

61

Oblio e rinascita dell'architettura identitaria e regionale nell'era della globalizzazione

Enrico Prandi
Ugo Rossi

Su globalizzazione, regionalismo e Smart City
Il centro ovunque, la circonferenza in nessun luogo

Alberto Ferlenga
Luigi Coccia
Ludovico Micara

La fine del Regionalismo
Stato di cose. Le terme di Peter Zumthor
Globalizzazione e identità nell'architettura contemporanea del Mediterraneo.
Opposizione o compresenza?

Anna Bruna Menghini
Nicola Pagnano
Ettore Vadini
Ugo Rossi
Ray Bromley

Africa subsahariana. Identità, tradizione, memoria
Esperienze di regionalismo critico in Cina
La Scuola Paulista: un'ipotesi di regionalismo critico
USA: l'immagine del nostro avvenire?
Combinare globalismo, futuro a lungo termine e sensibilità storiche:
L'audacia di Constantinos Doxiadis
40 anni per un'Architettura della Resistenza, un'intervista.

Kenneth Frampton

Marvin Cukaj
Giuseppe Verterame
Tommaso Brighenti

Teoria e progetto. La continuità di un confronto
Imparare da Bovisa. Memorie di un quartiere
È del poeta il fin, la meraviglia ...



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Riccardo Rapparini

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa

IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Alberto Ustarroz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'AN-VUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOC](#) di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)

ARTICLES SUMMARY TABLE

61 luglio-settembre 2022.

Oblio e rinascita dell'architettura identitaria e regionale nell'era della globalizzazione

n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation	Publication
1	925	set-21	Long	Peer (A)	Yes
2	927	set-21	Long	Peer (C)	Peer (B) Yes
3	928	set-21	Long	Peer (A)	Yes
4	923	set-21	Long	Peer (A)	Yes

PROSSIMA USCITA

numero 62 ottobre-dicembre 2022.

Moderno rurale. Temi e contesti

a cura di Cristina Pallini

Dal punto di vista di un progettista, l'idea di modernizzazione viene spesso associata a realtà urbane e industriali dove l'integrazione tra architettura e urbanistica concorre alla razionalizzazione dello spazio, dando implicitamente per scontato il binomio ruralità-arretratezza. Ciononostante, per tutto il Ventesimo secolo, in diversi contesti geo-politici - dall'Italia fascista ai Paesi Baltici sotto l'occupazione sovietica - la modernizzazione rurale resa possibile dalla meccanizzazione ha sovvertito l'ordine naturale, favorendo una sinergia tra programmi politici, conoscenze scientifiche e nuove tecnologie.

Il tema dell'impatto delle infrastrutture e della tecnologia sul mondo rurale acquisisce nuova rilevanza per esperti di diverse discipline. Nel suo citatissimo articolo sulla trasformazione della campagna spagnola, il geografo belga Erick Swyngedouw (1999) sostiene che la modernità, inevitabilmente, fu innanzitutto un progetto geografico. In linea con questa interpretazione, potremmo chiederci fino a che punto i paesaggi rurali modernisti siano necessariamente anche "paesaggi tecnici". Molti esperimenti di modernizzazione rurale organici alle politiche di consolidamento nazionale hanno offerto un banco di prova comune per esperti in diverse discipline: sociologi, agronomi, ingegneri, architetti, urbanisti, ma anche artisti e paesaggisti. Una serie di recenti pubblicazioni (Lejeune 2021, Dremaite 2017, Chyutin

2016, Sabatino 2011) conferma la rilevanza del tema per le discipline incentrate sull'architettura.

Mentre la nozione di “paesaggio antropizzato” si impone come paradigma unificante, non possiamo esimerci dal mettere a fuoco il ruolo specifico dell'architettura in questi processi, a fronte di nuovi problemi progettuali o temi consolidati da affrontare in chiave nuova. Accanto ai temi emergenti, possiamo aggiungere le nuove sfide: replicabilità, conformità rispetto alla normativa, economicità, standardizzazione, efficienza funzionale, comfort, prefabbricazione. Il confine tra edilizia e architettura diventa difficile da stabilire, mentre la presunta ricerca di “verità espressiva” lontano dagli stili storicisti sembra relegata a questioni di linguaggio architettonico, mettendo in ombra aspetti altrettanto importanti.

Eppure Le Corbusier riteneva che l'”era delle strade” avrebbe favorito il ritorno alla terra, e che i moderni insediamenti rurali avrebbero polarizzato altrettanti bacini di utenza potenzialmente in grado di condividere uno standard di vita di tipo urbano (Le Corbusier 1934). Il suo *village radieuse* faceva i conti con le necessità di circolazione, stoccaggio, movimentazione, alloggio e vita collettiva, traducendo un diagramma di attività in una configurazione spaziale caratterizzata da un equilibrio delle masse che favoriva la leggibilità funzionale. Secondo Giuseppe Pagano, invece, la via italiana all'architettura moderna avrebbe dovuto passare dal mondo rurale, un immenso “dizionario della logica costruttiva dell'uomo” libero da intenti rappresentativi, un mondo dove la casa era una necessità più che un gioco estetico. (Pagano 1935, Pagano e Daniel 1936).

Così come i recenti studi sull'esportazione dei modelli occidentali nelle colonie e nei paesi in via di sviluppo hanno generato i concetti di “altro modernismo” o “modernismo ibrido”, allo stesso modo la modernizzazione rurale ha stemperato i canoni del Movimento Moderno, lasciando spazio a molte domande.

- Quali elementi distintivi rendevano gli insediamenti leggibili come “nuovi”? Si trattava di forma o di funzione? Dove, quando e perché è tornata in campo la dimensione simbolica? In che misura l'architettura ha reso percepibile l'ordine imposto dalla pianificazione urbana? In che modo gli edifici collettivi e gli spazi pubblici hanno contribuito alla teatralizzazione dei nuovi stili di vita? Quali temi specifici sono emersi dall'incontro con la dimensione concreta, e l'immaginario, del mondo rurale?

- Come si declina, nei diversi contesti, l'opposizione tra “vecchio” e “nuovo”, tra la presunta autenticità vernacolare e le visioni idealizzate di un possibile futuro?

- Alcuni paesaggi rurali modernisti hanno catalizzato la sperimentazione architettonica, in altri casi ha prevalso un nuovo approccio al progetto di paesaggio, altri ancora hanno generato un significativo impatto culturale (sulla letteratura, la musica popolare, ecc.). Quali fattori hanno contribuito a plasmare la nuova identità di un determinato luogo?

- Quale lezione (quale eredità) possiamo trarre dai paesaggi rurali modernisti? Si tratta di ambiente costruito, o piuttosto di una forma di “patrimonio immateriale”?

- Quali esperienze di modernizzazione rurale possono essere riportate agli scenari di crisi del mondo attuale? Come possono diventare un precedente per ragionare su modi di integrare welfare, pianificazione e politiche di reinsediamento più sostenibili?

Questo numero è incentrato sul ruolo della progettazione architettonica nei programmi di modernizzazione e colonizzazione rurale. Invitiamo a focalizzare i contributi sui seguenti punti:

- La sperimentazione tipologica e il carattere della casa rurale;
- La definizione del villaggio tra piano e architettura;
- La possibilità di estendere l'osservatorio a diversi contesti geografici, periodi storici e sistemi politici;
- La possibilità di aggiornare i singoli casi studio.

61

Oblio e rinascita dell'architettura identitaria e regionale nell'era della globalizzazione

Enrico Prandi	Su globalizzazione, regionalismo e Smart City	10
Ugo Rossi	Il centro ovunque, la circonferenza in nessun luogo	14
Alberto Ferlenga	La fine del Regionalismo	19
Luigi Coccia	Stato di cose. Le terme di Peter Zumthor	28
Ludovico Micara	Globalizzazione e identità nell'architettura contemporanea del Mediterraneo. Opposizione o compresenza?	40
Anna Bruna Menghini	Africa subsahariana. Identità, tradizione, memoria	50
Nicola Pagnano	Esperienze di regionalismo critico in Cina	65
Ettore Vadini	La Scuola Paulista: un'ipotesi di regionalismo critico	80
Ugo Rossi	USA: l'immagine del nostro avvenire?	97
Ray Bromley	Combinare globalismo, futuro a lungo termine e sensibilità storiche: L'audacia di Constantinos Doxiadis	111
Kenneth Frampton	40 anni per un'Architettura della Resistenza, un'intervista.	126
Marvin Cukaj	Teoria e progetto. La continuità di un confronto	127
Giuseppe Verterame	Imparare da Bovisa. Memorie di un quartiere	129
Tommaso Brighenti	È del poeta il fin, la meraviglia ...	132

Enrico Prandi
Su globalizzazione, regionalismo e Smart City

Abstract

Oltre allo specifico editoriale del curatore del numero monografico, questo articolo esamina criticamente le posizioni dei differenti autori invitati. A ciò si aggiunge indirettamente la riflessione personale sulle tematiche proposte dal curatore attraverso una griglia di dodici domande.

Parole Chiave

Regionalismo Critico — Smart City — globalizzazione — Kenneth Frampton

Con questo numero, il 61 curato da Ugo Rossi, FAM si addentra nella più ampia riflessione sulla globalizzazione delle culture, sul regionalismo e sulla Smart City.

Il metodo con il quale il curatore ha costruito il suo palinsesto è una griglia di dodici domande fornite agli autori insieme ad un testo introduttivo: agli invitati è stato chiesto di «fornire riflessioni, studi e ricerche, esperienze e testimonianze che affrontino i quesiti, o di estenderne le problematiche». Le domande del questionario, che possono essere lette nell'articolo del curatore che segue, spaziano dall'architettura regionale (l'esistenza, lo scopo e il significato) in contrapposizione all'architettura globale e al modello di Smart City come proposta per l'architettura nei contesti in via di sviluppo. Non è difficile intuire nel palinsesto delle domande l'equazione tra città globale capitalista e Smart City e il pericolo che i contesti in via di sviluppo corrono nell'inseguire tali modelli universali.

Nella brevità di un editoriale che introduce criticamente il tema non mi sottraggo a fornire il mio personale punto di vista in maniera indiretta a partire dai saggi dei diversi autori.

Il Regionalismo Critico ed una sua (presunta) rinascita guidano il lettore nei diversi contributi che hanno il pregio di alimentare la discussione attorno ad uno dei momenti della recente storia dell'architettura come è stato il tentativo di superamento del Postmoderno. L'evoluzione del termine Regionalismo Critico e la sua attualità dopo un periodo di oblio, la tesi qui oggetto di verifica critica, dimostra come esso possa accogliere esempi anche molto distanti tra di loro.

È opportuno, quindi, qualche chiarimento a partire dalle origini del concetto stesso sul finire degli anni Settanta del Novecento interpolate con le

riflessioni odierne di Kenneth Frampton (il critico militante del Regionalismo Critico) intervistato per l'occasione dallo stesso Ugo Rossi.

Come altri termini, tanto coraggiosi nel tentativo di definire atteggiamenti quanto labili nelle specifiche definizioni, anche il Regionalismo Critico – che lo stesso Frampton (1984) invita a non intendere né come stile né come periodo storico – può essere meglio compreso per differenza, chiarendo anche cosa non è: Regionalismo Critico non è vernacolo; Regionalismo Critico non è prodotto spontaneo dell'interazione multipla tra clima, cultura, mito e mestiere (ossia alla spontaneità va sostituita l'intenzionalità di misurarsi in maniera critica con gli elementi della trasformazione). Il Regionalismo Critico è legato alle “Scuole”; Il Regionalismo Critico è anti-centrista (e quindi contro la globalizzazione); Il Regionalismo Critico aspira verso forme di indipendenza culturale, economica e politica (quindi ancor più antiglobale). (Frampton 1980, p. 313).

Ad eccezione della questione sulle Scuole abbiamo delineato come architettura regionalista la maggior parte della “buona architettura contemporanea” intendendo come tale quella attenta ai diversi contesti ed ai loro caratteri (escludendo quindi l'architettura indifferente al contesto, interscambiabile che non coglie l'opportunità di introiettare e rielaborare caratteri stilistici, formali, tipologici, simbolici e via dicendo tipici del luogo di appartenenza). Ma se reintroduciamo il criterio delle Scuole allora il concetto diviene subito più complicato se non contraddittorio. La proliferazione delle Scuole, il loro ibridarsi a temi di attualità, il carattere spesso spurio di dimensione sovregionale rende inapplicabile nella contemporaneità l'applicazione di tale principio. Quali potrebbero essere, per esempio nel contesto italiano, le “scuole regionali [di recente formazione], la cui aspirazione principale è di rispecchiare e trattare gli specifici elementi costitutivi sui quali esse si fondano”? (Frampton 1982, p.371). Nessuna. Se ampliamo il ragionamento al vasto contesto internazionale probabilmente qualcuna esiste.

Alla fine di un intenso *Post Scriptum* all'intervista pubblicata in questo numero, che inizia come una antica epistola, Kenneth Frampton propone il mito del Regionalismo Critico come «ipotetico terreno sul quale creare ancora un microcosmo», una modernità alternativa come è stata quella di Alvar Aalto. Anche il tema della modernità altra è una strada già battuta a livello della letteratura critica internazionale per definire figure irregolari della modernità.

Al di là delle implicazioni teoriche di un dibattito durato quasi un ventennio – e per certi versi sterile nel concentrarsi troppo sul tentativo di definire qualcosa di sfuggibile – possiamo intendere un “Regionalismo Critico di ritorno” se così si può definire, in senso ampio come un'attenzione nei confronti dei contesti (atteggiamento che caratterizza tutt'ora buona parte dell'architettura italiana) ma soprattutto, come sottolinea Ugo Rossi nel suo saggio sugli USA, come “resistenza culturale” in antitesi ad un approccio globalizzante ed internazionalistico (consumistico): una progettualità equilibrata tra atteggiamento istintivo e spontaneo che sfocia nel vernacolo ed all'opposto un atteggiamento indifferente al contesto, alla cultura e alle specifiche identità.

Nel susseguirsi dei contributi critici Luigi Coccia propone come regionalista un'opera manifesto di Peter Zumthor come le Terme di Vals giudicandola a buona ragione come «sperimentazione progettuale che favorisce lo sviluppo di una cultura forte e carica di identità, che mantiene tuttavia aperti i contatti con la tecnica universale» (Frampton 1983): benché

esperienza solitaria non ascrivibile ad una specifica scuola, l'analisi risulta particolarmente interessante anche grazie al filtro teorico-interpretativo di Peter Handke. Mentre Ettore Vadini analizzando alcuni punti dei precetti framptoniani verifica l'ipotesi che la Scuola Paulista nel suo declinare il modernismo in maniera specifica possa essere, essa si nella vastità della produzione complessiva, ascrivibile all'architettura regionalista.

Come dimostrato dal suo articolo, Nicola Pagnano importa in Cina un atteggiamento critico contestuale che deriva da una formazione italiana ed in particolare veneziana, mentre all'opposto le major cinesi stanno esportando nei nuovi mercati asiatici (India ed Africa in primis) un atteggiamento acritico, acontestuale e linguisticamente omologante nel ridurre a banalità i differenti caratteri.

Anche per questo motivo il tema pregnante della globalizzazione delle culture verrà ripreso indirettamente in uno dei prossimi numeri (per il quale è tutt'ora aperta la call for papers) dedicato all'architettura tropicale nell'Africa Subsahariana, ossia quella forma di contestualismo tipico della fascia tropicale che trova nelle condizioni geografiche e climatiche il motivo di resistenza ad un mercato immobiliare gestito anche dal punto di vista progettuale dagli investitori stranieri.

Una nuova forma di «neo-colonialismo economico» come lo definisce Anna Bruna Menghini che è parte di quel processo ciclico di colonizzazione e decolonizzazione del quale l'autore espone chiaramente le ragioni storiche di una perdita di identità culturale e di ibridazione stilistico-figurativa. In attesa di una nuova «identità africana» – forse sarebbe opportuno parlare al plurale di specifiche identità per un Continente vasto e composito come l'Africa – vengono presentati progetti di una (relativamente) giovane ed effervescente generazione di architetti operanti in Africa siano essi autoctoni come il Pritzker 2022 Diébédo Francis Kéré (del Burkina Faso ma formatosi in Germania) e David Adjaye (della Tanzania ma formatosi in Gran Bretagna) che alloctoni come TAM, i fratelli Caravatti ed altri.

Non a torto Ludovico Micara si appella al «compromesso tra spinte globali legate alla modernizzazione [...] e resistenze, o meglio, “esistenze”, di identità, tradizioni, costumi, usi». Ecco allora che portando ad esempio il tema dell'architettura dell'Islam (islamica, dei paesi dell'Islam, ecc.) l'autore presenta alcuni suoi progetti a Tripoli in Libia e Yazd in Iran dimostrativi di una ricerca paziente tra ragioni storiche e contestuali che fanno della lettura del luogo nella sua complessità e vastità l'origine di ogni intervento di trasformazione.

L'Ekistica di Costantinos Doxiadis, infine, fa da sfondo al contributo di Ray Bromley che sintetizza i principi di una “scienza degli insediamenti umani” come premessa allo sviluppo di una città a misura umana. Al di là della visionarietà implicita del pensiero ekistico, l'apporto più significativo dell'esperienza di Doxiadis è l'audacia del tentativo di progettare nella complessità e totalità degli aspetti il futuro degli insediamenti. Come la storia insegna i visionari oltre ad esercitare un certo fascino hanno il pregio di promuovere la discussione e stimolare l'innovazione.

Di fronte alle attuali condizioni di crisi (ambientale, sociale e urbana), Alberto Ferlenga propone un “nuovo realismo” anziché un “nuovo regionalismo” (da qui il titolo *Fine del Regionalismo*) basato sull'analisi dei fenomeni urbani prendendo come caso studio la città italiana e ponendosi, quindi, in continuità con la tradizione di studi interrotta mezzo secolo fa. “Imparare dalla città italiana” per parafrasare il titolo del libro di Francesco Tentori su Venezia a sua volta derivato dal più celebre “Learning from

Las Vegas” di Venturi-Scott Brown.

Un’ultima precisazione ritengo necessaria su un termine tanto scivoloso quanto abusato ed equivocato anche da molti addetti ai lavori come quello di Smart City: dopo la prima fase che gli psicanalisti chiamerebbero della “luna di miele” tra gli studiosi, architetti e il mondo digitale (la città dei Bit, Smart City 2./3./4.0, ecc.), i tempi sono maturi per il ritorno alla responsabilità del progetto di architettura nella trasformazione della città.

Ho già avuto modo di esprimere questo concetto alcuni anni fa sostenendo che la vera città intelligente è quella in cui il progetto è intelligente esplicandosi nelle sue forme tradizionali, classiche e sempre attuali (*Smart Design for a Smart City*, N. 33 (2015)). Nessuna sovrastruttura tecnologico-informatica potrà battere in intelligenza ed efficienza (ed in questo annoveriamo anche il concetto di sostenibilità, altro termine spesso abusato), il progetto di architettura se nasce contestualmente al luogo e se non è viziato da pressioni speculative.

La città tradizionale, che nasce dall’equilibrata interazione tra clima, cultura, mito e mestiere (ossia mediata dalla capacità dell’architetto), è la città intelligente per antonomasia. Chiamarla città della resistenza culturale, città del Regionalismo Critico o città del Nuovo Realismo, a questo punto è indifferente; l’importante è che, come sottolinea l’ultimo Frampton, «possa ancora rendere possibile la creazione di un microcosmo» che rifletta i caratteri identitari delle diverse culture.

Bibliografia

FRAMPTON K. (1980) – *Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity*. In: Id., *Modern Architecture: a Critical History*, Thames and Hudson, London. Traduzione italiana (1982) – *Storia dell’architettura moderna*. Zanichelli, Bologna.

FRAMPTON K. (1983) – *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in Foster H., *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Seattle, Washington, pp. 16-30.

FRAMPTON K. (1984) – “Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico”, in «Casabella» n.500, marzo, pp. 22-25.

PRANDI E. (2015)– “Il progetto intelligente per la città intelligente / Smart design for a Smart City”, in «FAM» n.33. DOI: [10.12838/fam/issn2039-0491/n33-2015/76](https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n33-2015/76)

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell’Università di Parma. È direttore del Festival dell’Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A «FAMagazine. Ricerche e progetti sull’architettura e la città» (ISSN 2039-0491). È responsabile scientifico per l’unità di Parma del progetto *ArcheA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement* (pubblicato in volumi Routledge, Aión e LetteraVentidue). Tra le sue pubblicazioni: *Luigi Vietti, scritti di architettura e urbanistica* (con PV. Dell’Aira, AltraLinea, Firenze 2022), *Il progetto del Polo per l’Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L’architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *European City Architecture*, (con L. Amistadi, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull’architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

Ugo Rossi
Il centro ovunque, la circonferenza in nessun luogo

Abstract

Il presente numero della rivista riflette sul ruolo delle diversità culturali nell'epoca della globalizzazione che, da una parte hanno contribuito a condividere e diffondere, sotto ogni aspetto, i fenomeni culturali, dall'altra però tendono ad assimilarli indifferentemente, contribuendo così all'annullamento delle differenze. In tale processo di azzeramento delle differenze, quello che Kenneth Frampton, definì Regionalismo critico, rappresenta oggi un fenomeno che riemerge con forza, per contrastare la diffusione dello sviluppo lineare e globale, che evidentemente, oggi più che mai, ha dimostrato di non garantire un mondo migliore, ma piuttosto, di essere dannoso per il futuro del pianeta.

Parole Chiave

Regionalismo Critico — Smart City — Global Architecture — Kenneth Frampton

Que l'homme étant revenu à soi considère ce qu'il est au prix de ce qui est, qu'il se regarde comme égaré, et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes, les maisons et soi-même, son juste prix.

Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini?¹

Blaise Pascal

Il presente numero di FAM, nasce dalla volontà di indagare il fenomeno di rinascita dell'architettura regionale e identitaria nell'epoca della globalizzazione.

Dopo l'immotivata euforia per un mondo integralmente connesso e del possibile sviluppo economico globale, il successo delle politiche economiche e culturali, basate sul consumo e il consenso – sostenute dall'illusione dell'inesauribilità delle risorse e dall'imporsi di una cultura globale – sono giunte ad un vicolo cieco così che, ai problemi geo-politici e culturali si aggiungono quelli che (da decenni) hanno messo in pericolo l'equilibrio planetario.

L'aumento della temperatura, lo scioglimento dei ghiacci, le siccità, le pandemie, sono solo alcuni degli effetti più evidenti dello sviluppo economico dei consumi e della globalizzazione, così altrettanto evidente è l'emergere dei fenomeni di radicalizzazione (tal volta estremisti) per la difesa delle radici identitarie dei paesi esclusi dai benefici e dalle possibilità “garantite” dalla globalizzazione.

I fenomeni della globalizzazione così, da una parte hanno contribuito a condividere e diffondere, sotto ogni aspetto, i fenomeni economici e culturali, dall'altra però, tendono ad assimilarli indifferentemente, contribuendo all'annullamento delle differenze. In tale processo di azzeramento del-

le differenze, quello che Kenneth Frampton definì Regionalismo critico, rappresenta oggi un fenomeno che riemerge con forza, per contrastare la diffusione dello sviluppo economico e culturale lineare e globale, che evidentemente, oggi più che mai, ha dimostrato di non garantire un mondo migliore, ma piuttosto, di essere dannoso per il futuro del pianeta (Schumacher 1973, Mattelart 2000).

Sebbene il processo di internazionalizzazione e globalizzazione sia in atto da tempi antichi, se non, a suo modo, preistorici (Childe 1974), è tuttavia evidente – fin dagli anni Cinquanta del XIX secolo – che lo “scontro” tra le convinzioni etnocentriche, riguardanti la linearità della sequenza occidentalizzazione-modernizzazione-sviluppo-progresso e quelle della pluralità delle culture sia divenuta ineludibile; tuttavia, negli anni Ottanta, Ted Levitt osservava che il problema della internazionalizzazione dei mercati si pone come problema che ignora la pluralità, così da affermare che era lontano il tempo delle differenze territoriali o nazionali. Le differenze dovute alla cultura, alle norme, alle strutture, sono vestigia del passato. La convergenza, tendenza di tutto e tutti a diventare come tutti, orienta il mercato verso una comunità globale e inoltre che, con sempre maggiore frequenza e in ogni luogo, i desideri e i comportamenti individuali tendono a evolversi allo stesso modo, si parli di Coca Cola di microprocessori, jeans, pizze, prodotti di bellezza o fresatrici (Levitt 1983); giungendo così al fatto che *l'International Federation of Institutes of Advanced Studies*, nel 1980 constatò che gli approcci classici allo sviluppo hanno violato il primo principio della dignità umana, quello secondo il quale gli esseri umani, così come la loro cultura, vanno trattati con il rispetto che è loro dovuto. La maggioranza dei responsabili dello sviluppo non ha fatto altro che trattare le persone e le culture come meri strumenti della crescita economica o come variabili manipolabili a piacere per acquisire un determinato cambiamento in base a determinati obiettivi. La grande maggioranza dei popoli ha radici culturali legate a particolari zone geografiche, norme e valori particolari. La rivendicazione della diversità culturale non significa né rifiuto di condividere una responsabilità globale né spirito campanilistico (Galtung 1980).

Dove l'impostazione culturalista postulava delle società “tradizionali” in antitesi con le società “moderne”, il rovesciamento di tale prospettiva, recentemente in atto, ci ha svelato semplicemente che le società sono in continuo movimento e instabili, che incessantemente si rielaborano a causa delle conflittuali rinegoziazioni della propria identità (Lyotard 1979). Per quanto sia incerto l'esito di tale rovesciamento, appare evidente come questo sia una delle sfide più importanti per la costruzione del senso di appartenenza del mondo e, se le nuove forme di discussione della nozione di sviluppo-progresso – con la conseguente riflessione sull'identità culturale quale matrice di un “futuro alternativo” – troveranno difficoltà ad affermarsi, decisiva e improrogabile, sarà l'irruzione dell'ecologismo come guida culturale per assumere la complessità, a dimensione globale, dei problemi dell'intera umanità e del pianeta (Yilmaz 2021). Risale Infatti al 1972 la prima Conferenza delle Nazioni Unite sull'ambiente (Stoccolma), in cui concordemente si puntò il dito sul carattere distruttivo e diseguale del modello di sviluppo e si indicò la necessità di ridefinire quest'ultimo a partire da un impiego delle risorse meno condizionato dall'eccesso dei consumi e dallo sfruttamento intensivo della natura.

La cultura architettonica del XX secolo affrontò la questione – prima internazionale poi globale – esprimendo e producendo una serie innumerevole

di proposte ma, se da una parte le posizioni vertevano essenzialmente sul confronto e recupero, sulla conservazione, sulla continuità del patrimonio culturale del passato – vedi la fascinazione per le civiltà primitive e il riferimento alle architetture rurali, di montagna, rupestri e mediterranee del Movimento Moderno – dall'altra, in tempi più recenti, lo storico Kenneth Frampton, basandosi su uno scritto di Paul Ricoeur (1961), elaborò e definì il concetto di “Critical Regionalism”, esposto nella sua *Modern Architecture: a Critical History* (Frampton 1980). Nel libro, Frampton parla di Regionalismo critico come una delle possibili risposte alla questione esposta da Ricoeur e pone le basi per una riflessione sullo sviluppo di un'architettura regionalista in cui:

il termine “Regionalismo critico” non viene assunto per denotare il vernacolo, che un tempo era il prodotto spontaneo dell'interazione multipla tra clima, cultura, mito e mestiere, ma per identificare piuttosto quelle “scuole” regionali di recente formazione, la cui aspirazione principale era di rispecchiare e trattare gli specifici elementi costitutivi sui quali esse si fondavano. Fra gli altri fattori che contribuiscono alla formazione di un regionalismo di questo genere, non esiste solo una certa condizione di benessere ma anche una sorta di convergenza anti-centrista, o almeno un'aspirazione verso alcune forme di indipendenza culturale, economica e politica. (Frampton 1980, p. 313)

Così, se la discussione sull'architettura vernacolare originata dalla tradizione culturale e climatica locale appare superata, tuttavia, quella ben più ampia del fenomeno dell'universalizzazione e del «diffondersi sotto i nostri occhi di una civiltà mediocre e di una cultura elementare e semplificata», esposta nello scritto di Ricoeur, sono ancora tutte da indagare. Soprattutto, ciò che colpisce Frampton del passo di Ricoeur (1961), è che le culture regionali e nazionali oggi dovrebbero essere costituite da declinazioni locali di espressioni della cultura “mondiale” e che in futuro ogni cultura dovrà alimentarsi delle forme vitali delle culture regionali pur assumendo influenze esterne, sia culturali che di civiltà, in cui, da una parte saranno confermati i modelli della civiltà universale e dall'altra verranno proclamati i valori di una cultura motivata da elementi idiosincratici. D'altra parte, come scrive Ricoeur:

Nessuno può sapere cosa ne sarà della nostra civiltà quando avrà davvero incontrato civiltà diverse attraverso mezzi che non siano quelli dello shock della conquista e della dominazione. E dobbiamo ammettere che questo incontro, al livello di un autentico dialogo, non è ancora avvenuto [...] Qui sta il paradosso: come diventare moderni e fare ritorno alle origini; come far rivivere una vecchia civiltà assopita e prendere parte alla civiltà universale. (Ricoeur 1961, p. 283, Frampton 1982, p. 371)

Se con tale paradosso la questione della sopravvivenza e valore delle diverse culture è da tempo sottoposta all'attenzione “mondiale”, un altro aspetto – la stessa sopravvivenza del pianeta – si impone a livello globale per la sua urgenza. Purtroppo, come risposta alle Conferenze sull'ambiente e ai Protocolli per la salvaguardia del pianeta, per convertire lo sviluppo lineare in quello sostenibile e circolare, gli architetti e gli urbanisti, in collaborazione con gli scienziati e i ricercatori dei laboratori più importanti al mondo², hanno elaborato proposte tecnologicamente sofisticate, quali le case intelligenti e le *Smart Cities* (Song, Selim 2022; Biswas, Dey, 2022). Nei fatti, l'uso dell'energia nelle *Smart Cities* – così come nelle case intelligenti – si avvale delle fonti rinnovabili, dell'intelligenza artificiale e di dispositivi tecnologici avanzatissimi, in grado di processare enormi quan-

tività di dati che, applicati ad un progetto urbano efficiente, con elementi progettuali passivi, ottiene risparmi del 70% rispetto alle “tradizionali” case e metropoli; tuttavia, le *Smart Cities*, costruite dal nulla e completamente prescrittive – in esse tutto è regolato, definito, monitorato e calcolato – in realtà sono prodotti costosissimi; in queste città, come afferma Richard Sennett (2018), invece di far diminuire il costo di edificazione, questo aumenta.

A distanza di quaranta anni dallo scritto di Frampton e di quasi sessanta dalle affermazioni di Ricoeur, dopo che il processo di semplificazione e di internazionalizzazione culturale ha assunto proporzioni planetarie, oggi definite “globali”, agli autori dei saggi, sono state poste le seguenti domande come traccia di riferimento comune:

1. Esiste oggi un’architettura regionale?
2. A quale scopo parlare di architettura regionale oggi?
3. Quale significato assume oggi l’architettura regionale?
4. Perché, in quale contesto e in quale occasione l’architettura regionale è ancora attuale?
5. In termini di processo progettuale, l’architettura regionale in cosa differisce da quella internazionale e/o globale?
6. Esiste una architettura globale?
7. Possono coesistere soluzioni specifiche e diversificate, per la sopravvivenza delle diversità tra le popolazioni e le culture del mondo, in contrasto ai problemi economico-sociali e Globali?
8. È possibile parlare ancora di architettura autentica e autoctona nell’epoca del consenso e della cultura Globale?
9. È possibile conciliare il “modello” della casa sostenibile e della Smart City – con tutto il loro sofisticato apparato tecnologico – in un pianeta diversamente sviluppato?
10. Come può essere adottato questo “modello” nei paesi poveri?
11. Come può essere adottato questo “modello” nei paesi ricchi di storia e di architetture antiche? Quale destino avranno le architetture e le città storiche, che spesso non possono essere trasformate in Smart City o in edifici a basse emissioni, ad alta efficienza tecnologica e a risparmio energetico?
12. Quali altri modelli per diversificare le risposte, in relazione alle particolari necessità-possibilità dei diversi Paesi, sono in via di sviluppo o già esistono?

Agli autori, Ray Bromley, Luigi Coccia, Alberto Ferlenga, Kenneth Frampton, Anna Bruna Menghini, Ludovico Micara, Nicola Pagnano, Ugo Rossi, Ettore Vadini, è stato chiesto di fornire riflessioni, studi e ricerche, esperienze e testimonianze che affrontino i quesiti, o di estenderne le problematiche.

Kenneth Frampton, ha partecipato al numero della rivista rispondendo ai quesiti sotto forma di intervista.

Note

¹ L’uomo consideri ciò che egli è di fronte a ciò che c’è, osservi sé stesso come smarrito in quest’angolo marginale della natura; e da questo piccolo carcere in cui si trova a vivere – io intendo l’universo – impari a dare alla Terra, ai reami, alle città e a sé stesso, il loro giusto valore.

Che cos’è un uomo nell’infinito?

² Si vedano gli studi e le ricerche compiute presso il Media Lab del MIT, Mitchell (1996).

Bibliografia

- BISWAS M., DEY P., ISLAM M. , & MANDAL S. (2022) – Mathematical Model Applied to Green Building Concept for Sustainable Cities Under Climate Change. *Journal of Contemporary Urban Affairs*,6(1), 36-50. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2022.v6n1-4>
- CHILDE V. Gordon (1963) – *Social Evolution*. C.A.Watts & Co Ltd, London.
- CHILDE V. Gordon (1974) – *L'evoluzione delle società primitive*. Editori riuniti, Milano.
- FRAMPTON K. (1980) – “Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity”. In: Id., *Modern Architecture: a Critical History*, Thames and Hudson, London.
- FRAMPTON K. (1982) – *Storia dell'architettura moderna*. Zanichelli, Bologna.
- GALTUNG J., O' BRIEN P., PREISWERK R. (1980) – “Global Development: The End of Cultural Diversity”. In: Id., *Self-reliance: A strategy for development*. Bogle-L'Ouverture Publications, London.
- LEVITT Ted (1983) – *The Marketing Imagination*. Free Press, New York.
- LEVITT Ted (1983, June) – “The Globalization of Markets”. *Harvard Business Review*.
- LYOTARD J-F. (1979) – *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Les Editions de minuit, Paris.
- MATTELART A. (2000) – *L'histoire de l'utopie planétaire. De la cité prophétique à la société globale*. La Découverte, Paris.
- MITCHELL W. (1996) – *City of Bits*. MIT Press, Cambridge.
- RICOEUR P. (1961) – “Universal Civilization and National Cultures”. In: Id., *History and Truth*, Northwestern University Press, Evanston.
- SONG H. e SELIM G. (2022) - “Smart Heritage for Urban Sustainability: A Review of Current Definitions and Future Developments”. *Journal of Contemporary Urban Affairs*, 6(2), 175-192. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2022.v6n2-5>
- SCHUMACHER E. F. (1973) – *Small is Beautiful: Economics as if People Mattered*. Harper and Row, New York.
- SENNETT R. (2018) – *Building and Dwelling, Ethics for the City*. Farras Strauss & Giroux, New York.
- YILMAZ D. G. (2021) - “Model Cities for Resilience: Climate-led Initiatives”. *Journal of Contemporary Urban Affairs*, 5(1), 47-58. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2021.v5n1-4>

Ugo Rossi ha studiato architettura a Venezia e Milano e conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola di dottorato dell'Università IUAV di Venezia con una tesi su Bernard Rudofsky. I suoi interessi teoretico-progettuali indagano le diverse accezioni del moderno e le intersezioni tra storia e cultura critica nella pratica dell'architettura moderna e contemporanea. È autore di articoli e saggi pubblicati in riviste e libri di settore, nazionali e internazionali. Ha curato il volume *Tradizione e Modernità, l'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno* (LetteraVentidue, Macerata 2015); è autore di *Bernard Rudofsky Architect* (CLEAN, Napoli 2016).

Alberto Ferlenga La fine del Regionalismo

Abstract

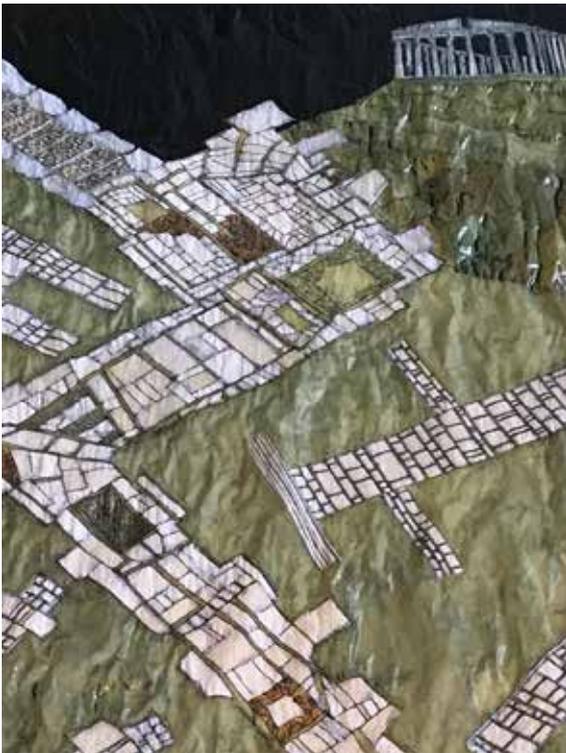
Il testo partirà dalle origini della denominazione “regionalismo critico” per indagarne le conseguenze nell’approccio “operativo” alla storia dell’architettura contemporanea. In particolare, partirò dal nuovo quadro epocale in cui il ruolo dell’architettura oggi si pone e da come questo derivi una necessità di “riposizionamento” complessivo dell’architetto e della sua cultura che richiede, oltre ad una mutazione di responsabilità e strumenti anche la riconsiderazione delle vicende architettoniche che ci hanno preceduto e dell’approccio alla loro analisi. Considererò come la collocazione “regionalistica” di molti personaggi abbia prodotto una doppia considerazione delle vicende di una modernità che oggi più che mai appare unica, sfaccettata e utile forse più per ciò che ha contenuto di “marginale” che per il suo *mainstream*. Tratterò, infine, di una attitudine, in passato praticata dagli architetti, quella della costruzione di una “storia” utile al mestiere, oggi quasi del tutto abbandonata e dei rischi che da ciò derivano.

Parole Chiave

Constantinos Doxiadis — Ekistic — Megalopolis — Favelas

[...] In the last twenty or thirty years, new directions in contemporary architecture have not come from Europe alone: A Universal civilization is approaching, and its development shows no symptoms of international standardization. Its common element is its conception of space, which is in keeping with both the emotional structure and the outlook of the period [...] There is yet another factor of equal importance, one that arises from an attitude shared by the best contemporary architects. These architects aim, above all, at taking full account of the changeless atmospheric and topographical conditions of a country, which are no longer obstacles but springboards for the creative imagination. It has often been observed that the painting of the present century has repeatedly taken soundings of the past in order to renew contact with kindred elements in mankind of earlier times and to derive strength from this contact. Neither I have elsewhere called this coming to terms with pre-existing atmospheric and topographical condition a “new regionalism” [...] Within this common concept of space, many different forms of architecture are developing, leading to unexpected situations. (fig.a,b,c)

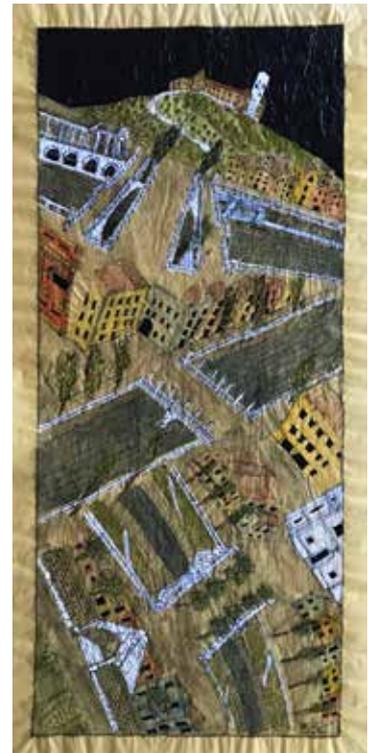
Così scriveva nel 1960 Sigfried Giedion introducendo *The Works of Afonso Eduardo Reidy* di Klaus Frank (1960), (fig. 1) la prima monografia sul lavoro dell’architetto brasiliano autore, tra l’altro, del Museo d’Arte moderna di Rio de Janeiro e della Scuola Sperimentale di Assunción in Paraguay. (fig. 2) Giedion riprende nel testo alcune idee maturate già a partire dagli anni ‘40 all’interno dei CIAM che lo vedranno progressivamente distaccarsi dalle interpretazioni più dogmatiche del Movimento Moderno per aderire alla nuova visione di una architettura attenta al rapporto con l’ambiente e con la storia e ai temi della sostenibilità urbana e della misura umana. Temi che in quegli anni incominciavano ad emergere dalla crisi dei CIAM e nelle teorizzazioni di architetti noti come Richard Neutra o Aldo Van Eyck e che, in forma più compiuta, costituivano il filo condotto-

**Fig. a**

Alberto Ferlenga, disegno dedicato a Dimitris Pikionis, acquerello e stilografica su carta gialla da schizzo.

**Fig. b**

Alberto Ferlenga, disegni dedicati a Fernand Pouillon, acquerello e stilografica su carta gialla da schizzo.

**Fig. c**

Alberto Ferlenga, disegni dedicati a Joze Plecnik, acquerello e stilografica su carta gialla da schizzo.

re del lavoro dall'architetto greco Constantinos Doxiadis (fig. 3), *planner* di fama internazionale, e tecnico di punta dell'*establishment* democratico statunitense e delle Nazioni Unite sui fronti urbanistici della guerra fredda. Doxiadis, antico discepolo di Dimitris Pikionis presso il Politecnico di Atene, è stato, tra l'altro, il propugnatore di una scienza, l'*Ekistica*, basata sul rapporto tra architettura e insediamenti che, tra molte forzature e ambiguità, ha avuto il pregio di anticipare i temi dell'attuale sostenibilità. Ne erano premessa le analisi sulla nuova crescita delle città, esposte da Jean Gottmann nel suo *Megalopolis* (1961) ma anche i drammatici problemi insediativi seguiti alla *Partition* tra India e Pakistan (1947) e, ancor prima, alla *Katastrophé* dei Greci in Asia Minore (1923). Introdotto alla conoscenza di Doxiadis da Jacqueline Tyrwhitt, urbanista inglese e fervente seguace di Geddes e delle sue teorie ma anche membro attivo del CIAM, Giedion percorrerà un pezzo importante di strada con l'osservatorio "*ekistico*" che in Atene coniugava le tematiche globali e localistiche con una tradizione insediativa antica già studiata da Doxiadis nella sua tesi di dottorato *Architectural Space in Ancient Greece* (fig. 4) discussa nel 1936 a Berlino e divulgata in inglese dalla Tyrwhitt nel 1972. La tesi riprendeva le considerazioni sulla composizione dinamica dei monumenti dell'Acropoli avanzate da Auguste Choisy nella sua *Histoire de l'Architecture* (1899), nel capitolo dedicato al Pittoresco Greco – le cui immagini erano state utilizzate, come si sa, anche da Le Corbusier in *Vers une architecture* (1923), e le considerazioni di Pikionis sulla costruzione dello spazio sacrale greco attraverso sistemi geometrico visuali. Doxiadis ampliava, però, l'osservazione dall'Acropoli ad altri casi di recinti sacri e città greche e sottintendeva, con tutta evidenza, la possibilità di riutilizzo di alcuni principi insediativi antichi anche nel mondo presente per reiterare una relazione dinamica tra spazio pubblico e architettura e migliorare la qualità della vita urbana. Del gruppo "*ekistico*" arriveranno a far parte, oltre a Gottmann, storici come Arnold Toynbee, Margaret Mead, scienziati come Jonas Salk, paesaggisti come Lawrence Halprin oltre a ingegneri come Bukminster Fuller

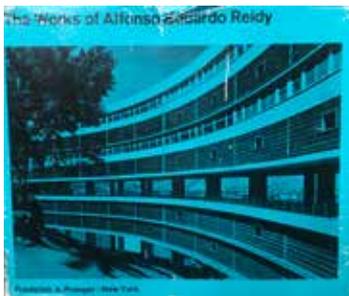


Fig. 1
Copertina di *The Works of Alfonso Eduardo Reidy*, 1960.

Fig. 2
Veduta della Scuola Sperimentale ad Assunción, Paraguay di A.E. Reidy, 1953.



Fig. 3
Copertina del libro *Architectures in Transition* di C. Doxiadis, 1963.

Fig. 4
Copertina dell'edizione in lingua inglese della tesi *Architectural Spaces in Ancient Greece* di C. Doxiadis, 1972.

e architetti come Fumihiko Maki o Hassan Fathy (fig. 5) e alle sperimentazioni egiziane e irachene di quest'ultimo su materiali e clima Giedion si riferisce esplicitamente in un altro passo dell'introduzione a Reidy.

Le idee di una architettura legata all'ambiente, di città-mondo e allo stesso tempo "demoltiplicate" nel loro corpo vivo grazie a centralità minori e diffuse, rispettose della misura umana, le nuove forme dell'abitare, l'attenzione a fattori climatici, alla viabilità, ai temi ambientali in generale, vengono approfonditamente discusse tra il 1963 e il 1975 nei *Delos Symposia*, (fig. 6) eventi spesso citati ma ancora oggi poco studiati, che si rifacevano apertamente, nella ritualità, ai viaggi e ai convegni dei CIAM, rispetto ai quali Tyrwhitt e Giedion assicuravano una sorta di continuità ideale, ma ne ampliavano e diversificavano la partecipazione, rivolgendo forse per la prima volta l'attenzione di un'ampia rappresentanza della cultura del tempo ai nuovi aspetti di un mondo urbano che stava mutando i suoi parametri di riferimento.

Giedion, percepisce i cambiamenti che l'architettura inizia a manifestare in un'epoca in cui la spinta delle avanguardie perde forza di fronte alle nuove emergenze sociali ed economiche e ad uno sviluppo della comunicazione che muta radicalmente lo scambio e la conoscenza delle idee in ambito sociale ma anche urbano. Aveva lavorato su questi temi in Canada, tra il 1951 e il 1957 nell'*Exploration Group*, insieme a McLuhan e alla stessa Tyrwhitt, ed elaborerà la definizione di *Nuovo Regionalismo* proprio per descrivere una attitudine nascente in architettura attribuendo, dunque, a questo termine un'accezione positiva. Malgrado ciò, dalle sue considerazioni trapela ancora l'ambigua differenza tra un *mainstream* ancora legato all'influenza dei CIAM e delle avanguardie ed un'architettura nuova ma ritenuta ancora secondaria per localizzazione geografica ed espressione formale, anche se capace di intuire e declinare le nuove esigenze del mondo. Un'architettura fatta di esperienze locali, coinvolgimenti politici spesso discutibili e comunque molteplici, rapporti stretti con le città esistenti, linguaggi diversificati, rapporti complessi con le tecnologie. Un'architettura non riconducibile a stili, scuole o movimenti ma che trova piuttosto il suo tratto comune nel rapporto con quella che Pikionis chiamava l'«unica tradizione dell'Architettura del mondo» (fig. 7, 8) declinata in mille versioni ma sostanzialmente unitaria nei principi. Ed è proprio il riconoscimento di

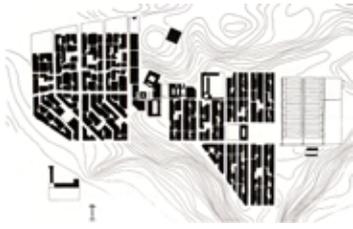


Fig. 5
H. Fathy, planimetria della piccola città di New Bariz nell'oasi di El Kharga in Egitto, 1965.



Fig. 6
Riunione plenaria dei Delos Symposia nel teatro dell'isola di Delos, 1968.

protagonisti “anomali” come Reidy da parte di attenti ma “condizionati” osservatori come Giedion a mettere in luce, paradossalmente, la grande opera di rimozione perpetrata dalla cultura architettonica più avanzata nei confronti di una vicenda novecentesca spesso parallela a quella più conosciuta ma considerata superata e poco significativa.

Manuel de Solà Morales in un saggio del 1987 pubblicato in Spagna su «UR, urbanismo revista», e pochi anni dopo in Italia su «Lotus International» (1989), dal titolo *Otra Tradición Moderna* è stato tra i primi a cercare di delimitare dentro la storia del Novecento i contorni di questa nuova tradizione per molti versi anticipatrice, specie per quanto riguarda il contesto urbano.

In Olanda l'opera ben nota de Willem Dudok e di J.J. Oud tanto quanto la più classica di Michel de Klerk o di Hendrik Petrus Berlage, mostra uno stile nel progetto urbano che la situa come intromissione dentro un contesto stabilito. I lavori di Giuseppe de Finetti, Emilio Lancia, o di Giovanni Muzio a Milano, quelli di Kay Fisker, Carl Petersen o Ivar Bentsen a Copenhagen, quelli di Eliel Saarinen a Helsinki e Sven Markelius a Stoccolma, quelli di Joze Plecnik a Lubiana come quelli di Francesc Folguera in Catalunya o di Secondino Zuazo a Madrid manipolano la città come campo della nuova architettura senza che essa perda mai il suo ruolo come strumento di ordinamento urbano, Saggia disciplina che parte in verità dall'amore e non dall'odio nei confronti della città esistente e che per questo rende la sua trasformazione più rigorosa [...] Era un'urbanistica che si misurava con la condizione distinta di ogni parte urbana, con l'idea della città come artefatto complesso sempre più ricco e diversificato. Credo che qui, in questa complessità si debba riconoscere la vera tradizione della città moderna. (Solà Morales 1989)

Il punto di vista di Manuel de Solà Morales è prevalentemente rivolto alla città ma se ampliassimo il discorso ad altri temi che oggi hanno assunto una nuova rilevanza come quelli ambientali o identitari le vicende di quel secolo – scritti e progetti – ci offrirebbero in gran numero riflessioni analoghe in quanto a preveggenza e utilità.

