesi probabilmente non gradiranno l'arrivo di un fratellino che somiglia molto alla loro Grande Arche: "Dubai Frame", una "cornice" alta 150 metri x 105, esile e sfavillante, da cui osservare il paradossale panorama della città

emira. Da dispositivo per l'osservazione a ennesima icona, ha assunto anche il Dubai Frame lo status di oggetto da cartolina – da social. Il concorso proponeva la creazione di un landmark a cui spettasse il ruolo e la funzione di promuovere "the new face for



Dubai”, da eterea struttura bianca quale si proponeva di essere (a giudicare dai render di concorso), a barocca cornice dorata.

Cosa ci aspettavamo?⁹

A San Francisco non si trattava però di costruire una torre isolata. In quella

9 “Dubai is a city full of emblems. Rather than adding another one, we propose to frame them all: to frame the city. Instead of building a massive structure, the purpose of this project is to build a void. This void of 150 meters by 105 meters will continuously frame the development of the past, current and future Dubai. It will become the timeframe structure that celebrates the city.

Opposed to the complexity in architecture, the Dubai Frame would become the most simple yet extraordinary archetype; maximization of the post-and-lintel principle. As architecture is about framing space, this will be its epitome. The Dubai Frame is a simple structure, yet with an incomparable presence in the city; it achieves the most with the least and will become the new landmark of Dubai.

The Dubai Frame, conceived and titled by DONIS, was selected as the winner of the ThyssenKrupp Elevator International Award 2009. For the competition a total of 926 design proposals were presented and evaluated by an experienced panel of judges. Participants from all over the world were required to propose an emblem that would promote “the new face for Dubai”

città, intorno agli anni '70, si prevede di compiere una vera e propria “manutenzione” dell'intero paesaggio, definito “democratico” per la sua coerenza formale. La forma della città era il risultato di un regolamento il quale imponeva che lungo le colline venissero costruiti edifici alti, nelle valli quelli bassi, accentuando l'effetto “hill-and-bowl”¹⁰. Ciò che stava ultimamente “appiattendolo” il paesaggio era appunto la noncuranza di questa regola. Noncuranza che portò infine alla costruzione della Transamerica Pyramid: edificio inizialmente osteggiatissimo, rivalutato in seguito proprio perché chiaramente identitario e divenuto presto simbolo della stessa città.

10 Attoe Wayne, Skylines: understanding and molding urban silhouettes,

La “costruzione” di uno skyline è un'esigenza che abbiamo visto presentarsi anche in occasione di eventi particolari.

Riportiamo in seguito l'episodio delle Olimpiadi di Barcellona del 1992 e, come inevitabile riferimento per la nostra discussione e per richiudere il cerchio nel capitolo, l'Expo di Milano del 2015.

A Barcellona, per l'occasione, oltre ad attuare massicci interventi nell'impianto urbanistico e infrastrutturale, si costruì il Villaggio Olimpico, composto da stadio e due torri, che fungono oggi da porta della città.

Nell'ambito del “rinnovo urbano” che Milano ha intrapreso ai fini del suo grande debutto sul panorama internazionale, le sue amministrazioni hanno deciso che le nuove

costruzioni avrebbero dovuto essere Alte¹¹.

A prescindere dalla loro destinazione.

Non per ragioni demografiche - notiamo infatti come nessuna impennata di nascite sia coincisa con questo periodo, anzi¹² - probabilmente per ragioni economiche, è comunque evidente che la corsa al grattacielo sia stata condotta per stare al

11 Riportiamo gli interventi che non appartengono alla categoria “edificio alti” ma che comunque hanno contribuito a cambiare il volto di Milano in questa fase storica: Sede della casa editrice Fondazione Feltrinelli (Herzog e de Meuron), Ansaldo: “La Città delle Culture” (David Chipperfield Architects), Riconversione Area Portello (Studio Valle Architetti Associati, Cino Zucchi, Canali Associati, Charles Jencks, Andrea Kipar - LAND, Margherita Brianza, Arup), Sede della Fondazione Prada (OMA/Rem Koolhaas), Arenario Museo del Novecento (Studio Italo Rota & Partners), Rifunionalizzazione a uso commerciale dell'ex cinema Excelsior (Atelier Jean Nouvel - Monica Armani), Ristrutturazione e allestimento delle Gallerie d'Italia (aMDL architetto Michele De Lucchi), Recupero del Teatro dell'Arte e ristrutturazione degli uffici Triennale Design(“ “)

12 Il censimento del 2011 rivela un abissale calo.



San Francisco



Barcellona

passo coi tempi.

Così, affacciandosi oggi dalla terrazza della Triennale, sorvegliando un Negroni Sbagliato al fianco di uomini in camicia di lino bianca e bellissime donne sui trampoli, si può osservare lo spettacolo che finalmente anche Milano può offrire agli occhi dei suoi spettatori. Da vero e proprio palcoscenico per la sfilata delle donne ben vestite, talvolta diventa lui stesso protagonista: Palazzo Lombardia (Studio Pei, Cobb, Freed & Partners Caputo Partnership), Masterplan Porta Nuova (Pelli Clarke Pelli Architects), Complesso per uffici - oggi Unicredit (Pelli Clarke Pelli Architects), Torri residenziali Solaria e Aria (Arquitectonica in collaborazione con Caputo e Partnership), Complesso per uffici ex area Varesine B (Kohn Pederson Fox

Associates), Residenze Bosco Verticale (Boeri Studio-Stefano Boeri, Gianandrea Barreca, Giovanni La Varra)¹³, sfilano di fronte a noi, restituendoci gli ultimi raggi che il sole proprio a loro aveva deciso di riservare.

¹³ City Life (Zaha Hadid Architects, Arata Isozaki & Associates, Studio Daniel Libeskind) aspettiamo sia terminata per trovare una terrazza su cui brindare.



IV

CITTÀ MEDIATA

lavienvol 上海 skyline

*#travelphotography #travel #travelblog #explore #shanghai
#travelblogger #travelersnotebook #travellingthroughtheworld
#travelgram #travelbug #travelpic #traveling #travelogue #tra-
velporn #traveller #travelpic #travelphoto #travelmore #travelli-
fe #travelgirl #traveldiary #travelgoals #travellover #travelstoke
#world #worldwide #worlderlust #worldtravel #wanderlust*

La sagoma compatta della città ci riporta alla solidità del tessuto urbano che sembrava essersi perduta con “l'ondata” di abbattimento delle mura storiche avvenuta nelle città più importanti d'Europa.

La perdita di funzionalità di protezione verticale di questi setti, dovuta evidentemente, oltre che ad una inevitabile espansione cittadina, anche ad un cambiamento delle dinamiche di assedio militare, ha fatto scattare un'ondata innovativa nei padroni delle città.

Il nuovo ordine però porta ad una necessaria e rinnovata immagine del centro abitato. La differenza tra città e campagna non è più marcata, l'espandersi al di fuori dell'ex cinta muraria è come se facesse disperdere l'ego cittadino, la propria certezza, la sicurezza dell'essere elemento complesso urbano e regolato, invece di un componente del disordine naturale rappresentato dalla campagna.

Creare un nuovo senso di identità significa superare e discostarsi dall'immagine cittadina di un tempo.

È vero che la “moda” dei monumenti non tramonta mai ma, passando prima dalle due rivoluzioni industriali, poi dallo “sconvolgimento” digitale, le attenzioni architettoniche si sono sempre più spostate su interessi sempre più consumistici.

Ci riferiremo ora ad un luogo, Chicago, e ad una data, ottobre 1871. Questo anno segna uno spartiacque fondamentale per l'immagine della città, americana prima e mondiale poi.

La Windy City infatti subì un incendio che causò ingentissimi danni al tessuto urbano, tant'è che si venne a creare una condizione sociale e storica che è il sogno della maggior parte di progettisti ed architetti, la "tabula rasa". L'avvento dell'ascensore, le migliori apportate alle tecnologie architettoniche e un aumento del costo del terreno contribuirono alla nascita di una nuova tipologia d'immobile, il grattacielo.

Questo elemento non tardò ad influenzare l'immagine di tutte le più grandi città americane che, per essere reputate tali, dovevano dotarsi di queste mega strutture. Questa nuova "corsa all'altezza" diviene un morbo che travalicherà gli oceani, si espanderà per tutto il globo e attecchirà benissimo dove vi è una mancanza di tessuto storico. Farà invece un po' più fatica (ma evidentemente non troppa) dove l'urbe è più consolidata, come nel Vecchio Continente.

Questa cortina muraria (ideale) di grattacieli diventa fondamentale, è il nuovo arco di trionfo della metropoli, è ciò che rassicura il cittadino, che soddisfa la sua richiesta di controllo e di ordine imposto alla natura. Questa volta però non ci si accontenta più della gestione del suolo, ma si arriva anche a quella dell'aria. Un sommario sentimento di conforto che crea sempre più stupore verso le invenzioni ingegneristiche e fiducia nel genere umano.

Ma lo skyline non si accontenta di creare un nuovo senso di appartenenza nell'abitante, vuole anche essere un messaggio di presenza per la popolazione intera.

Vedremo infatti come la prepotenza della nuova immagine cittadina abbia creato un'aura di figurabilità intorno ai nuovi manufatti urbani, e di come negli anni la fiera consumistica si sia gettata su questa nuova rappresentazione.

La descrizione di questi avvenimenti non può prescindere dai mezzi con cui l'immagine si fa pubblicità (in questo caso le virgolette non sono necessarie).

Lo skyline, partecipando come contesto o addirittura come protagonista, è riuscito a divenire elemento di riconoscibilità anche all'interno di serie televisive e di pellicole cinematografiche, creando un alone mitologico

intorno a numerosissime città.

Ciò che permette allo skyline di essere così iconico è soprattutto una diffusione di informazioni "cittadine", un canale tecnologico che non ha eguali nella storia. Vedremo come tramite questi medium sarà possibile identificare profili di città di cui magari non si ha avuto un'esperienza fisica. Queste vie trasversali ci permettono di averne consapevolezza, rivoluzionando così completamente la conoscenza corporea del mondo. D'altronde, Gropius insegna, non vi è riconoscimento che prescindano da questa esperienza: il folto corpus mediatico orientato a dare un volto a quel profilo campito di nero sarà argomento di questo capitolo.

SKYLINE POPOLARE



La potenza della figurabilità dello skyline ci conduce tra le mura dell'American Airlines Center, dove questa volta il profilo della città di Dallas si propone sul completo di gioco della squadra di basket dell'omonima città.

Tra una porzione di pop-corn e una maxi bibita di Coca-Cola i tifosi texani possono vedere correre sul parquet i loro beniamini mentre indossano canottiere blu raffiguranti il contorno della capitale della contea.

È importante analizzare come lo skyline

venga utilizzato per creare un legame ancora più forte tra tifosi e squadra. Siamo in uno dei contesti più popolari a livello sociale, l'arena sportiva, in cui è in atto una presa di posizione ammirabile: la mia squadra del cuore decide di portare in giro per l'America questa nuova immagine della città in cui vivo e lavoro.

Non è un caso che ciò avvenga principalmente negli Stati Uniti, capitale indiscussa del consumismo, "patria", se possiamo chiamarla così, dello skyline, nonostante ci siano numerosissimi altri

esempi anche in Europa e nel resto del globo.

Ciò che colpisce di più è vedere che questo profilo cittadino, molto spesso, esce dal campo di gioco, per poggiarsi sulle tribune. Non è raro vedere coreografie del pubblico che, per incitare la propria squadra locale, rappresenta il profilo della città, mostrando così il proprio senso di appartenenza mediante l'utilizzando del metodo rappresentativo più sintetico in assoluto. Lo skyline entra nell'immaginario comune, grazie alla sua "semplicità" e alla sua caratura di significato.

Una semplicità ottenuta grazie all'eliminazione dei dettagli irrilevanti (secondo il grafico di passaggio) degli edifici rappresentati ma che al contempo si sposa molto bene con un realismo

visivo, molto adatto alla fluidità della nostra società, una rapidità nel passare il "messaggio" degna di nota¹.

Questa tipologia di illustrazione rimembra, secondo Wayne Attoe, la pratica delle icone religiose di un tempo:

"An icon is a likeness, a representation, a physical object which depicts its subject literally. Religious icons are a familiar form of this treatment. [...] But icons need not be related to religion. Technically, icons are any literal representation including literal representations of skylines. [...] In view of the value attached to and found in skylines - their role as a cultural indexes and collective symbols; their association with social rituals; their

¹ "Despite their realism, their direct references to reality, icons are also unreal, for they are idealized. Mundane, irrelevant details are eliminated" (Attoe Wayne, "Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes")



Presentazione della nuova divisa dei Dallas Mavericks, Dallas, 2014



Tifosi della Fiorentina, Firenze, 1991

occasional unearthly beauty - it is not surprising to find that they sometimes are transformed into icon-like objects, idealized objects which are venerated and which are imbued with the power to intervene in men's lives" (Attoe Wayne, "Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes").

Questa potenza iconica è ben radicata anche nelle scritture e nelle rappresentazioni antiche. Massimo emblema è infatti il concetto di "Gerusalemme Celeste" presente nell'Ebraismo, città dalla quale salivano e scendevano gli angeli apparsi in visione a Giacobbe:

"The New Jerusalem is to come down to us from heaven, and is often represented in just this way, not growing up from earth, but detached, descending, floating. The icon of the New Jerusalem has clouds isolating the better reality from the less perfect reality of earth. The New Jerusalem is specific in some ways - with conventional walls and buildings - and thus seems real enough. Yet it is abstracted, too, better than real, not laden with mundane detail, but purified and essential. There is a direct parallel between this icon-like representation of the New Jerusalem, the young man's vision of domes and glittering spires, and the countless representations of skylines in paintings, on post cards, and in corporate logos, advertisements, and civic emblems. First, the images are idealized and perfected. While realistic, with down-to-earth references to specific places, still there is an abstracted, otherworldly quality as well. Second, an appeal to, or the invoking of, a skyline icon can apparently effect the course of

events. Ownership of, proximity to, association with, and calling upon skyline icons can sometimes work to one's advantage. While such an assertion might seem unlikely, the evidence which follows seems to support it" (Cloisters Apocalypse).

È interessante quindi vedere come si sia deciso di rappresentare una città paradisiaca decidendo di purificarla e di renderla essenziale, non dimenticandosi degli elementi che però l'avvicinano alla terra e all'uomo (ovvero gli edifici e soprattutto le mura). Ciò ci porta a constatare che si è sempre ricercata una idealizzazione delle città tramite la semplificazione delle forme, oppure tramite la messa in evidenza di particolari monumenti che colpissero la cornea dell'osservatore, anche se si trattava di città inventate (questa ricerca non mutò nel tempo, infatti le prime cartoline di città non avevano l'obiettivo di rappresentare fedelmente l'urbe, appunto per idealizzarle maggiormente e per creare un'aura di misticità e grandezza intorno ad esse, non lontano, tale obiettivo, da quello perseguito dalla rappresentazione in silhouette dei giorni nostri).

"While a skyline icon is specific enough to seem real, the "real" has been abstracted, simplified, purified, clarified and distilled. The resulting skyline icon embodies the best of the original it represents. Because the distillation and purification have taken place, the icon seems worthy of veneration" (Attoe Wayne, "Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes").



The New Jerusalem, Kimon Berlin, XIV secolo



Processione religiosa di San Rocco, Mahonig Valley, USA, 1957



Processione dei narcos di Jesús Malverde, Culiacán, Messico, 2015

L'Icona viene vista come elemento che rappresenta un oggetto fisico, che ne vuole raffigurare l'essenza per essere compresa appieno da qualsiasi strato sociale, divenendo così elemento irrealistico ed

idealizzato. Lo skyline quindi acquista un ruolo di indice e simbolo di massa che, come abbiamo appena visto, "sfocia" anche nei più popolari rituali sociali.



On June 18, New York gets flat-packed.

Introducing same-day home delivery.



Dal secondo dopo guerra, chi tramite una piccola raffigurazione in un portachiavi formato turista o chi, e Dallas ne è (macro) esempio, per una più importante campagna commerciale, si è riusciti ad utilizzare lo skyline come parte della tecnica di vendita, visto che la silhouette risulta essere abbastanza familiare da essere riconosciuta da chiunque.

Essa diviene elemento di distinzione e porta con sé un significato intrinseco di qualità. Il profilo della città di New York è infatti gettonatissimo per chi deve sponsorizzare un chewing-gum americano, oppure lanciare sul mercato una nuova linea di vestiti di alta moda. Lo skyline, quindi, dopo esser divenuto simbolo collettivo e aver subito un'azione di

idealizzazione e d'iconografia, incomincia ad apparire su etichette ed elementi di consumo. Simbolo autosufficiente e svincolato dalle costrizioni cartografiche, vero e proprio "logo", condensa all'interno del suo profilo continuo forme architettoniche ed esperienza del luogo². Anche la rappresentazione architettonica

² "il capitalismo, nella sua fase estrema, si presenta come un'immensa accumulazione di immagini, in cui tutto ciò era direttamente usato e vissuto si allontana in una rappresentazione. Nel punto in cui la mercificazione raggiunge il suo culmine, non soltanto ogni valore d'uso scompare, ma la natura stessa del denaro si trasforma. Esso non è più semplicemente «l'equivalente generale astratto di tutte le merci», in sé ancora dotate di un qualche valore d'uso: lo spettacolo è il denaro che si può soltanto guardare, poiché in esso la totalità dell'uso si è scambiata contro la totalità della rappresentazione astratta. [...] Al denaro come pura merce, corrisponde un linguaggio in cui il nesso col mondo si è spezzato. Linguaggio e cultura, separati nei media e nella pubblicità, diventano «la merce vedetta della società spettacolare». [...] È la stessa natura linguistica e comunicativa dell'uomo che si trova così espropriata nello spettacolo: ciò che impedisce la comunicazione è il suo assolutizzarsi in una sfera separata, in cui non vi è nulla da comunicare se non la comunicazione stessa" (Michele Nastasi).

