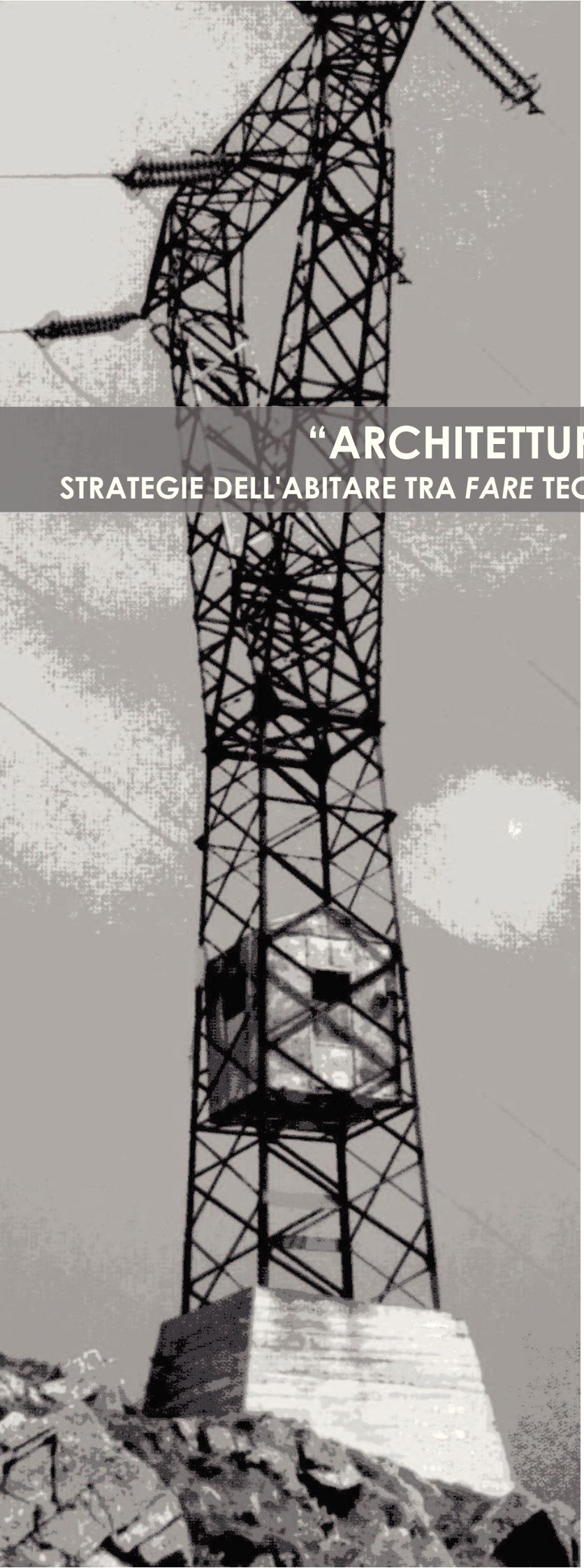


Dottorando
Emanuele Forzese

"ARCHITETTURA TERZA".
STRATEGIE DELL'ABITARE TRA *FARE* TECNICO E *AGIRE* ARCHITETTONICO

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI CATANIA
Facoltà di Ingegneria
Dipartimento di Architettura

Dottorato di Ricerca in:
Progetto e Recupero Architettonico, Urbano e Ambientale
XXIV ciclo

Tutor
Prof. Ing. **Sebastiano D'Urso**

Coordinatore
Prof. Arch. **Piera Busacca**

EUROPEAN COMMISSION
Structural Funds

MINISTERO DELL'UNIVERSITA'
E DELLA RICERCA

Dottorando
Emanuele Forzese

"ARCHITETTURA TERZA".
STRATEGIE DELL'ABITARE TRA *FARE* TECNICO E *AGIRE* ARCHITETTONICO

Costruire è un'attività fondamentale dell'uomo
L'uomo costruisce nella misura in cui commette strutture spaziali
e conforma così lo spazio
Costruendo, egli corrisponde all'essenza della sua epoca
La nostra epoca è l'epoca della tecnica

Martin Heidegger, Preambolo al *Darmstädt Gespräch*, 1951

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI CATANIA
Facoltà di Ingegneria
Dipartimento di Architettura

Dottorato di Ricerca in:
Progetto e Recupero Architettonico, Urbano e Ambientale
XXIV ciclo

Tutor
Prof. Ing. **Sebastiano D'Urso**

Coordinatore
Prof. Arch. **Piera Busacca**

In copertina:
elaborazione grafica della *Precarious Home* di Giancarlo Norese, 2007
(opera vincitrice del Premio Terna 03 per la categoria "Megawatt")

In retro di copertina:
scena dal film *Modern Times* di Charlie Chaplin, 1936

INDICE

5 **Introduzione** *Magnifiche primizie del nuovo tempo*

15 1 **Figura** *Verso un'architettura terza*
19 1.1 Definizioni
45 1.2 Scenari
61 1.3 Declinazioni
85 1.4 Questioni

91 2 **Sfide culturali** *Occhi che non vedono*
93 2.1 Dalle (archi)stelle alle (archi)stalle
105 2.2 Third is More
113 2.3 Learning from silos

127 3 **Matrici teoriche** *Arché e Téchne*
129 3.1 Orizzonte antropocentrico
139 3.2 Orizzonte tecnocentrico

161 4 **Pensare la forma** *Estetica delle tecnocostruzioni*
199 4.1 Esattezza
215 4.2 Rapidità

235 5 **Abitare il contenuto** *Etica delle tecnocostruzioni*
253 5.1 Leggerezza
289 5.2 Molteplicità

309 6 **Costruire il contesto** *Topologia delle tecnocostruzioni*
335 6.1 Visibilità
353 6.2 Consistenza

377 7 **Fenomenologie** *Comporre l'architettura terza*

463 **Ri-pensare l'architettura terza** *Riflessioni in forma di domanda*

479 **Letture** *Contributi bibliografici alla ricerca*

Introduzione

Magnifiche primizie del nuovo tempo

Ecco dei silos e delle fabbriche americane, magnifiche primizie del nuovo tempo. Gli ingegneri americani schiacciano coi loro calcoli l'architettura agonizzante.

Le Corbusier, 1921

Tutto ha inizio da un dato, che non è un fatto, né un messaggio ma una domanda. Ogni ricerca prende avvio da una ipotesi che, anteriore a qualunque esame razionale, scaturisce da uno stimolo.

André Corboz, 1998

Il presente percorso di ricerca muove dalla volontà di riflettere sul rapporto tra il *fare* tecnico e l'*agire* architettonico nel progetto delle *costruzioni tecniche non direttamente abitabili che definiscono uno spazio per supportare le attività finalizzate ad abitare l'ambiente fisico ed esplicate mediante l'impiego di energia, materia, informazione e la cura di vegetali e animali*, qui definite *architettura terza* o *tecnocostruzioni*. Tale definizione deriva dalla preliminare introduzione di tre parole chiave: *tecnica*, *abitare* e *costruzione architettonica*. Con il termine *tecnica* si esprime il *complesso di attitudini e di mezzi regolati da una razionalità di utilizzo secondo criteri di efficienza e di efficacia allo scopo di amplificare le capacità umane nell'impiegare le risorse esistenti e nel rendere l'ambiente fisico adatto all'uomo*; per *abitare* si intende la *condizione esistenziale di stare al mondo che si esplica nel pensare e nel costruire una disposizione strutturata per corpi, spazi, oggetti e immagini allo scopo di instaurare un rapporto con l'ambiente fisico basato sulla cura e sull'edificazione*; infine, con *costruzione architettonica* si indica la *struttura progettata e costruita come spazio abitabile oppure non abitabile ma al servizio delle esigenze abitative che occupa una parte dell'ambiente fisico*. Dunque, lo sguardo è rivolto a quegli strumenti tecnici che, nel soddisfare le istanze dell'abitare umano, insistono sul territorio e richiedono spesso una struttura di sostegno dando luogo all'architettura terza; essa, in quanto elemento che partecipa alla composizione della scena abitativa, ricade nella sfera di interesse della disciplina architettonica.

E' possibile distinguere rispettivamente per la razionalità tecnica un *fare* (*poièsis*, 'produzione') che consiste nel conseguimento di risultati limitato alla esecuzione delle procedure, per la pratica architettonica un *agire* (*prâxis*, 'azione') che tiene sempre in considerazione il proprio scopo finale, ovvero l'*abitare*. Per *stare al mondo* l'uomo vince le resistenze opposte dall'ambiente naturale e lo modifica a suo vantaggio attraverso l'*invenzione*: realizza strumenti ed elabora strategie, ovvero tutto ciò che viene definito *tecnica*. Tuttavia, avvalendosi di questa, l'uomo si illude di incrementare la propria potenza arrivando a distruggere per costruire arbitrariamente[1] e questo pone la questione di ristabilire un limite tra il semplice fare tutto ciò che può essere fatto e l'agire soltanto per ciò che risulta necessario ai fini dell'abitare. Nella contemporaneità accade che tutte le azioni umane per sfruttare le pressoché illimitate possibilità della tecnica, la elevano da mezzo a scopo[2], al punto tale da poter definire quella attuale

[1] "L'uomo per difendersi dalla natura, cerca di renderla congrua ai propri bisogni, di sagomarla a sua misura, e così, progressivamente, la umanizza. Nel contempo si relaziona a essa sempre più in termini di dominio e rischia perciò di perdere di vista i limiti di legittimità del suo intervenire. Operando in questo modo, l'uomo finisce per dimenticare che egli stesso è natura: l'efficacia della tecnica lo illude ed egli si percepisce involontariamente come soprannaturale. Ritiene perciò di poter fare della natura quello che vuole: E così si perverte: si realizza come antinatura e si trasforma in potenza distruttiva. Se all'aurora della civiltà il dominio dell'uomo sulla natura era funzionale all'esigenza del suo conservarsi come specie, nel corso del tempo la logica dominatrice ha preso a valere per se stessa. Ma l'uomo, distruggendo l'ambiente di cui è inevitabilmente parte, distrugge le sue possibilità di vita." Salvatore Natoli, 2000: 31.

[2] "Oggi ogni strumento pratico ha potenza solo in quanto funziona all'interno della razionalità e dell'operatività scientifico-tecnologica. La tecnica è lo Strumento per eccellenza, di cui ognuna delle forze che dominano il mondo si serve per prevalere sulle altre." Emanuele Severino, "Verità e tecnica"; in Severino, 2003: 43.

come *epoca della tecnica globalmente dispiegata*; a seguito di ciò, l'esistenza umana appare disimpegnata, lo spazio fisico si riduce ad insieme di procedure abitative continuamente attivate e disattivate sulla base di motivazioni prettamente utilitarie e l'agire architettonico si subordina al fare tecnico secondo il paradigma nichilista fondato sul rifiuto di ogni ordine e sull'autonomia espressiva. Ma agire per Salvatore Natoli (2002) significa *operare oggi per domani*, calcolare in anticipo le conseguenze dell'azione umana, fare i conti con quello che abitualmente si definisce *responsabilità*; dunque, è necessario non tanto rinunciare alla tecnica, che ormai costituisce un orizzonte imprescindibile per l'esistenza umana, quanto piuttosto ricercare una coniugazione tra la sua razionalità e le istanze abitative secondo la modalità dell'*aver cura*. Sulla scorta di queste considerazioni, lo sguardo si focalizza sull'architettura terza come *alternativa critica*[3] *che apre interrogativi sugli strumenti tecnici come fenomeni architettonici dell'abitare contemporaneo*, allo scopo di stimolare nel pensiero e nella pratica dell'architettura una revisione delle categorie concettuali che regolano la composizione architettonica delle tecnocostruzioni per considerarle non più semplici dispositivi erogatori di un servizio ma, usando le parole di Le Corbusier (1921: 20), "magnifiche primizie del nuovo tempo".

In particolare, prescindendo dagli aspetti prettamente impiantistici, sono messe in evidenza all'interno del processo progettuale tre difficoltà relative alla intenzionalità estetica della forma, alla responsabilità etica del contenuto e alla specificità al contesto: nel primo caso l'architettura terza deve coniugare il rapporto tra esperienza estetica, fondata sul rapporto contemplativo privo di finalità, e prassi tecnica, basata sul conseguimento di uno scopo; nel secondo essa oscilla tra la finalità di soddisfare le istanze dell'abitare umano e quella di accrescere all'infinito la potenza della tecnica; infine nel terzo caso si inserisce sempre in un contesto, spesso considerato come mero supporto tecnico verso il quale non instaura alcun confronto critico. Questo determina l'articolazione di tre momenti di confronto – estetico, etico e topologico - per individuare quale bellezza, quale utilità e quale specificità siano possibili rispettivamente nel *pensare la forma*, nell'*abitare il contenuto* e nel *costruire il contesto* dell'architettura terza. I tre discorsi sono strutturati mediante l'adozione di sei chiavi interpretative prese a prestito dalla letteratura: si tratta di quei valori letterari cui Italo Calvino dedica le sue *Lezioni americane* presentandoli come qualità che dovrebbero informare nel nuovo millennio non soltanto la scrittura ma ogni azione umana: così, nel discorso sul *pensare la forma* si indagano quelle modalità mediante le quali il progetto di architettura terza opera sulla *esattezza* nella composizione e sulla *rapidità* della percezione per coniugare le esperienze estetiche con le esigenze tecniche; nel discorso etico sull'*abitare il contenuto* si guarda alle modalità progettuali che adottano la *leggerezza* e la *molteplicità* per assolvere le istanze abitative; nel discorso topologico sul *costruire il contesto* si considera infine l'architettura terza quale elemento che attribuisce *visibilità* e *consistenza* ai luoghi in cui sorge.

Da ciascun discorso derivano delle questioni rispetto alle quali non si danno conclusioni definitive o soluzioni categoriche, bensì si delineano *strategie compositive* desunte dalla osservazione fenomenologica di esemplificazioni architettoniche e progettuali e *riflessioni in forma interrogativa* che sollevano nuove domande e stimolano nuovi percorsi di ricerca.

---

[3] "L'architettura è qualcosa che concerne le costruzioni, ma deve spostarsi attraverso il costruire, elevarsi aldilà del costruire o forse venire prima del costruire: deve essere una alternativa critica che con la sua stessa presenza pone interrogativi sullo stare al mondo." Aaron Betsky, 2008; in Costanzo, 2010: 25.

Struttura della tesi

La descrizione del percorso di ricerca si compone di sette capitoli, dai quali emergono alcune considerazioni che sono raccolte in una parte finale come esito del percorso medesimo; tale punto di arrivo è qui inteso non come conclusione o meta definitiva[4], bensì quale tappa a partire dalla quale intraprendere ulteriori direzioni di ricerca.

Capitolo 1 – *Figura*

Si introduce la figura dell'architettura terza attraverso quattro passaggi: l'introduzione di alcune *definizioni* preliminari (*tecnica, abitare* e *costruzione architettonica*); la descrizione degli *scenari* dispiegati a livello globale dalla razionalità tecnica; le *declinazioni* assunte dall'esistenza, dallo spazio e dall'agire architettonico a seguito del totalitarismo tecnico; l'individuazione delle *questioni* estetiche, etiche e topologiche che vengono affrontate nei capitoli successivi.

Capitolo 2 – *Sfide culturali*

Vengono prese in considerazione alcune provocazioni che interessano la cultura architettonica contemporanea e sono connesse con l'architettura terza, allo scopo di chiarire il ruolo di questa: innanzitutto, l'esplorazione dei temi marginali come occasione per superare la stasi disciplinare segnata sia dal formalismo spesso praticato gratuitamente allo scopo di guadagnare consenso e celebrità sia dalla presunta incapacità del progetto di gestire la complessità dei fenomeni abitativi in atto. Successivamente si affrontano quei passaggi della letteratura che guardano al termine *terzo* declinato come *banale, quotidiano, minore, spontaneo* e *minimale* per mettere in evidenza come in architettura non esiste una scala gerarchica di temi progettuali poiché sono tutti dotati della medesima dignità culturale. Infine, si anticipano alcuni discorsi relativi agli aspetti estetici, etici e topologici che nascono da uno sguardo verso le tecnocostruzioni.

Capitolo 3 – *Matrici teoriche*

Attraverso l'osservazione di scritti, progetti e architetture del passato si individuano gli atteggiamenti disciplinari assunti verso l'architettura terza nel corso della storia; adottando come criterio il rapporto tra uomo, natura e tecnica si distinguono un orizzonte *antropocentrico* - dove l'uomo domina la natura per mezzo della tecnica - e un orizzonte *tecnocentrico* - dove invece uomo e natura sono subordinati alla tecnica.

Capitolo 4 – *Pensare la forma*

Il discorso sull'estetica delle tecnocostruzioni comprende tre momenti: nel primo si chiarisce la nozione contemporanea di *bellezza*, per poi indagare i rapporti che l'esperienza estetica instaura rispettivamente con il fare tecnico e l'agire architettonico. Invece gli altri due momenti si focalizzano sulle modalità per l'attribuzione di un valore estetico all'architettura terza mediante l'*esattezza* - intesa come precisione e accuratezza impiegati per pensare la forma nello spazio - e la

[4] A tale proposito, scrive André Corboz (1998: 95) che "un fatto scientifico resta valido finché non è infirmato, perché la verità scientifica 'non è mai altro che il certificato provvisorio che la pratica accorda alla teoria': il che dimostra che questo preteso fatto era un'ipotesi, dallo *status* provvisorio; ma un'ipotesi vale effettivamente come fatto finché è soddisfacente."

rapidità – intesa come modo di pensare la forma nel tempo attraverso un'indagine sulla sua percezione.

Capitolo 5 – *Abitare il contenuto*

Il discorso sull'etica delle tecnocostruzioni viene esplicato mediante un'indagine sui rapporti che la responsabilità etica intrattiene con il fare tecnico e con l'agire architettonico ai fini dell'abitare umano, per poi analizzare da una parte la *leggerezza* nei termini di atteggiamento superficiale o sobrio rispetto alle conseguenze ecologiche, economiche, sociali e culturali derivanti dalle modalità di uso dello spazio; dall'altra alla *molteplicità* intesa come capacità progettuale di rispondere alle multiformi e mutevoli esigenze abitative nel tempo.

Capitolo 6 – *Costruire il contesto*

Il discorso sulla topologia delle tecnocostruzioni prende avvio da uno studio sul concetto di *luogo* e prosegue con l'analisi degli effetti che il fare tecnico e l'agire architettonico producono sulla specificità e sulle valenze ecologico-ambientale, sociale, economica, storica-culturale ed estetica del contesto. In conclusione sono indagati i modi per l'attribuzione di *visibilità* e di *consistenza* narrativa al contesto dell'architettura terza, trasformandolo in luogo riconosciuto come tale per effetto di un processo percettivo ed emotivo.

Capitolo 7 – *Fenomenologie architettoniche*

A partire dalla lettura e dalla comprensione delle strategie di relazione tra la forma dello strumento tecnico e la figura del fenomeno architettonico in alcune esemplificazioni progettuali e architettoniche della pratica contemporanea si mette in evidenza un sistema – non definitivo bensì aperto a eventuali aggiunte e modifiche – di operazioni compositive finalizzate a rendere l'architettura terza rispondente alle questioni estetiche, etiche e topologiche.

Ri-pensare l'architettura terza

Il percorso di ricerca si conclude con alcune riflessioni scaturite dai precedenti discorsi che non presentano un carattere assoluto o prescrittivo per il progetto dell'architettura terza, bensì possono essere considerate in forma interrogativa per un duplice scopo: da un lato delineare un insieme coerente di parametri relativi a una prospettiva estetica, etica e topologica per la pratica progettuale, dall'altro mantenere aperta la domanda sul destino del rapporto tra il fare tecnico e l'agire architettonico.

Per una maggiore comprensione della struttura della presente descrizione, si riporta di seguito uno schema raffigurante la matrice concettuale adottata nella definizione e nello svolgimento del percorso di ricerca.

TEMA: Indagine sul rapporto tra fare tecnico e agire architettonico nel progetto dell'ARCHITETTURA TERZA, ovvero delle costruzioni tecniche non direttamente abitabili che occupano uno spazio per supportare le attività finalizzate ad abitare l'ambiente fisico ed esplicate mediante l'impiego di energia, materia, informazione e la cura di vegetali e animali.

CAPITOLO 2: Quale posizione occupa il tema nella cultura architettonica contemporanea?

CAPITOLO 3: Come è stato affrontato il tema nel corso della storia?

CAPITOLO 1: Quali scenari contemporanei determina la tecnica elevandosi da mezzo a scopo?
Quali declinazioni assumono esistenza, spazio e architettura nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata?
La pratica progettuale dell'architettura terza implica tre difficoltà relative a:

intenzionalità estetica nella forma	responsabilità etica nel contenuto	specificità al contesto
L'architettura terza deve coniugare il rapporto tra esperienza estetica, fondata sul rapporto contemplativo privo di finalità, e prassi tecnica, basata sul conseguimento di uno scopo.	L'architettura terza oscilla tra la finalità di soddisfare le istanze dell'abitare umano e quella di incrementare all'infinito la potenza della tecnica.	L'architettura terza si inserisce sempre in un contesto, spesso considerato come mero supporto tecnico verso il quale non instaurare alcun confronto critico.
CAPITOLO 4: Quale bellezza per l'architettura terza?	CAPITOLO 5: Quale utilità per l'architettura terza?	CAPITOLO 6: Quale specificità per l'architettura terza?
Il valore estetico dell'architettura terza risiede nella ESATTEZZA della sua forma, ovvero nella precisione e accuratezza impiegati nel progetto per conferirle chiarezza, narratività e semplicità.	L'architettura terza adotta una LEGGEREZZA rispetto al peso delle conseguenze (ecologiche, economiche, sociali e culturali) derivanti dalle modalità d'uso dello spazio, interpretabile con due accezioni tra loro conflittuali: leggerezza come sobrietà e leggerezza come superficialità.	L'architettura terza contribuisce alla VISIBILITA' dello spazio in cui sorge, generando nella collettività percezioni ed emozioni positive o negative a seconda se rende il contesto riconoscibile nella sua identità, struttura e significato oppure lo riduce a supporto della funzione tecnica, paradossalmente in-visibile e in-vivibile.
La RAPIDITA' di innovazione e di obsolescenza dell'architettura terza, indotta dalla tecnica, influenza l'attribuzione di valore estetico mediante un'esperienza percettiva basata su distrazione ed estraneità, che tende a modificare ricorrendo alle strategie di invisibilità e ostentazione.	L'architettura terza soddisfa le istanze abitative plurali e variabili nel tempo attraverso una MOLTEPLICITA' intesa come varietà di interpretazioni della fruizione, come pluralità di funzioni compresenti, come apertura e indeterminatezza, nonché come discontinuità temporale.	L'architettura terza conferisce al contesto in cui sorge una CONSISTENZA solida quando si pone come narrazione che esprime la memoria quotidiana collettiva, oppure liquida quando insegue una libertà assoluta da ogni relazione che si traduce in smarrimento e incertezza del senso dell'abitare.

CAPITOLO 7: Strategie compositive, desunte dalla osservazione fenomenologica delle esemplificazioni architettoniche e progettuali

RIFLESSIONI: Ri-pensare l'architettura terza come alternativa critica che apre interrogativi sugli strumenti tecnici come fenomeni architettonici dell'abitare contemporaneo.

Indicazioni di metodo

Il processo metodologico adottato per l'articolazione del tema di ricerca muove da una *cultura della curiosità* (Corboz, 1998): essa consiste nel porre alcune domande generate dallo sguardo allo scopo di costruire una serie di operazioni che siano finalizzate alla raccolta di dati e supposizioni, prive sia di pregiudizi[5] sia della pretesa di dimostrare qualcosa o di ritenerla scontata, orientate a prestare attenzione anche al non detto[6] e soggette a continue revisioni[7], in modo da procedere successivamente ad un ordinamento sistematico ai fini della conoscenza[8] sul tema medesimo. L'approccio transdisciplinare suggerito da André Corboz (1998) e da Jacques Derrida[9] spinge a strutturare il tema mediante operazioni riconducibili da un lato al pensiero teorico e alla pratica progettuale dell'architettura[10], dall'altro a quelle elaborazioni teoriche provenienti da altre discipline – Filosofia, Antropologia, Sociologia, Semiotica e Psicologia – che riguardano l'esistenza umana e pertanto comportano delle ricadute nello spazio in cui essa si esplica.

Il tema di ricerca è dunque articolato in una sequenza di fasi nelle quali si tenta di cercare spiegazioni e stabilire nessi significativi e logici di quello che avviene ricorrendo alla modalità della domanda:

1. Formulazione

A partire da una rassegna letteraria della cultura architettonica sono state messe in evidenza alcune questioni, dalla cui osservazione è emersa una personale curiosità verso il tema di ricerca.

2. Progettazione

Identificazione inequivocabile del tema di ricerca attraverso l'uso di concetti strategici e costruzione di una bibliografia riguardante sia il tema medesimo sia gli argomenti correlati.

---

[5] "Chi vuol comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso. Perciò una coscienza ermeneuticamente educata deve essere preliminarmente sensibile all'alterità del testo. Tale sensibilità non presuppone né un'obiettiva 'neutralità' né un oblio di sé stessi, ma implica una precisa presa di coscienza delle proprie pre-supposizioni e dei propri pregiudizi." Hans Georg Gadamer, *Verità e Metodo*,1965; in Panza, 1996: 316.

[6] "Ciò per cui un pensiero vale… non è quello che esso dice, ma quello che lascia non detto facendolo tuttavia venire in luce, richiamandolo in un modo che non è quello dell'enunciare." Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, 1983; in Di Franco, 2007: 3.

[7] "Il lavoro dell'ipotesi, passo dopo passo nel labirinto, i dubbi, le deviazioni, i ritorni, i sotterfugi, i bivi, l'errore positivo, i vicoli ciechi che rendono il progredire tutt'altro che rettilineo, impongono un tracciato non determinato e rendono il soggetto attivo." André Corboz, 1998: 162.

[8] "Conoscenza è in ultima analisi nient'altro che ordine – non di ciò che è già disponibile in quanto oggetto della nostra coscienza o della nostra percezione, ma di qualcosa che solo attraverso questo ordinamento diventa vero e proprio contenuto di coscienza o *processo* percepito." Werner Heisenberg, *Ordinamento della realtà*, 1942; in Friedman, 2008: 170.

[9] Jacques Derrida (cfr. Cantone, Taddio, 2010: 342) in occasione di una conferenza tenuta alla Columbia University nel 1992 afferma che il rapporto tra architettura e filosofia si regge sul concetto di *incompetenza*, intendendo con questo termine l'essenza di ogni operazione di pensiero che ambisce ad essere produttiva: il filosofo è incompetente nel fare architettura tanto quanto l'architetto è incompetente nel fare filosofia, ma entrambi condividono la medesima condizione paradossale di dover continuamente ridefinire la propria pratica uscendo dai rassicuranti confini dei rispettivi ambiti disciplinari per operare attraverso differenti saperi.

[10] Secondo Michele Costanzo (2010) sono da ritenersi *testi* sia i manufatti fisicamente costruiti sia le rappresentazioni incompiute, dal momento che il patrimonio della cultura architettonica comprende le idee espresse attraverso le parole, i segni finalizzati alla configurazione di una forma e la materia che traduce questa in presenza reale nella scena abitativa.

3. Esplorazione

Riorganizzazione del tema mediante la trasposizione in forma discorsiva dei contributi più rappresentativi e fondativi che hanno indicato avanzamenti, rotture e riflessioni puntuali rispetto alle prefigurazioni iniziali. Inoltre, sono state immaginate alcune ipotesi di riflessione quali possibili destinazione del percorso di ricerca. L'esplorazione è avvenuta mediante la consultazione di scritti e l'osservazione della fenomenologia architettonica e progettuale sul tema.

4. Interpretazione

Costruzione di un modello concettuale, basato sull'adozione di alcune chiavi interpretative, allo scopo di elaborare contributi inediti rispetto al tema indagato che si rivelino idonei alla individuazione di una risposta per le questioni sollevate. L'atteggiamento intellettuale adottato non pretende di fornire una risposta conclusiva e definitiva, bensì plausibile e aperta, ovvero capace di tramutarsi in punto di partenza per nuove direzioni possibili per la ricerca.

5. Descrizione

La conclusione del percorso metodologico consiste in una rielaborazione dei risultati ottenuti dalle precedenti fasi, di cui il presente lavoro costituisce un resoconto.

PERCHE' INTERESSARSI ALL'ARCHITETTURA TERZA?



Presto ci si abituerà all'estetica delle linee ad alta tensione capendo che la loro intrinseca bellezza consiste nel portare la luce in migliaia di stanze, alleggerendo i lavori domestici alle casalinghe e nel trasportare la linfa vitale delle industrie di intere regioni.

E. Bütikofer Klein, *Das ästetische Momen in der Technik,* 1932; in Bosoni, 2000: 78

Quando le torri di trasmissione avranno la stessa purezza di espressione che è stata raggiunta per i grandi ponti, anch'esse verranno acclamate come una forma d'arte del XX secolo. Naturalmente c'è una differenza. Noi affrontiamo i ponti in modo personale: li attraversiamo. Invece il nostro solo contatto con le torri di trasmissione è molto remoto. La sola cosa che le attraversa davvero è l'elettricità. E così noi siamo psicologicamente più condizionati ad accettare un ponte con maggior facilità che non un palo dell'alta tensione.

Henry Dreyfuss, 1968; in Bosoni, 2000: 78

I sostegni a parete piena (i pali), i sostegni a struttura reticolare (i tralicci), le torri per i medi e i grandi attraversamenti, restano, così come sono stati pensati, oggetti posati prometeicamente sul territorio. (…) Le reti magliate degli elettrodotti finiscono per alimentare sul territorio la collezione di oggetti muti, irriducibili a qualsiasi forma di partecipazione diretta, ma anche ambigui per la carica di attrazione che trasmettono, ai quali ci è sempre più difficile assegnare un ruolo di riconoscibilità, di capacità evocativa, una funzione di permeabilità - anche indiretta - del nostro immaginario.

Anna Maria Zorgno, 1995: 74, 77

I tralicci dell'alta tensione rappresentano meglio di ogni altra struttura la circolarità perfetta del progetto, che tocca sia il design dell'oggetto sia le questioni estetiche rispetto al paesaggio e di conseguenza il suo impatto ambientale. (…) I tralicci, costruiti con i tradizionali angolari in ferro, appartengono al paesaggio contemporaneo con una forza espressiva che spesso è più qualificata e convincente di molta composizione architettonica dedita confusamente alla ricostruzione di forme storiche.

Giampiero Bosoni, 2000: 78, 80

L'energia elettrica continua, tuttavia, a incidere nella trasformazione del paesaggio e del territorio. I nuovi impianti pongono costanti problemi di impatto ambientale e di qualità architettonica, ma mentre sul primo aspetto c'è una diffusa consapevolezza, sul secondo va oggi rilevato un atteggiamento settoriale e di indifferenza.

Rosario Pavia, 2002: 74-75

1. Figura

Verso un'architettura terza

Noi costruiamo mentalmente il mondo a partire da elementi prefabbricati dal nostro intelletto, basandoci sugli strumenti "nomi" e "regole".

Yona Friedman, 2008

> Architettura: saper costruire. Non solo degli edifici: il campo è più vasto. Si parla di architettura di un romanzo, di una sinfonia, ma anche del corpo umano o del diritto romano. (…)
>
> "Architettura" significa anche assenza di regole prestabilite: è essa stessa a condurre alla creazione di regole. "Architettura" implica una costruzione strutturata, una costruzione bastante a se stessa.
>
> Yona Friedman, 2008: 13

Riprendendo l'idea di Vittorio Ugo (1991) sulla necessità di avanzare una definizione anche in forma di ipotesi o di domanda affinché sia possibile produrre un discorso sull'architettura che si traduca in modalità di configurazione fisica del contesto spaziale abitato dalla società, questo capitolo è strutturato come un *excursus* di riflessioni provenienti dalla letteratura architettonica, filosofica e sociologica allo scopo di individuare un definito ambito di ricerca per la figura dell'*architettura terza*. La delimitazione, pur se necessaria per rendere controllabile il discorso, non deve essere interpretata rigidamente come uno steccato invalicabile; infatti, è proprio in corrispondenza del limite tra l'architettura e altri ambiti disciplinari che spesso emergono aspetti in grado di stimolare nuovi modi per affrontare un tema[1].

La costruzione di tale figura si compone di quattro passaggi; il primo comprende le definizioni che chiariscono le accezioni adoperate nel percorso di ricerca relativamente ai termini *tecnica*, *abitare* e *costruzione architettonica*, allo scopo di descrivere l'essenza[2] dell'*architettura terza*. Il secondo passaggio consiste nella delineazione dello scenario contemporaneo e nella prefigurazione di possibili scenari futuri a partire da quei meccanismi che portano a nominare quella attuale come *epoca della tecnica globalmente dispiegata*. Successivamente si prendono in considerazione le declinazioni assunte dall'*esistenza*, dallo *spazio* e dall'*agire architettonico* per mettere in evidenza come, per effetto del dominio planetario della razionalità tecnica: la prima abbia perduto la sua tensione etica rivelandosi disimpegnata; il secondo da scena esistenziale si riduce a supporto per le procedure abitative; mentre il terzo si subordina al fare tecnico sostituendo la propria finalità ultima – l'abitare – con l'autopotenziamento della tecnica. Infine, nel quarto passaggio sono introdotte le questioni inerenti l'architettura terza scaturite dai precedenti passaggi, che vengono articolate nei capitoli successivi.

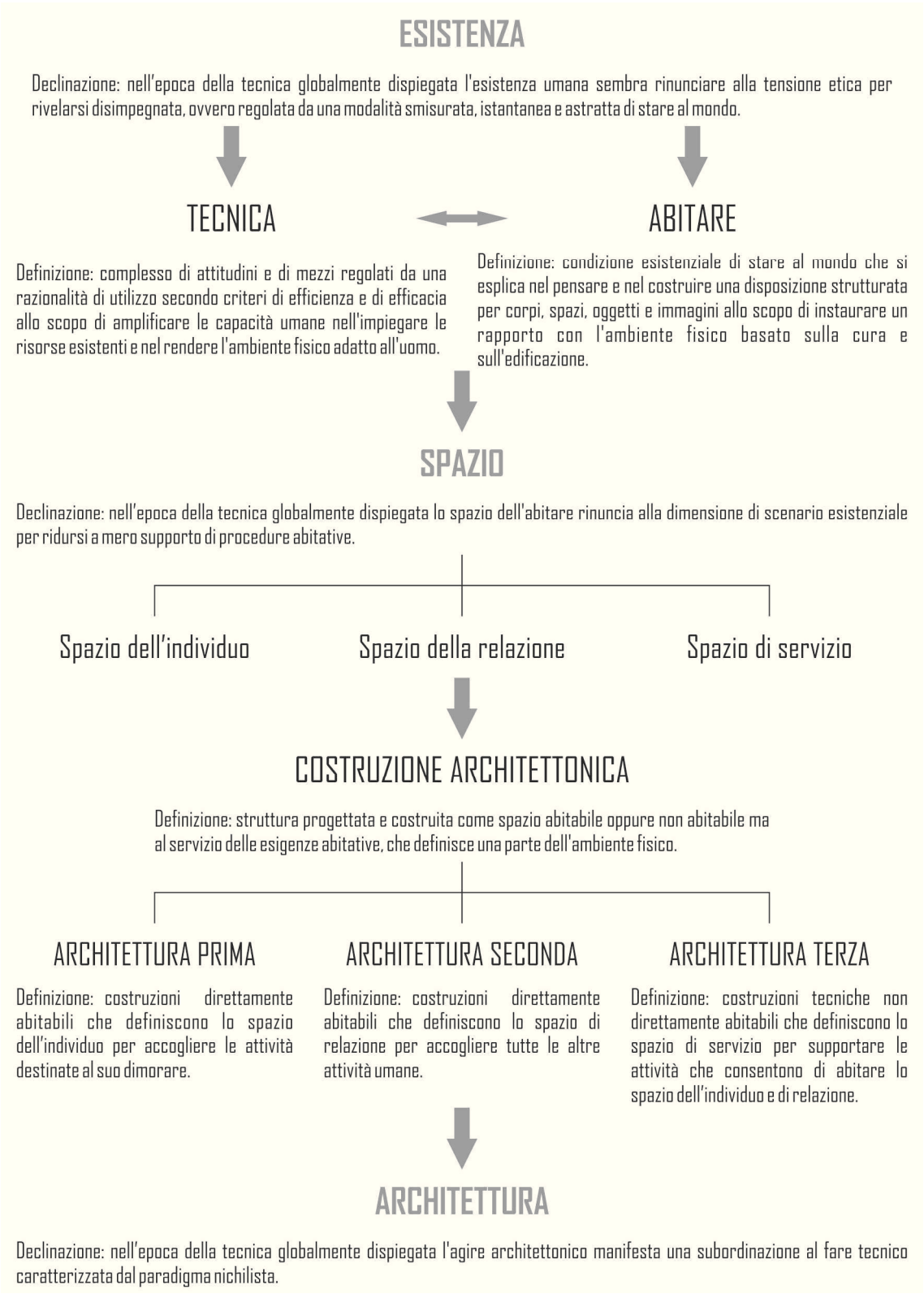
Dal momento che il pensiero si avvale tanto delle parole quanto delle immagini[3], la sequenza concettuale che porta alla costruzione della figura dell'architettura terza è stata espressa anche in forma grafica nello schema seguente.

---

[1] A proposito del suo saggio *La sfera ed il Labirinto* del 1980, Manfredo Tafuri (in Di Franco, 2007: 3) scrive: "Solo apparentemente, quindi, parleremo d'altro. Fin troppo spesso, scandagliando ciò che è ai margini di un problema dato vengono offerte le chiavi più produttive per aggredire quello stesso problema; specie se esso si presenta carico di equivoci come quello che ci siamo proposti di trattare."

[2] "L'uomo si comporta come se fosse il creatore e il padrone del linguaggio, mentre invece è il linguaggio che rimane il signore dell'uomo. (…) Perché, nel senso autentico, è il linguaggio che parla. L'uomo parla soltanto nella misura in cui risponde al linguaggio, in quanto ascolta la parola che questo gli rivolge. (…) Il linguaggio, per primo e per ultimo, ci indica l'essenza di una cosa." Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957: 127.

[3] "Noi pensiamo allo stesso tempo per parole e per immagini. Ma le regolarità esprimibili a parole e quelle contenute nelle immagini non sono le stesse. Con le parole presentiamo una *accumulazione*; con le immagini, una *totalità*. Una 'cosa' (e quindi l'universo) appare diversa a seconda che la si presenti a parole o con le immagini. Le parole sono perfette per analizzare un'esperienza; per esprimere la totalità, abbiamo bisogno delle immagini." Yona Friedman, 2008: 12.


ESISTENZA
Declinazione: nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata l'esistenza umana sembra rinunciare alla tensione etica per rivelarsi disimpegnata, ovvero regolata da una modalità smisurata, istantanea e astratta di stare al mondo.
TECNICA
ABITARE
Definizione: complesso di attitudini e di mezzi regolati da una razionalità di utilizzo secondo criteri di efficienza e di efficacia allo scopo di amplificare le capacità umane nell'impiegare le risorse esistenti e nel rendere l'ambiente fisico adatto all'uomo.
Definizione: condizione esistenziale di stare al mondo che si esplica nel pensare e nel costruire una disposizione strutturata per corpi, spazi, oggetti e immagini allo scopo di instaurare un rapporto con l'ambiente fisico basato sulla cura e sull'edificazione.
SPAZIO
Declinazione: nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata lo spazio dell'abitare rinuncia alla dimensione di scenario esistenziale per ridursi a mero supporto di procedure abitative.
Spazio dell'individuo
Spazio della relazione
Spazio di servizio
COSTRUZIONE ARCHITETTONICA
Definizione: struttura progettata e costruita come spazio abitabile oppure non abitabile ma al servizio delle esigenze abitative, che definisce una parte dell'ambiente fisico.
ARCHITETTURA PRIMA
Definizione: costruzioni direttamente abitabili che definiscono lo spazio dell'individuo per accogliere le attività destinate al suo dimorare.
ARCHITETTURA SECONDA
Definizione: costruzioni direttamente abitabili che definiscono lo spazio di relazione per accogliere tutte le altre attività umane.
ARCHITETTURA TERZA
Definizione: costruzioni tecniche non direttamente abitabili che definiscono lo spazio di servizio per supportare le attività che consentono di abitare lo spazio dell'individuo e di relazione.
ARCHITETTURA
Declinazione: nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata l'agire architettonico manifesta una subordinazione al fare tecnico caratterizzata dal paradigma nichilista.

1.1
Definizioni

> Definizioni sono regole della traduzione da un linguaggio in un altro.
>
> Ludwig Wittgenstein, 1921; in Ugo, 1991: 30

Il tema dell'*architettura terza* nasce da uno sguardo rivolto alle esigenze dell'abitare umano che richiedono appositi strumenti tecnici (apparecchi, dispositivi, macchine[1]) per poter essere soddisfatte. In particolare, si guarda a quegli strumenti tecnici che occupano stabilmente uno spazio o necessitano di una apposita struttura di sostegno, dando così luogo a una costruzione tecnica. Ad esempio, la diga è un dispositivo che raccoglie l'acqua per sfruttarne l'energia potenziale ai fini della produzione di elettricità, mentre la telefonia mobile, ormai appartenente alla quotidianità, richiede la presenza diffusa nel territorio di antenne, ovvero di dispositivi atti a captare e irradiare onde elettromagnetiche che vengono installati su un supporto verticale elevato per limitare eventuali disturbi nella trasmissione del segnale.

Breve o duraturo che sia il loro tempo di permanenza in ragione della loro utilità nello svolgere lo scopo per cui sono preposte, di fatto le costruzioni tecniche sono elementi fissi nello spazio e in quanto tali concorrono alla percezione e alla conseguente attribuzione di giudizio estetico e di qualità alla scena abitativa. L'abitare è oggetto di riflessione filosofica secondo due possibili direzioni: la prima procede dall'esistenza quotidiana all'esperienza estetica, elevando l'abitare a contemplazione dell'arte di vivere nel mondo; la seconda procede dall'esperienza estetica all'esistenza quotidiana, considerando l'abitare quale presa di coscienza sulle esigenze umane. A partire da tale considerazione, Ettore Rocca[2] sostiene che l'esperienza estetica da un lato, in quanto bisogno cui l'abitare deve dare una risposta e che questo contribuisce a formare ed esprimere, è parte di esso; dall'altro è il luogo di una interrogazione sul bisogno come radice dell'abitare: in definitiva, l'esperienza estetica "è il luogo del bisogno di domandare e il luogo della domanda sul bisogno."

> Riflettere sull'abitare significa riflettere sui bisogni e gli interessi che lo solcano e lo condizionano, e significa riflettere sulla condizione di bisogno in genere. Se l'esperienza estetica è essa stessa espressione di un bisogno e di un interesse, e se ulteriormente è il luogo dove riflettere sul bisogno come tale, allora essa sarà espressione dell'abitare e sarà luogo di riflessione sulle condizioni di possibilità dell'abitare.
>
> Ettore Rocca, "L'abitare e il bisogno. Una riflessione estetica"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 427

Parimenti, l'abitare è oggetto di riflessione architettonica in una duplice direzione: dal quotidiano alla pratica progettuale e costruttiva per elevare il primo ad arte di rendere lo spazio abitabile dall'uomo; dalla pratica progettuale e costruttiva al

---

[1] Lo *strumento* è il mezzo di cui ci si può attivamente ed abitualmente servire per il conseguimento di uno scopo; l'*apparecchio* è il complesso di elementi collegati che, ciascuno destinato ad una particolare funzione e tutti insieme coordinati in vista di una finalità specifica; il *dispositivo* è il congegno che provvede a determinate funzioni; la *macchina* è il congegno corrispondente a determinati requisiti tecnologici, destinato allo svolgimento di un lavoro con notevoli margini di vantaggio. Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

[2] Ettore Rocca, "L'abitare e il bisogno. Una riflessione estetica"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 417.

quotidiano per dare una risposta alle istanze fisiologiche, emotive e simboliche avanzate dalla società contemporanea. Nel presente percorso di ricerca l'attenzione è rivolta alle costruzioni tecniche prima accennate, qui definite *architettura terza*; la comprensione dell'utilizzo di tale espressione richiede un chiarimento preliminare sulle accezioni dei termini *tecnica*, *abitare* e *costruzione architettonica* a partire dalle quali è strutturato il discorso.

Tecnica

La *tecnica* è un complesso di norme che regolano l'esercizio pratico e strumentale di un'arte, di una scienza, di un'attività professionale, ma anche ogni attività che, sulla base delle conoscenze scientifiche, progetta strumenti, apparecchi, macchine, utensili, destinati al soddisfacimento delle esigenze pratiche della vita[3]. Con tale termine si intende sia l'*insieme di mezzi* (tecnologie) che costituisce l'apparato tecnico sia la *razionalità* che presiede al loro impiego in termini di funzionalità ed efficienza. La tecnica è l'*essenza dell'uomo* sia perché questi rimedia alla sua carente dotazione istintuale sia perché, sfruttando la capacità di adattamento derivante dalla genericità dei suoi istinti, può raggiungere per mezzo delle procedure tecniche quella selettività e stabilizzazione che l'animale possiede naturalmente. A partire dalla compensazione di tale carenza mediante la plasticità dell'azione, è possibile spiegare fenomeni quale la *percezione*, la *memoria*, l'*immaginazione*, la *coscienza*, il *linguaggio* e il *pensiero*. Nella disciplina architettonica la tecnica esprime in senso lato l'impiego di strumenti e di procedimenti adatti alla migliore e più agevole esecuzione di un'opera, in senso specifico le operazioni proprie del fatto architettonico e il problema del rapporto tra il progetto e la costruzione dell'opera[4].

Umberto Galimberti (1999) fornisce tre descrizioni della tecnica; la prima in termini di *condizione dell'esistenza umana*: dotato di generiche e imprecise pulsioni, l'uomo per abitare è costretto a costruire un complesso di artifici mediante la tecnica per supplire alla carenza istintuale che lo differenzia dalle altre specie animali. La seconda come *patto originario tra corpo e mondo*: a causa della mancanza di specializzazioni naturali, l'uomo non ha un ambiente specifico nel quale vivere, ma si colloca liberamente nello spazio non orientato dove sopperisce allo spaesamento mediante l'operare tecnico, che, in assenza di un mondo preordinato, gli consente di costruire un proprio mondo. L'ultima infine quale *radice dell'anima*: il senso della tecnica consiste nel riconoscere al di là dello spazio attuale uno spazio *possibile*, che si profila non in base a un'intuizione dell'anima, ma attraverso l'insieme di strumenti costruiti proprio per scoprire un mondo ulteriore.