Si tratta di “sperimentazioni” meno appariscenti e più realistiche di quelle della modernità conclamata, declinate in espressioni formali spesso ostiche, non sempre in grado di lasciare edifici iconici, ma capaci di produrre frammenti urbani riconoscibili e indagini su vari aspetti dell'architettura tradizionale e delle città: da Amsterdam a Lubiana, da Amburgo ad Atene, dalla Svezia alla Spagna. Esse ci consegnano un quadro di riflessioni e di realizzazioni che, depurato da ingombranti zavorre ideologiche e da sistemazioni critiche strumentali, si dimostra, sempre di più, sterminato e fertile. Della sua esistenza si accorge, qualche anno dopo Giedion, Kenneth Frampton che nell'ansia di etichettare il fenomeno, e di distinguerlo da altri finisce, però, con il replicare lo stesso errore dello storico tedesco. Come era già accaduto per Giedion, ma con l'aggravante di una situazio-

**Fig. 7**

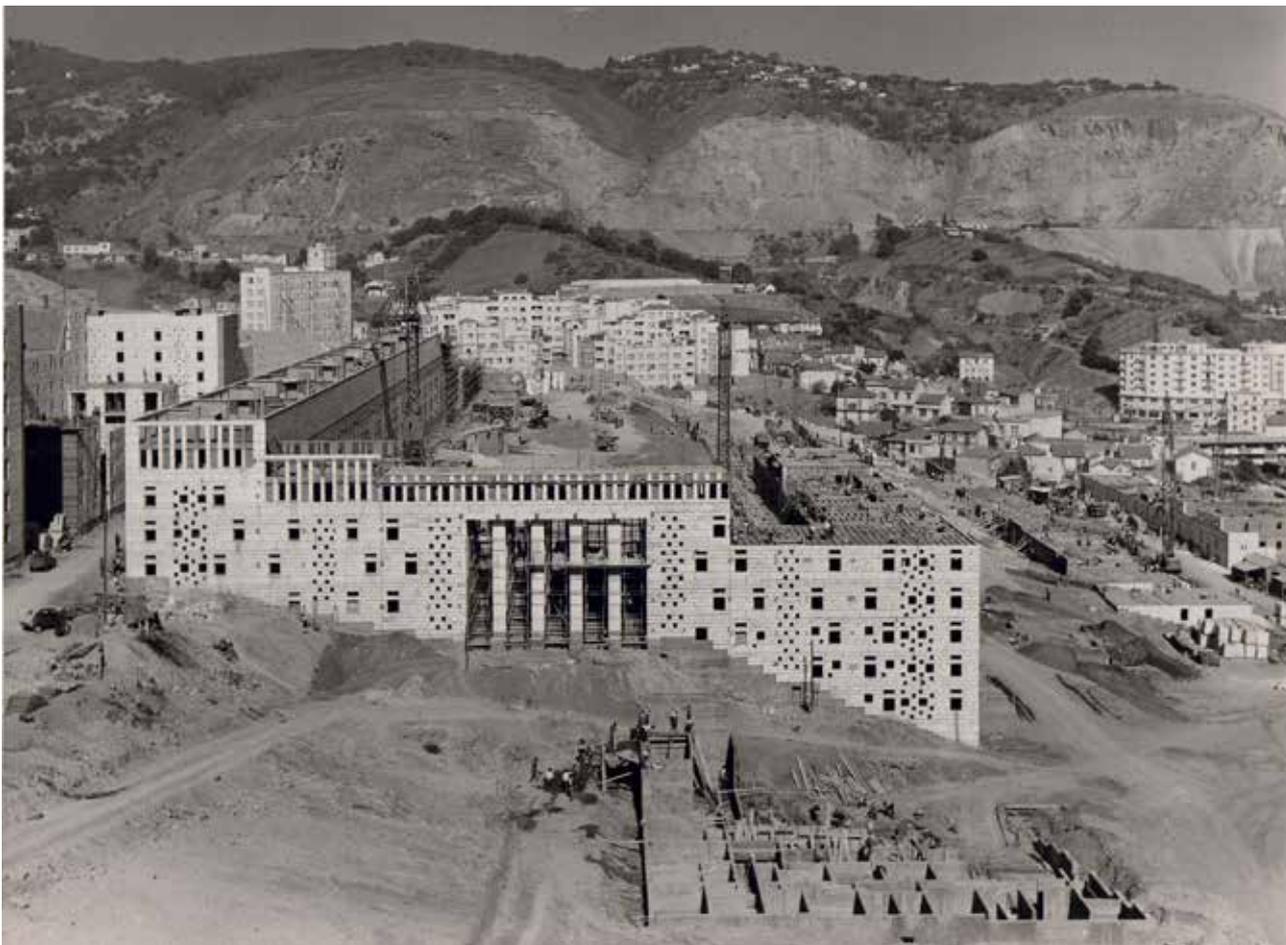
D. Pikionis, il padiglione da tè e la chiesa nel complesso di S. Dimitris Loumbardiaris ad Atene nelle condizioni attuali.

**Fig. 8**

D. Pikionis, il padiglione da tè e la chiesa nel complesso di S. Dimitris Loumbardiaris ad Atene nelle condizioni attuali.

ne storicamente più chiara, infatti, l'interesse di Frampton nei confronti delle declinazioni meno convenzionali dell'architettura del secolo scorso, sintetizzate nella definizione di *Regionalismo Critico*, non può sfuggire al carattere intrinsecamente limitativo della sua stessa denominazione finendo con l'individuare ghetti eccellenti, vicende irripetibili e, di fatto, preferenze personali. Così, ancora una volta, una storia complessa come quella dell'architettura del Novecento in cui avanguardia e tradizione si intrecciano spesso nelle realizzazioni dei medesimi protagonisti e le idee passano attraverso relazioni personali che travalicavano le posizioni "di facciata", viene ridotta ad evento di secondo piano e ad una vetrina di personaggi isolati, importante da ricordare, in attesa di una vera ondata innovatrice. Scrive Frampton:

Il Regionalismo critico presuppone necessariamente un rapporto più esplicitamente didattico con la natura di quello definito dalle tradizioni astratte e formali dell'architettura dell'avanguardia. (Frampton 1984)

**Fig. 9**

F. Pouillon, *Climat de France ad Algeri*, 1960.

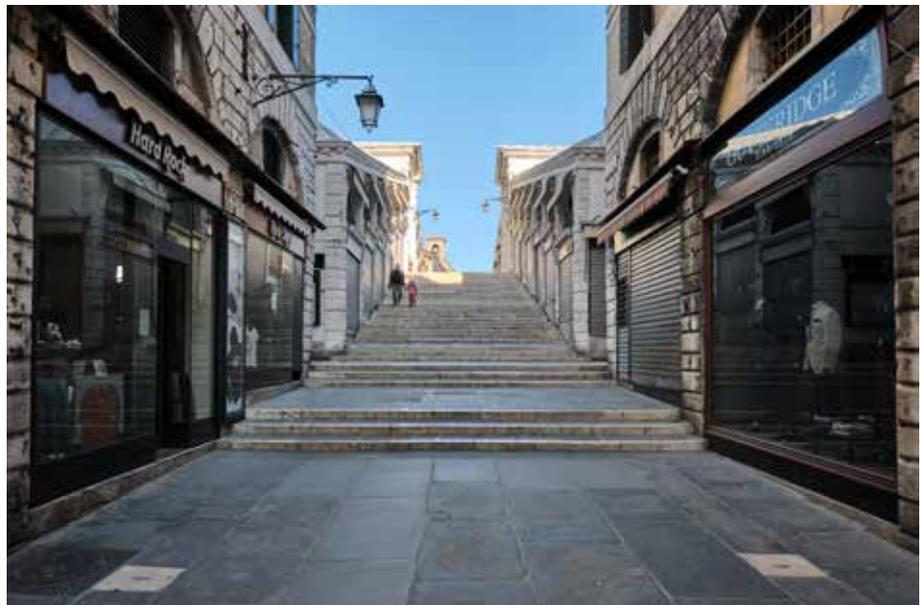
ma è corretto attribuire a quel campo architetti come Plecnik, Pouillon (fig. 9) o Pikionis in Europa o Reidy e Vilanova Artigas in Brasile, tanto per citare alcuni esempi? Non dovremmo, invece, considerare i loro contributi componenti essenziali di una modernità in architettura che sarebbe ora di considerare come una vicenda unica, sfaccettata e complessa, piuttosto che un catalogo di false coerenze o somma di drastiche opposizioni?

Se partiamo da questo punto di vista, lo spazio di un secolo i cui effetti non sono ancora finiti, ci appare come una miniera ancora in gran parte da sfruttare.

E sempre partendo da questo punto di vista, dovremmo rilevare come l'attenzione ai luoghi e alle identità sia sempre stata una costante in tutta la storia del '900 architettonico anche quando le spinte palingenetiche e gli intenti futuristici sembravano oscurare tutto il resto. Ciò che è cambiata nel tempo è piuttosto la considerazione dell'importanza di questa ricerca, la sua utilità rispetto ai temi odierni. Una consapevolezza che cresce di pari passo con la difficoltà di riconoscere ciò che il mondo contemporaneo ha generato in quanto ad aspetto fisico nelle città e nell'ambiente e con il fallimento degli strumenti di progetto o di controllo a larga scala e, per contro, delle ricette liberistiche. La compresenza di fenomeni di globalizzazione e di differenze locali è oggi un fatto consolidato e spesso nelle seconde è contenuta una ricchezza formale e una capacità di reazione ai problemi del nostro mondo maggiori che nei primi. D'altra parte, la cornice dentro cui ci muoviamo non è più quella del progresso economico e delle ideologie totalizzanti, ma piuttosto quella della transizione e dell'incertezza dentro la grande crisi ambientale, sociale e urbana. Un quadro, questo, che altri hanno intuito come priorità di una nuova epoca se consideriamo, ad esem-

Figg. 10, 11

Immagini di Venezia durante il lockdown del 2020, foto di U. Ferro e L. Pilot, da Venezia Vuota, di A. Ferlenga e F. De Maio, 2021.

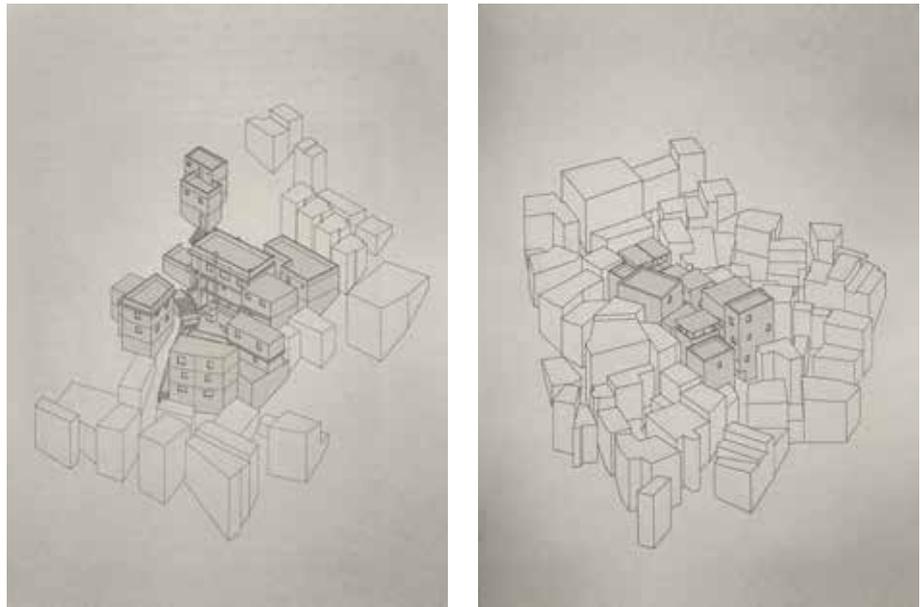
**Fig. 12**

Barrios Informales nel centro di Lima, foto: A. Ferlenga.

pio, intellettuali anomali come Oswald Spengler, Patrick Geddes, Lewis Mumford, Jean Gottmann e lo stesso Doxiadis. Portatori di una cultura le cui intuizioni rispetto al futuro sono apparse molto più vicine alla realtà di quelle prefigurate dai salti in avanti delle cosiddette avanguardie: un *nuovo realismo* piuttosto che un *nuovo regionalismo*.

Ma indicare un terreno di studio dentro una storia dimenticata non basta più. Le nuove emergenze non richiedono solo il recupero di idee anticipatrici ma nate dentro condizioni superate dai fatti, bensì la ricostruzione di forme di conoscenza e di strumenti pratici e teorici che nel loro insieme configurino una cultura “laica” e adatta ad affrontare il tempo presente e le sue contraddizioni.

Dentro la storia dinamica e fatta di continui ritorni delle città questo vuol dire, ad esempio, riprendere il filo di una lettura analitica, ravvicinata, dei fenomeni in corso per quanto riguarda gli aspetti formali di un mondo come quello urbano in cui i tempi si confondono continuamente dando una connotazione molto speciale all’idea di attualità. Una lettura del mondo, delle sue città, dei suoi paesaggi, interrotta almeno 50 anni fa e che ha avuto in Italia uno dei suoi luoghi d’origine e di maggior sviluppo. Ciò

**Figg. 13, 14**

Rilievi di aggregazioni abitative nelle favelas di Rio de Janeiro, da: *Informal rooting* di A. Tessari, 2020.

implica anche il tornare a considerare il valore esemplare di alcune aree che, come l'Italia, si presentano come veri e propri archivi viventi dei valori urbano-architettonici. Ogni città italiana ha un suo carattere, plasmato dalla storia, una sua identità che non può essere certo replicata, ma possono esserlo le sue dimensioni, la misura dei suoi spazi pubblici, il suo rapporto con la topografia o il paesaggio, il suo stare dentro organizzazioni metropolitane o naturali più ampie, la sua capacità di produrre uno speciale benessere di vita e di lavoro. In un momento particolare e tragico come è stata questa pandemia una città come Venezia, (fig. 10, 11) ad esempio, l'ha ampiamente dimostrato. Ma non è solo la storia a insegnarci ancora qualcosa. La necessità dell'identità emerge anche in luoghi – sempre più diffusi nel mondo – in cui la vita è segnata dalla temporaneità e dalla dispezzazione. Suketu Metha nel suo *La vita segreta delle città* (2016) dedicato a Italo Calvino, dieci anni dopo *Maximum City* ritorna su questo tema rileggendo gli *slum* di Mumbai dove gli abitanti, pur nella precarietà di un abitare ai limiti della sopportabilità umana, ricostruiscono forme disperate di identità nominando rivoli fognari o cumuli di immondizie con i nomi dei fiumi e delle colline dei loro villaggi lontani e cercando di riprodurre gli spazi architettonici e pubblici. La stessa cosa potremmo dire considerando l'evoluzione delle *favelas* di Rio de Janeiro o dei *barrios informales* (fig. 12) di Lima dove gli spazi e le architetture si riaggregano per generare un valore evocativo e sociale che, inevitabilmente e inconsapevolmente, riprende la memoria delle città, e le infrastrutture (funicolari, scale, ecc.) si tramutano in altrettante occasioni per segnare nuove identità.

Tornano dunque gli stessi temi, nelle città, ma le condizioni e le dimensioni in cui si presentano e la nostra stessa mutata sensibilità nei confronti dell'ambiente richiedono una riconsiderazione complessiva di storie, teorie e strumenti e una nuova conoscenza delle condizioni contemporanee del vivere urbano (fig. 13, 14), grazie alla quale rintracciare i materiali e gli strumenti che possano dar vita a processi virtuosi di trasformazione e di riconoscimento che interessino le parti più abitate del mondo e non i pochi metri quadrati delle – indistinguibili tra loro – *Downtown* metropolitane.

Bibliografia

- CHOISY A. (1899) – *Histoire de l'Architecture*. Gauthier-Villars, Paris.
- DOXIADIS C. (1972) – *Architectural Space in Ancient Greece*. MIT Press, Cambridge.
- FRAMPTON K. (1984) – “Anti tabula rasa: verso un Regionalismo critico”. *Casabella* 500, marzo, 22-25.
- FRANCK K. (1960) – *The Works of Affonso Eduardo Reidy*. Frederick A. Praeger, New York.
- GOTTMANN J. (1961) – *Megalopolis the Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. MIT Press, Cambridge.
- LE CORBUSIER (1923) – *Vers Une Architecture*. Éditions Crès, Paris.
- METHA S. (2016) – *La vita segreta delle città*. Einaudi, Torino.
- SOLÀ MORALES M. (1989) – *Un'altra tradizione moderna*. Lotus International, 64.
- SOLÀ MORALES M. (2021) – *Miradas sobre la ciudad*. Acantilado, Barcelona.
- TESSARI A. (2020) – *Informal Rooting. An Open Atlas*. LISt Lab.

Alberto Ferlenga è professore ordinario di progettazione architettonica all'Università Iuav di Venezia, dopo 12 anni all'Università “Federico II” di Napoli. Fondatore e presidente dell'Associazione Villard che raggruppa il seminario omonimo e il dottorato internazionale Villard d'Honnecourt, oltre ad aver promosso seminari di progettazione e master in varie città italiane. Professore invitato in numerose università europee, nord e sud americane tra cui: Delft, Miami, Clemson, S. Juan de Puerto Rico, Lima. È stato Direttore della Scuola di Dottorato dello Iuav. È autore di numerosi volumi tra cui la monografia su Aldo Rossi, quella su Dimitris Pikionis, quella su Hans Van der Laan (con P. Verde), e il volume su Joze Plecnik e Lubiana (con Sergio Polano), la guida sulle città romane del nord Africa e la riedizione di “Architettura Saggio sull'Arte” oltre che di saggi e articoli apparsi sulle principali riviste internazionali. Redattore dal 1981 al 1990 della rivista Lotus International e dal 1996 redattore di Casabella. Alberto Ferlenga è stato rettore dell'Università Iuav di Venezia dal 2015 al 2021.

Luigi Coccia
Stato di cose. Le terme di Peter Zumthor

Abstract

La rilettura del progetto sviluppato da Zumthor per le Terme di Vals costituisce una opportunità per verificare la rispondenza di questa opera ai requisiti espressi da Kenet Frampton nella tesi sul *Regionalismo critico*, per valutare l'attualità di una sperimentazione progettuale che favorisca lo sviluppo di una cultura forte e carica di identità, che mantenga tuttavia aperti i contatti con la tecnica universale.

Parole Chiave

Topografia — Tettonica — Regionalismo

Montagna, pietra, acqua, costruire in pietra, con la pietra, dentro la montagna, costruire fuori dalla montagna, essere dentro la montagna: il tentativo di dare a questa catena di parole una interpretazione architettonica ha guidato il progetto e, passo dopo passo, gli ha dato forma. (Zumthor 1997, p. 56)

Sono passati 30 anni dai primi studi elaborati da Peter Zumthor per le Terme di Vals, un progetto esemplare, una storia d'amore tra la pietra e l'acqua. È un intervento che ha suscitato da subito l'interesse della critica, su di esso si è scritto tanto e, avvalendosi delle suggestive immagini associate alla realizzazione, si è analizzata l'opera per comprendere il senso di quella atmosfera più volte richiamata dall'autore ed efficacemente esplicitata nella costruzione. Perché ritornare a parlare di questo progetto?

Il tempo di elaborazione e di realizzazione dell'opera (1991-1996) ha consentito all'autore di interrogarsi sul processo creativo, di meditare sul rapporto tra teoria e pratica, di trovare le parole per esplicitare il suo modo di progettare. *Architektur Denken* e *Atmosphären* (Zumthor 1999, 2006), sono i titoli di due libri pubblicati rispettivamente nel 1999 e nel 2006 che raccolgono alcune riflessioni sul suo modo di intendere l'architettura, sulla sua passione per le cose che conduce alle cose. Il progetto per le Terme di Vals è una opportunità per approfondire il concetto di "stato di cose" (Zumthor 2003, p. 26), sviluppato da Peter Handke, più volte citato da Peter Zumthor, espressione associata al riconoscimento e alla sperimentazione del luogo pensato in termini di stato di cose, ossia di condizione in cui le cose si manifestano e concorrono alla identificazione di uno specifico contesto spaziale. Handke parla di fedeltà alle cose, cercando ogni volta di tradurre l'esito delle sue osservazioni in descrizioni esperibili come fedeltà al luo-

go raccontato, rinunciando a tutto ciò che è superfluo. Zumthor apprezza lo sforzo di Handke finalizzato a rendere testi e descrizioni parte integrante dell'ambiente a cui si riferiscono e, con il medesimo approccio, fonda la sua ricerca progettuale sulla presa d'atto dello stato delle cose. Il disegno viene assunto come strumento rivelatore dell'essenza del luogo. Esso non si limita a descrivere lo stato di fatto palesandone i caratteri essenziali, ma costituisce l'innescò di un processo immaginativo che, sulla base delle conoscenze acquisite, conduce ad un possibile sviluppo, ossia ad una riconfigurazione architettonica del sito in conformità allo stato originario delle cose. È proprio la conformità, intesa come adeguatezza della forma sperimentata alla forma rilevata, a restituire quella fedeltà alle cose di cui parla Handke, una ricerca di corrispondenza dell'architettura alla realtà.

La montagna, la pietra e l'acqua sono le entità fisiche identificative del luogo naturale, sono le stesse entità che hanno concorso alla formazione e alla connotazione del luogo artificiale, l'architettura delle terme. La conformità dell'opera al sito è espressa da una spazialità assimilabile ad una manipolazione del suolo, ad un sofisticato lavoro di sottrazione che produce cavità abitabili assorbite ma non mimetizzate nel contesto. L'impianto non si mostra come un edificio ma come una topografia, ossia come una matrice geometrica organizzativa dello spazio interno ed esterno, matericamente omogeneo, esplicitato come fatto tettonico.

Il rapporto tra architettura e contesto è tematica controversa, da sempre dibattuta, a volte elusa o poco esplorata nella recente produzione architettonica. Tale tematica fa da sfondo alla tesi sul *Regionalismo critico* formulata da Kenneth Frampton nei primi anni Ottanta, orientata verso la messa in valore di aspetti localistici, fattori specifici del sito, in contrasto alle tendenze omologanti, effetto dirompente della globalizzazione. Frampton ritiene il *Regionalismo* una concezione critica, piuttosto che uno stile, e si sofferma sulla descrizione di alcune opere in cui gli aspetti localistici si rendono evidenti. Sono dunque gli esiti delle ricerche progettuali e non i profili degli architetti o le loro teorie a costituire l'oggetto di questa indagine critica che conduce al riconoscimento di uno spirito regionalistico. La rilettura del progetto sviluppato da Zumthor per le Terme di Vals costituisce una opportunità per verificare la rispondenza di questa opera ai requisiti espressi da Frampton, ma soprattutto per valutare l'attualità di una sperimentazione progettuale che favorisca lo sviluppo di una «cultura forte e carica di identità, che mantenga tuttavia aperti i contatti con la tecnica universale» (Frampton 1984, p. 22).

Le terme di Vals: architettura e contesto

L'impianto termale occupa l'estremità settentrionale di un piccolo villaggio che si distende lungo la valle di Vals nel Cantone dei Grigioni in Svizzera. L'area è racchiusa da un complesso di alberghi e condomini realizzati negli anni Sessanta, manufatti edilizi piuttosto anonimi che si discostano dalle tipiche costruzioni del nucleo originario definito da piccole case isolate che richiamano gli antichi fienili in pietra con tetti in legno. Nulla di tutto questo sembra attrarre l'attenzione di Zumthor nella messa a fuoco del tema. Nessun segno antropico associato al contesto urbano viene assunto come riferimento nella definizione dell'impianto termale, ciò nonostante, la sperimentazione progettuale non si indirizza verso l'esplorazione di uno spazio atopico. Il rapporto con il contesto si esplicita nella formulazione del tema: «esprimere un intenso rapporto con l'energia primigenia e la geologia del paesaggio montuoso, con la sua imponente topografia»

(Zumthor 1997, p. 56). Su un sito segnato dalla orografia e dalla idrografia, a più di 1.200 metri di altitudine e in prossimità di una sorgente di acqua che sgorga dal sottosuolo a 30°, Zumthor intraprende la ricerca sul nuovo spazio termale rinunciando da subito alla integrazione della nuova struttura con quelle preesistenti che si dispongono nell'immediato intorno.

L'idea progettuale si manifesta sin dai primi schizzi. Tratti di colore nero, ottenuti attraverso l'applicazione di un materiale tenero, un carboncino, tracciano le prime geometrie planimetriche. La tecnica grafica evoca l'azione progettuale a sua volta esplicitativa di una intenzionalità: generare uno spazio attraverso la riconfigurazione topografica del sito. I disegni sono essenziali, i gesti sono rigorosamente controllati, i campi cromatici misurati e circoscritti. Blocchi scuri disposti su un reticolo ortogonale emergono su uno sfondo chiaro e alludono ad una azione di taglio esercitata su una massa. Le figure di forma quadrangolare hanno dimensioni variabili e sono sottolineate da segmenti azzurri tracciati lungo il perimetro che alludono a infiltrazioni d'acqua tra i blocchi lapidei di forma stereometrica. La sperimentazione progettuale prosegue con l'elaborazione di altri disegni eseguiti con la medesima tecnica. Le masse si allontanano, si addensano o si diradano, i vuoti interstiziali appaiono compressi o dilatati, segnalati da superfici cromatiche azzurre e gialle, che individuano ambiti specifici: vasche d'acqua, aree di sosta e di passaggio. La sequenza dei disegni di studio descrive il progressivo approfondimento del tema prefissato e la concatenazione di parole, montagna-pietra-acqua, adoperata nel suo enunciato, indirizza le scelte progettuali.

I disegni esplorano il luogo di intervento, ma rimandano ad altri luoghi geograficamente e storicamente connotati, impressi nelle immagini attivate dalla memoria, «immagini di luoghi che mi sono noti, che mi hanno impressionato», scrive Zumthor, «immagini di luoghi quotidiani o particolari che custodisco dentro di me come incarnazioni di determinate atmosfere e qualità» (Zumthor 2003, p. 34). Immagini di luoghi naturali plasmate dall'acqua e dal vento o modellati da azioni estrattive scandite da fasi di taglio che hanno generato salti di quota e livellamenti, geometricamente marcati dai fronti di cava. Ma anche immagini di luoghi segnati dall'operato di antiche civiltà, come quelli dei siti archeologici in cui permangono i resti di massicce murature solidamente ancorate al terreno.

Nella sua raffigurazione complessiva, il progetto delle Terme di Vals evoca una grande pietra porosa disposta su un terreno in declivio: se a monte il volume scompare perché completamente assorbito nel suolo, a valle emerge mostrando all'esterno la sua porosità. Geografia e storia si fondono dando vita ad una architettura del suolo, messa in opera di un ordine artificiale della natura. Questo ambiente arcaico ricorda i basamenti dei templi dell'antichità romana, come le sostruzioni dei santuari laziali, poderose masse murarie che definivano le basi di appoggio degli edifici. Con la scomparsa dei templi che si ergevano sulla sommità, ciò che resta di questi luoghi sacri è il basamento che si staglia anche qui sul terreno in declivio. Sul lato rivolto verso valle le masse murarie si smaterializzano dando origine a sequenze di nicchie o criptoportici, ambienti di sosta o di passaggio coperti da volte a botte, luoghi freschi d'estate e riparati d'inverno.

Le Terme di Vals assimilano e rielaborano questo antico principio costruttivo, generatore di spazi abitabili ricavati nello spessore del basamento. «Volevo costruire i muri utilizzando enormi blocchi di pietra massiccia», dichiara Zumthor:

avevo immaginato una struttura di roccia massiccia e invece persino il pezzo più grande a disposizione mi sembrava piccolissimo! La delusione fu enorme. Però camminando nella cava notai dei mucchi di lastre sottili, tagliate per farne dei pavimenti. La cava era piena di questi pannelli sottili e vidi che trattare la roccia in quel modo era la maniera più semplice e veloce. Compresi allora che con elementi sottilissimi avrei dovuto ricreare la solidità e l'uniformità di un blocco unico di roccia. (Stec 2004, p. 10)

Zumthor definisce la sua architettura come un «sistema geometrico di caverne» (Zumthor 2007, p. 41), come una concatenazione di spazi vuoti idealmente scolpiti in un blocco lapideo, concretamente generati dalla disposizione di muri in calcestruzzo rivestiti in liste di pietra locale, lo *gneiss* verde, che ordite orizzontalmente, con fughe quasi impercettibili, restituiscono l'idea di una concrezione geologica. «Non puoi progettare un vuoto», scrive Zumthor, «ma puoi disegnare i suoi confini, ed è allora che il vuoto prende vita» (Stec 2004, p. 8). La sperimentazione progettuale si traduce in un esercizio di confinamento dello spazio che oltre a delimitare gli ambienti indirizza gli spostamenti tracciando i percorsi e segnando i punti di sosta. Tutto ciò si evince nei disegni che preludono ad una spazialità immaginata che aspira alla concretezza, dando voce a qualcosa che non ha ancora trovato un posto nel mondo concreto. Le raffigurazioni architettoniche possono dunque rendere particolarmente evidente l'assenza dell'oggetto reale all'interno di uno specifico contesto e alimentare il desiderio di presenza. Così facendo, «il disegno di architettura cerca di visualizzare l'atmosfera che l'oggetto emana nel proprio sito con maggiore precisione possibile» (Zumthor 2003, p. 11) senza che essa risulti disturbata da elementi estranei o accidentali.

Si comprende il ruolo del disegno nella ricerca condotta da Zumthor: solo assumendo le qualità dell'oggetto desiderato scaturite dalla interazione con il contesto, il disegno riuscirà ad anticipare quella atmosfera apprezzabile nel momento in cui l'opera sarà costruita ed entrerà a far parte del mondo concreto. Nell'intento di acquisire le qualità dell'oggetto desiderato, il disegno non dovrà fare ricorso a virtuosismi grafici o a raffigurazioni realistiche.

Se la rappresentazione non presenta più nessun punto scoperto in cui penetrare con la nostra immaginazione e capace di suscitare la curiosità per la realtà possibile dell'oggetto rappresentato, allora la rappresentazione diventa essa stessa l'oggetto del desiderio. (Zumthor 2003, p. 11)

Zumthor insiste sulla necessità di tenere sempre acceso il desiderio per l'oggetto reale, per ciò che sta oltre la rappresentazione, giungendo a sostenere che quando la rappresentazione non annuncia più alcuna promessa essa si esaurisce in sé stessa.

I disegni elaborati per le Terme di Vals sono tutt'altro che realistici. Sono sintetici ed astratti, incisivi ed evocativi, capaci di restituire l'idea che guida e indirizza le scelte progettuali. Al contempo i disegni sono l'esplicitazione dello sviluppo formale, la descrizione dei passaggi logici che conducono al risultato atteso. In questo senso i disegni sono premonitori: anticipano ciò che sta per divenire.

La sequenza degli schizzi di studio rende palese il principio fondativo dell'impianto termale enunciato dal disegno della pianta, assunta come generatrice dello spazio. Architettura e contesto coincidono, l'una condiziona l'altro e viceversa. Lo spazio, idealmente scolpito nel blocco basamentale, fluisce tra grosse masse assumendo una configurazione labirintica: in



Fig. 1
Pianta delle Terme di Vals, elaborazione grafica a cura dell'autore.

alcuni punti esso si mostra chiuso, contenuto dalle murature, dal carattere intimo e recondito; in altri punti si mostra aperto, sfugge al contenimento e si insinua dappertutto favorendo la perlustrazione di ambienti comunicanti. Zumthor sostiene che l'architettura conosce due possibilità fondamentali di creazione spaziale: «il corpo chiuso che isola uno spazio al suo interno, e il corpo aperto che racchiude una porzione spaziale connessa alla continuità infinita» (Zumthor 2003, p. 16).

Nel complesso termale di Vals i due concetti spaziali coesistono: gli spogliatoi e i servizi, il bagno caldo e il bagno freddo, la sauna e la doccia turca ma anche il “bagno di fiori” e la “pietra che suona” sono tutte piccole cavità abitate, “corpi chiusi”, isolati e dislocati su un piano segnato da continue variazioni altimetriche raccordate da scale e rampe che, oltre a tracciare le percorrenze, modellano le vasche d'acqua e accompagnano la progressiva immersione del corpo. I disegni anticipano tutto questo, descrivono le traiettorie dei possibili attraversamenti dello spazio termale: frecce unidirezionali invitano il visitatore ad un percorso solitario; frecce bidirezionali preludono ad uno spostamento che favorisce gli incontri. Lo

spazio attraversato si mostra compresso o dilatato a seconda della traiettoria seguita. Nel passare da un ambiente all'altro il numero di gradini non è mai lo stesso, variano le quote dei pavimenti, le dimensioni degli spazi, le loro altezze, così come la larghezza o la profondità dei passaggi è ogni volta differente. Lungo i tragitti solitari, contrassegnati da piccole scale ricavate tra le masse murarie, il campo visivo è limitato; lungo i restanti, contraddistinti da rampe e slarghi, il campo visivo si amplia consentendo una percezione più estesa dello spazio apprezzabile in termini planimetrici e altimetrici. Il tutto esprime una sensazione di scoperta, il piacere che si prova muovendosi in un luogo sconosciuto, o meglio esplorando uno spazio naturale. «Nella costruzione delle terme di Vals volevamo far sì che la gente vagasse liberamente» scrive Zumthor, «volevamo produrre un'atmosfera in cui il visitatore si sentisse sedotto più che guidato» (Zumthor 2007, p. 42).

Senza soluzione di continuità, lo spazio interno si prolunga verso l'esterno generando "corpi aperti": isole e terrazze, determinate da una estrusione del piano di calpestio, emergono dall'acqua contenuta entro bacini e piscine, liquide intrusioni nel monolite. La pietra verde locale che riveste le pareti con lastre sottili ritorna nel disegno delle pavimentazioni interne ed esterne realizzate con lastre di formati variabili, restituendo l'idea di una materia che tagliata orizzontalmente si presenta sotto forma di superfici più ampie. Dal punto di vista architettonico, la disposizione delle pietre produce una impressione monolitica: non solo le superfici di calpestio ma anche i pavimenti delle vasche, le scalinate, le sedute, le soglie delle porte sono in pietra. Tutto si sviluppa secondo lo stesso principio di stratificazione della materia.

Nel passaggio dall'interno all'esterno, varcando le soglie, intese come punti di interazione tra architettura e paesaggio, lo spazio prevalentemente introverso acquisisce un carattere estroverso, si apre verso la montagna antistante, ritrova un contatto fisico e visivo con la natura.

I due concetti spaziali esplorati da Zumthor nella progettazione dell'impianto termale sono ulteriormente rafforzati dalla luce, naturale o artificiale, che produce ombre sulle masse lapidee e riflessi sulle acque. Oltre alla luce, il suono contribuisce ad accentuare l'atmosfera del luogo, in particolare quello prodotto dall'acqua, mossa durante le abluzioni che si rinfrende sulle pareti. Guidati da una luce che filtra dall'alto attraverso strette feritoie, punti di discontinuità tra i solai di copertura, i visitatori attraversano le cavità interne fino a raggiungere quelle esterne. Le percezioni luminose e sonore sono molto differenziate a seconda delle caratteristiche geometriche degli spazi e delle specifiche destinazioni d'uso. L'esperienza della luce e del suono cambia passando dalla vasca centrale più pubblica, dove la luce naturale proveniente dall'alto e dalle vetrate laterali è più intensa e i rumori sono più diffusi, alla vasca di acqua più calda, racchiusa in uno spazio angusto, stretto ed alto, che ricorda quello di una grotta. Qui la luce è artificiale, proviene dal fondo della vasca, filtra attraverso l'acqua e si diffonde nell'aria satura di vapore. Le pareti di pietra che delimitano lo spazio non presentano aperture, per cui il suono prodotto al suo interno viene trattenuto e crea echi suggestivi, adatti alla meditazione. Alla penombra delle cavità interne si contrappone la luce che inonda gli spazi aperti disposti intorno alla piscina scoperta e quelli aperti ma coperti che, insinuandosi tra le masse murarie, si protendono verso valle a marcare il ciglio del monolite incastonato nel suolo.



Fig. 2
Terme di Vals, fotografia di
© Fabrice Fouillet, 2018.

Le terme di Vals: architettura regionalista

Kenneth Frampton pubblica nel 1980 *Critical Regionalism: modern architecture and Critical History* e pone le basi per una riflessione sullo sviluppo dell'architettura regionalista. Saranno alcuni saggi divulgati nel 1983 (Frampton, 1983, 1983b) e il capitolo aggiuntivo alla sua *Storia dell'architettura moderna* dal titolo *Regionalismo critico: architettura moderna e identità culturale*, pubblicato in Italia nel 1986, a fornire spunti per l'approfondimento della tematica. In apertura del quinto capitolo del suo libro Frampton riporta una lunga citazione di Paul Ricoeur sul fenomeno della universalizzazione che, pur conducendo ad un avanzamento del genere umano, determina la distruzione del «nucleo generatore di grandi civiltà e grande cultura» intorno al quale la vita prende forma e assume significato, divenendo «nucleo etico e mitico del genere umano». «Abbiamo la sensazione che questa unica civiltà mondiale eserciti allo stesso tempo una sorta di attrito o di logoramento a danno delle risorse culturali che hanno creato le grandi civiltà del passato», sostiene il filosofo francese, giungendo a ritenere che la partecipazione alla civiltà moderna non presuppone la cancellazione dell'intero passato culturale. Quindi la sfida secondo Ricoeur è «come diventare moderni e fare ritorno alle origini; come far rivivere una vecchia civiltà assopita e prendere parte della civiltà universale» (Frampton 1986, p. 371).

La risposta alle questioni sollevate da Paul Ricoeur può essere cercata all'interno della tesi sostenuta da Kenneth Frampton sul Regionalismo critico. Se il concetto di *regione* è associato ad un ambito spaziale in cui si riconosce una cultura dell'abitare e del costruire che si è trasmessa di generazione in generazione, il concetto di *regionalismo* fa riferimento ad una attitudine progettuale contemporanea che, rinunciando al totale asservimento alle tendenze espresse dalla globalizzazione, spesso tradotte in forme omologate e conformiste, persegue un approccio critico di intervento che, con tecniche costruttive innovative, sperimenta forme capaci di riscoprire e valorizzare le qualità dei luoghi e le specifiche identità. Questa capacità di interagire con le risorse culturali, in molti casi intrinseche nello stato dei luoghi, ossia nel singolare intreccio tra natura e artificio, conduce alla messa a punto di una metodologia progettuale che assume una valenza universale, partecipando così alla civiltà moderna. Il *Regionalismo critico* non è espressione di una architettura vernacolare, prodotto spontaneo che nasce dall'interazione tra clima, cultura, mito e mestiere, ma identifica, come sostiene Frampton, quelle scuole regionali di recente formazione, «la cui aspirazione principale è rispecchiare e trattare gli specifici elementi costitutivi sui quali esse si fondano» (Frampton 1986, p. 371). Nel perseguire questo obiettivo, il *Regionalismo critico* sperimenta una architettura radicata alla tradizione moderna ma al contempo legata al contesto geografico e culturale, propone un approccio progressivo nell'esercizio del progetto mediando tra localismo e globalismo.

L'esperienza progettuale costituisce il supporto della teoria sviluppata da Frampton sul *Regionalismo critico* giungendo a formulare un elenco di caratteri o meglio, come lui stesso precisa, "attitudini" ricorrenti in questa "concezione critica". A partire dalla enunciazione dei sette punti riportati nel quinto capitolo dalla *Storia dell'architettura moderna* dal titolo *Regionalismo critico: architettura moderna e identità culturale*, si sottopone a verifica il progetto di Peter Zumthor per le terme di Vals i cui caratteri possono essere ricondotti alla teoria delineata da Kenneth Frampton.

Il primo punto riguarda il rapporto con la modernità. Pur contrastando la modernizzazione, il Regionalismo critico «rifiuta di abbandonare quegli aspetti emancipatori e progressisti dei retaggi dell'architettura moderna», (Frampton 1986, p. 386) ma si allontana dalla ottimizzazione normativa, dalla utopia nonché dalla esplorazione a grande scala. Le terme progettate da Zumthor sono una sperimentazione a piccola scala che guarda al passato con uno spirito assolutamente moderno, trasformandolo radicalmente. Nel progetto si assiste ad un fertile intreccio tra tradizione e innovazione. Zumthor utilizza materiali legati alla cultura locale con tecniche costruttive contemporanee che si avvalgono della esperienza modernista. Analizzando i disegni costruttivi si trovano tutte le esperienze del moderno, dal trattamento dello spazio ai metodi seriali di costruzione, a dimostrazione che il carattere artigianale, riconosciuto da alcuni critici, gioca in realtà un ruolo marginale. Il secondo punto che contraddistingue il Regionalismo critico è il non porre enfasi sull'oggetto isolato, ma attribuire importanza al territorio. A tale proposito Frampton parla di "luogo-forma", ambito in cui ha inizio e si esaurisce l'azione del costruire. Sperimentare una architettura che parte dalle cose e ritorna alle cose, è questa la finalità dichiarata e messa in pratica da Zumthor. Il contesto alpino, esplicitato dalla catena di parole "montagna, pietra, acqua", rinnova la sua presenza nell'opera costruita, una spazialità architettonica che non si manifesta come un vero e proprio edificio ma come un frammento artificiale di contesto. Zumthor è attratto

**Fig. 3**

Tempio di Giove Anxur a Terracina, fotografia di Rossana Coccia, 2022.

da quelle costruzioni che danno l'impressione di essere solidamente ancorate al terreno e di essere parte integrante dell'ambiente a cui appartengono. L'impianto termale costituisce la realizzazione di una analoga situazione, una raffinata integrazione tra architettura e contesto, un "luogo-forma" assimilabile a quelle opere che sembrano dire: «sono così come mi vedi ed è qui che devo stare» (Zumthor 2003, p. 14).

Il terzo punto è così enunciato: «il Regionalismo critico promuove la realizzazione dell'architettura come fatto tettonico, piuttosto che la riduzione dell'ambiente costruito a una serie di episodi scenografici mal assortiti» (Frampton 1986, p. 387). La tettonica, come arte del costruire tenendo assieme struttura, materiale e percezione spaziale, contraddistingue l'impianto termale di Vals, un'opera concepita da Zumthor come un "sistema geometrico di caverne", realizzata in pietra locale, lo *gneiss* verde, che con la sua mirabile orditura conferisce all'architettura l'immagine di una concrezione geologica. L'idea tettonica si rafforza ulteriormente nell'ancoraggio dell'opera al suolo, nella intenzione di «collocare il nuovo bagno termale in un rapporto particolare con l'energia originaria, con la realtà geologica del paesaggio montano e con l'impressionante ripidezza del sito» (Steiner 1997, p. 27).

In definitiva l'opera è il risultato di una interazione con la specificità del contesto, è assorbita ma non mimetizzata nel luogo, mostra con evidenza la sua artificialità ma rinuncia ad una manifestazione puramente scenografica. Il quarto punto pone l'accento sul carattere locale: il *Regionalismo critico* accentua alcuni fattori specifici del sito. Come si è detto, nel progetto delle terme di Vals la topografia è assunta come matrice tridimensionale in cui si inserisce la struttura. Nel sottolineare la specificità del luogo, Frampton si sofferma anche sulla luce locale «agente primario attraverso cui vengono rivelati il volume e il valore tettonico dell'opera» (Frampton 1986, p. 387). La luce, prevalentemente artificiale, contraddistingue gli spazi interni: «in una caverna si deve fare ricorso alla luce artificiale», scrive Friedrich Achleitner, «e le modalità di illuminazione utilizzate da Zumthor rimandano ad esperienze lontane del mondo alpino e recuperano le più antiche memorie della luce in montagna» (Achleitner 1997, p. 61). Dall'interno all'esterno si compie il passaggio dalla penombra alla luce: quel “sistema geometrico di caverne” ottenuto attraverso azioni di scavo esercitate sul grande monolite incastonato nel suolo si trasforma in terrazze e patii che si proiettano verso il paesaggio. Le differenti sorgenti luminose sottolineano le valenze degli ambienti, la luce, alternandosi da naturale ad artificiale, concorre alla costruzione e alla percezione dello spazio.

Intorno alla percezione dello spazio si articola il quinto punto del *Regionalismo critico*. Frampton ritiene che le qualità di un ambiente debbano essere riscontrate non solo dal punto di vista visivo ma anche tattile. Si sofferma sulla mutevole intensità luminosa riscontrabile negli ambienti, sulle sensazioni di caldo e freddo, sui diversi gradi di umidità, sui movimenti dell'aria e sulla emanazione degli odori, ma anche sulla propagazione dei suoni in ambienti geometricamente differenti. Sono temi che ricorrono nella ricerca sviluppata da Peter Zumthor e conducono alla definizione del concetto di “atmosfera”. I ricordi, le immagini e le idee incarnate nella memoria personale guidano il processo progettuale confluendo nella creazione di quella che l'architetto ama definire “atmosfera”. Spesso descrive in modo accurato e appassionato alcuni ricordi spaziali associati alla sua infanzia:

mi ricordo del rumore della ghiaia sotto ai miei piedi, della lucentezza moderata del legno di quercia lucidato delle scale; sento lo scatto della serratura al rinserrarsi della pesante porta di casa alla mie spalle; mi vedo avanzare lungo l'oscuro corridoio verso la cucina, l'unico spazio propriamente rischiarato della casa. (Zumthor 2003, p. 7)

E poi si chiede: «sono in grado come architetto di progettare atmosfere come queste? Sono in grado di restituire la stessa intensità e densità?» (Zumthor 2007, p. 17).

La progettazione delle terme di Vals può ritenersi un esperimento ben riuscito. Nel sesto punto Frampton pone l'attenzione sul concetto di “vernacolo locale”, ritenendo che il *Regionalismo critico* possa occasionalmente inserire «elementi vernacolari reinterpretati come episodi disgiunti all'interno di un tutto» (Frampton 1986, p. 387). L'astrazione della forma che contraddistingue l'impianto termale progettato da Zumthor è talmente dominante da lasciare poco spazio ad elementi vernacolari. Indubbiamente la tessitura della pietra che riveste le massicce pareti ricorda antichi muri di contenimento ricorrenti nelle zone di montagna ma la tecnica realizzativa è talmente raffinata e innovativa che i tradizionali muri a secco si trasformano nel cosiddetto “muro composito di Vals”: il calcestruzzo aderisce mo-

noliticamente al rivestimento in strisce sottili di pietra lievemente sfalsate, che restituiscono l'idea di un tessuto. Questa mirabile reinterpretazione del muro a secco, che si afferma come soluzione dominante nella configurazione architettonica dell'opera, non può essere ritenuta "vernacolare". A tale categoria potrebbero essere ricondotti alcuni elementi che si mostrano come episodi disgiunti in quanto contrastanti con il materiale dominante, lo *gneiss* verde che riveste l'intero monolite. Sottili tubi da cui sgorga l'acqua, posizionati sulle pareti di contenimento ad intervalli regolari, ringhiere disegnate da esili profili di sezione circolare disposte sul ciglio delle terrazze e delle logge, eleganti porte di accesso alle stanze per le terapie sono tutti elementi costruttivi realizzati in un materiale antico, l'ottone, una lega ossidabile formata da rame e zinco. Episodi disgiunti all'interno del tutto sono anche i rivestimenti in legno scuro utilizzati negli spogliatoi, dai quali affiorano le tecniche trasmesse a Zumthor dal padre durante il giovanile apprendistato di ebanista. Tutti questi elementi, seppure contrastanti con l'immagine dominante dell'opera ed evocativi di antiche tradizioni locali, non sono facilmente assimilabili all'idea di vernacolo. In definitiva, analizzando l'opera si riconosce la tensione «verso una cultura mondiale su basi regionali, quasi come se questa fosse la premessa per raggiungere una forma appropriata della pratica contemporanea» (Frampton 1986, p. 387). Nel settimo ed ultimo punto si afferma che il *Regionalismo critico* tende a prosperare in quegli interstizi culturali che sfuggono alla tensione ottimizzante della civiltà universale e si sottrae alla dimensione satellitare imposta dalla cultura globale dominante e da satelliti da essa dipendenti e dominati. In questi interstizi culturali matura un approccio progettuale che, attribuendo valore al luogo, alla storia, alla tradizione, si traduce in una intellettuale reazione alla globalizzazione. La sensibilità dimostrata da Zumthor nella ideazione delle terme di Vals diventa una opportunità per rendere palese una metodologia progettuale che va oltre la specificità del contesto locale, un atteggiamento critico che, sfuggendo alla "tensione ottimizzante" assume comunque una valenza universale. All'interno di un ragionamento sulla ricerca architettonica contemporanea, tra singolarità e universalità, tra dimensione locale e globale, risulta molto efficace una considerazione espressa dall'architetto:

spesso ho l'impressione che gli edifici in grado di sviluppare una presenza particolare nel proprio luogo soggiacciono a una tensione interiore che rinvia oltre, al di là di quel luogo. Essi costituiscono il proprio luogo concreto attraverso il loro testimoniare del mondo. In essi ciò che deriva dal mondo si è coniugato con ciò che è locale. Se un progetto attinge esclusivamente al preesistente e alla tradizione, se ripete quello che il suo luogo gli prestabilisce, mi manca il confronto con il mondo, mi manca la presenza del contemporaneo. E viceversa, se un'opera d'architettura riferisce unicamente del corso del mondo e racconta visioni, prescindendo dal coinvolgimento attivo del luogo concreto, sento la mancanza dell'ancoraggio sensuale dell'edificio nel proprio luogo, sento la mancanza del peso specifico di ciò che è locale. (Zumthor 2003, p. 34)

Peter Zumthor fonda il suo studio nel 1979 e le sue prime importanti realizzazioni risalgono alla metà degli anni Ottanta. Le sue opere non compaiono nel capitolo dedicato al *Regionalismo critico* che Kenneth Frampton aggiunge nella seconda edizione della sua *Storia dell'Architettura Moderna* pubblicata nel 1985. Nel 2012 Kenneth Frampton visita lo studio del "santo della montagna", così è chiamato Zumthor a Haldenstein, un remoto villaggio nel cantone svizzero dei Grigioni attorniato dalle montagne, dove vive e lavora. Il documentario *The practice of Architecture: Visiting Peter*

Zumthor diretto da Michael Blackwood (2012) è incentrato sull'intervista condotta da Frampton a Zumthor. Muovendosi tra modelli e disegni, a partire dai primi lavori pionieristici e tra questi le terme di Vals, l'architetto si sofferma sulla sua inclinazione al minimalismo, alla valorizzazione del paesaggio, della luce e dei materiali e sulla teoria che informa il suo stile straordinariamente preciso.