Publicità Chewing gum Brooklyn, PERFETTI, 1979

Publicità IKEA, 2008



Publicità Amaro Ramazzotti, 1987

viene risucchiata nel mercato consumistico dell'immagine, che sembra però aver preso una direzione inconsueta rispetto a quella originale.

Lo skyline è elemento che suscita emozioni all'interno di qualsiasi essere umano, residente o no nel tessuto urbano³.

Se la Grande Mela viene continuamente

³ Una più sottile modalità per conquistare lo skyline è di trasformarlo in una fotografia, farlo diventare un oggetto visto da lontano, non più quindi un'esperienza intima, ma puro elemento dall'essenza consumistica.

Esistono spiazzi, in America (ma recentemente ne sono sorti numerosissimi anche nel Vecchio Continente), che permettono ai guidatori di fermarsi e di ammirare da lontano lo skyline, facendo diventare così la città una "Toy Town" di giorno e "Jewel Custers" di notte. (Attoe Wayne) Pensiamo solamente a ciò che può richiamare un skyline per una coppia di amanti: Attoe si sbilancia indicando su di esso la superficie su cui vengono proiettati i loro sogni. Gli skyline risultano utili anche a trasmettere messaggi, non è una novità infatti l'utilizzo di grossi fari sui grattacieli, come per esempio quelli situati sulla Palmolive Company a Chicago, che con la loro aggressività ne sottolineavano ancor più la presenza (nonché una notevole sponsorizzazione per la ditta sopraccitata).

usurpata del suo profilo per puri fini consumistici di tendenza, lo skyline di Milano (e di tutte le città italiane) viene sfruttato per pubblicizzare tematiche alimentari.

Quest'ultima città è autrice di un'altra esperienza commerciale che chiama ancora in causa lo skyline urbano e tutte le sue possibili derivazioni. Infatti alla vigilia, e

poi durante, il periodo dell'Esposizione Universale del 2015, per Milano si potevano notare numerosissime magliette raffiguranti la nuova silhouette che la città stava acquisendo, grazie ai numerosi grattacieli costruiti per l'occasione.

Ritorna qui l'utilizzo dello skyline come elemento di decoro e da indossare, sempre previo lauto pagamento.

Soprattutto nel campo pubblicitario, i

profili urbani vengono ricostruiti (nel vero senso della parola) per guadagnare ancora più potenza, essere più riconoscibili ed impressionanti. Notevole l'attività di semplificazione e di astrazione che ha l'obiettivo di incarnare al meglio la figura originale e visto che la sintesi e la purificazione hanno preso il sopravvento, l'icona diviene degna di "venerazione". Lo skyline diviene elemento di vanto per la città, una volta scoperto di avere un profilo accattivante e "paragonabile" a tutte le altre, essa farà di tutto per mostrarlo.

Ogni mezzo è giustificato, ad ogni evento ospitato la città verrà tappezzata di cartelloni riportanti lo sfondo del proprio skyline. La città diviene come una mamma ossessiva che, fuori dal cancello della scuola, non smette di tessere le lodi del proprio figlio. E se il cartellone pubblicitario sembra essere troppo distante dall'osservatore, allora la

silhouette urbana diventa la protagonista delle banconote. Nel 1976 per Singapore giravano "milioni" di skyline tascabili: infatti su tutti e sette i tagli dei dollari era presente il waterfront della città. Vero e proprio elemento di vanto, che diventa pura ossessione, lo skyline in questo modo diviene ufficialmente il monumento della città⁴. Nel dopoguerra avviene un vero e proprio bombardamento mediatico, l'eco si fa sentire anche nella lontana Australia, dove nel 1979 la città di Melbourne indice un concorso

⁴ Nel Settecento le capitali europee presentavano le prime monumentalità complessive cittadine tramite un programma di estetizzazione che consisteva in una trasformazione dello spazio pubblico tramite i nuovi monumenti o la rivalutazione di quelli storici. Lo spazio cittadino nel suo insieme trova per la prima volta un'immagine monumentale, che troverà spazio su manuali e altri manufatti artistici per intensificare ancora di più l'immagine iconica dell'urbe. Se prima però i canali per la tessitura delle lodi cittadine erano artistici, ora sembrerebbe che siano per la maggior parte tramite mediatici. Insomma dalla tela alla tazza da caffè, si sperava un ben più aulico cammino per l'immagine della città.

Maglia EXPO Milano, 2015



aperto a tutti gli architetti, con l'intento di creare uno skyline che riesca a raffigurare lo spirito di se stessa. Fu un'azione dettata principalmente dal profitto, ma come abbiamo già visto prima anche dalla volontà di creare uno spirito comune, nonché dal desiderio di entrare all'interno dell'itinerario

globale turistico. Immediatezza dell'immagine, sentimento di appartenenza e riconoscibilità assoluta, i punti forti di questa tecnica rappresentativa, che in sordina è riuscita ad essere una delle metodologie architettoniche più illustrate di sempre.



Banconote di Singapore



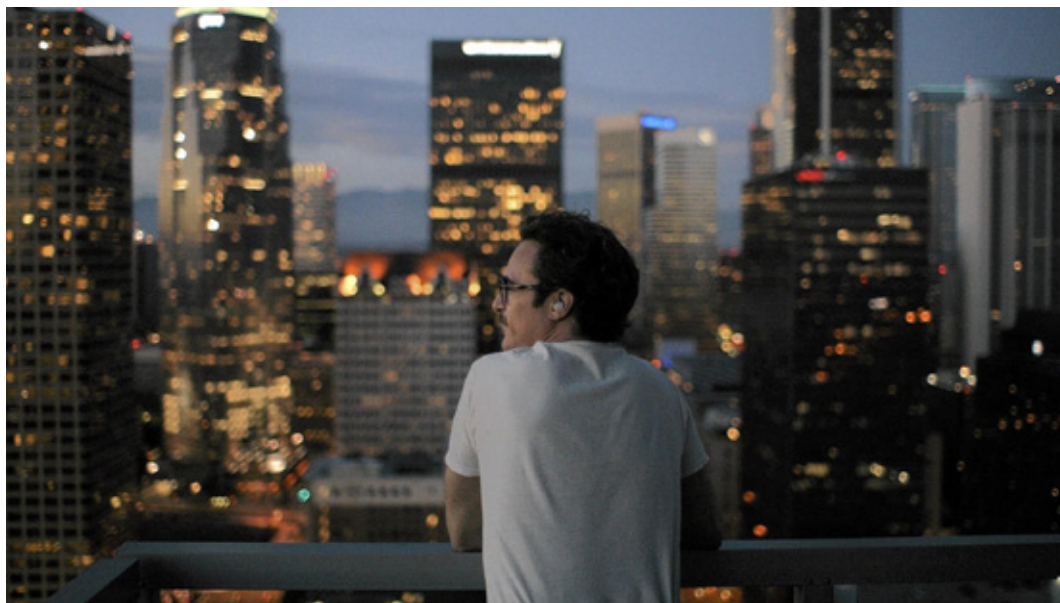
UN PROFILO DA OSCAR



E se dunque il consumatore contemporaneo non vive di sola pubblicità, vediamo che lo skyline diviene quinta scenica anche in altri medium che hanno caratterizzato la vita sociale del XX secolo. *“... In global society the modern form of ritual is created by media, not religious, repetition, hence the way it is re-presented here as the layered accumulation of text, headline and image. This meta-media is part analysis, part the art of amplification. The mediation reveals an important truth, perhaps so obvious as to escape comment. A building becomes iconic [...] when it is part of an unfolding media event that takes time. In other words, the building plus its reception over many months creates the necessary ritual. In a secular society, only the newspapers, magazines and TV can engender the proper aura, establish*

legitimacy...” (C. Jencks “The Iconic Building”).
 A partire dagli anni '20 si ha una rappresentazione su pellicola della città che si staglia invincibile su tutta la congestione urbana, Ne risulta un'immagine tragica ma allo stesso tempo affascinata dalle fresche abilità architettoniche di questi anni. Ma non finisce tra le due guerre il periodo di estasi verso questo nuovo prodotto umano. La silhouette cittadina diventa protagonista anche di distopie come in Blade Runner, dove la potenza dell'ombra delle città è capace di creare benissimo un ambiente apocalittico, esatto contesto della proiezione aliena futura, caratteristica degli

Her, 2013



Blade Runner 2049, 2017

anni '80¹.
 L'essere riassunto ed astrazione della città permette allo skyline di essere un medium nel medium, è un elemento che si presta benissimo a sintetizzare in un solo frame un messaggio più complesso. Come si può notare dal balcone del film “Her”, siamo di fronte ad un'altra situazione distopica della città, in cui però non è necessario entrare nel dettaglio per farne una descrizione: lo skyline è essenziale e anzi lascia ulteriore

¹ Il contorno della città descrive immediatamente il contesto delle scene cinematografiche, e oltre che a creare immagini apocalittici, mantiene anche uno spirito di desiderio e attrazione (Michele Nastasi)

spazio all'immaginazione dell'osservatore, è come se fosse, in questo caso, un alimentatore d'illusione.
 La silhouette si rende protagonista anche nel piccolo schermo, interpretando la parte della super-star. New York raggiunge picchi di popolarità mai conseguiti prima divenendo il palcoscenico della serie “Friends”.
 Quello skyline che prima era ancora di salvezza e di speranze per una generazione di migranti del vecchio continente, negli anni '90 acquista definitivamente l'aura della meta turistica per eccellenza, la Città



Friends, 1994-2004

con la C maiuscola. Questa cortina nera di edifici illuminati dall'interno continua ad essere un'esca nell'immaginario comune dell'uomo. Se al debutto del XX secolo il mito di New York viveva di racconti e di "sentito dire", cento anni dopo essa viene trasmessa con cadenza giornaliera sul proprio canale preferito. Come nella maggior parte del palinsesto televisivo però, viene raffigurata un'immagine falsata della vita urbana, con l'obiettivo di accrescere ancora di più l'astrazione e il desiderio verso il centro abitato (caratteristiche che si possono notare anche nella rappresentazione grafica della città-skyline). Dato che i protagonisti di Friends sono disposti a farsi 80 isolati per andare a fare jogging a Central Park, vivendo nel West Village, ci si aspetterebbe un sequel della serie con personaggi pronti a gareggiare per una medaglia alle Olimpiadi. Ma in questo caso un inframezzo totalmente nero aiuta ad eliminare qualsiasi distanza, donando una rappresentazione della città completamente arbitraria, "avvicinando" gli ambienti più rappresentativi e vigenti nell'immaginario di chi non ha mai avuto esperienza fisica della città, accrescendo ancora di più il desiderio di essa².

L'aura d'importanza viene trasmessa anche

² Anche se l'immaginario donatoci da queste fonti (TV e cinema) è quello di una città falsificata, una città che si può vivere interamente in una ventina di minuti, che non ha barriere architettoniche e che non possiede alcun limite tempistico, perché appunto vive nella dimensione dei sogni.

tramite la carta stampata. Che sia cellulosa oppure lo schermo di un computer, i principali giornali (sia specializzati che no nel campo architettonico) trattano dello skyline. Ne emerge una situazione decisamente curiosa. Per la maggior parte dei casi vi è un utilizzo sbagliato della parola "skyline" che viene evocata nei contesti più disparati e per descrivere argomenti che poco hanno a che fare con il significato semantico della parola. Ciò non è altro che lo specchio realistico del contesto informativo contemporaneo, si ha la necessità di scrivere qualcosa di cui si sente la presenza, ma che non si conosce pienamente³.

³ Le testate giornalistiche sono forse i medium più arretrati per quanto riguarda la trattazione dello skyline. Sembra che si siano accorti solamente negli ultimi 10 anni di questa nuova rappresentazione urbana. Ci riferiamo specialmente al contesto italiano, poiché all'estero sono numerose le testate che fanno un utilizzo grafico dello skyline, ad esempio il "Sunday News" di Geoff Sinclair, il "Kansas City Star", il "San Francisco Chronicle", il "Madison press Connection" e "Illustrated London News", per fare alcuni esempi storici.

L'Espresso

EL PAÍS
FIN DE SEMANA
El 'skyline' de la Edad Media

Avenire.it

Leggere tra gli skyline della nuova Chicago

FORTUNE

DESIGN • BRAINSTORM DESIGN

'It's a Celebration of Life.' Ole Scheeren on How Architecture Shapes the World

VANITY FAIR

L'abito con lo skyline di Gerusalemme che ha messo la Croisette in subbuglio

Sembra Dubai, ma è Baku

La capitale dell'Azerbaijan ha cambiato faccia. Palazzi, musei, cultura, arte, discoteche e bella vita. Il futuro è qui. Grazie ai soldi del petrolio. Che però finiscono sempre nelle tasche della dinastia Aliyev al potere



CNN
Londra nel 1927 ed oggi. Com'è cambiato lo skyline, ed altro

EL PAÍS
El 'skyline' de Nueva York crece

la Repubblica
SE LO SKYLINE È DISEGNATO DA TURNER

Skyline notturni nel mondo

90 DRE
VIDEO

il Giornale.it
Cambia lo skyline di Roma, Eurosky inaugura il primo grattacielo capitolino

Newsweek

DESERT SKYLINES

EL PAÍS ECONOMÍA
Madrid quiere redibujar su 'skyline'



QUOTIDIANO.NET
Londra punta al cielo: in arrivo 236 'torri' per rivoluzionare lo skyline



il Giornale.it
Cambia lo skyline di New York, in arrivo nove nuovi grattacieli

CHINADAILY.COM.CN
Remembering Guangzhou in the late 1980s

CORRIERE DELLA SERA / CULTURA
Morto l'architetto John Portman, ha ridisegnato i profili delle città

PC GAMER THE GLOBAL AUTHORITY ON PC GAMES

Cities: Skylines is free to try on Steam for a limited time

Famoso per gli atrii dei grandi hotel di Atlanta e San Francisco, ha rinnovato gli skyline di Shanghai e Mumbai. Aveva 93 anni

The Guardian

The Shard is a broken society's towering achievement
Jonathan Jones



THE TIMES OF INDIA
CITY

Clouds of 'poor' air quality hover over Diwali skyline

Nuovi grattacieli, guarda i 10 più belli del mondo. Milano nella top-ten grazie al Bosco verticale

L'Espresso

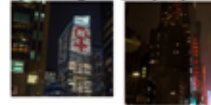


New York cambia skyline: ecco il grattacielo più alto d'Occidente

il Giornale.it
Ledificio è costato 400,4 milioni
Come cambia lo skyline urbano

CHINADAILY.COM.CN
Scraping the sky

FORTUNE
On International Women's Day, Female Gender Symbol Lights Up City Skylines



QUOTIDIANO.NET / Esteri
Londra si divide sulla frenesia edilizia che cambia lo skyline

EL PAÍS
Un 'skyline' con sabor donostiarra

The Telegraph
The world's best city skylines

Newsweek

SKYLINE SCULPTOR

Le Monde.fr
M Économie
Heurts et malheurs des gratte-ciel londoniens

la Repubblica.it
Maglie con skyline la Marathon 2017 corre con la città

Hudson Yards rinnova la skyline di New York

la Repubblica.it
Milano, il nuovo skyline è una partita da 20 miliardi

il Giornale.it politica
Lo «skyline» del Cairo sarà ridisegnato da Boeri

THE TIMES OF INDIA
CITY
Ram to tower over skyline of Ayodhya



Newsweek
JARED KUSHNER-AFFILIATED COMPANY SEES FAMOUS NEW YORK CITY JEHOVAH'S WITNESS SIGN COME DOWN, CHANGING BROOKLYN SKYLINE FOREVER

La Gazzetta dello Sport

la Barale: «lo skyline Dal salotto di casa»

Newsweek
TEARING A HOLE IN THE SKYLINE



VANITY FAIR
432 Park Avenue, lo skyline di New York ha una nuova icona

domus Mediawatch: Polemiche sullo skyline londinese



ABITARE NEW LONDON SKYLINE



Skyline più verde per l'Isola

The Architectural Review

In what style shall we build?



London landmarks' heritage status threatened by rising skyline

The Architectural Review The super-rich, new towers on New York's skyline have a red rope around them Even the most snobbish building will in some corner meet the in-betweens of life where people improvise, play a saxophone, water a window box

Donald Trump's NYC Skyline Sketch Is Up for Auction for \$9,000



INTERNI



UN NUOVO RIFERIMENTO NELLO SKYLINE DI NEW YORK

ARCHITECTURAL RECORD In a Desert City, a Skyline Grows Ever Higher

de zeen



Instagram photos reveal impact of Woly's super-tall skyscraper on New York skyline

ARCHITECTURAL RECORD Asymptote to Spice Up Penang's Skyline



Three Projects that Are Changing the Long Island City Skyline A handful of luxury residential developments are raising the Queens...

de zeen



SKYLINE - ARCHITETTI PER MILANO

London landmarks' heritage status threatened by rising skyline

de zeen



From Pineda joins master of starchitects adding to San Francisco's skyline

de zeen



Instagram photos reveal impact of Woly's super-tall skyscraper on New York skyline

AZURE

Glass Gradients by Skyline Design

Airspace: quale skyline per la Londra del futuro?