La tecnica viene tradizionalmente interpretata secondo due paradigmi: strumentale e protetico. Arnold Gehlen[5] la intende in senso strumentale come la *capacità di supplire con artefatti alle carenze adattative che contraddistinguono l'uomo in quanto animale non specializzato*, ovvero come sapere progettuale e operativo che l'uomo inizia a esercitare per produrre ciò di cui la natura non l'ha dotato. Si tratta di una concezione antropologica come forma di sapere progettuale e operativo che l'uomo, da un certo punto della storia in poi, inizia a praticare per produrre quegli artefatti che la natura non gli ha fornito. Per Gehlen l'oggetto tecnico sostituisce gli organi non

[3] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.
[4] Paolo Portoghesi, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, *ad vocem*.
[5] Arnold Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, 1957; in Carboni, Montani, 2005.

posseduti dall'uomo, potenzia e amplia le facoltà esistenti nel corpo umano, riduce le prestazioni richieste all'organo, con conseguente risparmio di lavoro e fatica[6]. In essa vede un carattere ambiguo, dal momento che può essere simultaneamente un utensile da lavoro e un'arma micidiale; tale ambiguità si cela già nel cuneo di pietra, uno dei primi artefatti tecnici creati dall'uomo. In assenza di organi e istinti specializzati che conformino l'uomo all'ambiente naturale, questi ricorre alla sua intelligenza per trasformare lo stato di cose che incontra nella natura[7], e pertanto si configura come essere che dipende essenzialmente dal proprio *agire*. L'azione umana si concretizza nella costruzione di utensili e macchine, ovvero di *dispositivi atti a trasmettere energie che compiono un lavoro utile*. Dunque la tecnica, in quanto promotrice e distruttrice della vita al pari dell'uomo, è *nature artificielle* come l'uomo medesimo, mediante la quale la civiltà umana incrementa l'uso dell'inorganico al posto dell'organico secondo due distinte direzioni: la prima consiste nella sostituzione della materia organica con la materia sintetica; negli utensili la pietra e il legno sono sostituiti dal metallo, nelle costruzioni il legno dal cemento armato e dall'acciaio, il cuoio e la canapa dai cavi di acciaio, le candele dal gas e dalla elettricità, l'indaco e la porpora dai colori di anilina, i farmaci naturali e le erbe mediche da prodotti sintetici. La seconda, invece, riguarda la sostituzione dell'energia di origine organica con energia di origine inorganica: l'invenzione della macchina a vapore e del motore a scoppio hanno avviato un ampio sfruttamento dei giacimenti carboniferi e petroliferi contenuti nel sottosuolo[8]. Il passaggio dall'elemento organico alle materie ed energie inorganiche deriva dall'idea che la natura organica, diversamente dalla natura biologica e psichica, è facilmente subordinabile a una conoscenza metodica, razionale e analitica; in altre parole, l'inorganico è maggiormente assoggettabile al controllo della tecnica. Per Gehlen[9] "la tecnica è un vero specchio dell'essere umano: per convincersene basta pensare che le invenzioni più antiche, le scoperte fondamentali, non si ispirarono a modelli esistenti in natura. Ciò vale per l'accensione del fuoco mediante un movimento a trapano di un pezzo di legno su un altro, vale per l'arco e la freccia, e vale soprattutto per la ruota, il moto rotatorio intorno ad un'asse".

Il secondo paradigma fa riferimento ad André Leroi-Gourhan[10], il quale intende la tecnica in senso protetico come *prolungamento inorganico (protesi) indissociabile dall'uomo perché cooriginario alla sua identità specifica*, ovvero come estensione artificiale che sin dall'inizio fa parte dell'uomo. Questo paradigma ribadisce una

---

[6] "La tecnica è dunque un'integrazione del'inorganico nell'ambito dell'organico, che resta subordinata alla progettualità dell'uomo e da questa guidata, anche se per Gehlen quest'ultima non potrebbe essere ricondotta soltanto all'elemento di una razionalità volta al conseguimento di fini (e dunque alla prassi sperimentale impostasi in epoca moderna), sussistendo nell'atteggiamento tecnico un'altrettanto decisiva componente 'inconscia' o 'istintiva'." Pietro Montani, "Che cos'è la tecnica?"; in Carboni, Montani 2005: 20.

[7] "E' l'intelligenza che libera l'uomo dal giogo dell'adattamento organico all'ambiente – al quale sottostanno gli animali – e che lo rende capace di trasformare gli stati originali della natura secondo le sue necessità. Se per tecnica si intendono le capacità ed i mezzi con cui l'uomo mette la natura al suo servizio in quanto ne conosce proprietà e leggi, le sfrutta e le contrappone le une alle altre, allora la tecnica, in questo senso più generale, è insita già nell'essenza stessa dell'uomo." Arnold Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, 1957; in Carboni, Montani 2005: 27.

[8] Grazie alle fonti energetiche l'umanità si rende indipendente dal ritmo lento della crescita organica e dalle modeste dimensioni della riproduzione biologica, che per lungo tempo ostacolano la crescita demografica e lo sviluppo: "Con l'impianto di centrali idroelettriche generatrici di corrente e con lo sfruttamento dell'energia nucleare infine l'uomo compie un ultimo passo verso l'emancipazione completa dai substrati organici per la produzione di energia." Arnold Gehlen, *op. cit.*: 29.

[9] Arnold Gehlen, *op. cit.*: 26.

[10] André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, 1964; in Carboni, Montani, 2005.

coincidenza tra antropogenesi e tecnogenesi, poiché vede la tecnica in termini di estensione artificiale che appartiene all'uomo sin dall'inizio[11]; inoltre, l'utensile tecnico viene visto non come risultato di una progettazione, bensì quale necessaria *esteriorizzazione* del corpo, dove l'utensile corrisponde alla mano come il linguaggio corrisponde alla faccia, in quanto entrambi sono i due poli di un medesimo dispositivo. Leroi-Gourhan[12] distingue tre livelli di manifestazione del comportamento tecnico dell'uomo: un livello *specifico*, dove "l'intelligenza tecnica dell'uomo è legata al grado di evoluzione del suo sistema nervoso e alla determinazione genetica delle attitudini individuali"; un livello *socioetnico*, nel quale "l'intelligenza umana si comporta in modo assolutamente particolare, unico, poiché crea, al di fuori degli individui e dei legami specifici, un organismo collettivo delle proprietà evolutive di una rapidità vertiginosa"; infine un livello *individuale*, in cui "l'individuo è in grado di liberarsi simbolicamente dai legami genetici e socioetnici insieme".

La questione della tecnica è oggetto di riflessione in Grecia ben prima dell'avvento della filosofia, quando era consuetudine rappresentare nel teatro i problemi che sorgevano nella società. Si racconta nel *Protagora* di Platone che Epimeteo (*epi-metis*, `colui che pensa dopo'), ottiene da Zeus il permesso di distribuire i doni naturali a tutti gli esseri mortali purché in modo equo e appropriato per garantire la sopravvivenza di ogni specie. Quando viene il turno dell'uomo, Epimeteo ha esaurito tutti i doni naturali a disposizione e suo fratello Prometeo (*pro-metis*, `colui che pensa prima'), scoperto l'errore e mosso a pietà, decide di donare il fuoco agli uomini, consentendo loro di trasformare i metalli e di produrre strumenti. Eschilo nel *Prometeo incatenato* mette in evidenza come la *téchne* sia al tempo stesso *doron* e *dolon*, ovvero dono e inganno: la tecnica è un omaggio di Prometeo all'uomo, ma essa inganna mortali e divini con l'illusione di conferire loro potenza indipendentemente dalla *necessità*; Eschilo ricorda invece il primato di questa: in epoca antica l'uomo si adatta alle leggi immutabili della natura che costituiscono i limiti entro cui operare tecnicamente. E così Zeus, temendo che la tecnica renda gli uomini più potenti degli dèi, decide di punire Prometeo legandolo a una roccia in modo che un'aquila possa rodergli il fegato, il quale si riforma ogni giorno per perpetuare in eternità il castigo. Rifacendosi al pensiero di Aristotele[13], che vede nella *téchne* una disposizione creativa delle cose che possono essere diversamente da quel che sono, Salvatore Natoli definisce la tecnica un *portare all'essere*; essa è figlia del bisogno e si formula inizialmente come *espediente* che libera l'uomo dalle catene della necessità entro le quali si trova costretto.

> La tecnica è dunque *produzione* nel senso di "trar fuori", del "condurre a esistenza" oggetti che non sarebbero mai apparsi in natura senza l'intervento determinato dall'uomo. Se così è, nel produrre l'uomo *denaturalizza* di fatto la natura e la considera perciò unicamente come materiale da trasformare: in senso stretto, la fa valere come *pura* materia.
>
> Salvatore Natoli, 2002: 64

[11] "Più che il risultato di una progettazione consapevole, l'oggetto tecnico è uno sconfinamento necessario dell'organico nell'inorganico che contribuisce, in quanto tale, a identificare il modo d'essere dell'uomo." Pietro Montani, "Che cos'è la tecnica?"; in Carboni, Montani 2005: 21.

[12] André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, 1964; in Carboni, Montani, 2005: 34-35.

[13] "Ogni arte (*téchne*) riguarda la produzione, e il cercare con l'abilità e la teoria come possa prodursi qualcuna delle cose che possono sia esserci sia non esserci e di cui il principio è *in chi crea* e non in ciò che è creato; infatti l'arte non riguarda le cose che sono o che si producono necessariamente, né per natura, in quanto queste hanno il loro principio in se stesse." Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1140 a.C.; in Natoli, 2002: 64.

In epoca moderna, il pensiero filosofico rivede il concetto di tecnica secondo due diverse accezioni: *accumulazione di risorse prelevate dalla natura* per Martin Heidegger e *costruzione di un mondo artificiale adatto all'uomo* secondo José Ortega y Gasset. Martin Heidegger definisce la tecnica non un semplice mezzo ma un *modo del disvelamento*[14] su cui si fonda ogni produzione: essa "disvela ciò che non si produce da se stesso e che ancora non sta davanti a noi, e che perciò può apparire e riuscire ora in un modo ora in un altro. Chi costruisce una casa o una nave, o modella un calice sacrificale, disvela la cosa da pro-durre rispetto ai quattro modi del far-avvenire." Se la parola *téchne* originariamente indica sia il fare artigianale sia le belle arti e appartiene alla *poiesis* - è poietica poiché appartiene alla produzione -, in senso attuale essa è disvelamento nella forma non più di produzione bensì di *provocazione che pretende dalla natura la disponibilità di energia da estrarre e accumulare*. Infatti, Heidegger distingue la tecnica antica come *dispiegamento dell'energia presente in natura* dalla tecnica moderna come *accumulazione dell'energia prelevata dalla natura come fondo a disposizione*. Nel pensiero antico la tecnica non produce, ma asseconda il dispiegamento della natura, viceversa nella contemporaneità la tecnica consiste nell'estrarre energia dalla natura per accumularla: ad esempio, l'antico mulino a vento, sebbene le sue pale girano spinte dal vento e pertanto sono dipendenti dall'intensità di questo, non mette a disposizione dell'uomo le energie provenienti dalle correnti aeree per poterle immagazzinare. Riprendendo gli esempi citati dal filosofo tedesco[15], Umberto Galimberti (1999: 351) osserva che "quando il mugnaio disponeva le pale del mulino alla corrente dell'aria o il marinaio le vele dell'imbarcazione in direzione dei venti, l'intervento tecnico metteva sì a disposizione l'energia dell'aria in movimento, ma non per *accumularla*, onde poterne disporre ogni qual volta la richiesta lo esigeva. Quando l'agricoltore solcava la terra con canali, onde derivare l'acqua dal fiume per l'irrigazione della sua terra, l'intervento tecnico assecondava la naturale forza della corrente, ma il fiume non cessava di essere un fiume, non diveniva un bacino di energia idroelettrica accumulata e a disposizione per ogni occasione." Richiedere alla natura le energie da estrarre e accumulare ha il duplice senso di *promuovere per mettere a disposizione* e di *promuovere per indurre alla massima utilizzazione* con il minimo costo[16].

> La centrale elettrica è impiantata nelle acque del Reno. Questo è richiesto a fornire la pressione idrica che mette all'opera le turbine perché girino e così spingano quella macchina il cui movimento produce la corrente elettrica che la centrale di un certo distretto e la sua rete sono impiegati a produrre per soddisfare le richieste di energia. Nell'ambito di questo successivo concatenarsi dell'impiego dell'energia

[14] "La tecnica è un modo del disvelare. La tecnica dispiega il suo essere (*west*) nell'ambito in cui accadono disvelare e disvelatezza (*Unverborgenheit*), dove accade la verità." Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani 2005: 41.

[15] "Ma questo non vale anche per l'antico mulino a vento? No. Le sue ali girano sì spinte dal vento, e rimangono dipendenti dal suo soffio. Ma il mulino a vento non ci mette a disposizione le energie delle correnti aeree perché le accumuliamo." Proseguendo il discorso scrive anche: "La terra si disvela ora come bacino carbonifero, il suolo come riserva di minerali. In modo diverso appare il terreno che un tempo il contadino coltivava, quando coltivare voleva ancora dire accudire e curare. l'opera del contadino non pro-voca la terra del campo. Nel seminare il grano essa affida le sementi alle forze di crescita della natura e veglia sul loro sviluppo." Martin Heidegger, *op. cit.*: 42.

[16] "Il carbone estratto nel bacino carbonifero non è richiesto solo affinché sia in generale e da qualche parte disponibile. Esso è immagazzinato, cioè è "messo a posto" in vista dell'impiego del calore solare in esso accumulato. quest'ultimo viene pro-vocato a riscaldare, e il riscaldamento prodotto è impiegato per fornire vapore la cui pressione muove il meccanismo mediante il quale una fabbrica resta in attività." Martin Heidegger, *op. cit.*: 42-43.

> elettrica anche il Reno appare come qualcosa di "impiegato". La centrale idroelettrica non è costruita nel Reno come l'antico ponte di legno che da secoli unisce una riva all'altra. Qui è il fiume, invece, che è incorporato nella costruzione della centrale. Esso è ciò che ora, come fiume, è, cioè produttore di forza idrica, in base all'essere della centrale.
>
> Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani, 2005: 41

Scrive Heidegger[17] che "l'uomo dell'età della tecnica è pro-vocato al disvelamento in un modo particolarmente rilevante. Tale disvelamento concerne anzitutto la natura come principale deposito di riserve di energia." In altri termini, l'uomo è chiamato a compiere il richiedere provocante che disvela il reale come fondo; tuttavia, sebbene possa rappresentare, trasformare o adoperare le cose disvelate in vari modi, non possiede invece alcun potere sulla disvelatezza che di volta in volta mostra o sottrae il reale. Alla domanda se anche l'uomo, in quanto provocato e impiegato dal disvelamento, non sia in realtà un fondo al pari della natura[18], il filosofo tedesco risponde che ciò non è mai possibile dal momento che questi è provocato all'impiego in modo più originario rispetto alle energie offerte dalla natura: *l'uomo esercita la tecnica* e pertanto prende parte all'impiegare come modo del disvelamento. Sebbene tale disvelamento non sia opera dell'uomo, per Heidegger[19] esso si manifesta "dovunque l'uomo apre il suo occhio e il suo orecchio, dovunque dischiude il suo cuore, dovunque si dedica alla riflessione e alla considerazione, al formare e all'operare, al domandare e ringraziare, si trova già sempre portato nel non-nascosto." Se la tecnica intesa come il disvelare impiegante non è un operare umano, occorre dunque accogliere la sua manifestazione sotto forma di provocazione che richiede all'uomo di impiegare il reale come fondo a disposizione. I modi del disvelamento sono l'*imposizione per provocare* - disvelare il reale come fondo, caratteristico dell'essenza della tecnica pur senza essere tecnico – e il *produrre per far apparire* - ad esempio, l'erezione di una statua nello spazio del tempio.

José Ortega y Gasset, nel distinguere per l'uomo una immagine *interna* - che si riferisce all'uomo in se stesso e pertanto è vera per la sua origine – da una immagine *esterna* – che ognuno si forma su un qualsiasi altro individuo -, sostiene che tra i movimenti osservabili nella seconda risultano particolarmente significativi i cosiddetti *movimenti tecnici*, ovvero quelle azioni compiute dall'uomo quando costruisce un oggetto. Posto che la tecnica è una *creatio ex aliquo* e non una *creatio ab nihilo*, tali movimenti comprendono sia gli utensili tecnici (costruzione di macchine, coltivazione di campi, ecc…) sia gli arnesi artistici (creazione di dipinti, colonne, strumenti musicali, decorazioni, ecc…). Il filosofo spagnolo definisce l'uomo un *essere tecnico* in quanto la tecnica rappresenta uno dei suoi tratti costitutivi essenziali, per cui ritiene opportuno porre la questione su come sia un essere dedito alla costruzione di strumenti tecnici. Emerge così una condizione di estraneità dell'uomo all'ambiente naturale cui appartiene[20]: costruendo un mondo artificiale che lo differenzia dagli altri animali[21],

---

[17] Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani 2005: 48.

[18] "Solo nella misura in cui l'uomo è già, da parte sua, provocato a mettere allo scoperto le energie della natura, questo disvelamento impiegante può verificarsi. Se però l'uomo è in tal modo pro-vocato e impiegato, non farà parte anche lui, in modo ancor più originario che la natura, del 'fondo'?" Martin Heidegger, *op. cit.*: 45.

[19] Martin Heidegger, *op. cit.*: 48.

[20] "Questa doppia situazione, cioè il fatto che l'uomo sia una parte della natura e che si trovi nel contempo in contrapposizione ad essa può prodursi solo mediante un *estraniamento*. Pertanto questo essere – l'uomo – non solo è estraneo alla natura, ma è anche fin dall'inizio frutto di un atto di estraniamento. Dal punto di vista

l'uomo mostra di non appartenere alla natura ma di adattarvisi mediante la tecnica. La conquista della interiorità rende l'uomo consapevole della propria infelicità derivante dal non poter ottenere quel che desidera e pertanto, essendo perennemente insoddisfatto, non si adatta al mondo né vi appartiene, ma necessita di creare un mondo nuovo. Ecco quindi per Ortega y Gasset[22] dispiegarsi la tecnica, che "vuole creare un mondo nuovo per noi, perché quello originario non ci va bene, perché in esso ci siamo ammalati" e pertanto "ha questa meravigliosa e – come tutto nell'uomo – drammatica tendenza e caratteristica: quella di essere una favolosa e grande apparecchiatura ortopedica."

In definitiva, nel percorso di ricerca con il termine *tecnica* si intende il *complesso di attitudini e di mezzi regolati da una razionalità di utilizzo secondo criteri di efficienza e di efficacia allo scopo di amplificare le capacità umane nell'impiegare le risorse esistenti e nel rendere l'ambiente fisico adatto all'uomo*.

Abitare

La condizione umana si identifica con lo *stare al mondo*, che per l'individuo e la società vuol dire semplicemente *venirsi a trovare in esso* – per necessità o per caso – ma anche muoversi al suo interno e soggiornare in spazi e tempi diversi, rimanendo permanentemente nella condizione di essere situati; stare al mondo dunque vuol dire abitarlo[23]. Per Maurizio Vitta (2008) l'esperienza abitativa è costituita dai *corpi*, dagli *spazi* in cui essi si manifestano, dagli *oggetti* di cui si avvalgono e delle *immagini* mediante le quali si rappresenta il mondo: essa si svolge nello spazio e nel tempo mediante forme mutevoli, si organizza attorno all'uomo, consiste in un insieme di rituali (pratiche, pensieri, percezioni) che scandiscono i ritmi quotidiani della esistenza umana[24], e si manifesta nella costruzione di spazi e strutture che la contengono, negli oggetti che ne assicurano la durata, e infine nelle rappresentazioni.

L'esistenza umana risulta tanto più riuscita e felice quanto più l'uomo si rivela capace di saper abitare il tempo che ha a disposizione (Natoli, 2002); per tale scopo, sin dalla sua prima apparizione sulla terra egli si distingue dagli altri animali per il ricorso alla tecnica nel soddisfare i propri bisogni: *l'abitare umano è essenzialmente tecnico*, in quanto consente alla specie umana sia di adattarsi all'ambiente sia di adattare questo a se stessa[25]. L'uomo può definirsi *artificiale per natura* poiché è l'unico animale che

---

della natura, estraniamento può solo significare anomalia negativa, vale a dire, malattia, distruzione della regolazione naturale di questo essere." José Ortega y Gasset, "Il mito dell'uomo oltre la tecnica", 1951; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 54.

[21] "Gli altri animali non avevano nessuna difficoltà, perché trovavano in se stessi soltanto presupposti e schemi *istintivi*, a partire dai quali operavano in modo meccanico. Però questo nuovo essere si trovò per la prima volta davanti a questi due progetti totalmente differenti: davanti a quelli istintivi, che ancora rimanevano in lui, e davanti a quelli fantastici, e perciò doveva *scegliere*, *selezionare*." José Ortega y Gasset, *op. cit.*: 56.

[22] José Ortega y Gasset, *op. cit.*: 57-58.

[23] Maurizio Vitta (2008: 3) sostiene che l'abitare è un fenomeno intimamente connesso all'uomo per poterne dare una definizione unitaria ed esaustiva; esso costituisce la condizione fondativa della essenza umana: "abitare è come venire al mondo, e venire al mondo è già abitare."

[24] "Ciò che l'abitare reclama è un'arte capace di immettere nell'esperienza quotidiana significati che lo trascendono. Esso (…) vive non solo di ambienti e di oggetti, ma anche della vita stessa dell'abitante, dei suoi sviluppi, dei suoi sentimenti, fantasie, azioni." Maurizio Vitta, 2008: 370.

[25] "La tecnica non è dunque qualcosa di estraneo all'uomo, ma, al contrario, ne è il segno distintivo, il suo tratto *originario* e *originale*. La specie umana, a differenza delle altre specie animali, si è selezionata non solo adattandosi all'ambiente, ma adattando l'ambiente a se stessa, modificandolo a suo vantaggio." Salvatore Natoli, 2002: 63.

riesce a sopravvivere e a specializzarsi nelle sue funzioni esclusivamente mediante l'artificio, che consiste nel costruire:

> Nel manipolare l'uomo spinge la natura oltre le sue possibilità: la forza e forzandola trae da essa oggetti che essa sola non avrebbe mai generato. In questo senso la tecnica è quel genere di fare che, appunto, fa essere qualcosa che mai eserciterebbe senza un intervento diretto e creativo dell'uomo. Questo tipo di attività viene definita comunemente *produrre*. E dal momento che il produrre pone in essere un qualcosa di assolutamente nuovo, quel che si produce è effettivamente non naturale, ma, appunto, artificiale.
>
> Salvatore Natoli, 2002: 63

In occasione della conferenza tenutasi a Darmstadt nel 1951 Martin Heidegger e José Ortega y Gasset danno luogo a due riflessioni filosofiche contrapposte sul tema del rapporto tra abitare, costruire e tecnica. Per il primo *l'uomo costruisce perché abita*: l'abitare come modalità di essere al mondo precede il costruire finalizzato al prendersi cura di esso; invece per il secondo *l'uomo abita perché costruisce*: il mondo originariamente inabitabile per l'uomo spinge questi a costruire un mondo artificiale per poter abitare. In entrambi, l'abitare si risolve comunque in un costruire che necessita della tecnica sia per curare l'ambiente esistente sia per edificare un ambiente nuovo.

Heidegger apre il saggio *Costruire abitare pensare* sostenendo che l'essenza dell'abitare rappresenta uno dei tratti fondamentali dell'esistenza umana in quanto consiste nel modo di essere sulla terra come mortale[26]: l'uomo è nel momento in cui abitando soggiorna presso le cose e i luoghi. Dunque, l'abitare rappresenta la finalità del costruire e si esplicita come cura dell'ambiente naturale[27]. Altrove, a partire da alcuni versi del poeta Hölderlin[28], Heidegger esplora la dimensione poetica dell'abitare umano per superare l'apparente incompatibilità tra la poesia – la cui unica forma di esistenza è nella letteratura - e un abitare odierno che sembra ridursi alla crisi delle abitazioni, ossessionato dal lavoro e succube dell'industria del tempo libero[29]. L'incompatibilità viene superata osservando che Hölderlin non descrive le condizioni effettive dell'abitare odierno né fa equivalere l'abitare al possesso di una abitazione, bensì se ne interessa in quanto tratto fondamentale dell'*esserci dell'uomo*. Da qui la necessità di tralasciare la consueta rappresentazione che vede l'abitare sia come un comportamento umano, al pari del lavorare oppure del viaggiare, sia come esigenza di avere un alloggio. L'essenza del poetare risiede nel far abitare e, in quanto tale, è un costruire. Il filosofo tedesco precisa che l'abitare dell'uomo si rende meritevole in duplice modo: da un lato curando e proteggendo le cose che crescono sulla terra, dall'altro edificando quelle cose che non potrebbero sussistere spontaneamente. In

---

[26] "Il modo in cui tu sei e io sono, il modo in cui noi uomini *siamo* sulla terra, è il *Buan*, l'abitare. Esser uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare." Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger, 1957: 97.

[27] "Aver cura della Quadratura, salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortali – questo quadruplice aver cura è la semplice essenza dell'abitare. Così i veri edifici imprimono il loro segno sull'abitare, portandolo nella sua essenza e dando ricetto a questa essenza." Martin Heidegger, *op. cit.*: 106

[28] "Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet / Der Mensch auf dieser Erde" (`Pieno di merito, ma poeticamente, abita / L'uomo su questa terra') Hölderlin; in Heidegger, 1957: 127.

[29] "L'abitare dell'uomo dovrebbe essere qualcosa di poetico, poesia? Una cosa simile può ammetterla solo chi vive fuori della realtà e si rifiuta di vedere in quale condizione si trovi oggi la vita storico-sociale degli uomini, ciò che i sociologi chiamano la collettività." Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957: 126.

altri termini, l'uomo è capace di abitare solo se rimane intenzionato a costruire nel duplice senso di *costruire-curare* e di *costruire-edificare*. Entrambi sono conseguenza essenziale dell'abitare, ma non ne costituiscono il fondamento; infatti l'abitare poetico cui fa riferimento Hölderlin non riguarda né il costruire-curare né il costruire-edificare. La poeticità dell'abitare consiste invece nel misurare-disporre la dimensione del suo soggiorno sulla terra sotto il cielo e guardando al divino[30]. L'uomo non abita perché si limita soggiornare sulla terra prendendosi cura di ciò che esiste in natura ed edificando, ma il suo autentico *curare-edificare* avviene perché prende innanzitutto la misura dell'architettura, ovvero della *disposizione strutturata dell'abitare*[31]. Pertanto, Heidegger giunge alla conclusione che poetare e abitare non si escludono ma si richiedono reciprocamente – il primo è la capacità fondamentale del secondo e ne edifica l'essenza – fino al paradosso:

> Noi abitiamo poeticamente? Probabilmente noi abitiamo in un modo completamente impoetico. (…) Un abitare può essere impoetico solo perché l'abitare, nella sua essenza, è poetico. Per essere cieco, un uomo deve rimanere qualcuno che secondo la sua essenza, normalmente, ci vede. Un pezzo di legno non può mai diventare cieco.
>
> Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957: 136

Il pensiero di Ortega y Gasset è diametralmente opposto a quello di Heidegger: l'uomo si trova sulla terra ma, diversamente dagli esseri animali, vegetali e minerali, non abita in essa. Inoltre, mentre ogni altra specie vivente abita solo in quegli spazi che offrono le migliori condizioni esistenziali in ragione delle proprie specificità – gli *habitat* -, l'uomo ha la particolare caratteristica di risiedere in tutte le regioni del globo. Secondo il filosofo spagnolo l'ubiquità planetaria dell'uomo implica l'assenza di un ambiente specifico per l'uomo: la terra è originariamente inabitabile per l'umanità e questa si garantisce la sopravvivenza avvalendosi di creazioni tecniche, ovvero di costruzioni che conformano lo spazio in modo da renderlo abitabile. Pertanto, l'abitare non precede il costruire ma è un risultato che l'uomo si fabbrica da sé[32]: dal momento che può realizzare in qualsiasi parte del mondo differenti tipi di costruzioni, *l'uomo a posteriori è capace di abitare dovunque*. Nella visione di Ortega y Gasset l'uomo è un *essere costitutivamente infelice*, il cui stare al mondo, in quanto caratterizzato dal malessere per la sua condizione di estraneo in un ambiente ostile e dal conseguente desiderio di benessere, non può essere definito un abitare. L'uomo è consapevole che l'abitare non coincide sempre con il suo essere al mondo, ma è una condizione

---

[30] "'L'uomo' si misura 'con la divinità'. Essa è 'la misura' con cui l'uomo fissa le misure del suo abitare, del suo soggiorno sulla terra sotto il cielo. Solo in quanto l'uomo misura e dispone in tal modo il suo abitare sulla terra, egli è capace di *essere* in modo commisurato alla sua essenza. L'abitare dell'uomo sta in questo misurare-disporre la dimensione guardando verso l'alto; nella dimensione il cielo e la terra hanno parimenti il loro posto." Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957: 131.

[31] "L'uomo non abita in quanto si limita a organizzare il proprio soggiorno sulla terra sotto il cielo, prendendosi cura, come contadino, di ciò che cresce, e insieme erigendo edifici. Un tal coltivare-costruire è possibile all'uomo solo se egli già costruisce nel senso del poetante prendere-misure. L'autentico coltivare-costruire accade in quanto vi sono dei poeti, uomini che prendono la misura per l'architettonica, per la disposizione strutturata dell'abitare." Martin Heidegger, *op. cit.*: 136.

[32] "L'abitare non gli viene dato subito, ma se lo fabbrica egli stesso, perché, nel mondo, nella Terra, l'uomo non è previsto, e ciò è il sintomo più chiaro del fatto che egli non è un animale, che egli non appartiene a questo mondo. L'uomo è un intruso nella così detta natura. viene da fuori di essa, incompatibile con essa, essenzialmente inadatto ad alcun *milieu*. Per ciò costruisce." José Ortega y Gasset, "Intorno al colloquio di Darmstadt, 1951", 1951; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 76.

privilegiata e desiderata – la forma più piena dell'essere - alla quale perviene solo in alcuni casi, e comunque in maniera approssimativa.

La differenza tra i due filosofi riguarda anche l'etimologia dei termini: Heidegger fa risalire l'etimologia di *bauen* (`costruire') e *wohnen* (`abitare') al vocabolo *bauan - ich bin* (`io sono'), per dimostrare che l'essere dell'uomo nel mondo consiste nell'abitare e dunque l'uomo abita per costruire; invece, Ortega y Gasset osserva che *bauen*, *wohnen* e *buan* sono parole legate tra loro dalla stessa radice che unisce *gemine* (`sforzarsi per qualcosa'), *wunsch* (`aspirare a qualcosa che manca') e *wahn* (`ciò che si aspetta'), per giungere alla conclusione che *wohnen* (`abitare') e *sein* (`essere') esprimono l'insoddisfazione per qualcosa che manca, nonché il desiderio e lo sforzo di ottenerlo. In definitiva, l'abitare è una illusione, un desiderio, una necessità - non un risultato concreto o una realtà - a cui aspira: *l'uomo non può esistere senza abitare e pertanto costruisce edifici, infrastrutture e utensili*.

> Presto ci saranno grandi città marine. Non c'è motivo perché l'ampiezza dei mari rimanga disabitata e in essi l'uomo si limiti a passarci. E ci saranno città fluttuanti nell'aria, ci saranno città intersiderali. L'uomo non è assegnato a nessuno spazio determinato, ed è a rigore eterogeneo a tutti gli spazi. Soltanto la tecnica, soltanto il costruire – *bauen* – assimila lo spazio all'uomo, lo umanizza.
>
> José Ortega y Gasset, "Intorno al colloquio di Darmstadt, 1951", 1951; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 76

Se originariamente e per lungo tempo l'umanità ricorre alla tecnica per abitare, nell'epoca attuale l'*uomo abita inevitabilmente la tecnica*[33], che dunque non può affatto dirsi neutrale: essa crea un ambiente con determinate caratteristiche che irrimediabilmente inducono delle trasformazioni nelle pratiche quotidiane[34]. Se l'uomo abita un mondo tecnicamente organizzato in ogni sua parte, allora la tecnica non è più una scelta strumentale ma diviene il nuovo scenario esistenziale dove mezzi e fini, azioni e pensieri, esigenze e desideri sono articolati tecnicamente e necessitano di essa per potersi esprimere.

Negli anni Sessanta Reyner Banham (1960: 2) descrive un'*età delle macchine* dove la tecnica domina gli aspetti quotidiani dell'abitare umano[35]: "Molte tecniche hanno dato il loro contributo a questa rivoluzione domestica, ma la maggior parte di esse per esercitare la loro influenza su di noi, ha scelto la forma di piccole macchine: rasoi, macchine, tosatrici, caschi per asciugare i capelli, radio, telefoni, grammofoni, registratori e televisori, frullini, grattugge, pentole automatiche, lavatrici, aspirapolvere, lucidatrici". La crescente subordinazione dell'abitare alla tecnica presenta

---

[33] Per Umberto Galimberti (1999: 353-354) l'uomo contemporaneo abita l'interpretazione tecnica del mondo: "Quando nel mondo antico il mondo era descritto dal mito, quando nel medioevo era descritto dalla religione, quando nell'età moderna era descritto dalla scienza ed oggi dalla tecnica, gli uomini non hanno mai abitato il mondo, ma la sua interpretazione prima mitica, poi religiosa, quindi scientifica e ora tecnica. Se così non fosse stato, non potremmo parlare di storia e di successione di epoche."

[34] Pierre Sansot (1998: 186) ricorda che "abitare significa innanzitutto avere delle abitudini, al punto che l'esterno diventa un rivestimento del mio essere e di me che sto all'interno. E' per questo che posso dire che, in un certo senso, abito in una linea dell'autobus, dal momento che la prendo tutti i giorni. Conosco l'autista, il percorso è interrotto da un certo numero si fermate. A un certo punto gli altri viaggiatori mi sono diventati familiari; infatti se uno di loro manca da un po' di tempo mi stupisco, mi preoccupo."

[35] "A differenza degli sviluppi passati che lasciarono quasi intatti gli oggetti della vita quotidiana, la gerarchia della famiglia e la struttura dei rapporti sociali, le rivoluzioni tecniche del nostro tempo ci colpiscono con forza infinitamente maggiore perché le piccole cose della vita sono state rivoluzionate visivamente e uditivamente allo stesso tempo." Reyner Banham, 1960: 1.

l'alienazione e la schiavitù come possibili rischi, ma di essa non è possibile fare a meno per stare al mondo[36].

> Lo si voglia o meno, infatti, non si può rinunciare ad abitare il luogo a cui siamo consegnati. L'architettura del soggetto esige di ricominciare da noi stessi e da forme etiche capaci di pensare nuove configurazioni di senso e nuove geometrie dell'intimità che diano "alla fantasia la sua vera libertà e la sua vera funzione di psichismo creatore".
>
> Stefano Malpangotti, 2004: 7

Il rapporto tra abitare e costruire fondato sulla tecnica[37], oltre a definire un modo di essere, implica una azione che si esplica nel conferire una forma architettonica agli elementi di cui si compone tale rapporto - risorse (materia, strumenti tecnici), tecniche (regole sulla pratica costruttiva) e funzioni (finalità e modalità) – in ragione del soggiornare in un dato luogo[38]. Infatti, *l'uomo abita quel luogo che definisce architettonicamente e lo usa culturalmente conferendogli un senso preciso* affinché possa realizzare la propria idea di abitare. Per Vittorio Ugo (1991) il processo di costruzione dei luoghi, che costituisce l'essenza dell'abitare, va rapportato al contesto culturale entro il quale si attua: se *abitare* si riferisce alla capacità di avere carattere e forma e di possedere un luogo, *cultura* rimanda alla necessità di curare e addomesticare la natura, per cui la *cultura dell'abitare* non è altro che la capacità di rendere lo spazio un luogo fisico ed emotivo[39] per l'uomo, avvalendosi del costruire e del pensare. E' stato detto che nella contemporaneità la cultura dell'abitare sembra assumere sempre più un carattere prevalentemente tecnico; tuttavia, la tecnica va interpretata non come mera meccanicità bensì quale dimensione culturale della triade heideggeriana costruire-abitare-pensare capace di mettere in relazione il *dar forma* ai luoghi con il loro *aver forma*. In altri termini, essa è un dispositivo di produzione poetica che consente all'abitare di definire la forma architettonica dell'intero territorio:

---

[36] "Alienazione e schiavitù dalla tecnologia domestica sono i rischi a cui normalmente si è esposti. Ma è certamente più un problema culturale, di ecologia dell'uso della tecnologia; e in aggiunta, su questo fronte insiste anche la capacità delle tecnologie di esporre una estetica della rassicurazione, complice del processo di fiducia nell'innovazione degli ultimi due secoli. Le tecnologie, in casa come in automobile, in città come in aeroporto, sono necessarie anche perché rassicurano gli utenti." Riccardo Balbo, "Softhome. Spazi per abitare e lavorare in prospettiva tecnologica"; in Balbo, Gron, 2007: 16.

[37] Rifacendosi al pensiero di Heidegger, Vittorio Ugo (1991: 73) scrive che "Essa disvela ciò che non si produce spontaneamente e non è ancora davanti a noi, ciò che può dunque assumere questa o quell'apparenza e può avere questo o quell'andamento. Chi costruisce una casa o una barca, chi plasma una coppa sacrificale, disvela la cosa da pro-durre secondo le prospettive delle quattro modalità del 'far venire' (secondo le quattro classiche cause: *materialis, formalis, finalis, efficiens*). Tale disvelamento riunisce innanzi tutto l'apparenza esteriore e la materia della casa o della barca, nella prospettiva della cosa compiuta e completamente vista, e a partire da ciò stabilisce le modalità della fabbricazione. In tal modo, il punto decisivo non consiste affatto nell'azione del fare e del manipolare, e nemmeno nell'utilizzazione di mezzi, ma nel disvelamento di cui parliamo."

[38] "(…) l'essere 'rivestito' da un luogo appropriato, l'esservi incluso ed integrato, insieme al fatto di riconoscerlo e di ri-conoscersi nell'opera di architettura e nella forma che esso è, significa esattamente abitare architettonicamente quell'opera e quel luogo, possederne la forma, anche se materialmente, psicologicamente o sociologicamente, forse, si dimora altrove. Per questo occorre considerare il verbo abitare in senso 'transitivo', quindi attivo: abitare *una* casa, *una* città, piuttosto che *in una* casa o *in una* città." Vittorio Ugo, 1991: 34.

[39] Mario Botta e Guido Crepet (con Zois, 2007) mostrano come, di fronte al caos ed alla fatica del vivere contemporaneo, occorre pensare ai luoghi dell'abitare come luoghi in cui ciascun abitante può esprimere e vivere le proprie emozioni, in modo da procedere verso la felicità.

per Mario Botta (con Crepet e Zois, 2007: 4) "l'abitare porta con sé la storia dell'uomo e il riconoscimento di una condizione etica propria dello spazio che è lo specchio del nostro tempo. Casa, città, spazi collettivi sono entità che dobbiamo costruire nell'agire di ogni giorno."

> Il problema della casa e dell'abitare appartiene tanto al filosofo quanto all'architetto: è una questione che riguarda l'esperienza del vivere e la sfera pubblica del mondo della vita. Lì si radicano i problemi del "senso" e del "bello" come dimensioni del vivere stesso, da lì muovono le considerazioni intorno al rapporto tra architettura ed estetica, come relazione da difendere e da arricchire, e la discussione intorno alla "tecnica", come un terreno da riconoscere (non da demonizzare) per annetterlo a un'esperienza dotata di senso.
>
> Pier Aldo Rovatti "L'uso delle parole. Enzo Paci. Architettura e filosofia"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 173

Christian Norberg-Schulz (1976) ritiene che, in senso esistenziale, l'abitare è lo scopo dell'architettura[40] e si esplica mediante tre processi generali: l'uomo *visualizza* la sua cognizione dell'ambiente, *simbolizza* tale visione e *raduna* i significati esperiti per costruire una *imago mundi*. In altri termini, abitare significa raccogliere[41] il mondo in una costruzione concreta, è la capacità di concretizzare il mondo in costruzioni e oggetti attraverso l'architettura[42]. L'architettura concorre a creare un ambiente artificiale significativo quando l'uomo, potendo leggere nelle sue costruzioni i simboli del mondo che queste radunano e rivelano, si sente dovunque come a casa propria[43] e abita poeticamente; ovvero garantisce la costruzione di luoghi idonei alle molteplici e multiformi esigenze dell'esistenza umana (D'Urso, 2009: 28).

Nell'ambito di questo studio con il termine *abitare* si intende dunque la *condizione esistenziale di stare al mondo che si esplica nel pensare e nel costruire una disposizione strutturata per corpi, spazi, oggetti e immagini allo scopo di instaurare un rapporto con l'ambiente fisico basato sulla cura e sull'edificazione.*

Costruzione architettonica

Sulla scorta delle considerazioni condotte finora, emerge da un lato che l'abitare – inteso nel duplice senso di curare l'ambiente esistente ed edificare un ambiente artificiale per consentire all'uomo di sentirsi dovunque a casa propria - è reso possibile dalla tecnica, dall'altro che esso costituisce lo scopo dell'architettura; si pone pertanto

---

[40] L'uomo per conservare e trasmettere i significati legati alle sue esperienze esistenziali mediante dei simboli ricorre all'architettura, definibile come strumento atto a soddisfare e descrivere le esigenze fisiche e psicologiche: "'Presa esistenziale' e 'abitare' sono sinonimi, ed in senso esistenziale, abitare è lo scopo dell'architettura. L'uomo abita quando riesce ad orientarsi in un ambiente e identificarsi con esso, o più semplicemente quando esperisce il significato di un ambiente." Christian Norberg-Schulz, 1976: 5.

[41] *Radunare* è per Norberg-Schulz (1976: 169-170) un atto creativo di interpretazione e traduzione che consiste nello spostare le cose raccolte insieme da un luogo all'altro mediante la simbolizzazione. I significati radunati dal luogo costituiscono il *genius loci*, ovvero lo spirito del luogo.

[42] "La nostra vita quotidiana *consiste* di questi oggetti 'intermedi', perciò comprendiamo che la caratteristica fondamentale dell'arte è di raccogliere le contraddizioni e le complessità della vita. Come *imago mundi* l'opera d'arte aiuta l'uomo ad abitare." Christian Norberg-Schulz, 1976: 23.

[43] Per Ugo La Pietra (in Vitta, 2008: 44) "abitare è sentirsi dovunque a casa propria", così come secondo Umberto Galimberti (2009: 82) "abitare non è conoscere, è sentirsi a casa, ospitati in uno spazio che non ci ignora, tra cose che dicono il nostro vissuto, tra volti che non c'è bisogno di riconoscere perché nel loro sguardo ci sono le tracce dell'ultimo congedo. Abitare è sapere dove deporre l'abito, dove sedere alla mensa, dove incontrare l'altro. Abitare è trasfigurare le cose, è caricarle di sensi che trascendono la loro pura oggettività, è sottrarle all'anonimato che le trattiene nella loro inseità, per restituirle ai nostri gesti abituali, che consentono al nostro corpo di sentirsi tra le 'sue cose', presso di sé."

la questione se quei dispositivi tecnici finalizzati alla soddisfazione delle esigenze abitative che occupano uno spazio possano considerarsi costruzioni architettoniche.

Il termine *costruzione* indica sia la realizzazione di un complesso funzionale mediante appositi elementi ordinatamente disposti, uniti, collegati, sia il complesso degli elementi che concorrono alla funzionale realizzazione di una struttura[44]; nella disciplina architettonica esprime tutto ciò che è realizzato mediante lo svolgimento delle operazioni necessarie a conseguire gli scopi e a soddisfare le necessità che ne hanno promosso l'esecuzione[45]. L'architettura rientra tra le attività umane intese a modificare l'ambiente fisico in rapporto alle necessità dell'esistenza mediante un processo attributivo di valore, che lo rende rappresentativo configurandolo come spazio, ovvero conferendogli organicità e struttura. Essa possiede il triplice aspetto del *pensare*, del *costruire* e dell'*abitare*: il primo concerne la progettazione, il secondo la realizzazione, il terzo la fruizione dell'opera architettonica; tale fruizione si distingue da quella delle altre arti sia per la pluralità di atti percettivi[46] – secondo una successione che comprende almeno due momenti di esperienza, esterno e interno - sia per la sua concreta *abitabilità* dello spazio, che costituisce la finalità prima dell'intenzionalità progettuale e non impedisce la rappresentazione formale di idee e valori[47]. In definitiva, l'architettura è una *risposta poetica alla questione dell'abitare* che si esplica mediante il progettare e il costruire l'intero ambiente fisico per consentire all'uomo il soggiorno sulla terra. Essa definisce la forma fisica non soltanto della dimora, ma di altri spazi abitabili, dal momento che, secondo Vittorio Gregotti (1966: 44), l'uomo "abita anche il posto del proprio lavoro, la strada che percorre, i caffè, i negozi, abita persino in luoghi apparentemente sottratti all'architettura". Umberto Cao sostiene che l'architettura è un corpo che occupa uno spazio distinguendolo in due categorie: spazio dell'individuo e spazio della relazione[48]. In ragione di tale distinzione, indica l'*abitabilità* come condizione primaria per individuare una costruzione architettonica[49]; quindi una costruzione che occupa un dato spazio diventa architettura se al suo interno si trova l'uomo, se in essa si svolge l'esistenza umana (Ottolini, 1996).

> L'architettura è fatta per gli esseri umani e anche se lo si vuole negare non lo si può fare; l'architettura diventa architettura nel momento in cui ci sono dentro gli esseri umani. Uno spazio non diventa mai un luogo finché non ci sono degli esseri umani che lo esperiscono, che lo cambiano, che lo modificano.
>
> Giancarlo De Carlo, 2005

---

[44] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

[45] Paolo Portoghesi, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, *ad vocem*.

[46] "Ho scritto spesso che l'architettura è come la musica: circonda il corpo. A differenza di un quadro o di una scultura, alle quali puoi voltare le spalle, l'architettura circonda il corpo. Ma possiede una qualità che la musica non ha, cioè mentre la musica è sequenziale, e suonarla all'indietro sarebbe privo di senso, l'esperienza spaziale dell'architettura è reversibile a volontà." Steven Holl, "L'intreccio", 2005; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 199.

[47] Paolo Portoghesi, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, *ad vocem*.

[48] "L'architettura dunque è corpo che occupa lo spazio. Ma questo spazio si articola in due grandi categorie: il privato e il pubblico, ovvero lo spazio dell'individuo, dell'autonomia e della libertà contro lo spazio della relazione, e quindi della costrizione che oscilla tra convivenza e conflitto. L'architettura deve risolvere questa antinomia." Umberto Cao, 2009: 51.

[49] "Io non potrò mai pensare un'opera di architettura se non in quanto fatta per essere abitata. 'Costruire per abitare' è un paradigma ancora valido e non può essere inficiato dal senso della transitorietà: 'progettare' per 'costruire' per 'abitare' nella dimensione del tempo." Umberto Cao, 2009: 138-139.

Nell'individuare le categorie di spazi che ricadono nella sfera architettonica, Cao esclude una terza categoria, costituita da quegli spazi di servizio che ospitano i dispositivi tecnici fissi per l'impiego di energia, materia, informazione e la cura di vegetali e animali allo scopo di abitare; non essendo abitabili se non occasionalmente per la loro manutenzione, sembrerebbe che tali costruzioni non possano considerarsi architettoniche. Tale supposizione è avvalorata dallo scarso interesse che la cultura architettonica, ma più in generale la società[50], riserva a queste in ragione del considerarle una sorta di *protesi tecnica* delle costruzioni abitabili: l'attuale esperienza abitativa gravita infatti attorno alle architetture dei nuovi rituali urbani del lavoro, del consumo, del tempo libero e della mobilità (Vitta, 2008). Si tratta di un atteggiamento incoerente se si considera che ai dispositivi tecnici mobili viene riconosciuta già da tempo una dignità culturale[51], così come si attribuisce la medesima dignità a tutta la gerarchia di spazi presenti all'interno dell'opera architettonica[52].