L'esperienza progettuale condotta in anni recenti da Peter Zumthor può ritenersi una conferma della tesi sostenuta da Kenneth Frampton, verso la metà degli anni Ottanta, in *Regionalismo critico: architettura moderna e identità culturale*. Pur radicandosi al sito e recependo le specificità del contesto, le sue opere sono in grado di trasmettere contenuti universali, in definitiva possono essere ritenute l'espressione di un fertile dialogo tra luogo e mondo.

La Svizzera, con i suoi complessi confini linguistici e con la sua tradizione cosmopolita, ha sempre dimostrato forti tendenze regionaliste. Il principio cantonale di ammissione ed esclusione ha sempre favorito forme espressive estremamente dense: il Cantone privilegia la cultura locale mentre la Federazione facilita la penetrazione e l'assimilazione di idee esterne. (Frampton 1986, p. 380)

Bibliografia

- ACHLEITNER F. (1997) – “Elementare profondità”. *Casabella* 648, settembre 1997, 61.
- BLACKWOOD M. (2012) – *The practice of Architecture: Visiting Peter Zumthor*. 2012. <https://michaelblackwoodproductions.com/project/the-practice-of-architecture-visiting-peter-zumthor/>
- STEC B. (2004) – “Conversazioni con Peter Zumthor”. *Casabella* 719, febbraio 2004.
- FRAMPTON K. (1980) – *Modern Architecture: a critical History*. Thames and Hudson, Londra.
- FRAMPTON K. (1983) – “Prospects for a Critical Regionalism”. *Perspecta* 20, The Yale Architectural Journal, 147-162.
- FRAMPTON K. (1983b) – “Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance”. In: *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle.
- FRAMPTON K. (1984) – “Anti tabula rasa: verso un Regionalismo critico”. *Casabella* 500, marzo 1984.
- FRAMPTON K. (1986) – *Storia dell'architettura moderna*. Zanichelli, Bologna.
- STEINER D. (1997) – “Bagni termali, Vals, Svizzera”. *Domus* 798, novembre 1997.
- ZUMTHOR P. (1997) – “Le terme di Vals”. *Casabella* 648, settembre 1997.
- ZUMTHOR P. (2003) – *Pensare architettura*. Electa, Milano.
- ZUMTHOR P. (2007) – *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*. Electa, Milano.

Luigi Coccia (Foggia, 1963), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Pescara. È Dottore di Ricerca in Progettazione Urbana presso l'Università “Federico II” di Napoli. Attualmente è Professore Ordinario in Composizione architettonica e urbana presso la Scuola di Architettura e Design dell'Università di Camerino. Svolge ricerche sulla territorializzazione dei fenomeni urbani indagando temi insediativi e infrastrutturali in relazione alla forma del suolo, nonché tematiche riguardanti gli effetti della dismissione industriale e del turismo nei progetti di rigenerazione urbana. Tra le sue pubblicazioni: *L'Architettura del suolo* (Alinea, Firenze 2005), *New York. The Unstable Sameness* (Quodlibet, Macerata 2008), *Abitare il recinto* (Gangemi, Roma 2008), *Paesaggi postindustriali* (Quodlibet, Macerata 2008), *Architettura e Turismo* (FrancoAngeli, Milano 2012), *Oltre la spiaggia* (Quodlibet, Macerata 2012), *Ricicli capannoni* (Aracne, Roma 2015) e *RuralEstudio* (Quodlibet, Macerata 2018).

Ludovico Micara

Globalizzazione e identità nell'architettura contemporanea del Mediterraneo. Opposizione o compresenza?

Abstract

Globalizzazione e identità sono dei concetti troppo vaghi per descrivere la complessità dell'architettura e delle città contemporanee. Nel passato, per esempio, alcuni processi di integrazione globale si sono trasformati in tratti caratteristici di particolari contesti. I tracciati cardo-decumanici della civiltà ellenistico-romana fanno parte ormai dell'identità di gran parte dei tessuti urbani occidentali, mediterranei e del Levante.

L'introduzione di sistemi di fortificazioni bastionate, come difesa dopo l'invenzione delle armi da fuoco, ha prodotto, nelle città europee e non solo, l'inserimento di nuovi manufatti e geometrie urbane radicalmente diverse da quelle dei tessuti preesistenti. Ma oggi tali geometrie sono diventate componenti di nuove e più complesse identità. È dunque opportuno tener conto di casi concreti di prossimità ed ibridazione, dove l'identitario s'intreccia con il globale, come chiaramente appare nel panorama architettonico del Mediterraneo.

Parole Chiave

Globalizzazione — Identità regionale — Mediterraneo

Le trasformazioni recenti di tante città evidenziano un continuo e progressivo compromesso tra spinte globali legate alla modernizzazione (nuove infrastrutture, nuovi servizi pubblici o privati ...) e resistenze, o meglio "esistenze", di identità, tradizioni, costumi, usi tuttora presenti e vivi.

Prendiamo il caso di un mondo, come quello Mediterraneo, in cui questo fenomeno si manifesta in modo particolarmente evidente. Una delle componenti culturali, religiose, antropologiche di questo mondo, quella "islamica", sviluppatasi prevalentemente nella costa meridionale del Mediterraneo e nel Levante, aveva assunto i caratteri di una impronta "globale" su queste diverse regioni.

Quando intorno agli anni '60 del secolo scorso si parlava ancora di "architettura e città islamica", Paolo Portoghesi nel 1982 decise di intitolare *Architettura nei paesi islamici* (Portoghesi 1982) la Seconda mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia.

Cambiamento profondo, perché si riconosceva che il semplice aggettivo "islamico" non copriva la complessità degli aspetti che il mondo dei "paesi islamici" presentava nel campo dell'architettura e della città.

Oggi, allo stesso modo, si stenta a riconoscere una unità al termine "mondo islamico".

Tripoli (Libia)

All'inizio del Ventesimo secolo la Medina di Tripoli (Micara 2008a) (fig. 1) rappresentava in modo mirabile gran parte delle caratteristiche delle città mediterranee nel Maghreb: vale a dire una riuscita sintesi tra aspetti tipici delle città di formazione arabo-islamica e caratteri in parte estranei a quella tradizione, ma derivanti dall'intensa attività di scambi commerciali, demo-



Fig. 1
Tripoli, Libia. Veduta satellitare della Medina (2005 Digital Globe).

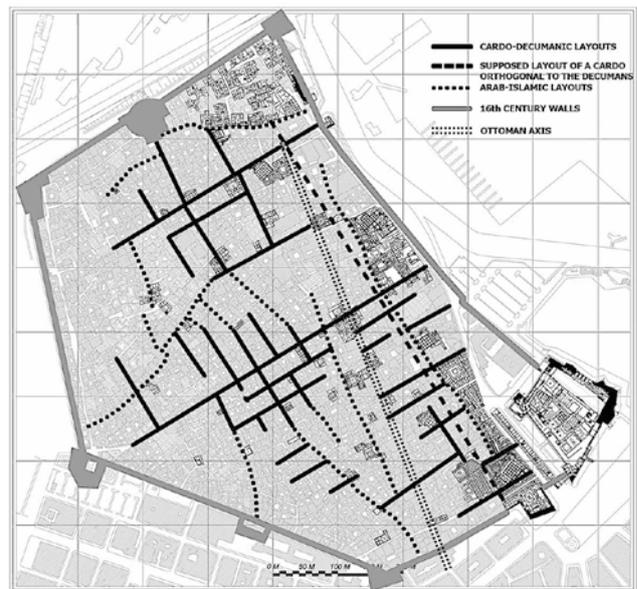


Fig. 2
Tripoli, Libia: Tracciati urbani storici nella Medina (da Micara 2013a).

grafici, religiosi e diplomatici con i paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Così accanto alle moschee, agli alti e puntuti minareti che rendono manifesta l'appartenenza culturale e religiosa della città, al fitto e compatto tessuto di case a corte e stretti vicoli spesso a *cul-de-sac*, è possibile percepire una inconsueta apertura delle case verso la strada, con balconi e finestre, oltre a elementi estranei alla tradizione urbana locale come le mura e il castello con i bastioni cinquecenteschi dovuti alla globalizzazione spagnola di Carlo V. È anche evidente la inusuale regolarità di alcune strade (fig. 2), che ad una analisi più approfondita si rivelano come tracce del supposto *cardo*¹ e dei due *decumani* della progenitrice romana Oea della Tripolis (assieme a Sabratha e Leptis Magna). Sono anche da notare l'ampiezza e ariosità della casa a corte tripolina, soprattutto in vicinanza del mare e del porto, memore delle dimensioni della *domus*, e la presenza della chiesa e del campanile di S. Maria degli Angeli e delle tante sinagoghe, trasformate successivamente in moschee, a dimostrare la dimensione multi-etnica e multi-religiosa della Medina nel passato.

Questa nuova dimensione ha completamente cambiato i rapporti tra le diverse parti della città. Già nel periodo dell'occupazione italiana di Tripoli, l'abbattimento di parti della cinta muraria, seppur conservatasi come sedime di nuove strade, aveva integrato la Medina con la città italiana degli anni '30, dando luogo ad un inedito "centro storico" formato da tessuti urbani tradizionali e facilmente riconoscibili come quello arabo islamico basato sulla casa a corte e quello primo novecentesco, basato sul rapporto tipo-morfologico tra tracciato stradale ed isolato. Oggi questo nucleo storico, molto più ampio della tradizionale Medina, è ancora facilmente riconoscibile, con le sue architetture, gli antichi monumenti, i portici novecenteschi, le "nuove" istituzioni della città coloniale. Ma già in questa prima riscrittura emergono alcune trasformazioni urbane legate alla nuova dimensione dell'abitato. Mentre tutta l'attenzione dei nuovi colonizzatori è concentrata sulla città cosiddetta italiana, dove sono localizzati gli edifici delle istituzioni del potere coloniale, il labirintico tessuto urbano della Medina è tenuto sullo sfondo delle geometriche prospettive dei nuovi assi urbani. Uno sfondo ancora poco conosciuto e in parte misterioso, abbandonato alle sue logiche insediative e modi di vita sociali e religiosi, la cui presenza è tuttavia necessaria e costituisce componente fondamentale

**Fig. 3**

Tripoli, Libia: veduta ottocentesca dal porto del fronte mare della Medina

Fig. 4

Tripoli, Libia: veduta del fronte mare e del porto negli anni '30 del secolo scorso.

Fig. 5

Tripoli, Libia: veduta odierna del fronte mare; aldilà della grande strada la Medina con il Castello, trasformato da A. Brasini e la ex-Banca di Libia, sempre di Brasini (foto Micara 2010).

dell'idea novecentesca di città del Levante mediterraneo. In questo tipo di approccio le trasformazioni più rilevanti si verificano nelle aree di tangenza e di contatto tra i due sistemi urbani e quindi nei bordi della Medina. L'abbattimento di parti delle mura rende disponibili i sedimi per la costruzione di nuove strade e di nuovi edifici pubblici, mentre parti più o meno ampie di tessuto prossimo ai bordi vengono investite dall'attenzione "normalizzatrice" della amministrazione coloniale.

Ancora oggi il problema dei bordi della Medina rimane irrisolto, anzi si aggrava ulteriormente per la presenza di nuovi edifici, come i grandi alberghi nell'area nord-occidentale della città, o di nuove infrastrutture, come la *beltway* tra la Medina e il porto che, recidendo le connessioni storiche tra il tessuto urbano e il mare, isola ancor di più la stessa Medina.

Oggi i maggiori problemi di Tripoli sono costituiti dalla sua nuova dimensione metropolitana. Se osserviamo ancora un'immagine satellitare della città ci accorgeremo che la sua crescita è avvenuta senza alcuna regola insediativa e che si è perso quel rapporto, così chiaro nella medina tradizionale tra tessuti residenziali e spazi pubblici.

L'unico elemento ordinatore della "grande Tripoli" sono le infrastrutture stradali che in parte riprendono gli antichi tracciati che collegavano la Medina alle aree interne e agli altri centri costieri, in parte tentano di definire, attraverso circonvallazioni sempre più ampie, la nuova dimensione urbana. In particolare gravida di conseguenze è la creazione di una *highway* che corre lungo il fronte mare tra la Medina e il porto (figg. 3-4-5).

Tale infrastruttura, creata per collegare il porto con le arterie principali della città, ha di fatto assunto il ruolo di una grande circonvallazione urbana che costeggiando il mare evita il centro città.

Gli effetti sulla medina di questa recente infrastruttura sono pesantissimi. Quello che si era fin dalle origini configurato come un tessuto urbano orientato sul porto non trova oggi più sbocco sul mare e viene recintato e rinchiuso in sé stesso dalla barriera costituita da una grande strada difficilmente attraversabile (Micara 2013b, 2008b). Uno dei caratteri che avevano originato la configurazione del tessuto urbano della Medina viene cancellato, contribuendo così a ridurre ulteriormente le sue potenzialità di recupero.

Lo spostamento del porto commerciale più ad est con maggiori disponibilità di aree e di connessioni infrastrutturali potrebbe preludere allo spostamento o al depotenziamento della circonvallazione con la creazione di



Fig. 6
Tripoli, Libia: progetto della nuova dimensione metropolitana della Grande Tripoli. (L. Micara: elaborazione da Clément 2005).



Fig. 7
Tripoli, Libia: progetto per la nuova strada che costeggia le mura ovest della Medina (Micara 2015).



Fig. 8
Tripoli, Libia: progetto per la nuova strada che costeggia le mura ovest della Medina (Micara 2015).

un porto turistico strettamente legato al recupero abitativo della Medina. Questa ritroverebbe così, riattivando il suo legame con il mare, uno dei caratteri fondativi della sua identità.

Nella nuova dimensione metropolitana della Grande Tripoli è tuttavia impossibile intervenire per elementi discreti, ma occorre una nuova visione strategica che interpreti la nuova scala geografica della città. Il progetto urbano del paesaggista francese Gilles Clément (Clément 2005) demolisce una serie di tessuti degradati, residui, *délaissé* nella nomenclatura di Clément, integrando le aree libere così ottenute con aree di risulta o non sfruttate, per realizzare una grande cintura metropolitana costituita da giardini, spazi pubblici e servizi.

Tale cintura, sviluppando le indicazioni di Clément potrebbe raggiungere ai suoi estremi anche il mare, saldando in un unico sistema lineare anche le presenti aree portuali e potenziandole con servizi di livello urbano. Si ricostituirebbe così, anche alla scala metropolitana, quel rapporto tra aree residenziali e spazi pubblici, così importante per la qualità del tessuto urbano della medina mediterranea (fig. 6).

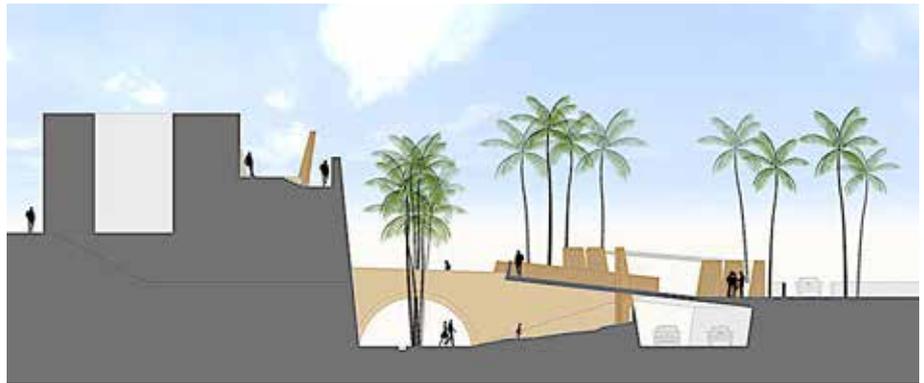
Se alla dimensione urbana il tema della grande circolazione pone il problema della trasformazione del sistema portuale nel suo insieme, in ambiti più circoscritti è possibile fare interagire le nuove infrastrutture con il contesto storico della Medina.

È questo il caso del bordo Ovest della Medina dove la *highway* di circonvallazione costeggia, con una sua derivazione, una parte delle mura ancora esistenti (fig. 7). In alternativa ad una soluzione di pura tangenza tra due entità estranee tra loro, è possibile allora pensare e progettare un loro coinvolgimento reciproco al fine di realizzare quella integrazione che sembra caratterizzare molti tessuti urbani mediterranei (fig. 8).

Il ritrovamento di una foto del periodo coloniale italiano testimonia la presenza di un fossato lungo le antiche mura e di una porta di ingresso alla Medina in corrispondenza dell'ex ghetto, *hara*, ebraico. È allora possibile recuperare questa quota più bassa rispetto a quelle circostanti per realizzare una passeggiata e un parco urbano lungo le mura (figg. 9-10-11-12). L'interramento della *highway* permetterà l'accesso diretto alla Medina, mentre il cammino di ronda sulla sommità delle mura potrebbe diventare un mercato panoramico all'aperto (figg. 13-14).

Fig. 9

Tripoli, Libia: sezione del parco urbano lungo le mura ovest della Medina; a sinistra le mura e in alto il cammino di ronda, al centro la passeggiata, a destra la strada interrata e la connessione alle quote circostanti (Micara 2015).

**Fig. 10**

Tripoli, Libia: veduta attuale delle mura occidentali della Medina (foto Micara 2015).

Fig. 11

Tripoli, Libia: veduta dell'ingresso alla passeggiata lungo le mura (Micara 2015).

**Fig. 12**

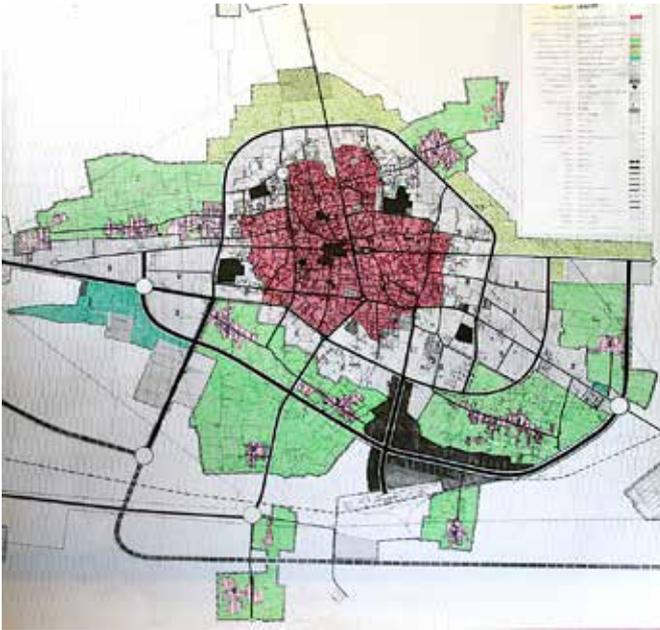
Tripoli, Libia: la passeggiata lungo le mura con le aree di sosta e riposo all'ombra (Micara 2015).





Fig. 13
Tripoli, Libia: il cammino di ronda
sulla sommità delle mura
(foto Micara 2015).

Fig. 14
Tripoli, Libia: mercato panora-
mico all'aperto sul cammino di
ronda (Micara 2015).

**Fig. 15**

Yazd, Iran: Master Plan. Nel 1978 il Piano era in attesa di essere adottato, ma ciò non è mai avvenuto. Il colore verde indica i villaggi ed i relativi terreni agricoli intorno alla città vincolati dal Piano. In verde chiaro l'imbo-schimento proposto per impedire l'avanzamento del deserto (Kowsar 2020).

**Fig. 16**

Yazd, Iran: veduta aerea del centro antico di Yazd tagliato dalle nuove strade (Kowsar 2020).

Yazd (Iran)

Un problema simile, legato alla modernizzazione dei centri storici attraverso nuove infrastrutture stradali è riscontrabile a Yazd (Kowsar 2020), antica città persiana ai bordi del deserto centrale iraniano (fig. 15).

Anche in questo caso la realizzazione di nuove strade entro i tessuti storici consolidati ha rappresentato un tipo di intervento urbano al quale le città iraniane hanno fatto ricorso diffusamente nel secolo appena trascorso (fig. 16). L'interazione tra le nuove infrastrutture e i caratteri originari di un importante centro antico propone, attraverso il progetto, un nuovo e più complesso intreccio tra identitario e globale.

Possiamo distinguere due momenti in cui tali interventi sono stati realizzati. Il primo si colloca durante la fase di modernizzazione avviata da Reza Shah Pahlavi (1925-1944) per risolvere il problema del denso e compatto tessuto urbano storico delle città iraniane.

Il secondo, più recente, è riconducibile agli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo, prima che si affermassero i principi della conservazione e del restauro del patrimonio storico architettonico, non solo relativi ai cosiddetti "monumenti", ma anche ai tessuti urbani storici.

Mentre le "ferite" prodotte nei tessuti urbani dalle prime demolizioni, veri e propri "tagli", interventi di sventramento, sono state ricucite con sistemi architettonici caratterizzati da porticati su cui affacciano negozi, e da prospetti continui, le demolizioni più recenti sono riconoscibili per la ricostruzione casuale dei nuovi fronti stradali, o per gli edifici ancora presenti e le case parzialmente demolite, le cui rovine, con i loro spazi e le corti interne, un tempo tenuti gelosamente nascosti, sono ora esposti allo sguardo indiscreto dei passanti.

Le conseguenze di tali operazioni di "taglio" nei tessuti urbani storici delle città iraniane hanno avuto un doppio risvolto. Il primo è l'interruzione della continuità dei percorsi e dei vicoli (*kuché*) storici di connessione tra le case o quartieri (*mahallah*) ed il percorso principale (*rasteh*) dei bazar, con i suoi caravanserragli aperti (*caravanserai*), i bagni pubblici (*hammam*), le scuole religiose (*madrassa*) e le moschee. La forte unità e integrazione del tessuto tradizionale risulta così spezzata, in assenza di un alternativo modello insediativo di riferimento.

**Fig. 17**

Yazd, Iran: progetto di riqualificazione del centro antico. A sinistra l'andamento delle mura esistenti, la struttura urbana del centro antico e il tracciato della strada realizzata con lo sventramento del 1972. A destra il progetto per la strada Seied Golesorkh; il progetto, oltre a proporre una soluzione per le parti urbane distrutte, prevedendo l'integrazione di una serie di servizi, ridisegnava i nuovi prospetti della strada (Kowsar 2020).

Fig. 18

Yazd, Iran: dettaglio della nuova sistemazione della strada Seyed Golesorkh con i nuovi servizi integrati a quelli preesistenti nel tessuto urbano storico (Kowsar 2020).

Il secondo effetto è la perdita di rilevanza del bazar, come centro commerciale della città, a favore delle nuove strade commerciali, dove è possibile raggiungere botteghe e negozi utilizzando l'automobile. Come conseguenza il bazar ha perso la qualità che lo aveva caratterizzato: quella di costituire il più importante spazio pubblico della città.

L'obiettivo del progetto di riqualificazione (Micara 2020) (figg. 17-18) dunque è non solo di definire e disegnare i fronti stradali della nuova Seied Golesorkh Street, ma anche trarre profitto dalla disponibilità delle aree demolite per sistemare alcuni servizi ad integrazione di quelli già presenti nel tessuto urbano storico.

I nuovi fronti urbani sono stati progettati proponendo porticati a uno o due livelli, costruiti con elementi prefabbricati, combinati secondo varie configurazioni e interrotti da grandi porte disegnate ad arco, che segnalano l'ingresso ai percorsi del centro storico. Il disegno dei nuovi fronti stradali non si configura come un nuovo muro continuo e compatto di separazione tra la strada e il tessuto urbano storico, ma piuttosto come un sistema permeabile e "poroso" di integrazione tra i nuovi spazi urbani e quelli esistenti.

Identità globali: una contraddizione?

Il tema della città continua, non risultante da parti autonome ed isolate, così connaturato alle città del mondo islamico, ha affascinato molti architetti contemporanei. Penso a quanto scriveva Ludovico Quaroni ne *La torre di Babele*:

Con i mezzi moderni è possibile che la nostra nuova unità non sia un insieme di fabbricati e non sia solo un fabbricato (grattaciello o contenitore). Dell'unico fabbricato avrà la caratteristica della continuità: anzi potrà averla maggiormente, proprio perché sarà libera dai limiti del corpo di fabbrica, di facciate, di terreno. La continuità, in un discorso architettonico simile, è la prima e più importante caratteristica. Potrà e dovrà essere percorsa in tutti i sensi, e non soltanto in orizzontale come siamo abituati a pensare; potrà avere uno spessore, o solo quello corrispondente all'altezza di un piano, e variare nei diversi punti; potrà anche estroflettare mazze di grattacieli; potrà essere affiancata dalla strada, ma più facilmente sarà distante da una strada (autostrada), o invece avrà questa sopra, o sotto, o sarà percorsa dentro dalla stessa. Per l'aria e la luce, limitatamente a quanta ne servirà (poca) per mantenere i contatti fra l'uomo e l'alternarsi del giorno e la notte, fra l'uomo e il cielo sereno, fra l'uomo e la vegetazione, per respirare l'aria libera, tutte le volte cioè che la luce e areazione naturale dovranno correggere quelle artificiali saranno praticate delle aperture, dei fori e dei canali nel continuo fabbricato che saranno cosa diversa dai cortili e dalle strade, perché non saranno la fine della costruzione, del tessuto che continuerà in loro. (Quaroni 1967)



Fig. 19
M. Safdie, Montreal Habitat '67
(foto Micara 1970).

Fig. 20
M. Safdie, Montreal Habitat '67
(foto Micara 1970).

Come è possibile non riconoscere nelle immagini di Klee dopo il suo viaggio in Tunisia all'inizio del '900, o nei progetti di G. Candilis (Università libera di Berlino, 1963), Y. Friedman (Progetto per la Città spaziale, 1961), degli Smithson (Progetto di un livello pedonale continuo sopra il tessuto urbano del centro di Berlino, 1958) o di M. Safdie (figg. 19-20) la fascinazione del *continuum*, della "città continua" del Mediterraneo islamico?

Ecco, dunque, che uno degli elementi identitari delle città di formazione islamica può assumere il ruolo di motivo ispiratore di nuovi e più complessi insiemi urbani. Lo stesso uso, spesso disinvolto, del termine "porosità", architetture, città "porose"² per individuare il carattere di sistemi architettonici, in cui pieni e vuoti sono legati tra loro da reciprocità e interrelazioni di uso che non è facile disconnettere, non è in qualche misura un richiamo alle medine che abbiamo appena visitato, stravolte da avventate e irraguardose globalizzazioni?

Guardando agli ultimi progetti esaminati, e al titolo del paragrafo "Identità globali", ecco dunque che l'identitario aspira ad avere una impronta globale, invertendo e rovesciando, così, il processo logico da cui era partito questo studio.

Note

¹ Suscita dubbio la correntemente accettata identificazione del *cardo* della Tripoli romana, Oea, con la lunga strada rettilinea denominata Sciara Arba'a Arsat e Sciara Jama el-Druj. Quest'ultima, infatti, è obliqua rispetto alla direzione dei fornici dell'Arco di Marco Aurelio, allora centro ed *umbilicum* della città, contrariamente al *decumanus* che è perfettamente orientato in asse al fornice principale dell'Arco stesso. Inoltre le vie trasversali al supposto *cardo* non sono ad esso ortogonali, come avviene di regola per un percorso di impianto, ma orientate come il decumano. In assenza e in attesa di riscontri archeologici si può supporre che il cosiddetto *cardo* sia una trasformazione ottomana dovuta alle distruzioni operate dagli Spagnoli e dai Cavalieri di S. Giovanni nell'area urbana ad ovest del Castello per conquistare la città.

² A volte è opportuno tornare alle fonti e rileggere un testo esemplare, non scritto da architetti, che ha creato questa tematica nel lontano 1924, (Benjamin e Lacis 2020).

Bibliografia

- BENJAMIN W. E LACIS A. (2020 [1924]) – *Napoli porosa*. Edizioni Libreria Dante & Descartes, Napoli.
- BERARDI R. (1979) – “Espace et ville en pays d’Islam”. In: D. Chevalier (a cura di), *L’espace social de la ville arabe*. Maisonneuve et Larose, Paris 99-123.
- BIANCA S. (1964) – “The Islamic City: Physical Layout”. *Urbanism and Urbanization. International Studies in Sociology and Social Anthropology*, II, Leiden.
- BUCARELLI P. (1970) (a cura di) – *Paul Klee (1879 – 1940)*. (Exhibition in collaboration with Goethe-Institute of Rome and the Fondazione Pro Helvetia, Roma 1970). De Luca Editore, Roma.
- Clément G. (2005) – *Manifesto del terzo paesaggio*. Editions Sujet Objet, 2004, Macerata.
- GEELHAR C. (1972) – *Paul Klee et le Bauhaus*. Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.
- JENCKS C. (1973) – *Modern Movements in Architecture*. Penguin Books, Oxford.
- KOWSAR M. (2020) (a cura di) – “Alla ricerca del Continuum: Quaroni a Yazd”. *L’ADC L’architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni*, 17.
- MARÇAIS G. (1957) – “L’urbanisme musulman”. *Mélanges d’Histoire et d’Archéologie de l’Occident Musulman*, I, 219-231.
- MARÇAIS W. (1928) – “L’Islamisme et la vie urbaine”. *Comptes rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, 86-100.
- MICARA L. (2008a) – “The Ottoman Tripoli: A Mediterranean Medina”. In: S. K. Jayyusi, R. Holod, A. Petruccioli, A. Raymond (a cura di), *The City in the Islamic World*, Leiden, Brill, 383-406.
- MICARA L. (2008b) – “Tripoli: l’affaccio a mare di una medina mediterranea”. *Portus*, 16, 78-85.
- MICARA L. (2009) – “The Model of the Medina of Tripoli: a Unique Contribution to the Understanding of the Mediterranean Cities”. In: L. Micara A. Petruccioli, E. Vadini (a cura di), *The Mediterranean Medina*, Gangemi Editore, Roma, 440-446.
- MICARA L. (2013a) – *Tripoli medina mediterranea*. Gangemi Editore, Roma.
- MICARA L. (2013b) – “Rewriting the Mediterranean Cities: Geography of Transformation”. In: A. Petrov (a cura di), *The Mediterranean*. *New Geographies*, Harvard University School of Design, 05, 285-302.
- MICARA L. (2020), – “The Rehabilitation Proposal for Seied Golesorkh Street”. *L’ADC L’architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni*, 17, 155-158.
- MONNERET De Villard U. (1966) – *Introduzione allo studio dell’archeologia islamica*. Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma.
- MONTEIL V. (1967 [1378]) – *Ibn Khaldun, Discours sur l’histoire universelle (al-Muqaddima)*. Commission internationale pour la traduction des chefs-d’oeuvre, Beyrouth.
- PORTOGHESI P. (1982) – *Architettura nei paesi islamici. Seconda mostra internazionale di architettura*. Electa Editrice, La Biennale di Venezia, Venezia.
- QUARONI L. (1967) – *La torre di Babele*. Marsilio Editori, Padova.

Ludovico Micara (Roma 1942), architetto, già Professore Ordinario di Architettura e Urbanistica presso il Dipartimento di Architettura dell’Università “G. D’Annunzio”, Pescara (Italia). Nel 1982 è stato responsabile scientifico della Mostra Biennale di Venezia “Architettura nei paesi islamici” e ha pubblicato *Architettura e spazi dell’Islam: istituzioni collettive e vita urbana* (Carucci, Roma 1985) e *Tripoli: una medina mediterranea* (Gangemi, Roma 2013). In qualità di direttore scientifico, dal 1996, della “Missione italiana per lo studio del patrimonio architettonico e urbano del periodo islamico in Libia”, patrocinata dal Ministero degli Affari Esteri italiano e dal Dipartimento libico delle Antichità, ha coordinato e pubblicato ricerche sulla Medina di Tripoli e la città-oasi di Ghadames.

Anna Bruna Menghini
Africa subsahariana. Identità, tradizione, memoria

Abstract

Oltre che con le problematiche di natura economica e sociale, il continente africano si misura oggi con la più delicata questione dell'identità culturale. Il processo storico costituito dalle fasi di colonizzazione-decolonizzazione, globalizzazione-colonizzazione globale, ha esercitato, ed esercita tuttora, un'influenza profonda nella cultura architettonica africana, nell'ambito della quale si possono riconoscere diversi atteggiamenti. Dalla cultura urbana proviene una complessa e articolata riflessione ad opera di artisti e architetti che fanno i conti con gli effetti della globalizzazione contemporanea, ma anche con la contraddittoria eredità coloniale e con gli stereotipi legati all'identità africana. Nei contesti rurali sta invece emergendo un rinnovato approccio ai bisogni dell'abitare delle comunità locali, rielaborando la cultura architettonica e costruttiva tradizionale.

Parole Chiave

Architettura africana — Tradizione — Innovazione — Globalizzazione — Identità

Identità: sguardi incrociati tra Africa e Occidente

Affrontare il tema della nuova architettura in Africa implica una necessaria riflessione sugli attuali processi di globalizzazione, in un'era che rischia di replicare in forma diversa quella coloniale del secolo scorso. Ormai ci appare con evidenza che il “villaggio globale”, in cui siamo tutti interconnessi, ingigantisce, anziché risolvere, i problemi materiali e le disuguaglianze frutto di vecchi squilibri e di sfruttamenti a scala mondiale.

In particolare, nelle aree subsahariane il flusso migratorio di un'umanità in movimento, che sembra mettere in discussione il concetto stesso di “appartenenza ad un luogo”, fa emergere con evidenza le criticità dello sviluppo rurale, aggravate dalle carenze alimentari e idriche¹. Unito all'esponentiale aumento demografico, questo fenomeno sta generando la crescita incontrollata delle concentrazioni urbane e degli agglomerati informali, accentuando le disparità sociali e le emergenze abitative, acuite dalle crisi ambientali e sanitarie².

La presa di coscienza di queste situazioni, che sembrerebbero lontane dal mondo occidentale, ci spinge a riflettere su problemi ormai generalizzati e diffusi a scala globale, i cui effetti si riverberano in tutto il pianeta: lo stiamo osservando drammaticamente con la crisi pandemica e i cambiamenti climatici.

Di fronte a bisogni primari e problemi emergenziali, l'interrogativo su come approcciarsi correttamente alle culture abitative indigene per la comprensione delle identità locali, potrebbe sembrare piuttosto capzioso. Ed invece è quanto mai necessario, considerando che da una parte questi territori sono soggetti a pervasive forme di neo-colonialismo economico ad opera di potenze europee, statunitensi e soprattutto asiatiche, e che dall'al-



Fig. 1
Un villaggio Fulani, Nigeria (da Oliver 1971).



Fig. 2
Villaggio di Kano, Nigeria (da Oliver 1971).

tra parte, attraverso la “cultura della cooperazione”, si rischia di intervenire in questi contesti con un discutibile atteggiamento pietista, imponendo, seppur a fin di bene, modelli estranei alle culture locali. Fortunatamente la “cooperazione allo sviluppo”, se in passato ricorreva a scelte che non sempre rappresentavano un impulso per la crescita delle comunità, nelle esperienze recenti mostra un approccio maggiormente integrato con i territori, più attento alle identità, alle risorse naturali e ai sistemi produttivi locali.

Le ragioni geopolitiche, economiche, culturali, sociali e umanitarie che spingono il mondo occidentale ad interfacciarsi oggi con il continente africano, fino ad operarvi direttamente, hanno radici antiche.

Sono ancora visibili le tracce della presenza occidentale affermatasi da inizi '900 con le pesanti colonizzazioni imposte dai paesi destinati a diventare le potenze ricche del pianeta. Ma positivi e ancora fecondi sono i lasciti di quell'attenzione culturale e scientifica verso il continente africano che si è sviluppata ad opera di esploratori, geografi, etnologi, antropologi, sociologi, architetti e ingegneri occidentali, in contrasto con le politiche coloniali che spingevano a considerare l'Africa un terreno vergine, disponibile allo sfruttamento e privo di storia (La Cecla 2019).

Tra le più significative è l'esperienza di Leo Frobenius, che attraverso il materiale raccolto nel corso delle sue dodici spedizioni mostrò agli europei la molteplicità e la ricchezza delle arti e delle tradizioni africane. L'etnologo tedesco interpretò le antiche civiltà e quelle dei cosiddetti primitivi come un vasto repertorio di esperienze, comprensibili solo assumendo il



Fig. 3
“Maputopia”. Modelli di edifici coloniali di Maputo realizzati da artisti locali. Collezione AAMatters e Bernard Groosjohan (da Folkers).

“simbolo” come base di ogni cultura e come principio di una conoscenza fondata sulla “commozione” (*Ergriffenheit*) (Frobenius 1933).

Un’altra pietra miliare è costituita dalla figura di Claude Lévi-Strauss, antropologo, sociologo ed etnologo francese, che si è avvicinato alle culture “primitive” con un approccio di tipo strutturalista. Anche i suoi studi mettono in discussione la presunta superiorità delle società occidentali ed evidenziano il legame che sussiste fra di esse e quelle tribali, consistente in quelle strutture intellettive universali e atemporali che sono alla base delle identiche disposizioni psico-cognitive con cui le diverse società elaborano i miti, praticano i rituali, si radicano ai territori e presiedono alle organizzazioni sociali. Per Lévi-Strauss il “pensiero selvaggio” sarebbe una forma mentale peculiare a tutti gli esseri umani – sebbene caratterizzante, per ragioni storiche e strutturali, soprattutto le culture non occidentali – basata su una particolare attenzione alle proprietà sensibili del reale e alla loro capacità di fungere da segni, piuttosto che sull’astrazione e classificazione logica di qualità e classi ideali (Lévi-Strauss 1962).

Riguardo all’architettura, quando le nazioni occupanti misero in atto opere di infrastrutturazione e di urbanizzazione dei territori africani, essa divenne uno dei mezzi privilegiati per affermare la superiorità civilizzatrice della cultura occidentale. Anche in Africa, in analogia alle altre vicende coloniali, il linguaggio architettonico imposto dalle diverse potenze straniere tentava inizialmente una penetrazione sottile, attraverso la mescolanza con “esotici” idiomi locali, in linea con l’eclettismo presente nella cultura architettonica occidentale di fine ‘800; quindi, lo stile coloniale venne sostituito progressivamente da un codice normalizzato, emblema del nuovo imperialismo, tra classicismo monumentale e accenti razionalisti.

Tra gli anni ‘50 e ‘60, in corrispondenza alla graduale decolonizzazione, si è sviluppata in Africa una cospicua domanda di opere pubbliche e infrastrutture, essenziali strumenti di modernizzazione dei territori e delle città in crescita, a cui hanno dato risposta architetti, ingegneri e tecnici provenienti dalle nazioni colonizzatrici o dagli stessi paesi africani; rinnovate immagini e nuovi simboli si sono offerti al progetto post-coloniale, prendendo a prestito i lasciti del linguaggio moderno occidentale, ancorché rivisitato mediante richiami locali³.

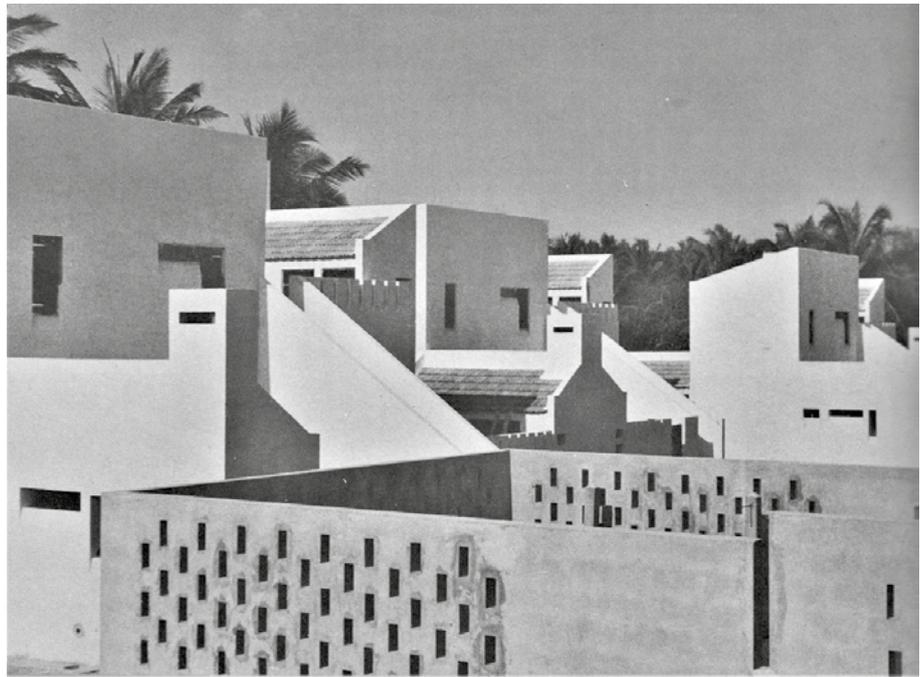


Fig. 4
Pancho Guedes, Residenze
“Leão que Ri”, Maputo [Lourenço Marques], Mozambico,
1954-58 (da Kultermann 1969).

Parallelamente, nel periodo postbellico l’Africa ha acquisito una certa visibilità nell’architettura e nelle arti occidentali, un ruolo già ricoperto a inizi ‘900 con il neo-primitivismo, che riconosceva nell’estetica delle forme arcaiche un fondamento della sensibilità moderna, superando i limiti di quell’eurocentrismo culturale mai messo in discussione fino a quel momento⁴. Con il declino delle istanze più avanguardiste del Movimento Moderno e del programma di diffusione dell’International Style, si erano iniziate a guardare con occhi nuovi le esperienze autoctone spontanee, riconosciute come l’origine più autentica e razionale del linguaggio moderno, pervenendo ad una sorta di “invenzione della tradizione” come espressione di una nuova *koinè* culturale⁵. In questo contesto l’architettura tradizionale dell’Africa subsahariana ha influenzato in modo significativo il modernismo del secondo dopoguerra in Europa e in Nord America; ma non tanto sotto l’aspetto linguistico – quella di origine araba del Nord Africa si prestava maggiormente ad evocare i razionali “volumi bianchi sotto la luce” – quanto per le strutture compositive riconoscibili alla base dei modelli abitativi. Ad esempio, il gruppo Team 10, attraverso la *Charter of Habitat* elaborata nel 1953 in occasione del CIAM IX, in particolare con le ricerche di Aldo Van Eyck, Georges Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods, assumeva come riferimento l’architettura tradizionale africana che, con le sue peculiari morfologie insediative, stimolava la ricerca di nuove strutture urbane in grado di indirizzare gli sviluppi spontanei, e la sperimentazione di sistemi abitativi composti da cluster a cellule, capaci di crescere autoregolandosi e di far germogliare luoghi adatti alle comunità (Dainese 2020).

Alla fine degli anni ‘70, nel pieno della crisi petrolifera mondiale, i prodotti della tecnocrazia modernista, che continuavano ancora a prosperare nel contesto africano attingendo anche al postmodernismo architettonico, cominciavano lentamente a cedere sotto la pressione della cosiddetta “appropriate technology”, una teoria che metteva in discussione il paradigma occidentale incentrato su consumismo, grande industria e centralismo organizzativo, e che proponeva per la nuova architettura il ricorso alle tecnologie “intermedie” anticipando alcune tematiche ecologiste (Schumacher 1973).

Bisognerà arrivare agli anni ‘80, con il Regionalismo critico teorizzato da Kenneth Frampton, parzialmente figlio del “progetto incompiuto del Mo-

**Fig. 5**

D. A. Barrett e D.P.C., Case di abitazione presso il Palazzo Governativo di Christiansborg, Accra, Ghana, 1962 (da Kultermann 1969).

dermo” di Jürgen Habermas, per riconoscere il ruolo dell’ambiente nell’architettura – inteso nelle sue dimensioni ecologica, storica e culturale – e per scoprire e valorizzare, senza forzature ideologiche e in risposta all’ecllettismo postmoderno, i contenuti autentici e la ricchezza delle scuole regionali (Frampton 1983, Frampton-Kultermann 1999).

Gli anni ‘90 saranno caratterizzati da un doppio registro, che si accentuerà nel decennio successivo mostrando con maggiore evidenza i disequilibri dello sviluppo territoriale: da una parte, la crescita esponenziale delle megalopoli e delle città di media grandezza, e dall’altra l’abbandono delle aree rurali e dei villaggi.

Attraverso una visionaria, quanto omologata, creatività, giganteschi masterplan cominceranno a disegnare virtuali new towns, città satelliti e nuove inserzioni—come ad esempio la Cité du Fleuve a Kinsasha, Eko-Atlantic City a Lagos, Tatu City e Konza Techno City a Nairobi—e si realizzeranno grandi interventi speculativi ad opera di importanti studi internazionali, pubblicizzati con gli slogan dello *smart* e dell’ecosostenibilità, sul modello di megalopoli come Dubai, Shanghai o Singapore, sotto la spinta di investimenti immobiliari destinati alla fascia medio-alta della popolazione (Albrecht 2014).

Il nuovo volto rappresentativo delle megalopoli africane – manifestazione visibile dei grandi capitali economici –, si sta affermando attraverso immagini influenzate da modelli asiatici, ma quasi tribali nelle loro espressioni paradossali e ipercolorate, che si proiettano verso il futuro in cerca di una non convenzionale “identità africana”⁶.

Queste operazioni, sempre più pressanti e a grande scala, stanno cancellando, almeno sulla carta, le aree informali, facendo spazio agli *urban gating*, isole ed enclave separate dalla città dei poveri. Eppure, gli spazi flessibili dell’informalità, modellati direttamente dagli abitanti con confini indefiniti tra uso pubblico e privato, paradossalmente sembrano rappresentare in maggior misura il carattere autentico e contraddittorio della città africana contemporanea (Sennett 2018). In opposizione all’omologazione culturale e morfologica con cui crescono le grandi città, si comincia oggi ad affrontare il problema di quale modello abitativo proporre in alternativa agli *slum*, che non segua le logiche della globalizzazione ma che nasca dalle

culture locali, valutando ipotesi di rigenerazione urbana e di rivisitazione dei modelli spontanei di occupazione del suolo.

Inoltre, in antitesi alle grandi concentrazioni urbane, nell'immenso villaggio informale disteso sul territorio—sommatoria, o meglio, sviluppo frattale di infiniti microvillaggi—si assiste oggi a piccoli ma diffusi interventi connessi a strategie di aiuto umanitario, attraverso progetti *not-for-profit* soprattutto nel campo assistenziale, come i centri educativi e sanitari. L'obiettivo è quello di sostenere lo sviluppo delle realtà rurali con il coinvolgimento delle comunità locali, che aiuterebbe anche a disincentivare il grande esodo delle popolazioni verso le metropoli, senza prospettive reali di sussistenza.

Tradizione e memoria: la nuova generazione di architetti africani

Oltre che con le problematiche di natura economica e sociale, su cui si impegna attivamente anche la cooperazione internazionale, il continente africano si misura oggi con la questione, apparentemente meno impellente ma più delicata, dell'identità culturale. La molteplicità delle tante "Afriche" presenti nel continente, non corrisponde solo ad un fatto geografico e politico, e non coincide con i confini nazionali, ma è frutto di stratificazioni culturali ed etniche che rendono particolarmente complesso e articolato il quadro identitario di questo continente, in cui si riconoscono le componenti indigena, islamica e giudaico-cristiana (Holm-Kallehauge 2015).

Il processo storico costituito dalle fasi di colonizzazione-decolonizzazione-globalizzazione, fino all'attuale colonizzazione globale, ha esercitato, ed esercita tuttora, un'influenza profonda nella cultura architettonica africana, nell'ambito della quale si possono riconoscere diversi atteggiamenti, figli dell'orgoglio panafricano e della rivendicazione delle radici culturali precoloniali che aveva caratterizzato il movimento della *Négritude*.

Da una parte, dai contesti metropolitani proviene una riflessione che fa i conti con l'eredità coloniale e con gli effetti della globalizzazione contemporanea, ma anche con gli stereotipi legati all'identità, o meglio, alle identità africane. Gli artisti e architetti contemporanei spesso rifiutano il riferimento alla "tradizione" per produrre opere basate sul sincretismo e sul meticcio, che del resto hanno sempre caratterizzato questo continente. Concentrandosi su questioni socioculturali e geopolitiche rappresentative della complessa realtà contemporanea, lavorano sulla contaminazione tra le culture, compresa quella del "villaggio globale" e del nuovo cosmopolitismo metropolitano (Njami-Motisi 2018).

Dall'altra parte, nei contesti rurali sta emergendo un rinnovato approccio, semplice e autentico, ai bisogni delle comunità, fondato sul rapporto dell'architettura con il luogo di appartenenza e sulla rivisitazione degli aspetti rituali, simbolici, arcaici dell'abitare e del costruire ancora presenti nei villaggi.

Al di là dell'attenzione storico-documentaria verso il patrimonio architettonico delle aree rurali, concentrata in maggior parte su quei beni che possiedono valore estetico e caratteri di eccezionalità⁷, nel recente passato è venuto meno l'interesse economico alla conservazione, non solo fisica, ma soprattutto culturale di questa eredità, in gran parte immateriale; l'edilizia tradizionale sta gradualmente scomparendo e con essa i valori che ne conseguono in termini di memoria storica e di identità del costruito, ma soprattutto di sopravvivenza della cultura materiale e delle conoscenze tecnico-costruttive tramandate (Oliver 1971, Denyer-MacClure 1976, Silberfein 1998).

Fortunatamente, accanto al nuovo professionismo legato al mondo del volontariato e delle grandi istituzioni umanitarie internazionali, sta emergendo una giovane classe di progettisti africani: una generazione di architetti formatasi in scuole occidentali che è tornata ad operare nel proprio territorio, con una nuova consapevolezza e con un orgoglioso sentimento di appartenenza.