Che tipo di città ci possiamo aspettare? Una collezione di torri famose, come il 'cetriolo' di Foster, o un'anarchica sfilza di edifici mediocri? Se lo è domandato il gruppo Newbetter, curatori della mostra 'Airspace'.



New York's 2007 skyline shown in new situations

INTERNI

OIKOS E SKY ARTE PRESENTANO SKYLINE ARCHITETTI PER MILANO



These 9 Buildings Will Soon Change the Los Angeles Skyline

From Gehry, Renzo Piano, Mo Yanoski, and other architects are making their mark on the skyline

de zeen



ARCHITECTURAL RECORD

New Tower Changes Skyline of Zhengzhou

METROPOLIS Skyline by Committee

How the 2020 Olympics Will Reshape Tokyo's Skyline

INTERNI

UN LOFT SULLO SKYLINE DI CITTÀ DEL MESSICO

This Skyscraper Could Ruin New York's Skyline

The proposed 'Big Easel' - the world's tallest building - could demolish Billionaire's Row

de zeen

BauNetz

436 Türme für London Wenn eine Skyline Spekulation wird

ABITARE

Herzog & de Meuron attaccano la skyline di Londra

de zeen



Lego introduces Skyline building kits for recreating cityscapes

de zeen



ARCHIZO



Then vs Now: The Dramatic Change in the Skyline of 10 Worldwide Major Cities

de zeen



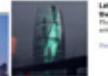
de zeen



ARCHITECTURAL RECORD

Manhattan skyline

de zeen



Latest Skyscraper Offers a Glimpse of London's skyline in 2028 and previews the new buildings of 2010

10 skyscrapers set to transform City of London skyline by 2010

The Architectural Review

Outrage: 'Starchitects are putting lipstick on a rash(er) of enormous Manhattan pigs'



Il profilo urbano non si fa spazio solamente sui numerosissimi schermi che circondano l'uomo contemporaneo, ma è entrato anche nelle gallerie e musei d'arte.

Lo statunitense Allan Wexler a metà degli anni Settanta viene attratto dall'immensità delle facciate del World Trade Center e decide di portar avanti un progetto artistico che rifletta sulla forma urbana e su questi giganteschi schermi architettonici (che lui considererà appunto le "lavagne più grandi del mondo").

"I am interested in simple solutions that make a big impact so I proposed the redesign of the surfaces of the towers using only the light switches, the window shades and the labor of the cleaning staff. Each evening the cleaning person consults a calendar positioned at each window of the building to determine if a light is to be left on or a window shade adjusted. ON/OFF - the binary system in operation. The illusion is that World Trade Center's facade is sliced, dissected, rearranged, or transformed into other facades. The Empire State Building or Notre Dame can be displaced to lower Manhattan" (Allan Wexler, Proposal for the Manhattan Skyline, World Trade Center 1973-1976).

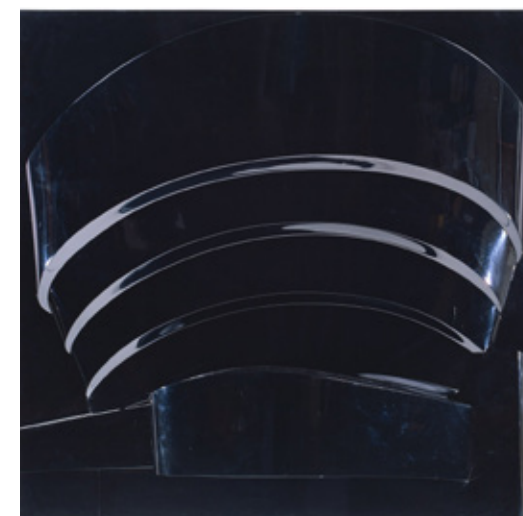
Lo Skyline non si considera più come sfondo, è un elemento vivo, pronto a sorseggiare champagne ai vernissage delle più importanti gallerie, diventando argomento di discussione di un pubblico di

cui non pensava di poter far parte⁴.

Questo inserimento negli alti ceti sociali è figlio di due fattori, l'artista Richard Hamilton e la corrente artistica a cui darà vita: la Pop Art. La produzione d'icone di questo periodo storico tocca apici mai raggiunti in precedenza, icone che non necessariamente indossano un cappello da cow-boy o cantano "Happy Birthday" al presidente, viene ricercato (e studiato) da parte degli artisti l'impatto mediatico, ed oggetto di studio non è soltanto l'essere umano ma bensì anche i principali monumenti contemporanei. Per questo il lavoro di Richard Hamilton sul Guggenheim Museum di New York diventa fondamentale per il nostro tema. Egli realizza numerose copie (si parla della metà degli anni Sessanta), che hanno come protagonista il museo sopraccitato (che per il periodo storico aveva un enorme impatto mediatico), utilizzando un metodo rappresentativo molto sintetico e non del tutto veritiero:

"[...] fa sua la nozione di edificio che diviene icona popolare, sintetizzando un'idea di architettura

⁴ "Prima che l'aereo atterrasse abbiamo girato sopra New York per circa mezz'ora. Erano le nove di sera. Lo skyline era un miracolo da vedere. La luminosità della città era al di là di ogni immaginazione. In quel momento, tutto quello che sai scomparire" ("33 artisti in 3 atti", Sarah Thornton, Gianfranco Feltrinelli Editore, Milano, 2015). Queste sono le parole dell'artista cinese Ai Weiwei mentre parla del suo primo approccio con la città di New York. È importante vedere come lo skyline catturi non solo la sensibilità dei turisti e degli architetti, ma anche quella degli artisti. Weiwei ha comunque avuto (e ha tutt'ora) una storia travagliata, cosparsa di reclusioni e maltrattamenti da parte del governo cinese. Quel "miracolo" mosse in lui un sentimento di serenità, tanto quanto per i migranti dei primi del Novecento quella cortina di edifici voleva dire "speranza".

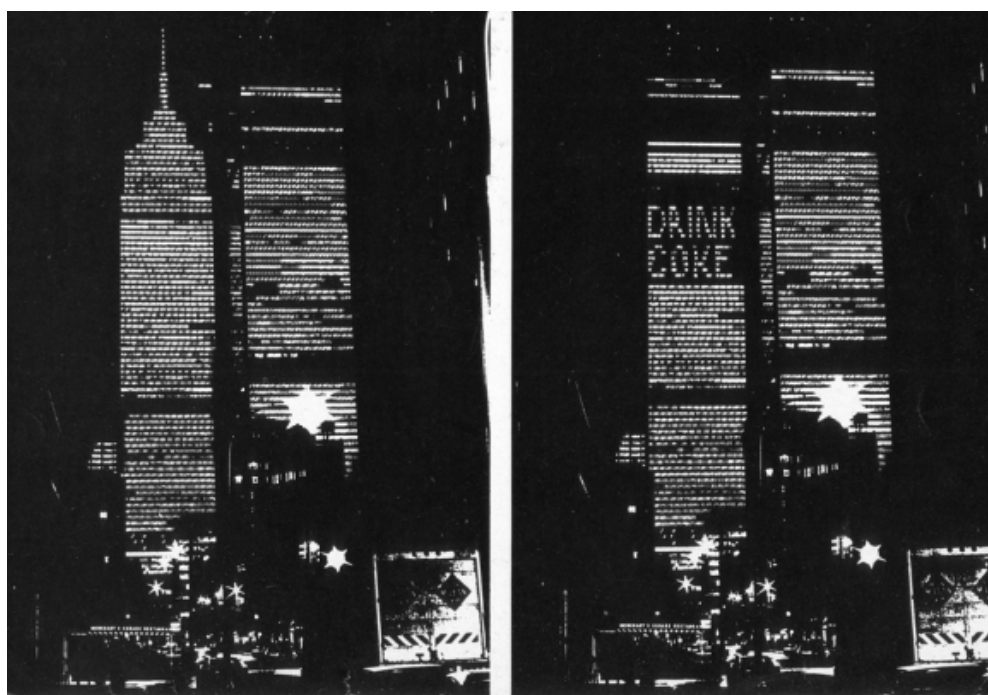


The Solomon R. Guggenheim, Richard Hamilton, TATE Gallery, Londra, 1965

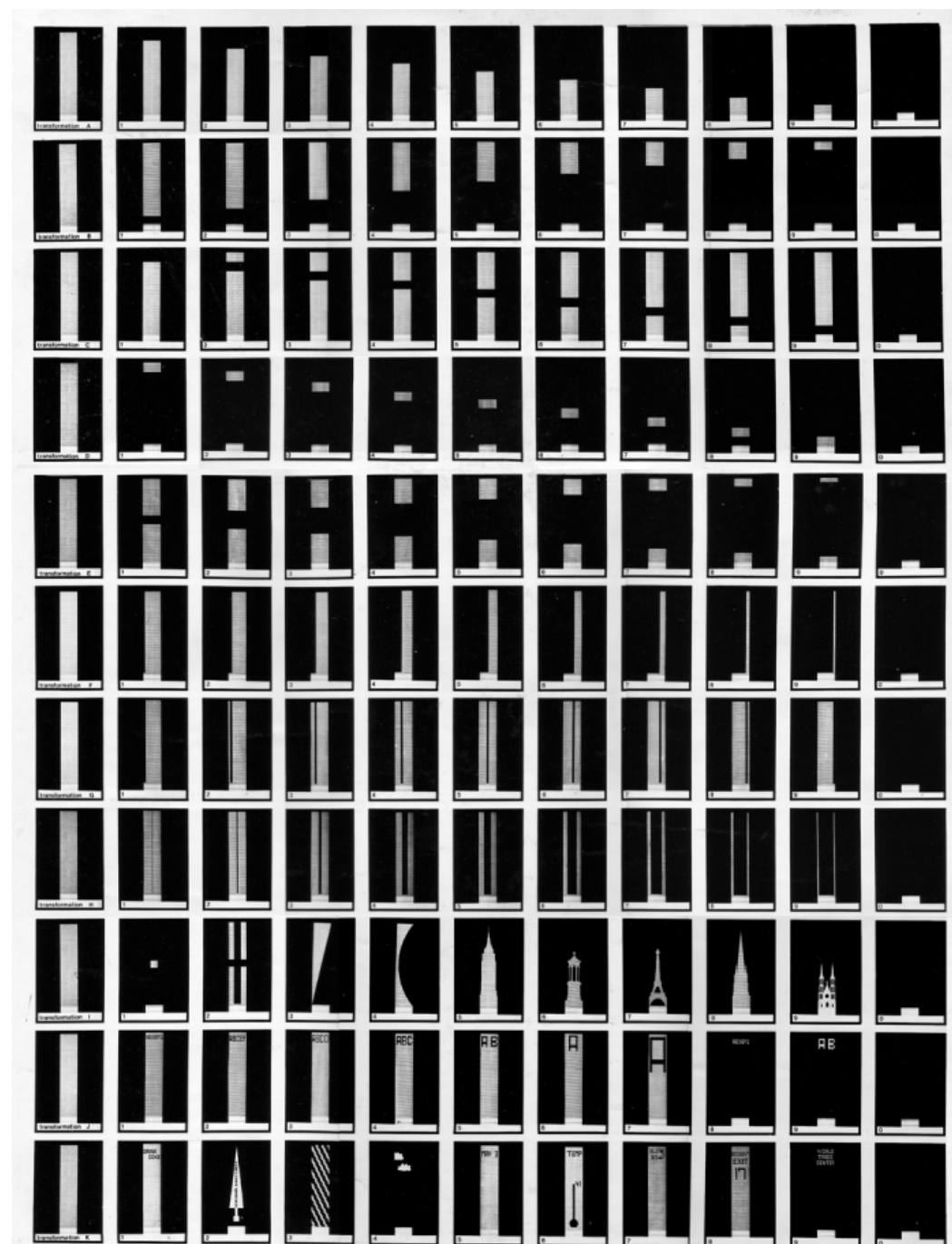
che coincide con la propria immagine stilizzata, di multiplo e di replicabilità, e anticipando la ripetizione e la circolazione di un repertorio di icone di architettura su scala globale avvenuta nei decenni successivi” (Michele Nastasi).

Ma se l'ambiente artistico risulta allergico al ceto meno abbiente, lo skyline non ha problemi a farsi conoscere tramite mezzi differenti. E quindi vediamo che è pronto a saltare di nuovo sulla carta stampata e il profilo della città diventa uno dei principali protagonisti delle cartoline o delle copertine dei settimanali. Il medium fotografico a livello storico ha permesso una diffusione d'immagini davvero notevole, creando nell'immaginario

comune miti e fascino intorno ai monumenti e alle città rappresentate. Ne risulta un'immagine urbana davvero spettacolarizzata. La città viene esaltata tramite un processo di sottrazione, rappresentazione che trova terreno fertilissimo nei social network del XXI secolo, in cui si pubblica solamente una piccola parte della propria vita, solo quei brevi momenti che possano suscitare la gelosia di chi vede, nascondendo invece la parentesi più noiosa e piena di problematiche, quasi fosse, quest'altra parte della propria vita, una periferia silenziosa, dalla quale però la città sembra essere dipendente.



Proposal for the Manhattan Skyline, World Trade Center, Richard Hamilton, 1973-1976



Proposal for the Manhattan Skyline, World Trade Center, Richard Hamilton, 1973-1976



“Dottore, è cambiato qualcosa...”.

Sdraiati su un lettino, al centro di una stanza ben arredata nella nostra mente, ci decidiamo ad analizzare i pensieri nati tra il bianco vuoto degli interspazi di montagne di libri.

Per utilizzare uno slang da “Millennial” decidiamo che il nostro rapporto con la città è passato da una “relazione aperta” a una “relazione complicata”.

La nuova immagine mediatica dell’urbano è un cambiamento che fatica a trovare esempi nella storia, è una nuova crisi (non del tutto negativa) della città e purtroppo le storiche frasi fatte del tipo “Non sei tu, sono io” non sono più adatte.

Tutta questa influenza mediatica ci ha permesso di conoscere e di vivere (in maniera virtuale) numerosissime città, che un tempo erano economicamente e logisticamente difficili da raggiungere. Ma fu la magia e il romanticismo delle prime fotografie a convertire l’immaginario delle città negli occhi di chi quei luoghi rappresentati non li aveva mai visitati. Finalmente il contesto delle avventure dei viaggiatori acquisisce un volto reale, che non viene più mediato dalla mano di un artista o dalla sintassi di uno scrittore. La forma della città ha la sua immagine chiara, i monumenti che costituiscono il tessuto urbano hanno i loro dettagli reali, si ha una visione più consapevole di ciò che è al di fuori della realtà quotidiana, si conoscono le piramidi (i monumenti più

fotografati, anche per donare un’immagine a quel mondo egiziano carico di fascino) e si rimane ammaliati dal Colosseo, seppur in bianco e nero.

I monumenti fotografati diventano il biglietto da visita delle città, si incomincia a creare un immaginario intorno ai luoghi, che è caratterizzato dai loro principali monumenti, ritratti nelle cartoline (tant’è che nell’800 si potevano acquistare foto delle piramidi persino in Libano come prova del tour mediorientale, anche se le piramidi non sono proprio situate nei confini del sopracitato stato).

Il pathos fotografico ai giorni nostri viene soppiantato dalla pragmaticità di Google Street View. Le città ora sono rappresentate nella loro totalità, si rasenta la perfezione, è una realtà che trasmette dalla bidimensionalità dello skyline alla tridimensionalità dell’esperienza reale. Un turismo 2.0, Google diventa produttore di esperienza, l’utente si fa bagaglio di un’esperienza urbana, tralasciando lo sforzo fisico che comporta il viaggio.

Il virtuale produce quindi un’esperienza ambigua. La città viene rappresentata per la prima volta nella sua totalità, sempre più nel dettaglio, si può vagare per le vie di tutte le metropoli (ma anche per le favelas inaccessibili nella realtà), circondati da persone con la faccia oscurata. Una realtà parallela, abitata da esseri senza lineamenti riconoscibili, addobbi della rappresentazione del reale.