> Pochissima attenzione dal mondo dell'architettura viene posta in Italia al tema delle strutture di servizio pubbliche e non (cabine elettriche, depuratori, centrali idro-elettriche o termiche), proprio a causa della loro condizione di mera funzionalità nei confronti di altri edifici a "uso più nobile".
>
> redazionale, Arca, n. 270, Giugno 2011, p. 82

Per risolvere la questione si può guardare a quel che il pensiero filosofico sostiene intorno a tale tema. Martin Heidegger osserva che, sebbene il costruire abbia come suo fine l'abitare, non tutte le costruzioni[53] sono delle abitazioni: il ponte, l'aeroporto, lo stadio, la centrale elettrica, la stazione, l'autostrada, la diga e il mercato coperto sono esempi di costruzioni non abitabili che appartengono alla sfera dell'abitare umano, dal momento che questa si estende oltre l'abitazione[54]. Quindi, *le costruzioni non abitabili risultano determinate in riferimento all'abitare umano nella misura in cui sono al suo servizio*.

> Il camionista è a casa propria sull'autostrada, e tuttavia questa non è il luogo dove alloggia; l'operaia è a casa propria nella filanda, ma non ha lì la sua abitazione; l'ingegnere che dirige la centrale elettrica vi si trova come a casa propria; però non vi abita. Queste costruzioni albergano l'uomo. Egli le abita, e tuttavia non abita *in esse*, se per abitare in un posto si intende solo l'avervi il proprio alloggio.
>
> Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger, 1957: 96

---

[50] "Di solito, gli edifici di servizio non assumono nessun significato per l'uso pubblico." redazionale, Arca, n. 195, Settembre 2004, p. 33.

[51] "Motoscafi, carrozze ferroviarie, frigoriferi e grammofoni hanno preso il posto di quanto eravamo soliti considerare 'la nobile arte dell'arredare'. Tutti questi nuovi oggetti pretendono una loro dignità culturale." Alvar Aalto, 1972: 17.

[52] "Gli spazi vasti e gli spazi minori, gli spazi senza nome e quelli di servizio: il modo in cui prendono forma in relazione alla luce è il problema di tutte le costruzioni." Louis I. Kahn, "Spazio Ordine e Architettura", 1957; in Bonaiti, 2000: 72.

[53] "Costruzioni e fabbricati, in questo senso, non sono soltanto gli edifici, ma tutte le opere prodotte dalla mano dell'uomo e eseguite da lui." Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957: 128.

[54] "Noi abitiamo *nel mezzo* (di comunicazione). La casa, se non vuol essere idolo, illudere di una dimora-sapienza che manca, *sono* i ponti, i porti, le strade, sono le "macchine" che li attraversano, sono le informazioni che vi circolano." Massimo Cacciari, 1998: 3.

Anche se l'abitare rappresenta sempre il fine di ogni costruzione, che ne costituisce il mezzo, per Heidegger limitarsi al rapporto mezzo-fine induce a considerare l'abitare e il costruire come due attività separate tra loro; in realtà il costruire non è soltanto un mezzo, ma è già esso stesso un abitare. Per illustrare come la costruzione rientra nella sfera dell'abitare viene citato l'esempio del ponte: prima della sua costruzione esistono numerosi spazi lungo il fiume, ma è solo con esso che nasce il luogo; non è il ponte a collocarsi in un luogo già esistente, bensì è il luogo che ha origine a partire dal ponte. Se quindi il tratto essenziale del costruire è edificare un luogo mediante la disposizione del suo spazio[55], allora *la costruzione tecnica in quanto disposizione dello spazio di servizio* nella sua essenza consente di abitare e dunque *appartiene all'architettura*.

Le riflessioni del filosofo tedesco trovano corrispondenza in una parte della cultura architettonica: per Louis I. Kahn[56] "il fondamento dell'architettura coincide con il farsi degli spazi al servizio delle istituzioni degli uomini." Hans Hollein invita a superare il tradizionale sistema di concetti e definizioni nell'ambito disciplinare per estendere l'attenzione all'ambiente nella sua totalità: l'architettura è infatti un *mezzo di comunicazione* che trasmette informazioni sull'abitare e sulla esistenza umana, mediante il quale l'uomo rispondendo ai propri bisogni e realizzando i propri desideri, non fa altro che comunicare se stesso[57]. La sua importanza risiede non tanto nell'effetto quanto nelle conseguenze che provoca, così, ad esempio, una cabina telefonica è un edificio di dimensioni minime che estende l'architettura all'ambiente globale attraverso un mezzo di comunicazione. Inoltre, le possibilità offerte dalla tecnica consentono di dedicare maggiore attenzione alla qualità dello spazio e alla soddisfazione delle istanze fisiologiche e psicologiche.

> Un'autentica architettura del nostro tempo è sul punto non soltanto di definirsi in un modo nuovo come medium, ma allo stesso tempo sta per ampliare la sfera dei suoi strumenti. Ambiti diversi oltre a quello delle costruzioni intervengono nell'"architettura", così come peraltro l'architettura e gli "architetti" abbracciano campi molto vasti. Tutti sono architetti. Tutto è architettura.
>
> Hans Hollein, "Tutto è Architettura", 1968; in Biraghi, Damiani, 2009: 166

D'altronde l'esperienza dell'abitare non si esaurisce entro lo spazio dell'abitazione, ma si espande indefinitamente in tutto il territorio, portando Maurizio Vitta (2008: 175) ad affermare che "uscire di casa non vuol dire interrompere l'esperienza dell'abitare, ma solo rinnovarla altrove, con altre modalità e altri interlocutori." Essa è lo spazio dell'esistenza quotidiana e in tale prospettiva, ha inizio fuori dalla propria dimora.

Franco Purini, osservando quelle costruzioni generalmente non ritenute architettoniche[58], definisce architettura ogni *costruzione radicata al suolo*, ponendo la condizione di fissità in un dato spazio come parametro distintivo: l'architettura è

---

[55] "L'essenza del costruire è il `far abitare'. Il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. *Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire.*" Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger, 1957: 106.

[56] Louis I. Kahn, "Dichiarazioni a proposito dell'architettura", 1967; in Bonaiti, 2000: 136.

[57] "L'espansione della sfera umana e degli strumenti che definiscono il mondo circostante va ben oltre una definizione architettonica. Oggi tutto diventa in qualche modo architettura. L'`architettura' è uno di questi media." Hans Hollein, "Tutto è Architettura", 1968; in Biraghi, Damiani, 2009: 162.

[58] "Una nave è una costruzione, eppure non si penserebbe di inserire vascelli e piroscafi in una storia dell'architettura (...). Anche un'automobile, un treno, un aereo o un modulo spaziale sono costruzioni tecnicamente assimilabili per certi versi a quelle architettoniche, ma anch'esse non sembrano poter rientrare nel loro ambito." Franco Purini, 2006: 61.

costruzione che non riguarda un generico costruire, bensì un edificare manufatti destinati a permanere in un dato luogo[59]. Purini afferma anche che gli oggetti architettonici sono nello spazio – quello esterno, infinito e incommensurabile – e contengono uno spazio – quello interno, finito e misurabile. Ma l'idea che ogni architettura debba contenere una quantità di spazio sembra escludere nuovamente alcuni dispositivi tecnici – ad esempio, una antenna per la telefonia mobile – che occupano uno spazio esterno ma sono privi di spazio interno.

Attraverso la definizione di una forma architettonica, lo spazio si fa segno e diviene linguaggio che racconta l'essere e l'abitare: lo spazio è il linguaggio dell'architettura, per cui una costruzione senza spazio, sebbene magistralmente decorata, occupa uno spazio ma non è spazio e conseguentemente nemmeno architettura[60]. Sulla base di tale premessa, Sandro Lazier (2001) giunge alla conclusione che *è architettura tutto ciò che è concepito come spazio*: "Una costruzione ardita, finalizzata a sé ed alla sua realizzazione, non è architettura. La Tour Eiffel non è architettura perché è stata pensata per se stessa e non per lo spazio che contiene. Ma, allora, un ponte può essere architettura? Si, se pensato come spazio e nello spazio e non come modo di stare in piedi. Tutto quanto è concepito come spazio è architettura. Tutto quanto è concepito come modo di stare in piedi, non è architettura."

Tornando all'esempio dell'antenna per la telefonia mobile, nel momento in cui una costruzione – nel senso heideggeriano di opera prodotta dall'uomo – è pensata come spazio, da semplice fatto costruito nel terreno senza valenza estetica e simbolica diviene opera di architettura, ovvero presenza materiale e simbolica tanto nello spazio quanto nel tempo[61]. Ludwig Mies van der Rohe (in Neumeyer, 1986) definisce l'architettura nei termini di *volontà di un'epoca tradotta in spazio*; pertanto i dispositivi tecnici fissi sono da ritenersi architettura in quanto traduzione spaziale dell'epoca contemporanea dominata dalla tecnica.

> Gli hangar e le centrali elettriche sono le cattedrali dello spirito del nostro tempo.
>
> Hannes Meyer, 1926; in Longobardi, 2009: 68

Pertanto, in questo studio con il termine *costruzione architettonica* si intende la *struttura progettata e costruita come spazio abitabile oppure non abitabile ma al servizio delle esigenze abitative, che definisce una parte dell'ambiente fisico.*

---

[59] "Stando fermi, gli edifici si comporteranno nello stesso modo, per tutta la durata della loro vita, lunga o breve, nei confronti della luce, reagendo così in modo univoco al suo variare nel ciclo notte/giorno. In questo modo il manufatto si pone come *descrizione duratura del tempo*. L'architettura costruisce dunque una *rappresentazione* unica e persistente di una luce *individuale* relativa a un punto preciso della terra, e in questa azione si realizza gran parte del suo fine." Franco Purini, 2006: 62.

[60] "Troppe volte gli architetti costruiscono per la tecnica, per la funzione, per la forma, per la "storia", per la sociologia, per la psicologia, per la politica, per tutto quello che infine sta nello spazio, ma non costruiscono per esso." Sandro Lazier, 2001.

[61] "L'architettura, con la sua presenza tanto materiale quanto simbolica, occupa non solo lo spazio ma anche il tempo, occupa lo spazio per il tempo a venire. Impone la sua presenza all'avvenire, impone uno spazio rigidamente strutturato, uno spazio coercitivo in cui la possibilità della relazione all'altro è già prevista e programmata – progettata – uno spazio in cui perciò l'altro è già respinto, ostracizzato, in quanto eluso nella sua temuta, irriducibile alterità." Francesco Vitale, "Politiche della casa. Note su Jacques Derrida, Architettura e decostruzione"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 333-334.

Architettura terza

Con l'espressione *architettura terza* si indicano le *costruzioni tecniche non direttamente abitabili che definiscono uno spazio per supportare le attività finalizzate ad abitare l'ambiente fisico ed esplicate mediante l'impiego di energia, materia, informazione e la cura di vegetali ed animali*. La definizione è composta da due termini: *architettura* perché si tratta di costruzioni che, concepite come spazio e a servizio dell'abitare – finalità ultima della pratica architettonica – appartengono legittimamente all'ambito disciplinare; l'aggettivo *terza* serve invece a distinguere le costruzioni tecniche dalle costruzioni abitabili finalizzate al dimorare – definibili *architettura prima* – e dalle costruzioni abitabili destinate a tutte le altre esigenze – definibili *architettura seconda*. Quale sinonimo di *architettura terza* verrà qui adoperato il termine *tecnocostruzioni*. La scelta di coniare una nuova definizione per indicare qualcosa che già esiste trae le sue motivazioni dal pensiero filosofico: nominare equivale a *evocare dall'assenza per condurre alla presenza*[62], così come *porre fine a una situazione per definirne una nuova*[63]. In questo caso, l'intento è quello di richiamare l'attenzione della cultura architettonica sulle tecnocostruzioni, dal momento che queste sono spesso affidate alla competenza esclusivamente tecnica, mentre invece costituiscono un tema di architettura in quanto partecipano con la loro presenza al processo di composizione della scena abitativa umana. Riprendendo quanto dichiara Sara Marini (2010: 9) in apertura del suo saggio, qui "non si vogliono scoprire o scrivere nuove parole ma trovare nuove terre in quelle che ci sono già, leggendole come enunciati di costruzioni e processi."

L'architettura terza supporta quelle attitudini umane volte a conseguire l'impiego e la cura delle risorse a disposizione: energetiche, materiali, informative, vegetali e animali. Martin Heidegger, nel descrivere la tecnica in termini di disvelamento dell'energia presente in natura, individua anche le modalità mediante le quali esso avviene:

> Il disvelamento che governa la tecnica moderna ha il carattere del richiedere nel senso della provocazione. Questa provocazione accade nel fatto che l'energia nascosta nella natura viene messa allo scoperto, ciò che così è messo allo scoperto viene trasformato, il trasformato immagazzinato, e ciò che è immagazzinato viene a sua volta ripartito ed il ripartito diviene oggetto di nuove trasformazioni. Mettere allo scoperto, trasformare, immagazzinare, ripartire, commutare sono modi del disvelamento.
>
> Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani, 2005: 43

Facendo riferimento a tali modalità e rielaborandole alla luce degli elementi presi in considerazione – Heidegger fa riferimento all'energia senza specificare dove sia contenuta -, in questa ricerca si assumono quattro categorie di attitudini espletate dall'architettura terza: produrre/sollevare, distribuire/comunicare, conservare/ricoverare, depurare/smaltire. Nelle pagine seguenti sono indicate le tipologie di tecnocostruzioni appartenenti a ciascuna categoria.

---

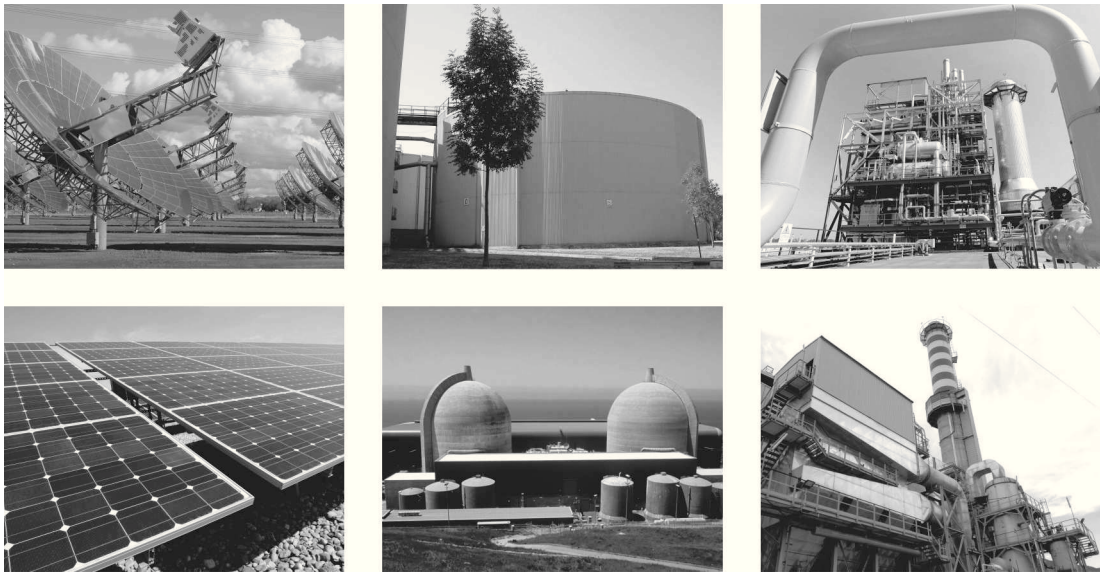
[62] "Il nominare non distribuisce nomi, non applica parole. Il nominare chiama. (…) Chiamare è chiamare presso, è evocare dall'assenza, è condurre alla presenza. (…) Il linguaggio chiama mondo e cose alla loro essenza. Questa chiamata è l'evento della dif-ferenza. La differenza porta il mondo al suo esser mondo, e le cose al loro esser cose." Martin Heidegger, 1959; in Galimberti, 1999: 284.

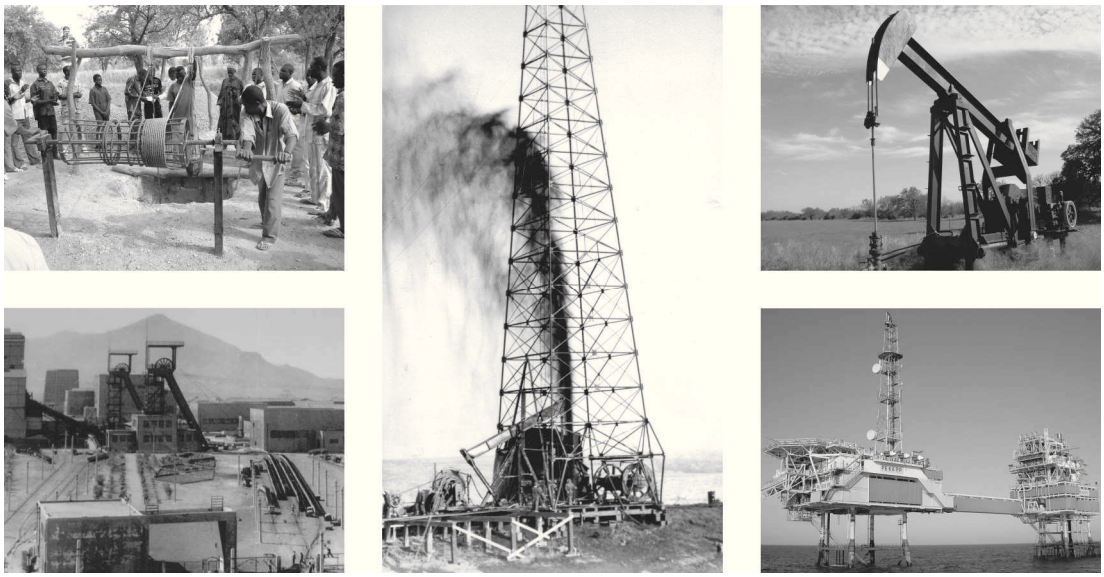
[63] "Dare il nome, nominare è porre fine a una situazione per de-finirne una nuova. Nel nome si raccoglie la potenza di una volontà che, nominando, fa essere." Umberto Galimberti, 1999: 284.



PRODURRE / SOLLEVARE ENERGIA
Dispositivi finalizzati alla produzione di energia meccanica, elettrica e termica.

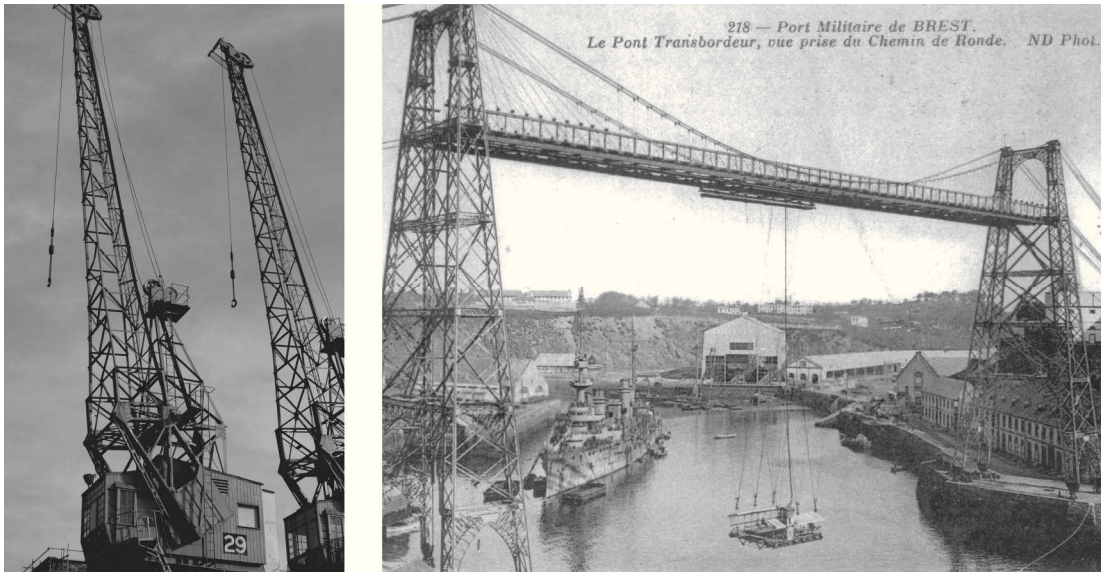
Sopra: mulino (a sinistra in alto), centrale termoelettrica (a sinistra in basso), centrale idroelettrica (al centro in alto), vapordotto di una centrale geotermica (al centro in basso), aerogeneratori di una centrale eolica (a destra).
Sotto: specchi solari termici (a sinistra in alto), pannelli fotovoltaici (a sinistra in basso), digestore anaerobico (al centro in alto), reattori nucleari (al centro in basso), centrale di teleriscaldamento (a destra in alto), termovalorizzatore (a destra in basso).





PRODURRE / SOLLEVARE MATERIA
Dispostivi finalizzati all'estrazione di combustibili fossili (carbone, petrolio, gas) e al sollevamento di merci.

Sopra: pozzo idrico (a sinistra in alto), pozzo minerario per l'estrazione del carbone (a sinistra in basso), torre di trivellazione (al centro) e pompa (a destra in alto) per l'estrazione del petrolio, piattaforma petrolifera *offshore* (a destra in basso).
Sotto: gru portuale (a sinistra), pont transbordeur (a destra).





PRODURRE / SOLLEVARE VEGETALI E ANIMALI
Dispositivi finalizzati alla produzione vegetale (orticoltura, frutticoltura, floricoltura) e animale (fertilizzante ricavato dal guano, latte, uova, miele, carne, pesce).

Sopra: serra (a sinistra in alto e in basso), colombaia (al centro, a destra in alto e in basso).
Sotto: stalla per bovini (a sinistra in alto), porcilaia (a sinistra in basso), pollaio (al centro), azienda avicola (a destra in alto), acquacoltura (a destra in basso).





DISTRIBUIRE / COMUNICARE ENERGIA
Dispositivi finalizzati alla trasformazione e al trasporto di energia elettrica.

Sopra: sottostazione elettrica (a sinistra in alto e in basso), cabina elettrica (al centro, a destra in alto e in basso).
Sotto: sostegni per elettrodotti.





DISTRIBUIRE / COMUNICARE MATERIA
Dispositivi finalizzati al trasporto di liquidi (acqua, petrolio, gas) e alla regolazione della portata idrica di canali e bacini.

Sopra: acquedotto (a sinistra in alto e in basso), sbarramento (al centro in alto e in basso, a destra in alto e in basso).
Sotto: metanodotto (a sinistra), oleodotto (al centro, destra in alto e in basso).

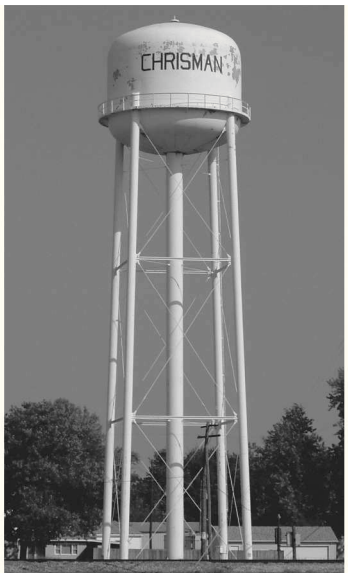




DISTRIBUIRE / COMUNICARE INFORMAZIONE
Dispositivi finalizzati alla trasmissione di immagini e di segnali per le telecomunicazioni (radio, televisione, telefonia) e per la mobilità (stradale, ferroviaria, aeroportuale).

Sopra: ripetitore per telefonia mobile (a sinistra) e per televisione (al centro), torre delle telecomunicazioni (a destra).
Sotto: segnalatore autostradale (a sinistra in alto) e ferroviario (a sinistra in basso), radar aeroportuale (al centro), tabellone pubblicitario (a destra in alto), schermo multimediale (a destra in basso).

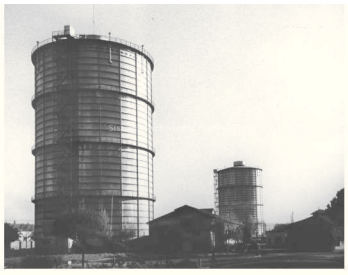


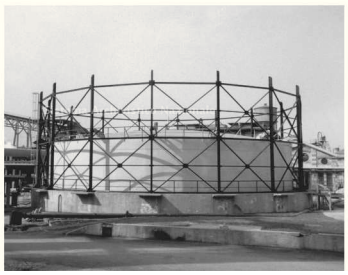





CONSERVARE / RICOVERARE MATERIA
Dispositivi finalizzati alla conservazione di acqua e gas.

Sopra: diga (a sinistra in alto), torre idrica (al centro e a destra).
Sotto: gasometro.

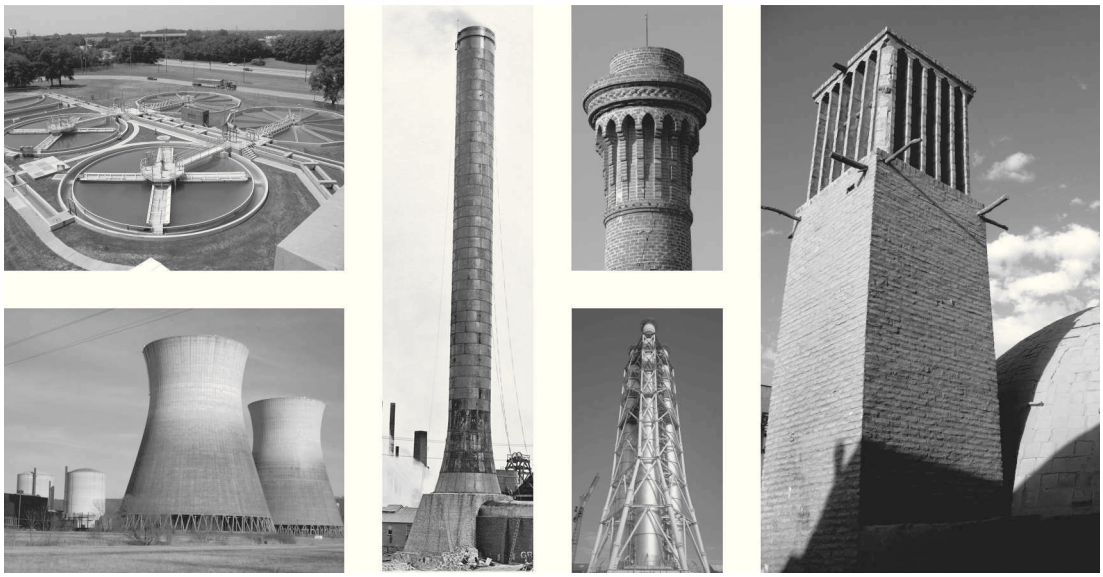





CONSERVARE / RICOVERARE VEGETALI E ANIMALI
Dispositivi finalizzati alla conservazione vegetale e al ricovero animale.

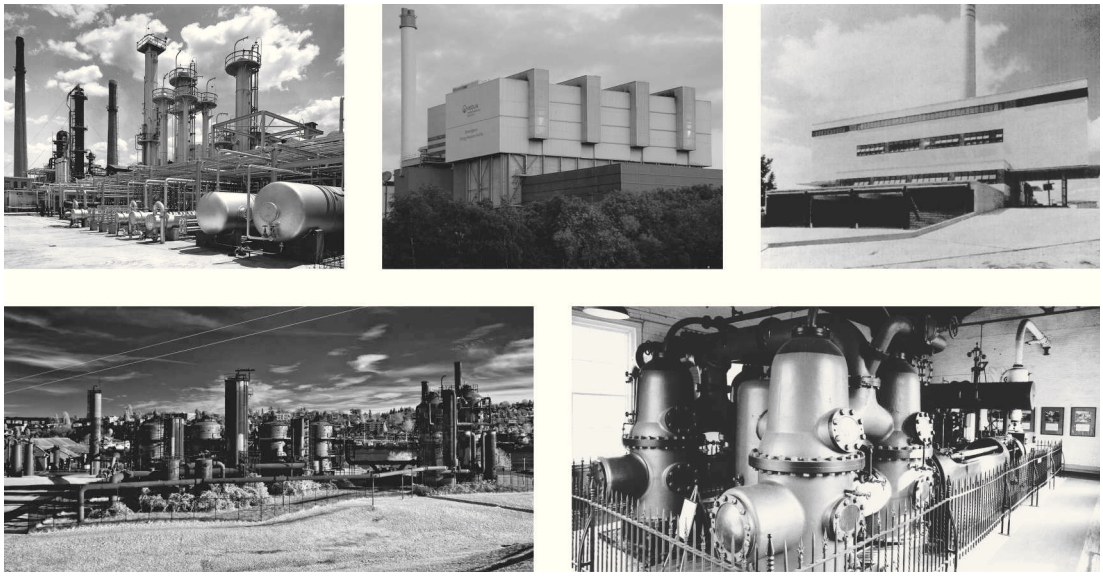
Sopra: fienile (a sinistra in alto e in basso, al centro in basso), silos (al centro in alto e a destra).
Sotto: canile (a sinistra in alto e in basso, al centro in alto), gattile (a destra in alto), ricovero per animali selvatici (a destra in basso).





DEPURARE / SMALTIRE MATERIA
Dispositivi finalizzati al trattamento di acqua, aria, combustibili fossili (carbone, petrolio, gas), rifiuti, e liquidi fognari.

Sopra: depuratore (a sinistra in alto), torre refrigerante (a sinistra in basso), ciminiera (al centro), torre del vento (a destra).
Sotto: raffineria (a sinistra in alto), gassificatore (a sinistra in basso), inceneritore (al centro in alto e a destra in alto), stazione di pompaggio (a destra in basso).



1.2
Scenari

> Ciò che è veramente inquietante non è che il mondo si trasformi in un completo dominio della tecnica. Di gran lunga più inquietante è che l'uomo non è affatto preparato a questo radicale mutamento del mondo. Di gran lunga più inquietante è che non siamo ancora capaci di raggiungere, attraverso un percorso meditante, un confronto adeguato con ciò che sta realmente emergendo nella nostra epoca.
>
> Martin Heidegger, 1959: 36

La contemporaneità può essere definita come *epoca della tecnica globalmente dispiegata*, dal momento che la razionalità tecnica per la prima volta nella storia pervade ogni aspetto dell'esistenza umana e caratterizza lo spirito del tempo[1]. Martin Heidegger[2] osserva che la società, sia che approvi entusiasticamente la tecnica sia che la rifiuti con veemenza, rimane comunque vincolata a una sua visione in senso neutrale che impedisce di coglierne la reale essenza: l'inquietudine umana non dovrebbe riguardare tanto la trasformazione del mondo in dominio tecnico quanto piuttosto l'impreparazione dell'uomo rispetto al mutato scenario. Il suo discorso si fonda sul presupposto che l'uomo possa attingere al *pensiero calcolante* come risorsa indipendente per contrastare e respingere la supremazia tecnica del mondo, colmando così la sua impreparazione.

Emanuele Severino muove due osservazioni al pensiero heideggeriano: la prima mette in evidenza l'assenza di una distinzione tra l'inquietudine per un *fatto* – data da un evento che c'è, ma poteva anche non esserci - e l'inquietudine per la *necessità* – data da un evento inevitabile. Posto che il dominio della tecnica non è un semplice fatto, ma possiede un carattere necessario e ineluttabile, occorre indagare il tipo di rapporto intercorrente tra l'esistenza umana e la necessità di una volontà di potenza tecnica[3]. La seconda osservazione verte invece sulla visione di una tecnica che, apparentemente vista come una semplice organizzazione di dispositivi esterna alla dimensione umana, in realtà riconduce questa a sé avendo dispiegato il proprio controllo sulla totalità del mondo[4].

---

[1] "L'uomo è animale artificiale fin dall'origine e la tecnica si è sviluppata in uno con quello che chiamiamo civiltà. Né, d'altra parte, questa civiltà sarebbe quel che è stata senza la tecnica. In che cosa dunque il `nuovo' della tecnica su cui tanto oggi s'indugia? Molte sono state le epoche del mondo, ma mai prima d'ora la tecnica aveva caratterizzato lo spirito del tempo, mai aveva contrassegnato un'epoca né definito un'età. Oggi si parla invece di *età della tecnica*." Salvatore Natoli, 2002: 64.

[2] Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani, 2005.

[3] "La tecnica del nostro tempo consente la trasformazione più profonda del mondo che mai sia stata sperimentata sulla terra. Il trasformarsi delle cose è il loro *divenir altro*. La volontà (divina, umana, individuale, sociale) è, essenzialmente, volontà che le cose divengano altro; la tecnica è ormai la forma più potente della volontà. Dispersa all'inizio nelle infinite operazioni tecnologiche in vario modo specializzate, la tecnica tende oggi a costituirsi come un unico Apparato planetario i cui elementi sono interdipendenti." Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 59-60.

[4] "Le diverse forme dell'esser uomo della *tradizione* occidentale (…) *tentano* indubbiamente di resistere al dominio della tecnica; tentano di organizzare la propria difesa (un tentativo, questo, che è presente anche nel discorso di Heidegger). Ma in quanto l'essenza comune dell'esser uomo non può non trapelare nelle forme di cui essa è l'essenza, l'*organizzazione* contro la volontà di potenza della tecnica non può essere a sua volta che l'organizzazione di una diversa forma di volontà di potenza; e nello scontro tra le due non può che prevalere la volontà di potenza della tecnica." Emanuele Severino, *op. cit.*: 84.

A fronte dell'illusione insita nel pensiero umano di dominare il divenire delle cose[5], è necessario prendere coscienza di un ribaltamento della tecnica da mero strumento per il conseguimento del controllo su tale divenire a nuovo scenario per l'esistenza umana. Di seguito si procede alla descrizione di questo orizzonte rintracciando le cause che danno origine alla tecnica come *megamacchina planetaria*, esponendo le caratteristiche che connotano l'*età della tecnica*, evidenziando le conseguenze - dominio sull'uomo e sulla natura, subordinazione dell'agire umano al fare tecnico, generazione sia di angoscia del pericolo sia di ansia del risultato – e infine prefigurando un possibile ambito d'azione in termini di comprensione e di competenza umana.

> Non, quindi, la tecnica come prodotto maturo della progressiva evoluzione umana, ma la tecnica come *condizione imprescindibile dell'esistenza umana*, come ciò senza il quale l'uomo non avrebbe potuto inaugurare la propria storia.
>
> Umberto Galimberti, 2009: 208-209

Megamacchina planetaria

Serge Latouche (1994) ricorre al termine *megamacchina* per esprimere l'idea che l'organizzazione sociale rappresenta il più straordinario congegno messo a punto dall'uomo a partire dall'antichità - ne sono esempio l'organizzazione faraonica dell'Egitto e la burocrazia celeste che regola l'Impero Ming - fino alla contemporaneità - ad esempio il regime nazista e il socialismo; in queste gigantesche organizzazioni di massa l'uomo diviene un ingranaggio dalla meccanica complessa e dalla potenza quasi assoluta. Attualmente il termine può essere invece adoperato per esprimere un dominio della razionalità tecnica senza precedenti nella storia, caratterizzato dalla complessa interrelazione tra pratiche sociali, politiche, economiche e produttive che hanno dato luogo a una rete dalle dimensioni planetarie.

Emanuele Severino (2003) avvia le sue riflessioni sul destino della tecnica da strumento a scenario dell'esistenza umana osservando che l'essenza di ogni etica umana consiste nello stabilire una alleanza con l'entità che nel corso della storia viene ritenuta la potenza e la norma suprema – il mito in epoca antica, poi Dio e attualmente la tecnica - alla quale l'umanità si affida elevandola da mezzo per salvare se stessa a scopo: la realizzazione di una data finalità richiede la concentrazione di maggiori energie nel perfezionamento del mezzo che vengono sottratte alla realizzazione della finalità medesima, con la conseguenza che questa per preservarsi è costretta ineluttabilmente a farsi sostituire dal mezzo.

Nella tradizione occidentale la *verità* e la *tecnica* sono i rimedi adottati dall'uomo per liberarsi dal dolore che sperimenta a causa della sua condizione esistenziale[6]: questo lo spinge a ricercare un senso alla sofferenza che sperimenta per ridurne l'insopportabilità e l'angoscia conseguente, senso che però non deve rivelarsi illusorio come quello offerto dal mito[7]. Così, la storia dell'Occidente inizia con la ricerca della

---

[5] "E' un'illusione tentare di resistere alla tecnica restando sul fondamento di quella volontà di potenza di cui la tecnica è la realizzazione più compiuta e rigorosa. L'esser uomo non si esaurisce certo nella volontà di far divenire altro le cose del mondo." Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 84.

[6] "Essere uomini significa avere coscienza del dolore. Quando l'uomo tenta di liberarsi dal dolore – e lo fa da quando lo sperimenta, cioè da quando vive – escogita rimedi contro il dolore. La verità e la tecnica sono i grandi rimedi escogitati dall'Occidente." Emanuele Severino, "Verità e tecnica"; in Severino, 2003: 25.

[7] "Il mito – in ogni sua forma, in ogni tempo e luogo – stabilisce il Senso supremo del mondo, il senso onnicomprensivo, quello cioè all'interno del quale si crede che tutto debba avvenire. Anche il mito cristiano traccia il Senso globale del mondo, all'interno del quale devono accadere non solo il passato e il presente,

verità per raggiungere quella felicità intesa come liberazione dall'angoscia e dal dolore. Severino[8] osserva che "è la configurazione dello scopo a determinare la configurazione del mezzo; non viceversa. Uno strumento è costruito in un certo modo perché si vuol raggiungere un certo scopo." Questo implica che, "se la felicità è lo scopo dell'uomo e la verità è il mezzo per raggiungerla, allora la verità è dominata, guidata, controllata dalla nostra volontà di essere felici, ossia da qualcosa che si costituisce autonomamente rispetto alla verità". Ma se la verità è dominata dalla non-verità della felicità, allora non può essere verità, per cui è necessario che essa non sia un mezzo avente come scopo qualcosa di diverso, la felicità, bensì l'esatto opposto: è la felicità - intesa come liberazione dall'angoscia e dal dolore - che deve porsi come mezzo per conseguire la verità come scopo, in modo tale che sia una felicità vera.

La condizione che determina l'avvento dell'età della tecnica, dove questa intende dominare senza limiti la totalità degli eventi[9], è l'inevitabile morte della verità e di Dio. Poiché l'uomo chiede a Dio di essere salvato dall'angoscia per il dolore e la morte, considerandolo un mezzo di cui servirsi per ottenere la salvezza, Dio è quella tecnica suprema che assicura la salvezza tanto nella vita terrena quanto nella vita eterna. Ma finché rimane nelle mani dell'uomo, sarà uno strumento debole e quindi incapace di garantire la salvezza; pertanto, l'uomo eleva Dio da mezzo a scopo affidandosi a un ente divino, che diviene autonomo dalla volontà umana. Successivamente, la volontà di potenza umana diviene cosciente dei limiti invalicabili imposti alla propria crescita dalla alleanza con la potenza divina, e poiché in Dio trova non più il suo *inveramento* ma la sua *alienazione*, essa secondo Severino[10] "recide la vecchia alleanza e si dispone ad allearsi con la volontà di potenza che nel frattempo si è andata presentando come la potenza suprema che si impone su ogni altra dopo la `morte di Dio': la potenza suprema della tecnica. La volontà di potenza chiede ora alla tecnica quella salvezza che prima essa chiedeva a Dio."

> Nella storia dell'Occidente, la teologia (...) è la forma originaria della tecnologia; e la tecnologia è la forma compiuta e rigorosa della teologia. Anche alla Tecnica l'uomo del nostro tempo dice: "Salvami", cioè "Sii il mezzo con cui è fatta la mia volontà". (...) Ma anche nel rapporto con la Tecnica è inevitabile che l'uomo si renda conto che, nelle sue mani – nelle mani di un essere che ha bisogno di salvezza e che dunque è un debole -, la Salvatrice stessa è debole, e che dunque la progettazione e la volontà umana non debbono intralciare l'azione e la progettazione salvifica della Tecnica. Anche qui dunque è inevitabile che dopo aver invocato la salvezza dalla Tecnica – dopo averle detto: "Fa la mia volontà" – l'uomo le si rivolga dicendo: "Sia fatta la tua volontà"; sì che la volontà della Tecnica diviene lo scopo dell'uomo e l'uomo diventa il mezzo con cui è fatta la volontà della tecnica.
>
> Emanuele Severino, "Verità e tecnica"; in Severino, 2003: 49

Finché la tecnica crede nell'esistenza di un limite da non oltrepassare, le sue capacità operative risultano notevolmente limitate. Ma il pensiero filosofico contemporaneo, negando l'esistenza di una verità assoluta e di un Dio immutabile, ha

---

ma anche il più remoto futuro. Il Senso supremo del mondo è la Provvidenza divina. Nulla sfugge allo sguardo di Dio." Emanuele Severino, "Verità e tecnica"; in Severino, 2003: 27.

[8] Emanuele Severino, *op. cit.*: 32-33.

[9] "Per proporsi di oltrepassare ogni limite, la scienza e la tecnica devono conoscere il senso essenziale del limite, che sorregge il modo in cui il limite è pensato e vissuto dal senso comune. E' impossibile voler scavalcare i muri se si ignora che cosa sia un muro. L'ingegneria genetica è uno degli aspetti più vistosi dello scontro fra la tradizione dell'Occidente e la volontà di potenza della tecnica." Emanuele Severino, *op. cit.*: 38-39.

[10] Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 70-71.

altresì negato l'esistenza di un qualsiasi limite che la tecnica non possa travalicare, costituendo in tal modo il fondamento della potenza della tecnica. "Oggi ogni strumento pratico – scrive Severino[11] - ha potenza solo in quanto funziona all'interno della razionalità e dell'operatività scientifico-tecnologica. La tecnica è lo Strumento per eccellenza, di cui ognuna delle forze che dominano il mondo si serve per prevalere sulle altre."

In funzione del differente grado di consapevolezza che la tecnica possiede rispetto ai limiti di far divenire altro le cose sono possibili tre situazioni: se la tecnica ritiene che i limiti siano invalicabili, allora non si pone l'intento di superarli; se la tecnica mette in dubbio la loro invalicabilità, allora può tentare di superarli, sebbene l'incertezza di agire utopicamente possa indurla a fermarsi davanti ai primi ostacoli oppure a non impegnare per intero le risorse disponibili; se, infine, la tecnica crede che non esistano limiti alla propria volontà, allora sperimenta in ogni direzione possibile la trasformazione del mondo in altro, imponendo la propria supremazia sulla totalità degli enti. La tecnica, nel suo disinteresse verso la conoscenza reale dei limiti alla sua volontà di far divenire altro le cose, paradossalmente rinuncia alla propria potenza, poiché questa diviene estrema nel momento in cui subentra la conoscenza della non esistenza di limiti invalicabili. Poiché il pensiero filosofico offre le condizioni ideali per crescere all'infinito, nel momento in cui la tecnica ne prende le distanze, essa è destinata ad allontanarsi anche dalle condizioni della propria potenza reale: se da un lato è vero che le sue pratiche di trasformazione del mondo si propongono di raggiungere obiettivi determinati e specifici, è anche vero che tali pratiche non possono prescindere dalla questione se tali scopi siano realizzabili o meno.

La verità della tradizione occidentale si è ribaltata da mezzo per liberare l'uomo dall'angoscia e dal dolore in scopo dell'agire umano. Ma essendo stata travolta ogni verità che pretenda di resistere al divenire, accade che tutte quelle forze che vorrebbero ricorrere alla tecnica per il conseguimento dei loro scopi diventano in realtà mezzi per conseguire la tecnica come scopo: *la finalità ultima dell'agire umano diviene l'incremento infinito della capacità tecnica di realizzare scopi*.

> Oggi ognuna delle forze superstiti della tradizione dell'Occidente (capitalismo, democrazia, cristianesimo, islamismo, ebraismo, forma cinese e, fino a ieri, forma sovietica del socialismo reale) intende servirsi della tecnica come dello strumento privilegiato per imporsi sulle forze antagoniste e al proprio interno sulle tendenze devianti. A disposizione di ognuna di tali forze si trova una tecnica che deve rispettare i limiti che tali forze le indicano.
>
> Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 66

Le forze della tradizione occidentale - capitalismo, cristianesimo, comunismo, islamismo, democrazia – ricorrono alla tecnica per realizzare la modalità di esistenza nel mondo che ciascuna afferma, affidandosi a questa per salvare il proprio scopo[12]. Per tale motivo instaurano tra loro un rapporto conflittuale, dove ognuna, per prevalere sulle altre, rinuncia progressivamente alla propria struttura e configurazione pratica e concettuale in modo da impedire che queste siano causa di indebolimento dello

[11] Emanuele Severino, "Verità e tecnica"; in Severino, 2003: 43.

[12] "La loro volontà di servirsi della tecnica diventa non solo una pretesa, ma un'illusione. sono scopi che stabiliscono limiti invalicabili all'agire tecnico, e ciononostante non possono mostrare la verità delle loro pretese. Mostrano sempre più chiaramente il loro essere semplici volontà che tentano di sottomettere a sé stesse la potenza della tecnica, e che quindi sono destinate al fallimento." Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 74.

strumento tecnico adoperato. Ma in tal modo sono destinate a soccombere, poiché per realizzare il proprio scopo ognuna di esse assume come unico scopo il mantenimento e l'aumento della potenza del mezzo di cui si serve, evitando di intralciarla: la tecnica come mezzo per la realizzazione dei loro scopi non riveste un significato di tipo scientifico-tecnicistico, bensì il suo significato essenziale. Non più la tecnica per realizzare un mondo capitalistico, cristiano, comunista, islamico o democratico, bensì capitalismo, cristianesimo, comunismo, islamismo e democrazia a servizio della tecnica per accrescerne all'infinito la potenza[13].

> Si prefigura un tempo in cui le forze della tradizione, cioè le forze che amministrano l'esistenza dei limiti invalicabili, dovranno sempre più servirsi, per prevalere le une sulle altre, della tecnica che deve la propria maggiore potenza alla negazione di quei limiti: il tempo in cui i sopravvissuti della tradizione, per sopravvivere ancora un poco, dovranno ferirsi a morte e distruggersi con le proprie mani.
>
> Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 66

L'attuale fenomeno della globalizzazione porta erroneamente ad attribuire al capitalismo quella dominazione planetaria e quella potenza suprema che sono invece proprie della tecnica, nella convinzione illusoria che questa sia un semplice elemento dell'apparato capitalista; in realtà, Severino[14] ricorda che "il capitalismo (ma non solo esso) si trova su un piano inclinato che lo conduce al tramonto" e "la tecnica è appunto il piano inclinato lungo il quale stanno discendendo, verso il proprio tramonto, tutte le grandi forze della tradizione occidentale." Paradossalmente avviato al declino nel momento in cui sembra celebrare il proprio trionfo[15], il capitalismo si garantisce la sussistenza mediante la tecnica, mezzo ormai indispensabile a tutte le grandi forze della civiltà che si servono di essa per realizzare i loro scopi limitandosi a coglierne gli aspetti superficiali e tralasciando di comprenderne il senso autentico.

Il tramonto del capitalismo è una condizione inesorabile: se esso rinuncia ad assumere la tecnica come *scopo* allora è destinato alla distruzione, ma se, proprio per evitare tale distruzione, pone il potenziamento indefinito della tecnica come suo scopo primario, si trova comunque costretto a diventare qualcosa di diverso rispetto a ciò che è attualmente. Capitalismo e tecnica non possono identificarsi uno con l'altra perché seguono direzioni opposte: mentre per il primo lo scopo da raggiungere – il profitto – richiede la *scarsità* dei prodotti da immettere sul mercato, per la seconda invece lo scopo – il proprio potenziamento – mira l'*eliminazione di ogni scarsità*. Il capitalismo produce beni mantenendosi al di sotto di quella soglia che rende la merce prodotta un *bene naturale* a disposizione di tutti, che in quanto tale rimarrebbe invenduto. Al fine di tale produzione, esso ricorre alla tecnica guidata dalla scienza moderna, che inizialmente assume come propri gli scopi imposti dal capitalismo.