Questi progettisti, operanti in diversi paesi dell’Africa subsahariana, propongono un’architettura regionale che non si limita ad affrontare i pressanti problemi emergenziali, ma che si confronta con il tema universale del rapporto uomo-natura; una diade che sembrava risolta nella civiltà occidentale attraverso un approccio strettamente antropocentrico e razionale imposto sulla complessità del reale, ma che sta ora mostrando tutti i suoi squilibri (Lepik 2013).

Questi architetti perseguono una diversa «modernità come ritorno alle origini», per «far rivivere una vecchia civiltà assopita e prendere parte alla civiltà universale» (Ricoeur 1965). Essi riprendono e rivisitano i caratteri vitali e ancora attuali delle tradizioni africane (Arecchi 1999) attraverso opere legate alle specificità dei luoghi, alla loro morfologia, alla vegetazione e al clima, e che attribuiscono una priorità alla componente fisica dell’architettura e all’espressività dei materiali costruttivi.

Le loro architetture si misurano con gli elementi originari della natura, che mostrano da sempre in quelle aree la loro ricchezza ma anche quella forza indomabile con cui perfino le potenze più tecnologizzate si stanno scontrando oggi. Sono manufatti che modellano la terra, raccolgono l’acqua, gestiscono l’aria, custodiscono il fuoco. Vi si riconoscono gli archetipi del “recinto” e della “copertura”, nel loro presentarsi come semplici diaframmi murari disposti sotto grandi ripari sollevati. Sono architetture che interpretano in modo originale la continuità tra spazio interno ed esterno e la commistione tra spazio pubblico e privato, rivisitando modelli edilizi e insediativi derivati dalle tradizioni abitative locali.

In realtà, questa recente architettura africana nasce con un obiettivo prioritariamente pragmatico: fornire soprattutto quelle strutture pubbliche di cui hanno bisogno le comunità dei villaggi, ed insieme, formare delle figure di artigiani direttamente in cantiere, attraverso l’utilizzo di tecniche tradizionali o accortamente innovate.

Si praticano spesso processi di autocostruzione assistita, proponendo criticamente una forma aggiornata di “architettura senza architetti” attraverso manuali e linee guida indirizzate agli attori del processo progettuale ed esecutivo, sulla scorta dell’appassionante esperienza di Yona Friedman. Si sperimentano anche inediti modelli abitativi e costruttivi, per certi versi vicini alla tradizione nomadica, composti da strutture leggere e flessibili, realizzate con prodotti industriali e standardizzati o con materiali di riuso. Si introducono inoltre fattori innovativi dal punto di vista della sostenibilità ambientale ed energetica, standard adeguati al benessere e ai modi di vita contemporanei e comunque rispettosi delle specificità socio-culturali locali, con soluzioni idonee a fronteggiare le sempre più impellenti problematiche igienico-sanitarie.

I temi compositivi legati al paesaggio, all’abitare e al costruire con cui questi architetti si misurano, stanno generando un linguaggio comune, a cui aderiscono con naturalezza anche progettisti non africani operanti in questi territori. Modelli insediativi, tipologici e costruttivi ricorrenti e ripetuti con piccole variazioni, scaturiscono dall’integrazione nei luoghi, dall’aderenza alle culture materiali e ai bisogni delle comunità e degli in-

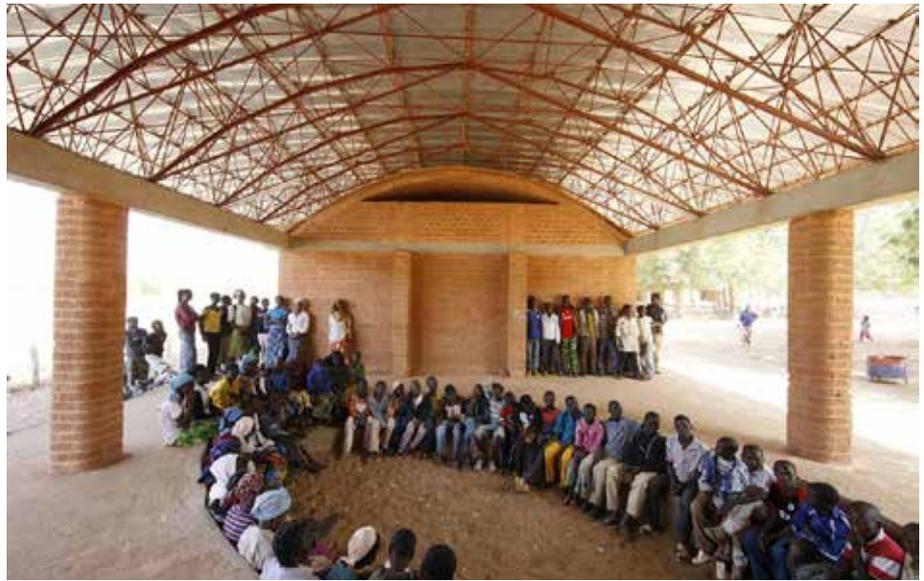


Fig. 6
Diébédo Francis Kéré, Estensione della Scuola primaria a Gando, Burkina Faso, 2006-08 (© Iwan Baan).

dividui; traggono forza dalla ritualità del ripetere atti antichi, ma che ogni volta si rinnovano, anche grazie agli scambi con le altre culture, tra cui quella occidentale.

In questo senso, si assiste a una globalizzazione positiva, consistente nella condivisione di linguaggi architettonici essenziali e originari con una visione cosmopolita. È un'apertura necessaria, considerando che i nuovi interventi non possono non fare i conti con la penetrazione e l'influenza della cultura globale contemporanea, a cui le comunità aspirano ad aderire, perché associata all'idea di benessere economico e di sviluppo sociale.

In particolare, nei territori rurali dell'Africa subsahariana operano, dai primi anni 2000, molti interessanti progettisti, ormai riconosciuti a livello mondiale.

Da una parte troviamo architetti africani pienamente inseriti nel panorama internazionale, che uniscono un approccio multiculturale a un'introspezione identitaria: David Adjaye, nato in Tanzania, con studi a Londra, New York e Accra, in Ghana, tra le cui opere ricordiamo il National Museum of African American History and Culture a Washington, il Ruby City Contemporary Art Center a San Antonio in Texas, la National Cathedral e il District Hospitals in Ghana, il Memoriale dei Martiri a Niamey; l'architetto nigeriano Kunlé Adeyemi, progettista di OMA prima di fondare lo studio NLÉ con sedi in Nigeria e Olanda, ideatore della Makoko Floating School a Lagos; il ghanese Joe Osae-Addo con studi in Ghana e negli Stati Uniti, uno dei principali promotori dell'attuale dibattito internazionale sull'architettura africana contemporanea attraverso l'organizzazione ArchiAfrika. Accanto ad essi troviamo architetti formati all'estero e operanti prevalentemente in Africa: Diébédo Francis Kéré che ha reinvestito nel suo paese le conoscenze acquisite in Germania, sperimentando un rinnovamento delle tradizioni locali a partire dalle scuole costruite nel suo villaggio natale di Gando in Burkina Faso; la nigeriana Mariam Kamara, allieva di David Adjaye, che vive a Boston ma con studio a Niamey, autrice del complesso residenziale Niamey 2000, del complesso religioso e laico Hikma e del Mercato regionale a Dandaji, del Centro culturale di Niamey; Christian Benimana, direttore di MASS Design Group in Rwanda, che ha creato a Kigali il primo African Design Centre. Interessante è anche l'attività di gruppi di progettisti internazionali quali Konkuey Design Initiative (KDI)



Fig. 7
Diébédo Francis Kéré, Liceo Schorge, Koudougou, Burkina Faso, 2014-16. © Iwan Baan

Fig. 8
Diébédo Francis Kéré, Liceo Schorge, Koudougou, Burkina Faso, 2014-16. © Andrea Maretto



Fig. 9
Diébédo Francis Kéré, Cortile del Centro per la salute e l'assistenza sociale, Laongo, Burkina Faso, 2012-14. © Kéré Architecture



Fig. 10
Diébédo Francis Kéré, Alloggi per gli insegnanti a Gando, Burkina Faso, 2004. © Erik-Jan Ouwerkerk

**Fig. 11**

United4design-Yasaman Esmaili, Elizabeth Golden, Mariam Kamara, Philip Straeter, Complesso residenziale "Niamey 2000", Niamey, Niger, 2016. © Torsten Seidel

**Fig. 12**

Toshiko Mori, THREAD Residenza per artisti e centro culturale, Sinthian, Senegal, 2015. © Iwan Baan

con sede principale a Nairobi e Active Social Architecture (ASA) con sede a Kigali. Infine, sono da citare i tanti architetti sudafricani, tra cui: Peter Rich, Noero Wolff Architects, Makeka Design Lab, A4AC Architects, Local Studio, Tsai Design Studio, Studio[D]Tale, DesignSpaceAfrica.

Una delle esperienze più significative è quella di Francis Kéré, che si occupa dei servizi necessari per le comunità di piccoli villaggi, rendendole parte attiva nel processo ideativo e costruttivo. Attraverso una progettazione sostenibile e a basso costo, adotta principi che valorizzano le risorse materiali e umane presenti nei territori. Ibridando materiali e adattando tecnologie avanzate ai contesti locali, nelle sue opere sostituisce l'uso comune del calcestruzzo con blocchi di terra stabilizzata o pietra locale e adotta doppie coperture con ampi tetti metallici distaccati dai corpi di fabbrica, per la ventilazione e il raffrescamento passivo, per la protezione dalle piogge e la raccolta dell'acqua e per creare ampie zone d'ombra e di sosta all'aperto. Le sue ormai numerose opere non sono mai vernacolari, ma fondono il linguaggio dell'architettura moderna con la chiarezza delle architetture "primitive". La maggioranza di esse è realizzata in Burkina Faso, sua terra di origine: il complesso educativo di Gando – costituito da due scuole



Fig. 13
caravatti_caravatti architetti,
Centro di riabilitazione psicomotoria Jigiya So, Mali, 2005-14.
© caravatti_caravatti architetti



Fig. 14
caravatti_caravatti architetti,
Scuola elementare a Kobà, Mali,
2006-07.
© caravatti_caravatti architetti

primarie e una secondaria, una biblioteca e alloggi per docenti –, la Scuola secondaria a Dano, il Centro medico di Léo, l’Orfanotrofio di Noomdo, il Liceo Schorge di Koudougou, l’Opera Village di Laongo. E ancora, Kéré ha progettato in Mozambico un insediamento per la comunità residenziale di Benga Riverside e in Kenia lo Startup Lions Campus.

Parallelamente sempre più numerosi architetti esteri operano nei paesi africani, condividendo un medesimo approccio al progetto e linguaggi confrontabili; tra i più noti: gli spagnoli Urko Sanchez Architects con sede a Madrid e Nairobi, Albert Faus con sede in Burkina Faso, Selgas Cano; lo studio olandese LEVS Architecten che lavora in Mali; il portoghese ColectivoMEL; il tedesco Studio Mzamba; il newyorkese Sharon Davis Design; il francese Collectif Saga; l’inglese Orkidstudio con sede a Nairobi; i belgi BC architect.

Per quanto concerne i progettisti italiani, TAMassociati è tra gli studi professionali più attivi nella realizzazione di strutture sanitarie in Sudan e Darfur, in collaborazione con Emergency. Gli interventi in Mali e Burkina Faso dello studio Caravatti, particolarmente attenti ai contesti, introducono aggiornamenti tecnici, come ad esempio nella volta nubiana.

**Fig. 15**

TAMassociati, Centro pediatrico, Nyala, Sud Darfour, Sudan, 2010. © TAMassociati

**Fig. 16**

FAREstudio, CBF_Centro per la salute delle donne, Ouagadougou, Burkina Faso, 2007. © FAREstudio

Ogni progettista sembra leggere nel contesto africano qualche aspetto della propria cultura: mentre i giapponesi Toshiko Mori (autore di un centro culturale e di una scuola in Senegal) e Shigeru Ban (che ha sperimentato case per rifugiati in Kenya) si misurano con la raffinata tradizione del legno, del bambù, della tessitura e dei materiali leggeri, gli italiani guardano maggiormente alla solida cultura muraria.

Questo breve excursus dimostra che l'approccio all'architettura africana da parte dell'Occidente è stato, ed è tuttora, influenzato inevitabilmente da uno sguardo occidentale, anche quando si prova a cambiare prospettiva. E ciò vale anche al contrario, nell'approccio degli africani verso l'Occidente. Tuttavia, questo condizionamento reciproco, se assunto con consapevolezza, è all'origine di quell'arricchimento delle civiltà che si produce attraverso uno scambio di sguardi incrociati, e consente di interpretare il concetto di identità come una condizione mutevole e aperta alle ibridazioni.

Ma soprattutto, noi occidentali ci stiamo rendendo conto, come rilevavano Frobenius e Lévi-Strauss, che guardando al mondo africano nelle sue espressioni più originali e autentiche, osserviamo indirettamente noi stessi e le nostre origini. Si possono, infatti, rintracciare molti caratteri comuni alle diverse culture, derivanti dalla condizione umana dell'“essere nel mondo”. Lo studio dell'architettura africana consente, ad esempio, di avvicinarsi agli atti originari ed essenziali dell'abitare e del costruire, universali e al tempo stesso legati agli ambiti regionali. Indirizza anche a riflettere su forme insediative e abitative alternative a quelle consolidate nella cultura occidentale, fondate su diversi rapporti tra spazio pubblico-privato e tra luoghi dell'abitare e del lavoro.

Il contesto africano spinge, inoltre, a considerazioni ancor più radicali sul ruolo dell'architettura come "bene comune" diffuso nella società; valutazioni necessarie nella civiltà occidentale, dove l'architettura e il settore delle costruzioni, che apparentemente prosperano, esprimono una crisi del senso comune e dei significati dell'abitare e del costruire.

E ancora, la conoscenza delle culture africane spinge a riconsiderare la condizione anonima e collettiva del progetto e la permanenza delle sapienze materiali basate su principi progettuali semplici e tecniche sostenibili integrate con l'ambiente. Pone, inoltre, un focus sullo sviluppo dei processi partecipativi che uniscono le figure dell'ideatore, del costruttore e del fruitore.

L'incontro e lo scambio tra la cultura occidentale e le culture autoctone, può altresì favorire un arricchimento reciproco dal punto di vista metodologico. Culture abitative e costruttive fondate sui bisogni primari e su tecniche spontaneamente tramandate, se interpretate attraverso l'approccio analitico e il metodo scientifico occidentale, possono generare risultati interessanti e innovativi. Da una parte le comunità locali possono raggiungere un miglioramento dei loro modi di vivere e di costruire, grazie a buone pratiche ambientali e igienico-sanitarie e attraverso innovazioni tecniche applicate ai materiali e ai processi costruttivi. Dall'altra parte, per la cultura occidentale, l'attenzione sempre più diffusa alla sostenibilità e alla riconversione ecologica, la necessità di garantire un equilibrio tra paesaggi naturali e artificiali e la biodiversità negli habitat antropizzati, la tendenza al minimalismo, all'essenzialità, all'autenticità, alla naturalità e alla condivisione dell'architettura, possono trarre risposte non convenzionali dalle culture non globalizzate.

Se inserito in questo quadro di questioni, "imparare dall'Africa" non ci appare più un facile slogan funzionale a pacificare le cattive coscienze, ma una opportunità reale per riflettere, indirettamente, sul nostro modello di progresso ormai in crisi, e per immaginare una nuova direzione condivisa di sviluppo globale attraverso il locale.

Note

¹ Cfr. *Rural Africa in motion. A Dynamics and drivers of migration South of the Sahara*, report a cura della FAO, 2017.

² Si prevede che entro il 2050 la popolazione urbana in Africa arrivi a rappresentare il 20% di quella mondiale. Le città africane conteranno 950 milioni di cittadini in più rispetto agli attuali. Cfr. *Africa's Urbanisation Dynamics 2020. Africapolis. Mapping a new urban geography*, ricerca che ha prodotto “Africapolis”, una mappa interattiva disponibile sul web che mette a sistema informazioni utili alla comprensione del fenomeno urbano nel continente africano (<https://africapolis.org/en>). Analisi e proposte sulle trasformazioni degli insediamenti africani sono costantemente documentate in pubblicazioni a cura di UN-Habitat (<https://unhabitat.org/>).

³ Accanto ai numerosi architetti attivi nel nord Africa (Fernand Pouillon, Roland Simounet, Jean Bossu, Louis Miquel, Pierre Bourlier e José Ferrer-Laloë, Oscar Niemeyer in Algeria, Hassan Fathy in Egitto, Michel Écochard, Jean-François Zevaco, Elie Azagury, Abdeslam Faraoui e Patrice de Mazières, Henri Tastemain in Marocco), dell’Africa subsahariana hanno operato architetti locali quali: il nigeriano Demas Nwoko, i tanzaniani Anthony Almeida e Beda Amuli, il portoghese-mozambicano Pancho Guedes, l’etiopio Michael Tedros con l’israeliano Zalman Enav, il nigeriano Oluwole Olumuyiwa, il sudafricano Norman Eaton, e architetti europei quali: il francese Henri Chomette, il greco Constantinos Doxiadis, i britannici Edwin Maxwell Fry e Jane Drew—esponenti della Tropical Architecture—e D. A. Barrett, il tedesco Ernst May, gli italiani Renato Severino, Marcello D’Olivo, Arturo Mezzedimi, ma anche i più noti Pierluigi Nervi, Cesare Valle, Luigi Moretti e, qualche anno più tardi, Fabrizio Carola. In particolare, l’interesse italiano maturato in quegli anni verso la nuova architettura africana, è testimoniato dal numero monografico dedicato all’Africa di «Edilizia Moderna», n. 89-90, edito nel 1967.

Cfr. Kultermann 1969; Folkers e Van Buiten 2019.

⁴ Nel 1905-06 il gruppo dei *Fauves* iniziò a studiare l’arte dell’Africa subsahariana e dell’Oceania, in parte sotto l’influenza delle opere di Gauguin che stavano acquisendo visibilità a Parigi. Pablo Picasso, in particolare nel “periodo africano” (1907-1909), ha esplorato la scultura e le maschere tradizionali, riconoscendone la grande potenza formale.

⁵ In Italia, l’interesse per l’Africa si colloca nell’ambito di quella rivalutazione della tradizione anonima e popolare che – dopo le indagini di Giuseppe Pagano sull’architettura rurale – si affermerà negli anni ‘50 e culminerà con la diffusione di *Architecture Without Architects* pubblicato nel 1964 da Bernard Rudofsky, in cui grande spazio è dedicato proprio all’architettura africana. Nel dicembre 1954 Ernesto Nathan Rogers pubblicava su Casabella Continuità un reportage sull’architettura tradizionale nell’Africa equatoriale, commentandolo con un testo critico sul concetto di “civilizzazione”.

⁶ Una condizione espressa, a inizio anni ‘90, nelle utopiche visioni urbane dello scultore congolese Bodys Isek Kingelez, pastiche di grandi oggetti colorati oggi fonte di ispirazione per le megalopoli africane.

⁷ Lo studio delle molteplici forme abitative tradizionali è incentivato dall’azione UNESCO di tutela degli *Indigenous peoples and intangible cultural heritage*. Il concetto di “patrimonio” così come si sta ampliando in ambito europeo, ben si adatta al contesto africano. Cfr. la Convenzione quadro del Consiglio d’Europa per la tutela del patrimonio culturale del 2011, denominata “Convenzione di Faro”, che promuove una visione di patrimonio non come insieme di “oggetti” ma come «risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione».

Bibliografia

- ALBRECHT B. (a cura di) (2014) – *Africa Big Change Big Chance*. Catalogo della Triennale di Milano. Editrice Compositori, Bologna.
- ARECCHI A. (1999) – *Abitare in Africa. Architetture, villaggi e città nell’Africa subsahariana dal passato al presente*. Mimesis, Milano.
- DAINESE E. (2020) – “From the Functional City to the African Village”. Bauhaus, 12, Special Issue on Habitat, Foundation Bauhaus Dessau.
- DENYER S. e MACCLURE P. (1976) – *African traditional architecture: an historical and geographical perspective*. Heinemann, London.
- FOLKERS A. S. e VAN BUITEN B. A. C. (2019). – *Modern Architecture in Africa. Practical Encounters with Intricate African Modernity*. Springer, Cham.
- FRAMPTON K. (1983) – *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*. In: H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Seattle.
- FRAMPTON K. e KULTERMANN U. (1999) – *World architecture 1900-2000: a critical mosaic. Vol. 6, Central and Southern Africa*. Springer Verlag, New York.
- FROBENIUS L. (1933) – *Kulturgeschichte Afrikas*. Phaidon-Verlag, Zürich.
- HOLM M. J. e KALLEHAUGE M. M. (2015) – *Africa: Architecture, Culture, Identity*. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk.
- KULTERMANN U. (1969) – *New Directions in African Architecture*. George Braziller, New York.
- LA CECLA F. (2019) – *Africa loro. Viaggio lungo un continente*. Milieu edizioni, Milano.
- LÉVI-STRAUSS C. (1962) – *La Pensée sauvage*. Plon, Paris.
- NJAMI S. e MOTISI E. (a cura di) (2018) – *African Metropolis. Una città immaginaria*. Catalogo della Mostra MAXXI, Roma 2018. Edizioni Corraini, Mantova.
- OLIVER P. (a cura di) (1971) – *Shelter in Africa*. Barrie and Jenkin, London.
- RICOEUR P. (1965) – *Universal Civilization and National Cultures*. In: *History and Truth*. Northwestern University Press, Evanston.
- ROGERS E. N. (1953-54) – “Introduzione a Esempi di architettura equatoriale: Camerun”. Casabella Continuità, 199 (dicembre-gennaio).
- SCHUMACHER E. F. (1973) – *Small is Beautiful: Economics as if People Mattered*. Harper and Row, New York.
- SENNETT R. (2018) – *Costruire e abitare. Etica per la città*. Feltrinelli, Milano.
- SILBERFEIN M. (1998) – *Rural settlement structure and African development*. Westview Press, Oxford.

Anna Bruna Menghini (Canino-VT, 1960), architetto, laureata presso “La Sapienza” di Roma. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria Civile Edile e Ambientale dell’Università Sapienza. È stata coordinatore del Dottorato in Architettura: Innovazione e Patrimonio (Politecnico di Bari-Roma Tre) e attualmente è membro del collegio del Dottorato in Ingegneria dell’Architettura e dell’Urbanistica di Sapienza. La sua ricerca teorica e applicata, diffusa in numerose pubblicazioni, convegni ed esposizioni, comprende la riqualificazione del patrimonio paesaggistico, urbano e architettonico, e la riconversione dei siti in abbandono in Italia e nei cosiddetti Paesi in via di sviluppo.

Nicola Pagnano
Esperienze di regionalismo critico in Cina

Abstract

L'articolo testimonia alcuni passaggi chiave dello sviluppo dell'architettura in Cina per mezzo di alcune esperienze personali legate al difficile rapporto tra stereotipi atipici e la specifica cultura dei luoghi.

Parole Chiave

Cina — Regionalismo — Tettonica

Nei 15 anni di esperienza in Cina (dal 2007 al 22) come architetto prima ed insegnante poi (presso la Xi'an Jiaotong Liverpool University), ho potuto assistere allo sviluppo di nuovi orientamenti e interessi culturali dell'architettura cinese. Dopo quasi 40 anni di architettura gestita centralmente dai grandi Istituti di Disegno di proprietà statale, dal 1990 in Cina è ricominciata l'attività professionale degli studi privati di architettura.

Il progresso economico e di conseguenza tecnologico degli ultimi vent'anni, dagli inizi del nuovo secolo ad oggi, ha portato ad un cambiamento nei processi costruttivi ed estetici dell'architettura cinese. I giovani architetti stanno amplificando la tendenza, molto limitata nel recente passato, verso un'architettura con una propria identità che potremmo definire come moderna architettura cinese (Xue 2018).

L'evoluzione della pratica professionale in Cina nell'ultimo secolo: dagli Istituti di Disegno agli studi di architettura-

Gli architetti britannici, americani ed europei hanno dominato il mercato dell'architettura a cavallo del ventesimo secolo fino all'arrivo della prima generazione di architetti cinesi formati presso le migliori istituzioni americane ed europee. «Questo è il momento in cui l'architetto professionista in Cina avvia lo studio come una professione moderna, in modo simile ai paesi occidentali» (Xue, 2006; Rowe-Kuan, 2006).

Tra il 1949 e 1976 la maggior parte delle imprese straniere fu confiscata o nazionalizzata e il Partito ridusse gradualmente le opportunità professionali per gli studi di architettura. Di conseguenza, la maggior parte dei professionisti dell'architettura sciolse i propri studi individuali credendo che entrare a far parte di un Istituto di Disegno avviato dallo Stato avrebbe

fornito un reddito stabile, assicurato le loro carriere e offerto più possibilità nella progettazione architettonica.

Il Partito e lo Stato erano diventati sia i committenti del progetto che gli appaltatori, così che i professionisti dell'architettura divennero dipendenti statali. Le attività di progettazione erano viste come un contributo alla modernizzazione nazionale e al bene pubblico (Hu 2009).

Nel novembre 1984, il Ministero delle Costruzioni concesse, per la prima volta, la possibilità all'architetto Wang Tianci di gestire uno studio privato di progettazione architettonica su piccola scala.

Ma la possibilità per le aziende private di incidere nel mercato iniziò solo negli anni '90 ad opera di Yung Ho Chang e il suo Atelier FCJZ.

Con la globalizzazione dell'economia e l'adesione della Cina al World Trade Organization (WTO), la struttura industriale e il sistema economico diedero impulso a significative riforme, fornendo una importante opportunità agli architetti e agli studi professionali di architettura. A partire dal 2002 infatti, il governo autorizzò le società straniere di architettura ad operare con partner locali, e dal 2006 con il Wholly Foreign-Owned Enterprise, ad avere uno studio di architettura con sede in Cina, ma con finanziatori e/o proprietari stranieri.

In quegli anni comunque, il grosso dell'architettura cinese era ancora gestita dagli Istituti di Disegno e dalle poche società straniere che si appoggiavano necessariamente ai partner locali. Gli studi privati di media e piccola dimensione, che operavano indipendentemente e potevano concentrarsi sul progetto di qualità, erano ancora pochi e non in grado di esercitare una qualche influenza nel contesto culturale dell'architettura.

Esperienza in Cina

Le esperienze dei miei primi due anni presso gli studi di Shanghai, dove mi sono trasferito nel 2007, mi fecero capire quanto il mio approccio al progetto e il mio linguaggio architettonico non appagassero interamente i clienti. Essi, infatti, non erano particolarmente interessati ai temi dell'identità e della cultura cinese o comunque sensibili ai problemi sociali ed ambientali, ma al contrario cercavano progetti dalla forte connotazione sbalorditiva, con *concept* facili da capire e visualizzare: un'architettura formalista che era in effetti ciò che veniva proposto dalla maggior parte degli architetti occidentali. Una tendenza che non ha ancora esaurito il suo corso e continua a produrre architetture atipiche e completamente estranee al contesto.

La committenza privata richiedeva principalmente architetture di ispirazione classica alla quale gli studi di architettura corrispondevano come strategia commerciale per vendere ai nuovi ricchi cinesi ville e palazzi che dovevano esprimere un concetto di ricchezza; un *pastiš* (*patchwork*) di ordini e stili dell'architettura occidentale che abbracciava tutti i secoli e le tipologie indistintamente come ad esempio, una chiesa gotica arricchita di colonne corinzie trasformata in villa.

Le architetture tradizionali cinesi erano associate agli edifici popolari in cui vivevano le persone di classe sociale più bassa che, seppure interpretate in chiave contemporanea, non esprimevano uno status symbol adeguato alle necessità dei nuovi ricchi, propensi piuttosto a dimostrare la propria ricchezza anche attraverso l'architettura.

Le molte esperienze progettuali alle quali ho avuto modo di partecipare, sono dimostrazione di questo difficile rapporto, tra memoria dell'architettura cinese ed oblio, tra la ricerca di internazionalismo e stereotipi di modernità.



Fig. 1-2

In alto: Casa tradizionale in argilla e fango mescolati con fibre naturali in un villaggio della Mongolia Interna, Cina 2007 (© Pagnano)

Fig. 3

Mattoni in argilla essiccati al sole. Mongolia Interna, Cina 2007 (© Pagnano)

Fig. 4

Porta di ingresso di una casa tradizionale di un Villaggio della Mongolia Interna, Cina 2007 (© Pagnano)

Fig. 5

Porcile, Mongolia Interna, China 2007 (© Pagnano).

Una delle prime esperienze progettuali che feci in Cina fu un progetto in un sito straordinario, il deserto della Mongolia interna. Il progetto consisteva nell'ampliamento di un resort esistente e nel recupero di un edificio destinato ai servizi.

La strategia adottata fu quella della conoscenza delle risorse fisiche e culturali del luogo messa in opera prima di tutto, da un rilievo e dalla visita dei villaggi dei dintorni, alla scoperta delle architetture spontanee e delle esigenze degli abitanti del luogo. Fu subito chiesta al committente la cartografia idrogeologica per individuare le falde acquifere, ma tra i materiali di base era disponibile unicamente una foto aerea del sito.

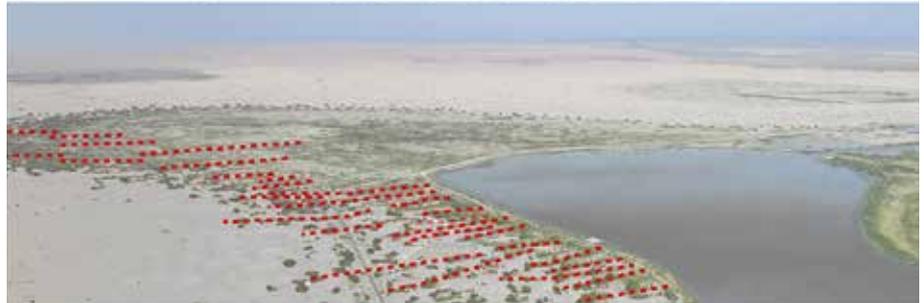
Questa immagine fu comunque di grande aiuto al progetto perché erano visibili le fasce di vegetazione che partivano dal lago e si estendevano nel deserto. Si decise di progettare un impianto planimetrico lungo le fasce aride, così da non toccare le fasce umide vegetative. Gli edifici progettati facevano riferimento alle architetture tradizionali amplificati da dispositivi di architettura bioclimatica. Purtroppo la committenza aveva scarsa considerazione degli edifici originali perché secondo i loro canoni estetici non erano adatti a restituire un'idea di resort esclusivo per turisti facoltosi. Il risultato è un enorme edificio atipico situato vicino al lago e circondato da campi da golf. La cosa peggiore che potesse essere realizzata in questo luogo sia dal punto di vista architettonico che paesaggistico.

Figg. 6 a-b

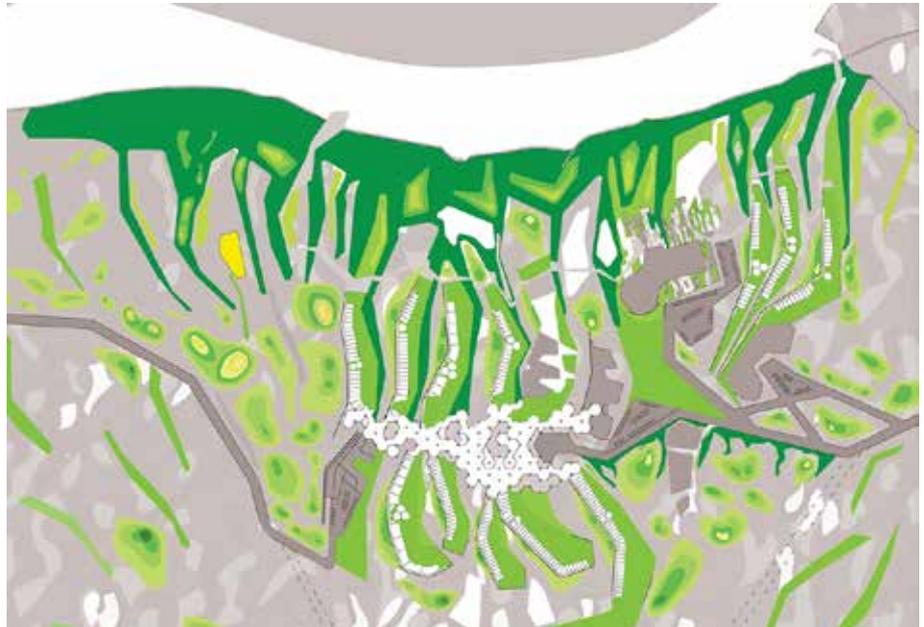
Vista dall'alto del sito di progetto; vista dall'alto dei tracciati regolatori del progetto, Mongolia Interna, Cina 2007 (© Pagnano).

**Fig. 7**

Planimetria del resort, in verde scuro è indicata la vegetazione esistente. Mongolia Interna, Cina 2007 (© Pagnano).

**Fig. 8**

Vista a volo d'uccello del resort, Mongolia Interna, Cina 2007.



**Fig. 9**

In alto: Sito di progetto per un resort, Pu Er, Yunnan, Montagna del cavallo bianco, Cina 2012 (© Pagnano).

**Fig. 10**

In alto a destra: Schizzo in sezione di una unità del resort, Pu Er, Yunnan, Montagna del cavallo bianco, Cina 2012.

**Fig. 11**

In basso a destra: Vista realistica 3D di una unità del resort, Pu Er, Yunnan, Montagna del cavallo bianco, Cina 2012.

I tempi non erano maturi per proporre temi di sensibilizzazione ambientale e identitari: questi non soddisfacevano i nuovi ricchi cinesi. I clienti si aspettavano progetti su cui riconoscere animali, draghi e farfalle della mitologia cinese oppure un *pastiŝ* classico eclettico.

Ancora nel 2012 feci un'esperienza di progettazione di un resort nel sud ovest della Cina, nel territorio dello Yunnan, vicino al confine con la Thailandia. Questa zona è famosa per la produzione del Pu Er tè, un tipo particolare di tè fermentato, tra i più costosi al mondo. Il progetto si colloca nella cima di una area montuosa, un punto chiamato Bai Ma Shan (Montagna del Cavallo Bianco).

Questa volta la proposta progettuale originò dal riferimento delle origini mitiche della fondazione delle città cinesi.

Si cominciò ad esplorare il territorio e a studiare le architetture locali. In quest'area della Cina si percepisce l'influenza delle architetture thailandesi soprattutto dei templi buddhisti. Si decise quindi di lavorare sulla tettonica delle architetture locali, in particolare dei templi, interpretando la complessità e la pesantezza del tetto in contrapposizione alla leggerezza delle pareti. La prima proposta consisteva in un disegno di una sezione di una delle unità del resort.

La sezione aveva il compito di restituire in maniera forte il rapporto con il terreno e le relazioni tra l'interno e l'esterno dell'edificio. Inoltre, la sezione aiutava la visualizzazione spaziale, la scala e le proporzioni.

Questo metodo non era utilizzato negli studi cinesi dove la dirigenza si aspetta di vedere viste d'insieme, render scenografici, e solo in seguito, planimetrie e disegni.

Nel 2014 lavorai al progetto per un piano strategico per lo sviluppo del turismo. Visitai così l'area destinata al progetto, al confine con il Tibet, a Shenmulei, nella regione cinese del Sichuan dove vive una minoranza etnica tibetana. Il vecchio paese era stato sommerso da un bacino di contenimento d'acqua, e il nuovo paese era stato ricostruito con un'architettura *patchwork* di stilemi locali.

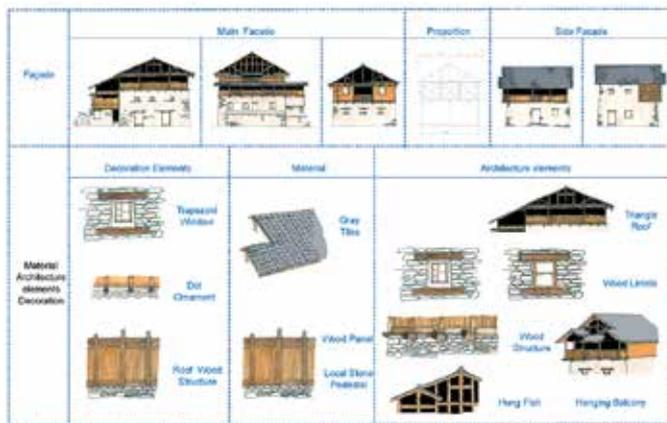


Fig. 12
Tipologie di case tradizionali, Shenmulei, Baoxing, Sichuan, China 2011.

Fig. 13
Schizzo di una sezione per le linee guida del masterplan, Shenmulei, Baoxing, Sichuan, China 2014

Fig. 14
Disegno colorato di una sezione per le linee guida del masterplan, Shenmulei, Baoxing, Sichuan, China 2014



Quando arrivai nel sito visitai le aree interessate dal piano per lo sviluppo turistico, alla ricerca delle architetture locali. Erano tutte aree montane a 4000 metri. Quando la visita terminò mi accorsi che le architetture locali erano scomparse. La maggior parte degli edifici originali infatti, era stata sommersa. Tuttavia, durante la fase di rilievo territoriale si poterono identificare alcuni edifici tradizionali che erano a mezza costa delle montagne e si erano salvati. Tra i vari elaborati che consegnammo al committente, si elaborò un disegno in sezione che riprendeva i tipi originali schedati. Lo schizzo descriveva una porzione di strada con negozi, ristoranti, piccoli edifici alberghieri e chalet. Era un tentativo di dare delle linee guida di sviluppo di nuovi manufatti per il turismo, in direzione di una architettura rispettosa dei caratteri e dell'identità del luogo.

Nuovi orientamenti dell'architettura in Cina

L'esperienza presso la Xi'an Jiaotong Liverpool University

Se da un lato queste esperienze dimostrano le difficoltà incontrate presso la committenza cinese, dall'altra sono numerose le testimonianze di un processo di cambiamento di atteggiamento; le nuove generazioni di architetti che recentemente operano in maniera diffusa nel territorio, talvolta in luoghi remoti, soprattutto con progetti di piccola scala, infatti, hanno dimostrato una attenzione maggiore ai valori culturali e ambientali. Essi riconoscono l'importanza del *Genius loci* e di conseguenza il rapporto che l'architettura ha con il contesto fisico e culturale di appartenenza. I grandi studi americani e inglesi di stampo formalista, che dominavano il mercato delle grandi commesse con centinaia di architetti dal *concept* facile, sono ora sempre più affiancati a piccoli studi cinesi, italiani, spagnoli e francesi che hanno contribuito a cambiare la tendenza formalista con una architettura rispettosa delle identità e delle culture locali. Al gesto individualista si è sostituito il senso di identità, di responsabilità sociale ed etica. Alla bella forma, che seduce il grande investitore, ha preso posto, lentamente, una architettura basata sui valori della comunità e della riconoscibilità.

In questo nuovo corso dell'architettura cinese, gli architetti si misurano con quella che può essere considerata la costruzione tradizionale, in cui il tema della tettonica è chiaramente un aspetto determinante. Un altro tema non molto conosciuto è l'aspetto magico-propiziatorio e di auspicio che sottintende l'architettura cinese in cui misure, proporzioni e strumenti specifici regolavano la costruzione della tettonica dell'edificio. Un tema che sotto certi aspetti potrebbe trovare una correlazione con le sperimentazioni concettuali di Bernard Tschumi in *The Manhattan Transcripts* (1981) o con le proporzioni musicali adottate da alcuni maestri del rinascimento (Foscari-Tafuri 1983).

Fig. 15

Assonometria di una villa inserita nel contesto di un dipinto, studentessa Hongyi Zeng, Corso di composizione architettonica ARC105, XJTLU, Suzhou, Cina 2018.

Fig. 16

Prospetto, disegnato a mano, studentessa Hongyi Zeng, Corso di composizione architettonica ARC105, XJTLU, Suzhou, Cina 2018.

Fig. 17

Vista panoramica del piano terra, studentessa Hongyi Zeng, Corso di composizione architettonica ARC105, XJTLU, Suzhou, Cina 2018.



Presso la Xi'an Jiaotong Liverpool University (XJTLU) ho potuto sperimentare direttamente i cambiamenti che caratterizzano il nuovo corso dell'architettura cinese.

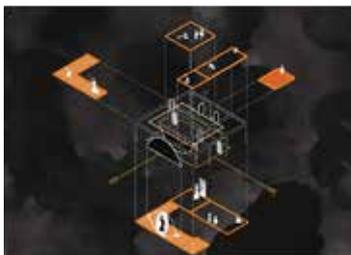
In quest'ultima scuola, così come alla China Academy of Art in Hangzhou, gli insegnanti compiono ricerca e sperimentano nei corsi di progettazione sui temi della tettonica e del regionalismo critico.

Con Adam Brillhart¹ ho avuto modo di lavorare su un processo progettuale con gli studenti del secondo anno che si riferisce alla tradizione della carpenteria. Il corso di progettazione sviluppava pertanto la tematica della tettonica e della carpenteria nei suoi aspetti più tradizionali, dai sistemi di misurazione agli aspetti magici e propiziatori.

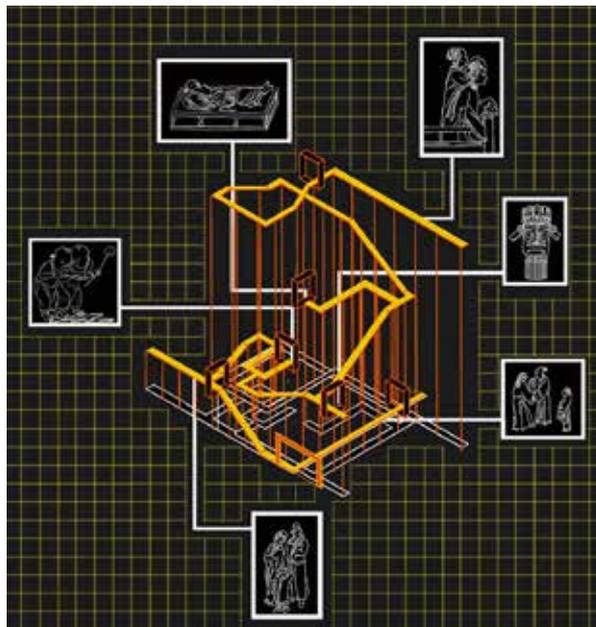
La ricerca è consistita da un'indagine molto dettagliata sugli strumenti di misurazione utilizzati nella carpenteria degli edifici costruiti da Lu Ban, un famoso carpentiere cinese, ingegnere, filosofo e inventore vissuto tra il 507 e il 440 a.C.

Come spiega Brillhart nella sua ricerca², nella carpenteria tradizionale venivano utilizzati molti tipi di strumenti per misurare. Questi non solo permettevano di controllare le forme dell'edificio e gli elementi che lo costituivano, ma riflettevano anche alcune caratteristiche della cultura dell'abitare di una civiltà come quella cinese.

Gli strumenti di Lu Ban sono i più famosi nella cultura tradizionale della carpenteria cinese: ne esistono di tre tipi associati a tre diverse fasi di costruzione.

**Fig. 18**

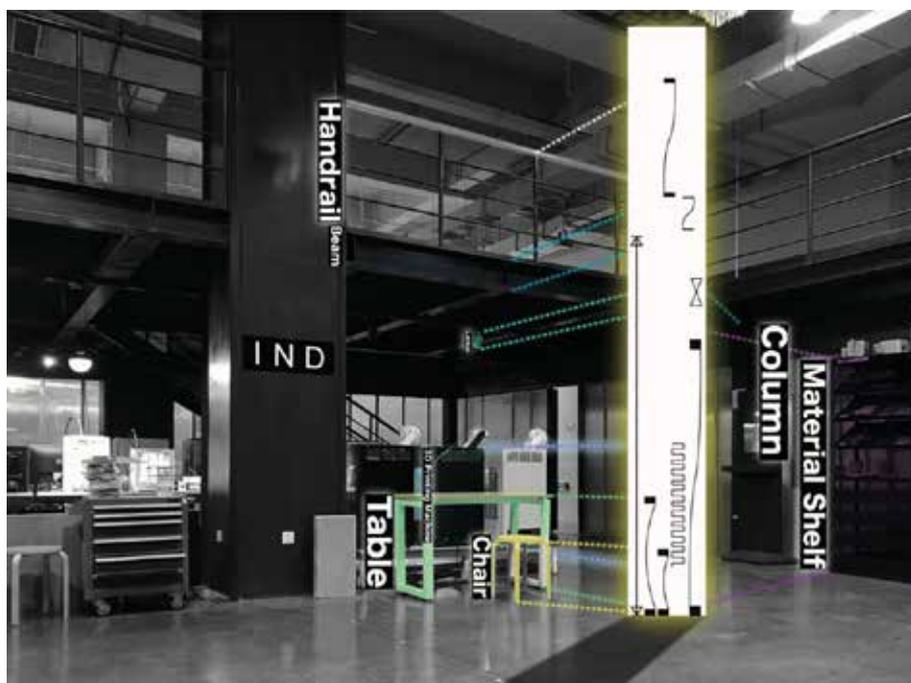
Auspici di porte e finestre in relazione agli auspici dei poemi scelti secondo il metodo di Lu Ban. Studentessa Meilun Zhang, Corso di composizione architettonica ARC105, XJTLU, Suzhou, Cina 2018.

**Fig. 19**

In alto a destra: Rappresentazione del legame tra gli auspici di porte e finestre con i poemi scelti secondo il metodo di Lu Ban. Studentessa Yifan Qian, Corso di composizione architettonica ARC105, XJTLU, Suzhou, Cina 2018.

Fig. 20

In basso a destra: Rilievo utilizzando il sistema di misurazione di Luban attraverso l'uso di simboli, studente Xu Zhan, Corso di composizione architettonica ARC105, XJTLU, Suzhou, Cina 2019.

**Fig. 21**

Imitazione in rame del righello di Luban acquistabile online su Aliexpress.

Il primo è il compasso. Il maestro di geomanzia utilizzava il compasso dotato di un ago magnetico per individuare l'orientamento dell'edificio e della porta di ingresso rivolta a Sud. Si basava su presagi legati alla posizione delle stelle e su alcuni fenomeni stagionali collegati al calendario cinese.

Il secondo misuratore, chiamato Gaochi, era lungo da 5 a 6 metri e largo pochi centimetri. Era fondamentale per controllare il rapporto dei componenti in una struttura in legno ed utilizzato per la costruzione e realizzazione della struttura di carpenteria. Con questo era possibile misurare e costruire alla scala reale (1:1). Nella tradizionale barra in legno, attraverso l'incisione di simboli, erano segnate le misure dei componenti strutturali e con l'uso di questa riga era possibile tagliare e dimensionare gli elementi in legno. In fase di costruzione serviva per indicare l'altezza o larghezza di ogni parte tettonica.

Il terzo strumento, il righello di Lu Ban, misurava circa 40 cm. Veniva utilizzato per determinare la dimensione di porte e finestre. È interessante

spiegare il funzionamento di quest'ultimo strumento. Le dimensioni erano calcolate attraverso dei rapporti proporzionali il cui risultato era associato a dei poemi che fungevano da presagi. Il falegname attribuiva alle aperture un poema che sarebbe stato di auspicio, portando fortuna, ricchezza o felicità agli abitanti della casa. Tale auspicio rimaneva un segreto custodito dal carpentiere, mai svelato agli abitanti. Tutto il processo costruttivo, i disegni, i calcoli e gli strumenti erano tenuti in segretezza dal maestro falegname. Il righello era uno strumento personale di grandissimo valore che il carpentiere custodiva gelosamente.

Ecco che la sperimentazione con gli studenti sul tema della tettonica parte proprio dagli strumenti tradizionali e degli eventi (auspici): questo approccio ha portato a risultati interessanti dal punto di vista della esperienza progettuale.

Ogni studente doveva costruire il proprio strumento per i dimensionamenti spaziali degli edifici, simile al righello di Lu Ban; utilizzare i poemi originali degli auspici e tradurli in eventi da concettualizzare per dare forma all'edificio. Il contesto del progetto era un antico quadro cinese; lo studente individuava, attraverso una serie di viste prospettiche in sequenza, dall'interno verso l'esterno, le relazioni dell'edificio con gli elementi del paesaggio contenuti nel dipinto.

Questo approccio doveva sensibilizzare gli studenti – futuri architetti – sull'importanza della cultura locale per trovare principi e riferimenti per il progetto e indirizzarli così verso un processo creativo che fonde la tradizione con il contemporaneo e predilige la propensione alla cultura, piuttosto che il formalismo autoreferenziale.

Qui di seguito sono riportati alcuni recenti esempi di architettura di Regionalismo critico in Cina, che si distinguono per qualità di attenzione ai caratteri del luogo e all'interpretazione delle architetture tradizionali, nonché un'intervista a Yiping Dong, architetto e storica dell'architettura, professore associato presso il Dipartimento di Architettura della Xi'an Jiaotong Liverpool University.

John Lin, Casa per tutte le stagioni, Shijia Village, Xi'an, Shaanxi Province, 2012

Il villaggio di Shijia si trova nella provincia dello Shaanxi, nel nord-ovest della Cina. Lo sviluppo, nelle aree rurali come Shijia, abbandona tipicamente gli stili tradizionali a favore di tipologie abitative più generiche. Questo è in parte il risultato del graduale allontanamento dell'area dall'autosufficienza economica: poiché la manodopera tende a migrare verso centri più urbanizzati, l'autocostruzione collettiva tradizionale è sempre più resa impraticabile. Di conseguenza, la manodopera e i materiali esterni sono diventati la forza trainante nella definizione della scena dell'edilizia rurale. Finanziato dal Luke Him Sau Charitable Trust con il sostegno della Shaanxi Women's Federation e dell'Università di Hong Kong, questo progetto prende in considerazione l'idea del vernacolo della casa di villaggio e propone un prototipo contemporaneo. Combinando idee provenienti da altre regioni della Cina e tecnologie tradizionali e innovative, il design è un modello per la moderna casa cinese con cortile in mattoni di fango.

Tutte le case nella regione intorno a Shijia sono costruite con mattoni di fango e occupano appezzamenti di terreno di 10 per 30 metri. Il progetto promuove un'alternativa sostenibile all'interno di questo quadro integrando terra battuta, biogas, stoccaggio dell'acqua piovana e sistemi di pulizia del canneto.