Turisti Francesi in vacanza in Egitto, 1900



Turista in vacanza in Egitto, 2016

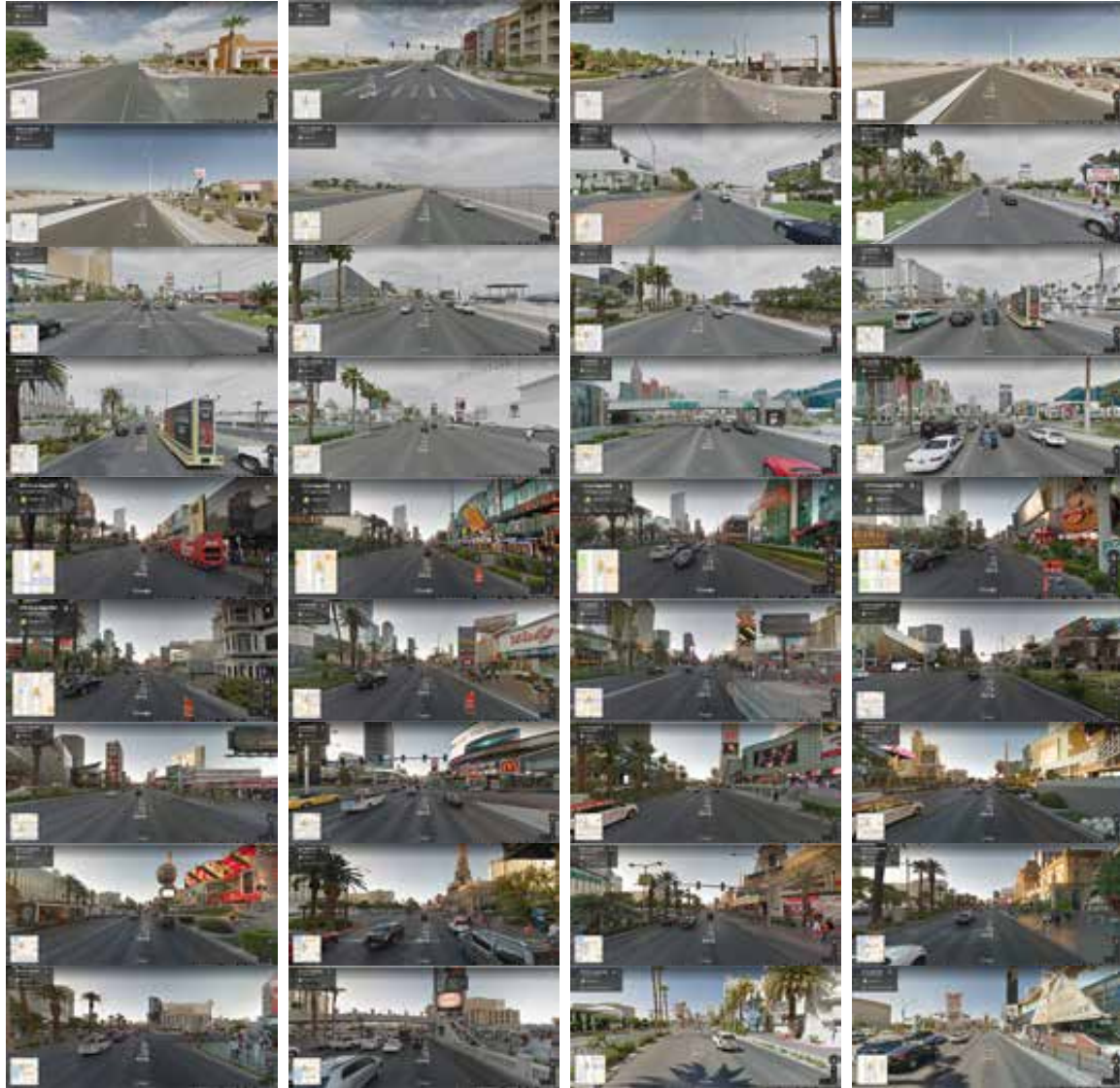


Foto da schermo di Las Vegas, Google Street View, 2018

Tutto questo è la nuova immagine della città, la non-esperienza che ci permette di conoscere, di allargare i nostri orizzonti. E' innegabile che, comunque la si consideri, essa è una particolare sperimentazione del mondo.

È particolare come una società del dettaglio e dell'ultra HD sia attratta comunque da una tipologia di rappresentazione urbana come quella dello skyline. Il fascino del minimalismo e del monocromo stimola una sorta di masochismo nell'osservatore, come un torturante "vedo non vedo", quasi inspiegabile in un ambiente che ti permette di raggiungere qualsiasi cavità del mondo. Ma forse è appunto questa enorme quantità di scelta che suscita questo fervore intorno allo skyline. Esso crea un riassunto figurativo dell'intera città in uno spazio costipato, e il nero della campitura è giustificato dal fatto che mai come adesso vi sono rappresentazioni così dettagliate della città.

L'intervento dei film, social network,

giornali¹, poi, ci permette di avere un'immagine a colori della città tramite esperienze di terzi; l'aggiunta dell'esperienza virtuale, ovvero l'arma più potente del turista della terza dimensione, Google Street View, risulta essere la prova del nove; essa conferma l'immagine cittadina che si è creata in chi quell'ambiente non l'ha mai visto se non tramite rappresentazioni.

L'immaginazione ha sempre più bisogno di una conferma, specialmente in una società che ha rivoluzionato gli approcci personali, dove il racconto si è andato a perdere, le vacanze non vengono più riassunte da simpatiche frasi poste sul retro di una cartolina, ora tutto è caduto vittima dei prepotenti album di Facebook. Centinaia di foto che permettono di non raccontare

¹ "Il volume "MVRDV Buildings" è un esempio di come il confine tra il ritratto "ufficiale" di architettura, generalmente commissionato dagli stessi architetti o dalle riviste, e le immagini realizzate dal pubblico e dai visitatori, sia oggi labile e sfumato. Si tratta di una monografia di oltre quattrocento pagine dedicata a oltre quaranta architetture realizzate da MVRDV tra il 1994 e il 2014, presentate prevalentemente con fotografie scattate dagli utenti e scaricate su siti e social network. È un tentativo interessante di attenuare la retorica celebrativa che caratterizza le pubblicazioni di settore - basata soprattutto su un piano iconografico che enfatizza gli aspetti formali dell'architettura e ne rafforza l'iconicità - in cui una certa enfasi è data alla vita dei progetti e al loro utilizzo, più che alla concezione originale degli architetti e al disegno. Il libro contiene moltissime fotografie, molte delle quali sono popolate di abitanti, utenti e turisti, in cui l'architettura è raramente mostrata nella sua interezza, e che mostrano interni e spazi in uso che generalmente sono inaccessibili ai fotografi professionisti. Il piano iconografico di ogni progetto è costruito come una sequenza narrativa formata da molte immagini, che raramente superano la dimensione della mezza pagina, in cui alternano con dissimulata disinvoltura scatti professionale e amatoriali, selfie e ritratti di architettura, in modo che alcune sequenze finiscono per assomigliare a una ricerca effettuata su Google Images, più che alle rigide convenzioni della monografia di architettura" (Michele Nastasi).

l'esperienza ma rendono deducibili determinati avvenimenti, creando anche un immaginario del contesto urbano molto dettagliato, che può accrescere desiderio o invidia nell'osservatore.

Questa raffica di informazioni quindi ci permette di accrescere esperienze di luoghi mai visitati prima, o addirittura di cui si ignorava l'esistenza. I nostri amici sui social diventano una nostra estensione sensoriale, che unita all'immersione in Google Street View ci permette di ricevere i gradi di avventurieri del XXI secolo.

È importante anche capire che calibro ha questa nuova tipologia d'esperienza. Come accennato prima, è innegabile che abbia una sua caratura a livello di accrescimento culturale, ma non può che essere solamente un supporto all'esperienza fisica. Analizzando bene il contesto sembrerebbe uscirne indebolita solamente l'immaginazione, che non sembra possa avere vie di scampo, se non un ricercato menefreghismo d'informazione.

La realtà c'è, ed è a portata di pollice.





V



CITTA' IMMEDIATA

*“Siamo l'ultima generazione che sappia cosa vuol dire essersi
persi.”*

(JERRY BROTTON, La storia del mondo in dodici mappe)

Appurato che la rappresentazione sintetica e bidimensionale di un oggetto è efficace su un piano figurativo e percettivo; rilevato come essa sia entrata nell'immaginario collettivo e sia effettivamente utilizzata come immagine iconica svuotata del suo significato urbano, abbiamo infine constatato che essa viene effettivamente utilizzata a livello operativo, sia in fase di analisi che in fase progettuale, nel progetto di architettura.

Perché allora non attribuire ad essa quel carattere di analiticità di cui essa è carente, e per cui risulta ancora così poco attendibile, in modo tale che possa assumere dignità di strumento rappresentativo a tutti gli effetti?

Abbiamo tracciato i profili di diversi fronti urbani, prima concentrandoci sulla città di Milano e poi allargando lo studio ad altre città. A campione, senza seguire una logica precisa, abbiamo comunque evidenziato come il tracciamento del solo profilo, omettendo gran parte delle qualità formali e superficiali di una città, metta in luce una serie di caratteristiche in maniera limpida. Tali caratteristiche sono utili a svolgere delle riflessioni sulle città analizzate, dapprima considerando il profilo singolarmente, in una seconda fase accostandoli e comparandoli.

Vengono evidenziate qualità propriamente architettoniche che un disegno in pianta può offrire, che appartengono alla sfera umana e percettiva e tuttavia

non numeriche, teoriche. Visioni utili dal punto di vista della pianificazione “astratta”, carenti dal punto di vista umano. Si potrebbe dire che la visione verticale colpisca l’emisfero destro del nostro cervello, la pianta invece quello sinistro.

Abbiamo ottenuto degli skyline inediti, non successioni di Landmark disposti in maniera estetica, bensì spaccati del tessuto urbano generico, analitici e non sempre piacevoli alla vista, corrispettivo architettonico di schemi morfologici.

Elettrocardiogrammi di città, sintomatici dei loro mali.

Molti studi sulla città sono già stati svolti, ci riferiamo in particolare a quei volumi usciti a partire dagli anni Sessanta. Aldo Rossi, Kevin Lynch, Robert Venturi – Denis Scott Brown – Steven Izenour, Colin Rowe - Koetter, Rem Koolhaas. Pilastri della cultura politecnica.

A partire da questi indiscutibili presupposti, quello che ci si propone di svolgere è una lettura inedita dei caratteri morfologici della città. Spogli da qualsivoglia presunzione rivoluzionaria, vorremmo aggiungere un tassello alla ricerca, il cui campo di sperimentazione rimane pur sempre infinito, limitatamente alla finitezza della civiltà umana di cui l’architettura è prodotto ultimo: un palcoscenico in continua evoluzione, a seconda della vena di visionari registi e dei capricci di umorali committenti.

Figli dell’era tecnologica, abbiamo deciso di non sottrarci al suo giogo, bensì di assecondarla e servirci di tutti gli strumenti che essa ci ha messo a disposizione. Strumenti semplici e accessibili a chiunque. Google Earth e Autocad sono stati i nostri inseparabili compagni di viaggio.



UN VIAGGIO STRANO



Senza tante domande, squattrinati ma curiosi, siamo partiti per il nostro Gran Tour. Per niente organizzato, il viaggio assume più le sembianze di uno schizofrenico vagabondaggio alla ricerca di qualcosa che ancora non sapevamo. Abbiamo sorvolato deserti e foreste, oceani e montagne, “dalle alpi alle piramidi”; approdando sempre laddove l'uomo ha predisposto aeroporti: nelle città. Studiandole e osservandole, prima da lontano e solo in un secondo momento immergendoci nelle loro viscere, abbiamo constatato che alcuni meccanismi è più facile capirli dall'esterno, con occhio imparziale e spietato. Non soltanto i luoghi più turistici ci è stato permesso di assaporare, bensì anche quelli più folkloristici, quei luoghi che sulle cartoline non compaiono. Addentrandoci nei vicoli o costeggiando lungomari abbiamo visto la povertà estrema e la ricchezza spudorata. Limitatamente alle aree urbanizzate, ci è

stato concesso di “conoscere” soltanto quei luoghi pubblici o aperti al pubblico; per fortuna le case private rimangono escluse. Capita spesso quando si viaggia, per lungo tempo magari, di rendersi conto con una certa malinconia di quanto tempo sia passato dall'ultima volta che si è assaporato il piacere di stendersi sul divano di casa, di una casa vera in cui le persone vivono tutta la vita. Ad esclusione di dove non ci è stato concesso entrare, case vere e luoghi mai esplorati prima di noi dall'occhio Google, abbiamo toccato luoghi che nemmeno in una vita intera avremmo potuto vedere. Il breve lasso di tempo in cui abbiamo compiuto questo viaggio ci ha permesso di sviluppare dei ragionamenti a partire dal confronto di quei luoghi. È un paradosso pensare che non ci siamo effettivamente mai mossi dalla nostra scrivania. Ottimo rapporto qualità prezzo, grande confort a prezzo zero.

L'ITINERARIO:

MILANO
BUENOS AIRES
PARIGI
MANHATTAN
KONG KONG
BRASILIA
DETROIT
LAS VEGAS
VENEZIA
GENOVA
BOLOGNA
BARCELLONA
RIO-ROCIHA

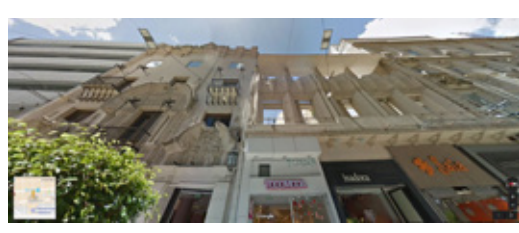


Area urbana urbanizzata (km²). Fonte: World Bank Open Data



Mouse alla mano, siamo partiti: prima tappa Milano. Campo Base, è stato però interessante guardarla attraverso occhi nuovi e da angolazioni inconsuete, accedere a quei luoghi di cui, sguardo basso sul marciapiede e vetrine, non si considera mai l'esistenza: i tetti, i comignoli, le terrazze... tutto un mondo si nasconde al di sopra del cornicione, linea di confine tra ciò che ci è dato di conoscere dal livello strada e ciò che no.

Non soltanto in altezza, bensì anche in profondità, abbiamo capito che la visione "da terra" è quanto mai parziale, quel "informe e irregolare corridoio col cielo per soffitto" è in realtà una piccolissima parte del mistero urbano. (ma per rendersene conto era sufficiente sbirciare dentro a un cortile della vecchia Milano).



Il viaggio prosegue verso mete a noi care, Buenos Aires e Parigi. Di queste città, così come di Milano, avevamo un'immagine ben precisa, si trattava soltanto di scegliere – dato il poco tempo a disposizione - cosa visitare. Della prima non ci siamo spinti oltre al centro, percorrendo parte del tracciato antico, la Avenida Santa Fe – considerata come la via più lunga al mondo), attraversando, a due riprese, la ampissima 9 de Julio (considerato invece il tracciato più largo al mondo – agli Argentini piace darsi arie), fino a giungere al parco vicino la stazione del Retiro, sede della torre dell'orologio. Indecisi se addentrarci o meno nella famigerata Villa 31, temporeggiamo facendo una pausa all'ombra di una azzurrissima Jacaranda in fiore raccontandoci aneddoti¹ sul meraviglioso Kavanagh, edificio a pianta triangolare, al tempo della sua costruzione il più alto del Sudamerica. Concordiamo sul fatto che i contanti e la macchina fotografica sono al sicuro sulla scrivania di fianco a noi, entriamo paradossalmente nella favela dove tutto appare indifferentemente tranquillo. L'architettura rivela però chiaramente la natura informale dell'insediamento. Usciamo indenni, decidiamo di cambiare i nostri dollari² e il

1 Si racconta che Corina Kavanagh, la quale visse per molti anni al quattordicesimo piano, l'unico appartamento che occupa l'intero piano, lo fece costruire a sfregio per impedire agli Anchorena, altra famiglia illustre dell'epoca, la vista della chiesa da loro fatta costruire posta dall'altro lato del parco in cui stavamo sostando. Si era infatti innamorata del figlio, ma non essendo aristocratica, il fidanzamento era stato osteggiato dalla famiglia.

2 virtuali

BUENOS AIRES

caso vuole che Calle Florida, via pedonale e sede del cambio nero, “azul” come lo chiamano loro, sia proprio a due passi. La percorriamo tutta e sbuchiamo in fronte alla Casa Rosada. Un rapido saluto a Evita, un giro della piazza insieme alle mamme dei “Desaparecidos” che tutt'ora dopo tanti anni così protestano rivendicando giustizia, imbocchiamo la Diagonal e capiamo subito che questo tracciato non ha niente a che fare con il resto della città. Un fronte “glassato”, edifici tutti della stessa altezza ospitano consolati, banche e istituzioni internazionali. Giunti all'Obelisco, si è fatto ormai tardi, dobbiamo ripartire. Guardando fuori dal finestrino del bus diretti verso l'aeroporto di Ezeiza ci ripromettiamo di tornare, questa volta per conoscere la “provincia”.

PARIGI



Arricchiti del calore sudamericano, ci sentiamo pronti per misurarci col naso all'insù dei parigini. La fame di cultura ci spinge ad affrontare lo sterminato chilometraggio del Palais Royal, costeggiandolo e senza mai addentrarci dato il poco tempo a disposizione. Ripieghiamo sulle più commerciali vie della città: borse firmate e scarpe di Jimmy Choo ci accompagnano per Rue de Rivoli, Saint – Germain e Champs èlysée. Arrivati all'Arco di Trionfo osserviamo in lontananza una sua trasposizione contemporanea, Le Grand Arche: se prima si celebravano le imprese militari, ora si innalzano monumenti al valore economico. Un asse haussmaniano, riallaccia i due valori.



MANHATTAN

A quel punto l'America è la tappa fondamentale per la nostra ricerca sul tema "skyline". Decidiamo di visitare subito il Guggenheim, dove ci rediamo conto però che siamo in anticipo di un anno per vedere Mapplethorpe e Koolhaas. Ci avviamo allora a Central Park percorrendo la Fifth Avenue ma ci facciamo prendere dall'entusiasmo e in un attimo ci ritroviamo a Midtown, in fronte alla cattedrale di St. Patrick's da un lato, al Rockefeller dall'altro. Ci spingiamo un po' più giù, beviamo un Martini sul rooftop dell'Empire State Building e ripartiamo.



100X100, Life in cities, Michael Wolf

KONG KONG



Da King Kong ad Hong Kong. Se il tessuto di Manhattan ci era apparso denso, quello di Hong Kong è saturo. È infatti la città che ospita il più gran numero di grattacieli, non però grattacieli di uffici e uomini potenti, bensì grattacieli per uomini comuni. Le persone vivono stipate in questi alveari, in stanze tutte uguali di 100 piedi x 100 piedi. Indicativo è pensare a quanti passi possano compiere in quelle case.