---

[13] "E' destinato dunque a ripetersi, rispetto alla tecnica, il rovesciamento che si è prodotto nella vecchia alleanza della volontà di potenza con Dio. Il Salvatore, ora, è la tecnica. Le si chiede di salvare gli scopi che ognuna di tali forze si propone, e innanzitutto il senso dell'esser uomo che ognuna promuove." Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 75.

[14] Emanuele Severino, *op. cit.*: 55-56.

[15] "Se la tecnica è il mezzo indispensabile alla sopravvivenza della produzione capitalistica (e, ormai, dell'intera civiltà del Pianeta), non si deve forse dire che la salvaguardia e il potenziamento della tecnica sono destinati a diventare lo scopo primario della produzione economica che vorrebbe servirsi di tale mezzo, e che dunque un agire economico che abbia come scopo primario l'incremento della potenza della tecnica non è più un agire capitalistico?" Emanuele Severino, *op. cit.*: 57-58.

Nel mondo occidentale, dove la verità e la tecnica da mezzo diventano scopo dell'uomo, la società, immersa nelle preoccupazioni legate alla propria sopravvivenza, ha messo da parte la questione sul senso autentico della volontà di potenza; in questo modo, finché rimane oscuro il senso della potenza, altrettanto oscura rimane la liberazione dall'angoscia e dal dolore.

La risposta alla questione sulla verità è preclusa da quello che Severino definisce *paradiso della tecnica*, destinazione ultima della crescita di potenza della tecnica[16] e luogo dove l'angoscia umana è destinata a raggiungere il culmine[17]. Il paradiso della tecnica, fondato sulla razionalità, possiede una dimensione che non può costituirsi come limite assoluto né come verità assoluta, per cui esso fornisce solo una ipotetica garanzia del mantenimento della felicità e del benessere per la società: quanto più felicità e benessere sono al massimo, tanto più la loro sicurezza è al minimo. Per Severino[18] "è al minimo la loro 'verità'. La loro è una 'verità' nulla. Quando cioè la 'felicità' e il 'benessere' sono al massimo, è al massimo anche la loro non-verità. Si può dire che l'unico bene precluso ai popoli del 'paradiso della tecnica' è la verità del paradiso. Un paradiso senza verità può essere un inganno. Il sospetto che lo sia lo rende un inferno."

> La tecnica, nel suo insieme, cioè come Apparato scientifico-tecnologico planetario, tende ad avere come scopo l'*incremento indefinito della capacità di realizzare scopi*. Nella sua essenza, la tecnica (...) è la volontà che vuole diventare sempre più potente, oltrepassare ogni limite, riempire ogni vuoto, ridurre ogni impotenza.
>
> Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 73

Età della tecnica

La celebrazione dei fasti della tecnica prende avvio nel diciannovesimo secolo, dove compare nel binomio inscindibile con la scienza che caratterizza lo spirito della scoperta e il fascino dell'invenzione nell'epoca illuminista: la tecnica è un *aspetto operativo della scienza*, un insieme strumentale mediante il quale la conoscenza si esplica come potenza di trasformazione[19]. Bacone con il noto aforisma *scientia est potentia* affida alla efficacia e alla operatività del sapere il compito di porsi quale criterio di verità; questo implica per la scienza che la sua prova di verità risiede proprio nella tecnica. La scienza si è così progressivamente manifestata come potenza

---

[16] "Questa crescita – anche se assunta, e inevitabilmente, come scopo dei popoli – consente tuttavia di superare lo stadio attuale della terra, dove i popoli non posseggono ancora ciò di cui hanno bisogno. Ma la crescita della potenza è insieme crescita della capacità di soddisfare i bisogni. La terra procede verso il 'paradiso della tecnica'." Emanuele Severino, "Verità e tecnica"; in Severino, 2003: 50-51.

[17] "In quel luogo i popoli raggiungono la maggior "felicità" e il maggior "benessere" che essi abbiano mai sperimentato lungo la loro vicenda terrena. Ma quanto più crescono la "felicità" e il "benessere", tanto più cresce il timore di perderli. Tanto più cresce la volontà di assicurarli. Non basta più una garanzia qualsiasi. Potrebbe essere un inganno. Ma non bastano più nemmeno le garanzie offerte dalla razionalità scientifica, che sta al fondamento della potenza tecnologica." Emanuele Severino, *op. cit.*: 51-52.

[18] Emanuele Severino, *op. cit.*: 52.

[19] "E' proprio l'implementazione dell'apparato tecnologico che costituisce la via regia tramite cui la scienza diventa sempre più mondo. In quest'ordine d'efficacia, a livello di senso comune si sarà più portati ad apprezzare e celebrare l'*illuminazione* – prima a gas e poi a elettricità – che l'astratta luce della conoscenza. La tecnica rende prosaica la scienza nel momento stesso in cui la trasforma in mondo. Gli effetti cominciano a essere più abbacinanti dei processi anche se non sono ancora alla vista le controfinalità." Salvatore Natoli, 2002: 65.

pratica, facendosi *destino* attraverso i suoi risultati, ma non senza conseguenze[20]: i risultati inseguiti in ambito scientifico hanno reso possibile il dispiegarsi di un *immaginario tecnico* che ha poi oscurato la pratica della scienza per elevarsi a potenza impersonale capace di manipolare illimitatamente il mondo. Salvatore Natoli (2002: 66) vede nel luogo comune della tecnica come potenza impersonale e cieca un fondo di verità: "la tecnica, in forza della sua crescente potenza ha ricondotto sotto il suo segno la civiltà in cui viviamo, è divenuta la sua misura. L'epoca si sente inclusa e trattenuta entro questo potere, da esso si sente salvata e insieme dannata: si autocomprende e si definisce come 'età della tecnica' perché scorge nella tecnica l'orizzonte del suo ultimo destino."

Nella contemporaneità la tecnica si differenzia rispetto l'epoca antica per il suo carattere totalizzante[21]: dal momento che essa costituisce l'orizzonte di esperienza entro cui si determina lo stare al mondo e l'agire umano, non è più possibile valutarla soltanto in chiave strumentale o protetica, bensì anche in termini di autopoiesi e di totale modificazione del reale. Ciò che cambia non è il *misurato* ma la *misura*: rispetto all'ordine immutabile del cosmo, la tecnica appare smisurata, se non immisurabile[22]; per Ernesto Francalanci si tratterebbe di un punto di non ritorno in quanto una dimensione smisurata la rende svincolata dal controllo dell'uomo. Secondo il filosofo tedesco Ernst Jünger (in Panena, 2006: 15) la tecnica è la nostra uniforme: "siamo d'altra parte troppo coinvolti nel processo per poterlo abbracciare in tutta la sua ampiezza. Ma se ci allontaniamo anche di poco, se ad esempio ritorniamo da un viaggio in un paese solo sfiorato dalla tecnica, risulterà ancora più chiaro in che misura noi vi facciamo ricorso. E tanto più in quanto il carattere di comfort della nostra tecnica tende a confondersi in un modo crescente con un carattere di potenza pura."

Sebbene la società sia ormai persuasa di abitare l'età della tecnica - abituandosi a strumenti e servizi che comprimono lo spazio, accelerano il tempo e aumentano l'individualità -, Galimberti pone il dubbio che in realtà il modo di essere dell'uomo sia troppo antico per vivere consapevolmente tale epoca:

> In questo inserimento rapido e ineluttabile portiamo ancora in noi i tratti dell'uomo pre-tecnologico che agiva in vista di scopi iscritti in un orizzonte di senso, con un bagaglio di idee proprie e un corredo di sentimenti in cui si riconosceva. L'età della tecnica ha abolito questo scenario "umanistico", e le domande di senso che sorgono restano inevase, non perché la tecnica non sia ancora abbastanza

[20] "L'ampiezza dei successi ha velato, agli occhi dei più, l'ineludibile nesso tra scienza e tecnica, favorendo il progressivo assorbimento del primo termine nel secondo. La tecnica è rimasta sola e ha guadagnato il centro della scena. Di qui un inevitabile regredire dell'immagine della scienza come sapere critico – di matrice illuminista – a vantaggio della sua pratica nella forma 'manipolativo-impositiva' della tecnica. In questo passaggio la tecnica per eterogenesi del fine è divenuta la *maschera mitica* della scienza e fors'anche la sua contraffazione: si è venuta a mano a mano configurando come potere incondizionato di manipolazione e perciò come dominio senza condizioni su uomini e cose." Salvatore Natoli, 2002: 65-66.

[21] "Ecco, però, la differenza: in antico la tecnica richiedeva alla natura qualcosa che poteva essere prodotto in virtù di un accudire attendente: le energie naturali venivano utilizzate con accorgimenti tecnici parziali che rispettavano i ritmi stessi della *physis*. La provocazione della tecnica moderna agisce in modo tale a che il reale renda il proprio potenziale energetico nell'ordine della impiegabilità: l'accento si sposta, quindi, dall'orizzonte dell'*essere*, cioè dall'orizzonte della natura che si dispone sempre così come é, a quello dell'*avere*, nel senso che l'uomo accumula energia per poterne disporre secondo i propri piani." Gian Mattia Panena, 2006: 13.

[22] "L'immisurabilità tecnica del mondo attuale è effetto della trasformazione del concetto di spazio-tempo come durata in un'esperienza di *simultaneità* e di *simulazione*, termini che posseggono la comune radice di *simul-*, che in latino traduce sia il concetto temporale 'nello stesso momento in cui' che quello spaziale 'nello stesso luogo in cui'." Ernesto Francalanci, "Uomini e nani. Il misurato, lo smisurato e l'immisurabile"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 373.

perfezionata, ma perché non rientra nel suo programma trovar risposta a simili domande.

Umberto Galimberti, 1999: 33

La tecnica non tende a uno scopo e non promuove un senso ma funziona, e poiché nell'epoca attuale il suo funzionamento è divenuto planetario, si rende necessario riconsiderare, dismettere o rifondare le categorie che caratterizzano l'età pre-tecnica[23]: così la *ragione* da ordine immutabile del cosmo diventa procedura strumentale volta a garantire il calcolo più economico tra i mezzi disponibili; la *verità* da conformità all'ordine del cosmo o di Dio si tramuta in efficacia; l'*etica* come agire in vista di fini cede il passo al fare come pura produzione di risultati; la *natura* non più dimora di uomini e dèi (secondo la concezione greca) o campo di dominio dell'uomo (secondo la concezione giudaico-cristiana) ma fondo da sfruttare; infine la *storia* come narrazione di eventi fornita di senso si trasforma in procedura che traduce il passato in insignificante da superare e il futuro in perfezionamento delle procedure in vista del presente senza alcun senso.

Homo technologicus

Se l'uomo provoca la natura in quanto è provocato dalla tecnica a provocarla, secondo le possibilità rese disponibili dalla tecnica stessa, allora l'uomo non è soggetto provocante, ma momento di quell'impianto provocatorio (…) in cui si esprime l'essenza della tecnica e la sua signoria nella disposizione del mondo e dell'uomo nel mondo.

Umberto Galimberti, 1999: 353

La tradizione occidentale si fonda su quella che Severino chiama *persuasione comune*, ovvero l'idea che l'essenza dell'uomo consiste nella coscienza come volontà di far divenire altro il mondo organizzando mezzi per produrre scopi[24]. Attualmente tale persuasione definisce anche l'essenza della tecnica[25], che viene dunque a coincidere con l'essenza dell'uomo occidentale; ma la tecnica così definita minaccia l'uomo concepito dalle diverse forme di umanesimo, dalle religioni, dalla tradizione illuministica e dal capitalismo. Tuttavia, la sua essenza non è alienazione, ma, al contrario, *inveramento* dell'uomo, nel senso che all'interno dell'apparato tecnico questi può riuscire a essere ciò che cultura occidentale crede che egli sia. Il divenire del mondo è visto dalla società occidentale quale minaccia di annientare il piacere dell'esistenza, minaccia contro la quale l'uomo - volontà di potenza che organizza mezzi in vista di scopi - si allea con altre volontà di potenza se non è capace di prevalere su di esse.

---

[23] Umberto Galimberti (1999: 37) osserva che "quando la tecnica *aumenta quantitativamente* al punto da rendersi disponibile per la realizzazione di qualsiasi fine, allora *muta qualitativamente* lo scenario, perché non è più il fine a condizionare la rappresentazione, la ricerca, l'acquisizione dei mezzi tecnici, ma sarà la cresciuta disponibilità dei mezzi tecnici a dispiegare il ventaglio di qualsivoglia fine che per loro tramite può essere raggiunto. Così *la tecnica da mezzo diventa fine*, non perché la tecnica si proponga qualcosa, ma perché tutti gli scopi e i fini che gli uomini si propongono non si lasciano raggiungere se non attraverso la mediazione tecnica."

[24] Emanuele Severino, "L'uomo e la tecnica"; in Severino, 2003: 67.

[25] "Nella misura in cui la volontà di potenza della tecnica si unisce all'essenza della filosofia contemporanea, la volontà di organizzare mezzi in vista di scopi è insieme volontà di aumentare indefinitamente la capacità di realizzare scopi, perché un livello di potenza inoltrepassabile costituirebbe daccapo un limite invalicabile, ossia qualcosa di impossibile (e, d'altra parte, la volontà di potenza è tale solo in quanto non può voler ridurre il livello della propria potenza – non può essere volontà di impotenza)." Emanuele Severino, *op. cit.*: 68.

Hanno così luogo le alleanze tra l'uomo e altri gruppi sociali, tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e la verità, ma anche tra l'uomo e la tecnica; ma tali alleanze presuppongono la subordinazione dell'uomo alla volontà di potenza – elevata da mezzo a scopo - cui decide di affidare la propria salvezza. L'inevitabilità della subordinazione dell'uomo alla tecnica si fonda su una duplice condizione: da una parte la volontà di ricorrere alla tecnica per la propria salvezza, dall'altra la coscienza della non-verità di ciò che si intende salvare. Per salvarsi l'uomo non può continuare a governare la tecnica perché la renderebbe un mezzo debole – e quindi inidoneo – per il conseguimento del suo scopo originario. In altri termini, è inevitabile la morte dell'uomo nel senso con il quale la tradizione occidentale intende questa parola.

Inoltre, l'avvento della tecnica a livello planetario decreta la fine della storia come flusso temporale di eventi ordinato secondo un senso che, ribadito e trasmesso di generazione in generazione, dà luogo alla costruzione di una memoria collettiva, introiettando la quale i singoli individui sviluppano in se stessi un senso di appartenenza[26]. In tal modo si produce un ribaltamento rispetto all'epoca antica, dalla signoria dell'uomo alla signoria della tecnica: se originariamente l'uomo è soggetto e la tecnica strumento a sua disposizione per dominare la natura, adesso la tecnica diviene il nuovo soggetto storico che domina tanto la natura quanto il modo di pensare, percepire e progettare dell'uomo ridotto a suo funzionario. Infatti, in questo nuovo scenario esistenziale strutturato sulla razionalità e regolato dai criteri di *efficienza* e *funzionalità*, l'uomo trova posto come ingranaggio della *megamacchina* tecnica[27].

L'*homo technologicus*[28] non è più alienato dall'apparato che produce e manovra, ma si identifica con esso, e per effetto di tale identificazione le categorie umanistiche subiscono una mutazione: cessa l'idea di *soggetto* che, a partire dalla consapevolezza della propria individualità, si pensa autonomo, indipendente e libero; le azioni umane non sono più leggibili come espressione della propria *identità*, ma come espressione delle possibilità previste e prescritte dalla tecnica nella loro esecuzione; privato della *libertà* d'azione, ormai prerogativa esclusiva della tecnica, l'individuo reagisce al senso di impotenza ripiegandosi su se stesso e, non riconoscendosi entro una comunità, considera la società stessa in termini meramente strumentali; la *massa* da concentrazione di molti diviene qualità di milioni di singoli, ciascuno dei quali produce e consuma le stesse cose di tutti, perdendo la propria specificità; i *mass media* potenziati dalla tecnica contribuiscono alla omologazione sociale modificando il modo di fare esperienza, per cui l'uomo non è più in contatto con il mondo bensì con la rappresentazione mediatica di questo, veicolata da una comunicazione tautologica in cui ciascuno ascolta le stesse cose che potrebbe dire da sé e dice le stesse cose che potrebbe sentire da chiunque; infine, venendo meno l'esperienza personale del

---

[26] "Abbiamo rinunciato (o ci siamo lasciati costringere a questa rinuncia) a considerare noi stessi (o le nazioni o le classi o l'umanità) come i soggetti della storia; ci siamo detronizzati (o lasciati detronizzare) e al nostro posto abbiamo collocato altri soggetti della storia, anzi un solo soggetto: la tecnica. (…) Dal suo corso e dal suo impiego dipende l'essere o il non essere dell'umanità." Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II, 1980; in Galimberti, 1999: 518-519.

[27] "Là dove il mondo della vita è per intero generato e reso possibile dall'apparato tecnico, l'uomo diventa un *funzionario* di detto apparato e la sua identità viene per intero risolta nella sua funzionalità, per cui è possibile dire che nell'età della tecnica l'uomo è *presso-di-sé* solo in quanto è funzionale a quell'*altro-da-sé* che è la tecnica." Umberto Galimberti, 1999: 41.

[28] "Il Lavoratore appare, in quest'ottica come il Guerriero che svestito dei suoi panni militari e del loro carattere di eccezionalità contingente alla guerra, assume le fattezze dell'*homo tecnologicus*, costruttore-manovratore, sempre di più uomo macchina." Gian Mattia Panena, 2006: 16.

mondo e della distinzione tra interiorità ed esteriorità, l'*anima* si rende incapace di comprendere cosa significa vivere nell'età della tecnica.

Il passaggio per la comprensione umana da un orizzonte storico a un orizzonte tecnico rende necessario indagare cosa diventa l'uomo mediante la sperimentabilità e la manipolazione illimitatamente dischiuse dalla tecnica. Se Nietzsche definisce l'uomo un *animale non ancora stabilizzato* che fin dalle sue origini abita operando tecnicamente, per Galimberti (1999) oggi si può parlare di un uomo la cui natura si modifica in base alle modalità di declinazione del fare tecnico, dalle quali provengono possibilità e pericoli[29].

L'idea dell'uomo ridotto a ingranaggio dell'apparato tecnico rappresenta un tema privilegiato della letteratura e della cinematografia a partire dalla prima metà del Novecento. Uno degli aspetti maggiormente indagati riguarda il controllo che la tecnica esercita sulla società: se nel film *Metropolis* del 1927 Fritz Lang eleva la ciminiera e l'orologio a icone che scandiscono i ritmi dell'esistenza quotidiana nella modernità, George Orwell nel romanzo *1984* scritto nel 1948 immagina un futuro dominato da un sistema di televisioni-telecamere installate all'interno di ogni abitazione per diffondere incessantemente la propaganda politica del partito dominante e per spiare tutti i suoi burocrati, impiegati e funzionari subalterni. Altro esempio è infine il romanzo *The Manchurian Candidate* scritto da Richard Condon, a cui si ispira l'omonimo film diretto nel 2004 da Jonathan Demme, narra la storia di un uomo candidato alla presidenza degli Stati Uniti che in realtà è pilotato da una grossa multinazionale mediante un chip installato nel suo cervello per fargli eseguire tutti gli ordini impartiti.

Un secondo tema guarda invece al disagio psicologico dell'uomo sempre più incapace di tenere il passo con l'inarrestabile avanzamento tecnico: *Modern Times*, film diretto e interpretato da Charlie Chaplin nel 1936, mostra gli effetti alienanti che i gesti ripetitivi della catena di montaggio producono sull'operaio meccanico Charlot, la cui mansione consiste nello stringere i bulloni con una chiave apposita. Costretto a sperimentare una macchina automatica che gli consente di mangiare senza interrompere il lavoro in modo da incrementare la produzione, a causa di un difetto del meccanismo Charlot perde progressivamente la ragione fino a provocare l'arresto della catena produttiva e rimanere incastrato tra gli ingranaggi della gigantesca macchina rotativa, per poi essere forzatamente affidato a una clinica allo scopo di riprendersi dall'esaurimento nervoso.

Un terzo tema esplora i limiti della tecnica e della sua logica applicata all'esistenza umana, come avviene nel romanzo *Homo Faber* del 1957, dove Max Frisch affronta il tema del conflitto tra uomo e macchina per criticare il razionalismo tecnico incarnato dal protagonista: Walter Faber - il cognome deriva dalla parola latina che indica sia `artigiano' sia `tecnico', mentre *Homo Faber* è l'appellativo datogli dalla donna che ha amato in gioventù - è un ingegnere pragmatico e razionale, privo di legami affettivi che lo legano a un luogo e con una visione del mondo fondata sulle certezze della razionalità tecnica. Emblema della civiltà contemporanea che si rifiuta di considerare tutto ciò che sfugge alla propria comprensione, Faber si confronta nel corso del romanzo con una serie di eventi che progressivamente deteriorano le sue certezze e lo rendono sempre meno in grado di mantenere un atteggiamento distaccato

[29] "Oggi possibilità e pericoli sono iscritti nella *tecnica*, e perciò l'esistenza dell'uomo dipende dalla propria capacità di autoregolazione, perché l'esposizione al potenziamento della vita, che oggi la tecnica offre, è proporzionale all'esposizione alla morte come mai nella storia era accaduto." Umberto Galimberti, 1999: 522.

sopprimendo i suoi sentimenti. Così, da una parte scopre la bellezza del mondo imparando a godersi la vita, dall'altra modifica il suo atteggiamento verso gli altri individui, rendendosi finalmente conto che la razionalità tecnica non consente una sufficiente cognizione dell'esistenza.

Prometeo scatenato

> Il mondo attuale dove la natura è ridotta, in totale opposizione con l'antico, ad un'*enclave* nel paesaggio umano, ricalca, per effetto della potenza uniformante della tecnica, un mondo di insetti quali ad esempio termiti od api, dovuto al processo di costante meccanizzazione e razionalizzazione della vita.
>
> Il progresso tecnico e tecnologico abbisogna di una sempre crescente capacità organizzativa e performativa, l'impatto delle macchine nel quotidiano diviene sempre di più invadente e basilare. Ciò che va notato e che risulta inquietante è che questo processo è del tutto irrazionale ed autopoietico: nel mondo tecnologico le risorse vengono sfruttate al di là della ragione, nel momento in cui la tecnica rincorre solo se stessa, in una costante ansia da *record*, allontanandosi e sussumendo quell'afflato antropocentrico da cui trae origine.
>
> Gian Mattia Panena, 2006: 17

La tecnica globalmente dispiegata subordina l'*agire* come scelta di finalità al *fare* come conseguimento di risultati, celebrando l'impotenza dell'etica[30] e trasformandosi da *prometeo incatenato* a *prometeo scatenato*[31]: promossa dall'esigenza umana di dominare la natura, la tecnica come volontà di dominio raggiunge il suo scopo soltanto esercitando un totale controllo su quello che accade per verificare la conformità a quanto è stato programmato.

Il pensiero greco riconosce all'uomo una capacità di contemplazione (*theorìa*) e una capacità di produzione (*poìesis*), la quale comprende sia la produzione di *cose* secondo le regole della tecnica, sia la produzione di *atti* secondo le regole dell'etica. Tecnica ed etica riconoscono nella natura (*physis*) il loro paradigma e, di conseguenza, il loro limite: la prima imita i processi di trasformazione della natura per produrre, mentre la seconda imita l'ordinamento del cosmo per produrre le regole della misura e dell'ordine. In definitiva, *agire* (*prâxis*) e *fare* (*téchne*) sono due forme della produzione che hanno la loro misura nella natura, assunta come limite e norma delle azioni e delle cose prodotte dall'uomo. Con la nascita della scienza moderna, la natura si riduce a laboratorio per le sperimentazioni umane e l'agire intellettuale non è più il fine ultimo al quale il fare produttivo si subordina, inducendo così una omologazione dell'agire sul fare, ovvero dell'etica sulla tecnica. L'agire etico si appiattisce sul fare tecnico, poiché – come scrive Umberto Galimberti (1999: 460) - in un mondo che tende a diventare meno naturale e più artificiale, "la tecnica obbliga l'etica a inseguire il paesaggio che la tecnica produce e non cessa di trasformare,

---

[30] "L'etica come forma dell'*agire* in vista di fini, celebra la sua impotenza nel mondo della tecnica regolato dal *fare* come pura produzione di risultati dove gli effetti si addizionano in modo tale che gli esiti finali non sono più riconducibili alle intenzioni degli agenti iniziali. Ciò significa che non è più l'etica a scegliere i fini e a incaricare la tecnica di reperire i mezzi, ma è la tecnica che, assumendo come fini i risultati delle sue procedure, condiziona l'etica obbligandola a prender posizione su una realtà, non più naturale ma artificiale, che la tecnica non cessa di costruire e render possibile, qualunque sia la posizione assunta dall'etica." Umberto Galimberti, 1999: 38-39.

[31] "Il Prometeo irresistibilmente scatenato, al quale la scienza conferisce forze senza precedenti e l'economia imprime un impulso incessante, esige un'etica che mediante auto-restrizioni impedisca alla sua potenza di diventare una sventura per l'uomo." Hans Jonas, 1979: XXVII.

senza che l'etica possa disporre di altro referente (cosmologico, teologico, antropologico, ideologico) che non sia la continua produzione tecnica."

La potenza tecnica sviluppata dall'uomo per dominare la natura sembra non essere più riconducibile entro l'etica tramandata dalla tradizione poiché questa, essendo vincolata al suo limite antropocentrico, non è in grado di esprimere norme per regolare tale potenza estesa oltre lo spazio delimitato dalle dimensioni planetarie e oltre il tempo circoscrivibile entro la previsione umana. Dagli albori fino alle soglie dell'epoca odierna, l'etica umana ha sempre fatto riferimento a un agire limitato nello spazio e nel tempo, comportando una *incapacità previsionale* dei processi trasformativi e una *indifferenza* nei confronti della strumentazione tecnica, sulle quali occorre tornare a interrogarsi[32] in un contesto dove la tecnica si pone come condizione che decide il modo di fare esperienza.

> I pericoli che la tecnica apporta all'uomo non dipendono tanto dalle macchine o dagli apparati, ma dal fatto che la tecnica tocca l'uomo nella sua essenza. (…) La tecnica è dunque pericolo non tanto per quel che mette in opera – diciamo per le sue conseguenze – ma per il fatto che nasconde l'uomo a se stesso, lo trattiene nell'orizzonte del dominio come suo unico orizzonte e possibilità.
>
> Salvatore Natoli, 2002: 66

Sul tema della tecnica come *Prometeo scatenato*, Godfrey Reggio ha dedicato due film della trilogia *Qatsi*: il primo[33], ispirato al concetto espresso dal titolo *Koyaanisqatsi* - parola usata dall'antica tribù di indiani Hopi dell'Arizona per indicare una 'vita senza equilibrio' - propone, in completa assenza di dialoghi ma ritmato dalla musica di Philip Glass che svolge un ruolo chiave, una visione apocalittica basata sul confronto tra le immagini maestose della natura ancora incontaminata e gli scenari urbani costruiti dall'uomo che, guidato dalla logica del consumismo e dal progresso della tecnica, sembra avviarsi verso la fine della propria esistenza. Invece il secondo[34] - intitolato *Naqoyqatsi*, termine del linguaggio Hopi che indica sia una vita che uccide altre vite sia la guerra come modo di vivere - esprime una riflessione su un evento ritenuto da Reggio più importante degli imperi, più potente delle guerre religiose, più decisivo delle grandi battaglie, più significativo dei cataclismi naturali: la transizione dal mondo naturale al mondo artificiale della tecnica. Il film è una riflessione sullo scenario allestito dalla tecnica, dove questa non è più lo strumento adoperato dalla società bensì diviene la nuova condizione esistenziale. Resasi indispensabile all'uomo per garantire il suo essere al mondo, essa mostra una volontà di potenza infinita che la spinge a consumare le risorse limitate della natura; è in questo senso che si pone come aggressione alla vita – *naqoyqatsi* appunto.

---

[32] "Il mondo contemporaneo ha trasformato, ad una velocità impressionante, il pianeta in un immenso cantiere sovvertendo in qualche decennio gli equilibri che lo reggevano da tempo immemorabile. Non si tratta, a nostro avviso, di domandarsi se sia il caso o no di intonare un *de profundis* per questa inesorabile trasformazione e di rimpiangere 'i bei tempi andati', ma di porsi la domanda se e come questo processo potrà arrivare ad un punto di equilibrio senza che ciò corrisponda semplicemente ad una totale devastazione: punto di equilibrio che dovrebbe corrispondere alla vittoria della Necessità, come suggerito nel racconto mitico." Gian Mattia Panena, 2006: 23.

[33] cfr. http://www.koyaanisqatsi.org/films/koyaanisqatsi.php

[34] cfr. http://www.koyaanisqatsi.org/films/naqoyqatsi.php

Tecnofobia *versus* tecnofilia

L'influenza della tecnica nella società è talmente intensa e trasversale da portare alla compresenza di *tecnofobia* e *tecnofilia*. Lucien Sfez (2002) ragiona sull'importanza della tecnica a partire dalla relatività delle questioni che essa pone nei vari aspetti dell'esistenza umana, arrivando alla conclusione che non è la tecnica a essere espressione delle esigenze collettive, bensì la collettività a essere plasmata da essa, soddisfacendone i bisogni prima ancora che siano avvertiti come tali.

La tecnofobia si manifesta come *angoscia del pericolo* e *ansia del risultato*. In riferimento alla prima, Salvatore Natoli (2002) ritiene opportuno definire l'epoca attuale non *età della tecnica* ma *età del rischio*[35]. Nella contemporaneità la tecnica assume una caratteristica ambigua difficilmente risolvibile: essa è associata all'idea di *progresso*, ma anche alla nozione di *pericolo* nel momento in cui i benefici ottenuti per suo tramite si rivelano incapaci di compensare adeguatamente i danni prodotti[36]; in tal modo la tecnica verrebbe a configurarsi più come problema che come epoca. L'inarrestabilità dell'impiegare auspicata da Heidegger[37] pone oggi nuove e inedite domande legate ai possibili rischi introdotti. Infatti, il potenziamento della tecnica, nato dal bisogno umano, mette in dubbio la propria plausibilità quando fornisce soluzioni che generano nuovi problemi ed esige di essere in qualche modo misurata: tale compito però non può farlo l'uomo, in quanto sono gli insuccessi che essa stessa produce a darle misura e limite[38].

Natoli (2002) lega inoltre la tecnica con l'*apocalisse*, intesa quale sinonimo di *distruzione*, sebbene il suo significato più proprio sia quello di *rivelazione*. In ambito teologico la rivelazione apocalittica allude a un disvelamento finale e definitivo, oltre il quale non esiste più storia; anche la tecnica nell'epoca del rischio è legata con la fine, poiché per un verso la realizza[39], per un'altro la indica. Tuttavia essa può solo avanzare

---

[35] Secondo Salvatore Natoli (2002: 72) "se la tecnica entra *ab origine* nella definizione dell'uomo, l'uomo entra inevitabilmente in quella di tecnica. D'epoca in epoca si ridefiniscono reciprocamente. In questo quadro continuare a parlare di tecnica unicamente in termini di questione epocale equivale a ridurre una questione importante in questione generica. Dire tecnica significa, infatti, dire "tecniche", definire problemi determinati, identificare in pari misura i rischi. Per questo l'epoca presente non può essere meglio definita se non come *epoca del rischio*."

[36] "Il disagio che tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento appariva a pochi viene a mano a mano a prendere la forma più consistente e generale della preoccupazione. Una preoccupazione che ha del paradossale, dal momento che l'uomo si affida alla tecnica proprio per guadagnare una maggiore sicurezza. Eppure la tecnica, in quanto potenza tendenzialmente illimitata, sembra oggi capace di sviluppare contro finalità pari alla sua forza e perciò devastanti. Oggi la tecnica sembra aver definitivamente perduto il suo alone ottocentesco di gloria e viene spesso associata al pericolo. Nel contempo nessuno riesce a rinunciare facilmente ai suoi benefici. Di qui un inevitabile, inestricabile circolo vizioso." Salvatore Natoli, 2002: 66.

[37] Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani, 2005.

[38] "L'età della tecnica non è più una questione – ci siamo già – ma è la tecnica in quanto tale a sollevare questioni. Ma se la tecnica diviene problema in se stessa non ci tocca tanto misurarci con essa quanto invece è essa che ricerca la sua misura, che esige d'essere misurata. E da chi? (…) La tecnica trova misura e limite nelle sue stesse improbabilità. Infatti, a fronte delle soluzioni che fornisce, immette – in misura più o meno allarmante – problemi: per questo essa si porta costantemente oltre se stessa, si relativizza al passo stesso con cui avanza. Non è dunque l'uomo a limitare la tecnica, ma gli insuccessi sono certamente la sua misura." Salvatore Natoli, 2002: 72.

[39] "L'epoca del rischio realizza in qualche modo una fine nel senso che archivia la tecnica come epoca: quella della tecnica è ormai un'epoca compiuta, qualcosa di storicamente acquisito, di irreversibile. Rispetto alla tecnica non si arretra, un ritorno al pretecnologico è impossibile, l'antitecnologia è, in certi casi, solo un terrorismo atto ad alimentare false pare per governarle e permettere ad alcuni di trarne profitto. Il tutto propagandato ovviamente per vie tecnologiche e anche sofisticate: in questo caso i media." Salvatore Natoli, 2002: 73.

spostando il limite all'infinito ma non può abolirlo del tutto in quanto non può rivelarsi fino in fondo onnipotente: nel momento in cui le sue conquiste ampliano le opportunità si generano nuovi dilemmi, ogni soluzione fornita si trasforma immediatamente in nuovo problema da risolvere. Per uscire da questo processo senza fine, una alternativa possibile consiste nella selezione degli obiettivi, nella riformulazione delle scelte e nella definizione di nuove gerarchie di interessi, senza escludere che in futuro sia possibile fare scoperte che non diano luogo a controindicazioni[40]. Nell'epoca antica la società possiede una bassa complessità che consente alla tecnica di svilupparsi creando pochi problemi; ancora nel diciannovesimo secolo le scoperte sono motivo di trionfo poiché i danni risultano notevolmente inferiori ai vantaggi apportati, mentre attualmente ogni nuovo avanzamento impone riflessioni di ordine etico, come ad esempio la clonazione: nella società contemporanea a elevata complessità *ogni soluzione si riformula come problema*.

> I successi della tecnica sono ormai un qualcosa di acquisito – è del tutto normale attenderseli -, quel che invece caratterizza l'oggi della tecnica è dato dal fatto che essa appare legata inestricabilmente al pericolo. In questo quadro, la tecnica ha a che fare con la fine in modo più radicale: si formula come l'eventualità del disastro, la possibilità di danni in larga scala e per molti aspetti irreversibili. Le controfinalità già sperimentate, anche se fino a ora controllate, fanno apparire il mondo in cui viviamo nello spazio dell'improbabile e lo avvolgono in un alone d'incertezza.
>
> Salvatore Natoli, 2002: 77

La tecnofobia è anche ansia del risultato; ansia alimentata dalla consapevolezza che l'avanzamento della tecnica non riesce comunque a garantire la salvezza dell'uomo, motivo per cui questi si è affidato a essa, né può liberarlo dalla propria finitezza[41]. La tecnica deve riconsegnare l'uomo al suo limite: se l'uomo non fosse istituito nella finitezza, allora non sarebbe *homo faber* e la tecnica non avrebbe ragione d'essere; parimenti, se si potesse avere un *homo felix atque immortalis*, la tecnica destituirebbe se stessa. Se un tempo il limite si presentava nella forma della costrizione e generava patimento, oggi l'uomo è chiamato a farsene carico per governare la contingenza: per quanto possa essere più potente rispetto al passato, non è tuttavia onnipotente. In tal modo, la tecnica induce non soltanto l'angoscia del pericolo e la conseguente ansia di incertezza, ma anche l'*ansia da risultato*, dovuta ai suoi successi ritenuti sempre insufficienti al proliferare dei desideri. La differenza tra modernità e contemporaneità risiede proprio in questo avvenire senza limite, imponderabile e indeterminato: se l'uomo moderno guarda al futuro sotto il segno del progresso, l'uomo contemporaneo si sente insoddisfatto perché ritiene di aver raggiunto solo una parte minore di quello che vorrebbe per sé, dando luogo a forme di scontentezza o di impazienza. La società del rischio alimenta il proprio immaginario tecnico con fantasie paradisiache o apocalittiche, dove la tecnica oscilla tra l'incanto e la prigionia.

---

[40] "Da tempo, per esempio, la scienza va a caccia di un'*energia pulita*. Nel momento in cui fosse eventualmente trovata, lo scenario del mondo verrebbe modificato in un modo così radicale che è difficile immaginare le conseguenze. Per intanto le cose vanno diversamente." Salvatore Natoli, 2002: 73.

[41] "L'avanzamento della tecnica, infatti, a qualunque stadio pervenga non potrà liberare l'uomo dalla sua *finitezza* ma lo riconsegnerà sempre e ogni volta a essa. La tecnica non può trasformare il finito in infinito, può riformulare sempre e di nuovo la condizione di finitezza entro cui uomini e forme sono istituite." Salvatore Natoli, 2002: 76.

Guardando alla pratica scientifica che opera attraverso l'incertezza e la relatività delle conquiste, Natoli (2002) suggerisce di identificare la contemporaneità non più con uno *scenario di salvezza* bensì con l'idea di *risorsa per affrontare le emergenze dell'imponderabile*, basata sulla consapevolezza di dover agire e individuare soluzioni entro un orizzonte di dubbio e di incertezza. Assumendo i risultati come prova di verità, ogni aspetto dell'esistenza umana in quanto teso al conseguimento di risultati si è trasformato in tecnica; più che di verità occorre forse parlare di efficienza, nuova parola chiave dell'epoca odierna. Infatti, con la caduta dell'idea moderna di *progresso* è subentrata l'idea contemporanea di *avanzamento* verso una meta non definita, nella quale la tecnica gioca ancora una volta il doppio ruolo di dono e di inganno.

In reazione alla tecnofobia, la tecnofilia si configura come *comprensione* e *competenza umana dell'evento tecnico*. Galimberti (1999) auspica per il futuro una apertura dell'orizzonte della comprensione umana, nella consapevolezza che tale orizzonte non può essere più la natura né la storia, ma la tecnica: la sua capacità illimitata di produzione ha infatti superato la limitata capacità di comprensione umana, al punto da rendere l'uomo non all'altezza dell'evento tecnico, né tantomeno di farlo sentire responsabile degli irreversibili effetti prodotti. Poiché il sentimento umano diventa incapace di reagire di fronte a ciò che non riesce né a percepire né a immaginare, al *nichilismo attivo* della tecnica come *fare senza scopo* si affianca il *nichilismo passivo* dell'uomo che non reagisce.

> Nata sotto il segno dell'*anticipazione*, di cui Prometeo, "colui che pensa in anticipo", è il simbolo, la tecnica finisce in questo modo col sottrarre all'uomo ogni possibilità anticipatrice, e con essa quella responsabilità e padronanza che deriva dalla capacità di prevedere. In questa incapacità, divenuta ormai *inadeguatezza psichica*, si nasconde per l'uomo il massimo pericolo, così come nell'ampliamento della sua capacità di comprensione la sua flebile speranza.
>
> Umberto Galimberti, 1999: 48

L'*ampliamento psichico* dell'orizzonte della comprensione invocato da Galimberti certamente non può essere sufficiente per dominare la tecnica, ma può evitare che essa accada a insaputa dell'uomo, trasformandosi da *condizione* essenziale dell'esistenza umana a *causa dell'insignificanza* di quest'ultima. Non è più sufficiente denunciare i rischi derivanti dallo sviluppo incontrollato della tecnica, ma occorre individuare le modalità mediante le quali l'etica può stabilire dei limiti assumendola come scenario di riferimento[42]: nel momento in cui l'uomo affida alla tecnica la produzione di fini e di senso, precedentemente affidati alla natura e a Dio, diviene inconsapevole della propria inferiorità rispetto ai dispositivi tecnici di cui si serve, con la conseguenza che non si domanda più se lo scopo per il quale il dispositivo è in azione sia giustificabile o se abbia un senso.

Martin Heidegger[43] riscatta la casualità dell'esistenza umana sostenendo che essa sia gettata nel modo di essere del progettare, e a proposito della tecnica riprende le

---

[42] "Discutere della tecnica non significa allora enfatizzarla o demonizzarla, ma divenir consapevoli che l'orizzonte di riferimento a partire dal quale l'uomo può pervenire a una comprensione di sé, è radicalmente mutato. Esserne inconsapevoli significa abitare questo mondo con i rischi che sempre accompagnano l'incoscienza, e con una lettura dell'uomo che il mondo della tecnica più non concede." Umberto Galimberti, 1999: 516-517.

[43] Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani, 2005.

parole del poeta Hölderlin: "là dove c'è il pericolo, cresce anche ciò che salva": se il pericolo è tecnico, la salvezza non può che essere tecnica.

La ricerca di una salvezza mediante la tecnica richiede *competenza umana* nel calcolare quali azioni siano possibili[44]: nessuno impone dei vincoli, ma l'uomo deve saperseli dare, deve poter selezionare le sue scelte poiché non è onnipotente, in modo da mettersi nelle condizioni di un giusto rapporto con gli uomini e con le cose.

> Non si tratta quindi di demonizzare la tecnica, ma di cercare di comprenderla: e pare che proprio in questo preciso momento un certo tipo di pensiero non riesca a dare risposte sufficienti. Quale sia il nostro destino, se un giorno saremo cyborg disumanizzati o vivremo in un fantastico equilibrio di tecnologia e natura, non é possibile saperlo; cercare di pensare fino in fondo la tecnica ora é forse il modo migliore per preparare qualcosa di buono nel domani.
>
> Gian Mattia Panena, 2006: 24

[44] "L'uomo fino a che vivrà probabilmente non saprà mai quanta potenza è. Sarà però nelle condizioni di calcolare in base alle sue esperienze quello che può fare e quello che non può fare. L'uomo non saprà mai quanta potenza è, però avrà sufficiente *competenza di sé* per stabilire quello che è nell'ordine delle sue possibilità e quello che è nel registro delle sue impossibilità." Salvatore Natoli, 2002: 107.

1.3
Declinazioni

> Una delle caratteristiche più evidenti dell'epoca attuale è costituita dal predominio della tecnica in ogni settore dell'esistenza umana e in tutte le altre forme di vita del nostro pianeta. Nell'accelerare il cambiamento irreversibile della società, l'attività della tecnica risulta essere stata molto più efficace della politica e della religione, i due grandi modelli propulsivi della modernità.
>
> Ernesto Francalanci, 2006: 217-218

Esistenza, *spazio* e *architettura* sono termini legati tra loro da una relazione ben evidenziata da Christian Norberg-Schulz (1971): l'architettura consiste nella costruzione di un'immagine dello spazio che concretizza la condizione umana di essere al mondo[1]; in altri termini, lo spazio architettonico è il corrispondente fisico dello spazio esistenziale[2]. L'architettura si rivela essere dunque la costruzione armoniosa del luogo in cui si svolge la vita umana e nel quale essa si rende presente nelle sue forme materiali dotate di senso[3]. In realtà, Norberg-Schulz[4] riprende il pensiero di Martin Heidegger (1969), per il quale l'*essere* è una esistenza che si manifesta nello spazio nella misura in cui viene vissuta e percepita, piuttosto che in termini di presenza eterna e immutabile. Dunque l'esistenza umana si presta alle possibilità e al progetto, mutabile, temporale e soggetta al divenire, e Heidegger la descrive in termini spaziali a partire dall'individuare l'accadere della verità come un *fare spazio*: mediante l'espressione *lo spazio fa spazio* egli intende esprimere l'attività di liberare, sfoltire, diradare per rendere possibile l'insediarsi e il libero abitare dell'uomo. *Fare spazio* è una libera donazione dei luoghi che produce l'*abitare* umano. Lo spazio, infatti, rende possibile appartenere a qualche luogo ed è costituito da oggetti che, determinando tale luogo, non solo vi appartengono ma si identificano in esso: le cose sono i luoghi che contribuiscono a definire. In tale contesto l'architettura diviene uno strumento di ricerca della verità e un *farsi corpo* dei luoghi[5] che concede una dimora alle cose e un abitare all'uomo.

---

[1] "L'immagine ambientale comprende desideri e sogni. Per realizzare questi desideri, l'individuo cerca di *cambiare* il suo ambiente. In altre parole, l'architettura concretizza un'immagine che oltrepassa l'ambiente preesistente, e riflette sempre l'aspirazione a migliorare le condizioni umane. Lo spazio esistenziale è determinato quindi dalla struttura concreta dell'ambiente, mentre desideri ed esigenze creano dei retro effetti." Christian Norberg-Schulz, 1971: 65.

[2] Christian Norberg-Schulz (1971) distingue sette tipologie di spazi: La nozione di *spazio* comprende sette declinazioni: spazio *pragmatico* dell'azione umana nell'ambiente; spazio *percettivo* dell'orientamento al suo interno; spazio *esistenziale* espressione dell'immagine che l'uomo ha dell'ambiente; spazio *conoscitivo* segno della capacità umana di pensare lo spazio; spazio *logico* mediante il quale l'uomo descrive nuove relazioni astratte; spazio *espressivo-artistico* manifestazione della capacità umana di costruire lo spazio; spazio *estetico* della sistematizzazione delle caratteristiche possibili per gli spazi espressivi.

[3] "Lo spazio originario non è semplice estensione pluridimensionale della materia né un vuoto, ma è un luogo esistenziale, in cui le cose per vivere, e la vita stessa, possono essere raccolte, traendone il senso." Gianni Ottolini, 1996: 7.

[4] "Esistenza e spazio esistenziale non possono essere separati. Secondo Heidegger: 'Il mondo rivela continuamente la spazialità dello spazio cui appartiene'. Qualsiasi attività dimostra la condizione di 'essere in un luogo'. Che cosa significa 'essere in un luogo'? Vuol dire semplicemente che si è collocati nel proprio spazio esistenziale." Christian Norberg-Schulz, 1971: 59.

[5] Sul rapporto tra spazio e luogo, Vincenzo Vitiello ("I luoghi del sacro"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 158-159) sostiene che non esiste spazio senza luoghi, sebbene lo spazio non coincida con essi: "V'è spazio se vi sono 'luoghi', vale a dire: se distinguiamo alto e basso, destra e sinistra, qui e lì, avanti e indietro (…). Lo spazio è il dominio dell'esteriorità – perché non vi è spazio senza luoghi. Ma questo dominio dell'esteriorità non è esso

Maurizio Vitta (2008) lega l'architettura all'essere dell'uomo mediante lo stare nel mondo: la natura dell'abitare si fonda sul rapporto dialettico tra progetto architettonico e progetto esistenziale, e in esso lo spazio dell'architettura si realizza nel momento in cui diviene spazio vissuto e prende le distanze dal progetto. L'architettura, punto di incontro tra progetto e processo costruttivo, crea uno spazio e lo interpreta, non soltanto per abitarlo, ma anche per creare un piacere nello sguardo di fruitori e osservatori[6].