Fig. 22
Vista, Casa per tutte le stagioni.

Fig. 23
Fasi di costruzione della facciata, Casa per tutte le stagioni.



Fig. 24
Casa tradizionale cinese.



Servendo anche come centro per l'artigianato femminile, la Shijia House unisce l'identità individuale e collettiva del villaggio. La costruzione della casa ha avviato una nuova fase per l'economia locale, sviluppando una nuova attività cooperativa nella tradizionale tessitura della paglia. Nel complesso, il progetto rappresenta un tentativo architettonico di evolvere consapevolmente le dinamiche delle case rurali in Cina.
(dalla relazione di progetto, John Lin 2012).

Neri&Hu Design and Research Office, The Walled, Tsingpu Yangzhou Retreat, Yangzhou, 2017

Riuso di un edificio esistente per un boutique Hotel di 20 stanze.

Il progetto di Neri&Hu interpreta il tema degli edifici a corte e dei giardini di Suzhou, ad esempio la residenza di Han in Dongbei road a Suzhou, la residenza di Peng in Shiia Alley a Suzhou e la residenza di Pan in Nanshizi road a Suzhou. In questi tipi si leggono chiaramente gli 'spazi serviti e gli spazi serventi', attraverso l'uso di lunghi corridoi di servizio che collegano le stanze, e un percorso centrale che si sviluppa lungo una sequenza di corti e stanze che generalmente si conclude in un giardino. Questo aspetto tipico delle residenze signorili di Suzhou viene rivisitato in chiave moderna dagli architetti con studio a Shanghai che riescono a tenere insieme attraverso un impianto planimetrico rigoroso, temi diversi della progettazione come il recupero e il nuovo, la modernità e la tradizione in un complesso unico perfettamente in equilibrio con il contesto.

Fig. 25

Vista dall'alto, Tsingpu Yangzhou Retreat, © Foto di Pedro Pegenaute.

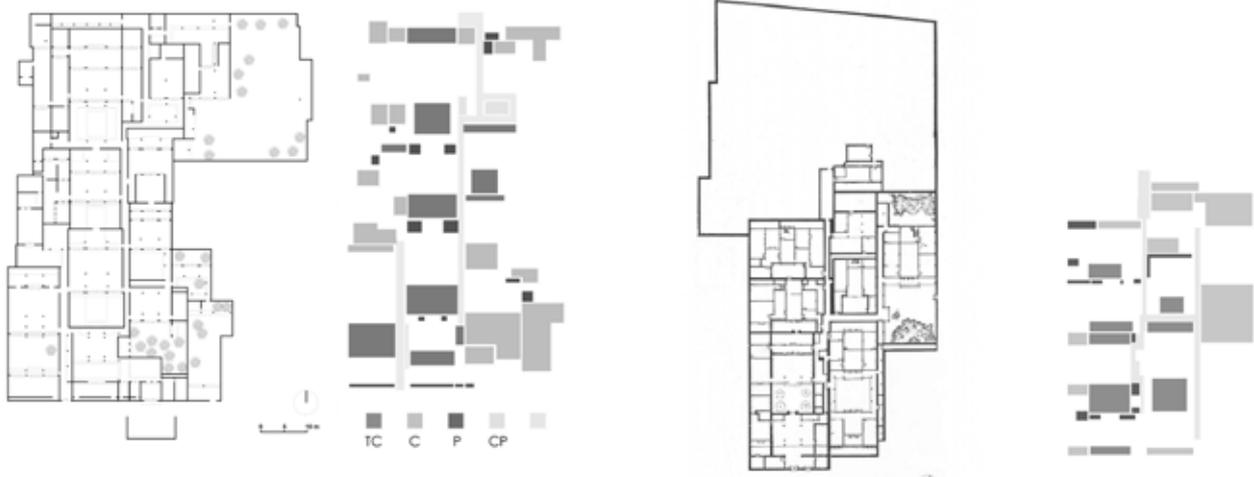
Fig. 26

Vista a volo d'uccello, Tsingpu Yangzhou Retreat, © Foto di Pedro Pegenaute.

Fig. 27

Corte interna, Tsingpu Yangzhou Retreat, © photo by Pedro Pegenaute.



**Fig. 28**

In alto a sinistra: Residenza di Peng's in Shijia Alley, Suzhou, Nicola Pagnano e Ruqing Lyu 2020.

Fig. 29

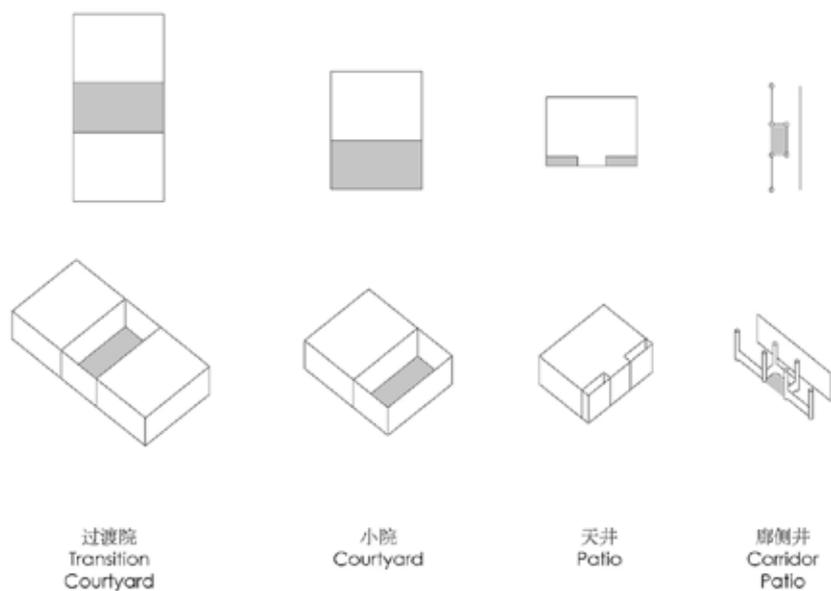
In alto a destra: Residenza di Han in Dongbei street, Suzhou, Nicola Pagnano e Ruqing Lyu 2020.

Fig. 30

A destra: Residenza di Zhang's in Dongbei street, Suzhou, Nicola Pagnano e Ruqing Lyu 2020.

**Fig. 31**

Sistema delle corti nelle residenze di Suzhou, Nicola Pagnano e Ruqing Lyu 2020.



Intervista a Yiping Dong³

Nicola Pagnano: *Professoressa Dong, può descrivere il rapporto tra l'architettura regionale cinese e il passaggio dagli Istituti di Disegno alla diffusione di piccoli e medi studi di architettura.*

Yiping Dong: La grande trasformazione dal punto di vista economico degli ultimi vent'anni influenza anche la tecnologia e di conseguenza il processo costruttivo delle imprese edilizie. L'innovazione nei processi costruttivi offre ai progettisti maggiori soluzioni tecniche precedentemente limitate. Grazie all'apertura al mondo è possibile accedere ad informazioni di architettura dagli standard più elevati e di conseguenza sensibilizzare l'educazione critica nei confronti del costruito attraverso i media, l'editoria, le mostre di architettura e i concorsi pubblici aperti. Tutto ciò porta a una comprensione più ampia dell'architettura non solo tra i giovani, che hanno più facile accesso alle informazioni, ma anche tra le grandi società immobiliari e altri investitori.

La comprensione da parte del grande pubblico di una architettura di qualità era molto limitata a causa della mancanza di una educazione estetica. Gli Istituti di Disegno fino agli anni '90 non erano stimolati a realizzare architetture 'belle', perché mancava sia la competizione tra gli stessi che i bandi di progettazione pubblici, in quanto gli istituti di disegno erano statali e possedevano le imprese di costruzione. Con l'entrata nel OMC e l'apertura alle compagnie internazionali (2000) i processi per l'ottenimento delle commesse cambiano e di conseguenza la qualità delle proposte.

L'architettura di I. M. Pei è stata un importante punto di riferimento nell'interpretazione della nuova architettura cinese moderna, si pensi al Fragrant Hill Hotel costruito nel 1982 a Pechino e il più recente museo di Suzhou costruito nel 2006. Comunque, tra gli anni '50 e '90 furono costruiti esempi di architettura cinese moderna estremamente interessanti, sono architetture non riconducibili ad un unico stile architettonico. Queste rarità testimoniano la presenza di un'élite di architetti che non ha mai smesso di realizzare edifici con un valore estetico e una certa identità. Ne sono un esempio il Peace Hotel di Pechino (Heping Hotel), arch. Yang Tingbao, 1953, il complesso residenziale del Baiyun del 1962 e il progetto per le ville chiamato Double Creeks a Guangzhou realizzati dal Guangzhou Architecture Design Institute nel 1963. Questi due progetti a Guangzhou hanno combinato la caratteristica del giardino regionale nel sud della Cina con l'approccio spaziale dell'architettura moderna.

A seconda dei periodi, questa architettura non era sempre accettata o ben vista dalle istituzioni e tutt'oggi è quasi sconosciuta. Forse è il seme di una architettura che riflette il senso di appartenenza che negli ultimi anni si sta diffondendo come principio generatore tra le nuove generazioni di architetti. Nel periodo in cui gli istituti cominciarono a diventare delle entità indipendenti, non più gestite dallo stato, cominciarono ad assumere architetti stranieri e giovani architetti cinesi ritornati dagli studi all'estero; la loro presenza aiutò ad innalzare la qualità dei progetti nella consistente produzione dei manufatti architettonici. Oltre a questo, i media supportarono la nuova tendenza mostrando attraverso programmi televisivi cosa è una 'bella' architettura e cosa non lo è. Una sorta di guida per l'opinione pubblica.

NP: *Ricordo che la vittoria del premio Pritzker di Wang Shu nel 2012 fu un momento particolare per noi architetti che lavoravamo a Shanghai. Credo che quell'evento abbia riconosciuto a livello internazionale che esiste uno stile cinese regionale, e molti architetti e studi in Cina che già operavano da anni in questa direzione si sono visti riconoscere finalmente i loro sforzi e le loro architetture. Mentre i nuovi studi hanno cominciato finalmente a proporre architettura con una forte impronta identitaria, che rispetta i caratteri e la cultura del luogo.*

YD: Sì, è stato molto influente nel mondo professionale e accademico. Vi furono molte conferenze e programmi televisivi che diffusero questa notizia. Gli studenti volevano sapere di più dell'architettura di Wang Shu e capire le motivazioni che hanno portato un'architettura regionale a vincere il premio Pritzker. L'impatto è stato importante e alcuni governi cercarono di realizzare progetti simili in quella regione. Ma non c'è ancora quella coscienza sociale che capisce l'importanza dell'identità del luogo nel progetto, il più delle volte gli amministratori cercano l'architetto famoso, più che uno stile rappresentativo di una cultura locale. Il regionalismo critico, come l'architettura tradizionale cinese, più che una architettura con valori estetici riconducibili a dei valori artistici, è considerato come una architettura pratica e tettonica. Inoltre, l'accesso alle mostre di architettura regionale che promuovono e divulgano questo stile è limitato agli addetti ai lavori più che a un pubblico più esteso. Infatti, al di fuori del mondo accademico e architettonico, la gente non è ancora consapevole del significato del contributo di Wang Shu. Ad Hangzhou, dove esso opera, forse le persone non conoscono il nome dell'architetto, ma quel tipo di architettura ora è riconosciuta come una "bella architettura".

Note

¹ Il dott. Adam Brillhart è Assistant Professor presso il Dipartimento di Architettura di XJTU. Nel 2012 ha ricevuto una borsa di studio dal governo cinese ed è stato il primo dottorando non cinese di Wang Shu presso la China Academy of Art.

² Vedi: Brillhart, Adam, Dong Yiping, Zhang Yuyu. "Conservation Practice of the Wooden Gaochi Instrument, An Exploration in Architectural Tools and Design Inheritance". Xi'an Jiaotong-Liverpool University SURF. Jul-Aug-2021.

³ La dott.ssa Yiping Dong è professore associato presso il Dipartimento di Architettura della Xi'an Jiaotong Liverpool University. È architetto e storica dell'architettura.

Bibliografia

FOSCARI A, TAFURI M. (1983) – *L'armonia e i conflitti*. Einaudi, Torino.

GREGOTTI V. (2014) – *Il territorio dell'architettura*. Feltrinelli, Milano.

HAN JIAWEN, (2017) – *China's architecture in a globalizing world: between socialism and the market*. Routledge, New York.

<https://digitalcommons.unl.edu/dissertations/AAI3359467>

HU XIAO (2009) – *Reorienting the profession: Chinese architectural transformation between 1949 and 1959*. ETD collection for University of Nebraska - Lincoln. AAI3359467.

LEFAIVRE L., TZONIS A. (2003) – *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*. Prestel, New York, London.

ROWE G. P., KUAN S. (2002) – *Architectural Encounters with Essence and Form in Modern China*. The MIT Press, Cambridge, London.

TSCHUMI B. (1981) – *The Manhattan Transcripts (1976-1981)*. Academy, London.

XUE CHARLIE Q. L. (2018) – *History of Design Institutes in China: From Mao to Market*. Routledge, New York.

XUE CHARLIE Q. L. (2006) – *Building a Revolution: Chinese Architecture since 1980*. Hong Kong University Press, Hong Kong.

Nicola Pagnano architetto, si laurea con lode allo IUAV con B. Secchi e C. Magnani. È selezionato come membro degli Atelier condotti da L. Benevolo per redigere il vigente Piano Regolatore di Venezia. Riceve il "Premio Architettura Città di Oderzo" 6° Edizione ed ha vinto concorsi di progettazione nazionali ed internazionali. Collabora con F. Purini ai corsi di composizione architettonica presso lo IUAV. Partecipa alle prime tre edizioni di WAVE con B. Albrecht. Dal 2003 al 2006 insegna con B. Albrecht al Corso di Laurea in Architettura per la Sostenibilità, nel 2006 è Tutor al Master in Sostenibilità ed organizza il convegno "Città sostenibili" allo IUAV. Nel 2005 espone all'International Architecture Exposition diretta da Wonderland. Nel 2007 si trasferisce in Cina, dove lavora come Design Director per studi di Architettura e Pianificazione. Espone al salone del mobile Milano-Shanghai 2017. Dal 2020 è Teaching Fellow presso l'università XJTLU di Suzhou (Cina), dove insegna composizione architettonica e tecnologia.

Ettore Vadini

La Scuola Paulista: un'ipotesi di regionalismo critico

Abstract

Dagli inizi degli anni '40 il modernismo brasiliano da Rio de Janeiro si sposta quasi esclusivamente a San Paolo, se escludiamo il periodo di Brasilia e quel po' che accadrà nelle restanti città 'd'architettura' del Brasile. In quegli anni a San Paolo inizia la professione João Batista Vilanova Artigas, una personalità di spicco con una visione dell'architettura idealista a sfondo sociale a cui la critica riconoscerà, forse tardi, la paternità della cosiddetta Scuola Paulista. Dopo le prime case wrightiane, Vilanova Artigas avvia una ricerca teorico-pratica a partire dal retaggio di quel Moderno carioca nato per una nazione in cerca d'identità. Vilanova Artigas, attraverso la sua "critica della modernizzazione", farà dell'articolazione della forma strutturale che dialoga con la topografia del luogo la cifra distintiva della Scuola Paulista.

Parole Chiave

Modernismo — Scuola Paulista — Identità brasiliana

Premessa

Negli anni in cui in Europa si va mettendo in discussione la *Carta di Atene* nei CIAM (da Aix-en-Provence nel '53 fino all'epilogo di Otterlo nel '59), in Brasile, con la presidenza di Kubitschek e la fondazione di Brasilia, si va invece consolidando l'idea di fare di un modernismo il veicolo culturale e sociale di una grande Repubblica in cerca d'identità. Quel progetto, il Moderno adattato ai caratteri brasiliani, vede protagonisti, già 30 anni prima di Brasilia, alcuni giovani architetti fra cui Lúcio Costa e Gregori Warchavchik con il "Manifesto dell'architettura razionale" (1925), nonché Le Corbusier con alcune conferenze (1929) e progetti-chiave come il nuovo Ministero dell'Educazione ed Igiene a Rio (1936).

I retaggi dell'architettura moderna, ancora oggi, sono molto vivi in Brasile e costituiscono i paradigmi culturali sui quali si fonda il lavoro di diverse generazioni di architetti brasiliani, giovani compresi. Questi ultimi, di fatto, appaiono disincantati dai prodotti globalizzanti delle archistar, mentre riescono ancora a valorizzare l'insegnamento lasciato dai maestri e dai loro allievi: da Costa a Vilanova Artigas, da Lina Bo Bardi ad Oscar Niemeyer, da João Filgueiras Lima a Paulo Mendes Da Rocha. L'eredità di un Moderno adattato ai caratteri locali, Carioca o Paulista che sia, è ancora ben visibile nelle architetture contemporanee brasiliane ed è così latente che sembra proteggere i giovani progettisti dalla tentazione dell'innovazione fine a sé stessa. Nelle loro architetture si coglie un fenomeno in continuità. Il tema della rivista offre una particolare occasione per rimettere in fila alcuni fatti d'architettura del secolo scorso, accaduti tra Europa e Sudamerica, utile per allargare lo sguardo sul panorama delle opere sotto quella concezione critica di "architettura moderna e identità culturale", che

Frampton ha definito “Regionalismo critico”, dunque per accompagnare una riflessione “regionalista” intorno all’architettura di Scuola Paulista. Prima di ogni ipotesi, è utile tenere a mente cosa si intenda con “Regionalismo critico” e lo facciamo riportando proprio quanto scrive lo storico inglese sull’edizione originale di *Modern Architecture: A Critical History*:

The term “Critical Regionalism” is not intended to denote the vernacular as this was once spontaneously produced by the combined interaction of climate, culture, myth and craft, but rather to identify those recent regional “schools” whose primary aim has been to reflect and serve the limited constituencies in which they are grounded. (Frampton 1980, p. 313)

Frampton, dunque, non intende il vernacolare, piuttosto quell’architettura capace di riflettere (nel mondo) un’identità regionale.

Inoltre, per tenere traccia al percorso critico, appuntiamo tre concetti effettivamente in relazione, anche se apparentemente autonomi e distanti, che più avanti approfondiremo.

Primo: i sette caratteri, o meglio “attitudini” (Frampton 1986, p. 386), che Frampton indica per poter riconoscere l’architettura di una scuola regionale¹, appaiono in assoluta aderenza con i segni di una precisa produzione architettonica modernista – quella di Scuola Paulista – che qui ora vogliamo approfondire.

Secondo: dopo un primo periodo di “impostazione” del Moderno in Brasile, durato circa vent’anni a partire dai primi anni Venti e alimentato, anche direttamente, da Le Corbusier e alcuni architetti locali, dall’inizio degli anni Quaranta a San Paolo, si è andata caratterizzando una pratica architettonica che, per usare le parole di Frampton, «svolge una critica della modernizzazione [e] rifiuta tuttavia di abbandonare quegli aspetti emancipatori e progressisti dei retaggi dell’architettura moderna». Si tratta della pratica di Scuola Paulista, e c’è un luogo costruito ed organizzato *ad hoc* dove ancora si può apprendere: è la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade di São Paulo di João Batista Vilanova Artigas, che dal 1961 rappresenta un concreto simbolo della Scuola Paulista.

Terzo: come ha scritto recentemente Carlo Gandolfi in *Matter of space. Città e architettura in Paulo Mendes da Rocha*, un libro che inquadra la figura di Paulo Mendes da Rocha all’interno della Scuola Paulista, «per poter comprendere le radici concettuali di questo modo di guardare alla città e all’architettura, occorre fin da subito sgomberare il campo da un equivoco storiografico e critico di provenienza principalmente europeo, quello dell’etichetta brutalista» (Gandolfi 2018, p. 95). Una posizione che condividiamo pienamente.

Avanzeremo dunque esaminando questi tre concetti in altrettanti paragrafi.

La concezione regionalista e le “attitudini” del Sud America

Kenneth Frampton entra a far parte della redazione di *Architectural Design* (d’ora in poi AD) nel maggio ‘62 grazie a Theo Crosby e la sua prima copertina è il numero 8 dell’agosto dello stesso anno. A quanto pare Crosby quell’anno, in modo piuttosto originale, chiede a Frampton di insediarsi al suo posto come direttore tecnico. E ciò accade un po’ perché Crosby rimane colpito da alcune recensioni che Frampton aveva scritto su *Art News* e un po’ perché gli arriva un suggerimento da Monica Pidgeon, dalla direttrice storica e autorevole della rivista. Pidgeon, infatti, in un’intervista rilasciata a Charlotte Benton nel 1999², dice che in quella circostanza cer-

tamente qualcuno le aveva parlato bene di Frampton, anche se non ricorda chi. Lo storico Jorge Otero-Pailos, d'altra parte, osserva che Frampton in quegli anni è certamente coinvolto nel gruppo dei costruttivisti britannici come Crosby e che proprio gli artisti, dunque, possono rappresentare un collegamento fra i due. Il diretto interessato, Frampton, dice sul tema: «È una specie di enigma per me. Anche se avevo incontrato Theo, non facevo proprio parte della sua cerchia e non avevo scritto per la sua rivista. Peraltro avevo scritto pochissimo fino ad allora»³.

La direzione di AD di Frampton, con i 31 numeri usciti tra il luglio del '62 e il gennaio del '65, si colloca tra quella di Crosby e quella di Robin Middleton, ma soprattutto si pone come una discontinuità in termini di politiche editoriali, considerato anche il poco tempo di lavoro che gli viene concesso⁴. Sarebbe meglio definirla una “sospensione”, dei tradizionali contenuti della rivista, rispetto a quella del predecessore e del successore che invece possiamo assimilare. Crosby e Middleton, infatti, spingono la generazione di neo-avanguardisti e tutti e due sono molto influenti con la rivista sulla più ampia cultura architettonica dando spazio a ideologie e suoi protagonisti: il primo con gli *Smithson* mentre il secondo con Cedric Price e gli *Archigram*. Frampton, invece, è principalmente interessato al “costruttivismo”, ma anche al modernismo “periferico”; ma è bene qui fare attenzione alle idee che il giovane direttore sta maturando dietro Pidgeon – con colei che ha la capacità di persuadere importanti “progetti” editoriali come quelli sul Sudamerica⁵ – e dietro diversi viaggi in quelle regioni che chiamerà “città stato”⁶.

Fin dai primi anni '60 l'attenzione di Frampton è orientata oltre i tradizionali confini dell'Europa e, non appena ha l'occasione di impostare AD, sarà lui stesso per primo a mettere in pratica una innovativa politica editoriale “enciclopedica”, come si evince dai suoi 31 numeri che attraversano lo sviluppo dell'architettura moderna in situazioni periferiche europee ed extra europee. E le “periferie extra europee” sono fondamentali per l'economia di questo contributo, perché riguardano il Messico, il Cile e soprattutto il Brasile. Accade così che, sebbene l'architettura di Inghilterra e Stati Uniti venga ancora sufficientemente riportata dalla rivista, sotto la direzione di Frampton AD sposta decisamente lo sguardo sull'Europa continentale e sull'America Latina.

Ciò che ci interessa particolarmente è che Frampton, con la direzione di AD e grazie ad alcuni viaggi di lavoro, sviluppa quel «desiderio di resistere alla tendenza a ridurre l'architettura a immagini» (Hallen-Foster 2003, pp. 35-58) già nei primi anni Sessanta del secolo scorso. Tuttavia, non possiamo affermare che in quegli anni la comunicazione di Frampton abbia avuto un impatto sulla cultura architettonica come lo hanno avuto quella di Crosby o di Middleton, nonostante il suo lavoro editoriale sia stato rivoluzionario. Possiamo però dire, riguardando oggi il passato, che quel suo breve e intenso lavoro è stato senza dubbio determinante per la ‘costruzione’ delle teorie intorno al Regionalismo Critico.

Due atteggiamenti in particolare segnano la posizione di Frampton sull'architettura durante la permanenza in AD: l'importanza e la creazione del luogo attraverso l'architettura e la sua realizzazione come fatto tettonico. Luogo e tettonica sono condizionati dalla fisicità dell'opera, dalla propria forza materica, dalla sua autenticità. A ben vedere, sono caratteri di una fenomenologia che trae origine anche dalle sue poche opere realizzate e dal pensiero di Hannah Arendt a cui è legato.

Frampton durante il suo mandato in AD è chiaramente attratto dall'architettura con una certa materialità strutturale, spesso riprodotta attraverso la fotografia in bianco e nero, da quella che si pone in forma di servizio sociale piuttosto che arte pura e dove è chiara che l'estetica è parte di quella stessa etica che esprime. E questa tesi Frampton la racconta a Otero-Pailos nel 2010: «fare edifici in cui le persone potessero perseguire esperienze estetiche era un impegno etico in relazione, e appropriata, alla politica sociale progressista» (Otero-Pailos 2010, p. 183). Frampton non ha mai abbandonato le sue idee, negli anni Sessanta ha anche dato spazio agli enormi cambiamenti tecnologici che in quel momento stavano influenzando l'architettura; anzi, una volta lasciata la rivista AD per prendere la strada dell'accademia come storico dell'architettura, le ha sviluppate in principi fenomenologici al centro della teoria sul Regionalismo Critico. Parliamo di quell'architettura che non abbandona i retaggi del Moderno, che attribuisce importanza al territorio da insediare, che si pone come fatto tettonico, che si identifica con il luogo e con l'ambiente dove si situa, che accentua la percezione tattile e visiva, che presenta occasionalmente elementi vernacolari reinterpretati, che sia «in grado di sfuggire alla tensione ottimizzante della civiltà universale» (Frampton 1986, p. 387).

Nel 1964 Frampton, prima di lasciare AD, inizia a frequentare l'università di Princeton dove rimarrà ad insegnare fino al 1972. Le porte di Princeton a Frampton si aprono grazie a Peter Eisenman, che aveva conosciuto a Cambridge tramite Colin Rowe, con cui rimarrà sempre in buoni rapporti tanto da dividerci, insieme all'argentino Gandelsonas, la fondazione della rivista *Oppositions*. Nel 1970 Middleton, due anni prima che Frampton andasse alla Columbia University, lo incarica di scrivere quello che dieci anni dopo pubblicherà col titolo "Modern Architecture: A Critical History". Un testo, inutile ricordarlo, divenuto di riferimento in tutto il mondo.

Architettura moderna e identità in Brasile

In Brasile, prima dell'arrivo di Le Corbusier, che, come scrive Argan, «ha segnato un'epoca, come nel Cinquecento l'arrivo di Serlio in Francia o nel Seicento il ritorno di Inigo Jones in Inghilterra con i testi del Palladio e dello Scamozzi» (Argan 1954), le espressioni del Moderno iniziano a vedersi grazie alla "Settimana d'Arte Moderna" di San Paolo. La "Semana", nata nel 1922 e dal 1951 "Biennale", si rivela soprattutto l'occasione per discutere dell'architettura moderna in Brasile. Qualche anno dopo, nel 1925, alcuni giovani architetti fra cui Gregori Warchavchik e Lúcio Costa decidono di riunirsi intorno a un "Manifesto dell'architettura razionale" promuovendo l'adozione delle teorie funzionaliste europee. Aldilà delle ideologie, per i brasiliani la modernità rappresenta innanzitutto un riscatto dalla storia, ovvero un calcolato oblio del ricordo coloniale. E il Moderno, con la sua carica progressista, risponde bene a questo riscatto.

È bene tener presente che negli anni Venti e Trenta, nonostante la cultura brasiliana si confronti a San Paolo, cioè nella città più industrializzata del Brasile, il centro delle arti è Rio de Janeiro, la capitale federale, e per l'architettura ne capiremo subito il motivo. È a Rio, infatti, che è istituita, sin dal 1896, una sezione di Architettura presso la Scuola di Belle Arti e qui si laureano, tra gli altri, Lúcio Costa (1924), Affonso Eduardo Reidy (1930), Oscar Niemeyer (1934) e Roberto Burle Marx (1934), ovvero le firme più note del primo modernismo brasiliano.

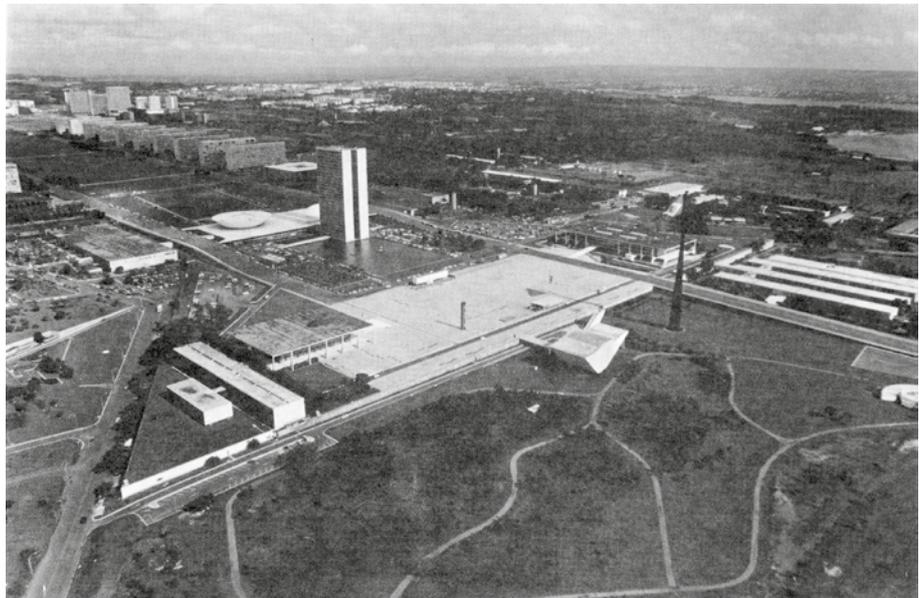
**Fig. 1**

Foto aerea della Piazza dei Tre Poderi a Brasilia (Fonte: Relatório do Plano Piloto de Brasília, ARPDF, CODEPLAN, DePHA, Brasília: GDF, 1991).

Lúcio Costa, che vive l'adolescenza in Europa e dove si appassiona ai movimenti d'avanguardia, dopo la laurea, a Rio, è un acceso animatore della cultura modernista. Ed è così preso dalla causa progressista che nel 1930, quando assume la direzione della Scuola dove aveva studiato, incarica di docenza tutti quegli architetti che cinque anni prima avevano sottoscritto con lui il "Manifesto". Insomma, è a Rio, e per merito di Costa, che si iniziano a diffondere in Brasile i nuovi ideali moderni e a rompere gli schemi conservatori dell'Accademia. E la sua azione, malgrado la brevità, rimarrà comunque fondamentale per la scuola Carioca. Un anno dopo infatti, nel 1931, Costa è costretto a lasciare per quelle idee progressiste poco condivise dalla politica nazionale.

Nel 1929 Le Corbusier è ufficialmente invitato a tenere un ciclo di conferenze in Brasile, prima a Rio e poi a San Paolo. Nell'occasione Lúcio Costa, docente nella sezione di Architettura, ed altri architetti brasiliani nonché il suo miglior collaboratore che è Oscar Niemeyer entrano in contatto con il maestro svizzero grazie ad Alberto Monteiro de Carvalho, l'organizzatore delle conferenze. Questo "contatto", difatti, sarà molto prezioso da lì a poco.

Nel 1936 Lúcio Costa, in rappresentanza di un team formato da Affonso Eduardo Reidy, Ernâni Vasconcelos, Carlos Leão, Jorge Moreira, Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer, viene incaricato dal ministro Gustavo Capanema del progetto per il nuovo Ministero dell'Educazione ed Igiene a Rio. Costa, in qualità di capogruppo, propone alla politica e ottiene di nominare come consulente alla progettazione l'amico Le Corbusier. Si tratta di una consulenza che durerà solo un mese, ma quel progetto, per Le Corbusier come per i brasiliani, rappresenterà un banco di prova fuori dall'Europa per i concetti contenuti nei "cinque punti di una nuova architettura". Come è noto, il Ministero dell'Educazione ed Igiene farà decollare definitivamente l'architettura moderna in Brasile, ma quello che qui più ci interessa è che con quest'opera possiamo evidenziare come per i brasiliani era sì necessario prendere a modello l'architettura lecorbusiana, ma anche "alterarla" per poter inserire la *machine à habiter* in un paese tropicale. Insomma, la "lezione" di Le Corbusier era flessibile e lasciava dunque spazio ai brasiliani per riscattarsi definitivamente da una eredità coloniale. Il lavoro messo in piedi da Costa a Rio si mostrerà poi ad un pubblico più ampio nel 1939 quando lui, Niemeyer, Burle Marx e Paul Lester Wiener

**Fig. 2**

Foto aerea delle Superquadras Sul a Brasilia (Fonte: Relatório do Plano Piloto de Brasília, ARPDF, CODEPLAN, DePHA, Brasília: GDF, 1991).

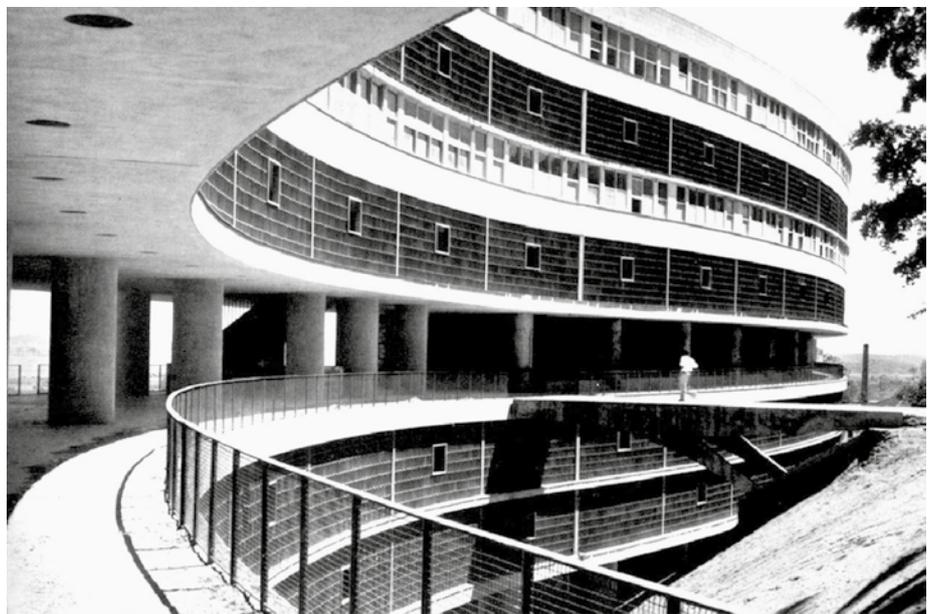
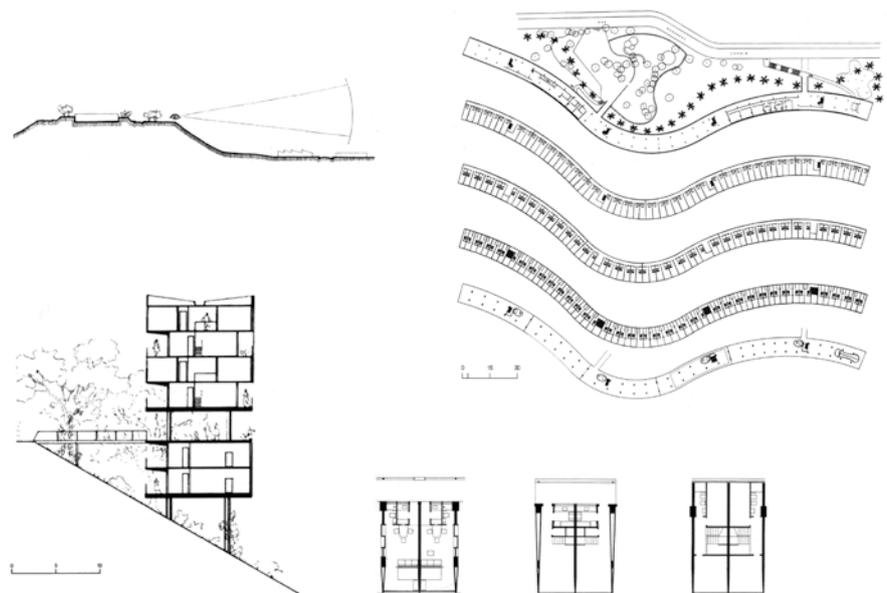
realizzano il padiglione del Brasile alla Fiera Mondiale di New York: tra padiglioni di regime che si fronteggiano in preludio alla Guerra Mondiale, quello brasiliano appare come un'aria nuova della cultura moderna. Sopraelevato da *pilotis* e collegato a terra da una sinuosa rampa, il padiglione è sintomaticamente organizzato intorno ad una corte con un giardino esotico disegnato da Burle Marx.

Con gli anni Quaranta l'esperienza architettonica brasiliana diventa ancor più nota.

In Europa – dove s'era andato disperdendo l'insegnamento del Movimento Moderno, mancando, in particolari situazioni politiche, i presupposti di un libero dibattito culturale – quando compaiono, dopo il 1945, alla fine della guerra, i primi *reportages* sulla architettura in Brasile, sembra a tutti gli architetti europei di rivedere in quelle manifestazioni la felice continuità con le esperienze così drammaticamente troncate, arricchite da un linguaggio nuovo, stimolante e pieno di spunti geniali. (Bracco 1967, p. 35)

Una notevole visibilità è data dalla mostra organizzata nel 1943 da Philip L. Goodwin al MoMA di New York, con catalogo dal titolo *Brazil Builds*. Un altro importante contributo alla diffusione della maniera brasiliana sarà dato dalle riviste. Oltre Habitat di Lina Bo Bardi e Modulo di Oscar Niemeyer, ricordiamo L'«Architecture d'Aujourd'hui», «Progressive Architecture» e «Zodiac». Non mancheranno le critiche, sopra tutte quelle di Max Bill che dalle pagine di «Architectural Review» rimprovera agli architetti brasiliani di aver dato vita a una moda.

Tuttavia l'architettura moderna brasiliana, di scuola Carioca o Paulista, dal secondo dopoguerra viene apprezzata in tutto il mondo per la capacità di rappresentare i caratteri locali e di essere una valida alternativa all'Internazionale.

**Fig. 3**

Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Habitacional Pedregulho, Rio de Janeiro, 1947-1950. Piante e sezione del blocco residenziale. © Ettore Vadini.

Fig. 4

Affonso Eduardo Reidy, Conjunto Habitacional Pedregulho, Rio de Janeiro, 1947-1950. Esterno del blocco residenziale. © Ettore Vadini.

tional Style. E quei caratteri esotici intrinseci nell'architettura moderna interessano più tipologie, compresa la residenza pubblica dove in Brasile è già una questione sociale. Se Niemeyer a Pampulha si misurerà con i servizi, con il ristorante Baile, lo Yatch Club e la chiesa di San Francesco, sul tema, appunto, dell'abitazione sociale ci sarà Costa che realizzerà un'interessante integrazione tra edifici e parco al Guinle (1948-50) a Rio, e poi Henrique Mindlin e i fratelli Roberto, rispettivamente con le residenze Tres Leões (1951) a San Paolo e Marques de Herval (1956) a Rio, e soprattutto Affonso Eduardo Reidy con il complesso di Pedregulho (1947-50) e il quartiere per gli impiegati statali di Gàeva (1950-58) a Rio. Tutte opere in cui troviamo sempre un'allusione al tropicalismo grazie anche alle sistemazioni esterne di Burle Marx e ai *mural* di Candido Portinari.

La Scuola Paulista come critica della modernizzazione

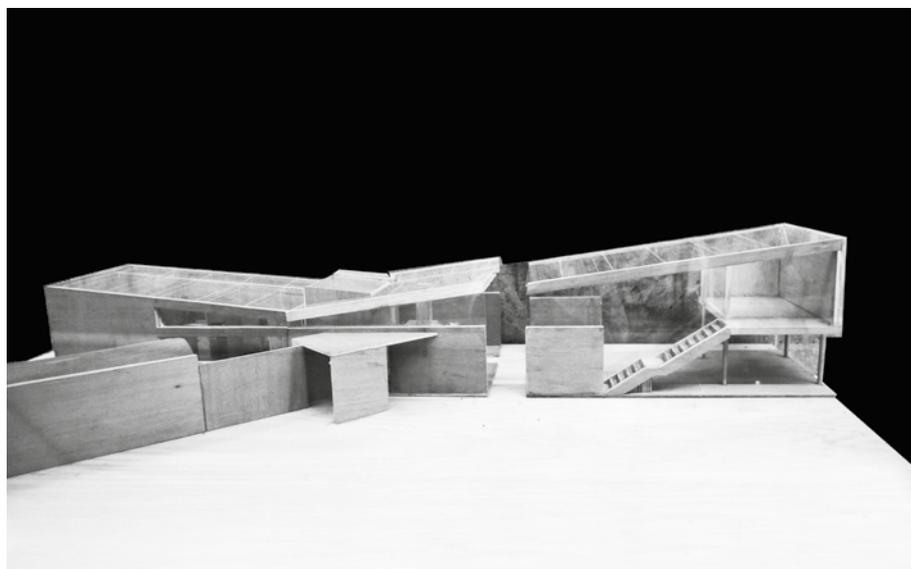
Dagli inizi degli anni Quaranta del XX secolo il modernismo brasiliano si sposta quasi esclusivamente a San Paolo, se escludiamo il periodo di Brasilia, e se facciamo un paragone con quanto accade nelle restanti 'città d'architettura' del Brasile: Rio, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre.

Fig. 5

João Batista Vilanova Artigas,
Casa Czapski, San Paolo, 1949.
Plastico (Foto di Ettore Vadini).

**Fig. 6**

João Batista Vilanova Artigas,
Seconda Casa dell'architetto,
San Paolo, 1949. Plastico (Foto
di Ettore Vadini).



A San Paolo, dove Gregori Warchavchik firma le prime case moderniste tra cui Casa su Rua Jtapolis (1930)⁷, all'inizio degli anni '40 torna Rino Levi (già a Roma con Piacentini) e poi arrivano anche Bernard Rudofsky e Daniele Calabi. Questi tre architetti iniziano a realizzare case secondo una tipologia a patio, disponendo i volumi intorno a uno spazio aperto con la chiara intenzione di instaurare un dialogo con la natura⁸.

In questi stessi anni e luoghi inizia la professione João Batista Vilanova Artigas, una personalità di spicco con una visione idealista a sfondo sociale. Nato a Curitiba ma laureatosi come ingegnere-architetto nel 1937 presso la Scuola Politecnica dell'Università di San Paolo, Vilanova Artigas sarà anche nel 1948 tra i fondatori della FAU-USP. Dopo le prime case caratterizzate da alcuni elementi di origine wrightiana⁹, è con il complesso Louveira (1946-49) che Vilanova Artigas inizia a presentare innovazioni architettonico-urbane di un certo rilievo, ovvero una continuità spaziale pubblico-privata tra due edifici residenziali e la strada che diventerà uno dei tratti distintivi della sua ricerca. In questo periodo Vilanova Artigas inizia a lavorare con pilotis e lunghe rampe di collegamento che, come tema, si ritroveranno nell'ospedale di San Lucas a Curitiba (1945), nella Casa Czapski (1949), nella Seconda Casa Artigas (1949) e nella stazione

Nella pagina seguente:

Fig. 7

João Batista Vilanova Artigas,
FAU-USP, San Paolo, 1961. In-
terno (Foto di Ettore Vadini).

Fig. 8

João Batista Vilanova Artigas,
FAU-USP, San Paolo, 1961. Se-
zione trasversale e piante dei 4
livelli. © Ettore Vadini.

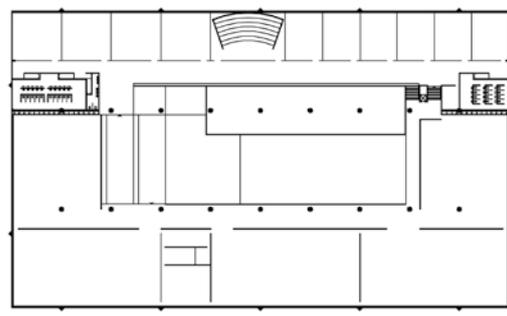
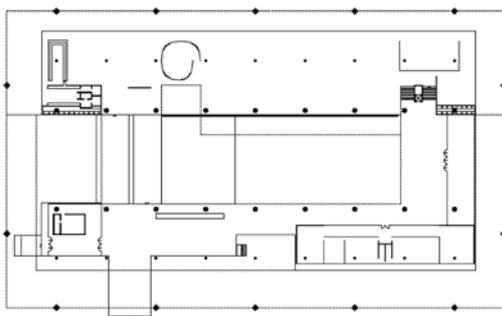
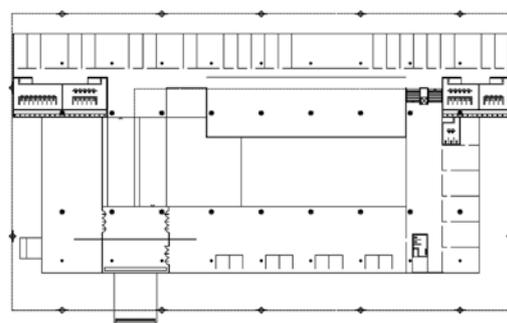
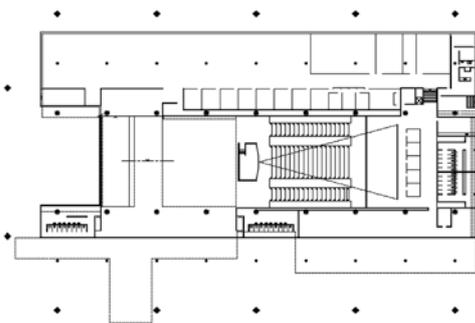
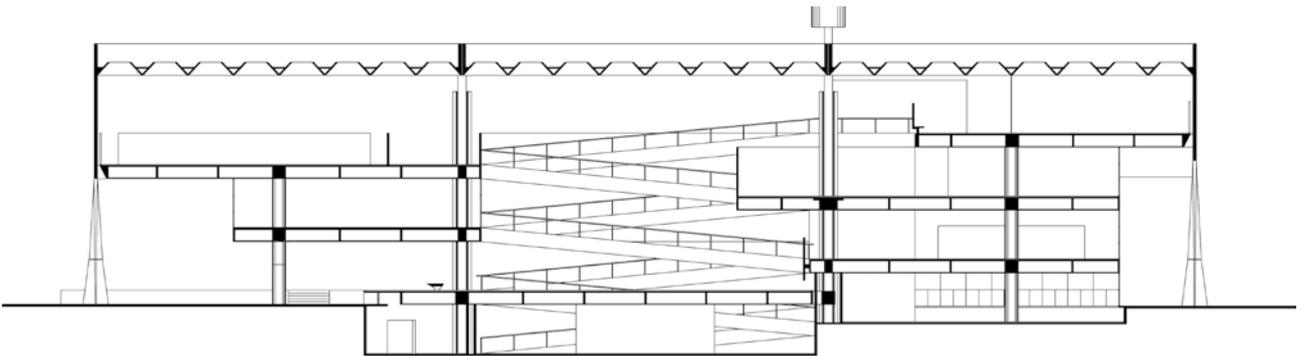
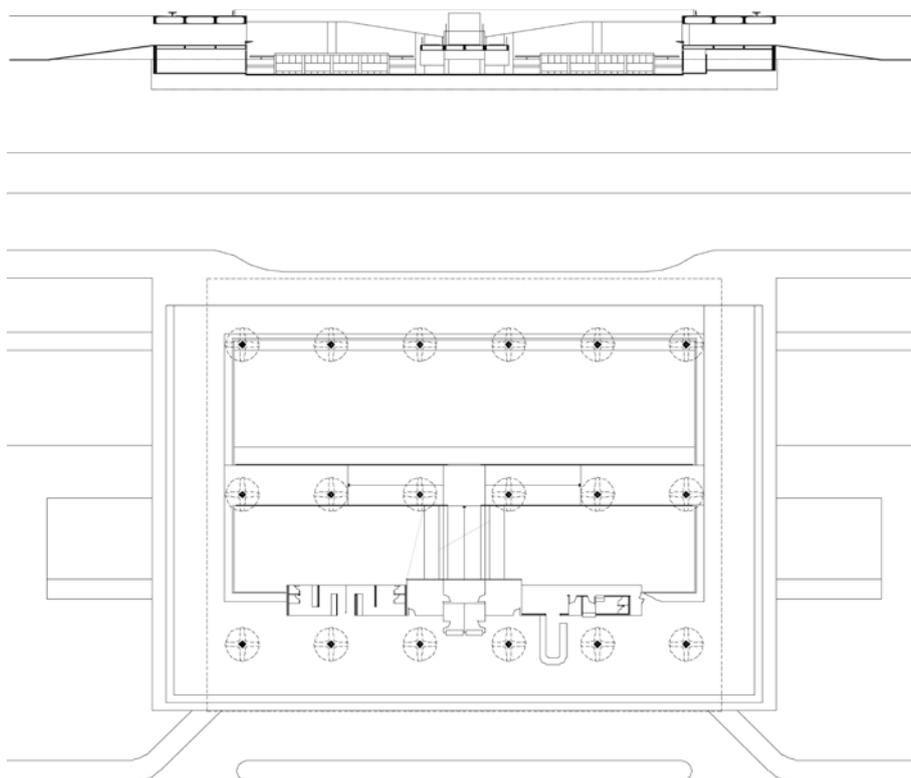


Fig. 9

João Batista Vilanova Artigas,
Stazione Bus a Jaù, San Paolo,
1973. Interno. © Ettore Vadini.

**Fig. 10**

João Batista Vilanova Artigas,
Stazione Bus a Jaù, San Paolo,
1973. Sezione longitudinale e
pianta del primo livello. © Ettore
Vadini.



bus Londrina (1950). Anche questi due elementi avranno un ruolo importante nell'evoluzione dell'architettura di Artigas, in un modo più rigoroso e monumentale rispetto a Niemeyer, verso un'articolazione della forma strutturale che dialoga sempre più con la topografia del luogo e che diventerà la cifra distintiva della Scuola Paulista. Come scrive Frampton, «Ciò che la Scuola Paulista aggiunse a questo esuberante linguaggio topografico fu un atteggiamento tettonicamente più rigoroso verso l'articolazione della forma strutturale» (K. Frampton, 2010, p. 5).