BRASILIA

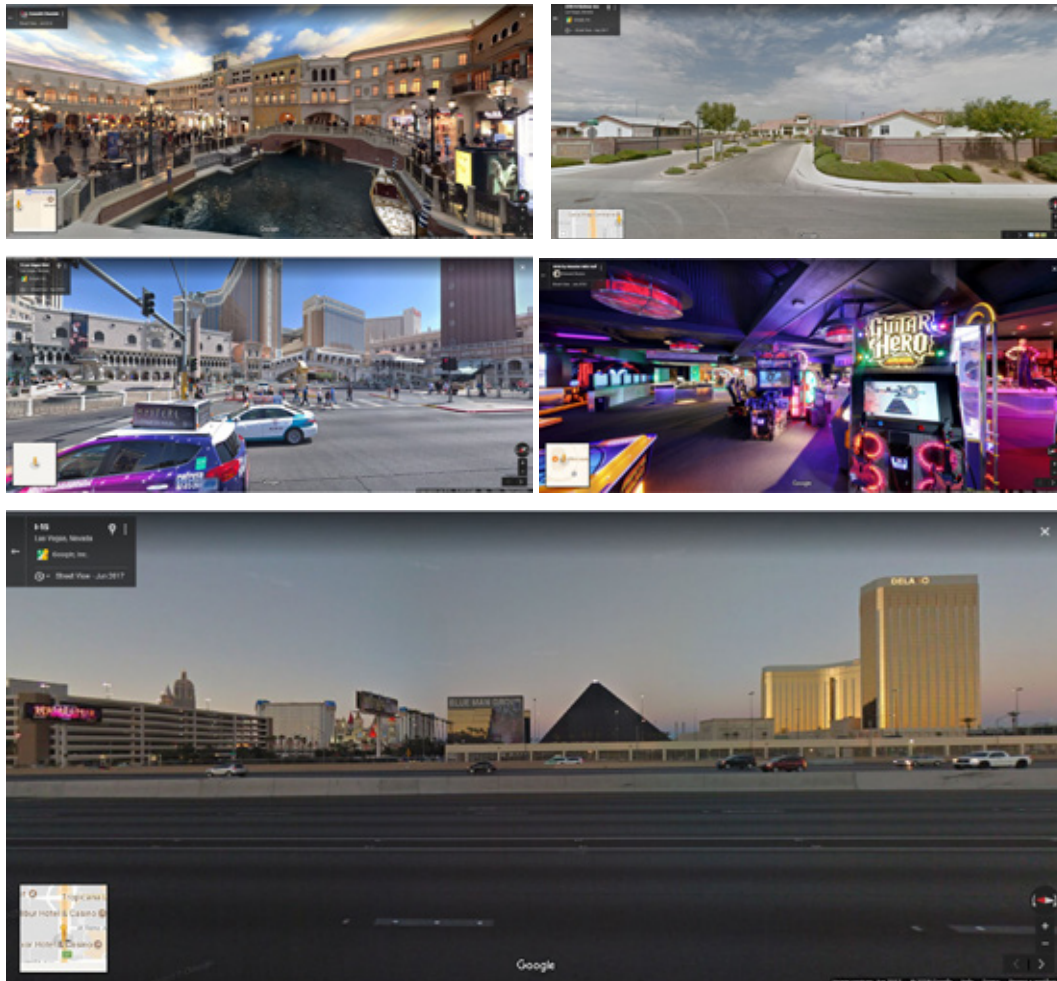


Claustrofobici, partiamo per il Brasile. Brasília. Sorvolando la città si riesce a prevedere esattamente quello che succederà poi da terra. Una città immersa nel verde, regolare, dove l'uso dell'automobile è assolutamente imprescindibile. Lunghe e indispensabili tettoie collegano edifici per proteggere i malcapitati pedoni dal sole ardente. C'è chi beve una cerveja in ciabatte all'ombra su tavolini di plastica disposti in ciò che sembrano parcheggi a tutti gli effetti e c'è chi va a lavorare in giacca e cravatta.



DETROIT

A Detroit facciamo un salto, capitiamo nell'area industriale incuriositi dalla nomea. Disabitata all'apparenza e nella realtà. Ci ripromettiamo di non tornarci mai più.



LAS VEGAS

L'anima spenta di Detroit si contrappone alle luci sfavillanti della Strip. Giungendo dal deserto, la vediamo brillare in lontananza come una stella cometa. La presenza di insediamenti nel framezzo è anticipata da cartelloni pubblicitari e tralicci. Avvicinandosi sempre più alla meta, le insegne s'infittiscono, l'oasi si sta evidentemente ampliando. I casinò non sopravvivono di sole fishes, necessitano un network di abitazioni per i propri lavoratori. La parte residenziale risulta una sorpresa ai nostri occhi: non pensavamo la gente vivesse a Las Vegas!



VENEZIA GENOVA BOLOGNA

Il viaggio prosegue, tre tappe italiane per rifocillarci, Venezia (di cui a Las Vegas avevamo assaggiato il clima presso il Venecian), Genova e Bologna. Attratti dal richiamo della movida, facciamo capolino a Barcellona. Avevamo sentito Parlare di Plan Cerdà, abbiamo voluto percorrere il Passeig De Gracia toccando i due estremi dove il piano non è arrivato.



Frastornati dalla regolarità dei piani urbani di New York e Barcellona decidiamo di fare un ultimo sforzo e tornare nel paese che ospita la città che più ci ha colpito a livello urbano, Brasilia, ma questa volta cambiando destinazione, Rio de Janeiro.

Qui non veniamo risucchiati dalle spiagge interminabili percorse da numerosissimi bikini, bensì terminiamo il nostro viaggio percorrendo le lunghissime vie che caratterizzano la città e ci ritroviamo a “camminare” in salita circondati da un informe ammasso di case arrampicate sulla montagna.

Mattoni, lamiere ondulate e fili della corrente fuori terra creano un'intricato, quanto affascinante contesto, laddove la pianificazione non è arrivata la spontaneità ha dettato la morfologia urbana che caratterizza le favelas, vero elemento che si insidia sulla città.

RIO-ROCHINHA

REPORTAGE DI VIAGGIO IN FORMA SINTETICA



*Ombre lunari le attraversano senza riflessi, nere
come le ombre annerite di certi vecchi quadri
d'Architettura. L'Architettura trionfa, isolata, sola,
silente.*

*Di notte l'Architettura è come un modello al vero
dell'Architettura: assomiglia al disegno. È tutta
disegno. L'Architettura di notte è arcana, è come uno
strumento musicale in silenzio, come un'arpa, un
violoncello (la barocca). Contiene un potenziale di
suono, Di giorno è lo strumento che suona. Risuona
di vita. Vita è suono.*

(GIÒ PONTI, "Amate l'architettura")

sapevamo nemmeno quali fossero queste
informazioni "utili", come distinguerle, e
a dir la verità nemmeno il fine era chiaro.

Con la pratica abbiamo allenato l'occhio
alla selezione, si è incominciato ad indivi-
duare immediatamente gli elementi tradi-
zionali, gli stessi che l'esperienza ci aveva
insegnato essere tali.

Laddove non vi era alcuna esperienza è
stata una cena al buio, tastando il volto in
fronte a noi ne abbiamo scoperto i caratteri
somatici.

Di fotografie se ne scattano tante, la memo-
ria satura del nostro hard disk lo dimostra.
Memori di quando ancora le fotografie si
riguardavano, abbiamo ripensato a quelle
infinite sere di Settembre trascorse a guar-
dare le noiosissime centinaia di diapositive
dei viaggi paterni. Abbiamo constatato
che serviva uno strumento più immedia-
to, occorreva sintetizzare questo viaggio.
Quale strumento migliore a questo scopo
se non la Silhouette? Non soltanto i luoghi
più iconici del nostro viaggio, bensì ogni
singolo dettaglio del nostro percorso, nella
sua banalità e nelle sue eccezioni.
Fedelmente alla realtà nelle altezze, per
quanto possibile, e nello sviluppo orizzon-
tale, abbiamo tracciato i profili cercando di
evidenziare tutte quelle informazioni che
potevano risultare utili. Inizialmente non



1. Individuare una via



3. Guardarla come fosse una scena fissa



2. Eliminare la componente umana



Mario Monti, Bologna

4. Considerare la città di notte



Alfred Steiglitz, New York Series

4. *Socchiudere gli occhi e cercare di mettere a fuoco alcuni elementi riconoscibili*



Hiroshi Sugimoto, Seagrams Building

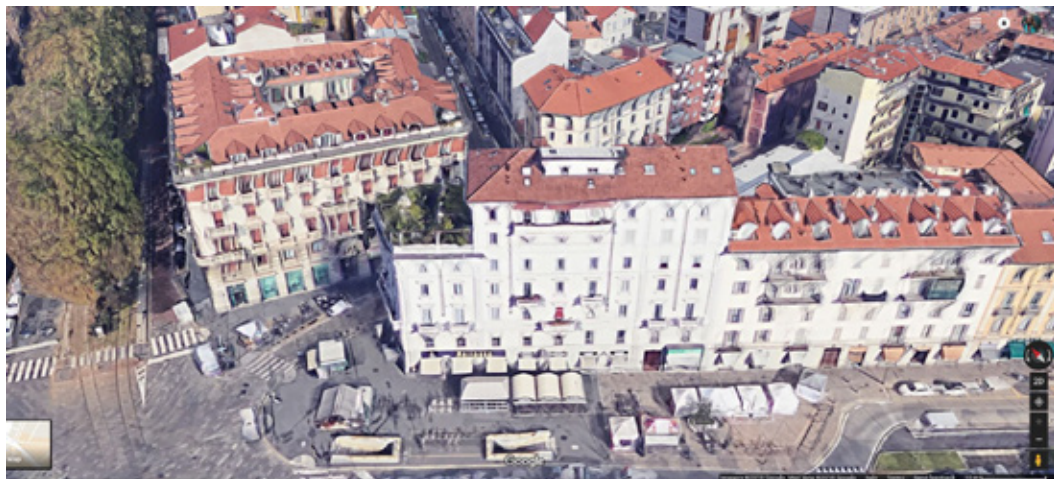
“La città addormentata non è mai stata così tanto bella”
Francesco Guccini, *Farewell*



1.

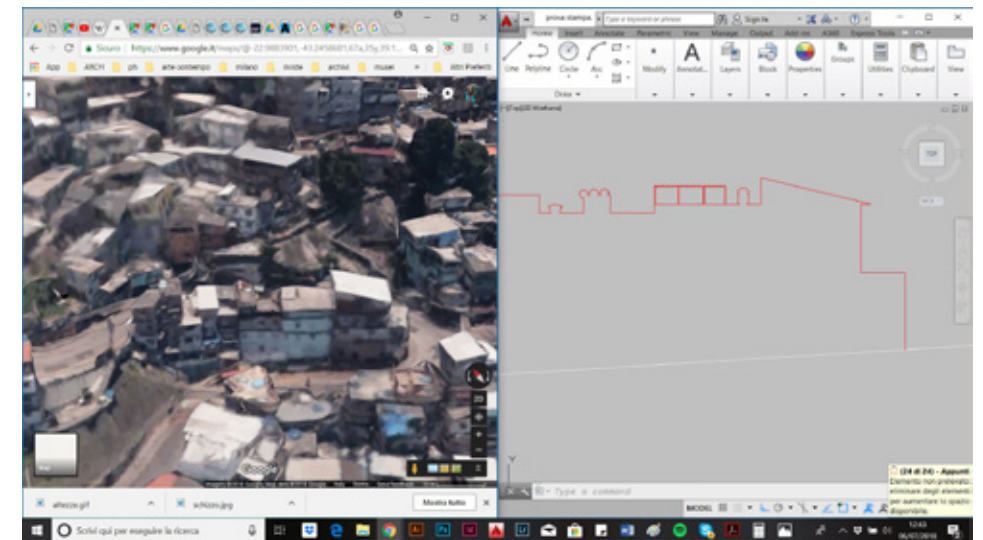
2.

3.



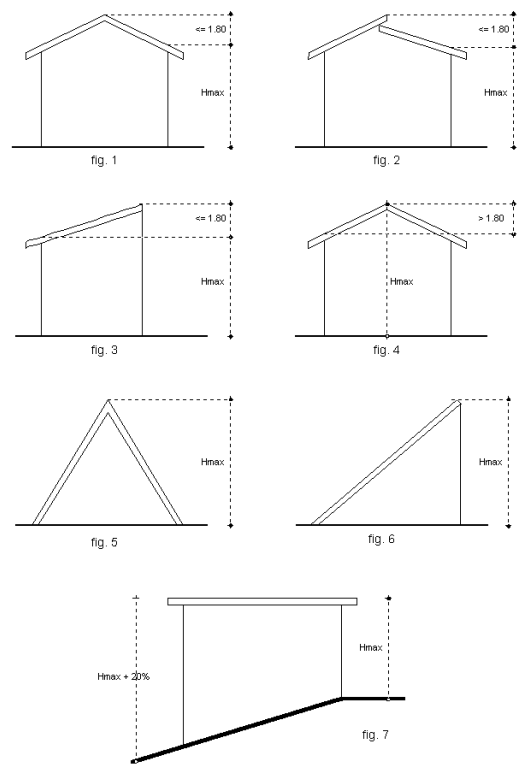
Abbiamo proceduto, misurando la larghezza, tramite lo strumento “misura” fornito da Google Maps, di ciascun fabbricato che compone il fronte, in prossimità del suo attacco a terra, riportando le ampiezze su un immaginario suolo urbano tracciato su autocad. La linea graduata ottenuta dovrebbe risultare pari alla lunghezza dell’intera via considerata. Laddove altre vie intersecavano il tracciato, in maniera obliqua, abbiamo fatto sì che la sezione proseguisse sempre perpendicolare, evitando così alterazioni dimensionali dovute a distorsioni prospettiche. A partire da ciascuna di queste tacchette ci siamo alzati dell’altezza calcolata in base ai piani dell’edificio. Per comodità abbiamo considerato 4 mt a piano, consapevoli tuttavia dell’imprecisione insita in questa scelta. Per alcuni elementi notevoli, è stato

possibile rintracciare l’altezza esatta. Per comporre il profilo della sommità, fase più delicata, ci siamo serviti della visione comparata tra Google Street View e Google Earth, usata con un’inclinazione variabile. Questo significa che la scelta dei casi studio è stata limitata a quelle città di cui era disponibile la mappatura tridimensionale. Abbiamo poi ridisegnato lo schema morfologico del tratto urbano considerato, mostrando una corrispondenza tra pianta e alzato. Corrispondenza molto evidente in tracciati regolari – come nel caso della griglia di Manhattan, meno evidente in tracciati curvilinei. In questo caso lo sviluppo prospettico risulta molto più lungo rispetto allo schema urbano, distorsione inevitabile nella visione bidimensionale.





Limiti e Imprecisioni



altezze

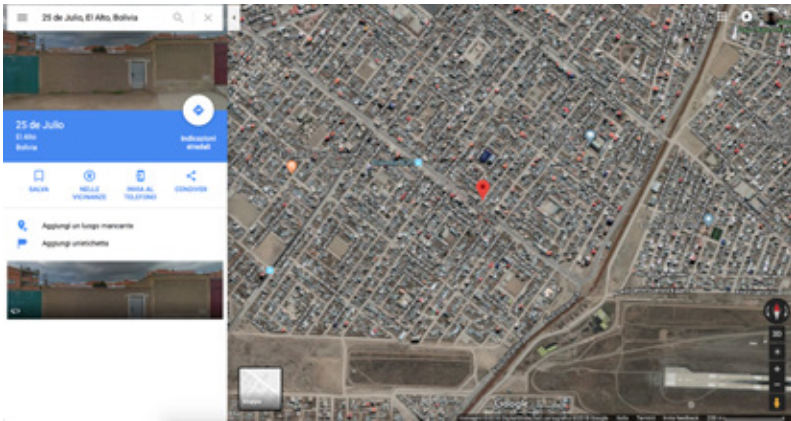


Assenza di Mappatura 3d

LIMITI E POTENZIALITÀ DELLO STRUMENTO CODIFICATO



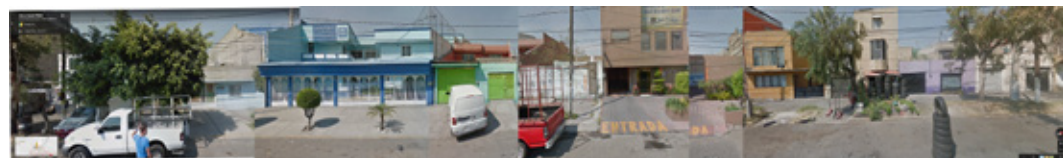
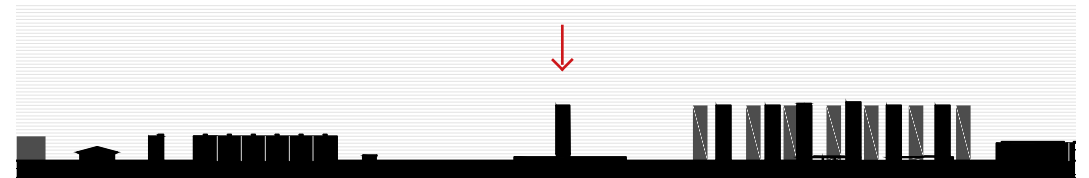
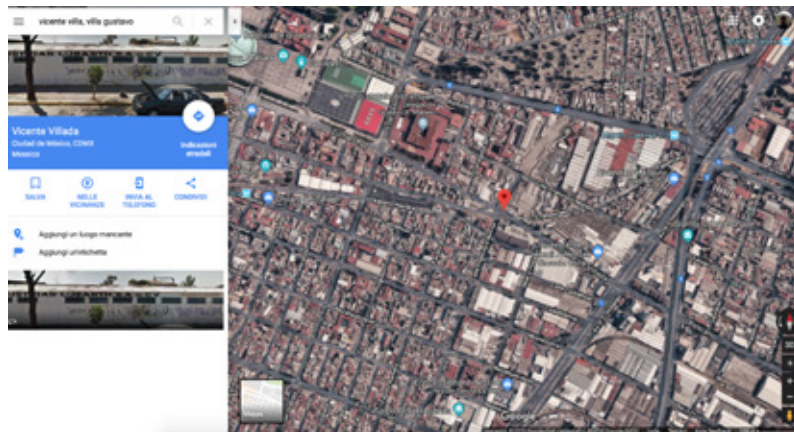
la visione verticale