> Lo spazio pro-voca sempre il costruire e l'abitare umano. Si costruisce un ponte perché c'è un fiume che divide il campo, delle palafitte perché si abita un terreno paludoso. Lo spazio non è inerte condizione di possibilità, è stimolo dell'agire dell'uomo. Certo il costruire è *per* l'uomo, causa e fine, insieme, ma la causa è causa perché pro-vocata, chiamata fuori, ad operare.
>
> Vincenzo Vitiello, "I luoghi del sacro"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 160-161

Di seguito si prendono in considerazione le declinazioni a cui sono soggette l'esistenza, lo spazio e l'architettura per effetto degli scenari generati dal dispiegamento planetario dell'apparato tecnico.

Esistenza disimpegnata

Nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata l'esistenza umana sembra rinunciare alla tensione etica per rivelarsi *disimpegnata*, ovvero regolata da una modalità *smisurata*, *istantanea* e *astratta* di stare al mondo. Negli anni Ottanta Jean-François Lyotard e David Harvey riflettono sulle trasformazioni in atto a livello globale descrivendo una condizione postmoderna: Lyotard (1980) constata la fine delle *grandi narrazioni*, ovvero dei racconti che l'umanità produce di se stessa per conferire un senso complessivo alla esistenza nel mondo. Le finalità di tali narrazioni, speculative in ambito filosofico e scientifico e innovative in ambito religioso e politico, sono stravolte a metà del Novecento: da un lato i campi di concentramento decretano la fine del progetto di miglioramento della condizione umana, dall'altro il progresso tecnico rende possibile per la prima volta nella storia la possibilità di porre termine all'umanità mediante la bomba atomica. Per Lyotard la condizione postmoderna, che rimane comunque interna alla modernità e non si pone come epoca storica successiva a essa, segna dunque il passaggio da una realtà retta su un'etica univoca a una realtà governata dall'estetica. Infatti, l'etica entra in crisi a causa della *destituzione del fine*, e l'agire individuale e collettivo, privo della sua meta ultima, si muove ricercando costantemente soluzioni intermedie e arrangiamenti provvisori (Natoli, 2002). Harvey (1989) introduce la *compressione spazio-temporale* per illustrare la riconfigurazione delle modalità di rappresentazione del mondo messa in atto da una rivoluzione delle qualità oggettive dello spazio e del tempo.

Marc Augé (1992) evidenzia tre forme di accelerazione che connotano l'epoca odierna, riguardanti lo spazio, il tempo e l'individualità. Paradossalmente l'eccesso di spazio è correlato al restringimento del pianeta reso possibile dai progressi nel settore

---

medesimo esteriore. Che c'è da stupirsi? Lo spazio non è esteriore perché ha tutti i luoghi interni a sé. Quindi lo spazio dominio dell'esteriorità, può esser detto, parimenti, dominio dell'interiorità, essendo tutti i luoghi compresi in esso…"

[6] cfr. Elio Franzini, "Pensare l'architettura"; in Panza,1996.

dei trasporti e delle comunicazioni[7]: le connessioni fisiche e virtuali determinano una sovrabbondanza fisica del presente che sovverte la concezione tradizionale dello spazio e determina l'esigenza di avviare una nuova riflessione su di esso[8]. La diffusione a scala globale e in tempo reale degli avvenimenti che accadono nel mondo produce una accelerazione della storia, dove un fatto diviene evento storico mentre accade e viene comunicato istantaneamente attraverso i media; questo induce nell'uomo l'illusione di usare a proprio piacimento questo *surplus* di eventi, mentre in realtà tale eccesso rende più difficile intersecare le strutture a lunga durata e gli eventi istantanei da cui trae origine la storia. La terza accelerazione colpisce l'individualità, portando l'uomo a considerarsi un mondo a parte capace di interpretare da se stesso e per se stesso le informazioni su tutto ciò che lo circonda, isolandosi tanto dagli altri quanto dall'ambiente in cui vive.

Anche in campo culturale viene messa in evidenza la transizione verso una nuova condizione guidata dalla tecnica, che fornisce un importante contributo nel processo di formazione dell'immagine del mondo (Barbagallo, 2010). Il critico d'arte francese Nicolas Borriaud[9] introduce il prefisso *alter* - che rimanda al duplice significato di fine del periodo storico detto *postmoderno* e di lotta contro ogni forma di standardizzazione – per definire una nuova modernità, tradotta in ambito artistico nell'esperienza del *vagare* nello spazio nel tempo e nei media. L'espressione artistica vive una condizione di fragilità e precarietà, dovuta alla attuale crisi economica, che si manifesta mediante la *velocità*, l'*intermittenza* e l'*evanescenza*. Si tratta di un processo analogo a quello che con la crisi petrolifera degli anni Settanta ha determinato l'abbandono della fiducia nel progresso tipica della modernità. In questo modo, prende avvio una cultura della transitorietà che consente agli artisti di sperimentare la manipolazione della cultura locale e globale allo scopo di creare nuove reti di significati. L'*altermodernità* si configura dunque come modalità che tiene conto degli aspetti economici, politici e culturali della globalizzazione, del vivere quotidiano caratterizzato da comunicazione e migrazione, nonché dell'arte come strumento di esplorazione dei nuovi legami tra testo e immagine, così come tra spazio e tempo.

> Viviamo nell'epoca dell'apogeo dell'*omnimercificazione* del mondo. Non solo l'economia si è emancipata dalla sfera della politica e della morale, ma le ha letteralmente fagocitate e occupa tutto lo spazio. Lo stesso modello esclusivo e monolitico si applica al pensiero: il pensiero unico monopolizza lo spazio della creatività e colonizza gli spiriti, ovunque trionfa la razionalità, e il principio del calcolo costi-benefici si insinua negli angoli più reconditi dell'immaginario, mentre i rapporti mercantili si impadroniscono della vita privata e dell'intimità.
>
> Serge Latouche, 2006: 169

Oltrepassando la tentazione di descrivere la condizione attuale mediante un prefisso legato all'epoca precedente allo scopo di determinare i suoi caratteri

---

[7] Diego Fusaro (2010: 115) ricorda che la ferrovia, i telefoni cellulari, la televisione satellitare e internet hanno cancellato "ogni residuo spaziale, sincronizzando e facendo coincidere nello spazio il mondo intero". Lo spazio viene fagocitato dal tempo, il quale si pone come unica dimensione della modernità: "dove allo spazio sia ancora riconosciuta una qualche forma di esistenza, essa viene comunque posta sotto il dominio del tempo."

[8] "Il mondo della surmodernità non si commisura esattamente a quello in cui crediamo di vivere; viviamo, infatti, in un mondo che non abbiamo ancora imparato a osservare. Abbiamo bisogno di re-imparare a pensare lo spazio." Marc Augè, 1992: 37.

[9] cfr. Costanzo, 2010: 55-57.

specifici[10], emerge l'importante contributo della tecnica nel rendere l'esistenza umana disimpegnata. Se la modernità si apre con il processo di emancipazione tecnico-scientifica dalla natura e di superamento dall'assolutismo del potere, i cui eventi cardine sono rispettivamente la Rivoluzione Industriale e la Rivoluzione Francese[11], nella contemporaneità, invece, l'uomo si scopre a vivere una nuova forma di assolutismo imposta dalla economia capitalistica a scala planetaria, che lo riduce a macchina adibita alla produzione per il consumo, alimentando una inesauribile espansione del suo moto centrifugo[12] che sovverte il senso della misura, della durata e della specificità.

Il pensiero contemporaneo si fonda sull'idea che l'uomo, in quanto prodotto del caso e dunque scaraventato nel mondo senza progetto e senza finalità, avvalendosi della tecnica debba dominare e manipolare il mondo delle cose che gli stanno intorno senza misura. Lo spazio dell'abitare diviene così *spettacolo della tecnica* al quale non è possibile sottrarsi, dove per Ernesto Francalanci (2006: 199) "tutto è pervasivamente abitato dalla tecnica nelle sue forme materiali e immateriali"; perfino l'uomo, reso incapace di assumere una posizione critica nei riguardi del mondo, è abitato da essa e vive una esperienza che oscilla continuamente tra appartenenza e sradicamento senza più discernere i limiti[13].

> La *hybris* (dismisura) dell'*homo tecnologicus* è arrivata al punto che egli ha obliato la semplice domanda: "com'è che le cose esistono, che il mondo si dà la pena di esistere? Come mai, invece del nulla, esiste qualcosa?", e, novello apprendista stregone, si è inorgoglito della sua forza e pensa di essere in grado di ergersi a Dio lui stesso (vedi manipolazione genetica, clonazione, ecc…), creando da sé stesso, con i mezzi messigli a disposizione dalla sua tecnologia, una qualche forma di immortalità. In questo disconoscimento dell'essere, in questa radicale negazione del legame tra il tutto e le parti sta il grande peccato di superbia dell'uomo contemporaneo.
>
> Francesco Lamendola, 2007

Diego Fusaro (2010) individua nella data cardine del 1989, anno della caduta del Muro di Berlino, il passaggio da un'accelerazione della storia e dell'esistenza indirizzata verso un futuro a una accelerazione delle medesime priva di futuro che si esaurisce in una intensificazione del presente, portando alla *tirannia dell'istante* e alla

---

[10] "Il prefisso post conduce a una definizione di ciò che accade per differenza o per negazione delle ragioni di ciò che è venuto prima, anziché come progetto di fronte a ciò che sta accadendo. Il ciò che sta accadendo, passato ormai più di un trentennio come nel caso del postmoderno, dovrebbe cominciare a proporsi con caratteri propri che superino ogni definizione caratterizzata dalla parola fine (dell'ideologia, della storia, della ragione illuminista, ecc.) per sostituirla con parole altre come età della globalizzazione, delle comunicazioni (e registrazioni) immateriali di massa, della tecnoscienza, dei consumi, del liberismo senza regole, della transitorietà, ecc." Vittorio Gregotti, 2010: 5.

[11] Diego Fusaro (2010: 59) sostiene che "con la Rivoluzione industriale e con la Rivoluzione francese viene inaugurata la modernità come accelerazione della storia, come epoca in cui la "futurizzazione", la tensione verso l'avvenire, assume la forma di una impazienza patologica nei confronti del futuro, di una inedita volontà di abbreviare il più possibile l'intervallo che separa l'epoca di transizione presente dalle regioni del `non-ancora'."

[12] "Ciò che vede la luce nell'epoca-soglia delle due Rivoluzioni è, infatti, un mondo "a trazione interiore", un mondo *futurocentrico*, in cui la bussola della vita individuale e collettiva non è il tesoro dell'esperienza passata (…), bensì l'aspettativa delle possibilità d'esperienza garantite dal futuro. Ecco allora che il mondo si mette a correre inseguendo un traguardo che si sposta continuamente…" Andrea Tagliapietra, "Prefazione"; in Fusaro, 2010: 11.

[13] "Oggi non s'infrangono più barriere: quel che manca è il discernimento dei limiti. Di qui un costante e incerto trapassare. Tutti ne patiamo gli effetti. Nel contempo siamo incapaci di imputare le colpe. Di qui insicurezza e paura. Di qui anche l'esigenza di dare misura alla nostra potenza. In ogni parte riemerge il bisogno di tracciare confini: non rigidi e tuttavia necessari." Salvatore Natoli, 2002: 145.

desertificazione dell'avvenire. L'uomo diviene un *essere senza tempo*[14] che manifesta due forme di esistenza: quella della *fretta*, come esperienza del tempo che non c'è più, e quella dell'*impazienza*, come esperienza del tempo che non c'è ancora. *Essere senza tempo* coincide con la percezione di una progressiva perdita di senso per il mondo e l'assunzione dell'*istantaneo* come valore[15]. L'attimo presente, manifestandosi sotto il segno della fretta, non è mai veramente presente, poiché nel momento in cui accade scivola velocemente nel passato per essere sostituito da un nuovo istante identico al precedente, per cui le categorie mentali del passato e del futuro sembrano minacciate da una sorta di *tirannia dell'istante*. L'impressione di non avere sufficiente tempo non nasce da una sua oggettiva scarsità, bensì dalle eccessive pretese che le illimitate potenzialità dispiegate dalla tecnica alimentano incessantemente[16]. Nella contemporaneità l'agire umano è condizionato dal *nichilismo della fretta*, da una accelerazione senza futuro e senza finalità, il cui orizzonte è un'ininterrotta riproposizione del presente come unica dimensione temporale.

> La contemporanea concentrazione dell'esperienza nell'*hic et nunc* ha ridefinito gli orizzonti temporali e spaziali della memoria e del progetto, esercitando effetti ambivalenti sulla percezione del passato e del futuro, della vicinanza e della lontananza.
>
> Diego Fusaro, 2010: 292

La *denaturalizzazione della temporalità* – data dallo scarto tra il tempo della natura, che scorre alla stessa velocità, e il tempo storico, soggetto ad accelerazione e a rallentamento – si configura anche come *denaturalizzazione dell'esistenza umana*. A partire dalla seconda metà del Settecento, il progresso tecnico-scientifico avvia una serie di mutamenti sociali, descritta nella forma attuale da Zygmunt Bauman (2000) come processo di liquefazione che rende ogni aspetto dell'esistenza umana instabile e mutevole[17]. Per Salvatore Natoli (2002: 131) una patologia peculiare della società contemporanea è "l'incapacità di relazionarsi, ma soprattutto l'incapacità di sentirsi in qualche modo responsabile della vita degli altri, di prendersi in reciproca custodia, di stipulare alleanze in vista di destini comuni."

---

[14] "L'uomo contemporaneo, in quanto `essere senza tempo', somiglierebbe dunque a colui che corre nella sabbia e che, pur correndo a perdifiato, continua a rimanere fermo. L'immagine, d'altra parte, ha la sua prosaica e tecnologica traduzione nei numerosi *tapis roulant* delle palestre, dei centri di benessere, ma anche degli agiati soggiorni privati, su cui affaccendati ragionieri e rampanti manager, ma anche donne più o meno in carriera tormentate dai chili di troppo e dalla cellulite, corrono senza spostarsi d'un passo, con le orecchie ben tappate dagli auricolari del loro i-pod e con lo sguardo perduto ogni oltre possibile orizzonte." Andrea Tagliapietra, "Prefazione"; in Fusaro, 2010: 17.

[15] Secondo Salvatore Natoli (2002: 170-171) nella società contemporanea "non c'è più nulla da venerare, nulla che sia degno d'essere apprezzato. In questo caso, divino è solo l'*istantaneo*, divini sono solo la voglia e il momento e per il resto solo l'indifferenza. Questo politeismo della mera istantaneità si può rubricare sotto il nome di edonismo. Un tempo la misura dell'agire umano era data dalla legge dell'unico Dio, la sua sparizione ha condotto all'abrogazione di ogni legge. In tale circostanza non c'è altra legge che il proprio desiderio. Nella liberazione incondizionata degli istinti politeismo ed edonismo vengono a coincidere e con essi egoismo e sopraffazione."

[16] "E' in questa universale `crono-povertà' che si annida, in fondo, uno dei principali paradossi del nostro presente: benché disponiamo di strumenti tecnici sempre più efficaci nel liberare tempo, nella misura in cui si svolgono i loro compiti sempre più rapidamente, continuiamo non di meno a essere perseguitati dalla scarsità del tempo." Diego Fusaro, 2010: 295.

[17] "Mentre la vita premoderna rappresentava la ripetizione quotidiana della durata infinita di tutto, esclusa l'esistenza dei mortali, la vita nella modernità liquida consiste nella ripetizione quotidiana della transitorietà universale." Zygmunt Bauman, 2009: 79.

Il potenziamento della tecnica ha disposto una varietà estremamente ampia di possibilità, che rendono l'uomo impotente poiché non capace di esperirle tutte, mentre la tecnica si eleva a nuovo soggetto storico, concentrato unicamente sul presente, che non tiene conto della lezione offerta dal passato né di alcun progetto per il futuro: l'agire umano, mosso dalla *aspettativa* - anticipazione riflessiva del futuro - e dalla *esperienza* -rammemorazione del passato -, viene subordinato al *fare* tecnico – esecuzione di procedure priva di scopo finale – la cui condanna nel presente è di avere il presente come condanna, dove l'incertezza nasce dalla mancata conoscenza non dei mezzi, bensì dei fini (Fusaro, 2010). Nella logica della razionalità tecnica tutto deve funzionare ed essere utilizzabile, determinando una crisi di identità della società, i cui membri sono strumenti privi di sé, senza convinzioni né scopi autentici. La dinamica della natura umana, radicata al bisogno di esprimere le capacità nei confronti del mondo (Fromm, 1993) diviene *astrazione* da quest'ultimo, ridotto a mezzo per soddisfare le esigenze abitative e, tramite queste, la volontà di potenza della tecnica.

> La società fabbrica tipi umani così come fabbrica tipi di scarpe o di vestiti o di automobili. merci di cui esiste una domanda. E già da bambino l'uomo impara quale sia il tipo più richiesto.
>
> Erich Fromm, 1993: 25

Al dispiegamento globale della tecnica corrisponde un depotenziamento della finalità ultima dell'esistenza umana, l'abitare, rendendola disimpegnata rispetto al senso della misura, della durata e della specificità nelle relazioni sociali e spaziali; questo genera una equivalenza dei mezzi tale da giustificare ogni strategia umana, compresa quella architettonica, in funzione della sua *opportunità* piuttosto che della sua *qualità*. Eppure Natoli (2002: 88) ricorda che "esistere vuol dire venire-al-mondo, entrare in uno spazio che è lo spazio delle nostre possibilità. L'essere umano è un essere relazionale perché è questo rapportarsi tra sé e il mondo (il mondo delle cose ed il mondo degli uomini)." Per dirsi felice, l'esistenza umana deve percepire lo spazio in cui si manifesta come fonte di corrispondenza e non di resistenza rispetto ai propri bisogni e desideri, deve sentirsi accolta in esso e stimolata a manifestare le proprie emozioni.

L'attuale disagio collettivo dell'abitare può essere superato se la società diviene responsabile del proprio destino[18] in termini spaziali, ovvero se torna ad *agire* consapevolmente, non semplicemente a *fare*, la scena esistenziale. Questo implica l'abbandono della tradizionale visione dell'etica secondo la categoria del dovere e della conformità alla norma per pensarla nel suo significato originario di *abilità a governare*. Diversamente dalla presunzione tecnica, l'uomo non è onnipotente, per cui la sua etica consiste nell'amministrare la propria finitezza. Dunque, alla relativizzazione indotta dal nichilismo che ha colpito tutti i valori facendone perdere definitivamente alcuni, ma soprattutto ha spento la tensione verso l'assoluto, occorre reagire non tanto restaurando un assoluto del quale non si avverte più il bisogno, bensì imparando a *dominare la contingenza* dell'abitare contemporaneo attraverso il recupero della dimensione del finito:

> Gli uomini si accorgono che non è affatto vero che tutto è possibile. Per esistere sono necessari vincoli.

[18] "Al disagio si regge se lo si affronta. Avremo maggiore salute se signoreggeremo il rischio, se nelle incertezze del presente troveremo misura. La *nostra misura*. Della nostra potenza, del nostro limite. Non possiamo tutto, ma abbiamo in mano il potere che conta: il governo di noi stessi." Salvatore Natoli, 2002: 105.

> Non è affatto necessario che siano eterni, è necessario solo saperseli dare. In questo caso l'"etica del finito" non è predicatoria ed edificante, ma è piuttosto ironica e propositiva. Irride le vane promesse di salvezza ed in questo senso relativizza la tecnica. Ma non la rifiuta. se ne serve per amministrare, al meglio, il limite…
>
> Salvatore Natoli, 2002: 150-151

Spazio supporto

Il dominio planetario della tecnica induce per lo spazio dell'abitare una rinuncia alla dimensione di scenario esistenziale per ridursi a mero *supporto di procedure abitative*. Se per millenni l'umanità ha considerato la terra un luogo da esplorare e l'ha vissuta come ambito nel quale esplicare la propria sete di conoscenza, nell'epoca attuale la terra è invece ricondotta alla sfera della razionalità tecnica, che la considera come un insieme di spazi da possedere e sfruttare per le proprie esigenze[19]. Umberto Galimberti (2009: 31) nota che "oggi la natura non è più norma, perché il mondo è per intero regolato dalla tecnica. Anzi la stessa natura può mantenere il suo ritmo solo se è tecnicamente assistita, perché troppa è la folla umana da nutrire e troppo alto è il livello di vita a cui gli abitanti del Primo mondo, senza limite, tendono."

> La maggior parte della superficie della Terra è un immenso deposito di segni consapevolmente lasciati da chi ci ha preceduto: città, villaggi, case e capanne isolate, canali, gallerie, dighe, terrazzamenti, disboscamenti, divisione di campi e loro destinazioni a specifiche colture, filari d'alberi e piantagioni.
>
> Bernardo Secchi, 2007: 3

Riprendendo un termine caro ad André Corboz (1985), tradizionalmente si guarda al territorio quale *palinsesto* di segni, ciascuno espressione di un'intenzione, di un progetto o dell'azione del singolo individuo e dell'intera società. Esso è il risultato di un lungo processo di selezione - ogni giorno le tracce vengono scritte, corrette, cancellate o aggiunte - dettato dalla volontà di attribuire un senso all'abitare che attualmente sembra essere andato perduto in favore dell'efficienza e della funzionalità dell'apparato tecnico[20]. Accade così che alle diverse scale dello spazio fisico, sociale, economico, istituzionale, politico e culturale emerge una condizione di frammentarietà[21], di dispersione caotica di cose e soggetti, di pratiche e di immagini, esito di razionalità molteplici e legittime semplicemente accostate le une alle altre per effetto di una volontà tecnica che guarda soltanto al funzionamento dell'ordine piuttosto che all'ordinamento[22]: materiali, forme e figure della contemporaneità non

---

[19] "L'uomo della tecnica ha deciso che, sul piano dell'orizzontalità, tutte le possibilità sono ormai state esplorate. E non rimane per lui altro che la verticalità e gli spazi che quest'ultima non avrebbe ancora concesso allo spazio umano." Massimo Donà, "La terra e il sacro"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 137.

[20] Umberto Galimberti (2005: 9) sostiene che "(…)nell'età della tecnica la domanda di senso è radicalmente *diversa*, perché non è più provocata dal prevalere del dolore sulle gioie della vita, ma dal fatto che la tecnica rimuove ogni senso che non si risolva nella pura funzionalità ed efficienza dei suoi apparati. (…) Sembra infatti che la tecnica non abbia altro scopo se non il proprio auto potenziamento, per cui se nell'età pre-tecnologica la vita e il mondo apparivano privi di senso perché miserevoli, nell'età della tecnica la vita e il mondo appaiono miserevoli perché privi di senso."

[21] "Oggi lo spazio è frammentato, è impossibile renderne la dimensione continua. La paura che ci fanno le città è paura di scivolare lungo i bordi, di cadere nell'interstizio, paura di perdersi nella terra di nessuno, tra un quartiere e l'altro, tra una città e l'altra, nell'indistinto tra luoghi che conosciamo e luoghi che necessariamente dobbiamo ignorare, trasformare in tempi di percorrenza" Franco La Cecla, 2008: 44.

[22] "Nell'età contemporanea, che noi facciamo coincidere con l'età della tecnica, l'anima razionale (…) con il progredire delle scienze diventa *funzionale*. Non riflette più l'Io individuale e soggettivo (come nella filosofia

seguono più la successione lineare del progresso così come prefigurato dalla cultura moderna.

I rituali urbani del lavoro, del consumo e del tempo libero hanno modificato i rapporti spaziali, i tempi di collegamento e le distanze reciproche, rendendo policentrico l'abitare contemporaneo[23]. Questo, infatti, possiede una duplice fluidità temporale - l'avvicendarsi delle storie individuali e collettive - e spaziale - gli spostamenti da una zona all'altra. Affinché lo spazio abitativo sia ancora traduzione fisica dello spazio esistenziale, esso deve abbandonare la dimensione quantitativa legata al manifestarsi come pura estensione per configurarsi quale campo delle cose[24] e delle relazioni tra gli uomini. Maurizio Vitta[25] con l'espressione *parcellizzazione dell'esperienza* intende una "ramificazione accelerata degli stimoli sociali e culturali, delle normative di gruppo, delle opzioni tecnologiche, dei criteri di orientamento e di scelta, nella quale si esprime la variegata e mobile rappresentazione del presente." Essa è il risultato di un *mondo delle cose* che nella contemporaneità diviene smisurato e complesso, la cui proliferazione influisce sulla esistenza quotidiana spingendola ad accogliere le differenze, le opposizioni, la mobilità e l'inconsistenza. Nell'orizzonte della tecnica globalmente dispiegata appaiono le figure della *molteplicità* e della *multiformità*: la prima assume il dato quantitativo e il suo accrescimento quale finalità ultima della produzione, la seconda, prettamente qualitativa, si impone come manifestazione sociale e culturale di un avanzamento tecnico inarrestabile e non più neutrale.

L'ambiente costruito pertanto, si caratterizza per la pluralità quantitativa e qualitativa di *segni tecnici* che fanno abitare la società sia nell'appartenenza che nello spaesamento[26], rendendo al tempo stesso prossimo il distante e distante il prossimo[27]; inoltre ogni avanzamento tecnico genera desideri, domande e convenienze, ma solo a condizione che questi a loro volta spingano la tecnica nella stessa direzione. Nel periodo tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo il progresso tecnico consente di investire ingenti risorse per la costruzione di numerose infrastrutture (strade, ponti, stazioni ferroviarie, acquedotti, stazioni di pompaggio, fognature, ecc…) che

---

antica) o l'Io intersoggettivo (come nella filosofia moderna), ma l'organizzazione del mondo tramite un corpo disciplinare. Non più il *principio* di un ordinamento, ma il *funzionamento* di un ordine. Siamo allo scioglimento dell'anima nella rete polinodale delle sue funzioni logiche e discorsive." Umberto Galimberti, 2005: 142.

[23] "Si sa che noi viviamo, nella nostra vita comune, non in un'unico spazio, ma in una famiglia di spazi: quello euclideo del lavoro e della quotidianità, quello proiettivo della progettualità, quello virtuale dell'immaginazione e della concettualizzazione, quello lineare e interiorizzato delle abitudini e così via. Lo spazio architettonico, geometrico e tridimensionale, non è che l'ordine conferito a questo intricato sistema spaziale…" Maurizio Vitta, "Il pensiero e lo spazio. L'estetica e il mondo delle cose"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 436.

[24] "L'esperienza dell'abitare traduce in spazi, oggetti, comportamenti, schemi mnemonici, azioni, quella del vivere o, se si preferisce, dell'esserci: il 'mondo della vita' pone 'il mondo delle cose' come condizione irrinunciabile per il proprio esistere." Maurizio Vitta, *op. cit.*: 437.

[25] Maurizio Vitta, *op. cit.*: 440.

[26] "Vivere in questo mondo molteplice significa fare esperienza della libertà come oscillazione continua tra appartenenza e spaesamento." Gianni Vattimo, 1989, in Ingersoll, 2004: 9.

[27] "Detto in modi spicci, automobili, radio e televisione, *computers* e carte di credito, internet e telefoni cellulari, costruendo un'artificiale vicinanza e simultaneità delle persone, delle cose e degli eventi, avrebbero distrutto il vincolo e la stessa idea di prossimità che erano alla base della costruzione urbana e sarebbero perciò all'origine del passaggio dalla città moderna a quella contemporanea." Bernardo Secchi, 2007: 84.

diventano rapidamente emblema dell'epoca[28]. La società contemporanea dedica invece una parte minore delle risorse disponibili per la dotazione di servizi pubblici, i quali, non più associati alla ricerca tecnica che si muove su altri fronti, assumono un ruolo marginale e strettamente utilitaristico nell'immaginario collettivo, sebbene la letteratura dimostri magistralmente il contrario:

> Gli dei della città, secondo alcuni, abitano nella profondità, nel lago nero che nutre le vene sotterranee. Secondo altri gli dei abitano nei secchi che risalgono appesi alla fune quando appaiono fuori della vera dei pozzi, nelle carrucole che girano, negli argani delle norie, nelle leve delle pompe, nelle pale dei mulini a vento che tirano su l'acqua delle trivellazioni, nei castelli di traliccio che reggono l'avvitarsi delle sonde, nei serbatoi pensili sopra i tetti in cima a trampoli, negli archi sottili degli acquedotti, in tutte le colonne d'acqua, i tubi verticali, i saliscendi, i troppopieni, su fino alle girandole che sormontano le aeree impalcature d'Isaura, città che si muove tutta verso l'alto.
>
> Italo Calvino, 1972: 20

La complessità dei mutamenti in atto[29] sembra non rendere possibile il ricorso a termini semplici per la sua descrizione, bensì necessita simultaneamente di maggiore astrazione e precisione: già da qualche decennio, si guarda al *quotidiano* per la comprensione del territorio contemporaneo, che richiede la descrizione dei suoi caratteri e l'analisi degli elementi costitutivi, in modo da cogliere gli aspetti innovativi, i cambiamenti di senso e i mutamenti estetici e funzionali indotti dalla tecnica[30]. Paola Viganò (1999: 12) descrive uno spazio dell'abitare "costituito sovente di materiali che non sono ancora architettura, di frammenti di discorsi dei quali non sempre siamo in grado di ricostruire il significato, di materiali infrastrutturali da ripensare ogni volta in ogni specifico luogo, di invenzioni urbane, di nuove sequenze di luoghi che ospitano nuove pratiche". Inoltre, osserva un mutamento delle metafore utilizzate per rappresentarlo: dopo un lungo periodo in cui si assume a riferimento il corpo umano nel suo insieme armonico e proporzionato, le avanguardie artistiche nei primi decenni del Novecento introducono una serie di immagini legate all'enfasi per la meccanizzazione, per approdare infine nella contemporaneità all'impiego di alcune tecniche cinematografiche nella costruzione del progetto[31]. Infine, Viganò individua le questioni emergenti da affrontare: osservare lo spazio come composizione di elementi per superare il problema della contrapposizione tra forma e costruzione mediante l'accostamento di parti, combinazione di materiali, sovrapposizione di strati; rinnovare il vocabolario del progetto architettonico; mettere a punto un sistema di regole compositive di montaggio e/o di smontaggio diverse da quelle del passato; stabilire

---

[28] "Gran parte della ricerca e dell'esperienza degli ingegneri è legata a questo investimento che ha guidato il progresso tecnologico e l'immaginario del secolo. Alla fine del secolo il battello a vapore e il telegrafo, il canale di Suez e il traforo del Frejus erano divenuti le icone del progresso." Bernardo Secchi, 2007: 100.

[29] Daniele Villa (con Salerno, 2006) ritiene inevitabilmente la *complessità* un fattore preminente nelle attuali interpretazioni sull'ambiente costruito, sia perché i fenomeni in atto sono effettivamente più complicati – simili a reti instabili di trasformazioni, transazioni, fratture, biforcazioni, soggetti e messaggi conflittuali, immagini non sempre condivise -, sia per la molteplicità di connessioni materiali e immateriali che spesso si intersecano in modo non congruente con il sistema di conoscenze oggi applicato agli insediamenti umani.

[30] "Osservare la città e il territorio contemporanei a partire dai loro ritmi significa occuparsi di tutto ciò che si ripete, delle interferenze, della nascita/crescita/apogeo/declino/fine di cose ed eventi; dei ritmi segreti, pubblici, fittizi (l'immaginario), dominatori e dominati. Tutti i ritmi implicano il rapporto di un tempo con uno spazio e implicano la relatività di ciascun ritmo." Paola Viganò, 1999: 154.

[31] "Assemblaggio, montaggio, *mixage* alludono a operazioni compositive che utilizzano materiali esistenti; la gran parte dei materiali del progetto esiste e può essere coinvolta in differenti composizioni che attribuiscono nuovo senso ai frammenti dell'esistente." Paola Viganò, 1999: 37.

relazioni con una molteplicità di discipline, di tecniche e di culture che si occupano dello spazio abitativo per ampliarne il vocabolario di progetto; considerare come *materiale* tutto ciò che può essere combinato in una composizione, incluse composizioni precedenti che possono divenire materiali per nuove composizioni; comporre con materiali e regole noti, oppure con materiali nuovi in continuità con il passato, o infine con materiali e regole nuove ricostruendo frammenti di sequenze interrotte. L'idea di guardare al montaggio come *modus operandi* è ripresa anche da Richard Ingersoll (2004), che prende a prestito il *jumpcut* - tecnica del montaggio rapido - dal linguaggio cinematografico per esprimere un nuovo modo di pensare lo spazio[32], improntato sulla individuazione di un appropriato ritmo di accostamento dei frammenti costruiti autonomamente gli uni dagli altri.

Luisa Bonesio (2007) riconosce l'esigenza di ripensare lo spazio come pratica dell'abitare, la cui quotidianità di relazione consente di ricondurre l'heideggeriano *aver cura* dei luoghi alla sfera della responsabilità individuale. Il primo passo consiste nell'abbandonare la dimensione estetico-rappresentativa per concentrarsi sul carattere storico, collettivo e simbolico proprio dell'esperienza abitativa: questione centrale diviene allora la comprensione del significato di cui essa è portatrice, guardando al rapporto tra soggetto e luogo per individuarne la relazione di senso. Dall'osservazione delle pratiche contemporanee, è possibile dedurre una sostanziale difficoltà nell'instaurare un rapporto vitale con i luoghi, ravvisabile in due aspetti: il primo riguarda la contraddizione insita nello sguardo, nel quale lo spazio rischia ridursi alla teatralizzazione, alla semplice messa in scena per l'azione umana sia utilitaristica che contemplativa; il secondo, invece, consiste nella riduzione dello spazio a tempo, dovuta alla facilità di spostamento che rende i luoghi semplici spazi di attraversamento, trasformandoli da connotazioni reali a segni disseminati lungo il tragitto.

A seguito di questa analisi, Bonesio suggerisce alcune azioni: ripensare il concetto di limite, in contrapposizione alla potenza tecnica che si pone l'obiettivo di superarlo, nei termini però di una finitezza aperta; considerare la scena abitativa nella sua dimensione simbolica, ovvero interpretandola come rielaborazione culturale di elementi naturali e artificiali; ristabilire la nozione di interesse per legare esplicitamente lo spazio all'uso che ne fanno gli abitanti, a partire dall'idea che esso produce una impressione singolare e qualitativa in chi lo vive quotidianamente. Riguardo l'ultimo punto, tale nozione dovrebbe evitare la distinzione tra *luoghi eletti*, oggetto di cura e di attenzione, e *luoghi negletti*, da relegare alla semplice funzionalità, per considerare ogni ambito spaziale un potenziale luogo a cui gli abitanti possono attribuire senso di appartenenza e significato[33]. E' infatti il riconoscimento di un particolare significato a

[32] "La sciatteria delle odierne periferie è paragonabile a tanti fotogrammi messi insieme a casaccio, senza che vi sia la struttura narrativa ideata da un regista. Ciò che manca nelle periferie, anche quando sono frutto della pianificazione, è soprattutto l'idea di un montaggio guidato." Richard Ingersoll, 2004: 101.

[33] La Convenzione Europea del Paesaggio siglata a Firenze nel 2000 estende l'attenzione al territorio nella sua totalità, in quanto concerne sia i paesaggi considerati eccezionali, sia i paesaggi quotidiani, sia i paesaggi degradati. A proposito della tradizionale distinzione tra *ambiente*, *territorio* e *paesaggio*, Sara Marini (2010: 18) osserva che "nato, secondo alcune interpretazioni, nelle lettere del Petrarca, investigato nella costruzione pittorica, solo recentemente il 'paesaggio' è approdato a raccontare la trasformazione dell'esistente. Il termine è passato quindi dall'accezione di 'descrizione' in cui l'osservatore è posto fuori campo, a rappresentare una 'modalità di lettura' dell'identità dei luoghi, fino a ritrovare, grazie appunto alla nuova definizione del 2000, il suo significato etimologico di 'paese'. Tornato ad essere sinonimo di 'territorio', il paesaggio abbraccia oggi tutto il reale, gli attori che lo abitano e le azioni che quotidianamente impongono le proprie trasformazioni." Infatti, prosegue Marini (2010: 46), "nel momento in cui la definizione di

determinare l'uso di un ambito spaziale e non viceversa, dunque l'uso va concepito non tanto in senso strumentale quanto piuttosto come mezzo per esprimere le potenzialità di senso ancora inespresse del luogo. In altri termini, ogni porzione di spazio possiede delle potenzialità inespresse che, grazie all'*aver cura* dell'uomo, lo possono trasformare in luogo attribuendogli un particolare uso.

> Quel vasto suburbio ipermetropolitano che sinora abbiamo valutato - per essere generosi - come omologato, replicativo e sciatto, privo di identità insediative, ora ci viene, d'un tratto, additato come vitale, cangiante, variato, "pittoresco"; alla fine, addirittura, degno di essere "sublimato", assunto a modello del nuovo fare architettonico.
>
> Alfonso Acocella, 2002: 3

Da più parti si ritiene che solo attraverso uno sguardo libero da pregiudizi sia possibile cogliere quelli che Alfonso Acocella (2002) definisce *paesaggi dell'anonimato urbano*, i quali, pur rappresentando lo scenario quotidiano della esistenza umana, non sono riconosciuti quali elementi significativi dell'epoca attuale, né vissuti positivamente e abitati euforicamente così come Rem Koolhaas invita a fare. La confusione e l'eterogeneità attualmente presenti nel territorio richiedono dunque la costruzione di un rapporto tra la disciplina architettonica e l'ambiente costruito nel quale l'uomo con le sue pratiche quotidiane venga collocato al centro di ogni ragionamento[34].

Giandomenico Amendola (2010), consapevole che la rapidità dei mutamenti di esigenze e desideri della collettività è sempre maggiore rispetto quella che regola la trasformazione dello scenario abitativo[35], descrive per quest'ultimo un futuro oscillante tra la *distopia* e l'*utopia*: la prima si alimenta con le catastrofiche previsioni dell'apocalisse ecologica e dell'esaurimento delle risorse energetiche; la seconda, sebbene priva del sostegno fornito dalle grandi narrazioni attualmente in crisi, può contare ancora sulla speranza di riconciliare artificio e natura per addomesticare la tecnica. Distopia e utopia sono tuttavia due posizioni estreme e minoritarie all'interno della cultura abitativa contemporanea, nella quale si afferma sempre più la convinzione che uno spazio migliore sia possibile *hic et nunc*, come esito diretto delle scelte di chi lo vive quotidianamente: infatti, esso può dirsi *felice* quando è capace di rispondere alla domanda variegata, mutevole, incompleta ma perentoria dei suoi abitanti. Questo per Amendola implica la comprensione delle esigenze poste e la mediazione tra istanze non immediatamente conciliabili, e porta alla determinazione di dieci aspetti da considerare nella fase progettuale: la società contemporanea richiede infatti uno spazio sostenibile, competitivo, spettacolare, cosmopolita, flessibile, onnipresente (nel reale e nel virtuale), bello, sicuro, amico, collettivo.

Da quanto visto finora, emerge un'idea dello spazio dell'abitare come supporto molteplice e multiforme di elementi frammentari ed eterogenei che determina per

---

'paesaggio' viene fatta coincidere con quella di 'territorio', (...) si torna a cercare di conoscere non tanto le rappresentazioni ma le costruzioni, le strutture che individuano gli spazi e gli attori che li qualificano."

[34] "Le città mostrano la necessità di una architettura che sia tanto uno strumento nel senso della trasformazione artificiale dell'ambiente fisico, quanto una struttura capace di reggere la vita della società. L'idea di un linguaggio condiviso, che serva a produrre il mondo degli oggetti e i vari tipi di edifici nei quali e con i quali viviamo, emerge come necessità, se si vuole comprendere l'architettura e la sua produzione." Rafael Moneo, 1999; in Acocella, 2002: 3.

[35] "La velocità del cambiamento che vivono tanto la città quanto, soprattutto, i nostri modi di vita è tale che il reale spesso risucchia l'immaginario e lo restituisce come possibile futuro prossimo." Giandomenico Amendola, 2010: 17.

l'agire architettonico il compito di costruire un nuovo orizzonte di senso[36]. Bernardo Secchi (2007) propone la composizione di esperienze spazio-temporali nelle quali siano riconoscibili le pratiche sociali della contemporaneità: così come le tredici *Sequenze* musicali composte da Luciano Berio nell'arco di trent'anni mantengono singolarmente e nel loro insieme un carattere unitario, allo stesso modo i frammenti abitativi possono assumere una forma unitaria dotata di senso offrendosi come materiali per il progetto.

L'architettura, infatti, deve tornare a riflettere sperimentalmente su compatibilità e incompatibilità, su distanze e prossimità, su modalità di aggregazione e disgiunzione, nonché su rarefazione e densità delle pratiche e dei soggetti; in altri termini, sulla forma dello spazio e sulle strategie delle quali può essere l'esito. E' vero che la complessità sociale e spaziale necessita di un progetto, ma è vero anche che esso non è un semplice processo: l'accelerazione temporale implica una strategia del rallentamento, nel senso che il progetto deve prefigurare scenari e strategie che si collochino lungo l'asse del tempo. Secchi (2007: 171) distingue lo *scenario* - né previsione né rappresentazione di desideri, ma costruzione di ipotesi tra i diversi fenomeni che investono l'esistenza e la società per individuarne le conseguenze - dalla *strategia* - modalità di coordinamento e di organizzazione nello spazio e nel tempo di un insieme di azioni secondo specifici obiettivi e competenze – definendoli entrambi luoghi concettuali per istituire un confronto tra una molteplicità di razionalità in parziale o radicale opposizione.

Nel caso dell'agire architettonico, si tratta di *costruire scenari e strategie capaci di aprire un dialogo tra le razionalità dell'abitare e della tecnica*, in un'epoca nella quale la seconda predomina sulla prima. Uno degli scenari ipotizzabili prevede una maggiore consapevolezza della responsabilità umana verso l'ambiente naturale e artificiale, tanto nei suoi aspetti generali e pervasivi quanto nei suoi aspetti locali e specifici, alle cui criticità prodotte dalla tecnica si deve tentare di dare una risposta altrettanto tecnica[37].

Il carattere instabile e perennemente incompiuto dell'abitare contemporaneo sollecita le domande, l'esplorazione e la sperimentazione che solo un agire architettonico aperto e responsabile, sebbene confinato tra studio del passato e immaginazione del futuro, tra dimensione tecnica e artistica, può gestire. L'abitare non si esaurisce negli spazi fisici e negli oggetti reali, poiché secondo Vitta[38] deve necessariamente includere anche la progettualità e la tecnica.

Riprendendo il pensiero di Platone, per il quale l'artista opera bene quando si dimostra capace di far essere il non essere mostrando che il negativo è in realtà un

---

[36] Giovanni Damiani (2005) sostiene la necessità di riprendere a operare nella contemporaneità, dal momento che ogni giorno è "un giorno perso e ad ogni giorno perso corrispondono meno sensibilità per il territorio, per l'architettura, per il paesaggio e per il rilancio di una estetica contemporanea che, in nessun paese quanto l'Italia, è stata espulsa dai desideri della popolazione che chiede quasi sempre solo case, mobili e design che guarda come riferimento preciso i (presunti) bei tempi andati di una società preindustriale in cui il nostro paese era poverissimo e non certo all'avanguardia in questi settori."

[37] "Dettate dalla paura, dalla teoria, da un più diffuso senso morale e da una nuova etica ambientale, nella città del futuro le tecniche di controllo della pressione ambientale, di sua limitazione, mitigazione e compensazione, diverranno con ogni probabilità sempre più efficaci e condivise, oggetto di specifiche politiche norme e progetti. Ciò introdurrà nello spazio dilatato della città contemporanea nuovi materiali cambiandone l'immagine. Probabilmente assumeremo comportamenti più prudenti, ci convinceremo che lo spettro delle tecniche urbane è assai più vasto di quanto la città moderna ci abbia abituati a pensare." Bernardo Secchi, 2007: 173.

[38] Maurizio Vitta, "Il pensiero e lo spazio. L'estetica e il mondo delle cose"; in Filippuzzi, Taddio, 2010.

positivo, Massimo Donà auspica per l'agire architettonico il compito di dare un volto al negativo dello spazio-supporto:

> Ecco perché progettare la terra significa dare volto al *negativo* che la sostiene, liberandola e consegnandola al flusso dell'infinito. Dando a quest'ultimo un tempo; e facendo dell'eterno non tanto il vuoto di un'astrazione solo mentale, quanto piuttosto il compito per un segno comunque condannato alla parzialità e allo 'stato'. Perciò segnare la terra, riscriverne i tracciati, significa sempre e solamente aprire un varco nella definizione di questo o quel territorio.
>
> Massimo Donà, "La terra e il sacro"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 149

Architettura nichilista

A seguito del totalitarismo della tecnica su ogni aspetto dell'esistenza umana, nell'agire architettonico si manifesta una *subordinazione al fare tecnico caratterizzata dal paradigma nichilista*.

La questione è da tempo oggetto di riflessione sia per il pensiero filosofico sia per il pensiero architettonico. Sul versante filosofico, l'agire in quanto *operare oggi per domani* - calcolare in anticipo le conseguenze delle azioni umane - ha nel presente delle implicazioni etiche connesse alla responsabilità[39]. Nella costruzione fisica dello spazio, l'agire deve affrontare non soltanto l'essenza difficile dell'architettura (Emery, 2010) nel coniugare il ruolo estetico – il suo essere-in-sé – con il suo ruolo etico – il suo essere-per-gli-altri -, ma anche gli effetti indotti dalla tecnica globalmente dispiegata.

> La riflessione etica, tradizionalmente intesa come guida a compiere o a evitare certe azioni, ha fatto il suo inaspettato ritorno entro questa nostra 'epoca della tecnica', di per sé altrimenti faustinianamente convinta che debba essere fatto e realizzato tutto ciò che tecnicamente può essere fatto.
>
> Nicola Emery, "Costruire sulle lacerazioni"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 359

Da sempre l'agire architettonico effettua una configurazione dello spazio in cui si dispiega l'esistenza umana per assolvere lo scopo fondamentale di assicurarle la salvezza dal dolore: il modo mediante il quale l'uomo costruisce un riparo contro le insidie dell'ambiente dipende strettamente da come interpreta il pericolo a cui è sottoposto[40]. Emanuele Severino[41] vede nella contemporaneità la manifestazione di un'azione architettonica fondata sulla persuasione indotta dalla follia estrema del nichilismo: l'ente in quanto ente è niente. Il nulla è legato alla specializzazione della potenza tecnica: l'uomo è tanto più potente quanto meno la sua azione risulta condizionata dai legami tra le cose che intende modificare. Requisito fondamentale per garantire l'inesistenza di tali legami è l'assunzione della convinzione che le cose del mondo escono dal nulla e al nulla ritornano; la potenza richiede l'isolamento delle cose su cui viene esercitata. Tutte le attività umane, dunque, sottraggono le cose dai

---

[39] "Dove inizia il presente? E poi dove si radica, da dove proviene? E, infine, dove finisce, se facilmente sconfiniamo 'nell'oltre' delle nostre aspirazioni, nei sogni del domani o, se si vuole, solo in semplici e modesti progetti? Un domani fatto di desideri, ma da taluni anche evaso, tenuto lontano: perché il futuro inquieta e insieme carica il presente di responsabilità, ci rende – al di là di ogni nostra specifica intenzione – inevitabilmente 'etici'." Salvatore Natoli, 2002: 7.

[40] "L'uomo trova un riparo nelle proprie abitazioni non perché riceve da esse certe prestazioni, ma perché è il loro essere simbolo dell'Eterno che consente loro di fornirle. E' perché le costruisce in modo che siano simbolo dell'eterno che egli, abitandole, si sente al riparo." Emanuele Severino, "Raumgestaltung"; in Severino, 2003: 89.