Dopo il soggiorno negli Stati Uniti del 1947, dove ha modo di confrontarsi con alcuni esuli del Bauhaus, Vilanova Artigas avvia un'intensa attività di scrittura¹⁰ attraverso la quale esprime le proprie convinzioni sul ruolo dell'architettura in un mondo capitalista. Parallelamente, la sua ricerca progettuale inizia ad avvicinarsi alle strutture di ampie luci fino a quelle coperture-diaframma sotto le quali sviluppare un intero programma funzionale, pubblico o privato che sia. La piccola scala dotata di funzioni urbane, in una metropoli come San Paolo, è alla base delle strutture pubbliche, come lo Stadio Morumbi (1952) progettato insieme a Cascaldi. La Casa Taques Bittencourt (1959), invece, un patio tra due muri in cemen-



Fig. 11
Lina Bo Bardi, MASP, San Paolo, 1968. Esterno (Foto di Ettore Vadini).

Fig. 12
Lina Bo Bardi, SESC Pompéia, San Paolo, 1986. Interno (Foto di Ettore Vadini).



to armato su quattro punti di appoggio, è l'archetipo delle sue opere più importanti degli anni Sessanta. La Bittencourt, insieme alla Casa Baeta (1956), Casa Ruben de Mendonça (1958) e Casa Ivo Viterito (1962), oltre che rappresentare esempi di minimalismo strutturale, sono anche basi per indagare i materiali, soprattutto il calcestruzzo a vista, verso la definizione dei caratteri fondamentali della Scuola.

Un'altra figura importante della Scuola Paulista è Lina Bo Bardi. Allieva di Giò Ponti, si trasferisce in Brasile nel 1946 insieme a Pietro Maria Bardi, influente critico d'arte e gallerista. Il Brasile per Lina si scoprirà come terreno ideale per un ritorno ai valori primordiali, grazie alla cultura indigena brasiliana. L'attenzione che ha dedicato alla cultura materiale e spirituale del Brasile è da considerarsi sovversiva rispetto ai canoni culturali dell'epoca: ma questo le permetterà, insieme alla sua formazione razionalista, di sviluppare un particolare senso delle arti, un'integrazione razional-esotica che attraverserà per sempre la sua scrittura, la sua attività artistica e architettonica fino a quella 'cultura come libera scelta' che si ritrova nell'allestimento museografico del Museo d'Arte di San Paolo. La Casa de Vidro (1951) che realizza per sé racchiude in un certo senso il suo nuovo mondo: organizzata intorno ad una corte e disposta su un pendio tramite pilotis si apre col grande soggiorno sopra una lussureggiante natura esotica quasi abbracciandola. Bo Bardi difatti contribuirà alla consacrazione del linguaggio Paulista con due opere: il MASP (1968) e il SESC Pompéia (1986).

La serie di scuole commissionate dallo Stato di San Paolo all'inizio degli anni '60 ad alcuni architetti tra cui Vilanova Artigas rappresenta un'occasione per sviluppare quell'idea tanto auspicata di "spazio democratico e trasparente" sotto un'unica copertura. La sequenza, grandi volumi su appoggi minimi e spazi illuminati dall'alto attraverso bucaure nella maglia strutturale, inizia con la scuola di Itanhaém (1959), poi con quella di Guarulhos (1960) e culmina con l'opera più conosciuta di Vilanova Artigas la FAU-USP (1961).

«Non è un caso che l'opera più nota di João Batista Vilanova Artigas sia una scuola d'architettura. Per lui infatti, attività progettuale, formazione delle nuove generazioni d'architetti e militanza politica e professionale costituiscono un unico insieme». (Martins 2007, p. 33)



Fig. 13
Paulo Mendes da Rocha, Edifício Jaraguá, 1984. Esterno (Foto di Ettore Vadini).



Fig. 14
Paulo Mendes da Rocha, Casa Mendes da Rocha, Butantã, San Paolo, 1964. Esterno (Foto di Ettore Vadini).

In quest'opera sono tangibili tutti i caratteri che contraddistinguono la Scuola Paulista, qui si riconosce un luogo di aggregazione e di scambio di idee. L'insieme è una sintesi paradigmatica tra architettura, ingegneria e concezione ideologica; il programma funzionale della FAU-USP poggia sul progetto didattico che Vilanova Artigas e Flavio Motta elaborano per la Riforma del 1962. Come dice Paulo Mendes da Rocha nell'intervista rilasciata a Guilherme Wisnik nel 2008, «io vedo la FAU-USP come l'albero di Vieira e mi sento come uno di quei frutti» (Wisnik 2008, p. 135).

Gli elementi che ricorrono nell'architettura di Vilanova Artigas di questo complesso periodo sono le rampe concepite come pieghe dei solai e quelle soluzioni all'incastro, trave-pilastro, svuotati nei punti di apparente massima tensione. Egli perfeziona questi elementi in tre impianti sportivi, tutti del 1961: il San Paolo Football Club, il Tennis Club Anhembi e il circolo nautico per lo Yatch Club di Santa Paula.

La dittatura militare, se da un lato censurerà¹¹ il pensiero e l'insegnamento di Vilanova Artigas, dall'altro lo impegnerà molto come progettista, in particolare per definire una tipologia tettonica così flessibile da poter essere impiegata indistintamente dal grande edificio pubblico, come per la Stazione Bus a Jaú (1973), alla piccola residenza, come per Casa Mendes André (1966), Casa Elza Berquò (1967) e Casa Martirani (1969). Dopotutto, Vilanova Artigas pur «rivendicando sulle riviste la necessità di piani, di programmi operativi, soprattutto nel campo della residenza» [le sue opere] «non rinunciano all'idea che una operazione architettonica, qualificata ed autonoma, possa avere di per sé tanto valore da riscattare situazioni che invece vanno affrontate ad altra scala ed in altri ambiti» (Bracco 1967, p. 76). Paulo Mendes da Rocha inizia a collaborare con Vilanova Artigas nel 1959, col suo maestro condivide la necessità di un compromesso tra arte e politica per modernizzare il Brasile. Mendes da Rocha è difatti la figura che prenderà il testimone della Scuola Paulista per portarlo fino ai giorni nostri, grazie alle sue numerose opere e all'attività di formazione presso la FAU-USP. Oltre le opere pubbliche¹², che partono con il Clube Atlético Paulistano a San Paolo (1958), ciò che qui ci interessa in modo particolare sono le sue case degli anni Settanta quali esempi di una radicalità irriducibile di Scuola Paulista nonché paradigmi per molte generazioni di architetti. Sono la serie Millàn (1970), Masetti (1970), King (1972-74), Junqueira (1976-80), e poi in particolare la propria casa del 1966 alla quale bisogna

Fig. 15

Paulo Mendes da Rocha, MUBE, San Paolo, 1985. Esterno. © Ettore Vadini.

**Fig. 16**

Paulo Mendes da Rocha, Praça do Patriarca, San Paolo, 2002. Veduta dal viadotto del Chà. © Ettore Vadini.



guardare per trovare una comune chiave di lettura. In Casa Mendes da Rocha, come nelle successive, l'orografia originale diventa condizione del progetto dove un volume astratto e omogeneo, apparentemente chiuso, si cala fino ad una certa altezza in base alla quota di terreno lasciando in chiaroscuro il piano d'accesso. Ancora una copertura-diaframma "alla Artigas" che domina tutto, che asseconda la natura del luogo e dove proprio l'articolazione di base permette una molteplicità di spazi-luoghi sia per la vita domestica, riservata da un lato, che per l'incontro, *open space* dall'altro, come il suo maestro gli aveva insegnato.

Le ragioni che allontanano la Scuola Paulista dall'etichetta "brutalista" le possiamo trovare innanzi tutto nel testo "Os Caminhos da Arquitetura Moderna" di Vilanova Artigas. Questo testo più "Le Corbusier e o Imperialismo" del 1951, entrambi pubblicati dal Partido Comunista Brasileiro, esprimono l'inquietudine dell'architetto davanti al rischio del Movimento Moderno di asservire l'imperialismo. Vilanova Artigas inizia affermando che «nessuna forma di architettura moderna sembra assurda e scioccante, dando l'impressione di essere prodotto del caso e della fantasia». E poi prosegue: «ogni scuola, ogni tendenza, è costruita su un certo numero di

premesse, e le forme degli edifici che creano gli architetti affiliati [a quella scuola] non sono solo il prodotto della loro fantasia, ma anche una conseguenza logica di queste premesse». È chiaro che gli anni '50 sono anni di disputa ideologica combattuta sul corpo dell'architettura moderna.

Dallo stesso testo si capisce che le premesse della “Scuola”, a cui Artigas crede, sono quelle dell'antimperialismo, dell'attivismo, per scongiurare un futuro con «l'architettura moderna, come la conosciamo» perché «è un'arma di oppressione, un'arma della classe dirigente; un'arma di oppressori, contro gli oppressi». E alla fine si domanda:

cosa fare? Aspettare una nuova società e continuare a fare quello che facciamo noi, oppure abbandonare la professione di architetto, in quanto orientata in una direzione ostile al popolo, e lanciarsi completamente nella lotta rivoluzionaria? Nessuno dei due. È chiaro che dobbiamo lottare per il futuro della nostra gente, per il progresso e per la nuova società, dando a questa missione il massimo sforzo possibile [...] crederemo uno spirito critico per dissipare il buono dall'inutile in architettura. Ma è anche chiaro che, finché non sarà stabilito o organizzato il legame tra gli architetti e le masse popolari, finché il lavoro degli architetti non avrà la gloria di essere discusso nelle fabbriche e nelle fattorie, non ci sarà architettura. (Artigas 2004, p. 35-50)

L'etichetta “brutalista” a Vilanova Artigas non è mai piaciuta, come conferma Wisnik: «insomma, in tutti questi brutalismi si percepisce una riduzione espressiva dell'architettura alla sua realtà tettonica, in un'operazione estetica che doveva essere caricata di motivazioni etiche» (Wisnik 2010, p. 12). Per ironizzare sulla qualificazione della Scuola Paulista come brutalista fatta da Bruno Alfieri sulle pagine di Zodiac nel 1960, Vilanova Artigas alla Biennale di San Paolo del 1965, facendo un omaggio a Carlos Millán dice: «le ultime residenze che [Millán] ha costruito a San Paolo rivelano una tendenza che la critica, soprattutto europea, chiama brutalista. Un brutalismo brasiliano, per così dire. Non credo che ciò giustifichi tutto. Il contenuto ideologico del brutalismo europeo è ben altro» (Wisnik 2010, p. 12). Tuttavia, «Zodiac», che dedica buona parte del numero 6 al “Rapporto Brasile”, offre a Flavio Motta, professore di Estetica e co-firmatario della riforma FAU-USP, di parlare con “Introduzione al Brasile” (Motta 1960, p. 61), dell'esistenza di una produzione locale, alternativa all'architettura di Rio, e di mettere in risalto la figura di Vilanova Artigas. Se fino a quel momento Artigas aveva ricevuto solo un'attenzione episodica da parte della pubblicistica, ora era il protagonista a San Paolo di una “attività dottrinale intensa”. È interessante notare come vari osservatori, intorno al '60, iniziano ad occuparsi dell'architettura di San Paolo con enfasi come una manifestazione collettiva e indipendente. Luiz Saia, ingegnere-architetto paulista, nel 1959 sul “Diario di San Paolo”, scrive un articolo dal titolo “Architettura Paulista” (Saia 2003, p. 106-119), dove elogia l'esistenza di una professionalità locale nata dai movimenti modernisti.

Alla fine degli anni '60, il crescente apprezzamento dell'opera di Scuola Paulista e la sua legittimità a rappresentare un'architettura nazionale, difatti spinge la proposta di Paulo Mendes da Rocha, corredata della relazione di Motta, al concorso per il Padiglione del Brasile all'Expo di Osaka. Il progetto, tra varie espressioni, è selezionato proprio per il linguaggio di Scuola, nel quale si intravede una continuità e un interesse universale. Un tema, come è evidente, è la continuità o meno della Scuola Paulista, ovvero se si tratta di una architettura influenzata dai caratteri espressi a Rio oppure d'altro. Molta critica vede una persistenza di valori, sia formali che funzionali, e colloca la Scuola Paulista in una linea continua di sviluppo

dell'architettura brasiliana dove è possibile riscontrare identità regionali. Contraria invece ad una continuità è la critica dello storico Yves Bruand autore del libro *Architettura Contemporanea in Brasile* nel 1973. Negli anni in cui si inizia ad avvertire un certo attrito e una rivalità tra le due scuole, il libro di Bruand si fa spazio con una delle analisi più accettate dalla critica sulla produzione di Scuola Paulista, che definisce ambiziosa, riconoscente di riferimenti, caratterizzata da un rigoroso funzionalismo, un portato tecnico che aspira all'industrializzazione dell'edilizia e un'estetica che valorizza «la forza, l'urto, la massa, il peso e i contrasti violenti» (Bruand 1973). Bruand, classificando per la prima volta quelle opere, con un tale insieme di caratteri, di “Scuola Paulista”, identificava già un'eredità di questa architettura, quella di Vilanova Artigas.

Marlene Milan Acayaba (1986) quando analizza l'architettura delle residenze dagli anni '40 ai '70 a San Paolo mette in luce alcuni caratteri di Scuola Paulista molto affini a quelli elencati da Frampton sul capitolo “Regionalismo”. Sono i “dieci comandamenti”: il rapporto delle case col paesaggio e la geografia, il blocco unico quale ordinatore urbano, lo spazio organizzato intorno al patio o un vuoto centrale, i volumi indipendenti, materiali saranno generici come il calcestruzzo armato e industrializzati, le relazioni sociali che si svolgono sotto una nuova etica. Il critico Hugo Segawa, invece, sostiene che

caratterizzare la produzione Paulista come “Brutalista” forza una relazione di ascendenza che minimizza le rimanenti influenze o le restrizioni stabilite da questo modo di fare architettura. È impossibile equiparare l'austerità dell'Inghilterra, una nazione che ancora subiva le conseguenze della guerra e soffocato dalla momentanea mancanza di materiali, con una nazione come il Brasile, che aveva poche risorse tecnologiche e la cui sobrietà architettonica (per non dire “rusticità estetizzata”) derivata dai limiti imposti dalle possibilità offerte dall'industria delle costruzioni civili. In questo senso, il cemento armato e le sue potenzialità plastiche ed estetiche (via Le Corbusier) erano il fronte tecnologico più avanzato a disposizione degli architetti brasiliani dell'epoca. (Segawa 2013, p. 175)

Siamo convinti che l'etichettatura brutalista dell'architettura paulista non regge né come precedente, se si considera la costruzione storiografica di Reyner Banham e le opere contenute in “The New Brutalism”, né come fenomeno parallelo, se ci si attiene a quella distinzione fatta sul “brutalismo” da molta critica anglosassone – quale esclusiva tendenza inglese degli anni '60 e '70 – e poi a quella battuta del suo principale teorico, ovvero di Banham stesso, quando ammette che i brutalismi erano finiti già nel 1966, quando veniva stampato il suo libro (Banham 1955, p. 1966).

Note

¹ K. Frampton il tema lo affronta anche sulla rivista “Perspecta” quando nel 1983 pubblica il saggio *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, un testo di 6 punti che si appoggia su un'alternativa storiografica, da lui stesso aperta difatti negli anni '60, contro la minaccia dell'universalizzazione del linguaggio architettonico.

² Intervista di Charlotte Benton a Monica Pidgeon (9 luglio 1999), in “Pigeon, Monica (7 of 25) National Life Story Collection: Architects' Lives”, British Library, Sound Archive, <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Architects-Lives/021M-C0467X0039XX-0700V0>.

³ Presentazione di Kenneth Frampton al Memorial Monica Pidgeon, Architectural Association, 23 novembre 2009 (<https://www.youtube.com/watch?v=-oJ0lsfBuzE>).

⁴ Theo Crosby è stato redattore tecnico di AD per 8 anni e 7 mesi, Robin Middleton per 7 anni e 8 mesi, Kenneth Frampton invece per soli 2 anni e 7 mesi.

⁵ Tra il '62 e il '64, più volte la rivista si è occupata di architettura e urbanistica sudamericana e in particolare dal Brasile. Ad esempio, il numero di maggio 1964 è per metà dedicato al lavoro di Oscar Niemeyer a Brasilia.

⁶ K. Frampton, in *Architectural Design*, January 1965.

⁷ Gregori Warchavchik con la Casa su Rua Jtapolis, molto apprezzata da Le Corbusier, si fregerà dell'appellativo di "pioniere dell'architettura moderna in Brasile". Ma di lui vanno ricordate anche la Casa su Rua Santa Cruz (1927) e la Casa Max Graf (1929) che Giò Ponti, su *Domus* 64 del 1933, elogiava per quanto «dimostrino la loro grande capacità di adattamento ai paesi caldi e si inquadrino stupendamente nella vegetazione tropicale».

⁸ Di Rino Levi sono Casa Levi, Casa Milton Guper, Casa Castor Delgado Perez; di Bernard Rudofsky sono Casa in Rua Canadá, Casa Frontini; di Daniele Calabi sono Casa Calabi, Casa Ascarelli, Casa Medici, Orfanotrofio a San Paolo con Giancarlo Pianti.

⁹ Si tratta della Casa Bertha Gift (1940), della sua Prima Casa (1942) e della Casa Rio Branco Paranhos (1943).

¹⁰ In particolare con i tre scritti dal titolo *Le Corbusier e o Imperialismo, Caminhos do Arquitetura Moderna e Uma falsa crise*.

¹¹ Nel 1964 Vilanova Artigas è allontanato dalla FAU-USP insieme a Paulo Mendes da Rocha e Jon Majtrejean e poi nel 1969 sarà messo in pensione coattivamente. Artigas dovrà attendere l'amnistia, il 1979, per vedersi reintegrato prima come assistente e poi nel 1984 come ricercatore.

¹² Tra le sue tante opere sono da citare il Padiglione de Brasile all'Expo di Osaka 1970, la Capela de São Pedro a Campos Jordão 1987, il Magazzino Forma 1987, il MUBE 1988, la Pinacoteca di Stato 1993, la sistemazione di Praça do Patriarca a San Paolo 2002.

Bibliografia

- ARGAN G. C. (1954) – “Architettura moderna in Brasile”. *Comunità*, 24.
- BANHAM R. (1966) – *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*. Architectural Press, Londra.
- BANHAM R. (dicembre 1955) – “The New Brutalism”. *The Architectural Review*.
- BRACCO S. (1967) – *L'architettura moderna in Brasile*. Cappelli editore, Bologna.
- BRUAND Y. (1973) – *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Perspectiva, San Paolo.
- FERREIRA Martins C. (2007) – “Vilanova Artigas e l'architettura moderna in Brasile”. *Casabella* 756.
- FRAMPTON K. (1986) – *Storia dell'architettura moderna*. Zanichelli, Bologna.
- FRAMPTON K. (2010) – “Vilanova Artigas and the School of Sao Paulo”. *2G*, 54.
- GANDOLFI C. (2018) – *Matter of space. Città e architettura in Paulo Mendes da Rocha*. Academia University Press, Torino.
- HALLEN S., H. Foster (2003) – “A Conversation with Kenneth Frampton”. *MIT Magazine*, 106.
- MILAN ACAYABA M. (1986) – *Residências em São Paulo: 1947 – 1975*. Romano Guerra Editora, San Paolo.
- MOTTA F. (1960) – “Introduzione al Brasile”. *Zodiac*, 6.
- OTERO-PAILOS J. (2010) – *Architecture's Historical Turn: phenomenology and the rise of the postmodern*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- SAIA L. (2003) – *Arquitetura Paulista*. In: Alberto Xavier, *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Cosac&Naify.
- SEGAWA H. (2013) – *Architecture of Brasil 1900-1990*. Springer, Wien-New York.
- VILANOVA ARTIGAS J. (1988) – “Em branco e preto”. *AU Arquitetura Urbanismo*, 17, 78.
- WISNIK G. (2008) – “Interview with Paulo Mendes da Rocha”, *2G*, 45.
- WISNIK G. (2010) – “Vilanova Artigas and the dialectics of stress”, *2G*, 54.

Ettore Vadini, è Professore Associato di Composizione Architettonica e Urbana presso la Scuola di Ateneo Architettura e Design di Ascoli Piceno, Università di Camerino. Ha compiuto studi sull'architettura, le città e il paesaggio del Mediterraneo e del Sudamerica. Dal 2014 è referente di un Accordo di Cooperazione con la Escola da Cidade-Arquitetura e Urbanesimo di San Paolo. Ha curato il numero 416, Brasile 2010: una nuova generazione di architetti, della rivista *L'industria delle Costruzioni*, la mostra “Continuità Brasiliana” presso il Campus Universitario di Matera, all'interno degli eventi di “Matera Capitale Europea della Cultura 2019”, nonché nel 2008 le mostre “Architettura Contemporanea In Brasile. Panorama Da Arquitetura Brasileira” e “Un'Architettura Rivoluzionaria In Uruguay. Omaggio A Eladio Dieste” presso la Facoltà di Architettura di Pescara.

Ugo Rossi
USA: l'immagine del nostro avvenire?

Abstract

Il presente articolo riflette sul ruolo degli Stati Uniti come centro di riferimento e modello della cultura moderna, capitalista, consumista e globale e, come tale, che anticipa ciò che avverrà o sta avvenendo nel resto del pianeta. Tuttavia, consapevoli dei problemi planetari e culturali – se questo modello fosse effettivamente diffuso globalmente – per contrastare questa diffusione globale e indifferente, si riconosce, al fenomeno del Regionalismo Critico, la forza per contrastare il consumo delle risorse e l'annullamento delle diversità culturali dei diversi paesi del mondo.

Parole Chiave

Critical Regionalism — Smart City — Vincent Scully — Peter Blake
Arthur Drexler — Bruno Zevi

Das industriell entwickeltere Land zeigt dem minder entwickelten nur das Bild der eignen Zukunft!. (Marx 1867)

L'attuale epoca dei consumi, caratterizzata dalla globalizzazione, dallo smantellamento delle sicurezze e da una vita di incertezze, sempre più frenetica e costretta ad adeguarsi alle attitudini del gruppo per non sentirsi esclusa, viene descritta da Zygmunt Bauman, la *Liquid modernity* (2000). Analogamente a quanto pochi anni prima, Jean-François Lyotard, riconosceva nella condizione postmoderna (1979), in entrambi i casi si indicava come fatto saliente l'impossibilità di individuare alcun centro di riferimento. All'opposto, più recentemente, Richard Florida (2003), afferma che i centri di riferimento di oggi sono molti e coincidono con quei particolari luoghi capaci di attirare, stimolare e incoraggiare le nuove e crescenti generazioni di creativi. Paradossalmente però, questo articolo individua gli Stati Uniti d'America – il migliore dei mondi possibili – come centro di riferimento e modello per la cultura capitalista, consumista e globale. Un modello che, come tale, anticipa ciò che avverrà o sta avvenendo nel resto del pianeta, concordemente a quanto affermava Karl Marx alla fine del XIX secolo, per cui «Il paese industrialmente più sviluppato non fa che mostrare a quello meno sviluppato l'immagine del proprio avvenire» (Marx 1867, Prefazione).

Gli Stati Uniti come modello di riferimento culturale dell'Occidente trovano conferma nella storia del Millennio appena concluso, soprattutto perché, come scrivono Stephen Gundle e Marco Guani (1989), bisogna tenere in considerazione il fatto che

Nessun altro paese nel ventesimo secolo è stato in grado di competere con la crescente influenza e con l'ascendente che gli Stati Uniti hanno avuto sul mondo contemporaneo. Se pure si può argomentare che la potenza politica e militare americana raggiunse il suo apice nel 1945, quando l'esclusività nel possesso della bomba atomica, la vittoria militare e una straordinaria capacità economica e finanziaria produssero un'egemonia globale senza precedenti e senza seguito, per altri aspetti l'importanza degli Stati Uniti nel mondo occidentale è probabilmente maggiore oggi che non quarant'anni fa. (Gundle-Guani 1989)

Gli Stati Uniti, infatti, sono da tempo una solida e potente Nazione democratica, che ha conosciuto nel corso dell'ultimo secolo un enorme sviluppo economico tecnico-scientifico e culturale, ma soprattutto è la Nazione che, con il suo intervento, ha cambiato le sorti di entrambi i conflitti mondiali. Tuttavia, l'incontrastato sviluppo e diffusione della cultura americana non è dovuto al loro determinante intervento per vincere entrambe le Guerre Mondiali; né tantomeno, perché non subirono nessun attacco nemico, tanto da poter mantenere in patria tutte le attività ai vertici dello sviluppo; né infine, perché negli Stati Uniti emigrarono i più importanti esponenti in tutti i campi dello scibile umano per fuggire da un'Europa funestata dalle persecuzioni naziste e dalle dittature.

Le ragioni per cui gli Stati Uniti diventarono la potenza che sono, economica, scientifica e culturale, sono piuttosto da ricercare nella continua profusione di ingenti energie e risorse per affermarsi come modello di vita – la cosiddetta *American way of life* – dal periodo della *Cold War* (Orwell 1945)², fino ad oggi.

Solo in parte, infatti, si conosce la diffusione dell'*American Way of Life* come l'esito di un'enorme impresa, compiuta dal 1947 al 1959, la cui finalità fu quella di promuovere, informare e conquistare, con i mezzi della persuasione, della seduzione e del *soft power*, i Paesi devastati dalla Seconda Guerra Mondiale o quelli che ancora non avevano scelto quale modello adottare – tra Comunista e Capitalista – per la ripresa e la ricostruzione economica, fisica e morale.

Cosa si intende per *soft power*, lo spiega Joseph S. Nye in una sua pubblicazione dal titolo significativo, *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power* (1990): è la facoltà di realizzare obiettivi prefissati in materia di relazioni internazionali attraverso la seduzione più che attraverso la coercizione (Mattelart, 2000).

La diffusione e conquista culturale mondiale degli Stati Uniti viene pienamente percepita nel periodo della ripresa e del boom economico degli anni Sessanta-Settanta, quando gli effetti delle politiche dell'*European Recovery Program* (ERP) e dell'*Organization for European Economic Cooperation* (OEEC) – il cosiddetto *Marshall Plan* (1948-1952) – si fecero evidenti.

Come conseguenza delle politiche ERP-OEEC e delle strategie del *Soft Power*, dalla fine degli anni Cinquanta, frigoriferi, forni elettrici, lavatrici, lavastoviglie, apparecchi radiofonici, televisori, film, frullatori, aspirapolvere, supermercati, drive-in, fumetti, cartoni, Jeans, Coca-Cola, Pepsi-Cola, fast food – oggetti comunemente in uso negli Stati Uniti fin dagli Anni Trenta – divennero disponibili. Così, l'*American Way of Life*, garantendo prosperità e libertà, si diffuse e conquistò il Mondo.

Il fascino e la seduzione delle merci degli Stati Uniti cambiarono radicalmente il modo di vivere degli europei e dei Paesi impegnati nel processo di ricostruzione e ripresa economica. Le merci, i beni, le diverse modalità per cucinare, conseguenti all'utilizzo del *microwave*, del *freezer* e dei cibi

congelati, così come l'utilizzo degli elettrodomestici, contribuirono a modificare il modo di vivere e, così pure, l'architettura e le città.

Questa invasione di prodotti e la colonizzazione culturale degli Stati Uniti portò tuttavia molti Paesi, sottoposti a questo fenomeno, a sentirsi minacciati, originando così il timore dell'avvento di una società unica e una cultura omologa – internazionale e multinazionale prima, planetaria e globale poi – e del «diffondersi sotto i nostri occhi di una civiltà mediocre e di una cultura elementare e semplificata» (Ricoeur, cit. in Frampton 1982, p. 371), fondata sul consumo di massa. Tali timori trovarono espressione, soprattutto dagli Anni Sessanta, nelle riflessioni di Paul Ricoeur (1961), Jean Baudrillard (1968, 1970, 1986), Gilles Deleuze, Felix Guattari (Deleuze-Guattari, 1972), Armand Mattelart (Dorfman-Mattelart 1972, Mattelart 2001) e di molta della *intelligentia* del tempo. Venne così emergendo una vera e propria avversione e contrapposizione tra la “cultura” del vecchio continente, e l’“incultura” del nuovo mondo; tuttavia,

Al di fuori degli Stati Uniti la gente probabilmente non berrebbe Coca-cola piuttosto che una qualsiasi altra bevanda frizzante, non indosserebbe i Levi's invece di altri calzoni pesanti di cotone, né mangerebbe gli hamburgers al posto di altri spuntini (non almeno in tali grandi quantità) se non associasse tutte queste cose ad uno stile di vita attraente. (Gundle-Guani 1986, p. 562)

Di fatto, già dopo il primo conflitto mondiale, l'idea che l'Europa fosse la guida culturale e centro del mondo era ormai superata.

Mentre nel 1919 Paul Valéry scriveva:

Tutto è arrivato in Europa e tutto è venuto da essa. O quasi tutto. Tuttavia, l'oggi implica questa domanda cruciale: l'Europa manterrà la sua preminenza in tutti i generi? L'Europa diventerà ciò che è veramente, ovvero: un piccolo capo del continente asiatico? O l'Europa rimarrà ciò che sembra, cioè la parte preziosa dell'universo terrestre, la perla della sfera, il cervello di un vasto corpo?

il filosofo tedesco Oswald Spengler aveva inaugurato la breve era di pace, successiva al primo conflitto mondiale, con la pubblicazione de *Il tramonto dell'Occidente* (1918), in cui prefigurava la fine dell'Europa come centro della civiltà occidentale, causata non solo dalla massificazione e dalla perdita delle identità – in cui all'individuo si sostituisce la massa – ma anche e soprattutto perché entrava in crisi la sua supremazia economica, culturale e militare. L'Europa, infatti, non aveva più la forza di comandare il mondo e inoltre, era il resto del mondo che non voleva più essere comandato dall'Europa (Mattelart 2000).

Sarà soprattutto la politica punitiva dei trattati di Versailles – che umiliando la Germania e riducendo l'Austria, da importante centro politico di un impero multietnico e poliglotta, ad una piccola Nazione – a suscitare e fomentare sentimenti di rivincita e risentimento, sviluppando politiche nazionaliste, neutralizzeranno così ogni speranza per l'unità politica e per il presunto primato culturale Europeo.

José Ortega y Gasset nel suo libro, *La rebelión de las masas* (1930), non accettava il tramonto dell'Europa pronosticato dallo Spengler e, inoltre, era in disaccordo con chi affermava che l'avvenire della civiltà sarebbe stata consegnata all'America, negandole la capacità di ereditare il ruolo di faro spirituale del mondo.

Tuttavia, la storia darà ragione proprio a Paul Valéry, il quale affermava che in caso di deflagrazione mondiale, l'unica nazione in grado di preser-

vare la cultura occidentale sarebbe stata proprio l'America, «la più favolosa creazione dello spirito europeo» (Mattelart 2000, p. 225).

Storiograficamente, la cultura americana è stata considerata come dipendente e discendente della cultura delle Nazioni colonizzatrici che dominarono il Nuovo Mondo. Una visione condizionata dalla storiografia occidentale, la quale aveva eletto l'Europa come centro di riferimento in rapporto al quale veniva costruita la storia dell'intera umanità. In tale direzione, anche la cultura architettonica americana ha subito questo destino. La progettazione urbana dei primi insediamenti in America assunse un ruolo determinante per la stabilizzazione degli imperi coloniali delle potenze europee in lotta per la conquista del Nuovo Mondo (Reps 1965); inoltre, il Nuovo Mondo fu anche il luogo per sperimentare e attuare le utopie socialiste (Cabet 1840) e millenariste (Kruft 1989) degli europei. Così, se l'origine dell'architettura e delle città americane discendevano dall'applicazione dei modelli dei colonizzatori europei (Reps 1965), l'architettura moderna americana fu originata dalla “colonizzazione” dei maestri europei, grazie alla presenza e all'impulso di coloro che, negli anni Trenta, emigrarono negli Stati Uniti per fuggire dalle dittature e dalle persecuzioni razziali in atto in quegli anni in Europa³.

A parte la breve parentesi dei grattacieli, delle grandi costruzioni industriali e delle infrastrutture – tanto decantate da Loos (1921), Le Corbusier (1923, 1937) e Mendelshon (1926) – a lungo si è pensato che, come la cultura, anche l'architettura americana fosse condizionata, originata e dipendente da quella europea. Infatti, come notarono Peter Blake (1993, 1996)⁴ e Tom Wolfe (1981), finita la Seconda Guerra Mondiale gli istituti universitari e le scuole di architettura in America si adeguarono ai principi di Mies, di Gropius e della Bauhaus.

Mentre, prima dell'arrivo dei maestri europei, le Scuole “moderne” in America non erano più di due – la Taliesin di Frank Lloyd Wright e la Cranbrook di Eliel Saarinen (trasferitosi negli Stati Uniti nel 1923) – negli anni Quaranta lo erano diventate pressoché tutte. Il sistema d'insegnamento americano – precedente all'arrivo dei maestri europei – che era ispirato all'*Ecole des Beaux-Arts*, sembrava non esistere più e chi l'aveva sostenuto seguiva allora tutt'altri orientamenti (Blake 1993, p. 44).

Mies van der Rohe giunse negli Stati Uniti nel 1937, grazie ad un invito del giovane Philipp Johnson, per costruire una country-house per Stanley Resor in Jackson Hole, Wyoming e nel 1938 si stabilì definitivamente in America, accettando l'invito di John Holabird di diventare il direttore della School of Architecture all'Armour Institute di Chicago (successivamente, Illinois Institute of Technology).

Walter Gropius dopo l'allontanamento dal Bauhaus, a causa delle sue simpatie politiche di sinistra, riparò a Londra, dove lavorò con Maxwell Fry dal 1934 al 1937. Nel 1937 venne invitato negli Stati Uniti presso la Graduate School of Design ad Harvard, dove diventò direttore della sezione di architettura dal 1937 al 1952. Nel 1937 venne inoltre invitato dal MoMA per organizzare la mostra *Bauhaus: 1919-1928*⁵.

L'eredità del Bauhaus trovò particolare ospitalità presso il *Black Mountain Institute*, fondato nel 1933 nel North Carolina, dove lavorarono come professori Josef e Annie Albers, e lo stesso Gropius (Harris 1987).

Herbert Bayer, direttore della sezione di stampa e grafica presso la Bauhaus, emigrò negli Stati Uniti nel 1938, dove venne invitato da Alfred H. Barr, Jr. – direttore del MoMA – ad applicare le sue teorie sull'esposizione e l'installazione museografica nelle mostre del MoMA *Bauhaus: 1919-28*,

*Road to Victory e Airways to Peace*⁶.

Nel 1932 il MoMA di New York aveva organizzato la mostra *The Modern Architecture: International Exhibition*⁷, curata da Henry-Russel Hitchcock, Philip Johnson, Alfred H. Barr e Lewis Mumford con cui si documentò la nascita e lo sviluppo dello stile moderno, che da quel momento divenne “International Style” (Hitchcock-Johnson 1932). Una mostra che più di ogni altra iniziativa aveva promosso il Movimento Moderno (soprattutto europeo) in America (Riley 1992). È da questa situazione che l’International Style divenne il “nuovo stile americano”, come hanno sottolineato Tom Wolfe (1981) e Peter Blake (1996).

A quel tempo, le pubblicazioni più importanti avevano il proposito “didattico” di avvicinare il pubblico e gli architetti al “nuovo stile”, come *The International Style: Architecture since 1922* (Hitchcock-Johnson 1932); *An Introduction to Modern Architecture* (Richards, 1940); *What is Modern Architecture?* (Bauer Mock-McAndrew 1942), o ancora, di testimoniare la diffusione come in *An outline of European architecture* (Pevsner 1943); *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries Modern Architecture* (Hitchcock 1958), infine, di presentarne i maestri come in *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius* (Pevsner 1936).

Queste pubblicazioni e storie dell’architettura dedicarono poco spazio all’America e ancor meno ai suoi maestri.

Henry Hobson Richardson, Henry Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright erano parte di capitoli marginali, tra Romantico, Art Nouveau e proto-moderno. Come affermò Lewis Mumford nel suo *The Brown Decades* (1931), «Non disponiamo ancora di una approfondita, autentica, intelligente storia dell’architettura americana» (Mumford 1977, p. 166).

Con la pubblicazione di *Verso un’architettura Organica* del 1945 e la successiva *Storia dell’architettura moderna* del 1950 di Bruno Zevi, si ha testimonianza di un primo originale accostamento ed esaustivo studio dell’architettura e dei maestri americani.

Per la prima volta, nella storia dell’architettura, le figure e il pensiero architettonico americano assunsero un ruolo determinante e paradigmatico per osservare e interpretare lo sviluppo dell’architettura moderna.

Come scrisse Zevi (1945),

Storie dell’architettura moderna sono uscite in gran numero negli ultimi anni in America e in Inghilterra ed alcune di esse sono eccellenti. Ma in generale queste storie si chiudono dopo aver trattato della prima generazione di architetti moderni, dei maggiori maestri che lavorarono, specie in Germania e in Francia [...] Il mio proposito è invece di ricercare una direttiva nell’architettura degli anni più recenti; più che di storia, si tratta perciò di cronaca, ma pare evidente che in essa già possa scorgersi un atteggiamento intellettuale e artistico verso l’architettura degno di essere esposto. I migliori architetti contemporanei vanno verso un genere di architettura cui qui si è dato il nome di organico. (Zevi 1945, pp. 11-12)

Il significato di organico, nel libro di Zevi (1945, pp. 63-64), viene mutuato dalle parole di William Lescaze:

Organico è la parola che F. L. adopera per descrivere la sua architettura [...] L’aggettivo fu per la prima volta applicato all’architettura da Louis Sullivan [...]. Secondo quanto Claude Bragdon [...] spiegò [...], l’architettura mondiale nella sua storia presenta un inevitabile dualismo, perché è stata o organica (cioè che ha seguito la legge degli organismi naturali) o predisposta (composta secondo qualche ideale euclideo inventato dall’uomo). (Lescaze 1942, pp. 78-79)



Fig. 1
Bruno Zevi, *Verso un’architettura organica*, copertina.

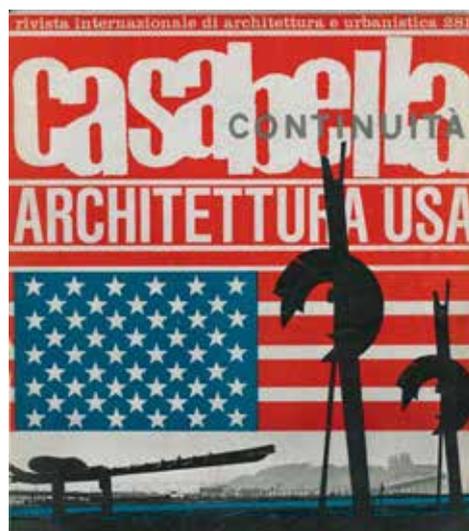


Fig. 2
Casabella 281, 1963, copertina.

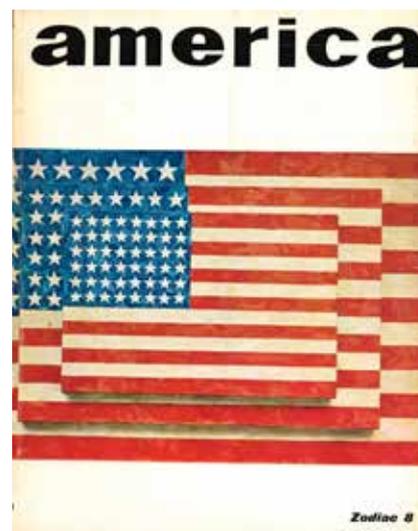


Fig. 3
Zodiaco 8, 1961, copertina.

Con Zevi, Wright e la poetica Organica degli architetti della Bay Region, di Aalto e dell'Empirismo Scandinavo, diventarono i punti di riferimento dell'architettura Moderna; non più il macchinismo di Giedion e Gropius, dei CIAM e di Le Corbusier. L'America fu per Zevi, l'epicentro culturale, il paese, capace di proporre un'alternativa ai presupposti scientifici, ai regolamenti dell'*Existenzminimum* e dei CIAM⁸.

Oltre al punto di vista di Zevi, Blake, nel suo *The Master Builders* (Blake 1960), ebbe addirittura il "coraggio" di accostare Frank Lloyd Wright a Mies e Le Corbusier, affermando che nessun edificio moderno costruito oggi avrebbe l'aspetto che ha se non fosse per le opere di questi tre maestri (Blake 1960, pp. 17-18). Tuttavia, la cultura architettonica americana ancora stentava a definirsi come indipendente e ad emanciparsi da quella europea, come testimonia l'importante mostra del MoMA, *Modern Architecture U.S.A.* del 1965⁹.

La mostra, curata dal direttore del dipartimento di architettura e design del MoMA, Arthur Drexler, succeduto a Philip Johnson nel 1956, era dedicata ai contributi degli architetti "americani" al Movimento Moderno, ma, a parte il lavoro di Frank Lloyd Wright, Greene & Greene e Irvin Gill, la maggior parte degli architetti selezionati per rappresentare l'architettura moderna americana erano gli stranieri emigrati negli USA. Un altro aspetto "debole" della mostra era la completa esclusione delle "autentiche" conquiste dell'architettura americana; le stazioni ferroviarie, i grattacieli, i Bowling Alleys, i Mall, i Drive-in e i Motel... Questo fu quanto fece notare Reyner Banham (1965) in un articolo dedicato alla mostra.

Banham considerava riduttiva la scelta di Drexler di presentare un repertorio di pietre miliari della modernità *International Style*, ignorando, al contrario, l'architettura più rappresentativa degli Stati Uniti; quella più "popolare" e visibile, *on the road*, a cui, fin dal 1932, Frank Lloyd Wright ne riconosceva il ruolo centrale per la costruzione delle "nuove" città:

La stazione di rifornimento delle rotabili può essere in embrione il futuro centro distributivo della città. Ogni stazione può benissimo svilupparsi in un ben progettato, conveniente centro di distribuzione di zona che diverrà, del tutto naturalmente, un luogo di convegno, un ristorante, una sala di riposo o qualsiasi altra cosa possa rendersi necessaria col progredire e l'affermarsi del decentramento e della reintegrazione. Già centinaia di migliaia di queste stazioni di rifornimento hanno occupato i punti migliori nelle cittadine o, cosa anche più importante, a notevole distanza dai centri abitati. (Wright, 2016, p. 293)

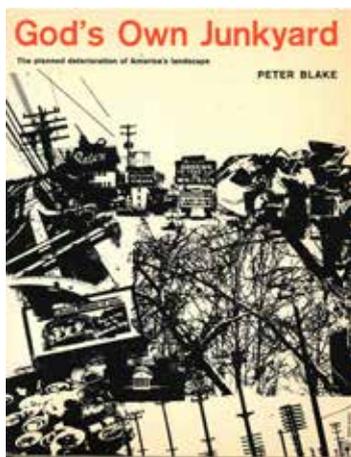


Fig. 4
Peter Blake, *God's Own Junkyard*, 1963, copertina.

L'opinione di Drexler, era che certamente Motels, Supermarkets, Bowling Alleys, Oil stations, Hamburger Stands erano architetture diffuse e popolari negli USA, ma di certo, non erano le più rappresentative e degne di essere esposte al MoMA; d'altra parte, il museo aveva sempre e solo dato spazio all'architettura "alta" e "colta".

Come testimonia Peter Blake nella conferenza di Melbourne (Blake 1971), egli era, come molti altri, del parere che non esistesse «Paese più volgare e banale degli Stati Uniti: gli Stati Uniti di Las Vegas e di Los Angeles, dei sordidi chioschi sparsi lungo le autostrade, della pubblicità» (Blake 1973, p. 55).

Anch'egli, come Drexler, deplorava la volgarità e l'inquinamento visivo che deturpavano il paesaggio, le strade e le città americane – e nel 1963 aveva pure scritto un libro su questo argomento, *God's own junkyard* (Blake 1963) – tuttavia, a Melbourne, affermò che

i tipi come me andavano in giro a fare conferenze contro questo genere di cose, concludendo che un Paese capace di produrre una quantità così pazzesca di spazzatura non valeva la pena di essere salvato (Blake 1973, p. 55).

Ma dovette cambiare idea. Nonostante tutto, bisognava ammettere che

il fenomeno più interessante degli ultimi dieci o vent'anni nel campo delle arti [...] sia stato la nascita della Pop Art – o meglio l'aver scoperto in ciò che una volta consideravamo futile e volgare una enorme risorsa inesplorata (Blake 1973, p. 55).

In ogni caso, prima di poter percepire un cambiamento sostanziale tra le storie dell'architettura con un punto di vista "europeo" e uno "americano", bisognerà aspettare le pubblicazioni dello storico dell'architettura americano Vincent Scully Jr. (1961, 1969).

La sua prima storia dell'architettura, *Modern Architecture* (Scully, 1961), fu un primo passo, ma con *American Architecture and Urbanism* (1969), Scully affrontò l'architettura americana dalla preistoria, osservando quanto essa influì sui *Conquistadores*, come nel caso delle chiese di *San Esteban* ad Acoma, del 1630 circa, o *San Francisco* a Taos del 1772, nel New Messico.

In *American Architecture* Scully studiò i tratti di originalità della cultura architettonica americana, stabilendone l'indipendenza da quella europea, individuando e distinguendo ciò che era "americano" da ciò che era "europeo". Se tutto questo non bastasse, nell'introduzione di *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi (1966, p. 6), Scully definì il libro di Venturi come il più importante testo di architettura del Novecento dopo *Vers une Architecture* di Le Corbusier (1923).

Furono infine, proprio Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, che con *Learning From Las Vegas* (1972), contestarono la differenza tra cultura colta e cultura volgare, rivendicando la legittimità di poter amare al contempo il manierismo italiano e l'architettura vernacolare americana come espressioni autentiche di una cultura e di una civiltà, opponendosi così alle concezioni elitarie espresse pochi anni prima da Blake e Drexler. Quanto scrissero Tom Wolf in *Las Vegas. What? Las Vegas Can't hear you! Too Noisy* (1964) e Rayner Banham in *Towards a million-volt light and sound culture* (1967), chiarisce quanto il clima culturale fosse cambiato. Secondo loro Versailles e Las Vegas erano l'autentico modello della città moderna della storia occidentale e così, quanto diedero avvio la Scott

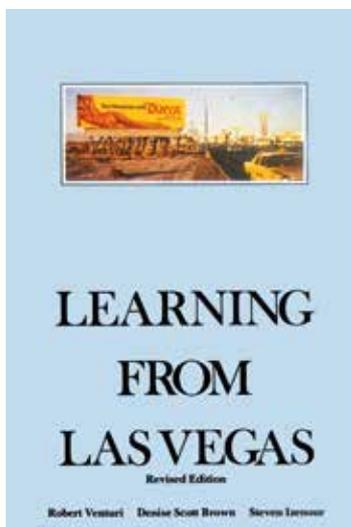


Fig. 5
Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning From Las Vegas*, 1971, copertina.



Fig. 6
Tom Wolfe, *Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you! Too Noisy)*, Esquire, February, 1964, pagina.97.

Brown Izenour e Venturi con i loro studenti, non fu solo lo studio della singola città di Las Vegas, ma di tutte le città del mondo che, prima o poi, si sarebbero sviluppate in funzione dell'automobile, della pubblicità, degli Shopping Centers, dei Fast Food, delle Gas Stations, così meravigliosamente progettate, descritte, studiate e testimoniate da Wright (1932), Rusha (1963), Wolfe (1964), Banham (1971), Scott Brown, Izenour, Venturi (1972), Blake (1963) e molti altri.

La rivendicazione di indipendenza, il taglio del cordone ombelicale dell'architettura americana da quella europea, era definitivamente sancito.

L'America aveva i suoi pionieri, i suoi eroi, i suoi maestri, i suoi poeti, le sue scuole, la propria storia e infine, la propria tradizione (Wrenn-Mulloy, 1976).

Passati appena quarant'anni da queste prime manifestazioni di consapevolezza e indipendenza culturale, nel 2014, diversamente dalla mostra del MoMA *Modern Architecture U.S.A.* del 1965, in occasione della *XIV mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia*, nel padiglione degli Stati Uniti si dava "dimostrazione" della diffusione dell'architettura americana nel mondo in tre cataloghi.

Il primo, *OfficeUS Atlas* – di ben 1230 pagine – (Gilabert-Kubo,-Miljački-Schafer 2014) consiste di un'ampia ed esaustiva selezione di articoli d'epoca, a testimonianza dei lavori degli architetti americani *overseas*; di articoli e saggi sulla struttura organizzativa (*business management*) degli studi americani; di una serie di schede sugli architetti nazionali, e molto altro. Il secondo catalogo, *OfficeUS Agenda* (Gilabert-Lawrence-Miljački-Schafer 2014), contiene saggi sulle "competenze manageriali" degli architetti americani; sulla cooperazione internazionale compiuta dagli architetti degli Stati Uniti in terra straniera¹⁰ e sul ruolo dell'architettura americana come ambasciatrice dell'America nel mondo.

Nell'ultimo catalogo della mostra, *OfficeUS Manual* (Gilabert-Miljački-Carrasico-Reidel-Schafer 2014), si mostrano al mondo le "buone pratiche" degli studi americani per ottenere successo; un vero e proprio manuale di *business management* per gli architetti.

Fu così che nell'esposizione della *XIV mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia*, il visitatore del padiglione USA veniva letteralmente investito dall'enorme quantità di progetti che gli architetti americani avevano realizzato in ogni dove. Una vera e propria rivelazione. Tuttavia, la percezione e consapevolezza che l'architettura americana, così come il primato in ogni altro campo, fosse già un fenomeno globale, non necessitava di alcuna dimostrazione.