*25 de Julio, El Alto,
Bolivia*



*Vicente Villada, Ciudad
de Mexico, Mexico*





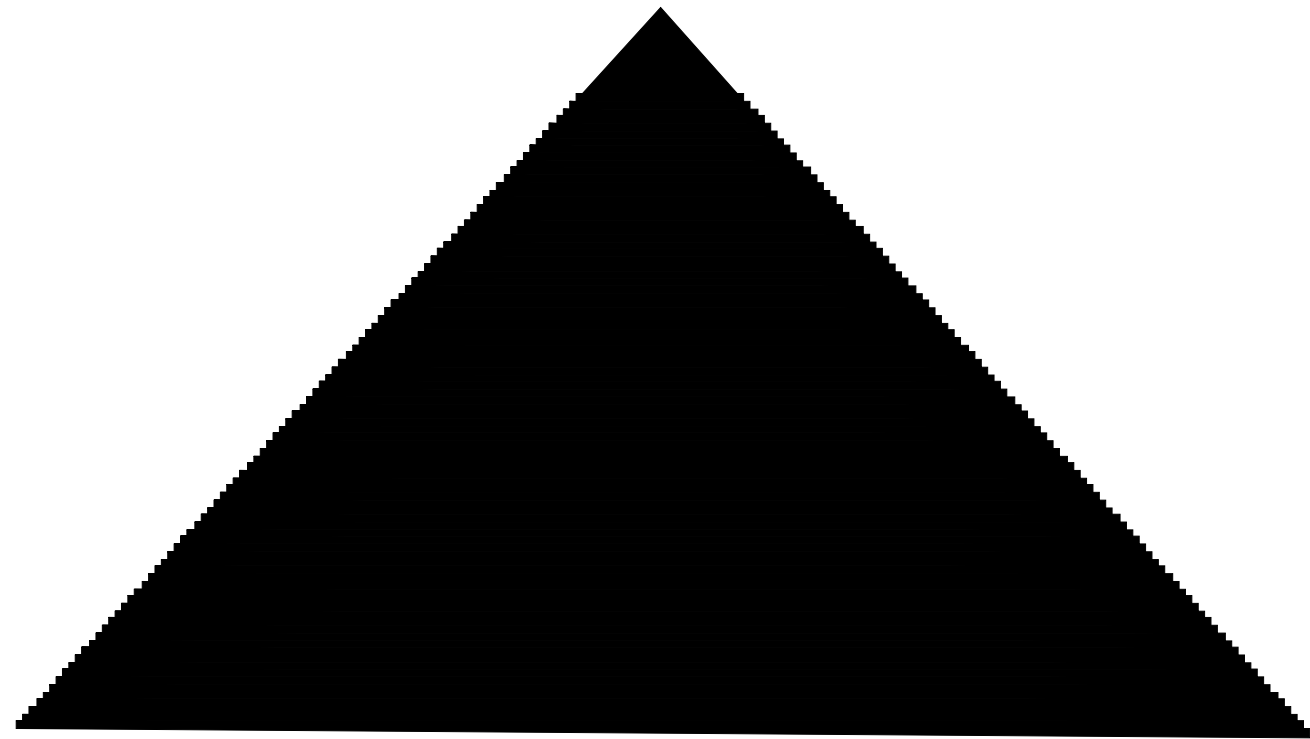
CARATTERI ARCHITETTONICI NELLA SCALA URBANA



1:10 000



1:1 000



Casa Batllò

LA SCALA DIMENSIONALE



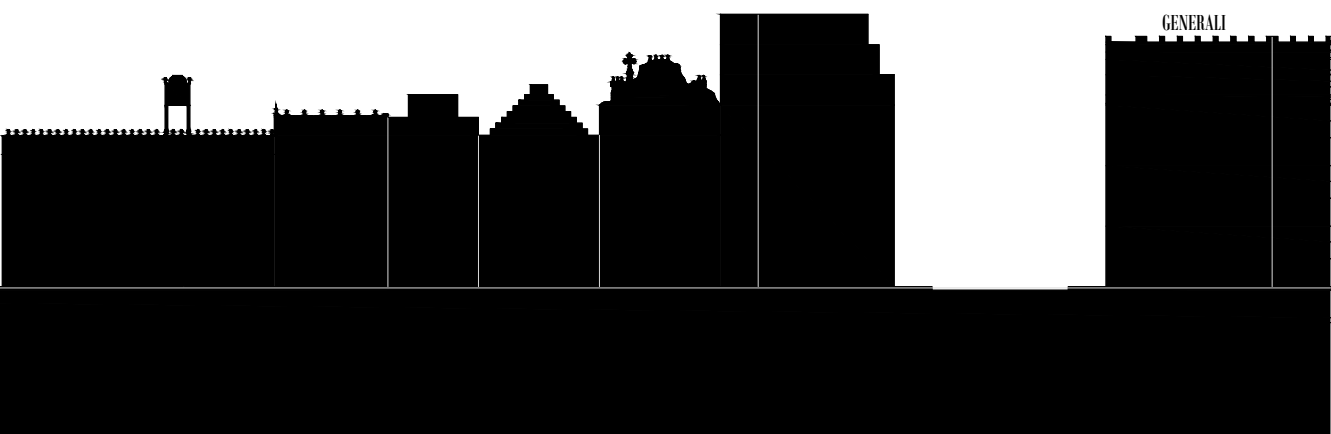
1:10 000



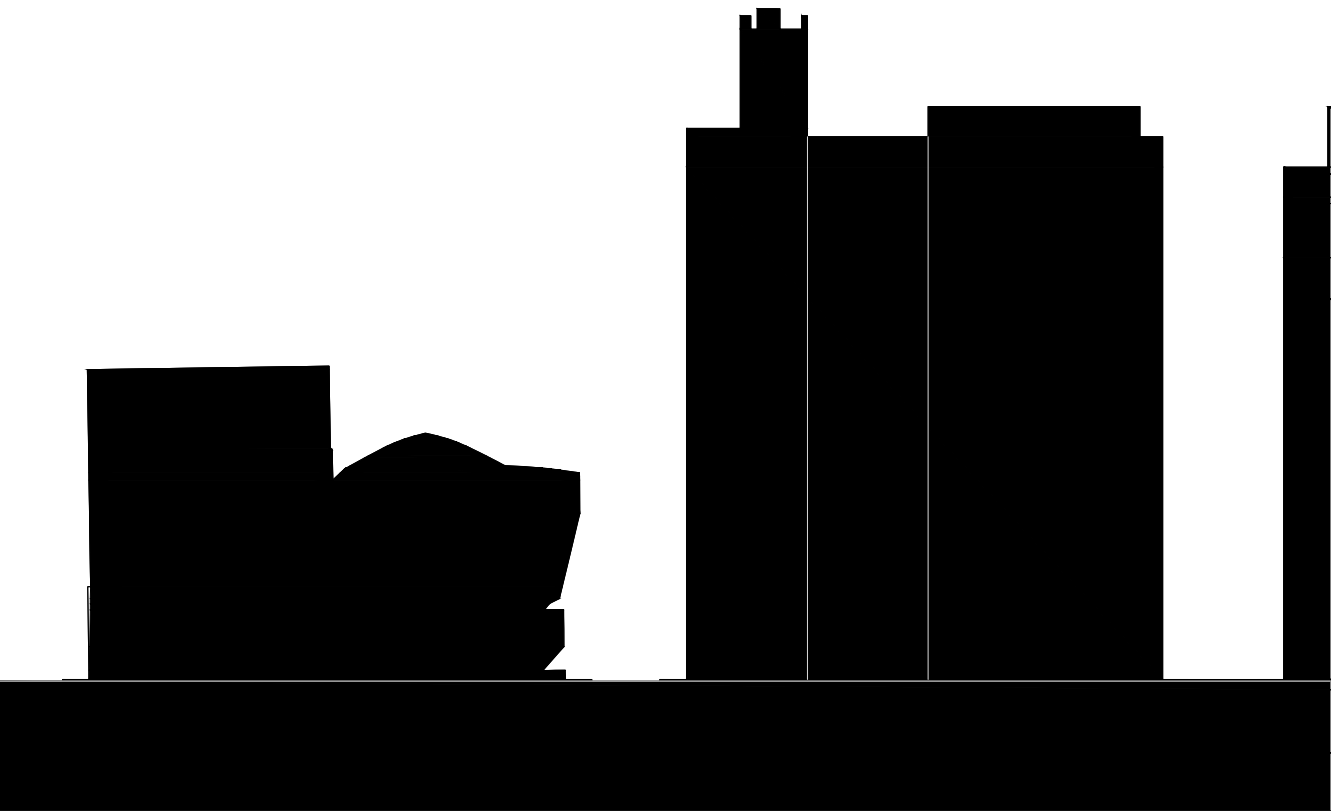
1:5 000



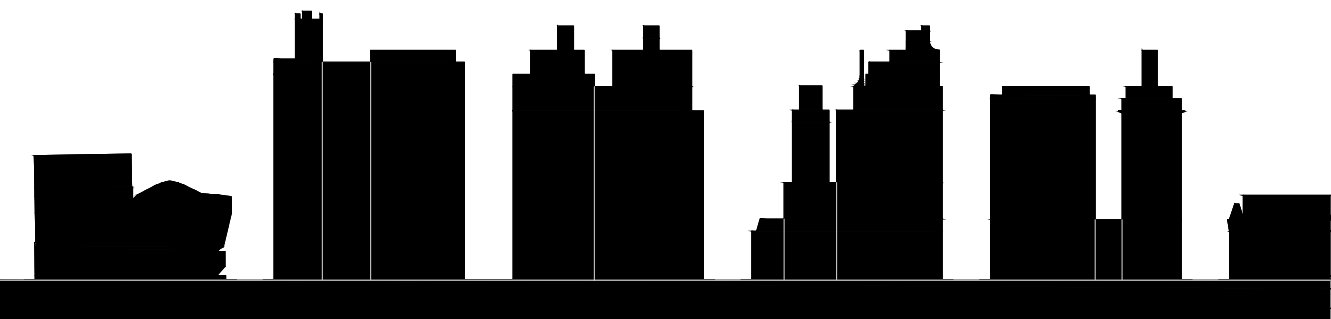
1:2 500



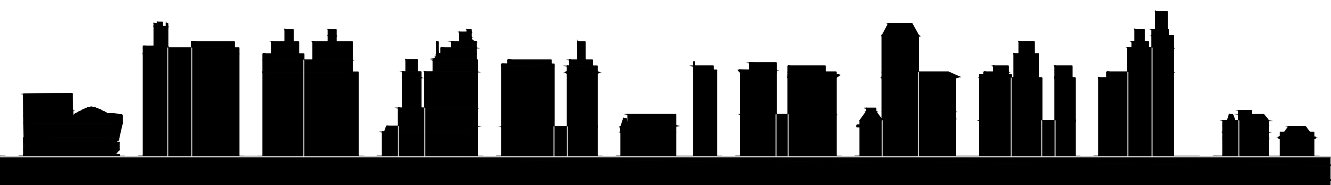
1:1 000



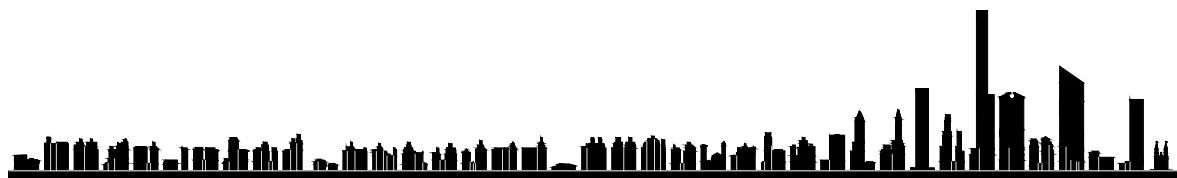
1:1 000



1:2 500



1:5 000

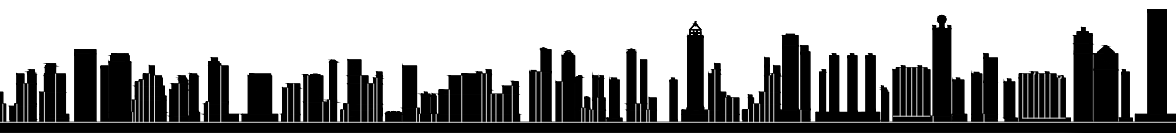


1:20 000

Guggenheim

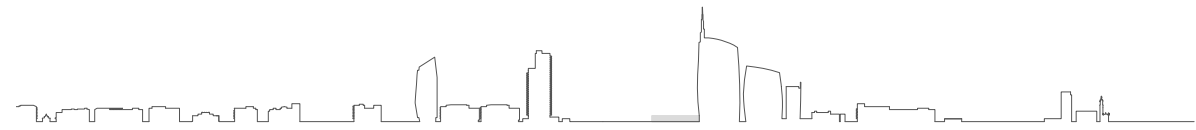
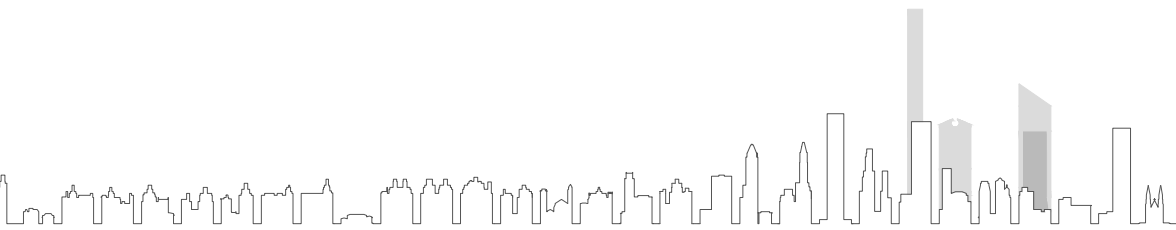
1:15 000

DENSITÀ



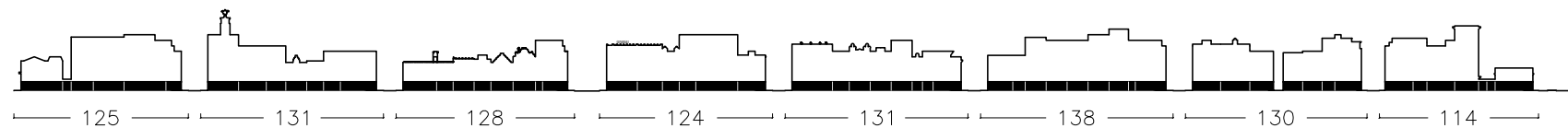
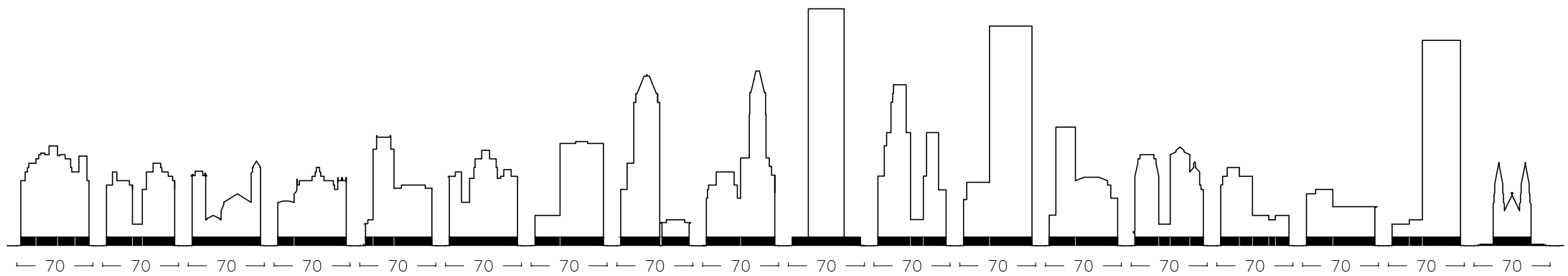
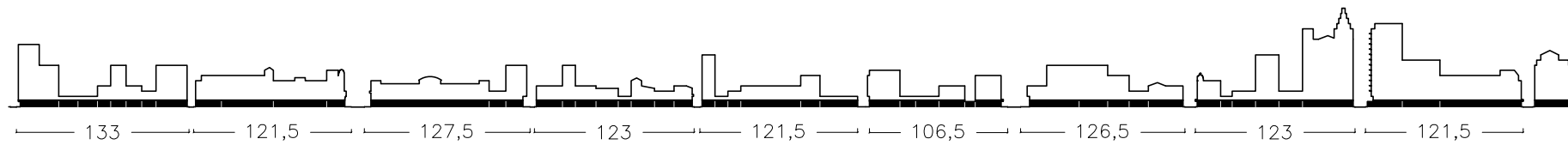
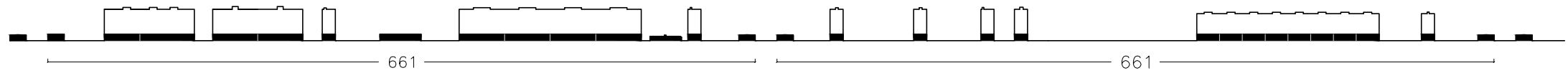
1:15 000