[41] Emanuele Severino, "La 'decorazione', la specializzazione della potenza e il nulla"; in Severino, 2003.

rapporti in cui si trovano inizialmente per collocarle in nuovi rapporti, ma se i nessi tra le cose possono essere sciolti in qualsiasi istante allora ne consegue che le cose sono essenzialmente isolate e solo accidentalmente unite le une alle altre. Pertanto, *la potenza della tecnica richiede l'isolamento estremo dei suoi prodotti*, in base alla convinzione prima espressa che le cose escono dal nulla e al nulla ritornano.

Il fondamento della tecnica guidata dalla scienza moderna ha origine nel pensiero greco, il quale per la prima volta nella storia afferma che una cosa è un *ente*, non un nulla, e che gli enti del mondo per certi aspetti escono dal nulla e vi ritornano; ma se gli enti sono stati e tornano a essere un nulla, allora non possono avere alcun rapporto necessario con l'insieme degli enti esistenti, continuando a oscillare tra il nulla e l'essere. Il nesso tra gli enti può essere soltanto accidentale e casuale, e pertanto essi, essendo essenzialmente isolati, sono anche massimamente dominabili. Basandosi sull'ontologia greca, la tecnica è riuscita a mutarsi nella forma più radicale di dominio dell'esistenza umana e del mondo. Infatti, il pensiero contemporaneo mostra l'impossibilità che l'essere sia immutabile e pertanto la totalità degli enti è una oscillazione tra l'essere e il nulla, favorendo il manifestarsi di una progettualità tecnica fondata sul dominio assoluto della totalità degli enti[42].

L'idea del divino ha dominato la società e le modalità di costruzione della propria scena abitativa, sebbene essa non abbia percepito che il concetto di *spazio bello per tutti* dipende dall'affermazione o dalla negazione del divino, dal momento che la bellezza è una forma di potenza. Nella tradizione occidentale la bellezza è la *potenza di chi è alleato alla suprema potenza del divino*; nella cultura contemporanea invece la bellezza è la *potenza capace di distruggere ogni ordinamento divino*. Dopo la distruzione, inevitabilmente appare la nullità delle cose, così come la radicale impotenza dell'uomo e della tecnica: alla fine dell'età della tecnica l'unica forma di bellezza che rimane è quella potenza che manifesta con disperazione la nullità del tutto; soltanto dopo è possibile interrogare il pensiero umano sulla fondatezza dei propri presupposti. Riconoscendo l'impossibilità di uscire dal paradigma nichilista, Severino propone l'istituzione di un rapporto con esso mediante alcuni passaggi: la delimitazione del fenomeno a tutto l'orizzonte storico-filosofico dell'Occidente; il ribaltamento della frammentazione e specializzazione dei saperi avanzate dal nichilismo per ricollocare il pensiero filosofico al centro di ogni sapere; l'assunzione della verità come fondamento assoluto, in opposizione al fondamento nichilista che nega la verità per sostenere la pluralità delle verità; il ritorno all'origine del sapere per affrontare la follia nichilista; un totale ripensamento delle strutture mentali verso l'incontrovertibile verità del destino.

Dal momento che la pratica architettonica appartiene di volta in volta all'anima di una data epoca storica e prende significato dallo spirito del tempo, per cui deve tenere conto del modo di abitare della società[43], Severino ritiene fondamentale indagare l'anima dell'epoca contemporanea, rintracciando le sue origini in un insieme di fenomeni analoghi che si manifesta da due secoli in tutti i campi della cultura e della prassi: tali fenomeni consistono nella progressiva distruzione di forme e strutture stabili,

---

[42] "'Dio è morto' perché è sempre stato un fantasma che ha impedito all'agire umano di diventare questo progetto di dominio assoluto della totalità degli enti. Il pensiero del nostro tempo non è ancora consapevole della propria capacità di manifestare l'impossibilità di ogni Essere immutabile e di ogni Dio che pretendano dominare il divenire del mondo." Emanuele Severino, "La 'decorazione', la specializzazione della potenza e il nulla"; in Severino, 2003: 118.

[43] "A una comunità che crede ancora, poniamo, nei grandi valori della tradizione religiosa, l'architettura deve dare abitazioni, piazze, strade che abbiano la chiesa come punto di riferimento." Emanuele Severino, *op. cit.*: 111.

dei fondamenti, dei valori e delle verità assolute, così come della categoria del *divino*[44]. Il rifiuto di ogni ordinamento immutabile a cui l'agire umano deve adeguarsi e l'affermazione della libera creatività dell'uomo espressa soprattutto nella tecnica guidata dalla scienza moderna si manifestano anche nella disciplina architettonica; si tratta di un destino ineluttabile e non di un processo che esiste ma sarebbe potuto non esistere o che si estende ma potrebbe essere frenato.

> La direzione fondamentale del nostro tempo è quella in cui l'anima degli immutabili è destinata a essere distrutta dall'anima della tecnica, e dunque quella in cui l'anima della città, che nelle sue abitazioni mostra di rivolgersi al divino, è distrutta dall'anima della città che sfida il divino ed è sostanzialmente convinta che esso è un fantasma.
>
> Emanuele Severino, "La decorazione, la specializzazione della potenza e il nulla"; in Severino, 2003: 114

Severino determina due compiti per l'agire architettonico del futuro. Il primo è legato al significato attribuito all'architettura del Movimento Moderno: se essa rappresenta la distruzione del divino in quanto fantasma, allora il rifiuto contemporaneo del moderno è destinato a fallire, poiché l'abitare non può riprendere il tratto del passato ma è destinato ad assumere la conformazione dettata dalla razionalità tecnica e non più dalla libera progettualità; se invece essa rispecchia l'ingenuità di una concezione ingegneristica, scientistica e materialistica della tecnica, allora è destinata a essere superata da una tecnica architettonica capace di andare oltre il passato quanto più riesce a stabilire un forte legame con esso. Pertanto spetta all'agire architettonico comprendere e mostrare come debba configurarsi nei vari campi culturali questo superamento che è insieme relazione e memoria di ciò che è oltrepassato. Il secondo compito riguarda invece i due presupposti teorici e pratici dell'architettura contemporanea: la *tecnica come strumento dominabile dalla volontà umana* - utensile a servizio dell'uomo che ne decide il buono o cattivo uso - e il *principio del divenire* - l'uomo produce per mezzo della tecnica il divenire delle cose e persino la natura. Tali presupposti si rivelano essere una duplice ingenuità da cui l'agire architettonico nel futuro è tenuto a prendere le distanze.

Per Umberto Galimberti (1999) non è più sufficiente denunciare i rischi derivanti dallo sviluppo incontrollato della tecnica, ma occorre individuare le modalità mediante le quali l'etica può imporle dei limiti. E' possibile parlare di etica soltanto finché persiste la persuasione umanistica in base alla quale l'uomo può disporre dei mezzi tecnici e orientarli secondo le finalità che si prefigge; il livello raggiunto attualmente dall'apparato tecnico, che subordina al fare strumentale della macchina le prestazioni degli organi esecutivi (mani e piedi), degli organi sensoriali (occhio e orecchio) e dell'organo di controllo (cervello), mette a dura prova questo presupposto umanistico.

---

[44] "In questo uragano consiste la tendenza fondamentale del nostro tempo. In politica, la democrazia è la distruzione dello Stato assolutistico, che intende essere la struttura immutabile a cui deve adeguarsi la vita dei cittadini. L'arte contemporanea è la distruzione dei modelli immutabili la cui imitazione determina ciò che per la tradizione è il 'bello'. La scienza non intende più se stessa come un sapere assoluto e incontrovertibile, ma come conoscenza ipotetico-deduttiva. Il capitalismo non considera più sé stesso come 'legge naturale eterna'. Il 'diritto naturale' sta scomparendo di fronte alla tendenziale onnipresenza del 'diritto positivo'. Le leggi morali si presentano non più come norme inviolabili, ma come consuetudini storiche. La filosofia contemporanea è la radice e la coscienza esplicita del significato essenziale di tutti questi fenomeni, ne mostra l'inevitabilità." Emanuele Severino, "La 'decorazione', la specializzazione della potenza e il nulla"; in Severino, 2003: 112.

> Man mano che si riduce la distinzione tra problemi *pratici* e problemi *tecnici*, e sempre più si afferma il principio della *traducibilità* dei primi nei secondi, l'etica si dissolve, e con essa la storia come teatro della prassi, a favore di un tempo non più scandito dalle azioni degli uomini, ma dal ritmo dell'evoluzione tecnica che l'azione dell'uomo stenta a governare.
>
> Umberto Galimberti, 1999: 473

La tecnica impone due imperativi - *si deve fare tutto ciò che si può fare* e *si deve impiegare tutto ciò di cui si dispone* - che capovolgono i parametri di riferimento, per cui le *esigenze umane* cedono il passo alla *disponibilità degli strumenti* con le loro pressoché illimitate possibilità, responsabili per Galimberti (1999: 707) di "dettare i principi regolativi del comportamento, perché, dal punto di vista della tecnica, è inammissibile il non impiego delle installazioni disponibili, così come la non costruzione di installazioni possibili." In queste condizioni prospera il *nichilismo* della tecnica, che si manifesta in forma attiva come *distruzione* del senso, dell'esistenza e del mondo, ma, nel passaggio dall'ambito culturale a quello tecnico, sviluppa anche una forma passiva come *rassegnazione*, inducendo a quel modo debole di abitare che è l'abitudine. Se da un lato l'abitudine esonera l'uomo dall'esaminare ogni volta la situazione in vista di una decisione, dall'altro lato lo vincola a uno schema precludendo la possibilità di prefigurare strategie alternative per l'abitare. Si realizza così uno scarto tra la produzione tecnica e l'immaginazione umana, che rende inadeguata la valutazione critica dello smisurato che produce l'agire umano al servizio della tecnica. In altri termini, il *nichilismo passivo* priva l'uomo di un sentire all'altezza dell'operare tecnico a dimensione globale e del senso di responsabilità individuale, consentendo al totalitarismo della tecnica di procedere indisturbato.

Se è vero che la tecnica non è ancora totalitaria e che la maggioranza dell'umanità vive di prodotti tecnici ma non di mentalità tecnica, per Galimberti è vero anche che la direzione intrapresa conduce verso l'assoluto tecnico, condizione non ancora interiorizzata dall'uomo. Pertanto, ritiene importante non perdere la capacità di prefigurare e comprendere gli effetti dell'agire umano, altrimenti si corre il rischio che esistenza, spazio e architettura siano controllati dalla tecnica a insaputa dell'uomo.

> Cambiare il mondo non basta. Lo facciamo comunque. E, in larga misura, questo cambiamento avviene persino senza la nostra collaborazione. Nostro compito è anche interpretarlo. E ciò, precisamente, per cambiare il cambiamento. Affinché il mondo non continui a cambiare senza di noi. E, alla fine, non si cambi in un mondo senza di noi.
>
> Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II, 1980; in Galimberti, 2005: 140

Gianni Vattimo (1982) affronta invece il tema del nichilismo rapportato al progetto, per il quale riscontra una perdita della capacità di contribuire alla costruzione del senso dell'abitare contemporaneo, e apre un interrogativo sulla possibilità di pensare il progetto in termini di dissoluzione del rapporto tra essere e divenire. Rifacendosi al pensiero aristotelico, osserva che lo sforzo di riconciliare la tecnica della produzione con le esigenze di un sapere tecnico fondato sul divenire conduce al riconoscere una impossibilità per l'architettura di fondarsi su un sapere definitivo e certo, dove il divenire dei prodotti sia subordinato all'essere del progetto. Dichiarando che l'abitare viene prima del costruire, Vattimo giunge in realtà a riconoscere che il progettare possiede caratteri più affini all'ingegneria che all'architettura, in riferimento alle molteplici disponibilità tecniche e alle modificazioni indotte nella società.

Avviare le riflessioni a partire dall'assunzione dell'avvento dell'età della tecnica come destino, e in quanto tale ineluttabile, è per Severino una questione non irrilevante dato che considera l'architettura innanzitutto una tecnica. Renato Rizzi osserva invece che il termine *architettura* si compone di due poli – *arché* e *téchne* – tenuti insieme dal piano estetico[45]; la disciplina necessita tanto di preparazione tecnica quanto di preparazione metafisica, per cui *l'operare tecnico può essere concepito soltanto a partire da un presupposto estetico*, in modo che "Architettura per intima necessità (biblica per destino) ha bisogno di liberare il proprio pensiero da due forme gravi di repressione: dalla schiavitù del monoteismo tecnico e dalla tirannia dell'io." Apparentemente si configura un paradosso, se si considera che la molteplicità dei mezzi e la disponibilità degli strumenti tecnici, unitamente al disincanto dei linguaggi formali, sembrano non corrispondere alla repressione del monoteismo tecnico; tuttavia, la mancanza di qualità generalizzata nelle configurazioni dell'ambiente costruito dimostra invece l'opposto.

Guardando all'architettura come pratica artistica, è possibile applicare i ragionamenti condotti da Massimo Carboni sulla ridefinizione dello statuto dell'arte alla luce del suo rapporto con la tecnica. Posta l'insensatezza di effettuare un confronto tra tecnofilia e tecnofobia - fondata sull'illusione di poter ancora scegliere tra le due polarità contrapposte in un periodo storico nel quale l'autonomia della tecnica è tale da rendere impensabile una libera scelta per l'uomo -, Carboni delinea le questioni da affrontare: il dominio della tecnica sull'arte[46], la possibilità che la tecnica sia ancora un *medium* espressivo per l'arte[47], la tecnica come espressione di emozioni e percezioni[48], la dimensione autorale dell'arte contro la subalternità alle tecnologie[49]. Dal malinteso rapporto tra intenzione artistica e tecnosfera derivano per Carboni quattro rischi; il primo è quello di una *ipervalutazione del medium per autolegittimare l'opera d'arte*, i

---

[45] "Architettura non può esistere dimezzata, non può essere pensata a metà. Altrimenti si chiamerebbe alternativamente filosofia o edilizia." Renato Rizzi, "Bildung"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 317.

[46] Gli artisti hanno sempre sfruttato le tecnologie del loro tempo esplorandone le potenzialità; inoltre, operando in un contesto dove l'arte è il modello della tecnica, per lungo tempo essi hanno il potere di forgiare l'immagine della propria epoca avvalendosi del processo tecnologico, il quale resta limitato entro precisi confini. Oggi la situazione si è ribaltata, poiché la tecnica ha assunto un ruolo egemone divenendo l'orizzonte entro il quale ricondurre tutto il resto. Osserva infatti Carboni ("Nec tecum nec sine te. Le arti e la tecnica"; in Carboni, Montani, 2005: 105): "Dalle ideologie e poetiche costruttiviste, futuriste, produttiviste fino al *Manifesto blanco* di Fontana e all'arte elettronica, lo sviluppo tecno scientifico è stato dunque progressivamente sempre meno un referente come un altro per l'arte, e sempre più l'ecosistema in cui essa si inserisce, che seleziona e impone i modelli della comunicazione sociale, dell'interazione umana, dell'immaginario estetico."

[47] Secondo Carboni nella sfera artistica il rapporto tra mezzo tecnico e linguaggio è molto delicato: se da un lato la tecnica, mancando nell'operare artistico uno scopo utilitario predeterminato da raggiungere, potrebbe definirsi come *medialità*, dall'altro tale medialità contribuisce alla costituzione degli scopi progettuali ed espressivi poiché l'opera d'arte non può prescindere dalla tecnica che la produce.

[48] "Si afferma (a buon diritto) che il tecnocosmo non è solo un apparato funzionale agli scopi prefissi, ma segna anche il mutamento epocale che ridefinisce le nostre coordinate percettive, che ri-orienta il nostro rapporto psicologico e simbolico con il mondo; nello stesso tempo, tuttavia, si pretende spesso che le tecnologie ad esso afferenti continuino a rivestire per l'artista la funzione di un materiale espressivo qualunque, come il marmo, il colore o la grafite." Massimo Carboni, "Nec tecum nec sine te. Le arti e la tecnica"; in Carboni, Montani, 2005: 106.

[49] "(…) Un'operatività artistica che si lasciasse integralmente abitare dalle modalità ipertecnologiche finirebbe per risultare subalterna a ciò che si illude di poter utilizzare come un mero strumento; finirebbe per smarrire la sua capacità di verticalizzazione, la sua preziosa e finora in esorcizzata alterità. Ora, qual è la dimensione che in prima istanza scongiurerebbe tale subalternità? Quella autorale." Massimo Carboni, *ibidem*.

cui pericoli sono da una parte la mediocrità socialmente condivisa derivante da un utilizzo diffusivo della tecnica[50], dall'altra un processo di identificazione dell'arte con l'informazione-comunicazione estetica a seguito dell'appiattimento sui modelli comunicativi globali e standardizzati. Il secondo concerne una *riduzione dell'arte a surplus estetico-inventivo-immaginativo della tecnica*, dal momento che l'arte corre il rischio di venire intesa banalmente come funzione ornamentale, variante metaforica o licenza poetica della tecnica. Il terzo riguarda una concezione del tecnocosmo come compimento escatologico dell'arte[51], mentre il quarto l'incapacità dell'arte a spingere il linguaggio fino al limite estremo, al punto da raggiungere lo scacco e il fallimento, ritenute figure fondamentali delle arti contemporanee. A fronte di tali rischi, Carboni infine suggerisce alcuni passaggi che mantengono aperta la domanda sugli scenari disposti dalla *hybris* tecnica: innanzitutto il ritorno alla dimensione interiore come dimora[52] dove l'architettura in quanto pratica artistica opera tra vincolo e possibilità per tentare di recuperare quel senso della misura, della durata e della specificità che è proprio dell'agire umano.

> La tecnica dunque non soltanto abbatte e vanifica confini di ogni genere, delocalizza e deterritorializza; ci invita anche ad una estensione immateriale e indefinita, tendenzialmente illimitata e onnipotente delle nostre facoltà intellettive. (…) Ed il suo messaggio suona invariabilmente: si può tutto, e quello che non è possibile adesso, prima o poi sarà possibile. Una strana sorta di disperata libertà.
>
> Massimo Carboni, "Nec tecum nec sine te. Le arti e la tecnica"; in Carboni, Montani, 2005: 112

In realtà la compresenza dell'agire artistico e del fare tecnico nell'architettura è messo in luce nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin[53]. Seguendo tale pensiero, Damiano Cantone e Luca Taddio sostengono che l'architettura, grazie alla sua natura ambivalente e impura[54], è tra le arti quella che ha maggiore capacità di assorbire in modo fecondo i mutamenti introdotti dalla tecnica: le costruzioni architettoniche sono da sempre lo scenario dell'esistenza umana, sia nella percezione distratta dovuta alla loro presenza abituale nella quotidianità sia nella capacità di attirare l'attenzione mediante forme eleganti

---

[50] "Quando l'arte è 'dappertutto' (ma è di estetizzazione che si dovrebbe parlare, e non è la stessa cosa), significa che l'arte non è più un granché." Massimo Carboni, Massimo Carboni, "Nec tecum nec sine te. Le arti e la tecnica"; in Carboni, Montani, 2005: 108.

[51] "Se sappiamo che il tale risultato sarà prima o poi tecnologicamente conseguito, se sappiamo insomma che certamente accadrà, allora in qualche modo è *già* accaduto; dunque nulla, propriamente, *accade*. L'arte troverebbe nella tecnica la sua identità *finale*?" Massimo Carboni, *op. cit.*: 107.

[52] "Tutto sospinge a domandarci se, nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata, possa ancora darsi un 'in sé', se tuttora possa permanere in noi un'interiorità cui tornare come ad una dimora: arrischiata ma pur sempre ospitale. Pensiamo, certo, alle biotecnologie, all'ingegneria genetica ed al perturbante che ad esse si accompagna scuotendoci alle radici. Ma non solo. pensiamo anche all'insieme inscalfibile delle forze espropriantì ed anonime con cui ci confrontiamo quotidianamente, e che ci fanno sentire sempre più amministrati fin dentro la nostra vita interiore. Siamo tutti *soggetti a rischio*, sia i 'sani' che i 'malati'. Proprio questa condizione liminare (…) ci costringe a chiederci se si possa tuttora ipotizzare un'intimità "salva", una dimensione non alienata – anche se trafitta dal massimo turbamento – del *te ipsum*." Massimo Carboni, *op. cit.*: 116.

[53] "Benjamin registra un cambiamento profondo nel rapporto fra architettura e filosofia nel momento in cui con l'irrompere del dominio tecnico nel campo dell'arte, fatalmente i concetti tradizionali di bello, artista, opera d'arte, declinano o vanno incontro a mutazioni profonde e radicali." Damiano Cantone, Luca Taddio, "L'affermazione dell'architettura"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 338.

[54] Rifacendosi a Kant, Cantone e Taddio reputano l'architettura *impura* rispetto alle altre arti per la sua adeguatezza a un determinato scopo.

oppure audaci. A loro avviso, l'epoca della tecnica consente alla pratica architettonica di emanciparsi dal ruolo estetico a cui il pensiero filosofico la costringe da tempo e dalla visione della propria doppia natura come limite per poter finalmente affermare la propria posizione rispetto alle condizioni del territorio nel quale opera: l'agire in architettura si rivela essere un pensare inscritto nella produzione che ha come obiettivo *abitare uno spazio*. Esso è un'affermazione[55] nel senso che apre un confronto nel quale alcuni partecipano al dialogo con domande che rimangono aperte, altri forniscono una risposta decidendo se abitare, contemplare o rifiutare la costruzione che ha prodotto; si tratta dunque di un'affermazione rivolta al futuro, nella quale l'uomo gioca un ruolo determinante:

> Una riflessione sulla tecnica oggi continua a essere centrale, dato che non è più solo la natura a essere oggetto e applicazione della tecnica, ma è l'uomo stesso a essere diventato oggetto di sperimentazione e applicazione tecnica attraverso le biotecnologie e l'intelligenza artificiale. L'uomo cioè, è l'ultima frontiera del costruire, il luogo estremo in cui trova applicazione l'architettura nel senso dell'abitare la soggettività. Il legame fra uomo e architettura, dunque, è destinato a farsi sempre più stretto e radicale.
>
> Damiano Cantone, Luca Taddio, "L'affermazione dell'architettura"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 347

Per quanto riguarda il pensiero architettonico, l'agire è definito come disposizione delle materie allo scopo di abitare mediante la composizione di una forma e il conferimento di un ordine[56], disposizione che è mezzo per rivoluzionare non la società ma l'architettura medesima. Secondo Franco Purini (2006), l'azione architettonica è simultaneamente una *pratica difficile costituita da elementi facili* – si interessa dell'intero sistema di relazioni funzionali, simboliche, rappresentative e produttive che l'uomo stabilisce con l'ambiente in cui vive allo scopo di trasmetterlo alle generazioni future – e una *pratica facile esito di processi difficili* - ogni uomo si occupa spontaneamente di architettura, nel senso che attraverso l'uso dei manufatti ne acquisisce una conoscenza che gli consente di interpretare e trasformare lo spazio nel quale vive.

Vittorio Gregotti, riconoscendo che la tecnica, pur essendo l'orizzonte entro il quale opera la disciplina architettonica[57], viene praticata cercando di sfuggirla o di svalutarla, ritiene necessario prospettare la questione inerente la sua essenza, che in realtà non reputa affatto tecnica per poterla comprendere; questo implica l'instaurazione di un rapporto nel quale si prenda atto della sua non neutralità e si tenti di collocare il senso dell'agire in rapporto a essa. Gregotti sottolinea l'importanza della tecnica nelle trasformazioni antropiche operate sul territorio citando i *polder* olandesi e la colonizzazione del deserto, ma anche il mutamento della configurazione di una

---

[55] "Non c'è opera di architettura, come scrive Derrida, 'senza interpretazione, perfino senza decisione economica, religiosa, politica, estetica, filosofica'. Essa è l'orizzonte entro cui l'uomo *abita*. Dentro e fuori la cosa-opera che l'architetto intende realizzare (un edificio, un ponte, un aeroporto etc.) vi è un sapere a cui alla fine l'architetto dovrà dare forma attraverso il compimento del suo lavoro. Indipendentemente dalla sua consapevolezza teorica e dal tipo di risposta, l'opera sarà necessariamente *un'affermazione*…" Damiano Damiano Cantone, Luca Taddio, "L'affermazione dell'architettura"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 347.

[56] "Di che cosa è fatta dunque la cosa dell'architettura? Di materie poste in ordine per una certa forma: la forma dell'abitare; essa è dunque la forma delle materie ordinate allo scopo dell'abitare." Vittorio Gregotti, 1966: 24.

[57] "Noi non possiamo sganciare le nostre azioni dal centro operativo della civiltà moderna il quale è (lo si voglia o meno) un centro *tecnologico*; al massimo possiamo render lucido il nostro rapporto con la tecnica anche se è un rapporto privo oggi di prospettive soddisfacenti sul piano dell'invenzione." Vittorio Gregotti, 1966: 159.

intera valle quando si inserisce un bacino idroelettrico e le tracce impresse sul territorio dal sistema di distribuzione dell'energia elettrica. In questi esempi la tecnica assume il doppio ruolo di *speranza sociale del mondo impegnata eticamente* – nasce con lo scopo di liberare l'uomo dalla fatica e di rendere confortevole il suo abitare – e di *strumento di potere per pochi e di alienazione per molti* – persegue un preciso sistema di interessi particolari. Da qui la considerazione che:

> Non solo quindi l'uso della tecnica è denso di significati ad ogni livello architettonico, ma la nostra esperienza del mondo è in qualche modo spostata (…) dalla sua presenza come nuovo paesaggio dell'azione umana fin dentro al linguaggio che si avvia sempre più a farsi tecnologico.
>
> Vittorio Gregotti, 1966: 162

Nella contemporaneità l'architettura, soggetta alla vertigine della tecnica[58], viene interpretata da un lato in termini del fare nel senso di funzionalità pratica e deduttiva e di costituzione di una forma mutuata dalla tecnica, dall'altro come abbandono della distanza critica dalla realtà per divenire espressione della società. Nel dibattito disciplinare l'agire architettonico è descritto in termini di *disincanto* e *disimpegno*, termini che possiedono entrambi quel prefisso *dis-* ormai ricorrente nella descrizione della situazione odierna[59]. Il disincanto è dato da tre fattori: il crollo dell'idea di progresso e della fiducia incondizionata nello sviluppo, l'affermarsi dell'idea di *nostalgia* come rifugio in un passato più immaginato che reale e infine l'idea dello spazio abitativo come risorsa da sfruttare.

A fronte di ciò, Aimaro Isola esprime la necessità di rinnovare l'attenzione verso l'agire architettonico finalizzato all'abitare, sia mettendo da parte le questioni quantitative e qualitative in favore di un approccio che guarda al *continuum* architettonico nel territorio[60] sia rivalutando il senso del progetto rispetto le lacerazioni che attraversano trasversalmente tutti i campi del sapere umano[61]. Venute meno le ideologie e la fiducia nel progresso, si è rinforzato il nesso tra *essere* e *abitare*, con la conseguenza che gli interventi umani sul territorio coniugano gli aspetti estetici e

---

[58] "L'architettura è una *poiesis* (cioè un'arte del fare) in bilico, non tanto più forte quanto più evidentemente esposta che in altre arti nei confronti delle condizioni esterne della produzione, delle tecniche, dell'informazione, dei comportamenti e delle loro scelte (anche se indotte), sempre più diffusi e omogenei." Vittorio Gregotti, 2010: 7.

[59] Bernard Tschumi (1996: 171) adopera il prefisso *dis-* per esplicitare la *disintegrazione* delle strutture stabili, dal momento che "(…) abitiamo uno spazio caratterizzato da fratture, fatto di accidenti, dove le figure sono disintegrate (*dis*-integrate). Piuttosto che una sensibilità sviluppata lungo i secoli attorno all'`apparire di un'immagine stabile' (`equilibrio', `stabilità', `armonia'), oggi preferiamo una sensibilità dello sparire di immagini instabili: innanzitutto con le pellicole cinematografiche (ventiquattro immagini al secondo), poi con la televisione e le immagini generate dai computer, e recentemente (in una ristretta cerchia di architetti) con disgiunzioni, dislocazioni, decostruzioni."

[60] "Sentiamo oggi, sulla nostra pelle, le lacerazioni che incontriamo in quel continuum architettonico che va dall'io alla polis, ma comprendiamo anche che dentro la nostra capacità di progettare il nostro essere/abitare si gioca non soltanto il nostro destino come futuro, ma anche il nostro passato: quindi la nostra storia intera. Ma se sentiamo queste lacerazioni non soltanto come destino, ma come responsabilità, vuol dire che il nodo ontologico fra essere ed abitare sfonda verso un'etica." Aimaro Isola, "Necessità di architettura"; in De Rossi, Durbiano, Governa, Reinerio, Robiglio,1999: 11.

[61] A tal proposito, Nicola Emery ("Costruire sulle lacerazioni. Architettura, responsabilità, economia"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 359) sostiene che "sopra il baratro di queste lacerazioni contemporanee del sapere e del fare, del linguaggio e del senso, dell'uomo e della tecnica, questa difesa del senso del progetto e del suo finalismo torna ad essere un compito essenziale in quanto in realtà attinente all'ontologia stessa della disciplina."

tecnici, tipici della disciplina architettonica, con le questioni etiche; pertanto, urge ristabilire una *etica della responsabilità* a partire dall'*abitare con il pensiero* le pratiche, per mutarne lo spirito. Le nuove *virtù* auspicate per l'*agire* architettonico includono: l'*esperienza* come conoscenza maturata attraverso la tradizione e la storia; la *narrazione* (o *invenzione*) da non intendere come discorso effimero tra eventi né banalmente allegoria, citazione o aneddoto, piuttosto come ricerca dell'essere attraverso l'abitare; il *senso del limite* per l'individuazione dei segni e delle tracce a partire dai quali comporre i luoghi con misura e costruire per essi un senso oggi assente che affronta le responsabilità con coraggio; il *silenzio* quale sospensione del giudizio per non cadere nell'omologazione e nel ridondante.

> Oggi, ciò che ci spinge, forse, verso questa attenzione all'abitare, all'architettura, non è tanto un pieno, un eccesso, un assoluto, ma piuttosto una mancanza, *une manque*, un'assenza: se è presenza, è presenza del male, dell'abisso.
>
> Aimaro Isola, "Necessità di architettura"; in De Rossi, Durbiano, Governa, Reinerio, Robiglio, 1999: 11

Michele Costanzo (2010) parla di *tempo del disimpegno*, intendendo quest'ultimo termine nella duplice accezione di *rinuncia alla tensione intellettuale e morale* richiesta dalla richiesta di uno spazio dell'abitare migliore per tutti e di *distacco dalla realtà* prodotto dal dominio dell'immagine mediante la generazione incessante di desideri e di novità. L'insieme di supporti tecnici finalizzati al soddisfacimento delle esigenze quotidiane ha innescato un sovvertimento della visione del mondo e dello spirito del tempo che, nell'architettura contemporanea, si traduce in un abbandono dell'*impegno* nel prefigurare e interpretare le istanze collettive. Il disorientamento generato dal progresso tecnico e la riconduzione di ogni fenomeno creativo entro la logica del consumo e del mercato hanno deteriorato il valore dell'immagine architettonica e il significato della sua presenza nello spazio dell'abitare. Questa frattura è segno del passaggio dalla modernità alla contemporaneità, il cui elemento cardine risiede nella cessazione della continuità di trasmissione del sapere. Si è dunque affermata una nuova visione del mondo in architettura, così come in politica, economia, scienza, comunicazione e nell'arte, che, basata sulla perdurante incapacità della società nel definire nuove forme stabili della realtà, produce un senso di smarrimento che impedisce di indagare a fondo le reali necessità allo scopo di formulare risposte adeguate.

Il rapido mutamento della visione del mondo, alla base di nuovi e complessi problemi di ordine sociale, culturale, economico, è stato favorito dalla globalizzazione, responsabile di alcuni fenomeni: l'accelerazione dello sviluppo economico-produttivo, l'apertura generalizzata dei mercati, l'estensione a scala mondiale del consumo di merci, la diffusione capillare di tecnologie sofisticate, l'incremento del tempo libero per lo svago e l'immediato accesso agli strumenti di informazione e di comunicazione. Nella disciplina architettonica gli effetti più rilevanti sono ravvisabili nella espansione accelerata e caotica dell'urbanizzazione e nell'autonomia della espressività dai modelli culturali capaci di instaurare relazioni con la società, due atteggiamenti che si traducono in una sorta di fuga o estraniazione da una realtà che suscita disagio, dove tutto diventa funzionale:

> Un oggetto può definirsi culturale nella misura in cui resiste al tempo; la sua durevolezza è in proporzione inversa alla funzionalità. (…) Quando tutti gli oggetti e le cose di questo mondo, prodotti oggi o nel passato, diventano mere funzioni del processo vitale della società, quasi la loro esistenza fosse

giustificata solo dalla soddisfazione di qualche bisogno, la cultura è minacciata…

Hannah Arendt, 1970; in Costanzo, 2010: 18

Se la tecnica appare come agente aggressivo che fagocita il presente ma che potrebbe essere controllata mediante il pensiero[62], invece l'architettura, sempre più attività intellettuale rivolta alla produzione di segnali, metafore e messaggi[63], diventa immateriale e riduce le proprie costruzioni a entità irrilevanti: l'agire architettonico da strumento di misura dell'esistente si riduce a esibizione di forme gratuite e spettacolari. Da questo punto di vista, Franco Purini (2006) descrive due posizioni contrapposte nella disciplina: la prima - cui aderiscono Vittorio Gregotti, Leonardo Benevolo, Pierluigi Nicolin e Vittorio Magnano Lampugnani – vorrebbe fondare una nuova etica sulla capacità del progettista di interpretare e anticipare la domanda sociale[64] contenendo al massimo il formalismo, il soggettivismo autoreferenziale e il gesto biografico in favore di una scrittura architettonica anonima ma oggettiva; la seconda – sostenuta da Bruno Zevi, Antonino Terranova, Pippo Ciorra, Mirko Zardini, Stefano Boeri – suggerisce invece un'etica che favorisca l'accelerazione della ricerca sperimentale tesa a sovvertire il codice mediante l'introduzione nello spazio dell'abitare di elementi dissonanti, nella convinzione che una libertà individuale, stravolgendo le regole, possa provocare un comportamento attivo nei fruitori dell'opera architettonica.

Nicola Emery le definisce rispettivamente *etica della responsabilità* ed *etica della convinzione*, e ne propone una sintesi armonica nell'operare architettonico per dare origine all'*etica della cura*[65]: la domanda contemporanea intorno alla responsabilità dell'agire, resa urgente dalle estreme e illimitate potenzialità della tecnica, rende necessario fondare il pensare e il costruire sul senso di un dovere della cura, da applicare tanto allo spazio quanto alle risorse socialmente rilevanti. Per Emery[66] è dunque *giusto* "quel comportamento che assumerà il servizio della cosa stessa (ossia l'etica della convinzione con la sua appassionata ricerca attorno al corpo architettonico) come essenzialmente non scindibile dalla gestione equilibrata (e sostenibile) degli spazi, delle risorse e dei costi dell'opera (ossia dall'etica della responsabilità)."

L'architettura è continuamente ricondotta dalle proprie basilari necessità a riflettere sulla modalità

---

[62] "Oggi parliamo della tecnica, come se le nostre menti dovessero arrendersi alle macchine. In realtà, la macchina è solo un vaso di Pandora, che, fortunati, abbiamo ricevuto dalla natura. Ma una mente capace di pensare, può ispirare una nuova tecnica, in grado di dominare quella di cui disponiamo." Louis I. Kahn, "Dichiarazioni a proposito dell'architettura", 1967; in Bonaiti, 2000: 141-142.

[63] Secondo Bernard Tschumi (1996: 187-188) "affermare che la società è caratterizzata dai media e dalla mediazione ci rende consapevoli del fatto che la direzione ormai imboccata dalla tecnologia non mira tanto al dominio della natura tramite la tecnologia stessa, quanto piuttosto allo sviluppo dell'informazione e alla costruzione del mondo come un insieme di immagini. Gli architetti devono nuovamente lavorare sull'uso di queste tecnologie innovative e sapersene avvalere."

[64] "L'architettura è parte di queste profonde mutazioni. Essa non può limitarsi ad assecondarle, dando loro una forma architettonica. Deve fare di più, anticipando per quanto è possibile le trasformazioni economiche, sociali e culturali che si stanno avvicendando con velocità sempre maggiore." Franco Purini, 2006: 32.

[65] "(…) non si dà vera architettura se non congiungendo non solo diversi saperi ma anche le loro rispettive etiche. L'etica della convinzione esige dedizione e servizio nei confronti dell'opera intesa come costituzione statica e bellezza o proporzione di forma; ma l'etica della responsabilità reclama simultaneamente e con voce di pari forza, cura del significato sociale dell'opera, ossia della sua "convenienza" e cura anche della sua *oikonomia*…" Nicola Emery, "Costruire sulle lacerazioni. Architettura, responsabilità, economia"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 364-365.

[66] Nicola Emery, *op. cit.*: 365.

appropriata di abitare il mondo nel tempo suo contemporaneo.

Helio Piñòn; in Di Franco, 2007: I26

Per determinare una risposta etica al disincanto e al disimpegno dell'agire architettonico, il punto di partenza è necessariamente la sua condizione primaria di definire lo spazio per renderlo abitabile; in tal senso, non può esistere un'architettura *inutile* in quanto essa è richiesta dalle necessità del contesto. Le medesime necessità impongono anche la presenza dell'*attenzione*[67] nel suo duplice valore afferente alla sfera concettuale e alla sfera dell'*agire*, rispetto alle quali viene intesa come attitudine mentale e operativa del modo di porsi del processo progettuale e costruttivo rispetto alla realtà[68]. Costanzo (2010: 29) vede nel passaggio della costruzione architettonica da idea astratta a forma concreta "un incentivo ed un obiettivo teso ad individuare una via d'uscita dalla strategia della *disattenzione* che sembra avvolgere" lo spazio e la società che vive in esso. Costruire l'architettura come *fuga dalla disattenzione* consiste per il progettista nell'evitare la distrazione - derivante dal mettere in opera soluzioni seducenti e comunicative in quanto volutamente stravaganti e provocatorie – in favore della concentrazione verso le reali istanze poste dalla società; infatti, le contingenze attuali necessitano di maggiori contenuti che immagini, nel guardare alle responsabilità sociali verso la scena abitativa:

L'attenzione al fare è, dunque un obiettivo ed anche un limite che l'architetto impone a sé stesso per esplorare la propria soggettività, per conoscere la società in cui opera al fine di trovare un giusto equilibrio, un punto di mediazione tra le entrambe polarità.

Michele Costanzo, 2010: 31

Gregotti (2004) vede nel realismo critico la risposta della pratica architettonica alle condizioni e contraddizioni del presente capace di opporsi al tramonto del senso dell'abitare innescato dalla razionalità tecnica. Risposta che però deve affrontare alcuni ostacoli, in particolare la possibilità di rispondere alla incertezza con apertura e indeterminatezza, nonché la difficoltà nel descrivere simbolicamente l'incertezza per via della struttura non direttamente narrativa dell'architettura. A suo avviso il realismo in architettura non si traduce in una forma di rispondenza a scopi di natura eminentemente pratica – ad esempio, tecnici, costruttivi, distributivi - poiché non è possibile avere una funzionalità del tutto autonoma dal contesto, così come scopi[69] e strumenti sono materiali ineliminabili del fare per mezzo dei quali l'architettura deve misurarsi con le condizioni del lavoro umano e con le idee correnti del costruire per abitare.

---

[67] "Senza attenzione, durante l'intero processo e con la sola ricetta progettuale, non c'è architettura." Moriko Kira, 2002; in Costanzo, 2010: 27.

[68] Michele Costanzo (2010) ricorda che la parola *attenzione* deriva dal latino *attentio*, a sua volta proveniente dal verbo *attendere* con il significato di 'applicarsi', 'fare qualcosa', 'svolgere un compito', e che essa esprime una applicazione mentale intensa, uno sforzo di concentrazione diretto verso una persona, un oggetto, una attività. L'attenzione vista come capacità di cogliere e vedere le forme che emergono nel mondo non va confusa con l'*immaginazione*, la quale consiste invece in una visione illusoria di esso.

[69] Gregotti (2004: 46) precisa che "scopo e finalità sono due cose diverse. Anche se non vi può essere per l'architettura finalità senza scopo, non si può considerare realista un'architettura totalmente dipendente da quest'ultimo. Un'architettura "utilitaristica" è quanto di meno realista si possa immaginare, se per realista si intenda un'architettura che utilizzi criticamente il materiale offerto dall'insieme delle condizioni quale elemento costitutivo delle finalità dell'opera."

> Il fare architettonico è, nello stesso tempo, produzione e proiezione, cioè progetto in quanto esplicitazione di un doppio intento: gettarsi al di là dell'esistente, a una distanza capace di stabilire differenze, e cioè costruzione di uno sguardo rischioso proprio quando il progetto vuole assumere i caratteri della ideale normalità, per mettere in discussione l'aspetto empirico che essa man mano storicamente assume, mentre, in quanto produzione, lo stesso progetto di architettura sembra nello stesso tempo voler prendere tutte le possibili misure per prevedere le conseguenze del passo che compie.
>
> Vittorio Gregotti, 2004: 32-33

Se Richard Buckminster Fuller, basandosi sulla fiducia nella potenza della tecnica quale panacea per tutti i mali, manifesta una salda certezza nei confronti dell'azione progettuale come pratica tecnica in grado di operare un cambiamento radicale, viceversa Tomàs Maldonado[70] ne *La speranza progettuale* del 1970 assume una posizione scettica: la *rivoluzione condotta dalla progettazione* andrebbe ribaltata nei termini opposti di *progettazione condotta dalla rivoluzione*, per contrapporre la prassi operativa al nichilismo progettuale dilagante che si cela dietro la tecnocrazia. La società contemporanea opera invece senza un progetto per il futuro, dal momento che l'apparato tecnico impone la logica del tempo reale e l'orizzonte del breve termine. Secondo Pier Luigi Cervellati (2000) a questa *tirannia dell'immediatezza*, cui corrisponde una *tirannia dell'emergenza*, occorre reagire tornando a *prevedere per prevenire*: a partire dalla messa in discussione di tutte le modalità operative basate sul rifiuto di una visione in prospettiva, si deve *strutturare il tempo* riabilitando tanto il passato quanto il futuro affiancandoli a una diversa concezione del presente come *luogo per porre le domande*.

> L'architettura ha sempre a che fare con il presente e non tanto con il fornire delle risposte a delle domande, quanto con l'occuparsi delle domande stesse. In altre parole, l'architettura propone i suoi quesiti per il presente, non dà soluzioni, né per il presente, né per il futuro.
>
> Peter Eisenman; in Sodini, 2000: 90

[70] cfr. Andrea Di Franco, 2007: D3.

1.4
Questioni

> Partiamo dalle cose semplici. Certo, un'architettura dovrà essere bella, utile e ben fatta, ma secondo quali parametri? La categoria del bello appartiene solo alla visione? L'utilità solo alla necessità? La costruzione solo alla materialità? Il circolo virtuoso dei tre fondamenti vitruviani è messo in dubbio perché non esiste più equilibrio tra fattori che hanno acquistato significati nuovi.
>
> Umberto Cao, 2009: 31

E' stato detto che nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata l'esistenza umana appare disimpegnata, lo spazio fisico si riduce a supporto delle procedure abitative e l'agire architettonico si subordina al fare tecnico. Da tali declinazioni nasce la domanda intorno al *rapporto tra il fare tecnico e l'agire architettonico nel progetto delle costruzioni tecniche a servizio dell'abitare* che costituisce il punto di partenza di questo lavoro di ricerca. Riprendendo il pensiero di Bernard Tschumi[1], si intende guardare non alle *condizioni del progetto* bensì al *progetto delle condizioni* estetiche, etiche e topologiche[2] che determinano l'architettura terza. Infatti, se è vero che l'uomo agisce in modo da adeguarsi alle convinzioni fondamentali che di volta in volta assume a guida[3], ne consegue che nelle tecnocostruzioni contemporanee le tre condizioni risultano ineluttabilmente conformi alle idee imposte dalla razionalità tecnica.

Sebbene la tecnica abbia dispiegato la propria potenza già a partire dall'Ottocento con la Rivoluzione Industriale, è solo in occasione della Seconda Guerra mondiale che ha inizio la cosiddetta *età della tecnica*: con l'epoca nazista[4] si registra il

---

[1] "Non si può progettare una nuova definizione di città o della sua architettura, ma si possono progettare le condizioni che rendono possibile la nascita di una società priva di gerarchie e non fondata sulla tradizione. Comprendendo la natura della realtà attuale e dei processi mediatici che l'accompagnano, gli architetti hanno la possibilità di realizzare le condizioni che creeranno una nuova città e nuove relazioni tra spazi ed eventi." Bernard Tschumi, 1996: 199-200.

[2] Con il termine *topologia* si intende una teoria del luogo sviluppata a partire da Aristotele, nel quale lo spazio non è altro che la somma di tutti i luoghi, un campo dinamico dotato di proprietà qualitative di direzioni. In realtà lo spazio è oggetto di riflessione meditazione per numerosi filosofi greci, dall'idea di Parmenide che esso in quanto tale non può essere immaginato e dunque non esiste, alla definizione data da Platone alla geometria di *scienza dello spazio*. L'importanza della topologia nella disciplina architettonica è ripresa da Christian Norberg-Schulz (1976: 18): "Lo scopo esistenziale dell'edificare (architettura) è dunque quello di trasformare un sito in un luogo, ossia di scoprire i significati potenzialmente presenti nell'ambiente dato a priori."

[3] "Dei gruppi umani più antichi sappiamo che per essi le diverse tecniche per la sopravvivenza – cioè le diverse forme di progetto, anche le più elementari – sono efficaci soltanto se rispondono a certi requisiti prescritti dalle convinzioni religiose da cui quei gruppi sono guidati. La caccia, la guerra, la nascita, l'amore, la morte non hanno buon esito se un dio non li protegge. Anche la casa e la città sono costruite in relazione a quei requisiti. In generale, l'uomo agisce – e costruisce quindi capanne, tende, case e città – adeguandosi alle idee e alle convinzioni fondamentali che di volta in volta guidano la sua vita." Emanuele Severino, "La città e le idee. Sulla questione dei centri storici"; in Severino, 2003: 107-108.

[4] Nell'età della tecnica, la responsabilità si limita alla corretta esecuzione della azione richiesta, senza tenere in considerazione gli effetti che ne possono scaturire: le dichiarazioni rilasciate dal direttore del campo di concentramento di Treblinka e dal pilota americano che sganciò la bomba atomica su Hiroshima lasciano emergere chiaramente come entrambi non avvertono il peso della responsabilità connessa ai loro gesti, poiché ritengono di essersi semplicemente attenuti ad una corretta esecuzione della mansione a loro affidata. Sulla scorta di ciò, Umberto Galimberti (2009: 225) osserva: "Se ci dovessimo recare in una fabbrica di mine antiuomo come dovremmo chiamare chi presta la sua opera: `assassino' o `operaio'? Alla fine

passaggio dall'*agire* - compiere azioni in vista di un fine ultimo - al semplice *fare* - eseguire procedure prescindendo dallo scopo finale e dalla conseguente responsabilità. Lo schema inaugurato dal nazismo si ripresenta anche nella sperimentazione nucleare, espressione di un totalitarismo tecnico[5], determinando quella indifferenza al mostruoso che scaturisce dalla discrepanza tra ciò che l'uomo produce con la tecnica e ciò di cui si sente responsabile. L'apparato tecnico esonera l'uomo dal farsi carico delle *finalità* del suo agire, in modo tale che si concentri esclusivamente sulle *modalità*.