Come affermava Armand Mattelart (2000), l'unico paese che, per il suo potere d'influenza, meritava il nome di "società globale" erano proprio gli Stati Uniti. Per maturità, la società americana era la società che illuminava il cammino delle altre nazioni. In termini politici ormai, non si poteva più parlare di "imperialismo culturale" degli Stati Uniti nei confronti del resto del mondo per il fatto che la loro industria culturale e i loro modelli di organizzazione erano di per sé universali. Quello che gli Stati Uniti proponevano era un modello globale di modernità, un modello di comportamento e di valori destinato ad essere imitato su tutto il pianeta. Cosicché, Mattelart, prospettava la nuova società globale come un'estrapolazione dell'archetipo nato e cresciuto nel Nuovo Mondo.

Nel campo architettonico è sufficiente considerare quanto si è diffusa la pratica costruttiva del grattacielo. In origine, autentico archetipo americano e costruzione esclusivamente americana – gli unici esempi di edifici

alti, prima del 1920, erano visibili solo a New York e Chicago – oggi i grattacieli sono le “nuove” costruzioni più diffuse nel pianeta.

Il grande successo del grattacielo deriva essenzialmente dalla sua simultanea rappresentatività di modernità, simbolicità e di *Reklame Architektur* (Hilberseimer 1927), poiché «The Medium is the Message» (McLuhan 1967). Questo fenomeno però non ha nel grattacielo l'unico protagonista. L'enorme successo delle catene di alberghi, di abbigliamento, di Fast Food, di Supermercati, di centri commerciali, di sedi per uffici delle multinazionali – altri edifici “originariamente” americani – sono anch'essi oggi globalmente diffusi, facendo registrare così la loro crescente adozione in contesti geografici molto differenti e favorendo soprattutto, la formazione di paesaggi urbani che vanno via via negando le loro originarie peculiarità e contribuendo alla formazione di luoghi che il sociologo francese Marc Augé ha definito *Non-Lieux* [non luoghi](1992); costruzioni elette per rappresentare le società moderne o in via di sviluppo, soprattutto per la loro attitudine atopica, per le loro doti di essere ripetute – di poter trasmigrare – in qualsiasi parte del mondo senza eccezioni. Fenomeno questo, rasserenante e al contempo alienante. Rasserenante perché protegge dal “rischio” della “sorpresa” di contesti ambientali “diversi” e “sconosciuti”; alienante perché luogo universale, ovunque uguale.

Nel corso dei primi anni di questo terzo millennio, si registra la crescente realizzazione di edifici con il deliberato ricorso tanto a eccezionali e ardite soluzioni costruttive, quanto a sofisticate tecniche che le rendono possibili, e che consentono di creare contesti ambientali esplicitamente artificiali e svincolati dalle condizionanti situazioni locali.

Alle attuali linee della ricerca progettuale ed al tipo di tecnica che le rende attuabili, sembra essere sottesa la convinzione che i modelli edilizi non debbano necessariamente essere radicati ai contesti locali (e questo è ciò che si è apprezzato, il pregio che ne ha decretato il grande successo e diffusione globale), così che, è venuto a mancare il legame con le realtà locali. A partire dagli anni Cinquanta e con crescente intensità, negli Stati Uniti si moltiplicarono interventi edilizi caratterizzati da opere ad altissimo tenore tecnologico. Oltre ai già citati grattacieli, nei laboratori del MIT si svilupparono studi e prototipi per case ad energia solare (Barber 2014, 2016) e case prefabbricate e componibili di plastica (Behrendt 1958; Plastic Houses 1956), successivamente – presso il Media Lab del MIT – con lo straordinario sviluppo delle tecnologie digitali, dell'Intelligenza Artificiale e della domotica, si poté pensare alle case autosufficienti e alle *Città dei Bits: le Smart Cities* (Mitchell 1995; Song, Selim 2022).

Si è notato (McLuhan 1962) che l'alfabetizzazione mediatica su scala planetaria ponesse le premesse della globalizzazione, ma anche che la nuova interdipendenza elettronica ricreava il mondo nell'immagine di quello che si poteva definire un villaggio globale (McLuhan 1962, p. 31).

Secondo McLuhan, le scoperte tecnologiche hanno ricreato il “campo”, per cui viviamo in un unico spazio ristretto che risuona di tamburi tribali. Così che, la preoccupazione per il “primitivo” oggi, risulta essere banale quanto la preoccupazione per il “progresso” del XIX secolo e irrilevante per i nostri problemi (McLuhan 1962, p. 31), egli afferma che

Il nostro è un mondo nuovo di zecca tutto in una volta. Il “tempo” è cessato, lo “spazio” è svanito. Ora viviamo in un villaggio globale ... un accadimento simultaneo. (McLuhan 1967, p. 63)

Tuttavia, questo modello globale di modernità impone da una parte la riflessione sul concetto stesso di sviluppo, e dall'altra, sul problema delle istanze culturali regionaliste e identitarie che Kenneth Frampton esprimeva in *Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity* (Frampton 1980, pp. 313-327).

Da tempo, si sostiene che l'attuale processo di sviluppo – cosiddetto lineare – ha quasi esaurito e dissipato le risorse planetarie e che il fenomeno della globalizzazione ha messo a repentaglio, se non annientato, le diversità e le complessità culturali delle Nazioni e dei Paesi del mondo. Ma, se la prima affermazione può corrispondere al vero, la seconda è ancora tutta da dimostrare. Paradossalmente, la globalizzazione è un fenomeno che ha dato forza propulsiva alle istanze identitarie, in atto da decenni, ed è altrettanto evidente, che ai problemi dell'esaurimento delle risorse e della relativa emergenza planetaria, corrispondono le crescenti azioni contrarie, di compensazione e resilienza, di cui il *Critical Regionalism* è portatore.

Oggi per tanto, ci si chiede se il modello di sviluppo degli Stati Uniti e di tutto quel mondo che ad essi guardano, può essere replicato; in altre parole, possono i Paesi meno sviluppati – come diceva Marx – seguire le orme di sviluppo degli Stati Uniti d'America? Un Paese dalle vaste dimensioni, dalle illimitate (si pensava) risorse minerarie e dagli immensi giacimenti di petrolio? Un Paese dell'abbondanza, proiettato verso il futuro e dal grande avvenire, dove tutto è possibile?

La risposta è, a questo punto, scontata, e la domanda retorica. Ovviamente, le possibilità di sviluppo non possono essere più e per nessuno, quelle che hanno reso possibile l'indiscutibile primato degli Stati Uniti. La parentesi storica dello sviluppo lineare e del consumismo, di cui gli Stati Uniti hanno rappresentato il modello (Galbraith, 1958), non è più, da molto tempo, sostenibile, oltre che per ragioni etiche, per le necessità di preservare l'equilibrio, già sconvolto e quasi [?]¹¹ irreversibilmente compromesso del Pianeta (Schumacher 1973).

Tuttavia, oggi, le costruzioni più diffuse al mondo sono proprio i grattacieli, i centri commerciali e ad esse si associano le salvifiche *Smart Cities*, assunte come modello per un nuovo equilibrio tra città, società e Pianeta. Modelli originati e sviluppati negli Stati Uniti e, con il tempo, assimilati e diffusi in tutto il mondo, così che, come affermava Mattelart (2000), la società globale altro non è che l'estrapolazione dell'archetipo nato e cresciuto nel Nuovo Mondo.

Ma questi edifici, così come le *Smart Cities*, adottati come modello globale, richiedono enormi quantità di energia, un elevato apparato informatico, tecnologico e scientifico. Tutto questo porta alla paradossale, ridicola, se non tragica situazione per cui nel mondo, Paesi meno sviluppati utilizzino questi modelli incondizionatamente, conducendo a quanto Richard Sennett osservava e che induce all'ovvia domanda in termini di progettazione, di come sia possibile che un paese come l'India, con una popolazione che non ha acqua potabile, nessun sistema fognario e nessun ambulatorio a livello di quartiere, cerchi di seguire questa strada destinata al fallimento, progettando 100 *Smart Cities* nuove di zecca (Sennett 2018, p. 162).

Evidentemente, l'inerzia con cui i Paesi sottosviluppati, o semplicemente meno sviluppati degli Stati Uniti, vogliono anch'essi raggiungere le vette dello sviluppo è ancora questione aperta. Purtroppo, però, il modello lineare, e lo sviluppo economico globale – modello adottato da tutti i Paesi, industrializzati e non – ha sprecato e consumato le risorse e, soprattutto, ha prodotto una quantità indescrivibile di rifiuti, nonché causato l'annulla-

mento delle diversità culturali, regionali e locali.

In tal senso la cultura del *Regionalismo Critico* e di tutti coloro che percepiscono come una grande illusione la possibilità di uno sviluppo continuo e illimitato, oggi troveranno una rinnovata, forse necessaria, collocazione. Per contrastare l'attuale modello di sviluppo, forse non basteranno il *Regionalismo Critico* e la ricerca di un modello di consumo circolare e di piccola produzione – regionale – come proposto da Ernst Friedrich Schumacher (1973); ma sarà molto probabile che i diversi Paesi del mondo dovranno necessariamente formulare dei modelli di ripensamento – critico – nei confronti di quelli attuali, seguendo ognuno, le proprie attitudini, possibilità e cultura locale – regionale? (Younsi, Chabchoub 2022).

Come afferma Frampton,

Il regionalismo critico tende a prosperare in quegli interstizi culturali che, in un modo o nell'altro, sono in grado di sfuggire alla tensione ottimizzante della civiltà universale. La sua comparsa indica che la nozione ereditata di un centro culturale dominante circondato da satelliti dipendenti e dominati è, in ultima analisi, un modello inadeguato per dare un giudizio complessivo sullo stato attuale dell'architettura moderna. (Frampton 1982, p. 387)

Se questo fosse vero, ci rassicurerebbe e farebbe piacere crederlo.

Note

¹ Il paese industrialmente più sviluppato non fa che mostrare a quello meno sviluppato l'immagine del proprio avvenire.

² Generalmente l'inizio della *Cold War* viene cronologicamente collocato nel 1947 con l'adozione del *National Security Act* (18 settembre, 1947) e si conclude simbolicamente con la caduta del muro di Berlino (1989) e lo scioglimento dell'URSS (1991). Diversamente qui si indica come data di inizio della *Cold War* il 1945, in concomitanza dello scritto di George Orwell che, in risposta al bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki, scrive l'articolo "You and the Atomic Bomb" (1945): «The atomic bomb may complete the process by robbing the exploited classes and peoples of all power to revolt, and at the same time putting the possessors of the bomb on a basis of military equality. Unable to conquer one another, they are likely to continue ruling the world between them, and it is difficult to see how the balance can be upset except by slow and unpredictable demographic changes [...] that is, the kind of world-view, the kind of beliefs, and the social structure that would probably prevail in a state which was at once unconquerable and in a permanent state of "cold war" with its neighbours».

³ Negli USA infatti emigrarono Theodor W. Adorno (1939), Josef and Annie Albers (1933), Herbert Bayer (1938), Peter Blake (1940), Max Beckmann (1933), Marcel Breuer (1937), Serge Chermayeff (1940), Albert Einstein (1938), Enrico Fermi (1938), Walter Gropius (1937), George Grosz (1933), Victor Gruen (1938), Max Horkheimer (1933), Fritz Lang (1934), Claude Lévi-Strauss (1940), Peter Lorre (1935), Thomas Mann (1939), Erich Mendelsohn (1941), László Moholy-Nagy (1937), Sibyl Moholy-Nagy (1937), Piet Mondrian (1940), Mies van der Rohe (1933), Berta and Bernard Rudofsky (1941), Josep Lluís Sert (1939), Hans Richter (1940), Arnold Schoenberg (1933), Georg and Maria Ludwig von Trapp (1938), Oskar Wlach (1940), Bruno Zevi (1940) e molti altri (la data indica l'anno di arrivo negli USA).

⁴ Le osservazioni di Peter Blake riguardo l'influsso dei maestri europei emigrati negli Stati Uniti, appartengono a pubblicazioni piuttosto recenti, ma queste, come è testimoniato in *No Place Like Utopia* (Blake, 1993), risalgono ai primi anni Cinquanta.

⁵ *Bauhaus: 1919-1928* [MoMA Exhibition. #82, December 7, 1938-January 30, 1939].

⁶ *Road to Victory* [MoMA Exhibition #182, May 21-October 4, 1942], *Airways to Peace* [MoMA Exhibition #236, July 2-October 31, 1943].

⁷ *Modern Architecture: International Exhibition* [MoMA Exh. #15, February 9-March 23, 1932]

⁸ Non bisogna dimenticare che Zevi a seguito delle leggi razziali, lascia l'Italia nel 1939 per recarsi prima a Londra e poi, nel 1940, negli Stati Uniti. Qui si laurea presso la Graduate School of Design della Harvard University, diretta da Walter Gropius, e scopre Frank Lloyd Wright. Nel 1943 torna in Europa a bordo di una nave militare che approda a Glasgow, vive da rifugiato a Londra e, su incarico dell'esercito degli Stati Uniti, progetta accampamenti militari prefabbricati in vista dello sbarco in Normandia. A Londra frequenta la biblioteca del RIBA e prepara la stesura del suo primo libro, *Verso un'architettura organica*.

⁹ *Modern Architecture, U.S.A.* [MoMA Exhibition #767a, May 18-September 6, 1965].

¹⁰ Emblematico il lavoro compiuto da Albert Kahn, l'architetto di Ford (Bucci, 1992), per l'edificazione di complessi industriali in Russia.

¹¹ Il punto di domanda sta ad indicare l'incertezza di questa affermazione. Ancora non sappiamo se abbiamo sconvolto l'equilibrio del pianeta in modo irreversibile o se siamo in tempo per invertire i processi innescati dalla deforestazione, dall'inquinamento dell'aria, dell'acqua... cause dell'effetto serra, dei Tornado, dell'innalzamento del livello del mare, dello scioglimento dei ghiacciai.....e delle pandemie.

Bibliografia

(1956) – “Plastic Houses: new form for a new architecture”. *The Canadian Architect*, 10, 22-29.

AUGÉ M. (1992) – *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, Paris.

BANHAM R. (1965) – “The Missing Motel: Unrecognized American Architecture”. *Landscape*, 2.

BANHAM R. (1967) – “Towards a million-volt light and sound culture”. *The Architectural Review*, 843, (Maj).

BANHAM R. (1971) – *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Penguin Press, London.

BARBER A.D. (2014) – “Tomorrow’s House: Solar Housing in 1940s America”. *Technology and Culture*, 55, January.

BARBER A.D. (2016) – *A House in the Sun. Modern Architecture and Solar Energy in the Cold War*. Oxford University Press, New York.

BAUDRILLARD J. (1968) – *Le Système des objets*. Gallimard, Paris.

BAUDRILLARD J. (1970) – *Amérique*. Grasset, Paris.

BAUDRILLARD J. (1970a) – *Société de consommation*. Gallimard, Paris.

BAUER MOCK E., McANDREW J. (1942) – *What is Modern Architecture?* MoMA, New York.

BAUMAN Z. (2000) – *Liquid modernity*. Polity Press, Cambridge.

BEHRENDT E. (1958) – “Plastic House”. *Popular Science*, April, 144-147; 262.

BLAKE P. (1960) – *The Master Builders; Le Corbusier; Mies van der Rohe; Frank Lloyd Wright*. Alfred A. Knopf, New York.

BLAKE P. (1963) – *God’s Own Junkyard, The planned deterioration of American landscape*. Holt, New York.

BLAKE P. (1993) – *No Place Like Utopia*, Alfred A. Knopf, New York.

BLAKE P. (1996) – “From Mies to Mickey Mouse”. *Zodiac* 16.

BRZEZINSKI Z. (1969) – *Between Two Ages. America’s Role in the Technetronic Era*. Viking Press, New York.

- BUCCI F. (1992) – *L'architetto di Ford. Albert Kahn e il progetto della fabbrica moderna*. Cittastudi, Milano.
- CABET E. (1840) – *Voyage en Icarie*. Bureau du Populaire, Paris.
- DELEUZE G. e GUATTARI F. (1972) – *L'Anti-Oedipe*. Les Editions de Minuit, Paris.
- DELEUZE G. e GUATTARI F. (1980) – *Mille Plateaux*. Les Editions de Minuit, Paris.
- DORFMAN A. e MATTELART A. (1971) – *Para Leer al Pato Donald*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- FLORIDA R. (2003) – *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. Basic Books, New York.
- FRAMPTON K. (1980) – *Modern Architecture: a Critical History*. Thames and Hudson, London.
- FRAMPTON K. (1982) – *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna.
- GALBRAITH J.K. (1958) – *The Affluent Society*. Harcourt Publishing, New York.
- GILABERT E. F., Kubo M., Miljački A., Schafer A. (eds.) (2014) – *OfficeUS Atlas*. Lars Müller Publishers, Zürich.
- GILABERT E. F., Kubo M., Miljački A., Schafer A., Lawrence A. R. (eds.) (2014) – *OfficeUS Agenda*. Lars Müller Publishers, Zürich.
- GILABERT E. F., Miljački A., Schafer A., Mínguez Carrasco C., Reidel J. (eds.) (2014) – *OfficeUS Manual*. Lars Müller Publishers, Zürich.
- GUNDLE S., GUANI M. (agosto 1989) – “L'americanizzazione del Quotidiano”. Quaderni storici, 62.
- HARRIS M. E. (1987) – *The Arts at Black Mountain College*. MIT Press, Cambridge.
- HILBERSEIMER L. (1927) – *Groszstadt Architektur*. Julius Hoffmann, Stuttgart.
- HITCHCOCK H.R. (1958) – *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries Modern Architecture*. Penguin Books, Harmondsworth.
- HITCHCOCK H.R., JOHNSON P. (1932) – *The International Style: Architecture since 1922*, W.W. Norton & company, inc., New York.
- KRUFT H.W. (1989) – *Städte in Utopia*. C.H.Beck, München.
- LE CORBUSIER (1923) – *Vers Une Architecture*. Éditions Crès, Paris.
- LE CORBUSIER (1937) – *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*. Éditions Plon, Paris.
- LESCAZE W. (1942) – *On being an architect*, G.P. Putnam's Sons, New York.
- LYOTARD J-F. (1979) – *La Condition Postmoderne: Rapport Sur Le Savoir*. Les Éditions de minuit, Paris.
- LYOTARD J-F. (1981) – *La Condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Feltrinelli, Milano.
- MARX K. (1867) – *Das Kapital*. Verlag von Otto Meissner, Hamburg; (1887) – *Capital. A Critique of Political Economy*. Progress Publishers, Moscow.
- MATTELART A. (2000) – *L'histoire de l'utopie planétaire. De la cité prophétique à la société globale*. La Découverte, Paris.
- MATTELART A. (2001) – *Histoire de la société de l'information*. La Decouverte, Paris.
- McLUHAN M. (1962) – *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press.
- McLUHAN M. e FIORE Q. (1967) – *The Medium is the Massage*. Penguin, London.
- MENDELSON E. (1926) – *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*. Mosse, Berlin.
- MITCHEL W. J. (1995) – *City of Bits. Space, Place, and the Infobahn*. MIT Press, Cambridge.
- MUMFORD L. (1931) – *The Brown Decades*. Harcourt Brace & Co. New York.

- MUMFORD L. (1977) – *Architettura e cultura in America*. Marsilio, Padova.
- NYE J. S. (1990) – *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*. Basic Books, New York.
- ORTEGA Y GASSET J. (1930) – “La rebelión de las masas”. Ediciones de la Revista de Occidente. 39 noviembre.
- ORWELL G. (1945) – “You and the Atomic Bomb”, Tribune (October 14).
- PEVSNER N. (1936) – *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*. Faber and Faber, Ltd. Price, London.
- PEVSNER N. (1943) – *An outline of European architecture*. Penguin, London.
- REPS J.W. (1965) – *Town Planning in Frontier America*. Princeton University Press, Princeton.
- RICHARDS J.M. (1940) – *An Introduction to Modern Architecture*. Pelican. London.
- RICOEUR P. (1961) – “Universal Civilization and National Cultures”. In: *History and Truth*. Northwestern University Press, Evanston.
- RILEY T. (1992) – *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*. Rizzoli, New York.
- RUSHA E. (1963) – *Twentysix Gasoline Stations*. Los Angeles.
- SCHUMACHER E. F. (1973) – *Small is Beautiful: Economics as if People Mattered*. Harper and Row, New York.
- SENNETT R. (2018) – *Building and Dwelling, Ethics for the City*. Farras Strauss & Giroux, New York.
- SERVAN-SCHREIBER J.J. (1980) – *Le défi Mondial*. Fayard, Paris 1980.
- SONG H. e SELIM G. (2022) – “Smart Heritage for Urban Sustainability: A Review of Current Definitions and Future Developments”. *Journal of Contemporary Urban Affairs*, 6(2), p.175-192. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2022.v6n2-5>
- SPENGLER O. (1918) – *Der Untergang des Abendlandes*. Oskar Beck, München.
- VALÉRY P. (1919) – “La Crise de l’esprit”. *La Nouvelle Revue Francaise*, August.
- VENTURI R. (1966) – *Complexity and Contradiction in Architecture*. MoMA, New York.
- VENTURI R., SCOTT BROWN D., IZENOUR S. (1972) – *Learning From Las Vegas*. MIT, Cambridge.
- WOLFE T. (1964) – “Las Vegas (What?) Las Vegas (Can’t heart you! Too Noisy)”. *Esquire*, February.
- WOLFE T. (1981) – *From Bauhaus to Our House*. Farrar, Straus & Giroux, New York.
- WRENN T. P., MULLOY E. D. (1976) – *America’s Forgotten Architecture*. Pantheon, New York.
- WRIGHT F. L. (1932) – *An Autobiography*. Faber & Faber, London.
- WRIGHT F. L. (2016) – *Una atobiografia*. Jaka Book, Milano.
- YOUSNI S., Chabchoub, A., Jouini, N. E. H., Kharrat, F. (2022). “A Proposal to Mitigate Energy Consumption through the Sustainable Design Process in Tunis”. *Journal of Contemporary Urban Affairs*, 6(2), 193-205. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2022.v6n2-6>

Ugo Rossi ha studiato architettura a Venezia e Milano e conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola di dottorato dell’Università IUAV di Venezia con una tesi su Bernard Rudofsky. I suoi interessi teoretico-progettuali indagano le diverse accezioni del moderno e le intersezioni tra storia e cultura critica nella pratica dell’architettura moderna e contemporanea. È autore di articoli e saggi pubblicati in riviste e libri di settore, nazionali e internazionali. Ha curato il volume *Tradizione e Modernità, l’influsso dell’architettura ordinaria nel moderno* (LetteraVentidue, Macerata 2015); è autore di *Bernard Rudofsky Architect* (CLEAN, Napoli 2016).

Ray Bromley

Combinare globalismo, futuro a lungo termine e sensibilità storiche: L'audacia di Constantinos Doxiadis

Abstract

Constantinos Doxiadis ha dedicato gran parte della sua vita alla pianificazione urbana e regionale. Il suo lavoro era globalizzato, futuristico e straordinariamente ambizioso, eppure era affascinato dai contesti locali, dalla storia e dalle civiltà antiche. La Doxiadis Associates, la società di consulenza internazionale con sede ad Atene da lui fondata a metà degli anni '50, ha portato a termine progetti in oltre 40 paesi. Il suo movimento Ekistics aveva soci in tutto il mondo e ha attirato migliaia di studenti e partecipanti alle conferenze in Grecia. Dopo una malattia di quattro anni, morì un anno prima della prima Conferenza delle Nazioni Unite sull'habitat, tenutasi a Vancouver nell'estate del 1976, ma concluse il suo prolifico record di pubblicazioni con quattro libri da presentare alla conferenza.

Parole Chiave

Doxiadis — Ekistica — Futurismo — Patrimonio culturale

Dall'inizio degli anni '50 fino alla metà degli anni '70, Constantinos A. Doxiadis (1913-1975) è stato un analista, progettista e promotore dello sviluppo urbano estremamente prolifico. Doxiadis Associates, lo studio da lui fondato e diretto, è stata tra le società di consulenza urbanistica più attive al mondo dalla sua fondazione, tra la fine del 1953 e la metà degli anni '70. Con sede ad Atene e operante in oltre 40 paesi, ha progettato alcuni dei più grandi programmi abitativi nazionali nel mondo e un'ampia gamma di progetti di nuove città, di espansione urbana e rinnovamento urbano¹.

Doxiadis istituì e promosse una "scienza degli insediamenti umani", che chiamò "ekistica", applicandola al mondo intero e al passato, presente e futuro della civiltà umana. L'ekistica era, e continua ad essere, un campo interdisciplinare che abbraccia le scienze sociali e ambientali. Sottolinea le prospettive spaziali, temporali e grafiche, collegando la storia alla pianificazione e alla futurologia, utilizzando un'ampia gamma di mappe, diagrammi e fotografie.

L'architettura era una componente importante dell'ekistica, ma Doxiadis è andato ben oltre la struttura disciplinare convenzionale per incorporare le agende dell'interior design, dell'architettura del paesaggio, dell'ingegneria civile, delle scienze regionali, della geografia umana e degli studi globali. Per sviluppare e promuovere l'ekistica, e in stretta associazione con la sua impresa, Doxiadis ha fondato e diretto l'*Athens Center for Ekistics* (ACE), l'*Athens Technical Organization* (ATO) e la *World Society for Ekistics* (WSE). L'A.C.E. e A.T.O. erano importanti imprese accademiche da cui organizzare ricerche, conferenze e programmi di formazione e pubblicare opuscoli, monografie, libri e due riviste, la *D.A. Review* che riassumeva la produzione di *Doxiadis Associates*, ed *Ekistics*, una rivista accademica de-

stinata a promuovere la scienza degli insediamenti umani in tutto il mondo. Doxiadis ha scritto e curato oltre 20 libri e centinaia di articoli e rapporti di pianificazione, ha organizzato 12 conferenze internazionali, note come *Delos Symposia* per molti degli intellettuali più creativi degli anni '60 e dei primi anni '70. In quanto combinazione di rivista accademica, campo di competenza e movimento per generare politiche su questioni di sviluppo urbano e regionale in tutto il mondo, *Ekistics* è stata bollata come interdisciplinare, politicamente orientata e futuristica, con un legame speciale con l'esperienza pionieristica della storia, della lingua e della cultura e civiltà greca.

Il termine "ekistics" era solo uno dei centinaia di esempi di come Doxiadis usasse deliberatamente la lingua greca e gli esempi, inseriti nella lingua inglese, come forma di "marchio" e identità intellettuale. Lui e i suoi colleghi più stretti generalmente lavoravano in inglese, la lingua globale dominante, ed erano disposti a viaggiare e lavorare in aree povere del mondo che avevano pochi visitatori internazionali. Essi hanno trasformato la loro nazionalità greca in un vantaggio competitivo per esaltare l'eredità greca, promuovere l'interesse per la Grecia del turismo internazionale, inserendo termini greci come *metropoli* e *megalopoli* nella letteratura internazionale dell'urbanistica e utilizzando i salari relativamente bassi e il costo della vita della Grecia per avvantaggiarsi nei confronti delle società rivali dal Nord America e dall'Europa occidentale.

Questo articolo riassume la carriera di Doxiadis e la sua ascesa nella ribalta globale, e specula sul motivo per cui oggi non è molto conosciuto o pienamente considerato nell'architettura contemporanea e nell'ambiente dei pianificatori. Valuta il significato e le lezioni dei contributi di Doxiadis alla pianificazione, affermando che sarebbe degno di una più adeguata attenzione da parte degli architetti e degli urbanisti, di quella che gli è riservata attualmente. Per ragioni di spazio, e poiché numerose altre pubblicazioni ne discutono, qui vengono fornite relativamente poche informazioni sui suoi quadri teorici e sui progetti di pianificazione specifici. La cosa più importante, tuttavia, ai lettori si rimanda alla sua opera magna (1968) *Ekistics: An Introduction to the science of human settlements*, e alle pubblicazioni curate da Alexandros-Andreas Kyrtis (2006) e a un articolo che riassume le sue idee (Bromley 2003).

Vita di Doxiadis

Constantinos Doxiadis è nato nel 1913 in una zona prevalentemente greca di quella che oggi è la Bulgaria. Suo padre era un pediatra che trasferì la famiglia ad Atene e per un certo periodo fu ministro greco per il reinsediamento dei rifugiati, la previdenza sociale e la salute.

Doxiadis ha conseguito la prima laurea in Ingegneria dell'Architettura presso l'Università Tecnica di Atene nel 1935, successivamente si è recato in Germania per due anni per completare un Dottorato in Architettura e Pianificazione presso l'Università di Berlino a Charlottensburg, scrivendo la sua tesi sulla progettazione urbana dei centri cerimoniali della Grecia antica. Mentre era in Germania fu influenzato dal lavoro di Gottfried Feder sulle nuove città e sulle strategie insediative, dal lavoro di Walter Christaller sui sistemi dei luoghi centrali e sull'organizzazione spaziale regionale e dal lavoro di Ernst Neufert sulla standardizzazione e la produzione di massa degli edifici. Ritornato in Grecia, lavorò come Capo dell'Urbanistica della Grande Atene, e poi come Capo della pianificazione regionale e delle città presso il Ministero dei Lavori Pubblici.

Il suo sviluppo professionale fu interrotto dalla Seconda Guerra Mondiale.

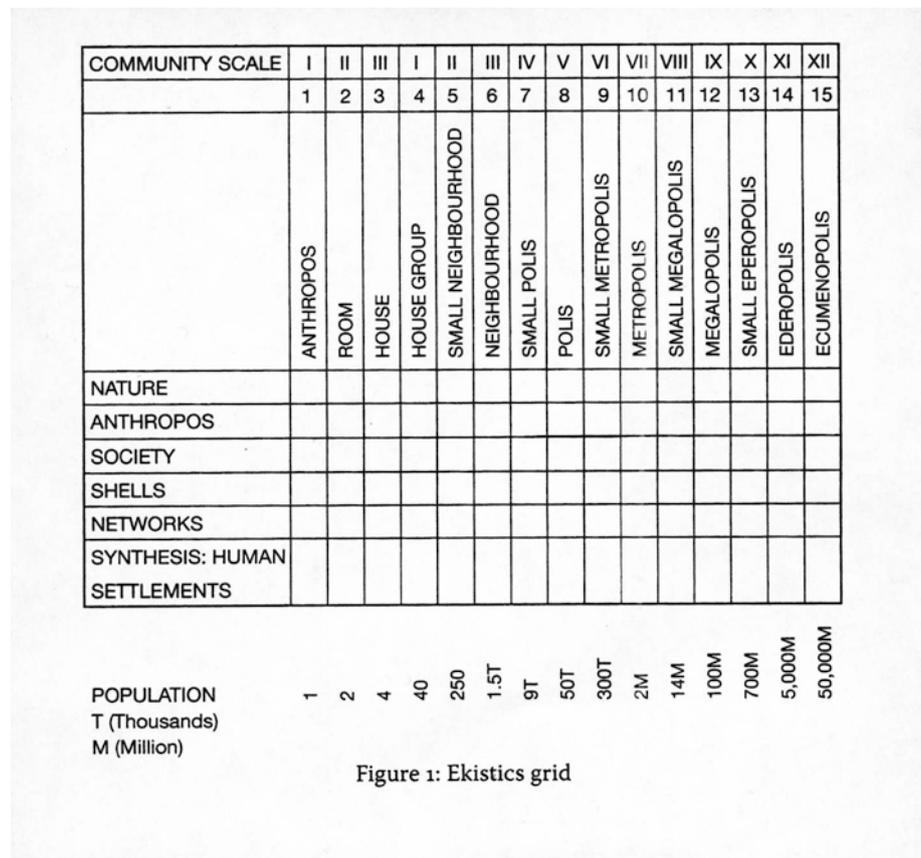


Fig. 1
Griglia echistica.

Prestò prima servizio come caporale nell'esercito greco e poi come capo di un gruppo di resistenza nazionale contro l'occupazione greca. Diresse con successo operazioni di sabotaggio contro le linee di rifornimento militari tedesche e dopo la fine della guerra ricoprì varie posizioni di primo piano nella ricostruzione postbellica della Grecia. In quello sforzo di ricostruzione, lavorò a stretto contatto con gli amministratori americani e gli specialisti tecnici del Piano Marshall, e fu rinomato per la sua capacità di parlare inglese, guidare e ospitare visitatori internazionali e promuovere l'interesse per il patrimonio culturale e ambientale della Grecia. Per oltre cinque anni fu figura centrale nel coordinare gli sforzi di ricostruzione e nell'attrarre finanziamenti internazionali, ma nel 1950 si scontrò con le fazioni politiche greche, così da venir estromesso dalla sua partecipazione governativa.

Alla ricerca di un nuovo inizio lontano dalle tensioni, rivalità e conflitti ateniesi, Doxiadis viaggiò con la sua famiglia per stabilirsi in Australia, dove incontrò problemi per il riconoscimento dei suoi diplomi professionali e, sebbene abbia intrapreso diversi progetti architettonici e urbanistici, la sua principale fonte di reddito fu come orticoltore, coltivando pomodori. Dopo due anni in Australia, e frustrato dal suo fallimento nello sviluppo di una carriera professionale, lui e la sua famiglia tornarono ad Atene dove alla fine del 1953 fondò la società di consulenza Doxiadis Associates.

Ad Atene ricostruì rapidamente una rete internazionale di contatti e amici che aiutarono la società ad ottenere commissioni. Alcuni di queste erano in Grecia, ma la maggior parte erano in Medio Oriente, Pakistan e Africa, aree in cui i consulenti nordamericani e dell'Europa occidentale erano riluttanti a lavorare e dove la Doxiadis Associates poteva economicamente competere con la concorrenza. Doxiadis ottenne un aiuto sostanziale dalla Fondazione Ford per la creazione di un Centro di ricerca e per un'Accademia di formazione ad Atene, grazie alla sua vecchia rete di amici del Piano

Marshall, e per organizzare rapidamente la sua società di consulenza. La Doxiadis Associates prosperava negli anni '60 e trascorse molto tempo in rete con i principali studiosi e intellettuali di tutto il mondo, facendo pressioni per una maggiore attenzione ai problemi globali imposti dalla rapida crescita della popolazione e dall'urbanizzazione.

Dalla metà degli anni '50 all'inizio degli anni '70, la carriera di Doxiadis è stata caratterizzata da uno straordinario successo, con una integrazione di attività professionale e accademica e con un gruppo di associati e seguaci in rapida ascesa.

L'interesse globale e la preoccupazione per le questioni di sviluppo urbano stavano crescendo rapidamente e le reti professionali, sociali e intellettuali associate all'ekistica hanno svolto un ruolo significativo. Forse più di ogni altro studioso-professionista, Doxiadis ha contribuito a promuovere il termine e il concetto di "insediamenti umani", abbracciando ogni dimensione e tipo di luogo, nucleato e disperso, urbano e rurale.

Basandosi sulla sua passione per le tipologie, le relazioni spazio-temporali e i processi di sviluppo, ha analizzato gli insediamenti umani in termini di cinque "elementi" con una gerarchia nidificata di 15 livelli di "unità echistiche". Gli elementi erano *anthropos* (individui), natura, società, nicchie (edifici) e reti (strade, servizi pubblici, trasporti, comunicazioni e confini amministrativi). Le unità echistiche erano: uomo (*anthropos*), stanza, abitazione, gruppo abitativo, piccolo quartiere, quartiere, piccola città, paese, grande città, metropoli, conurbazione, megalopoli, regione urbana (piccola *eperopolis*), continente urbano (*eperopolis*) ed "*ecumenopolis*" – l'inevitabile sistema urbano mondiale interconnesso del futuro. Egli vedeva gli elementi e le undici unità echistiche inferiori facilmente definibili e pienamente funzionanti, mentre le quattro unità echistiche superiori erano ancora in fase di formazione.

La Conferenza delle Nazioni Unite sull'ambiente tenutasi a Stoccolma nel 1972 portò all'impegno di tenere un'altra Conferenza, questa volta sugli "insediamenti umani", con il sostegno del governo del Canada a Vancouver, per l'estate del 1976.

La conferenza fu la più coinvolgente di tutte le conferenze delle Nazioni Unite tenute fino ad allora, con 132 governi nazionali rappresentati, 3.400 delegati, 1.600 rappresentanti dei media e almeno 7.000 partecipanti al parallelo "Habitat Forum", una conferenza delle organizzazioni non governative. In molti sensi, il movimento echistico ha fornito una struttura ideale per "Habitat" perché le sue teorie e terminologie abbracciano tutti i livelli di urbanizzazione, passato, presente e futuro, e potrebbero essere applicate al mondo intero, dalle regioni del mondo fortemente urbanizzate e moderatamente prospere a quelli rurali e relativamente poveri.

Tragicamente per il movimento echistico, tuttavia, quando è stato annunciato Habitat, a Doxiadis era stata diagnosticata una malattia terminale, la malattia del motoneurone (SLA/MND, malattia di Lou Gehrig), e la natura intensamente personale della sua leadership è rapidamente passata alla responsabilità della Doxiadis Associates, l'A.C.E., l'A.T.O. e all'intero movimento echistico.

Doxiadis ha dedicato gran parte degli ultimi anni della sua vita alla produzione di pubblicazioni e allo sviluppo di relazioni accademiche per la successiva Conferenza delle Nazioni Unite sull'habitat che si sarebbe tenuta a Vancouver, inclusi quattro libri, *Anthropopolis* (1974), *Ecumenopolis* (Doxiadis e Papaioannou 1974), *Building Entopia* (1975) e *Action*

for *Human Settlements* (1976), tutti pubblicati nei due anni precedenti la conferenza. Purtroppo, Doxiadis morì un anno prima della conferenza e ben prima dell'uscita dell'ultimo dei quattro libri. Nessuno di questi libri ha attirato l'attenzione quanto quelli incentrati sulle conferenze, come *Housing by People* di John Turner (1976) o *Taming the Megalopolis* di Lauchlin Currie (1976).

Gli anni di malattia di Doxiadis, la sua determinazione a partecipare alla Conferenza Habitat e la sua morte prematura hanno lasciato la Doxiadis Associates, l'A.T.O., l'A.C.E. e la sua eredità personale in una situazione caotica, con seri problemi finanziari e organizzativi e con una leadership inadeguata. Doxiadis non aveva nominato e formato alcun successore, non c'era nessuno che poteva sostituire la sua straordinaria visione e carisma, e soprattutto, la varietà delle attività legate a Doxiadis diminuì molto rapidamente negli anni '70. Il WSE e la rivista *Ekistics* proseguirono con una partecipazione e una frequenza ridotte, la rivista è stata recentemente rilanciata online come *Ekistics and the New Habitat*. La società di consulenza Doxiadis Associates è stata ceduta subito dopo la sua morte e da allora è passata di mano più volte, esistendo di nome ma su scala ridotta e con un ridotto rapporto con la sua eredità. Nel frattempo, l'attività di formazione e ricerca legate all'A.T.O. e l'ACE, ridimensionato durante la sua malattia, è completamente scomparsa dopo la sua morte.

L'echistica come eredità intellettuale

Fin dai suoi inizi, gli anni '50, l'echistica è stata etichettata come “la scienza degli insediamenti umani”, un parallelo basato sull'architettura e la progettazione, della scienza regionale basata sull'economia di Walter Isard. Entrambi i “campi interdisciplinari” erano concentrati principalmente sull'attività umana su scala regionale, attingendo a principi micro-comportamentali e alle forze macro-globali per contestualizzare le loro visioni regionali. Entrambi hanno fatto molto affidamento sulla leadership e sugli scritti del fondatore, ed entrambi sono cresciuti fino a diventare impressionanti movimenti globali interdisciplinari e quasi disciplinari. Tuttavia, sia l'echistica che la scienza regionale sono notevolmente diminuite dalla morte del loro fondatore, Doxiadis nel 1975 alla giovane età di 62 anni, e Isard nel 2010 all'età di 91.

L'eredità di Isard è più persistente, forse perché visse molto più a lungo e aveva sede negli Stati Uniti, un paese con un'economia molto più forte e un impatto intellettuale globale rispetto alla Grecia. Tuttavia, entrambi i movimenti non sono riusciti a sviluppare una direzione intellettuale e uno slancio continuativo dalla morte del loro fondatore.

Rispetto a Isard, e a quasi tutti gli studiosi e intellettuali della sua epoca, Doxiadis aveva una straordinaria visione in termini di spazio e tempo, proiettando le sue previsioni e raccomandazioni fino al futuro e ponendo forte enfasi su illustrazioni e visioni grafiche. Il suo testo classico, *Ekistics: An Introduction to the Science of Human Settlements*, aveva xxix + 527 pagine di testo e illustrazioni, comprese 479 mappe, diagrammi e fotografie. Doxiadis diffuse così, le sue illustrazioni attraverso l'intero spettro delle scale, dalla singola persona al mondo intero, ma si è anche concentrato ai livelli intermedi, dalla piccola città alle *megalopolis*, dai giganteschi agglomerati urbani che caratterizzano aree come il nord-est degli Stati Uniti, al triangolo Londra-Ruhr-Parigi nell'Europa occidentale e poi gli agglomerati costieri della Cina settentrionale, centrale e meridionale concentrati intorno a Pechino, Shanghai e Guangzhou. Le illustrazioni di Doxiadis ri-

flettono la passione di molti architetti per la grafica, ma l'obiettivo è prevalentemente per l'urbanistica e la pianificazione, ritraendo paesaggi urbani e mappe dell'uso del suolo, piuttosto che singoli edifici.

Con la crescita della sua reputazione, della società e delle sue relazioni internazionali, negli anni '60, Doxiadis sicuramente apprezzò la sua crescente celebrità. Gli scrittori lo descrissero come "il più grande pianificatore" (Rand 1963), un "capomastro per uomini liberi" (Deane 1965) e il "rimodellatore del mondo" (Lurie 1966). Non era legato o limitato a nessuna disciplina accademica, e ai Simposi di Delos ha deliberatamente invitato e ospitato esponenti di spicco di molte discipline diverse e contrastanti, invitandoli tutti a condividere le loro intuizioni. I partecipanti includevano intellettuali e visionari famosi come Margaret Mead, Herman Kahn, Marshall McLuhan, Buckminster Fuller e Barbara Ward.

Ogni volta che non aveva una risposta a una domanda, Doxiadis si rivolgeva allo specialista pertinente: economisti per risolvere problemi economici, amministratori pubblici per risolvere problemi amministrativi e così via. Presupponeva che tutte le prospettive e le scelte politiche potessero essere unificate sotto una visione a lungo termine delle tendenze globali e del futuro, una visione che era, evidentemente, la sua visione. Tale consenso è stato possibile quando ospitò 30 importanti intellettuali in una crociera nel Mar Egeo, visitando bellissime isole e impegnandosi in lunghe conversazioni faccia a faccia, ma non poté durare ad un esame internazionale più ampio e a lungo termine. Su una sola statistica, ad esempio, Doxiadis ha variamente previsto che la popolazione umana mondiale sarebbe aumentata fino a 15 miliardi, a 20 miliardi e persino 50 miliardi, numeri che sono surreali nel nostro mondo attuale di malattie pandemiche, contaminazione ambientale, perdita di biodiversità e accelerazione del cambiamento climatico. Allo stesso modo, negli anni '60 e all'inizio degli anni '70, Doxiadis presumeva che le identità nazionali e le differenze politiche e religiose sarebbero diminuite in tutto il mondo, di modo che i conflitti sarebbero gradualmente svaniti, facilitando un graduale percorso verso la pace mondiale e di governo globale.

In qualità di sostenitore della continua crescita della popolazione mondiale e dell'urbanizzazione, Doxiadis aveva una prospettiva unica, che favoriva le città lineari con edifici di pochi piani e disposti seguendo una griglia, concentrando così l'urbanizzazione in strisce interconnesse di sviluppo urbano con i principali "utilidors" – corridoi che avrebbero potuto veicolare tutte le utenze e i trasporti rapidi necessari man mano che la popolazione e le economie crescevano e venivano trasformate dalle nuove tecnologie. Oltre agli *utilidors*, le popolazioni dovevano essere ospitate in quartieri di media densità, con la possibilità di ampliamento graduale degli *utilidors* e l'aggiunta di nuovi quartieri lungo gli assi urbani a seguito dell'aumento della popolazione complessiva.

Il suo termine per una città lineare in continua espansione era *Dynapolis*, e immaginava che varie *Dynapolis* espandendosi, avrebbero formato *ecumenopolis*, la gigantesca città ramificata globale di corridoi urbani, che comprendeva aree scoperte, come terreni agricoli, parchi o terre selvage, tra gli assi.

Mentre l'urbanizzazione si sarebbe concentrata assialmente nelle *Dynapolis*, Doxiadis prevedeva che l'agricoltura si sarebbe intensificata e sarebbe diventata più tecnica e meccanizzata, nelle aree più fertili, in modo da poter sostenere la crescente popolazione mondiale, pur richiedendo meno

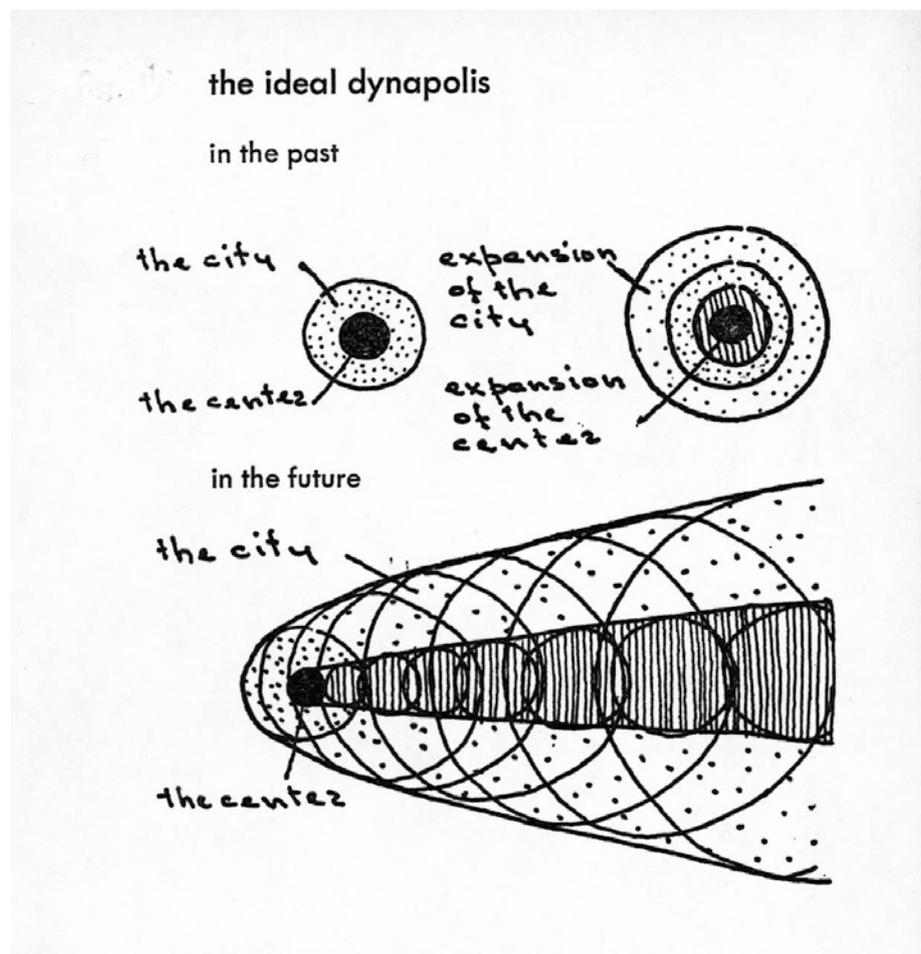


Fig. 2
Dynapolis ideale.

del 20% della terra totale globale, e coinvolgendo solo il 2% o 3% della forza lavoro totale.

Anche tenendo presente le esigenze di estrazione mineraria, pesca, pastorizia, turismo ambientale e *dinamopolis* in crescita, ciò avrebbe significato che circa la metà della superficie terrestre globale sarebbe potuta rimanere incontaminata.

La società e l'economia mondiale avrebbero funzionato come un'unica città globale, *ecumenopoli*, perfettamente interconnessa da trasporti e sistemi di comunicazione ultrarapidi.

La visione urbana complessiva di Doxiadis si concentrava su una classe media ampia e in crescita, senza disposizioni o costruzioni speciali per le élite e con la graduale scomparsa della povertà. Ciò che era cruciale, ovviamente, era una buona progettazione di alloggi, scuole, strutture commerciali e di servizi che potevano essere replicati migliaia di volte - l'opposto di ciò che gli "archistar" potrebbero immaginare con la loro attenzione sugli edifici spettacolari e unici, dalle altezze da record, dalle forme e dimensioni grandiose e dai clienti facoltosi.