ALTEZZE



1:5 000

TRASPOSIZIONE
VERTICALE DI UN
PIANO RIGIDO



1:5 000

PIENI E VUOTI



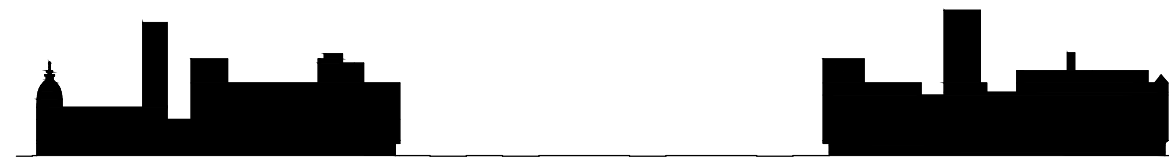
Detroit / Fabbrica



Milano / Università Statale



Parigi / Place de la Concorde



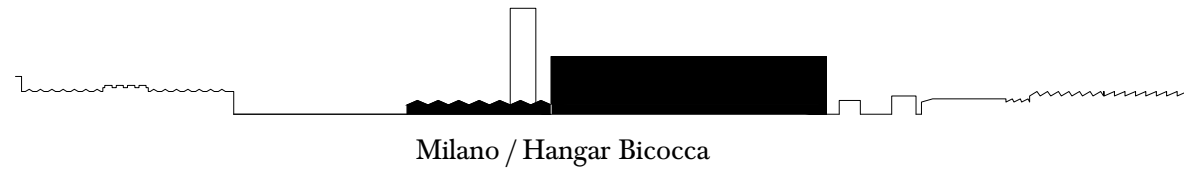
Buenos Aires / Av. 9 de Julio

1:10 000

DIMENSIONI EDIFICI



Venezia / Cannaregio



Milano / Hangar Bicocca



Parigi / Louvre



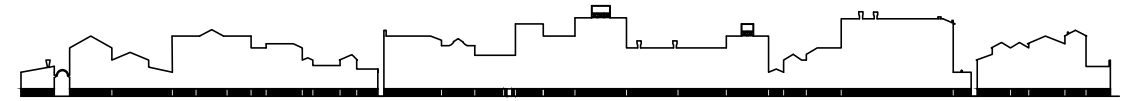
Parigi / Bibliothèque Nationale de France

1:2 500

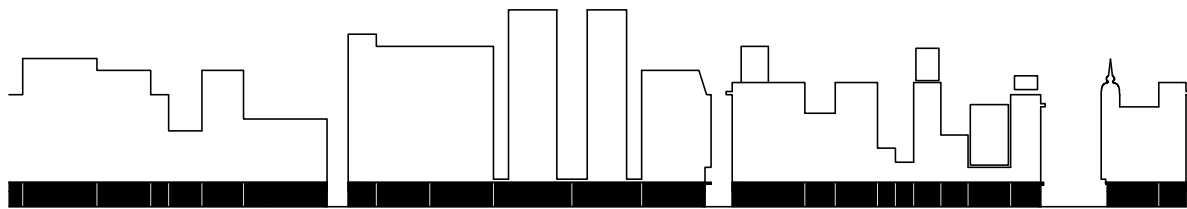
PIANI TERRA
DELLE VIE
RAPPRESENTATIVE



Genova / Corso Garibaldi
PIANO TERRA: 8m



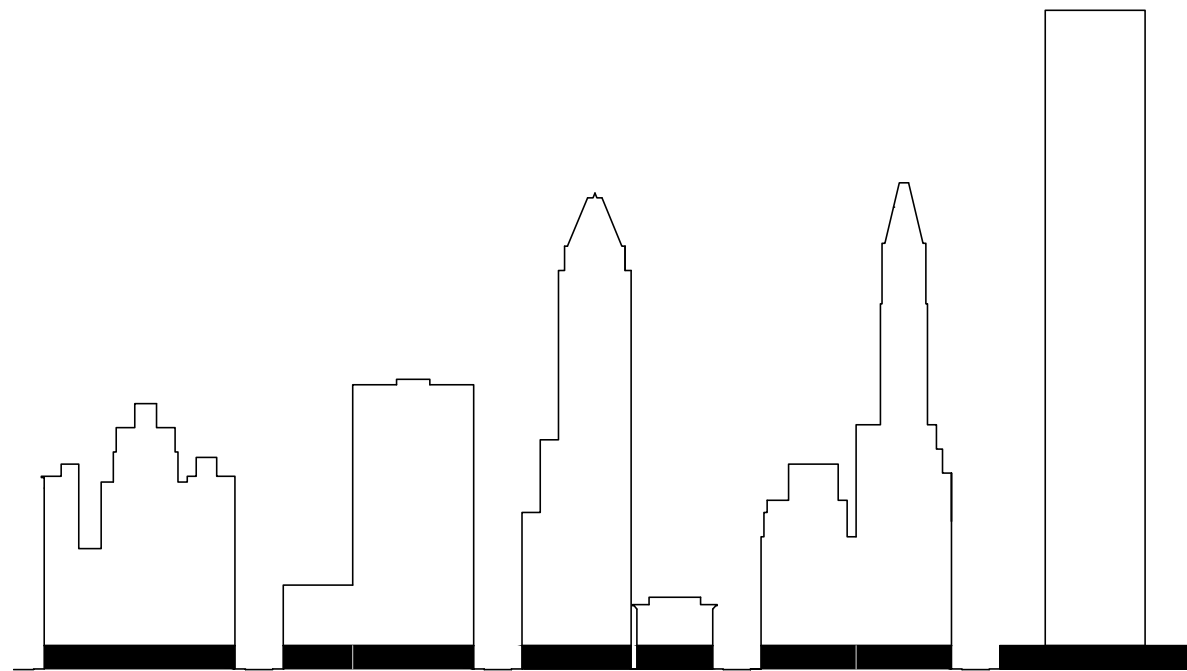
Venezia / Fondamenta Cannaregio
PIANO TERRA: 2,5m



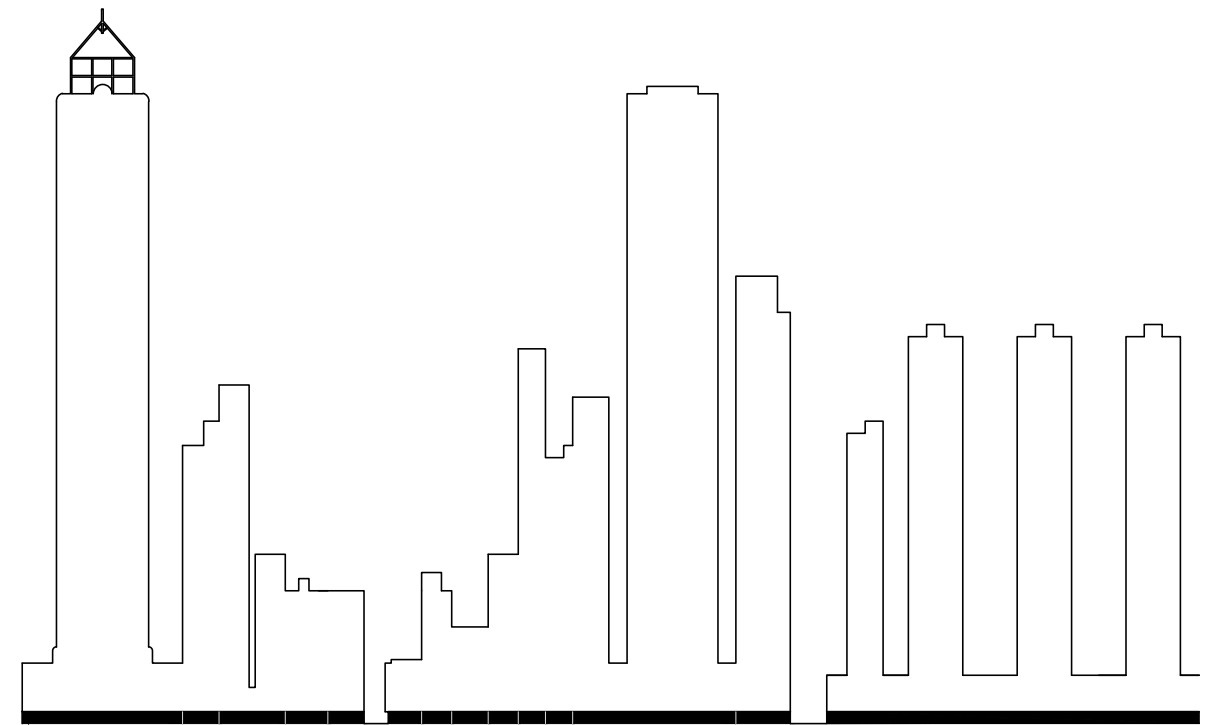
Buenos Aires / Avenida 9 de Julio
PIANO TERRA: 8m



Milano / Corso Buenos Aires
PIANO TERRA: 4m



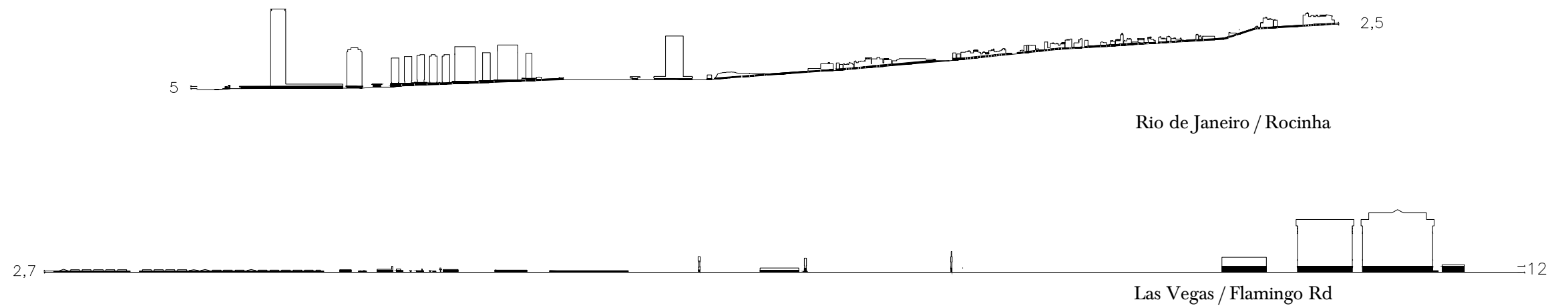
New York / 5th Avenue
PIANO TERRA: 10m



Hong Kong
PIANO TERRA: 4m

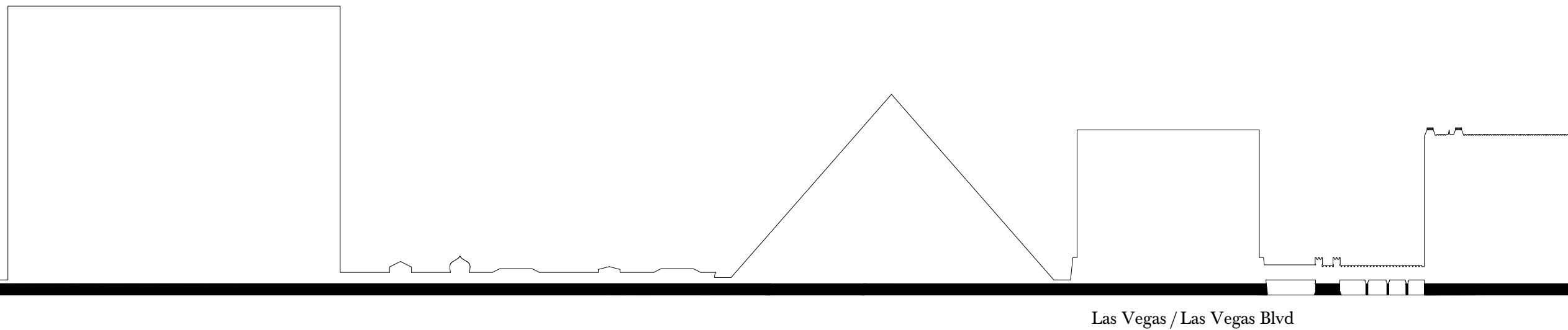
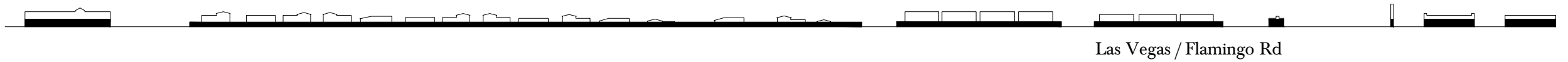
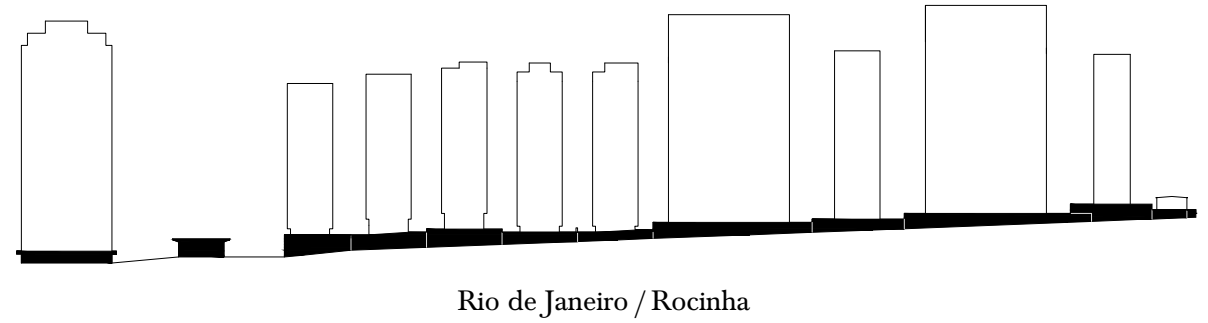
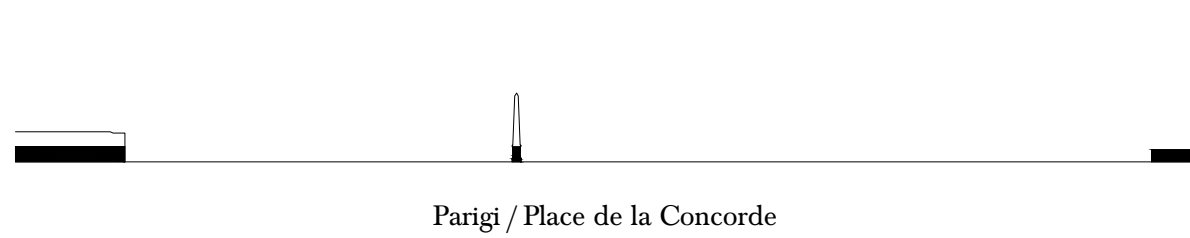
1:10 000

DIFFERENTI ALTEZZE
PIANO TERRA NELLA
MEDESIMA CITTÀ



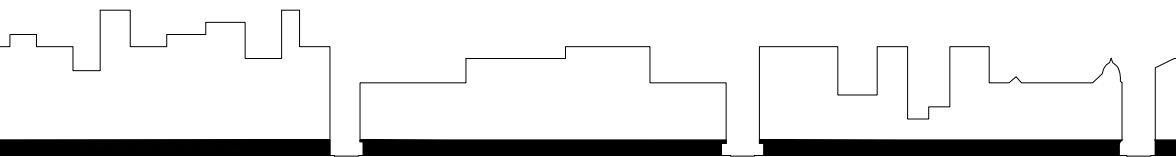
1:5 000

CARATTERI DI
"DISURBANI"