Implicazioni

Nell'età della tecnica l'uomo possiede un *pensiero calcolante* (Heidegger, 1959): originariamente retto sulle dicotomie – ad esempio giorno/notte o terra/cielo - e poi successivamente evolutosi in modo complesso, il pensiero umano è imploso nuovamente nella logica binaria per adeguarsi alla intelligenza delle macchine, nettamente superiore alla competenza dei singoli individui. Il pensiero calcolante, tenendo conto esclusivamente di ciò che è *utile* per ottimizzare i risultati con il minimo delle risorse, rende difficile poter stabilire cosa sia *bello*, *buono*, *giusto* o *vero*.

La logica del pensiero calcolante genera nel progetto di architettura terza tre implicazioni relative alla intenzionalità estetica della forma, alla responsabilità etica del contenuto e alla specificità al contesto, che aprono tre discorsi introdotti in questo paragrafo per poi essere approfonditi successivamente. Ciascuno di essi è titolato attraverso l'associazione di una delle tre azioni fondamentali per l'esistenza umana enunciate da Martin Heidegger[6] con uno degli aspetti basilari in ogni strategia architettonica mutuati dal pensiero di Nicola Emery[7]: in questo modo, si ottengono tre discorsi incentrati sul *pensare la forma*, sull'*abitare il contenuto* e sul *costruire il contesto*.

---

bisogna decidersi, in qualche modo bisogna pur definirlo. Forse sarebbe più opportuno chiamarlo 'operaio', perché si può star sicuri che, se gli si offrisse uno stipendio più alto per andare a lavorare ad esempio in un'industria alimentare, non esiterebbe."

[5] Galimberti (2005: 417-418) pone alcuni interrogativi sull'insensatezza del progresso tecnico nei settori che possono danneggiare l'esistenza umana: "che senso ha migliorare i dispositivi di distruzione quando quelli attuali sono già sufficienti per la distruzione totale? L'imperativo della tecnica, che chiede la maggiorazione e il miglioramento di ogni prodotto, ha ancora senso a proposito della bomba atomica, dove il minimo dei suoi effetti sarebbe più grande di qualsiasi scopo politico e militare? Quando l'effetto è la distruzione totale, esiste ancora la possibilità di un comparativo, di una maggiorazione, di un miglioramento?"

[6] In occasione di una conferenza tenutasi a Darmstadt nel 1951, Martin Heidegger (1957: 98, 107-108) scrive un saggio intitolato *Costruire abitare pensare* nel quale l'essere al mondo è messo in relazione sia all'attività costruttiva – sostenendo che "(…) ogni costruire è in sé un abitare. Non è che abitiamo perché abbiamo costruito; ma costruiamo e abbiamo costruito perché abitiamo, cioè perché siamo *in quanto* siamo *gli abitanti*." – sia al pensiero – "Costruire e pensare sono sempre, secondo il loro diverso modo, indispensabili per l'abitare. Entrambi sono però anche insufficienti all'abitare, fino a che attendono separatamente alle proprie attività, senza ascoltarsi l'un l'altro. Questo lo possono fare quando entrambi, costruire e pensare, appartengono all'abitare, rimangono entro i loro limiti e sanno che l'uno e l'altro vengono dall'officina di una lunga esperienza e di un incessante esercizio." Benedetta Zaccarello ("Eupalinos, o Architettonica Mania"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 468) definisce il *pensare* e il *costruire* "due ambiti che sembrano vivere del loro reciproco guardarsi, se è vero che costruire senza pensare produce edifici muti e pensare senza costruire lascia ai filosofi solo l'amarezza di aver dimenticato di incontrare le magie della creazione, e di abitare la sensibilità a partire dal suo oltre."

[7] Nicola Emery (2010) sostiene per l'architettura sia la difficoltà di dover coniugare l'essenza della propria *forma* con l'esigenza implicita al suo *contenuto*, sia il ruolo di contribuire, in quanto specchio attivo e retroattivo, a riflettere e configurare l'identità sociale nel *contesto*.

Nonostante le numerose potenzialità offerte dalla tecnica nel pensare la forma architettonica[8], la visione dell'architettura terza come *erogatore di un servizio abitativo* mette spesso in secondo piano la questione della bellezza, che appare appunto inutile rispetto alla funzionalità e all'efficienza[9].

Secondo Franco Purini (2006) l'agire architettonico ricerca per il costruire un senso che lo renda simultaneamente un atto tecnico e artistico: conservando la propria destinazione pratica, la costruzione architettonica si offre come una forma pervasa da una intenzionalità estetica. D'altra parte, è possibile ravvisare nei dispositivi tecnici un valore estetico[10] che emerge, ad esempio, nelle chiuse e negli sbarramenti idroelettrici progettati in Germania da Paul Bonatz negli anni Trenta: si tratta di costruzioni nelle quali la forma tecnica si coniuga con il bisogno d'arte interpretato come condizione naturale[11]. A proposito delle costruzioni tecniche, Bonatz sostiene nel suo *Costruzioni rappresentative per il popolo* del 1935 che esse non sono date dal puro calcolo dell'ingegnere, bensì sono frutto di un volontà creativa, e ciò che le rende apprezzabili è la sincerità, ovvero l'assenza di una falsa rappresentazione.

Per l'architettura terza, dunque, è possibile pensare una bellezza in grado sia di esprimere la sincerità strutturale[12] sia di rapportarsi con le esigenze tecniche che richiedono la presenza della costruzione, e questa costituisce inevitabilmente un tema architettonico[13].

---

[8] "Il fatto che la tecnica oggi possa realizzare tutto non significa che tutto debba essere realizzato. La tecnica non è di per sé *etica*, è etico il suo uso. Allo stesso modo essa non è direttamente *estetica*, ma nello stesso tempo nessun *progetto estetico* può esistere senza di essa." Franco Purini, 2006: 86-87.

[9] "L'architettura, in fondo, nasconde un fine inconfessabilmente inutile rappresentato dalla ricerca della bellezza, uno scopo – oggi – anche sottilmente immorale al cospetto di ben altre urgenze antropologiche.
La ricerca di questo valore è sempre stata tra le sue finalità, ma trattandosi di un'arte – per così dire – applicata, sin dai tempi di Vitruvio la *venustas* veniva imbrigliata al vertice della noiosissima triade. E, in fondo, si è trattato di una triste sorte perché anche quando è riuscita per qualche momento a liberarsi della *firmitas* si è comunque portata dietro il pesante fardello dell'*utilitas*, praticamente indistruttibile, nonostante i fiumi di inchiostro che sono scorsi per indagare questo gemellaggio siamese." Cherubino Gambardella, 2010: 49-50.

[10] "Nell'esposizione dei terminali e degli apparecchi c'è forse anche un lontano ricordo infantile di gusto della sorpresa, del magico. Una tensione verso il mito dell'apparecchio che funziona da solo, senza contributo umano o di altro. Se non altro senza che il come funziona venga esplicitato. Una sorta di estetica tecnologica della magia, che porta come primo effetto la necessità ossessiva di nascondere impianti e connessioni." Riccardo Balbo, "Softhome. Spazi per abitare e lavorare in prospettiva tecnologica"; in Balbo, Gron, 2007: 16.

[11] "Le 'infrastrutture' di Paul Bonatz fatte di autostrade, ma anche di chiuse, ponti, torri per l'acqua, ecc., sono altrettanti esempi di realizzazioni in cui il senso del costruire, dentro le proprie ragioni, ha, credo, rappresentato un avanzamento dei termini delle questioni poste e delle soluzioni, 'adeguate', realizzate." Raffaele Mennella, "Infrastrutture e paesaggio. Tradizione, modernità e luoghi comuni"; in Cao, Coccia 2003: 73.

[12] "L'architettura è costruzione. La caratteristica fondamentale dell'architettura sta in ciò, che essa deve fare i conti non con puri disegni di luce e d'ombra, ma con leggi strutturali, e quindi, nel giudicarla, non si deve trascurare questa particolarità che la rende inconfondibile con le altre arti (...) Bella sarà, in breve, quell'architettura nella quale la costruzione è migliore, in cui essa traspare più sinceramente." Geoffrey Scott, 1999: 74.

[13] "L'argine di un fiume è un'architettura quanto un edificio o una piazza pubblica. E questo è tanto più palese quando si tratta di un argine nella città (...). Un 'argine è un'architettura anche se l'esigenza tecnica sembra tanto preponderante da annullare l'esigenza estetica. Anche gli acquedotti romani erano opere di ingegneria o di idraulica, in primo luogo, ma questo non impedisce loro di rappresentare nella storia dell'architettura un risultato formale, un riferimento imprescindibile." Giorgio Grassi, *Das neu Frankfurt*, 1975; in Bugatti, Dell'Osso, De Lotto, 2004: 16.

Implicazione I - *Estetica delle tecnocostruzioni*

L'Architettura *terza deve coniugare il rapporto tra esperienza estetica, fondata sul rapporto contemplativo privo di finalità, e prassi tecnica, basata sul conseguimento di uno scopo.*

Per Ernesto Nathan Rogers (1958) l'architettura aspira da sempre alla sintesi dialettica tra bellezza e utilità[14], che tenta di raggiungere non senza una certa conflittualità, dal momento che non esiste una architettura esclusivamente pratica così come esclusivamente formale: essa esprime sia *l'utile della bellezza* sia *la bellezza dell'utile*. Ne consegue che la forma trova le sue ragioni quando si rapporta a un contenuto[15]. Tuttavia, nel caso dell'architettura terza, l'utilità sembra essere espressa in termini meramente quantitativi e di prestazioni che assecondano la logica del consumo - e conseguentemente dello spreco - tanto dello spazio[16] quanto del tempo, in base a quel processo che ha elevato la tecnica da mezzo a scopo mettendo da parte l'originaria finalità di rendere possibile abitare l'ambiente costruito[17].

Implicazione II - *Etica delle tecnocostruzioni*

L'architettura terza oscilla tra la finalità di soddisfare le istanze dell'abitare umano e quella di accrescere all'infinito la potenza della tecnica.

Una tecnocostruzione si può inserire nello spazio dell'abitare secondo una modalità concreta o astratta, che rende spesso problematico il rapporto tra la costruzione e il contesto. Nella contemporaneità si è diffuso un fenomeno di indipendenza dell'architettura dal contesto, dovuto alla progressiva perdita di senso e di significato dello spazio[18] operata dall'apparato tecnico, che lo riduce a supporto delle proprie procedure: l'architettura terza si pone come luogo di se stessa, contestualizzandosi in modo autonomo e abrogando ogni confronto con le condizioni reali dell'ambiente fisico. Ma come ricorda Franco Purini (2006: 51), "non si costruisce su superfici astratte, prive di segni, su una *tabula rasa*. Comporre un edificio comporta sempre un dialogo serrato e prolungato, che acquista a volte i caratteri di un confronto antagonistico,

---

[14] "Nessun problema è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo." Ernesto Nathan Rogers, 1958: 82.

[15] "Se è vero che architettura è l'esercizio della forma nella costruzione dello spazio abitabile, è anche vero che nel momento stesso in cui questo spazio ha esaurito la necessità di definirsi nei suoi contenuti, la forma resta priva di ragioni. L'architettura è diventata 'neutra', o meglio 'neutrale'. In quanto espressione formale autonoma che rifiuta la relazione semantica tra segno e referente, l'architettura non è più 'arte del costruire' e, non essendo possibile una sua identificazione nell'Arte *tout court*, finisce per coincidere con le sue derivazioni contemporanee più 'leggere' come l'installazione o la moda." Umberto Cao, 2009: 103-104.

[16] "(…) l'architettura deve costruire evitando la saturazione coercitiva dello spazio. Il progetto come il manufatto realizzato deve restare aperto alla possibilità di una trasformazione a venire. Questo comporta una riflessione differente sui luoghi dove si costruisce, sulla consistenza e resistenza dei materiali da utilizzare, sulla flessibilità o rigidità delle soluzioni costruttive, tutt'altro che assurda e improponibile." Francesco Vitale, "Politiche della casa. Note su Jacques Derrida, Architettura e Decostruzione"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 334.

[17] "Se la tecnica diventa ciò senza cui nessun fine è realizzabile, allora essa diventa, a prescindere dagli scopi, ciò che tutti vogliono, perché senza la tecnica anche quelli che si presume siano i veri fini (…) non possono essere raggiunti. Tutto ciò ha delle conseguenze enormi sul piano antropologico." Umberto Galimberti, 2009: 216-217.

[18] "Ad imporre alla società tale trasformazione, come pure, a generare tale distacco o indebolimento percettivo nei confronti dell'oggetto costruito e della spazialità urbana, in buona parte ha contribuito la visione dinamica del reale ed un conseguente diverso approccio al fare progettuale." Michele Costanzo, 2010: 47.

con una serie di preesistenze che entrano nella composizione determinandone in maniera sensibile gli esiti." Infatti, una costruzione è determinata tanto dallo scopo che deve servire quanto dal luogo che occupa[19], per cui il suo progetto deve rappresentare una *soluzione felice* che tenga conto dell'inserimento in un dato contesto[20]: l'architettura per essere tale deve provocare trasformazioni compatibili con l'ambiente e con la qualità della vita presente e futura[21].

Implicazione III - *Topologia delle tecnocostruzioni*

L'architettura terza si inserisce sempre in un contesto, spesso considerato come mero supporto tecnico verso il quale non instaura alcun confronto critico.

Interpretazioni

Considerando che ogni società è la risultante di una intersezione tra coordinate spaziali e temporali, le tre implicazioni delineate sono messe in relazione allo spazio e al tempo[22] dando origine a sei interpretazioni, ciascuna delle quali costituisce una applicazione in ambito architettonico delle chiavi di lettura proposte da Italo Calvino per descrivere la contemporaneità[23]; tali chiavi interpretative sono ordinate in tre coppie come di seguito esposto.

Rispetto al *pensare la forma*, il progetto di architettura terza opera sulla composizione e sulla percezione per coniugare le esperienze estetiche con le esigenze tecniche.

Interpretazione I

Il valore estetico dell'architettura terza risiede nella ESATTEZZA della sua forma, ovvero nella precisione e accuratezza impiegati nel progetto per conferirle chiarezza, narratività e semplicità.

---

[19] "Un luogo è uno spazio dotato di un carattere distintivo. Fin dall'antichità il *genius loci*, lo spirito del luogo, è stato considerato come quella realtà concreta che l'uomo affronta nella vita quotidiana. Far dell'architettura significa visualizzare il *genius loci*: il compito dell'architetto è quello di creare luoghi significativi per aiutare l'uomo ad abitare." Christian Norberg-Schulz, 1976: 5.

[20] "Il suo stesso progetto è determinato dal fatto che la costruzione deve servire a certi usi della vita e deve collocarsi entro certe condizioni naturali e architettoniche già esistenti. In questo senso diciamo che una costruzione ben riuscita è una "soluzione felice", intendendo con ciò che essa adempie perfettamente alla sua funzione e, insieme, che apporta qualcosa di nuovo al paesaggio urbano o campestre in cui è stata eretta. Anche l'opera architettonica rappresenta, con questa sua duplice connessione, un vero aumento dell'essere: è quindi un'opera d'arte. Non è tale naturalmente quando è solo un edificio qualunque che si innalza non importa dove, guastando il paesaggio; ma solo quando rappresenta la soluzione di un certo `problema costruttivo'." Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, 1965; in Panza, 1996: 257.

[21] "L'architettura è sempre pensata per essere costruita proprio perché è sempre pensata per un contesto. E questo contesto non è mai stabile, ma mutevole." Umberto Cao, 2009: 130-131.

[22] Naum Gabo e Antoine Pevsner scrivono nel 1920 (in Longobardi, 2009: 124) che "spazio e tempo sono le uniche forme su cui la vita è costruita e su ciò deve quindi essere edificata l'arte", mentre Ernesto Nathan Rogers (1958: 171) sostiene che "(…) ogni uomo è, per la sua stessa natura, un punto d'incrocio fra le due grandi coordinate dello spazio e del tempo: ogni uomo è un nodo dove l'individualità si realizza storicamente."

[23] Invitato nel 1984 dall'Università di Harvard a tenere le *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, Italo Calvino prepara un ciclo di conferenze dedicate a sei valori letterari da tramandare nel secondo millennio; nascono così le sue *Lezioni americane* nelle quali sperimenta la compatibilità tra le questioni della contemporaneità e alcune parole della letteratura: *esattezza*, *rapidità*, *leggerezza*, *molteplicità*, *visibilità* e *consistenza*.

Interpretazione II

La RAPIDITA' di innovazione e di obsolescenza dell'architettura terza, indotta dalla tecnica, influenza l'attribuzione di valore estetico mediante un'esperienza percettiva basata su distrazione ed estraneità, che tende a modificare ricorrendo alle strategie di invisibilità e ostentazione.

Rispetto all'*abitare il contenuto*, il progetto di architettura terza adotta un'etica fondata sulla sobrietà e sulla complessità per assolvere le esigenze dell'abitare umano.

Interpretazione III

L'architettura terza adotta una LEGGEREZZA rispetto al peso delle conseguenze (ecologiche, economiche, sociali e culturali) derivanti dalle modalità d'uso dello spazio, interpretabile con due accezioni tra loro conflittuali: leggerezza come sobrietà e leggerezza come superficialità.

Interpretazione IV

L'architettura terza soddisfa le istanze abitative plurali e variabili nel tempo attraverso una MOLTEPLICITA' intesa come varietà di interpretazioni della fruizione, come pluralità di funzioni compresenti, come apertura e indeterminatezza, nonché come discontinuità temporale.

Rispetto al *costruire il contesto*, il progetto considera l'architettura terza quale iconema dell'abitare umano, in quanto parte di un più ampio sistema di punti di ancoraggio dei sensi dell'identità e della memoria dei luoghi.

Interpretazione V

L'architettura terza contribuisce alla VISIBILITA' dello spazio in cui sorge, generando nella collettività percezioni ed emozioni positive o negative a seconda se rende il contesto riconoscibile nella sua identità, struttura e significato oppure lo riduce a supporto della funzione tecnica, paradossalmente in-visibile e in-vivibile.

Interpretazione VI

L'architettura terza conferisce al contesto in cui sorge una CONSISTENZA solida quando si pone come narrazione che esprime la memoria quotidiana collettiva, oppure liquida quando insegue una libertà assoluta da ogni relazione che si traduce in smarrimento e incertezza del senso dell'abitare.

Dai tre discorsi e dalle relative interpretazioni scaturiscono dei quesiti rispetto ai quali non si danno conclusioni definitive e soluzioni certe, bensì si delineano *strategie compositive*, desunte anche dalla osservazione fenomenologica di alcune esemplificazioni architettoniche e progettuali descritte nel settimo capitolo, sia *riflessioni in forma interrogativa*, presentate nella parte conclusiva della presente ricerca come stimolazioni di nuove domande sul confronto tra il progetto dell'architettura terza e la tecnica come inesorabile orizzonte.

2. Sfide culturali

Occhi che non vedono

La nostra epoca fissa ogni giorno il suo stile. E' là sotto i nostri occhi. Occhi che non vedono.

Le Corbusier, 1921

2.1
Dalle (archi)stelle alle (archi)stalle

> Cosa rimane agli architetti se rinunciano a progettare musei, centri culturali o centri commerciali, o i nuovi simboli del potere, della comunicazione, del consumo? Rimane moltissimo: finalmente potranno guardare al mondo che li circonda in maniera nuova, e conquistare un territorio molto più vasto in cui operare.
>
> Mirko Zardini, 2007: 122

Definita la figura dell'architettura terza, si procede a chiarire il suo ruolo all'interno della cultura architettonica, affrontando in questo paragrafo alcuni passaggi della letteratura che hanno messo in evidenza una condizione critica: l'architettura è sempre più spesso considerata un esercizio di formalismo gratuito praticato dai progettisti per guadagnare il consenso della costruzione e la celebrità mediatica, così come il progetto si rivela apparentemente incapace di gestire i complessi fenomeni in atto negli spazi contemporanei. Tuttavia, si registra anche un tentativo di superamento della stasi disciplinare mediante il dispiegarsi di un nuovo orizzonte progettuale costituito da temi marginali, cui appartiene l'architettura terza.

Nella cultura architettonica si registra uno scarto tra l'architettura e la società che dovrebbe rappresentare, le cui cause per Michele Costanzo (2010) andrebbero ricercate nella crisi della relazione con lo spazio e nel processo di personalizzazione dell'opera architettonica. Nel primo caso, la liquidità delle relazioni umane (Bauman, 2003) e la diffusione della densità abitativa resa possibile dalle infrastrutture della mobilità e dell'abitare hanno innescato una perdita di contatto con lo spazio urbano, rendendo altresì problematica l'identità collettiva: la società, infatti, ha bisogno di spazi nei quali vivere, riconoscersi e poter instaurare rapporti interpersonali, di *luoghi dove abitano le emozioni* (Botta, Crepet, Zois, 2007). Questo processo di sradicamento investe anche l'architettura, declinandosi come perdita di relazione con i limiti spaziali ed esistenziali dell'abitare; nell'agire architettonico sembra essere dispiegato un *nichilismo* che per Massimo Cacciari (1982: 50) "realizza la completa distruzione dell'*éschaton* dall'immagine del tempo come irreversibile fluire." Nell'architettura del nichilismo compiuto, l'intenzionalità progettuale si rivela atopica[1], nel duplice senso di scioglimento da ogni vincolo con qualsiasi ordinamento o struttura stabile e di libertà nel disporre dello spazio e nell'occuparlo promuovendo solo un'essenza architettonica autonoma.

La seconda causa dello iato tra il discorso dell'architettura e il discorso della realtà è stato definito da Jean Baudrillard[2] *effetto vertigo*, per mettere in evidenza come i progettisti siano presi da una sorta di vertigine che li induce a operare pur nella consapevolezza che non tutti i loro prodotti si tradurranno in risultati concreti, né verranno pienamente accettati o realizzati coerentemente con le previsioni del progetto. In tal modo "l'architettura si professa socialmente inutile" – avverte Franco La

---

[1] "L'architettura *senza qualità* della Metropoli esclude il *proprio* del luogo: il suo *progetto* rende ogni luogo ritaglio equi-valente dello spazio complessivo della circolazione universale, dello scambio. Il proprio del progetto metropolitano consiste nell'eliminazione di ogni *proprietà*: nel rendere spazio e tempo perfettamente *mathémata*, misurabili, smontabili, ricostruibili *more a-ritmetico*." Massimo Cacciari, 1982: 50.

[2] cit. in La Cecla, 2008: 50-51.

Cecla (2008: 54) – "è di fatto estremamente dannosa, una follia spacciata per *entertainment*, un formalismo con cui schiacciare l'evidenza della necessità di tornare ai *basic needs*, a una conoscenza del contesto e del territorio, delle tecniche e delle maniere tradizionali di preservare le risorse."

Nella contemporaneità l'immagine architettonica aspira a una propria distinta autonomia che rende più labile la differenza tra le *architetture costruite* e le *architetture interrotte*, ovvero tra opere realizzate e opere progettate (Costanzo, 2010). La disciplina architettonica, concentrandosi più sulla fase progettuale che su quella costruttiva, per un verso ha maggiori occasioni per la riflessione teorica e la sperimentazione, per altro verso si rende invece sempre più distante dalla sensibilità e dai reali bisogni degli utenti, veri destinatari di ogni architettura. Alla distanza tra le architetture interrotte e la realtà si affianca un fenomeno parallelo che punta alla vicinanza tra le architetture costruite e la società mettendo in atto dei meccanismi di seduzione. Infatti, la crisi della rappresentatività dell'architettura contemporanea, l'indebolimento dei valori estetici ed etici che le conferiscono un senso e la riduzione dell'impegno teorico nei progettisti hanno prodotto come esito ultimo una sottrazione dell'architettura dal suo compito primario di contribuire alla costruzione dello spazio dell'abitare umano, spingendo molti progettisti a rivolgersi prevalentemente alla sfera emozionale della collettività ricercando una interazione diretta con essa[3].

Scrive Pierre Lévy[4] che da qualche secolo in Occidente la pratica artistica è regolata da un fenomeno che vede l'artista apporre la propria firma a un oggetto che viene percepito, interpretato e valutato dai destinatari, dal pubblico e dai critici; a prescindere dalla sua funzione e dalla sua capacità di trascendere tale funzione per esprimere un miscuglio di enigma ed emozione, l'opera d'arte rientra perfettamente in un classico schema di comunicazione, dove emittente e ricevente sono due figure nettamente differenziate e con ruoli stabiliti. Lévy mette in evidenza come l'attuale ambiente tecnoculturale promuove la sperimentazione di nuove pratiche artistiche che superano la tradizionale separazione tra emissione e ricezione, così come tra composizione e interpretazione: l'artista non diffonde più un messaggio a un ricevente esterno che in un secondo momento attribuisce un senso all'opera, bensì attua un dispositivo simultaneo di comunicazione e produzione che coinvolge i destinatari trasformandoli da interpreti in attori dell'opera medesima. La ricerca di emozioni spinge il progettista a lasciarsi influenzare dagli strumenti di comunicazione, avvalendosi del senso spettacolare per tramutare l'architettura da sfondo per le azioni in azione stessa[5].

---

[3] "In questo modo, dunque, l'architettura non persegue più la sfera della ragione, della riflessione logico/estetica, ma quella irrazionale/emotiva della percezione o, come afferma Peter Eisenman, dell'esperienza "affettiva" che, da un lato, tende a coinvolgere la corporeità e, dall'altro, a sollecitare sensazioni di tipo visivo e mentale." Michele Costanzo, 2010: 79.

[4] Pierre Lévy, *L'intelligenza collettiva*, 1994; in Carboni, Montani, 2005.

[5] "L'affascinare con la spettacolarità, sia del programma (assassinio, sessualità, violenza) che del metodo di rappresentazione (immagini a forti contorni, angoli di visione distorti – come se si guardasse da un bombardiere dell'aviazione in picchiata), serve a determinare una reazione. L'architettura cessa di essere uno sfondo per le azioni, diventando essa stessa azione. Tutto ciò suggerisce l'idea che l'architetto deve produrre uno "shock" se l'architettura serve a comunicare. L'influenza dei mass media, delle riviste di moda e di quelle popolari ha indirizzato la scelta dei programmi: il manicomio, la casa di moda, la guerra delle Falkland." Bernard Tschumi, 1996: 118.

Form follows Communication

La composizione della scena abitativa appare permeata dalla logica del mercato[6] che spinge non più verso la funzionalità, quanto verso l'attrazione, la seduzione e l'invogliamento al consumo di massa, ricorrendo alle cosiddette *archistar* – progettisti la cui celebrità viene ritenuta garanzia di consenso e successo per l'opera che concepiscono – per esprimere la bellezza contemporanea sotto forma di protagonismo urbano[7]. In tal modo l'architettura, espressione onnicomprensiva di un processo che va dalla ideazione alla realizzazione, diviene oggetto di interesse della società solo per gli esiti finali, quando la riflessione logica e l'immaginazione creativa contenute nel progetto si traducono in opere concrete e pertanto fruibili ed esteticamente valutabili. La comunicazione dell'immagine finale del processo costruttivo attraverso l'enfasi mediatica, oltre ad aver inventato la figura dell'*archistar*[8], determina una fuga dal mondo reale verso un mondo virtuale che televisione, cinema, pubblicità e letteratura descrivono come rifugio sicuro dalle incertezze e dai disagi del vivere contemporaneo. Tutto ciò si traduce per l'architettura nella perdita del proprio ruolo di struttura formale e materiale finalizzata alla rappresentazione e al servizio della collettività e nella relegazione entro la sfera della comunicazione (Costanzo, 2010): l'architettura esiste solo in quanto pubblicata[9] e sfogliata[10].

Oltre all'occupazione degli spazi disponibili sui mezzi di informazione e sulle riviste da parte di pochi progettisti affermati, Mario Fazio (2000) registra anche un interesse degli eventi culturali interni alla disciplina – la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano - verso una concezione dell'architettura come strumento di poetiche individuali e di rappresentazione delle contraddizioni e delle dissonanze contemporanee, piuttosto che come mezzo per proporre un linguaggio architettonico comprensibile alla società.
L'irruzione della disciplina architettonica nei mezzi di comunicazione di massa trasforma il discorso architettonico in mero esercizio di formalismo gratuito[11], dove l'architetto è sempre meno progettista e sempre più *trend-setter*, interessato ad aprire nuove direzioni attraverso il *marketing* architettonico per soddisfare un interesse elitario in

---

[6] Domanda Rem Koolhaas (in La Cecla, 2008: 14): "Io shopping è con tutta probabilità l'ultima forma restante di attività pubblica. Ma è veramente solo questa l'unica forma di partecipazione degli abitanti?"

[7] "La firma del progettista accresce il valore del prodotto e gli conferisce prestigio, così la città contemporanea diventa un grande schermo sul quale proiettare mode, gusti, immagini e culture del momento. La bellezza risiede davvero nelle accattivanti forme che le star dell'architettura ci propongono?" Alessandra Bozzelli, 2007: 13.

[8] "Con la loro voglia di suscitare scalpore con immagini sensazionali, hanno decisamente cambiato le aspettative nei confronti degli architetti, che quindi non devono più progettare edifici complessi ben ponderati, ma dei veri e propri simboli, delle icone, che i media possono commercializzare (…). Tutto viene forgiato secondo l'ultima ideologia che ancora ci rimane, quella del mercato." Rem Koolhaas, 2008; in: Costanzo, 2010 : 24.

[9] "L'architettura non è quella che si vede nelle fotografie, un pretesto per creare una bella composizione sulle due dimensioni della pagina di una rivista. Ormai, il mito dell'immagine si è esteso al punto che diventa reale solo quello che viene fotografato. L'architettura esiste solo in quanto pubblicata. Ci sono architetti che fanno qualsiasi cosa per finire sulle riviste, perché sanno che esistono solo quando sono pubblicati, e quello che è pubblicato è un'altra cosa rispetto al costruito, completamente un'altra cosa." Gino Valle, 1995; in Corbellini, 2000: 229.

[10] "L'architettura è da sfogliare, bisogna comprarsi il grande Atlante Phaidon e tenerselo in casa aperto: fa così "chic", anche presso i profani." Franco La Cecla, 2008: 37.

[11] "Bisogna riconoscere che vi è un'obiettiva condizione generale di crisi nella cultura architettonica (…) che produce anche nel pubblico un disorientamento incrementato dall'aumentata popolarità con cui la nostra disciplina ha dilagato nei mezzi di comunicazione di massa, i quali l'hanno sovente ridotta all'originalità gratuita delle sue forme." Manfredi Tafuri,1980; in Gregotti, 2010: 117-118.

luogo di un interesse collettivo[12], fino al punto di trasformare se stesso in *brand*, in logo che rende giustificabile qualsiasi intervento sul territorio, dal negozio di moda al museo, dal brano di città all'isola artificiale (La Cecla, 2008). L'*archistar* è l'ultima fase di un processo di riduzione dell'architettura ad arte grafica avviato agli inizi del Novecento, nel quale il successo consiste nel presentare al meglio i lavori sulla carta piuttosto che nel costruire bene[13] in modo da ottenere un incarico[14], che Bernard Rudofsky (1964) denuncia come unica finalità prioritaria per il progettista rispetto all'attenzione per le questioni dell'abitare umano.

L'interesse a ottenere un incarico spinge l'*archistar* a occupare qualsiasi spazio disponibile[15] ma anche, scrive La Cecla (2008: 23), "a stupire e a richiamare il grande pubblico con `trovate' che non sono nemmeno edifici, ma messe in scena, enormi cartelloni pubblicitari accartocciati a formare musei, sedi di agenzie di comunicazione e qualche spettacolare quartiere disneyzzato" e a "giocare con le forme e le formelle dello spazio che gli viene concesso, nient'altro che un esercizio formale, una ginnastica di mantenimento del buon gusto." La Cecla ritiene che il vero talento dei progettisti consiste nel ridare all'architettura una dignità e una autonomia dalla committenza a cui troppo spesso anche gli architetti di successo hanno facilmente rinunciato nella schiavitù del mercato. Preoccupate secondo Manfredo Tafuri[16] di rimanere il più a lungo possibile sul palcoscenico mediatico "agitandosi in modo sempre più grottesco nel tentativo di divertire una platea sempre più annoiata", le *archistar* ricorrono alle morfologie linguistiche già sperimentate dalle avanguardie moderne attribuendo nuovo significati che riducono l'architettura a immagine comunicativa della cinica e disincantata condizione attuale[17], i cui nuovi valori sono la novità, il caos sublime e il globalismo. La Cecla (2008) descrive una prospettiva post-debordiana nella quale l'architettura non solo è ridotta a puro spettacolo, ma si smaterializza per divenire

---

[12] "La maggioranza dei progetti di oggi servono l'interesse di una ristretta élite. E questa tendenza non sembra essere destinata a mutare a breve termine. La morte lenta della middle class cittadina, l'ascesa dell'architettura come strumento di puro marketing, l'influenza preponderante dei *developpers*, tutto ciò ha contribuito a restringere di molto gli obiettivi di natura sociale dell'architettura, proprio mentre questa sta tornando a interessare l'immaginazione di un pubblico più ampio." Franco La Cecla, 2008: 14.

[13] "L'architettura è scaduta ad arte grafica per colpa degli architetti. Non colui che sa costruire meglio riceve il maggior numero di commissioni, ma chi sa presentare meglio i suoi lavori sulla carta. E questi due tipi stanno agli antipodi." Adolf Loos, 1910; in Longobardi, 2009: 190.

[14] "L'architettura batte oggi le strade come una prostituta perché "ottenere un incarico" è divenuto il fine più importante. In architettura l'incarico dovrebbe trovare la persona e non la persona l'incarico. Nel campo dell'arte persona e incarico sono compagni; tra loro nulla può essere venduto o comperato." Frank Lloyd Wright, 1931: 3.

[15] "Il volo delle archistar avviene a quota più bassa dei loro grattacieli. Le archistar fanno lo slalom attorno ai grattacieli. Assomigliano a quegli aerei poligonali, quelli neri e invisibili dal volo basso. Il loro sguardo non è rivolto in su, non cerca lontano. Ma invece guarda in giù, lì sotto. Ecco, vedi? Proprio lì, oppure là. Vedi? C'è un terreno ancora libero, va occupato immediatamente." Alessandro Mendini, 2010: VII.

[16] Manfredo Tafuri, 1980; in Gregotti, 2010: 110.

[17] "Il `contemporaneo' ha fatto riferimento alla diversità delle loro posizioni (le avanguardie, nda) privilegiando tra esse quelle anticostruttive e riducendole sovente a calligrafie diverse di una ampia e variabile quantità di "tendenze" stilistiche ognuna con a propria mobile etichetta distintiva (late modern, post modern, decostruttivismo, high tech, neorientale, neoecologista, ecc...) sino a coincidere con la pretesa di una completa soggettivizzazione della legittimità di ogni stile e di ogni azione ma svuotandone i contenuti ideali di trasformazione e i fondamenti di principi e di metodo. Tutti convergenti oggi verso l'eccezione spettacolare, indispensabile sia alla messa in evidenza dell'autore come dell'opera secondo le richieste del mercato globale dei marchi; ma soprattutto del mercato degli stessi artisti." Vittorio Gregotti, 2010: 86.

allure, allusione al gesto creativo che trascura l'impatto e le conseguenze generate nel tempo[18].

Maurizio Vogliazzo (2010) individua quattro poetiche contemporanee: la *poetica del pezzo unico*, dove l'opera architettonica possiede un grado di espressività tale da mettere in secondo piano il contenuto, come avviene per le due sedi del *Guggenheim Museum* a Londra e a Bilbao, progettate rispettivamente da Frank Lloyd Wright e da Frank O. Gehry; la *poetica del collezionismo*, dove l'opera architettonica diviene una personale collezione d'arte; la *poetica del contenitore*, che consiste nel realizzare nuove costruzioni (o recuperare edifici industriali dismessi) capaci di poter soddisfare ogni possibile esigenza nel corso del tempo, come illustrano gli esempi parigini del *Centre Beaubourg* di Renzo Piano e Richard Rogers e della conversione in museo della *Gare D'Orsay* a opera di Gae Aulenti; infine la *poetica del brand*, dove gli edifici apparentemente aspirano ciascuno a una propria specificità ma in realtà si pongono come marchio di riconoscimento del progettista, come accade nelle opere recenti di Zaha Hadid. Il proliferare di poetiche architettoniche[19] contribuisce ad alimentare l'accusa di arbitrarietà mossa alla pratica compositiva derivante dal fatto che, considerando l'architettura essenzialmente un'arte sociale che opera nello spazio dell'abitare, essa è tenuta ad adottare modalità espressive che siano compatibili tanto con la scena entro cui si inserisce quanto con le esigenze dettate dal suo uso.

Franco Purini (2006) ammette che la triade vitruviana *utilitas*, *firmitas*, *venustas*, nonostante i ripetuti tentativi di attualizzazione in modo avanzato e convincente, non sembra più in grado di resistere al sopravvento della discutibile triade *novità*, *spettacolarità*, *atopicità*, ma riconosce parimenti la presenza di potenzialità all'interno di tali poetiche[20], così come l'impossibilità di vietare all'architettura come pratica artistica di esplorare codici figurativi e repertori funzionali allo scopo di produrre eventi che richiedono un'azione interpretativa complessa al pari delle opere prodotte dalla pittura, dalla scultura o dalla comunicazione spettacolare. La vera difficoltà risiede invece nell'ambiguità del concetto di *arbitrio*, poiché presuppone l'esistenza di un sistema di regole, oggi sempre più ipotetiche e relative, rispetto al quale esso si differenzia; ma in realtà ogni arbitrio si riduce a essere una *interpretazione di una convenzione* poiché è sempre riconducibile a un qualche antecedente[21]: quando l'arbitrarietà progettuale si traduce in costruzione, genera istantaneamente una modificazione della norma per rientrarvi.

---

[18] "Chi vede l'architettura contemporanea come un gioco di volumi e figurine di show-peformances può pensare che una volta inventata una bella forma e accontentato il cliente il resto sia gioco di immagine e di moda. In realtà, l'architettura, soprattutto se si tratta di grandi interventi, ha sempre un impatto sociale e mette in campo forze, azioni e reazioni che hanno conseguenze nel tempo." Franco La Cecla, 2008: 94.

[19] Riccardo Dell'Osso (2002: 16) mette in evidenza come gli atteggiamenti improntati al minimalismo e al decostruttivismo "partecipino a quel proliferare dei linguaggi che si è manifestato dopo il modernismo, che dimostra appunto come l'architettura non possa più essere facilmente ricondotta a un unico indirizzo."

[20] "All'interno di un predominio incontrastato dell'universo visivo i linguaggi tendono a confondersi l'uno nell'altro in nuove sintesi, le quali, se fanno perdere autonomia ai singoli codici, schiudono prospettive inaspettate alla scrittura progettuale…" Franco Purini, 2006: 22.

[21] "Si può essere arbitrari quanto si vuole – e quanto si riesce, perché non è detto che sia così facile -, ma occorre poi far diventare *necessario* l'arbitrio. Qualcuno deve pure decidere di realizzarlo, un progetto arbitrario e, nel momento in cui questo avvenisse, vuol dire che l'arbitrio stesso è rientrato in qualche modo nella norma, ovvero che è stato accettato come aspetto di una convenzione comunicativa seppure esasperata, una regola che l'eccentricità della soluzione è chiamata non tanto a negare quanto a rigenerare." Franco Purini, 2006: 10.

Anche Pippo Ciorra[22] difende l'arbitrarietà progettuale avanzando la tesi che le questioni linguistiche non sono indifferenti nei discorsi intorno allo spazio dell'abitare e all'architettura, in virtù del ruolo di strumento di comunicazione che viene riconosciuto al progetto architettonico, nonché della necessità per l'architettura di essere espressione del proprio tempo. Così, il *Guggenheim Museum* a Bilbao e il *Museo ebraico* a Berlino, rispettivamente di Frank O. Gehry e di Daniel Libeskind, mostrano un'architettura ridotta ad accadimento sporadico che svolge un ruolo decorativo e di commento alla urbanizzazione diffusa; le architetture *mediatiche* di Jean Nouvel soddisfano la necessità di eventi spettacolari capaci di influire sull'esistenza pubblica e privata della collettività; infine, le opere post-industriali di Bernard Tschumi esprimono una difficile armonia tra umanesimo e terza età della macchina, che si traduce in progetti volutamente aperti e inconclusi, dove differenti forme e identità si sovrappongono senza mai integrarsi del tutto. Quando però l'arbitrarietà progettuale viene ridotta a strumento per inseguire nuove mode asservite alla logica consumistica, per l'identità dell'opera architettonica si producono a giudizio di Umberto Galimberti (2009: 108) effetti disastrosi, "perché là dove le cose perdono la loro consistenza, il mondo diventa evanescente e con il mondo" anche la loro identità: "privi di consistenza, di durata, e al limite di utilità, i prodotti della moda esistono solo per essere consumati e, dove resistono al consumo, per essere sostituiti da prodotti 'nuovi e migliori' che l'innovazione tecnologica porta con sé." Ecco quindi profilarsi per molti progettisti il problema di sottrarsi al vento della provvisorietà sotteso alle mode, contrapponendo un *realismo critico* alla concezione estetico-comunicativa dell'architettura[23]: per la pratica architettonica si tratta non di rappresentare la realtà, bensì di stabilire una distanza critica sia da essa sia dalle regole disciplinari - che vanno interrogate per instaurare un dialogo – così come di indagare al contempo una alternativa possibile attraverso l'invenzione linguistica senza però farle scomparire definitivamente dall'orizzonte progettuale[24].

Crisi e costruzione del progetto

Costruire in architettura non fa riferimento soltanto alla realizzazione di un edificio, ma anche al progetto, il quale richiede una sua strutturazione. Se la società, mediante i mezzi di comunicazione, sembra essere interessata alla immagine architettonica ottenuta dalla costruzione, una parte della cultura architettonica mostra da qualche tempo una certa attenzione anche per il momento progettuale, con l'intento di cogliere importanti valori teorici sottesi all'opera che trascendono il senso da essa comunicato con la sua presenza. La progettualità, indispensabile per qualsiasi attività che implichi una esecuzione nel tempo o per qualsiasi operazione che preveda un significato in una data direzione, nella disciplina architettonica si traduce in modalità di organizzazione degli elementi di un certo problema per mettere in atto la soddisfazione

[22] Pippo Ciorra, "Architettura. Totem e tabù della città contemporanea"; in Cao, Ciorra, Gambardella, 1998.

[23] "Esso non muove contro l'immaginazione ma contro la sua ideologizzazione, cioè contro l'immagine in quanto rappresentazione dello spettacolo del mercato, contro il suo tentativo di riduzione dell'architettura a immagine, a evento teatralizzante, a novità incessante, all'imitazione dei mezzi multimediali, cioè, ancora una volta, alla totale dipendenza dagli strumenti divenuti fini." Vittorio Gregotti, 2004: 36.

[24] "Senza negare il pluralismo e la complessità dell'architettura contemporanea, senza rinchiuderci dentro improbabili statuti, rifiutando il rigore ma anche i manierismi e le avventure formali, dobbiamo tenerci lontani sia dalle voluttà delle immagini che nascono dal mercato e riportano al mercato, sia dalle frenesie concettuali. In questo possiamo ricostruire una identità, se non di una disciplina, almeno di una pratica condivisa." Umberto Cao, 2009: 47-48.

di un desiderio umano, distinta nei due aspetti fondamentali della rappresentazione del processo di formazione dell'opera e della comunicazione degli elementi in funzione della costruzione. Per Vittorio Gregotti (1966: 52) il progetto è "una risposta significativa, ossia poetica dell'abitare in quanto organizzazione dell'intero ambiente"; risposta che nasce da un interrogativo intorno agli aspetti del reale per trasformarsi in proposta intenzionale che tiene conto dello stato e della storia dei luoghi, delle possibilità tecniche ed economiche, nonché degli obiettivi di chi richiede l'opera. Inoltre, esso impiega due tipologie di azione nei confronti della produzione di forme finite compiuta dalla società: da un lato, organizza tale produzione in modo che il mondo crei figure a partire da nuove forme; dall'altro, dispone le forme esistenti in nuove figure mediante un'attribuzione di senso. Cherubino Gambardella (2010: 29-30) definisce il progetto di architettura un processo di invenzione che non apre nuove prospettive bensì attua una contrazione dello sguardo generando di conseguenza un costante carico emotivo. Da questo punto di vista, ritiene che *Vers une architecture* di Le Corbusier rappresenta un manuale di censura, dal momento che il mondo può essere fatto solo "dal Partenone, da qualche piroscafo, dalle volte romane, da improbabili e spettrali *silos* e da maleodoranti industrie, perché uniche figlie di una *utilitas* sublime e boriosa."

Franco Purini (2006: 13) pensa che il valore di un'architettura risiede nel progetto inteso come "*costruzione* meditata di azioni destinate a dare una risposta convincente a questioni formali, funzionali, tecnologiche", ovvero come sistema di previsione di una serie di azioni future finalizzate alla produzione di un evento, di una trasformazione dello spazio o di oggetti, le cui prefigurazioni devono essere coerenti, trasmissibili ed inerenti a tutti gli aspetti razionalizzabili. All'interno di questo sistema di previsioni correlate è possibile indagare il risultato dell'azione costruttiva, che non può essere immaginata mediante una proiezione esclusivamente mentale[25]. Nella modernità l'essenza del progetto consiste nella illusione che la tecnica, la produzione e il valore d'uso possano rappresentare il mezzo per una nuova libertà ed equità sociale: pur avendo rivelato il tragico risvolto dell'orrore pianificato dei campi di concentramento nazisti, nel corso del Novecento esso ha principalmente svolto il ruolo di motore silenzioso per l'immaginario architettonico collettivo[26].

Se nella modernità l'idea del progetto risulta centrale, nella contemporaneità sembra di dover assistere invece al rifiuto della progettualità come orizzonte per ogni intervento sul reale[27]. Infatti, attualmente il progetto sembra versare in uno stato di profonda crisi, dovuta per alcuni alla perdita di vitalità della ricerca teorica che ne determini le ragioni e le possibilità in favore della rappresentazione istantanea delle complessità e contraddizioni della realtà contemporanea. Da sempre il progetto di architettura non si limita alla semplice riproposizione dei fenomeni abitativi, bensì si

---

[25] "E la consapevolezza di ciò che sarà realizzato, il *vedere prima*, con gli occhi della mente, l'oggetto finale dell'azione costruttiva, un oggetto che l'architetto colloca poi fuori di sé tramite il disegno, distingue l'architettura dal semplice atto del *coprire*." Franco Purini, 2006: 56.

[26] "I grattacieli di New York, le uniche costruzioni moderne che possono vincere con il loro insieme vertiginoso e splendente la sfida con l'immagine di una catena di montagne incantate; le grandi dighe; i ponti sospesi ma anche le autostrade che uniscono le sponde opposte di vasti continenti hanno segnato in nome del progetto il secolo che è da poco finito." Franco Purini, 2006: 19.