La Doxiadis Associates ha progettato milioni di case per Islamabad, Karachi, il settore Sadr City di Baghdad, le città minerarie dello Zambia, la città portuale di Tema in Ghana e numerose altre in aree del Medio Oriente e dell'Africa. Centinaia di migliaia di queste case sono state effettivamente costruite, ma il significato di queste abitazioni è raramente riconosciuto oggi perché si trova in luoghi non turistici. Anche quando i suoi progetti abitativi si trovano in paesi ricchi e "sviluppati", come Eastwick a Filadelfia, Park Town a Cincinnati o Aspra Spitia in Grecia, sono stati progettati

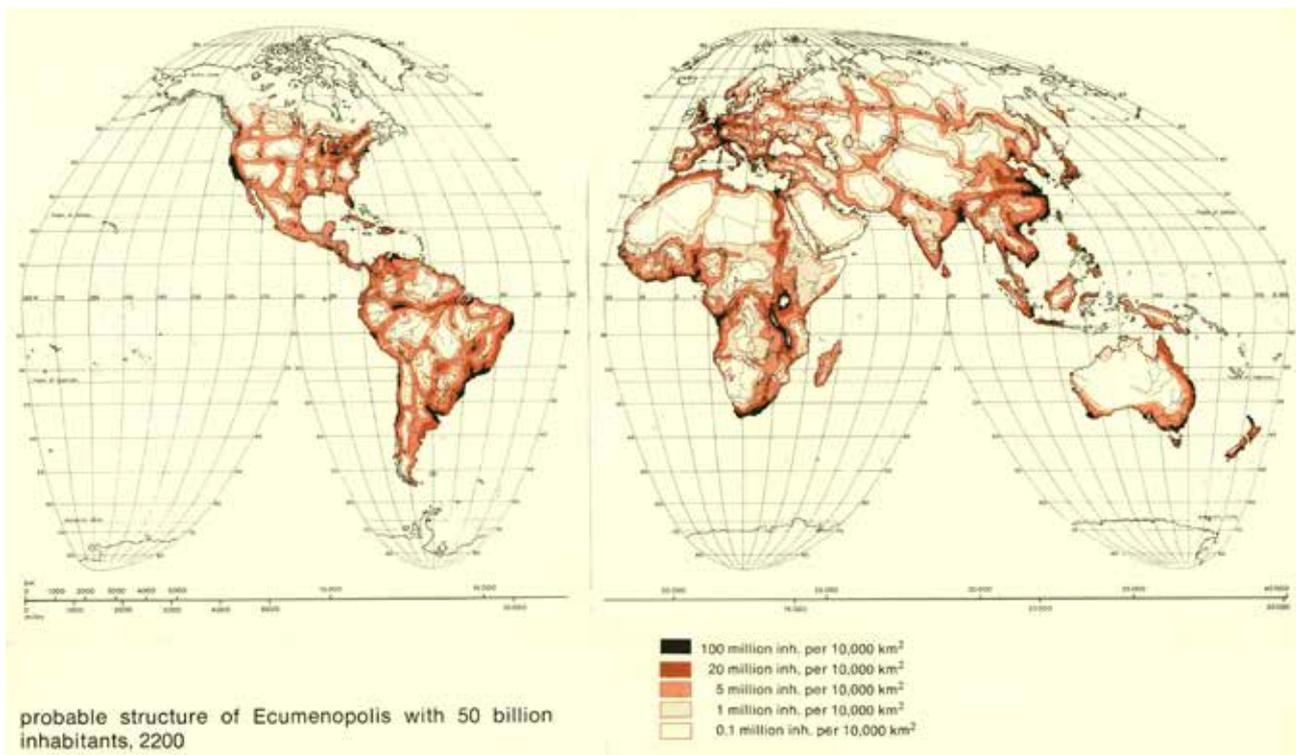


Fig. 3
Probabile struttura di Ecumenopolis.

per le famiglie della classe operaia e oggi attirano poco l'attenzione degli intenditori di architettura. Due eccezioni che potrebbero attrarre quegli intenditori sono l'Apollonion a Porto Rafti vicino ad Atene, un insieme idilliaco di seconde case per ricchi ateniesi che originariamente doveva essere una comunità di artisti e intellettuali, e la Cattedrale di Nostra Signora Maria di Sion a New Axum nella regione del Tigray in Etiopia, oggi tragicamente, nel mezzo di una guerra civile!

In quanto cittadino greco e professionista globale, Doxiadis era al di fuori del *mainstream* del mondo accademico e dell'editoria anglo-americana. La consapevolezza del suo insegnamento e della sua opera di pianificazione era diffusa in vari paesi e comprendeva un'ampia gamma di discipline, ma la vastità e la portata del suo lavoro in poco più di due decenni testimoniava che solo pochi lettori di *Ekistics*, i membri del WSE e gli studenti internazionali all'A.C.E. e all'A.T.O. erano in empatia con il suo lavoro. Dopo la sua morte, furono pubblicati lunghi tributi su *Ekistics*² e *D.A. Review*³, ma la maggior parte delle riviste specializzate, riguardanti le molte discipline coinvolte nel suo lavoro, pubblicarono solo brevi necrologi e nessun riconoscimento.

Doxiadis ricevette solo pochi riconoscimenti come urbanista, architetto o ingegnere civile, anche se la sua impresa coinvolgeva impiegati con quelle esperienze. Tra le scienze sociali e ambientali, la copertura è stata minima con la sola eccezione della geografia, una disciplina ponte con un consistente pubblico di lettori di *Ekistics*.

La caratteristica più notevole dell'insegnamento di Doxiadis è stata la sua straordinaria copertura nello spazio e nel tempo, che vanno dagli individui (*anthropos*) al mondo intero (*ecumenopolis*), dalla storia antica fino a 200 anni di previsione. Ciò ha portato la sua guida ben oltre le norme di tutte le discipline associate e ha conferito un carattere molto speciale all'*ekistica*, collegandosi all'archeologia, alla storia e alla futurologia. Le previsioni a lungo termine sono intrinsecamente speculative ed è probabile che nessuno sarà vivo per vedere se le previsioni di 80 anni nel futuro saranno

effettivamente corrette, ma ci sono ancora forti argomentazioni secondo cui governi e intellettuali dovrebbero fare lo sforzo di esaminare tendenze e opzioni a lungo termine, per accentuare le tendenze positive e per sopprimere quelle negative. Doxiadis è stato uno dei pensatori più ambiziosi e visionari della sua generazione e le sue prospettive spaziali e temporali si estendevano ben oltre quelle normalmente considerate da architetti, progettisti o ingegneri.

Sebbene l'architettura premi l'immaginazione di alcuni dei suoi professionisti più illustri, la pianificazione e l'ingegneria tendono a concentrarsi su orizzonti temporali da 5 a 50 anni e su progetti con bassi livelli di rischio e incertezza. Il conservatorismo di queste discipline è piuttosto notevole, in netto contrasto con la grandiosa immaginazione di Doxiadis. In effetti, in molte parti del mondo negli ultimi 50-75 anni, la pianificazione si è ritirata dagli sforzi di "pianificazione nazionale" come quelli all'indomani della Grande Depressione, durante la Seconda guerra mondiale e durante i "decenni di sviluppo" del terzo mondo, dopo la seconda guerra mondiale, e si è ridotta a considerare problemi di uso del suolo e di trasporti locali. Quindi il contrasto con le prospettive di Doxiadis è cresciuto nel tempo, segnalando che è meglio non fare previsioni o proiezioni a lungo termine, piuttosto che sposare una previsione o una proiezione errate. In architettura, pianificazione e ingegneria civile, può darsi che ci siano ora pensatori meno visionari di quanto non lo fossero 50 o 70 anni fa, quando Doxiadis era all'apice della sua carriera! Non sorprende che il problema più grande delle previsioni a lungo termine sia prevedere lo sviluppo di nuove tecnologie, e questo è particolarmente evidente quando si discute dello sviluppo di *ecumenopolis*, l'inevitabile città globale del futuro di Doxiadis, un sistema urbano che comprendeva la quasi totalità della popolazione mondiale, collegata in una rete stradale perfettamente interconnessa. Doxiadis immaginava progressi nelle tecnologie di trasporto fisico che quelli effettivamente raggiunti, e soprattutto, non riuscì a prevedere Internet, che ha dato all'umanità un assaggio di come *ecumenopolis* sarebbe stata.

Oggi, infatti, è possibile assistere ad una riunione di un comitato globalizzato, in cui tutti partecipano e ascoltano le voci degli altri, con l'opportunità della traduzione simultanea di lingue differenti. Tali tecnologie sono diventate poco costose e diffuse, anche se ci sono pochi segnali che la previsione di Doxiadis, secondo cui i governi nazionali rimuoverebbero gradualmente gli ostacoli alle interazioni globali, effettivamente si stia avverando. Quasi mezzo secolo dopo la morte di Doxiadis, il mosaico globale di identità nazionali, etniche, religiose, culturali, ideologiche, di genere e altre forme di identità sembra complesso e intricato come non lo è stato mai. Il cinismo, più che l'idealismo, dei ruoli e dei poteri delle organizzazioni internazionali è diffuso e non c'è alcun segno che una sorta di governo mondiale sia all'orizzonte.

Perché Doxiadis dovrebbe essere importante per gli architetti e i progettisti di oggi?

Doxiadis ha svolto un ruolo importante espandendo gli orizzonti previsionali spazio-temporali, previsioni audaci – alcune si dimostrarono corrette altre fallaci – proiettando le tendenze con un secolo e più nel futuro. Ha stimolato molti altri a immaginare, progettare e dibattere e a considerare tendenze sul futuro a lungo termine. Con il senno di poi è ovvio che non sia riuscito a comprendere adeguatamente la complessità e la diversità delle società e delle culture locali, la complessità e la fragilità dell'ambiente na-

turale; “grandi eventi negativi” come pandemie, il cambiamento climatico generato dall’uomo, guerre nucleari e terrorismo internazionale erano in gran parte assenti dai suoi scenari per il futuro. Egli condivideva la visione modernista diffusa nell’era del secondo dopoguerra, secondo cui le barriere socio-culturali e ideologiche sarebbero andate gradualmente scomparendo, transitando gradualmente verso una società e un sistema politico globalizzati. Prevedeva un mondo più pacifico ed egualitario con la crescita della popolazione e l’urbanizzazione che accompagnavano l’eliminazione della povertà di massa. Gran parte di questo era un “pio desiderio”, ma era comunque prezioso per stimolare gli altri a pensare e ad incoraggiare i dibattiti su questioni vitali della politica pubblica.

Quando restringiamo la discussione sulle idee di Doxiadis a quelle relative all’espansione e alla riqualificazione delle aree urbane, le sue prospettive sono ugualmente preziose per stimolare il dibattito, ma altrettanto ignorate dai pensatori tradizionali. Doxiadis era un modernista che credeva anche nella conservazione storica. Ha sostenuto lo sviluppo urbano lineare a bassa densità con unità di quartiere, superblocchi e ampi corridoi riservati ai servizi pubblici e al trasporto ad alta velocità. Le sue città dovevano essere percorribili e ben servite dal trasporto di massa, costruite “a misura d’uomo” e comunque, infinitamente espandibili aggiungendo nuove unità di quartiere lungo l’asse lineare. Ha dimostrato questo approccio in modo molto efficace nel piano e nello sviluppo iniziale della città di Islamabad e può essere applicato allo sviluppo di nuove città su aree verdi. Nell’espansione delle città esistenti, tuttavia, il piano elaborato da Doxiadis, richiederebbe controlli draconiani imposti dal governo sui proprietari terrieri, costringendo lo sviluppo urbano a svolgersi in una porzione della periferia urbana.

Il modello assiale di sviluppo urbano di Doxiadis è molto favorevole alla conservazione del patrimonio costruito storico perché allevia la pressione sulla maggior parte della città storica incanalando la crescita in un settore della periferia urbana e in aree al di là di quel settore. Il piano favorirebbe inoltre il trasporto di massa, con la maggior parte delle persone che vivono lungo il corridoio di crescita e vicino ai trasporti pubblici, offrendo accesso a tutte le principali destinazioni dell’area urbana. Il modello funzionerebbe bene nei sistemi politici autoritari, o dove sia stata raggiunta la nazionalizzazione dei terreni, ma questo non funzionerebbe nelle tipiche economie di mercato occidentali o nei paesi in cui l’occupazione abusiva e la suddivisione illegale sono i principali mezzi di espansione urbana.

Imponendo severi controlli governativi sullo sviluppo urbano, sopprimerebbe la speculazione fondiaria, limiterebbe gravemente i mercati fondiari e faciliterebbe la pianificazione urbana e lo sviluppo delle infrastrutture necessarie nel lungo periodo.

Anche se tali misure possono essere politicamente impossibili, il solo sollevarle promuove la discussione e stimolare l’innovazione.

Pertanto, le idee di Doxiadis sono importanti per ampliare gli orizzonti e garantire che nessuna prospettiva unica domini il processo decisionale.

Doxiadis è sia un’ispirazione che un avvertimento: una figura tremendamente ambiziosa, ottimista ed energica che ha cercato di trasformare il futuro globale, un personaggio altamente imperfetto che ha esagerato quasi ogni virtù in un vizio, ha fatto troppo, si è sforzato troppo e ha concluso in relativo oblio piuttosto che elogio o infamia. La sua vita e il suo lavoro evocano l’antica leggenda greca di Dedalo e suo figlio Icaro.

Dedalo progettò il labirinto di Cnosso per contenere il mostro mangiatore

di uomini, il Minotauro, che terrorizzò l'antico regno minoico di Minosse, la prima grande comunità commerciale internazionale del Mediterraneo. Quando Dedalo fu minacciato, progettò le ali in modo che lui e Icaro potessero scappare, ma Icaro ebbro della sensazionale esperienza volò troppo in alto, troppo vicino al sole, le sue ali si sciolsero e così si schiantò.

Doxiadis cercò di contenere il mostro della *distopia* della globalizzazione, basata sulla crescita demografica, le crescenti disuguaglianze socio-economiche, la rapida urbanizzazione incontrollata, il nazionalismo, la distruzione ambientale e l'eredità sfruttatrice dell'imperialismo e del colonialismo. Progettò una strategia per l'urbanizzazione, sostenendo che avrebbe creato un'entopia globale: fantastiche città che avrebbero potuto facilitare lo sviluppo economico, tecnologico e sociale, preservando l'ambiente. Creò una visione grandiosa e una rete internazionale, ma la sua visione era imperfetta e rapidamente svanì nell'oscurità, dopo la sua morte. Tuttavia, ebbe il merito di aver stimolato il dibattito e il pensiero creativo, e le attuali generazioni potrebbero imparare sia dalle sue previsioni fallite che dalle sue visioni più riuscite.

Note

¹ Una incompleta ma preziosa lista dei progetti della Doxiadis Associates è disponibile presso [la doxiadis.org/Downloads/major_projects_N.pdf](http://doxiadis.org/Downloads/major_projects_N.pdf).

² *Ekistics*, v. 41, no. 247, June 1976.

³ *D.A. Review*, v. 12, no. 97, July 1976.

Bibliografia

BAGLIONE C. (2008) – *Casabella 1928-2008*. Electa, Milan.

BROMLEY R. (2003) – “Towards global human settlements: Constantinos Doxiadis as entrepreneur, coalition-builder and visionary”. In: Nasr, J. and Volait, M. (eds.) *Urbanism – imported or exported?* Chichester. John Wiley, 316-340.

CURRIE L. (1976) – *Taming the Megalopolis: A design for urban growth*. Oxford, Pergamon Press.

DEANE P. (1965) – *Constantinos Doxiadis: Master builder for free men*. New York, Oceana Publications.

DOXIADIS C.A. (1966) – *Between dystopia and utopia*. Hartford, Trinity College Press.

DOXIADIS C.A. (1968) – *Ekistics: An introduction to the science of human settlements*. New York, Oxford University Press.

DOXIADIS C.A. (1974) – *Anthropopolis: City for human development*. New York, W.W. Norton.

Ray Bromley è parte della facoltà del Dipartimento di Geografia e Pianificazione di Albany nel 1985 e dal 2006 è Vice Rettore per l'Educazione Internazionale. Nato e cresciuto in Inghilterra, ha completato la sua laurea e dottorato di ricerca. Laureato presso l'Università di Cambridge con specializzazione in geografia sociale, sviluppo regionale e studi latinoamericani. Prima di entrare alla facoltà di Albany, ha insegnato per dieci anni pianificazione sociale e regionale alla Swansea University in Galles e ha lavorato per nove anni come ricercatore urbano e consulente di pianificazione in America Latina.

Bromley ha lavorato come consulente su progetti finanziati dalla Banca Mondiale, dalle Nazioni Unite, dall'UNICEF e dall'USAID e dai governi del Perù, dell'Ecuador e della Bolivia, dello Stato di New York e di New York City. È stato Fulbright Fellow presso la National Engineering University in Perù nel 1997 e ha anche servito come Visiting Professor in una vasta gamma di istituzioni in diversi paesi, tra cui il Bandung Institute of Technology, la Beirut Arab University e la London School of Economics.

Kenneth Frampton
40 anni per un'Architettura della Resistenza, un'intervista

Abstract

In occasione di un'intervista rilasciata a Ugo Rossi, il celebre storico dell'architettura Kenneth Frampton riflette, a distanza di quaranta anni, sul concetto di *Regionalismo Critico* alla luce delle mutazioni sociali, culturali manifestatesi col progressivo affermarsi del globalismo.

Parole Chiave

Regionalismo Critico — Globalizzazione — Kenneth Frampton

Ugo Rossi: *Professore, quando lei ha scritto “Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity” (1980), il processo di universalizzazione era agli inizi, cosa è cambiato oggi da allora?*

Kenneth Frampton: Non molto, tranne che il dominio del capitalismo corporativo globale è più forte che mai! Come, non molto tempo fa, disse Frederick Jameson (1991), è più facile immaginare la fine del mondo che immaginare la fine del capitalismo! Sarei il primo ad ammettere che il capitalismo come il neocapitalismo dopo la fine della seconda guerra mondiale è stato un momento molto produttivo nella storia europea, in particolare nei Paesi Bassi, in Scandinavia e per poco tempo nel Regno Unito e potremmo dire che la Danimarca oggi rappresenta ancora il trionfo di questa economia ibrida in termini di benessere della società in relazione al mondo naturale! Purtroppo, nulla potrebbe essere più lontano da questo dell'ascesa del neoliberismo negli anni '70 con Ronald Reagan, Tony Blair e Margaret Thatcher! Più o meno lo stesso sarebbe accaduto nei Paesi Bassi e ovunque.

UR: *Il saggio di Ricoeur ha avuto un posto di rilievo in “Critical Regionalism”, il suo articolo infatti, inizia con una sua lunga citazione. Se dovesse scrivere sul Regionalismo critico oggi, quali sarebbero le fonti di ispirazione?*

KF: Si potrebbe anche citare Antoine de Saint Exupéry, cosa che tranquillamente ho fatto all'inizio di *Studies in Tectonic Culture*, nel senso che “Noi non chiediamo di essere esseri eterni. Chiediamo solo che le cose

non perdano tutto il loro significato”, oppure *Truth and Method* di Harris Georg Gadamer del 1975, come ho fatto nel mio *A Genealogy of Modern Architecture* nel 2015.

UG: *Il testo “Critical Regionalism” è stato scritto con uno spirito che si oppone ai fenomeni di universalizzazione e postmodernismo. In quale modo lei pensa che il suo testo possa essere stato un tentativo di definire un percorso alternativo per il moderno?*

KF: Il mio coinvolgimento con l’argomento del Regionalismo critico è stato uno sforzo per postulare un’espressione etica nel movimento Post-moderno.

UG: *Se dovesse affrontare oggi un articolo sulla resistenza/opposizione alla universalizzazione e alla globalizzazione, quale percorso alternativo intravederebbe?*

KF: Cosa si può affermare sia oggi una cultura di resistenza? C’è un aspetto della mia tesi sul Regionalismo critico che spesso viene ignorato e cioè il concetto distrettuale di governo diretto che è sempre sicuramente latente nella città-stato italiana/europea. Da qui il mio interesse per il concetto di Hannah Arendt di “spazio di apparizione pubblica come regno micro-politico”. Questo porta a pensare all’importanza del centro scuola-comunità come luogo di resistenza. È significativo che un recente sindaco di San Paolo, che apparteneva al Partito dei Lavoratori di Lula, sia riuscito a costruire circa 30 scuole durante il suo mandato, tutte situate nelle favelas. Questo può essere visto come il regionalismo critico nella sua forma più resistente.

UR: *Con il compimento dei processi di globalizzazione culturale oggi in atto, a quale scopo parlare di architettura regionale?*

KF: Queste ultime domande ci riportano prima o poi alla stessa domanda che è in fondo una questione politica in cui l’architettura ha solo un ruolo minore da svolgere! Quindi, in questo senso, il Regionalismo Critico era già irrilevante anche all’inizio degli anni ‘80 quando fu formulato prima da Tzonis & Lefaivre (2001) e poi da me!

A questo proposito, è sempre stata un’operazione di mantenimento. Questo è sempre stato il caso di architetti che ho più volte identificato come Regionalisti Critici come Alvaro Siza, Glenn Murcutt, Antonio Coderch, Carlo Scarpa, Tadao Ando, ecc.

UR: *In termini di processo progettuale, l’architettura regionale in cosa differisce da quella internazionale e/o globale?*

KF: La leggenda narra che Ando una volta restituì una commissione a uno sviluppatore con le parole: “Penso che oltre una certa altezza l’architettura non sia più possibile”. Nello studio in 33 volumi, *The Endless City* researched by the London School of Economics (2007) si sottolinea che nel 1980 c’erano solo 120 edifici al mondo di oltre 8 piani di altezza, mentre nel 2005, 25 anni dopo, erano 10.000! a quel punto il 50% della popolazione mondiale viveva nelle città, molte delle quali in megalopoli con una popolazione che va dai 20 ai 30 milioni!

Ci sono studi di architettura aziendale in tutto il mondo che progettano mega grattacieli in queste città, ma rimane il dubbio se queste opere abbiano un qualche tipo di significato culturale, a parte l'inquinamento prodotto da tali strutture e il consumo di risorse non rinnovabili che esse rappresentano. Da questo punto di vista, il regionalismo critico è vicino all'etica del libro di Ernst Friedrich Schumacher, *Small is Beautiful: A Study of Economics as if People Mattered* (1973).

UR: *Il Critical Regionalism era una proposta alternativa al Postmodern, in risposta ai processi di internazionalizzazione e universalizzazione. Oggi, in risposta ai processi di globalizzazione, il Critical Regionalism non potrebbe essere piuttosto una necessità?*

KF: Ciò che è necessario al giorno d'oggi è una significativa risposta mondiale al riscaldamento globale, ma questa, tragicamente non sarà la priorità del governo Biden quando subentrerà il 20 gennaio, anche se sicuramente aiuterebbe a riavviare l'economia statunitense!

P.S.

Caro Ugo, trovo che tutte le domande che mi hai posto siano variazioni sulla stessa domanda fondamentale: A che pro continuare con una tesi di "critica resistente" vecchia di quarant'anni quando siamo testimoni del trionfo globale della modernizzazione del tardo capitalismo neoliberista? La tua critica dell'attuale situazione è praticamente la stessa di Frederic Jameson nel suo libro del 1994 *The seeds of time* (p. 189-209).

Durante la nostra intervista mi hai giustamente confrontato sulla pertinenza del mio insistere con questa istanza di resistenza vecchia ormai di quarant'anni, generata dal saggio fondamentale di Alex Tzonis e Liane Lefevre *The grid and the pathway* del 1981 che fu sicuramente l'ispirazione del mio saggio del 1983 *Towards a Critical Regionalism: Ten Points for an Architecture of Resistance*. Come hai indicato giustamente a suo tempo, quale può essere la pertinenza di questa tesi dato il conseguente trionfo mondiale del Capitalismo Neoliberista globalizzato: un movimento già di per sé in moto all'epoca dell'elezione di Ronald Reagan alla presidenza statunitense nei primi anni ottanta e della tesi sull'economia statale anti-welfare di Von Hayek, poi abbracciata da Margaret Thatcher. Tuttavia, si può sostenere che la quinta edizione del mio libro *Modern Architecture: a Critical History* (2020) provi la validità dell'argomentazione del Regionalismo Critico per cui il concetto di modernità è stato declinato in modi diversi da una parte all'altra del mondo.

Nel suo libro del 1994 *The Seeds of Time*, Frederic Jameson analizza in maniera rigorosa, e allo stesso tempo sensibile, il Regionalismo Critico come un'estetica dai toni politici. Scrive che la categoria della giuntura come articolazione primaria di due forze che si incontrano nel mezzo proprio là dove si trova il suo correlativo di rottura o disarticolazione ... il punto nel quale le cose si spezzano incontrandosi piuttosto che connettersi, quel fulcro significativo, per cui un sistema improvvisamente finisce per dar strada ad un altro (qui il suo riferimento è al mio saggio *Rappel à l'ordre* del 1991), sembrerebbe essere l'estetica fondamentale del Regionalismo Critico.

Quarant'anni separando la prima dalla quinta edizione di *Modern Architecture: a Critical History* (1980 e 2020), con la prima edizione che coincide con quell'edizione scenograficamente postmoderna della Biennale

veneziana di quell'anno. La prima edizione dunque, scritta tra il 1970 e il 1980, fu una storia operativa, in larga misura sul Movimento moderno tra le due guerre, concepita come un seguito progressista di sinistra dell'anti-marxista *Theory and Design in the First Machine Age* di Banham, del 1960. Mentre la prima edizione si apre con l'immagine dell'*Angelo della Storia* di Walter Benjamin, scritto nel 1944 poco prima del suo suicidio, la quinta edizione si apre con una citazione di Guy Debord da *Comments on the Society of the Spectacle* (1988; 1990), che si conclude con le parole: «il potere, salvato dai media dal doversi prendere la responsabilità per le sue deliranti decisioni, che pensa di non avere più bisogno di pensare, ed effettivamente non può pensare».

Al termine della prima edizione scrissi:

il velo che la foto-litografia posa sull'architettura non è neutrale. La fotografia ad alta velocità e i processi riproduttivi sicuramente non sono solo l'economia politica del segno, ma anche un ingiusto filtro attraverso il quale il nostro ambiente tangibile tende a perdere la sua concreta reattività. Quando buona parte del costruire moderno si sperimenta nella realtà, la sua qualità fotogenica e scultorea viene meno a causa della povertà e della brutalità dei suoi dettagli... Che la società moderna possieda ancora una qualche capacità mirata a tali raffinate declinazioni, trova conferma nel lavoro migliore di Aalto.

Nonostante i suoi risultati stimolanti, la tendenza del costruire moderno di essere privato di contenuti e di essere ridotto dalla maniera in cui è costruito ci riporta alla sfida Heideggeriana per cui costruire, dimorare, coltivare e essere era, una volta, una sola cosa.

Qui abbiamo già le radici del Regionalismo Critico "Avant la lettre", oltre che il mio spostamento verso la tettonica negli anni 90 (1995). Tuttavia il mio riferimento ad Aalto, nel 1980, può essere visto, in retrospettiva, come l'intento di sostenere una modernità alternativa! Per quanto, come Jameson puntualizza in *The seeds of time* (da p. 26 a 30), questa alternativa è stata inaccessibile dalle titaniche forze, particolarmente distruttive, scatenate dal tardo capitalismo! Quale commento si può portare di fronte a tutto questo? Forse si può solamente proporre il mito del Regionalismo Critico come un ipotetico terreno sul quale si possa ancora creare un microcosmo.

Bibliografia

- BANHAM R. (1960) - *Theory and Design in the First Machine Age*. Praeger, New York.
- BURDETT R. e SUDJIC D. (2007) – *The Endless City, researched by the London School of Economics*. Phaidon, London.
- DEBORD G. (1988) – *Commentaires sur la société du spectacle. Éditions Gérard Lebovici, Paris*.
- DEBORD G. (1990) – *Comments on the Society of the Spectacle*. Verso, London-New York.
- FRAMPTON K. (1980) – *Modern Architecture: A Critical History*. Thames and Hudson, London.
- FRAMPTON K. (1990) – “Rappel à l’ordre, the Case for the Tectonic”. *Architectural Design* 60, 19-25.
- FRAMPTON K. (1995) – *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. MIT Press, Cambridge.
- JAMESON F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham.
- JAMESON F. (1994) – *The Seeds of Time*. Columbia University Press, New York.
- LEFAIVRE L. e TZONIS A. (1981) – “The grid and the pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis”. *Architecture in Greece*, 15, 164-178.
- LEFAIVRE L., TZONIS A. e STAGNO B. (2001) – *Tropical Architecture, Critical Regionalism in an Age of Globalization*. Wiley Academy, London.
- SCHUMACHER E. F. (1973) – *Small is Beautiful: Economics as if People Mattered*. Harper and Row, New York.

Kenneth Frampton, architetto, critico, storico e autore, Kenneth Frampton è Professore Emerito di Architettura presso la Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation della Columbia University, dove ha insegnato dal 1972 al 2020. Con i suoi numerosi saggi e pubblicazioni ha guadagnato fama internazionale e è considerato uno dei principali studiosi di architettura moderna. I suoi scritti includono, “Verso un regionalismo critico: sei punti per un’architettura di resistenza”; e diversi libri, in particolare “Modern Architecture: A Critical History”, “Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture” e “A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Analysis of Built Form”. Insieme agli architetti Peter Eisenman e Mario Gandelsonas, Frampton è stato uno dei fondatori di *Oppositions*, una rivista di architettura prodotta dall’Institute for Architecture and Urban Studies dal 1973 al 1984.

Marvin Cukaj
Teoria e progetto. La continuità di un confronto

Autore: *Raffaella Neri*

Titolo: *Il filo di un pensiero*

Sottotitolo: *scritti, appunti, lezioni*

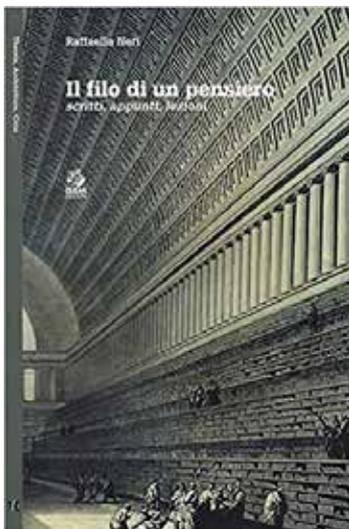
Lingua del testo: *italiano*

Editore: *CLEAN edizioni*

Caratteristiche: *formato 16x24 cm, 202 pagine, broccatura, bianco e nero*

ISBN: *9788884976765*

Anno: *2020*



Sempre più spesso, il progetto di architettura sta divenendo un progetto di specializzazione, concentrato nell'esaltare un solo specifico aspetto. Attraverso immagini accattivanti si raccontano progetti che esaltano forme scultoree, attraverso relazioni tecniche viene raccontata l'efficienza tecnologica di architetture assimilabili a vere e proprie "macchine". Sempre più rare sono invece le occasioni nelle quali un progetto di architettura viene accompagnato da una relazione che ne espliciti le ragioni ed i principi compositivi.

Il progetto e l'elaborazione del progetto rappresentano la centralità intorno alla quale orbitano gli scritti del libro di Raffaella Neri. Nei diversi temi affrontati lo sguardo della ricerca assume un punto di vista differente rispetto a quanto accade con frequenza nella contemporaneità, non è focalizzato sulle specificità ma sui caratteri di generalità, sulle ricorrenze che permettono di dare una validità oggettiva al progetto. Generalità di scelte, generalità di principi, che conducono ad una capacità di tenere insieme, come fa un regista lungo la realizzazione di un film, i diversi aspetti di cui un progetto di architettura è composto.

Al fine di distogliere l'attenzione dalle specificità, cercando di individuare dei principi e mettere ordine tra i problemi che un progetto nella sua complessità deve risolvere, tutta una prima parte del libro si concentra sul ruolo che la teoria può investire. Teoria che l'autrice intende come fondamento necessario per elaborare progetti attraverso i quali ci si possa confrontare, progetti nei quali la soluzione formale conclusiva restituisca in maniera riconoscibile la ragione dell'edificio stesso. Pertanto, nell'affrontare i vari aspetti che compongono l'iter progettuale, è necessario perseguire il fine generale dell'opera, i principi sui quali si fonda e non farsi deviare dagli individualismi.

Il libro è composto da pensieri e riflessioni, definiti in quasi trent'anni di formazione e carriera accademica dell'autrice, messi su carta in più occasioni; ricerche e lezioni universitarie, pubblicazioni, seminari di progetto e convegni internazionali. La raccolta risulta quindi ricca di temi e di casi studio differenti tra loro, ricorrono però le tesi che l'autrice prova a verificare, confrontando e astraendo, le lezioni che offrono le città storiche e i progettisti assunti quali maestri. Tesi che appartengono ad una doppia scalarità del progetto: alla scala dell'edificio ci si concentra sul ruolo della

costruzione in quanto atto fondamentale dell'architettura; alla scala urbana, al contrario, l'attenzione è posta all'esterno del manufatto e si indagano le relazioni che le architetture sono in grado di instaurare tra loro e con il contesto che le circonda.

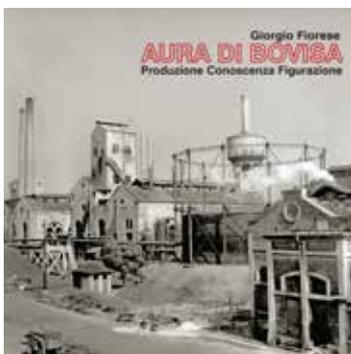
La costruzione non viene affrontata in modo tecnico come potrebbe fare l'ingegnere, ma indagando l'incontro tra il problema della costruzione ed il problema dell'espressione. Architetture di progettisti quali Peter Behrens, Mies van der Rohe, gli architetti della Scuola di Chicago ed i maestri del calcestruzzo armato italiano vengono individuate come casi studio eccezionali capaci di esaltare il ruolo della costruzione. Le scelte ed i principi costruttivi che si riescono a dedurre attraverso l'analisi di tali progetti permettono di comprendere come il racconto della costruzione possa divenire l'occasione migliore per manifestare il significato dell'edificio.

Le relazioni tra architetture, e tra architetture e contesto, rappresentano invece la capacità di costruire luoghi e definire l'identità dei luoghi stessi. Tale capacità diviene l'obiettivo principale da perseguire durante la progettazione urbana se, come sostiene l'autrice, attraverso il progetto urbano si aspira ad un'idea di città intesa come composizione di luoghi, sequenza di luoghi differenti ma relazionati, appartenenti alla sfera urbana, allo spazio pubblico e allo spazio della residenza.

Il titolo del libro, il filo di un pensiero, fa sicuramente riferimento al percorso personale già citato di Raffaella Neri, tuttavia nelle scelte dei temi e nei modi di interpretazione di essi pare riconoscersi un fil rouge generale che fa riferimento ad un atteggiamento, ad una postura con la quale rivolgersi al progetto. Un modo di fare architettura che si fonda sulla conoscenza come primo atto di consapevolezza e responsabilità dell'architetto, che ricerca una validità oggettiva del progetto attraverso lo sviluppo dell'attività deduttiva di regole e principi riconoscibili in maniera razionale. Un modo di fare architettura che, in conclusione, inquadrando il progetto come occasione di confronto, come continua opportunità di crescita, e rivolgendosi principalmente a studenti ed appassionati del progetto, appartiene ad un modo di fare scuola di architettura.

Giuseppe Verterame
Imparare da Bovisa. Memorie di un quartiere

Autore: *Giorgio Fiorese*
 Titolo: *AURA di BOVISA*.
 Sottotitolo: *Produzione Conoscenza Figurazione*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *Maggioli Editore*
 Caratteristiche: formato 26x26 cm, 139 pagine, broccatura, colore
 ISBN: 978-88-916-5579-0
 Anno: 2022



Il libro di Giorgio Fiorese rappresenta l'ultimo esito di una personale ricerca sul quartiere Bovisa, che lo vede coinvolto fin dai primi anni della sua carriera accademica e professionale. Dalle pagine del volume si percepisce un forte coinvolgimento, durato decenni e da cui traspare un certo *romanticismo*. Non è un caso se, nel titolo «Aura di Bovisa», utilizza una parola altamente evocativa associata al toponimo che, in modo antitetico, individua inequivocabilmente una zona all'interno della città. La parola *aura* è un concetto dinamico, rievoca una sensazione, una sostanza irrazionale associata ad un ricordo opaco e privo di particolari. Nel libro si cerca di restituire l'*aura* del quartiere attraverso numerose quanto eterogenee vicende che hanno come protagonista il palcoscenico *bovisasco*. L'autore non tenta di descrivere quest'atmosfera, ma prova a cristallizzarla attraverso mappe, fotografie, racconti biografici, estratti di romanzi, film e opere teatrali. Il libro attraversa 140 anni di storia e l'insieme dei materiali riportati lo rende un repertorio archivistico smisurato che restituisce i cambiamenti accaduti in questo brano di territorio, dove l'ambiente è mutato numerose volte in relazione agli sviluppi urbani, economici e sociali.

Fiorese aggiunge al titolo tre vocaboli – Produzione Conoscenza Figurazione – utili a individuare tre sezioni tematico-cronologiche e, al contempo, chiavi di lettura della complessa storia *bovisasca*. La struttura del libro è composta da 16 capitoli ricchi di informazioni e di numerosi approfondimenti paralleli. Essi avanzano in ordine cronologico, ma la suddivisione per temi comporta richiami e sovrapposizioni che rendono la relazione tra le vicende, necessariamente, molteplice e complessa. La tripartizione tematica enunciata dal sottotitolo non è evidente dal sommario; essa, invece, si manifesta tra le vicende citate nelle pagine del libro, nelle fotografie, nei dipinti o nelle poesie e talvolta mescola gli elementi del suo insieme per restituire l'*aura* di Bovisa.

Il primo capitolo riporta le vicende biografiche di personaggi legati a Bovisa. Tra di essi ci sono personaggi di diversa estrazione sociale e la loro storia è un importante contributo per restituire i cambiamenti avvenuti. Le nove diverse biografie riportate abbracciano tutta la vita del quartiere, dai primi decenni del XIX secolo fino ai giorni nostri, o quasi.



Fig. 1

Progetto del gruppo “Infrastrutture sociali” (capogruppo G. Fiorese) del dipartimento di progettazione dell’Architettura in occasione della mostra per il Comune di Milano – Consiglio di zona 7 Bovisa Dergano (11/12/1996 – 17/01/1997).



Fig. 2

Bovisa – The Return, John Hejduk, progetto per la Triennale di Milano 1987.

Ancora prima del quartiere esistevano solo terreni dediti all’agricoltura: il sistema territoriale era costituito da un insieme puntiforme di cascine e oratori, che permettevano di identificare le diverse porzioni del territorio. Una di queste è la Cascina Bovisa, che si trovava nel Comune dei Corpi Santi, da cui deriverà anche il nome del quartiere.

Dalla metà del XIX secolo si verificano una serie di avvenimenti che inizia a caratterizzare e strutturare il futuro quartiere Bovisa.

Nel 1859 viene completata la linea ferroviaria Milano-Torino e nel 1879 i collegamenti verso Erba e Saronno. Questi *fatti* consegneranno a Bovisa l’immagine di territorio di confine, dal punto di vista istituzionale, amministrativo ed economico.

Nel 1873 il Comune dei Corpi Santi viene annesso alla città di Milano: inizia la conversione da territorio rurale a satellite urbano.

Questa data rappresenta uno spartiacque e la nascita effettiva del quartiere, che verrà completato gradualmente nei decenni successivi.

Il 1882 viene riconosciuta da Fiorese – che utilizza un cospicuo apparato bibliografico – l’anno di nascita dell’industria chimica italiana, che trovò proprio a Bovisa il luogo ideale di sviluppo e dove iniziarono a insediarsi eccellenze del settore: Candiani, Calamari, Brill, Carlo Erba, Mapei, tra le altre. L’autore restituisce questo periodo – che corrisponde alla *Produzione* – attraverso una precisa cronistoria dell’industria *bovisasca*. Quest’ultima viene integrata con numerose fotografie dell’epoca e descrizioni delle attività produttive più importanti, da cui ne deriva, con precisione, la vita del quartiere industriale e le storie di operai e fabbriche.

Tra la fine del secolo e gli anni ’30 vengono costruiti alcuni insediamenti civile che consentono di integrare servizi e abitanti all’attività produttiva prevalente. Si tratta di un ospedale, due scuole elementari, tre nuclei residenziali dell’Istituto Case Popolari.

Nel 1905 viene costruito il primo gasometro, a cui se ne aggiunge uno nel 1930 e un terzo nel 1953, poi chiusi nel 1994. Ancora oggi i gasometri – solo due, in quanto quello del 1953 è stato demolito – caratterizzano il paesaggio urbano del quartiere, ben visibili da differenti punti.

Il libro prosegue con i capitoli relativi ai periodi delle due guerre mondiali e del dopoguerra, quando il quartiere continua a strutturarsi dal punto di vista urbano. Queste sezioni contengono diverse testimonianze, che comprendono dipinti di Mario Sironi, memorie di operai, un estratto de «Il ragazzo della Bovisa» di Ermanno Olmi, disegni e dipinti di Ampelio Tettamanti, opere e foto di Ernesto Treccani, scritti di Giovanni Testori, testimonianze e scene di «Rocco e i suoi fratelli» di Luchino Visconti.

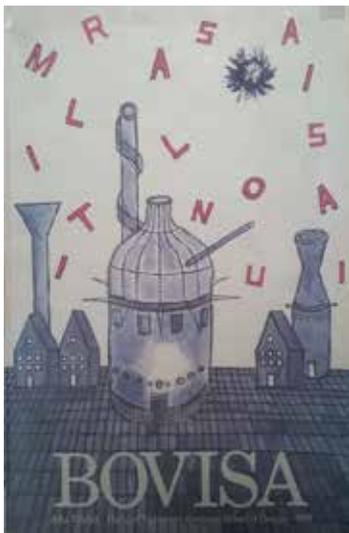


Fig. 3
Bovisa – Chapel of the dead angel, John Hejduk, progetto per la Triennale di Milano 1987.

Dal 1970 inizia un periodo – che corrisponde al tema della *Conoscenza* e della *Figurazione*, spesso convergenti – che vede coinvolto l'autore, compreso il periodo delle mobilitazioni studentesche e della riforma accademica. In quegli anni stava avvenendo la dismissione industriale del quartiere, prolungatasi nel decennio successivo, che ha dato origine a molto progetti di trasformazione urbana e il gruppo coordinato da Guido Canella, di cui faceva parte Fiorese, svilupperà alcune di queste proposte, che volevano insediare a Bovisa la nuova sede del Politecnico.

Il libro riporta molta documentazione d'archivio, dai dibattiti con la pubblica amministrazione – che in origine prevedeva il Politecnico a Gorgonzola – fino alle diverse proposte progettuali succedutesi.

Nel 1987 Nicolini ripropone il tema in Triennale, nella manifestazione «Le città immaginate». Nel libro, questa occasione rappresenta l'opportunità di dedicare diverse pagine alla figura e alle opere di John Hejduk, tra i progettisti invitati da Nicolini per la proposta a Bovisa.

L'esplorazione dei materiali sul quartiere prosegue tra interviste, ulteriori racconti, fotografie e disegni. Nelle pagine finali vengono presentati i progetti e le iniziative più recenti – tra cui l'hub della conoscenza – che confermano, di fatto, l'idea-prima di quartiere della cultura.

Il libro mostra solo apparentemente la storia di un quartiere-laboratorio attraverso le innumerevoli voci dei suoi abitanti nel corso della sua evoluzione. Giorgio Fiorese, in realtà, realizza un prodotto attraverso un processo scientifico intricato quanto esemplare che mette in relazione i reperti di un archivio potenzialmente smisurato con le dinamiche eterne di trasformazione della città. Si tratta di un procedimento assai complesso ma reso trasmissibile proprio grazie a questa pubblicazione: non si tratta, quindi, solo delle memorie del quartiere Bovisa. Questo esempio ci dimostra come la storia e il progetto si alimentano reciprocamente dando origine a combinazioni che originano molteplici interpretazioni. Quello di Bovisa, è un racconto che prosegue fino ai giorni nostri, per sua natura imperituro: parla il divenire di un *museo immaginario* tramite un processo di selezione e giustapposizione di elementi materiali, vicende, storie che testimoniano l'esperienza della *sostanza secolare* della città. Molte periferie ancora irrisolte come Bovisa possono solo giovare dalla ricostruzione di una memoria-archivio da cui generare una molteplicità interpretativa, soprattutto dal punto di vista del progetto.

Tommaso Brighenti
È del poeta il fin, la meraviglia ...

Titolo: *Giorgio Raineri 1927-2012*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *Franco Angeli*
 Collana: *Architetti italiani del Novecento*
 Caratteristiche: *formato 23X15,5 cm, brossura, colori*
 ISBN: *978-88-917-7122-3*
 Anno: *2020*



Sfogliando il volume *Giorgio Raineri 1927-2012* curato da Gentucca Canella e Paolo Mellano ci si rende conto fin da subito che racconta l'opera di un importante architetto italiano attraverso un sapiente e complesso lavoro di ricerca. Una ricerca su un architetto, forse non abbastanza conosciuto e sufficientemente approfondito dalla storia dell'architettura – pochi sono gli studi monografici sull'opera di Raineri – ma nemmeno da quegli studiosi che, con le loro parole, hanno celebrato alcune importanti opere di altri architetti operanti. Un architetto che, condividendo le parole della curatrice, può essere «accreditato a pieno titolo tra gli architetti italiani del secondo Novecento capaci di un confronto corpo a corpo con l'architettura». Non è casuale quindi che l'opera di questa figura rientri a pieno titolo all'interno della prestigiosa Collana *Architetti italiani del Novecento*, inaugurata nel 2018, edita da Franco Angeli, e diretta da Gentucca Canella che, negli ultimi anni ha pubblicato scritti e atti di convegni su importanti maestri dell'architettura italiana come Ernesto N. Rogers, Guido Canella, Carlo De Carli, Roberto Gabetti.

Il libro è un confronto di studiosi di generazioni differenti e provenienti da diversi ambiti, dal progetto alla storia dell'architettura, dal restauro agli studi professionali, che costruiscono una ricognizione dettagliata e una testimonianza estesa sull'opera e sulla personalità di Giorgio Raineri. Un confronto allargato tra studiosi di diverse generazioni, che affianca, tra le pagine del volume, i saggi di alcuni dei principali protagonisti dell'architettura italiana con le riflessioni di studiosi del Politecnico di Torino e con gli studi di giovani ricercatori.

Raineri ha realizzato molti progetti, a diverse scale, affrontando molteplici temi di carattere civile e privato. Appartiene a quella generazione, nata nella seconda metà degli anni Venti, che ha partecipato all'edificazione dell'architettura italiana del secolo scorso, per mezzo di opere di indubbio valore poetico, operando principalmente nel contesto piemontese e, se pur rimanendo in parte distante dall'ambiente accademico e dall'insegnamento, ha condotto un «lavoro indefesso alla preparazione del progetto» durato più di sessant'anni, tra le mura dello studio di via Sacchi a Torino.

La struttura del libro è molto importante, è suddiviso in quattro parti distinte: una prima intitolata *Giorgio Raineri, gli amici e lo studio di via Sacchi* raccoglie scritti di “amici” che hanno condiviso lo studio, la vita



Fig. 1

Aimaro Isola, Roberto Gabetti, Giorgio Raineri alla mostra *Moda Stile Costume*, Italia '61, Torino, 1961.

Fig. 2

Giorgio Raineri, con Antonietta Roasio, Cooperativa agricola a Montalenghe, Torino, 1957-58. (Foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)



e le esperienze professionali collaborando con lui, condividendo progetti e storie di vita vissuta. È commovente, ad esempio, il ricordo di Aimaro Isola, chiamato a collaborare dai giovani Gabetti e Raineri al concorso poi vinto per la Borsa Valori di Torino che, citando Montale, Mallarmé e altri grandi poeti, fa un ricordo di un Raineri poeta.

Segue poi una seconda parte intitolata *Giorgio Raineri: il pensiero e le opere* costituita di scritti di importanti architetti e studiosi che entrano in merito alla vita e all'opera dell'architetto piemontese descrivendone le architetture, i contesti e la sua capacità di controllo del progetto, dall'ideazione fino al momento operativo attraverso un controllato disegno della materia. Vittorio Gregotti, ad esempio, ricorda quando alla "Casabella" di Rogers, scrisse il suo primo importante testo sull'opera di Raineri, fino a Gianni Contessi che riporta il discorso ampliando l'orizzonte all'architettura piemontese, e molti altri.

La terza parte, *Una nuova generazione a confronto con l'opera di Giorgio Raineri* ha il merito di allargare il confronto dando voce a giovani studiosi, chiamati dalle principali scuole di architettura italiane, intenzionati a studiare e approfondire, forse per la prima volta, l'opera di Raineri.

La quarta parte infine raccoglie e ripubblica integralmente gli scritti pubblicati nella rivista "Porti di Magnin" nel numero 42 dell'aprile 1999 allora diretta da Carlo Pellegrino e per l'architettura da Lorenzo Mamino, numero che fu dedicato integralmente ai cinquant'anni di architettura di Raineri. Questo capitolo anticipa e completa l'ultima parte del libro, fatta di apparati che raccolgono, oltre a una bibliografia completa su Raineri, una preziosa raccolta anastatica delle principali riviste che hanno pubblicato le sue opere nel Secondo Novecento, dalla "Domus" di Giò Ponti, alla "Casabella-continuità" diretta da Ernesto N. Rogers con gli importanti articoli scritti da dei giovanissimi Vittorio Gregotti e Aldo Rossi, fino a "Controspazio" di Portoghesi o "L'Architettura. Cronache e storia" di Zevi, documenti significativi che rendono questo volume completo nei suoi intenti di raccontare, documentare e raccogliere il lavoro dell'architetto piemontese. Merita infine di essere citato il ricco apparato iconografico che accompagna i testi scritti, elemento non secondario per un libro di architettura, che rende questo volume un approfondimento critico prezioso per conoscere la figura e l'opera di Raineri in grado di «tramandare alle generazioni più



Fig. 3
 Roberto Gabetti, Aimaro Isola,
 Giorgio Raineri, Giuseppe Rai-
 neri, Palazzo della Borsa Valori,
 Torino, 1952-56. (Foto Riccardo
 Moncalvo, Archivio Gabetti e
 Isola).

giovani la sua lezione e la sua originale visione dell'architettura».

Concludo riportando la questione al merito principale di questa ricerca che, come la collana in cui è raccolta dimostra, pone l'attenzione sulla necessaria riflessione legata alla conoscenza, alla salvaguardia e alla tutela dell'architettura d'autore del secondo Novecento spesso soggetta a inconsueti interventi di adeguamento, manutenzione, ridestinazione funzionale o a volte anche demolizione, che compromettono e alterano l'integrità dell'opera, la sua forma espressiva, il linguaggio e la figura.

Su questa linea di ricerca, da diversi anni, si battono i curatori di questo libro, organizzando convegni, seminari e discussioni pubbliche ma soprattutto scrivendo pubblicazioni su questo tema, si veda ad esempio il volume edito nella stessa collana *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del Secolo Novecento* a cura di Gentucca Canella e Paolo Mellano.

Raccogliere, documentare, riscoprire le opere di una certa parte dell'architettura italiana diventa quindi un momento necessario rispetto a una sensibilizzazione che non riguarda solo l'ambiente accademico, ma anche quello professionale e legislativo.

Questo libro ha il merito di sottolineare come nelle opere di questi autori, e tutte quelle di Raineri lo dimostrano, si concentri il patrimonio dell'architettura italiana, riconosciuto e studiato anche dall'estero per la sua "utilità e bellezza", patrimonio reso tale dal lavoro meticoloso e sapiente fatto all'interno di "piccoli studi professionali" e da committenti "illuminati".