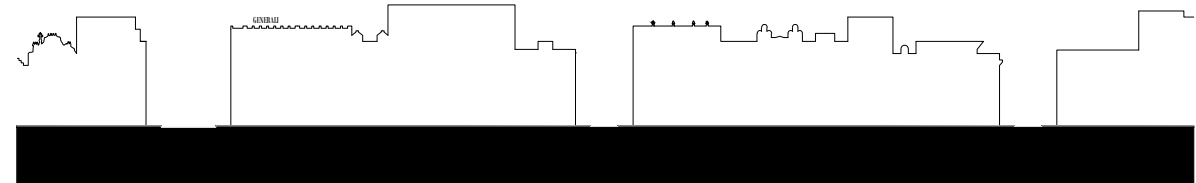


1:5 000

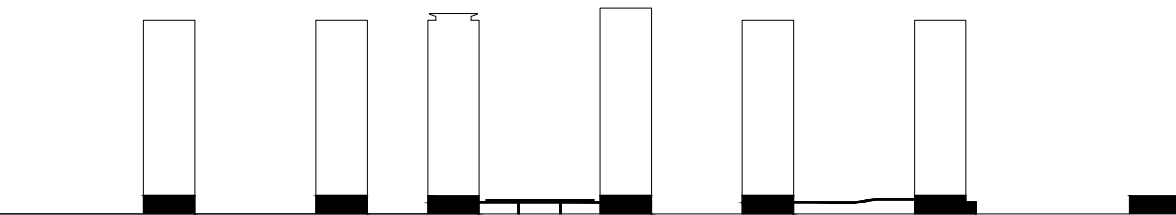
CARATTERI URBANI



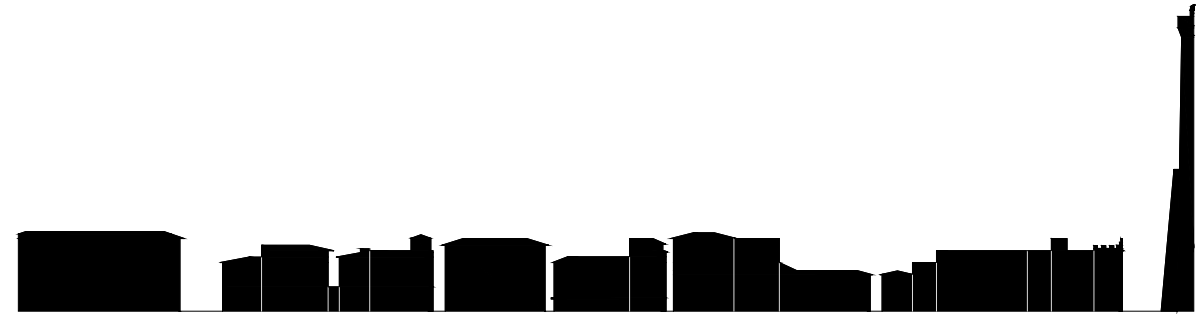
Buenos Aires / Avenida Santa Fe



Barcellona / Passeig de Gràcia



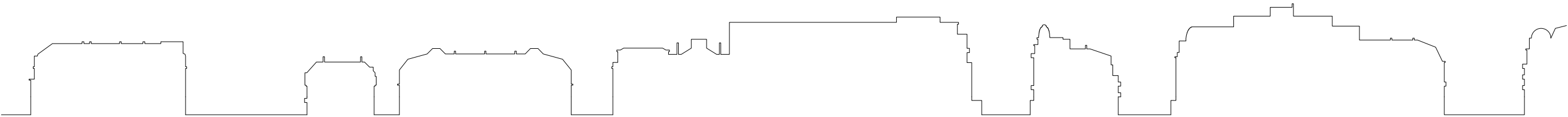
Brasilia / Via W3 Sul



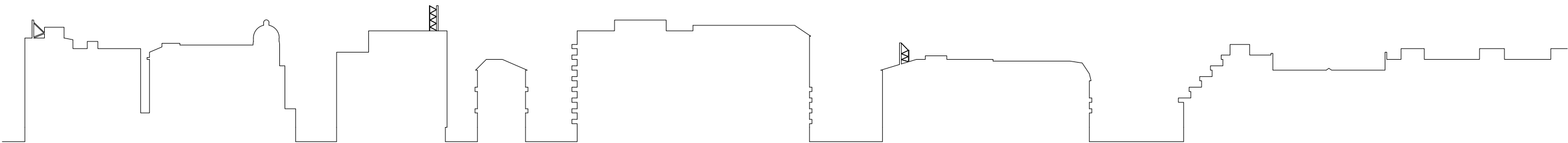
Bologna / Via Rizzoli

1:2 500

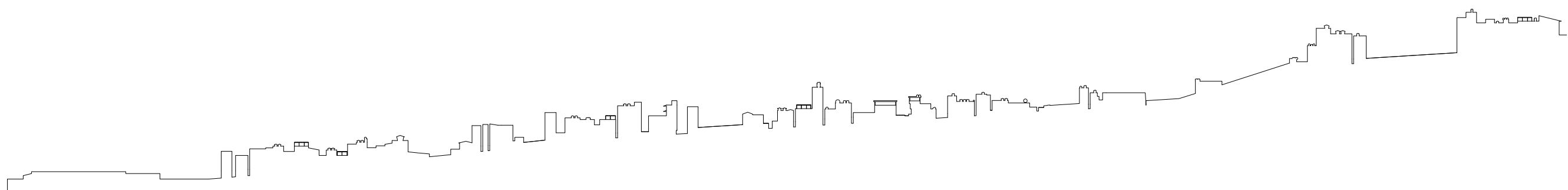
CARATTERIZZAZIONE
DEL PROFILO



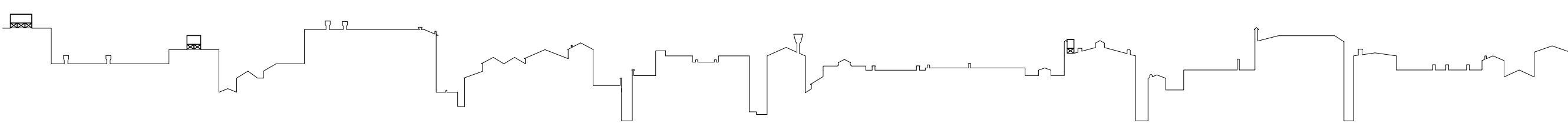
Parigi / Rue de Rivoli



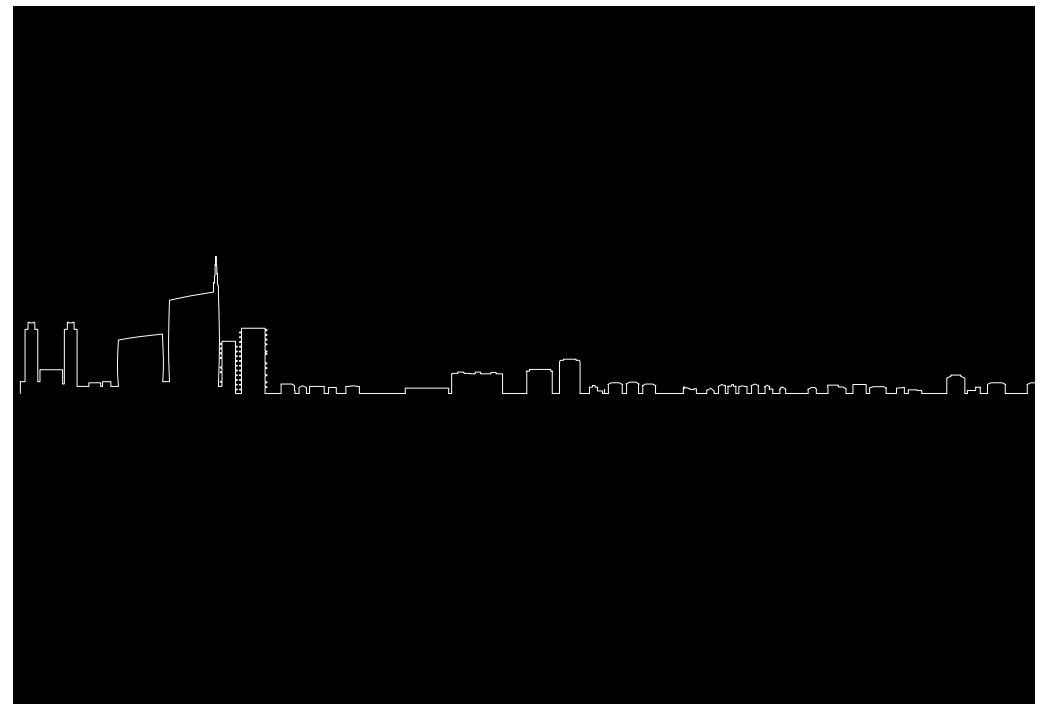
Milano / Corso Buenos Aires

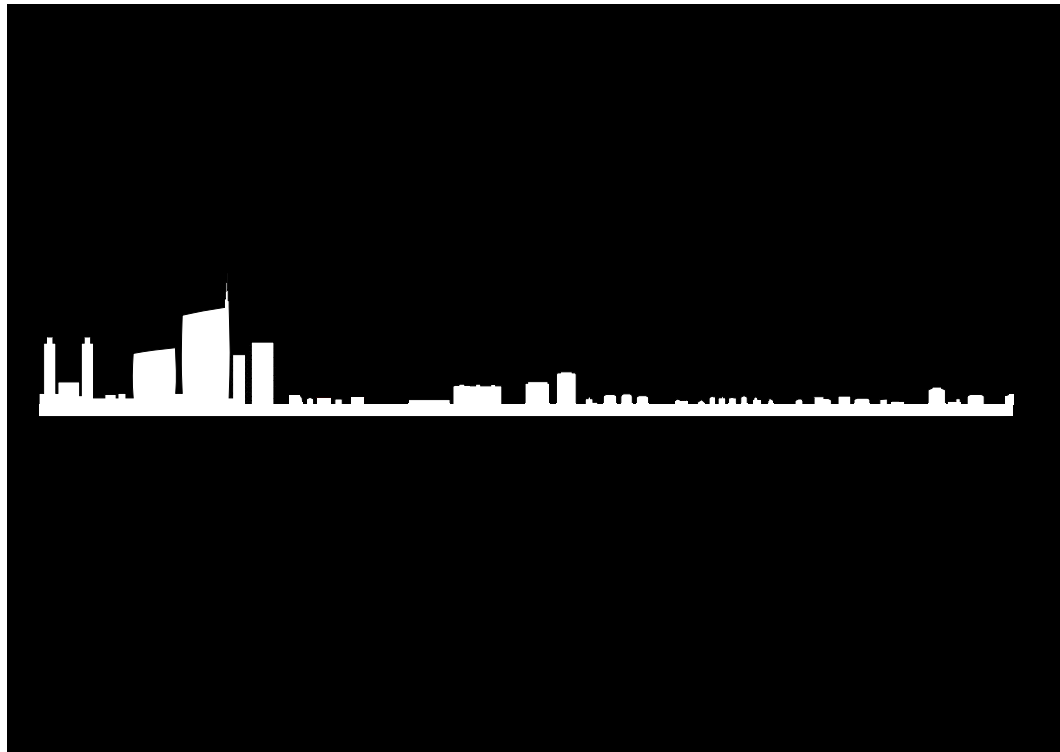


Rio de Janeiro / Rocinha



Venezia / Fondamenta Cannareggio





BIBLIOGRAFIA

analisi urbana

- ATTOE Wayne, *Skylines: understanding and molding urban silhouettes*, Chichester, J. Wiley & Sons, 1981
- BENEVOLO Leonardo, *Le origini dell'urbanistica moderna*. Roma-Bari, Gius. Laterza e Figli, 1963, ried. Universale Laterza 2012
- BENJAMIN Walter, *Immagini di città, Milano*, Milano, Letture Einaudi, 2007
- CARERI Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino, Giulio Einaudi editore, 2006
- DAMISH Hubert, *Skyline. La città narciso*. Milano, Costa & Nolan, 1998, trad. Perrona L. e Nicolai D.
- DEAMER Peggy, *Architecture and Capitalism: 1845 to the present*. New York, Routledge, 2014
- FERLENGA Alberto, *Città e Memoria come strumenti del progetto*. Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2015
- FOSCARI Giulia (Foreword by Rem Koolhaas), *Elements of Venice*, Zurigo, Lars Muller Publishers, 2014
- FERRISS Hugh, *The Metropolis of tomorrow*, London Architectural Press, 1986
- GREGOTTI Vittorio, *Lezioni veneziane*. Milano, Skira editore, 2016
- J. VALE Laurence., Bass Warner Jr. Sam, *Imaging the city. Continuing struggles and new directions*, New Jersey Centre for Urban Policy Research, 2001
- KOOLHAS Rem, *Delirious New York*. Milano, Electa, 2001, trad. Ruggero Baldasso e Marco Biraghi, ried. Milano, Mondadori Electa, 2015
- KOOLHAS Rem., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2006
- KOOLHAS Rem; Obrist Hans Ulrich, *Project Japan. Metabolism Talks*, Koln,

Tashen, 2011

LYNCH Kevin, *The image of the city*, Venezia, Marsilio Editori, 1964, ried
2006

MARCOLLI Attilio, *L'immagine-azione. Comunicazione*, Firenze, Sansoni,
1982

MCNEILL Donald, *The Global Architect. Firms, fame and urban form*, New York,
Routledge, 2009

PONZINI Davide; Nastasi Michele, *Starchitecture. Scene, attori e spettacoli nelle
città contemporanee*. Milano, Umberto Allemandi, 2011

ROWE Colin, Koetter Fred, *Collage City*, Milano, il Saggiatore, 1981

SECCHI Bernardo, *La città del ventunesimo secolo*, Roma-Bari, Laterza,
2005

SETTIS Salvatore, *Se Venezia muore*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2014

TRIONE Vincenzo, *Effetto Città. Arte/cinema/modernità*. Milano Bompiani,
2014

ROSSI Aldo, *L'architettura della città*. Macerata, Quodilibet Abitare, 2011

VAN DER RYN Sim; Calthorpe Peter, *Sustainable Communities. A New Design
Synthesis for Cities, Suburbs, and Towns*. San Francisco, Sierra Club
Books, 1986

VAN SUSTEREN Arjen, *Metropolitan World Atlas*, Rotterdam, 010 Publishers,
2005

VENTURI Robert, Scott Brown Denise Izenour Steven, *Imparare da Las Ve-
gas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata, Quo-
dlibet, 2010

VERCELLONI Virgilio, *Atlante storico di Milano. città di Lombardia*, Milano,
L'Archivolta, 1989

VERCELLONI Virgilio, *Atlante storico delle metropolitane nel mondo*. Milano, Lu-
cini, 1989

VERCELLONI Virgilio, *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*. Milano,
Jaca Book, 1994

architettura

BIRAGHI Marco, *Storia dell'architettura contemporanea. 1945/2008*, Torino, Pic-
cola Biblioteca Einaudi, 2008

BURDEN Ernest, *Design Presentation, creating marketing and project proposals*. New
York, McGraw-Hill, 1992

MONEO Rafael, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*. Mila-
no, Christian Marinotti Edizioni, 2012

NOUVEL Jean; Baudrillard Jean, *Architettura e nulla: oggetti singolari*. Milano,
Electa, 2003

PONTI Gio, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Milano, Rizzoli Libri
Illustrati, 2008

PURINI Franco, *disegnare architetture*, Delft, Faculty of Architecture, Delft
University of Technology, 2007

SOTTASS Ettore, *Foto dal Finestrino*. Milano, Adelphi, 2009

VALÉRY Paul, *Eupalinos o l'architetto*. Milano, Mimesis, 2011

LACY Bill, *100 contemporary architects. Drawings & Sketches*, Japan, Ruth A. Pel-
tason, 1991

fotografia

BARTHES Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Ei-
naudi editore, 1980

BENJAMIN Walter, *Breve storia della fotografia*. Firenze, Passigli Editori, 2014

FREUND Gisèle, *Photography and Society*. Boston, David R. Godine Publisher, 1980

GHIRRI Luigi, *Lezioni di fotografia*. Macerata, Quodlibet, 2010

GILARDI Ando, *Storia sociale della fotografia*. Milano, Feltrinelli, 1976

JODICE Mimmo, *Città visibili / Visible Cities*. Milano, Edizioni Charta, 2006

LEONG Sze Tsung, *Horizons*. New York, Yossi Milo Gallery, 2008

LUGON Oliver, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans, 1929-1945*. Milano, Electa, 2008

MEYEROWITZ Joel, *Città e destino*. Milano, Ultreya, 2002

WOLF Michael, *Architecture of density*. Germania, Peperoni Books, 2017

altro

ARNHEIM Rudolph, *Arte e percezione visiva*. Milano, Feltrinelli, 1962

BYUNG-CHUL Han, *La società della trasparenza*, Milano Nottetempo, 2014

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2011 e 2014, titolo originale *Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, Parigi, 1936

BROTTON Jerry, *La storia del mondo in dodici mappe*. Milano, Feltrinelli, 2013

CALVINO Italo, *Le città invisibili*. Milano, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1993

DELEUZE Gilles, *Cinema 1. L'immagine – movimento*. Milano, Ubulibri, 1981

HELMUTH Jacoby, *Neue Architekturdarstellung*. Stoccarda, Verlag Gerd Hatje, 1981

ROVELLI Carlo, *Sette brevi lezioni di fisica*. Milano, Adelphi, 2014

PETIT Philippe, *Trattato di funambolismo*. Milano, Ponte alle Grazie, 1984

THORNTON Sarah, *33 artisti in 3 atti*. Milano, Feltrinelli, 2015

riviste

Casabella n°831

Casabella n°850

Lotus n°159 (2016), New York Highlights

Inventario n°02

Lotus n°19

tesi

NASTASI Michele, *Città d'immagini. Fotografia e paesaggi in trasformazione: skyline, rendering, icone*. Tesi di dottorato

FORNARA Mattia, Nordi Paolo, *New York, costruire il margine. Un nuovo approdo per l'isola di Manhattan*. Tesi di laurea magistrale

documentari

HOCKNEY David, *David Hockney: Secret Knowledge*, 2002

PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini e la forma della città*, 1974

siti

<https://www.googlemaps.com>

<https://www.dezeen.com>

<http://skyscraperpage.com>

<https://www.domusweb.it>

<https://repertoriomilano>

<http://www.internimagazine.it>

<https://www.emporis.com>

<https://www.theguardian.com>

<https://data.worldbank.org>

<https://www.telegraph.co.uk>

<http://www.lombardiabeniculturali.it>

<https://elpais.com>

<https://www.instagram.com>

<https://www.lemonde.fr/>

<https://casabellaweb.eu>

<http://europe.chinadaily.com.cn>