[27] "Si potrebbe affrettatamente concludere che la condizione "contemporanea" che si è sostituita al moderno si sia tanto dilatata da invadere la quotidianità del globo senza produrre un proprio progetto, anzi, facendo del rifiuto della progettualità, come prospettiva ideale, la propria ideologia, rispecchiando con efficacia il collasso dell'idea stessa di società solidale, rappresentato invece come una condizione definitiva di spettacolo, contro ogni idea di liberazione collettiva, in cambio forse di un ribellismo inutile e crudele." Vittorio Gregotti, 2010: 85.

propone quale loro controparte significativa e soprattutto come luogo di produzione di una teoria dell'architettura. Attualmente invece la questione inerente la costruzione del progetto di architettura sembra essere meno influente nella volontà di restituire una bellezza allo scenario abitativo del terzo millennio, con la conseguenza che le ambizioni teoriche del progetto si rendono generiche e quindi poco attuabili, cedendo il passo a formule rigide o schemi semplificatori. In tal senso, è necessario che l'architettura riprenda il dialogo con la realtà e ritorni a essere lo strumento per produrre buona architettura (Aureli, Costa, Kim, Mantia, Skansi, 2002).

Le ragioni della crisi del progetto di architettura nella sua tradizionale condizione disciplinare sono rintracciate nell'autodeterminazione degli ambiti territoriali, all'interno dei quali l'individuo ricostruisce un rapporto con l'ambiente circostante facendo mente locale (La Cecla, 1993), così come nella loro espansione incontrollata che rende difficile il controllo e l'organizzazione[28]. Massimo Ilardi (2007) individua le tre direzioni di ricerca verso le quali sembra muoversi la pratica progettuale: operare sull'immagine per rivolgersi tanto alla collettività quanto ai critici[29] che, plasmati dal mercato, esaltano il valore comunicativo ed estetico dell'opera-merce[30]; lavorare sulle questioni della pura forma sganciata da ogni funzione e ancorata a discorsi prettamente concettuali; valorizzare il tradizionale ruolo dell'architettura nella costruzione dello spazio. Al suo interno la ricerca teorica è per Ilardi (2007: 102) cancellata da esercizi tanto formalistici quanto di alta tecnologia, con la conseguenza che "il dispiegamento senza limiti dell'artificio tecnologico e l'estenuante costruzione di forme sempre più complesse che lo sorreggono trasformano gli edifici in puri oggetti d'arte che tradiscono, nel loro superbo isolamento dalla e nella città, un'accettazione incondizionata del mondo così come è."

Quello che riscuote successo è il progetto del singolo manufatto, ma a condizione che esso - scrive Cao[31] - "sia un pezzo tecnologico facilmente acquisibile, un prodotto industriale ripetibile, privo di connotati legati a un luogo o una tradizione, meglio se effimero e deperibile." Se è vero che non è possibile governare le trasformazioni in atto mediante un percorso disciplinare continuo, per Cao è però altrettanto vero che questo non deve tradursi nella passiva accettazione delle logiche insediative spontanee: se la realtà contemporanea è fatta di contraddizioni e conflitti, allora *operare nelle contraddizioni e mediare i conflitti divengono le due condizioni del progetto di architettura*. A suo avviso, sono possibili tre spazi d'azione per il progetto architettonico: il primo riguarda l'innovazione dei contenuti funzionali e figurativi dei temi di intervento, che comporta sia l'elaborazione di configurazioni tipologiche e formali che corrispondano alla evoluzione dei *desiderata* abitativi, sia l'inserimento di queste nuove figure architettoniche in relazione allo spazio dell'abitare; il secondo

[28] "Il progetto porta allora dentro di sé, dentro la stessa composizione dei suoi elementi, la carica conflittuale di una società che, proprio perché consumista, non è assolutamente pacificata. Le dissonanze, le disarmonie, i dissidi che attraversano il territorio e le relazioni sociali che lo disegnano si riflettono nella creazione del progetto che li scompone e li compone…" Massimo Ilardi, 2007: 99-100.

[29] "Gli architetti di fama e quelli che inseguono la fama progettano pensando ai critici e i critici scrivono per gli architetti, usando il linguaggio della critica artistica, come se il progetto di un nuovo quartiere fosse una composizione astratta da appendere a una parete oppure il tema di un gioco intellettualistico." Mario Fazio, 2000: XIII.

[30] "Trasformare finalmente le città in qualcosa di moderno, usando tecnologie, edilizia, servizi per correre ai ripari adesso e non tra un po', questo è forse l'unico compito che potrebbero assumersi gli architetti, a patto che ne siano capaci e che la loro competenza non sia invece ridotta a quella di semplici vetrinisti di boutique." Franco La Cecla, 2008: 42.

[31] Umberto Cao, "Paesaggi e figure rituali"; in Cao, Ciorra, Gambardella, 1998: 11.

interessa la definizione di diverse modalità insediative relazionate al sistema infrastrutturale, non limitato alla sola mobilità, accettando i segni infrastrutturali come temi centrali nella composizione; infine, l'ultimo ambito d'intervento consiste nella definizione di orientamenti espressivi e linguistici capaci di interpretare i desideri degli utenti comunicando attraverso l'invenzione architettonica delle immagini riconoscibili.

Per evitare di finire in un canto del cigno[32], *l'architettura deve costituirsi più come ricerca paziente che come atto intuitivo* (Gregotti, 2010), ricerca che per La Cecla (2008: 112) consiste nel ritrovare "il senso dello spazio pubblico, l'intuizione e la visione necessaria per pensare il futuro con le sue varie opzioni senza dovere per forza attuarlo subito, la capacità utopica di concepire la convivenza umana come una dialettica tra identità e luoghi." Questo implica una ripresa della riflessione teorica sul progetto di architettura: alcuni elementi fondamentali sono rintracciati da Luca Molinari (2002) nella curiosità, nel dialogo, nello sguardo, nella capacità di affrontare la crisi e nella visione del progetto come strumento per affermare nuovi contenuti sociali e culturali[33].

Temi ricorrenti *versus* temi emergenti

Michele Costanzo (2010) ritiene che, dopo quindici anni di libertà creativa, sia necessario effettuare un bilancio operando una lettura critica su quanto è stato prodotto per determinare nuove direzioni future. Sebbene individui già nel presente una certa attenzione, non ancora supportata da una consapevolezza diffusa, verso questioni aventi una diversa concretezza, mette in evidenza anche come le pressioni del mercato da una parte e del sistema mediatico dall'altra hanno ricondotto l'architettura destinata ai servizi e alle grandi attrezzature a una forma di monumentalità del tutto priva di senso del contesto. L'architettura si riduce a un mero fenomeno di moda, il cui tempo perennemente in anticipo su sé stesso e per lo stesso motivo sempre in ritardo mette in crisi la relazione dialettica tra permanenza e transitorietà[34]. Recentemente si è affermata tra i progettisti una tendenza alla differenziazione dei propri progetti, adottando la strategia dell'originalità nella convinzione che il valore della *differenza* sia l'unica qualità in grado di superare una uniformità priva di senso; tuttavia, Costanzo avvisa che proprio la forzata ricerca di diversità, estremizzata nell'eccesso del continuo cambiamento come valore in sé, costituisce una seria minaccia tanto per la disciplina architettonica quanto per il futuro dell'ambiente costruito.

In tale contesto, le riflessioni teoriche di Rem Koolhaas sembrano voler cogliere l'essenza della rivoluzione globale che ha investito il mondo, esasperando le questioni che interessano le trasformazioni nel territorio attraverso il fortunato slogan *Fuck the context*. Esse testimoniano in forma incisiva e sintetica la logica di mercato tesa a trasformare lo spazio dell'abitare in una scena seducente e sfavillante, nel quale il progettista svolge il ruolo di imbonitore mediatico che induce il pubblico a entrare in

---

[32] "Se non vogliamo che l'architettura finisca in un canto del cigno, che si riduca all'opera di un manipolo di ultimi grandi artigiani scavalcati dalla logica delle ragioni immobiliari, allora mi sembra essenziale (…) diventare davvero i progettisti della qualità della vita e dell'abitare." Franco La Cecla, 2008: 103.

[33] "Credo anche io profondamente che l'architetto non sia il *deus ex machina* inviato nel mondo per salvare la realtà in cui opera, ma non sono per questo convinto che la realtà non abbia bisogno di architettura, anzi di buona architettura." Luca Molinari, 2002.

[34] "La perdita di punti fondamentali di riferimento di tipo storico, simbolico, concettuale, figurativo e quant'altro, ha indotto i progettisti ad affidarsi alla valenza della moda che (…) ha la peculiarità d'introdurre nel tempo un'aporia, data dalla compresenza dell'attualità e dell'inattualità, nonché dal suo essere-non-essere-più alla moda." Michele Costanzo, 2010: 82.

questo nuovo mondo fatto di immagini, spettacolo e pubblicità. Secondo Ilardi (2007: 105), nel momento in cui Rem Koolhaas teorizza "un'Architettura Generica per una Città Generica abitata da Gente Generica", il mercato trova il suo profeta per ridurre l'ambiente a sequenza di spazi accattivanti ma rapidamente trasformati in spazzatura[35], l'architettura a costruzione di un mondo di immagini spettacolari e spot pubblicitari, e infine il progettista a uomo mediatico che deve intrattenere il pubblico.

Giandomenico Amendola (2010) evidenzia il grande peso assunto dall'architettura iconica nella competizione tra le città per affermarsi sulla scena globale, dove ingrediente costante e punto di forza del *marketing* urbano è il ricorso agli architetti della firma prestigiosa e dalla visibilità planetaria. Paradossalmente gli sforzi per la distinzione attraverso le *archistar* si traducono sovente in omologazione formale delle città. Il rischio maggiore che si corre è l'effetto vetrina, ovvero quel fenomeno che porta a una maggiore concentrazione progettuale a temi culturali, commerciali e ludici e ai grandi progetti per le aree urbane principali a discapito di temi marginali e zone meno visibili[36]. Si attua così una scissione tra *architettura d'autore* e *architettura corrente* ben espressa da Giancarlo De Carlo (in Fazio, 2000: XV): "la prima destinata a circostanze eccezionali e affidata al giudizio dei critici, finalmente liberi di rispolverare i vecchi strumenti ormai esausti per le arti figurative; la seconda destinata alla massiccia domanda di residenze e servizi."

Anche se lo spirito della scena abitativa nell'epoca odierna, dove tutto corre veloce per assecondare i ritmi vertiginosi della tecnica, si manifesta nelle icone, nei messaggi promozionali e negli edifici che si affacciano sulla strada[37], secondo Pippo Ciorra[38] il progettista deve intervenire anche nello spazio marginale tra il *continuum* delle aree consolidate e l'addensamento di funzioni commerciali, culturali e ludiche lungo gli assi infrastrutturali, ovvero "nei punti di possibile frattura, nei territori abbandonati sia dalla vecchia che dalla nuova città, inventarsi una qualità dello spazio e della vita che non può più essere importata direttamente dalle forme della città storia, ma che non può neanche scaturire naturalmente da internet e dalla sociologia, dalle leggi della grande distribuzione o dalla necessità di moltiplicare all'infinito le infrastrutture." Infatti, le trasformazioni in atto nel territorio richiedono con urgenza di mettere a punto nuovi o rinnovati materiali architettonici[39], i quali certamente non esauriscono lo spazio dell'abitare contemporaneo, ma lo connotano,

---

[35] "*Junkspace* non `è ciò che resta dopo che la modernizzazione ha fatto il suo corso' ma ciò che resta dopo aver rincorso affannosamente la moda e i suoi codici espressivi senza alcun tentativo di resistenza culturale." Massimo Ilardi, 2007: 106.

[36] "Le luci che vengono accese sui grandi progetti urbani – i *flagship projects* – hanno anche l'effetto negativo di rendere più oscure altre aree." Giandomenico Amendola, 2010: 37.

[37] "Superfici luminose e attraenti di notte, scatole cementizie mute e vetrate di giorno, gli uffici, gli *showroom*, i centri direzionali e commerciali, le pompe di benzina con annesse sale convegni e chi più ne ha più ne metta costituiscono sempre più un sistema di punti di riferimento precario e mutevole, termografia urbana pochissimo sensibile ai valori vitruviani, eppure infallibile agli occhi di chi deve orientarsi nel tempo e nello spazio del territorio metropolitano." Pippo Ciorra, "Architettura. Totem e tabù della città contemporanea"; in Cao, Ciorra, Gambardella, 1998: 34.

[38] Pippo Ciorra, *ibidem*.

[39] "Pluralismo ed eterogeneità, che alcuni riconducono a una nuova forma di eclettismo, sono le categorie che più rappresentano le condizioni nelle quali si colloca il progetto contemporaneo: saturo di frammenti di discorsi precedenti, di razionalità variegate e discordanti, di possibilità di innovazione. Sul luogo del progetto troviamo spesso materiali dotati di una convincente definizione architettonica, ma frammenti da usare come `materiale da costruzione dotato per parti di un discorso di cui intuiamo l'esistenza e l'importanza ma di cui si ignorano i significati', *objet trouvés* dei quali intuiamo il valore, alla deriva e ai margini della nostra comprensione." Paola Viganò, 1999: 123.

e nel loro insieme, consentono di riflettere tanto su temi progettuali ricorrenti quanto su temi progettuali emergenti[40].

Gilles Clément (2005) introduce il concetto di *terzo paesaggio* per indicare *insiemi primari* (spazi mai sottoposti a sfruttamento), *residui* (spazi derivanti dall'abbandono di una attività) e *riserve* (spazi protetti dalla attività umana), che rappresentano una risorsa fondamentale per la biodiversità naturale[41]; nel suo saggio non parla specificatamente di paesaggio, bensì lo interpreta come una problematica di ordine mentale, avvalendosi della condizione di *terzietà* intesa nel senso di *intruso* o *escluso* rispetto a un procedimento che definisce ciò che è utile o indispensabile. Mirko Zardini (2007) estende tale concetto alla disciplina architettonica, per esprimere l'idea che temi progettuali solitamente trascurati o ritenuti marginali costituiscono invece un *terzo paesaggio* per l'architettura contemporanea, offrendosi come campo di sperimentazione per una *biodiversità architettonica* messa in secondo piano dalle pratiche consolidate del *marketing* urbano. In particolare, ritiene che in essi sia possibile ricercare una appropriatezza del rapporto tra progetto, risorse e uso, così come la definizione di strategie migliorative del rapporto tra costi e benefici. Attraverso il riutilizzo di forme e concetti esito delle recenti sperimentazioni in ambito tecnologico e architettonico, si può tentare di coniugare aree difficili, programmi specifici e risorse limitate per ottenere risultati interessanti non tanto per la grandezza del tema[42] quanto piuttosto per l'intensità con cui viene condotta la riflessione progettuale. "Allontanandoci dalle aree e dai temi tradizionali" – conclude Zardini (2007: 126) – "e avventurandoci nelle aree residue dell'architettura contemporanea, quelle fino ad ora più o meno trascurate dalla pubblicistica e dalle riviste di architettura, possiamo scoprire una miriade di interventi di dimensioni contenute, sviluppati spesso in condizioni limite, attraverso pratiche innovative, secondo processi inusuali, con nuovi attori e partecipazioni, in luoghi inaspettati."

Tra questi *sintomi emergenti* che stanno cambiando la percezione della scena abitativa, Aldo Aymonino (2007: 121) individua i temi minori, i quali "stanno invertendo il rapporto figura/sfondo a favore di un 'paesaggio del provvisorio' che sembra sempre più essere il vero motore della costruzione della città delle relazioni complesse e degli usi potenziali plurimi." Se le prestazioni inaspettate di elementi secondari, il riscatto dei materiali di scarto, l'incertezza dei confini disciplinari per alcune problematiche inducono l'adozione di una griglia concettuale flessibile da sovrapporre a uno scenario composto essenzialmente da materiali disomogenei, per Aymonino questo determina anche da parte del progettista il ricorso alla progettazione di temi modesti ma dotati di vitalità che con il loro valore aggiunto sono in grado di ribaltare la loro modesta

---

[40] "Alcuni dei temi progettuali contemporanei riguardano materiali che non sono ancora architettura e che sono raramente dotati di definizione e qualità (…). Si tratta di materiali da ripensare caso per caso, con un atteggiamento complementare a quello dell'abbondante manualistica che li riguarda. Non si tratta cioè di riproporre un modello, ma di aprire a innovazioni legate a un contesto geografico, programmatico, tematico." Paola Viganò, 1999: 125.

[41] "Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. (…) Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata." Gilles Clément, 2005: 10.

[42] "Accantonando le presunzioni dell'architetto ed esaminando il problema dal punto di vista compositivo, il tema del parcheggio davanti ad un ipermercato della città diffusa o quello del piazzale dinanzi ad una fabbrica potrebbe avere la stessa rilevanza del parco aperto nella periferia ottocentesca o della piazza nel centro storico." Umberto Cao, 1998: 15.

caratterizzazione utilitaria; tra questi, rientrano le funzioni tecniche dell'architettura terza, che si pone come *infrastruttura dell'abitare*.

> Difficile, anzi impossibile, immaginare un mondo senza infrastrutture. Eppure nel corso del tempo, almeno da un certo punto in poi, l'architettura si è in generale comportata nei loro confronti con molta sufficienza, trattandole come un fatto ineluttabile sì, ma prevalentemente tecnico, delegandone il progetto, l'esecuzione, la gestione ad altre competenze e discipline, ritenute senza dirlo apertamente un poco di second'ordine, culturalmente limitate, settoriali.
>
> Maurizio Vogliazzo, 2011: 34

Maurizio Vogliazzo (2011) denuncia nella letteratura disciplinare una insufficiente attenzione al rapporto tra l'architettura e le infrastrutture - che solitamente non va al di là delle innovazioni costruttive[43] - per mostrare più interesse nel cogliere gli aspetti culturali, antropologici, sociali e produttivi, trascurando sovente il ruolo svolto dalla manualistica tecnica - riferimento unico e condizionante nella progettazione di acquedotti, fognature, dighe, stalle, ecc… Se l'incontenibile irruzione della tecnologia digitale, con le sue rapide trasformazioni nell'esistenza quotidiana, a prima vista rende obsoleto il peso fisico delle infrastrutture in favore di un campo elettromagnetico che avvolge il pianeta facendo viaggiare in tempo reale l'informazione, in realtà si continuano a richiedere tecnocostruzioni grandi o piccole per conferire maggiore qualità della vita all'ambiente costruito: le potenti installazioni per la produzione di energia che utilizzano la vasta gamma di fonti alternative a disposizione, gli impianti per il trattamento e il riciclaggio dei rifiuti, i depuratori efficienti, le reti di distribuzione idrica aggiornate, i sistemi di abbattimento degli agenti inquinanti ambientali, nonché i terminali adatti per flussi materiali e immateriali sono solo alcuni degli esempi possibili. Eppure, avverte Vogliazzo (2011: 34), in questo processo l'architettura è stata messa fuorigioco, "pressata tuttora nella morsa dei rigidi e remoti dettati della tipomorfologia e della contestualizzazione, vessata, disprezzata e conculcata dallo strapotere dell'urbanistica e dei suoi più recenti derivati, punita dall'arretratezza tecnologica, ignorata dalla politica e perfino dalla cultura, soggiogata dagli imperativi di ideologie *politically correct* (per altro modo vaghe), non si è mai resa conto del fatto che l'unica sua salvezza possibile andava cercata proprio nelle infrastrutture (terreno sul quale, tra l'altro, aveva dato in anni ormai lontani ragguardevoli prove)."

La disciplina architettonica si sta orientando dai temi ricorrenti verso i temi emergenti, spesso trascurati perché ritenuti *minori*, ma dotati di potenzialità da esplorare: "quindi – conclude Cherubino Gambardella (2010: 133) - il problema non risiede nell'essenza ma nella capacità di costruire condizioni di espressione per idee marginali, visto che quelle centrali sembrano scomparse. I temi secondari sono vere e proprie risorse architettoniche, più per le loro potenzialità figurative che per regolamentarne la trasmissione e lo studio compositivo."

---

[43] "A parte alcune eccezioni, i libri di storia dell'architettura al momento più diffusi e per lo più italiani non sembrano invece dedicare speciale attenzione alla questione del rapporto fra architettura e infrastrutture, al di là delle innovazioni costruttive derivate dalla diffusione di materiali via via più raffinati prodotti dall'industria; trascurando magari che la fontana di Trevi è prima di tutto un acquedotto, o che la Mae de Agua di Carlos Mardel a Lisbona vale per conto suo forse più di tutta la ricostruzione siziana del Chiado post incendio. O dimenticando del tutto la stazione ferroviaria di Stoccarda di Paul Bonatz, e i suoi straordinari viadotti autostradali e le insuperate opere idrauliche. La strada alpina del Sustenpass; il garbo di Rino Tami. E ancora, per restare a casa, le centrali elettriche di Amodeo, di Portaluppi, di Muzio, di Ponti." Maurizio Vogliazzo, 2011: 34.

2.2
Third is More

(…) L'architettura non dipende né dal volume dell'incarico né dalla natura del programma, bensì dalla dignità e dalla qualità della soluzione.

Helio Piñón, 2006: 198

L'aggettivo *terzo* viene impiegato per definire un'alternativa o una mediazione tra due termini in contrasto[1]; spesso gli viene associata una valenza negativa assumendolo quale sinonimo di *marginale*, che in senso figurato è riferito a qualcosa la cui importanza è ritenuta limitata e non determinante: ad esempio, l'espressione *terzo mondo* indica il complesso di paesi considerati poveri in quanto tagliati fuori dai grandi processi di industrializzazione e di sviluppo tecnologico o perché privi di risorse naturali. Poiché in ambito architettonico l'utilizzo di tale termine potrebbe dare adito a un fraintendimento del concetto di architettura terza come tema poco rilevante, questo paragrafo prende in considerazione quei passaggi della letteratura dedicati al significato di *terzo* nelle accezioni di *banale*, *quotidiano*, *minore*, *spontaneo* e *minimale* per mostrare come nella disciplina - essendo tutte interpretabili positivamente e parafrasando il famoso slogan di Ludwig Mies van der Rohe - anche *il terzo è il più*. Infatti, come sostiene Francesco Dal Co[2], in architettura non esistono temi migliori o peggiori, bensì modalità progettuali migliori o peggiori per affrontare qualsiasi tema, dove il discrimine tra i primi e i secondi è dato dalla felicità, essendo la pratica architettonica una espressione costruita della vita umana.

La prima accezione che si affronta è quella di marginalità dell'architettura terza all'interno dell'ambito disciplinare per il suo essere *banale*, termine adoperato per esprimere sia la mancanza di originalità, distinzione o importanza, sia qualcosa di semplice, facile e scontato. La rivalutazione del *banale* ha preso avvio nel campo artistico, quando nel 1917 Marcel Duchamp espone in una galleria di New York un orinatoio poggiato sul fianco con il titolo *Fontana*: attraverso questa provocazione per la prima volta l'identità dell'arte entra in crisi, dal momento che l'artista attribuisce un senso a qualsiasi oggetto, anche quello banale e prosaico, il cui valore consiste proprio nel messaggio che egli intende comunicare. Da questo momento in poi, decontestualizzando qualsiasi oggetto dal suo ambiente originario, è possibile conferirgli nuova bellezza[3]. A partire dagli anni Sessanta del ventesimo secolo, molti artisti immettono nel mercato opere realizzate con materiali poveri e prive di ogni connotazione estetizzante per contrastare il culto dell'originalità dell'opera d'arte.

Nello stesso periodo, Robert Venturi (1966) introduce le sue simmetriche riflessioni *il banale è il contesto della nuova architettura* e *la nuova architettura è il contesto del*

---

[1] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

[2] In occasione della sua introduzione alla *Lectio Magistralis* tenuta da Álvaro Siza il 15 Luglio 2011 nella Facoltà di Ingegneria ed Architettura della Libera Università Kore ad Enna.

[3] "L'originalità di Duchamp era di proporre riproduzioni. Collezionava oggetti banali e li riproponeva come opere dando loro un titolo: *ready-mades*. In effetti i *ready-mades* – oggetti di inconsapevole bellezza prodotti in serie dalla società industriale – erano un invito al sublime. Invece di riprodurre o rappresentare una cosa, Duchamp decontestualizzava un oggetto, umile o disgustoso che fosse, per scoprirne la bellezza innata." Richard Ingersoll, 2004: 141.

banale, motivando questa corrispondenza biunivoca con l'idea che la *Pop Art* abbia dimostrato quanto il banale sia spesso la principale sorgente dell'occasionale vitalità e varietà dello scenario abitativo. La presenza degli elementi banali nell'esistenza umana costituisce per Venturi la giustificazione principale al loro impiego nella disciplina architettonica: per quanto il progettista possa lamentarsene, o tentare di ignorarli se non di eliminarli[4], essi rimangono fintanto che risponderanno alle esigenze per cui sono finalizzati o non verranno opportunamente sostituiti, quindi è necessario che vengano considerati a tutti gli effetti come materiali del progetto. Sulla scorta delle considerazioni di Venturi, Umberto Cao (2009) propone il ricorso a modalità non convenzionali, quali l'uso improprio di elementi comuni o la tecnica dello straniamento, dello spaesamento e dell'ironia, per impiegare il banale.

Lucien Kroll (1996), nel teorizzare una estetica del banale, del disordine e dello spontaneo, attribuisce al primo il ruolo di stabilire un dialogo tra i desideri degli abitanti e le capacità progettuali; tuttavia, ritiene che il suo uso non debba essere finalizzato alla riproposizione ironica o ricondotto nel *kitsch*, che reputa essere un surrogato a basso livello estetico-economico di un prodotto culturale alto e tecnicamente riproducibile, reso nuovo oggetto del culto di massa.

Di parere diverso è invece Alessandro Mendini (1979), che in un breve saggio scritto per l'omonima mostra alla Biennale di Architettura di Venezia del 1980, vede il *kitsch* come esito del rapido consumo di tutto ciò che la contemporaneità produce[5]. La società consumistica si distingue dalle altre grazie alla presenza di questo fenomeno, che merita di essere studiato in quanto può fornire una chiave di interpretazione sociale. Esso non va considerato come una mera espressione del cattivo gusto, della banalità o dell'ovvio, bensì un modo di vivere dell'*uomo-massa* trasformato in *uomo-kitsch*. Come fatto sociale non consiste in una scelta individuale ma in un insieme di modelli di comportamento che l'uomo è spinto a fare proprio. Mendini formula l'ipotesi di un passaggio dell'esperienza *kitsch* dal campo sociologico a quello progettuale dell'architettura, ovvero da mezzo di analisi sociale a metodo di lavoro per costruire[6]. Il *kitsch* implica anche la presa di coscienza del quotidiano, poiché esprime il rapporto esistenziale dell'uomo con l'estetica spicciola, ponendosi quasi a immagine speculare all'arte; esso piace all'uomo di massa perché fatto da lui stesso, perché è un fenomeno di qualità per definizione.

> Ma proprio perché capace di instaurare le relazione "vere", ora per ora, dell'uomo con gli oggetti che usa e che lo circondano, il kitsch rivela di essere quella "certa" estetica, quella reale capacità creativa,

[4] "Gli architetti e gli urbanisti, che denunciano rabbiosamente il paesaggio urbano contemporaneo per la banalità e la volgarità, elaborano complicati metodi per abolire o dissimulare gli elementi banali o per escluderli dal vocabolario delle nuove immagini urbane." Robert Venturi, 1966: 56.

[5] "Ecco, il kitsch è essenzialmente questo: moltiplicabile e deperibile. Per definizione è basato sulla civiltà consumistica che crea per produrre (moltiplicabilità) e produce per consumare (deperibilità). Nato nella Germania di fine secolo con vari significati (vendere una cosa al posto di un'altra; spazzatura artistica; far di mobili vecchi mobili nuovi) "kitsch" ha finito per significate la negazione dell'autentico; anzi l'autentico in versione supermercato, cioè stravolto da un qualcosa che rende il pezzo raro alla portata di tutti e di tutte le tasche: autenticamente falso." Alessandro Mendini, 1979.

[6] "Se, infatti, si considera il kitsch come un'ottica quanto mai vasta e aggiornata per interpretare la cultura materiale che ci circonda, allora può essere breve il passo verso una 'metodologia di progettazione kitsch', cioè verso un kitsch culturalmente noto a se stesso. Una possibile cinica sconvolgente carta da giocare nel momento in cui tutti i metodi di progettazione segnano il passo, funzionalismo, tendenza, radicali compresi." Alessandro Mendini, 1979.

> quel modello formale che si stabilisce davvero nel maggior numero di individui. Kitsch è arte applicata e adattata alla vita di "tutti" e di "tutti i giorni". Il kitsch dunque è una presenza fortissima, ineliminabile, geograficamente estesissima e vincente: tanto vale trarne vantaggio. Ben vengano nelle scuole di architettura e di design dei corsi speciali sul banale, delle grosse discussioni sul kitsch.
>
> Alessandro Mendini, 1979

La seconda accezione di apparente marginalità dell'architettura terza è legata al *quotidiano*, fenomeno messo ampiamente in risalto da Michel de Certeau, che guarda alle azioni dell'uomo comune, del quale si trascurano spesso la dimensione quotidiana e le poche regole che utilizza nella costruzione nello spazio[7]. Infatti, il territorio è definibile come palinsesto nel quale agiscono le pratiche ordinarie, tracce rinvenibili mediante l'ambiguità e l'osservazione e da riutilizzare attribuendo loro nuovi significati e nuovi ruoli. Chi abita i luoghi può svilupparne una diversa conoscenza e di conseguenza può cogliere e leggere ciò che sfugge a sguardi distanti; inoltre la casualità introdotta dal fattore tempo rende il rapporto con lo spazio occasionale ma anche creativo. Dalle sue analisi de Certeau desume due modalità per la lettura e la decodificazione dello spazio dell'abitare contemporaneo, riconducibili rispettivamente alla figura retorica della *sineddoche* (uso di una parte al posto del tutto) e dell'*asindeto* (soppressione di connessioni, congiunzioni e avverbi in una frase o tra più frasi). Queste figure rappresentano due condizioni speculari nella fruizione quotidiana dello spazio: la prima dilata un elemento spaziale amplificando il dettaglio, mentre la seconda opera per elisione segmentando la continuità.

Cristina Bianchetti (2003) vede nella quotidianità un campo di indagine per lo studio dell'ordine e della struttura che regolano i territori, oscillante tra i due estremi della *routine* e dell'informale. Da un lato propone infatti l'osservazione del quotidiano come espressione di ripetizione nell'abitare contemporaneo, allo scopo di coglierne i materiali costitutivi, le regole associative, i principi insediativi, nonché le relazioni tra i diversi materiali, così come tutte quelle strategie di intervento volte a far emergere una distinzione all'interno di territori tutti uguali. Per Bianchetti (2003: 40-41) "l'esplorazione della routine diventa anche esplorazione della dimensione corporale dello spazio abitato, una dimensione proiettiva, non euclidea, quella che il corpo esperisce direttamente, manipola, subisce." Dall'altro lato avanza un'osservazione del quotidiano come attenzione alle pratiche informali d'uso del tempo e dello spazio, fondata sul presupposto che nel divario tra attesa e osservazione si possano comprendere le modalità di costruzione e di uso del territorio. Osservare le pratiche informali significa guardare ai diversi microcosmi dell'abitare: l'abitare temporaneo (stanze d'albergo, campeggi e luoghi di rifugio); i mestieri di strada, dalla questua ai lavavetri; le attività commerciali di strada improvvisate su spazi sia periferici sia centrali; la coltivazione abusiva degli orti ricavati lungo gli argini dei fiumi, le tangenziali o le ferrovie; il riuso fantasioso (luoghi sportivi in aree industriali dismesse, parchi del mare in ex colonie marine, luoghi per meeting, feste e banchetti in chiese sconsacrate); la trasformazione di centri storici in parchi tematici secondo il *modello Disneyland* (Venezia, San Marino, Salisburgo, Barcellona).

---

[7] "Anziché restare nel campo di un discorso che mantiene il suo privilegio rovesciando il suo contenuto (che parla di catastrofe e non più di progresso), si può tentare un'altra via: analizzare le pratiche minute, singolari e plurali, che un sistema urbanistico doveva gestire o sopprimere e che invece sopravvivono al suo deperimento…" Michel de Certau, *L'invenzione del quotidiano*, 1990; in Marini, 2010: 34.

Il quotidiano investe anche l'ambito estetico: Ernesto Francalanci (2006: 64-65) descrive un'estetica diffusa del quotidiano[8], dove alla percezione formale legata all'apparenza delle cose si affianca il "riconoscimento della loro progressiva ipersignificazione e implicazione concettuale e semantica, della loro interrelazione, del loro grado di appartenenza all'insieme materiale fisico del mondo e a quello immateriale della logica." Gli oggetti quotidiani non sono più soltanto tali, ma anche delle *figure*, "ovvero delle idee simboliche, dei segni di correlazione culturale, degli emblemi prestati a un'antropologia dell'abitare e dell'essere".

Nella disciplina architettonica la dimensione del quotidiano è divenuta oggetto di interesse quale ambito concettuale per la comprensione delle specificità insite nelle relazioni con lo scenario abitativo. L'interesse per l'*ordinario* non è recente, ma nella contemporaneità viene declinato in modalità che richiedono un'indagine sulle relazioni instaurate tra lo spazio fisico e le pratiche individuali e collettive inerenti il suo uso. Emerge così una *cultura del quotidiano* che enfatizza l'importanza dell'esperienza come aspetto fondamentale della condizione abitativa, poiché sono le pratiche sociali a promuovere la modificazione fisica dello spazio[9]. Per Paola Gregory (1998) l'*invenzione del quotidiano* si rivela essere una strategia per guardare gli oggetti del reale, definire nuovi rapporti tra di essi e per rivelarne il carattere composito, instabile, frammentario, interminato e fluttuante; si tratta di una modalità che permette di esplorare l'architettura nella sua dimensione di strumento per la conoscenza dello spazio, capace di riflettere la fenomenologia del reale[10]. Il processo di costruzione dello spazio attraverso l'invenzione del quotidiano possiede tre caratteri fondamentali: la costruzione del vuoto come abito definito dalle manipolazioni spaziali e come evento nel tempo; la molteplicità delle forme e frammentazione dell'insieme in parti con una certa autosufficienza pur se determinate dalla struttura del tutto; il processo continuo di elaborazione del dettaglio e articolazione del volume. In definitiva, il quotidiano si impone nell'architettura con le sue domande:

> Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è? Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?
>
> Georges Perec, 1994; in Marini, 2008: 62

La terza accezione vede la marginalità disciplinare dell'architettura terza quale sinonimo di *minore*, impiegato nella comparazione per indicare tra un insieme di termini

---

[8] "Le cose si sono animate, estendendosi al di là del loro confine fisico e aprendosi a dimensioni concettuali più complesse. La dimensione dell'estetica diffusa (…) è riscontrabile a partire dall'analisi del nostro più immediato e domestico orizzonte, popolato di cose molto comuni, abitudinarie, consuete, in mezzo alle quali ci muoviamo e viviamo, pensando che esse siano esenti dal processo distruttivo o modificativo, che sta mutando l'intera gamma degli artefatti e il loro uso." Ernesto Francalanci, 2006: 65.

[9] "La vita quotidiana è la misura di tutto: del compimento o piuttosto del non compimento delle relazioni umane, dell'impiego del vissuto, delle ricerche dell'arte, della politica rivoluzionaria. Così intesa indica l'aspetto vissuto dell'esistenza, il senso generale del vivere nella sua concretezza." Guy Debord, 1955; in Di Franco, 2007: Q6.

[10] "Alcune operazioni di descrizione e di rilievo del territorio e della città contemporanei possono essere considerate una forma di *close reading*, decostruzione meticolosa di un "paesaggio ovvio", banale e quotidiano, nei suoi più minuti elementi costitutivi: le recinzioni, i vialetti sterrati, i depositi a cielo aperto, i punti di accesso di pedoni e automobili, i marciapiedi, le parti asfaltate, gli alberi, le case. Un'operazione che invita a un rallentamento della formazione di un giudizio di valore (bello/brutto)." Paola Viganò, 1999: 21.

quello a cui si associa una caratteristica più piccola. In questo caso viene riferito a quelle tecnocostruzioni di piccola scala che, in quanto tali, non vengono riconosciute quali temi progettuali significativi; tuttavia è possibile attribuirlo anche alle componenti di una grande costruzione, come ad esempio le turbine di un aerogeneratore[11]. In contrapposizione al gigantismo[12], Lucien Kroll (1996: 46) sostiene che "la piccola dimensione, di fronte agli avventurieri della tecnica, del fuori scala e della loro immagine aggressiva, viene ritenuta inferiore: invece rappresenta piuttosto un tipo di civilizzazione pedonale. E' il futuro." Dello stesso avviso sono gli architetti Korteknie e Stuhlmacher, che nel descrivere il loro progetto *Las Palmas parasite* - prototipo di architettura parassita di piccola scala sistemata per sei mesi sul tetto del magazzino *Las Palmas* in occasione dell'evento *Rotterdam città della cultura* - manifestano un interesse per la *smallness*, in evidente contrapposizione alla *bigness* teorizzata da Rem Koolhaas, considerandola un vero e proprio approccio al territorio; l'intento è quello di indagare la dimensione minima per individuare nuove corrispondenze tra forma e tecnologia costruttiva[13].

Per Vittorio Ugo (1991) la scala dimensionale correlata all'uomo, al contesto e alla qualità dell'opera architettonica assume un'ulteriore valenza quando sussistono la capacità di rapportarsi alla storia e la consistenza delle implicazioni teoriche: è il caso, ad esempio, del *Padiglione tedesco* progettato da Mies van der Rohe per l'Esposizione di Barcellona del 1929, oppure del *Tumulo* di Adolf Loos e della *Cabane rustique* di Laugier, le quali, nonostante la modestia della loro consistenza fisica e dimensionale, assumono un carattere fondativo. Infatti, se è evidente che una costruzione imponente può imporre percettivamente la propria presenza, è da considerare anche l'ampia risonanza di un'opera modesta ma dotata di grande valore estetico, storico e sociale. Non è la dimensione a definire la qualità dell'architettura[14], poiché tra grande e piccolo non esiste differenza:

> Considera costruire una cucina di una abitazione non meno desiderabile di costruire una cattedrale. Per l'arte le dimensioni del progetto non hanno importanza, come le questioni di denaro. Ciò che conta veramente è la qualità del carattere. Il carattere può essere grande nel piccolo e piccolo nel grande.
>
> Frank Lloyd Wright, 1931: 3

La quarta accezione di marginalità riguarda l'architettura terza concepita in assenza di progettualità intenzionale, ovvero *spontanea*. Del fenomeno si è occupato Bernard Rudofsky (1964), il quale ha messo in evidenza come la storia dell'architettura scritta e insegnata nel mondo occidentale si occupi solo di ambiti culturali ristretti e ben

---

[11] "Credo nella dimensione minuta, penso che le pale eoliche debbano muoversi come ali di libellula, dare un'idea di leggerezza e trasparenza." Renzo Piano, intervista pubblicata in Abitare, n. 499, Novembre 2009, p. 126.

[12] "Abbiamo cominciato a soffrire del desiderio di gigantismo. Credevamo che fare grandi cose fosse un bene. E' una malattia. Dobbiamo pensare a piccoli progetti, piccole cose." Jawaharlal Nehru; in Latouche, 2006: 157.

[13] "Mentre gli altri parlavano di grandi dimensioni, il nostro interesse era per la piccola scala. Abbiamo diffuso la pratica dell'agopuntura al posto della *tabula rasa*, la cura e l'implementazione dell'esistente. Mentre tutti lavoravano su *housing* prodotti in serie, noi ci preoccupavamo dell'espressione individuale, di una densificazione discreta piuttosto che dell'espansione urbana su vasta scala." M. Stuhlmacher, 2005; in Marini, 2008: 216.

[14] "Il fatto poi che le 'macchine' per abitare siano grandi o piccole, appartiene a quella retorica che contrappone la 'casetta in Canada' all''alveare umano': le dimensioni non definiscono la qualità dell'architettura." Gabetti & Isola; in Fazio, 2000: 200.

determinati, presentando soltanto un certo tipo di manufatti. Invece, essendo l'architettura non tanto un'arte del costruire quanto piuttosto un'espressione tangibile di un modo di vivere, a suo avviso è necessario estendere lo sguardo a tutte le costruzioni umane, da quelle che combinano intenzionalmente utilità e bellezza a quelle che le coniugano inconsapevolmente[15], includendo quelle anonime[16].

Alla eventuale obiezione che l'architettura delle *bidonville*[17] e di sopravvivenza non possa annoverarsi tra gli esempi di *nobile arte della poesia nello spazio*, Yona Friedman (2006) risponde con la considerazione che la maggioranza di monumenti ereditati dall'antichità non sono creazioni artistiche in senso stretto, bensì costruzioni militari – bastioni - o di servizio - acquedotti, colombaie e granai -, il cui unico difetto è spesso quello di non lasciare tracce. Per Anthony Reid (in May, 2010) l'architettura spontanea ha molto da insegnare, dal momento che riflette le esperienze abitative e aiuta a comprendere le ragioni per cui molti edifici contemporanei non sono in grado di soddisfare le esigenze umane fondamentali[18]. Essa inoltre suggerisce un'idea di tradizione che apparentemente mette a disagio perché rimanda alle convenzioni e ai vincoli del passato, ma che in realtà può ispirare soluzioni architettoniche capaci di stimolare l'immaginazione.

Nella sua indagine sugli insediamenti costieri della Sicilia sud orientale condotta mediante tre ricognizioni fotografiche tra il 2003 e il 2008, Davide Pagliarini (2008) guarda a due elementi spontanei, la serricoltura - l'area, compresa tra il polo petrolchimico di Gela e il villaggio di Punta Braccetto, a confine tra Ragusa e Santa Croce Camarina, costituisce il più grande distretto ortofrutticolo italiano - e la residenza informale, per ragionare sulla dispersione urbana. Pur trattandosi di episodi marginali rispetto ai temi comunemente oggetto del dibattito architettonico contemporaneo, attraverso la ricerca di elementi che consentano la coesistenza tra abitare e produrre, il tema dell'abitare viene sviluppato in relazione al potenziale ruolo di tali elementi nel definire nuove forme di insediamento nel paesaggio contemporaneo. I territori sono indagati con uno sguardo attento ai dettagli per individuare la molteplicità di elementi, caratteri e identità presenti[19].

---

[15] "Innumerevoli luoghi possiedono un'estetica, senza che siano stati investiti da una precisa volontà estetica. Si tratta di un valore proprio del funzionalismo, ben lontano dall'architettura. Oggi non guardiamo un'automobile da corsa per la sua bellezza. Un'architettura del XIX secolo ha dato un aspetto, senza aver ricevuto, nella maggior parte dei casi, l'impronta di una volontà estetica – e parlo del XIX secolo, così come potrei parlare di alcune aree industriali realizzate alla fine del XX secolo, che si configurano come vere e proprie architetture radicali, senza concessioni, grezze, ma affascinanti." Jean Nouvel; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 17.

[16] "La bellezza di questa architettura è stata a lungo ignorata perché considerata casuale; oggi tuttavia dovremmo essere in grado di riconoscerla come frutto di un raro buon senso per il modo in cui sono trattati i problemi pratici." Bernard Rudofsky, 1964: 3-4.

[17] "Ogni periferia auto costruita, perfino una orrenda bidonville ha più dignità, cioè esprime uno sforzo vero, umano, di abitare e non un'utopia zoppa che alcuni progettisti applicano ad altri uomini, il cui destino abitativo non vorrebbero senza dubbio condividere. Si tratta di una costruzione consapevole della bruttezza, di una sfida a millenni di sapienza del costruire e dell'abitare. Ripeto, gli abitanti, lasciati a se stessi finiscono per fare di meglio." Franco La Cecla, 2008: 76.

[18] John May (2010: 42) riprende la definizione di *architettura spontanea* data da Paul Oliver nella *Encyclopaedia of Vernacular Architecture*: "L'insieme degli alloggi e degli altri edifici del popolo. Legati ai loro contesti ambientali e alle risorse disponibili, sono in genere costruiti dal proprietario o dalla comunità, con tecniche tradizionali. Tutte le forme di architettura popolare sono pensate per rispondere a esigenze specifiche, in armonia con i valori, le economie e gli stili di vita delle culture che le hanno prodotte".

[19] "L'unità territoriale minima è costituita dall'azienda agricola a conduzione familiare, organizzata lungo un sentiero di accesso alla proprietà, individuata da un fabbricato produttivo o dalla casa di villeggiatura per i proprietari, da un pozzo a vasca, riconoscibile per la forma cilindrica in calcestruzzo, e da uno o più annessi

> L'architettura coi quarti nobiliari, da Babilonia a Brasilia, non assomma a nulla che lontanamente si accosti a un regesto completo delle gesta dell'uomo costruttore.
>
> Bernard Rudofsky, 1977: 8

L'ultima accezione di marginalità dell'architettura terza risiede nella sua progettualità *minimale*, intesa come essenzialità che guarda solo al contenuto tecnico tralasciando spesso le istanze estetiche e topologiche. In realtà oggi si guarda al minimale come atteggiamento capace di prefigurare un mondo nuovo[20]; nel saggio *Un ordine che esclude la legge* Massimo Cacciari propone infatti lo *spostamento minimo* come strategia per controllare il tutto che opera attraverso continue modificazioni.

Una possibile applicazione del concetto di *minimale* in architettura riguarda l'impiego di materiali poveri: guardando alla pratica architettonica francese, Carlotta Darò (2002), riscontra una sperimentazione di interventi minimali che lavorano sulla funzionalità, sulla economia e sulla flessibilità dei materiali prefabbricati. In occasione di una mostra tenutasi nel 2001 al Pavillon de l'Arsenal di Parigi, sono state esposte costruzioni di piccola scala, invisibili, spesso provvisorie, più simili al mobilio leggero e modulabile. La scelta di materiali da costruzione prefabbricati, impiegata per questo tipo di interventi, non soltanto risponde efficacemente alle logiche funzionali, ma nasce da un processo di razionalizzazione delle energie e delle forme.

Questa riscoperta del minore mediante materiali prefabbricati mette in luce anche buona parte dell'architettura terza, come accade per gli edifici agricoli e le serre, le cui potenzialità costituiscono l'orizzonte esplorativo nella produzione architettonica di Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, visibili nei loro progetti per la casa *Lapatie* a Bordeaux (1993) e per il *Palais de Tokyo* a Parigi (2002). Altro caso emblematico è la *Maison Barak* progettata nel 2001 da François Roche (R&Sie), dove la rete agricola avvolge una forma complessa e articolata in cemento, dando luogo a un gioco di rimandi estetici e di sperimentazione. Per Lucien Kroll, materiali minimali sono paradossalmente quelli ritenuti inessenziali come i gerani alla finestra o la gabbia con il canarino nel balcone, a partire dai quali è possibile costruire lo scenario abitativo:

> Ogni essere umano ricostruisce, giorno dopo giorno, il mondo: questa è utopia. Ricostruiscono il proprio spazio, fanno ordine in casa: creano un mondo nuovo con quello che hanno, mettono a posto, cambiano qualcosa. E' un'utopia domestica, minimalista.
>
> Lucien Kroll, 1996: 137

Sulla scorta dei contributi segnalati, è possibile effettuare un ribaltamento concettuale in positivo del concetto di *terzo* per le tecnocostruzioni, all'interno del quale il *banale* diviene occasione di vitalità e varietà nello scenario contemporaneo, il

---

rurali, rimesse e capanni. Le rimesse agricole e i ricoveri per gli attrezzi, riadattati ad abitazioni temporanee, ospitano una popolazione marginale di braccianti immigrati. Le antenne paraboliche e le radio in funzione tra le serre stabiliscono un ponte con l'altra sponda del Mediterraneo." Davide Pagliarini, 2008: 112.

[20] "Io possiedo il mondo tanto meglio quanta maggiore è la mia abilità nel miniaturizzarlo, ma, ciò facendo, è necessario comprendere che nella miniatura i valori si condensano e si arricchiscono. Non è sufficiente una dialettica platonica per conoscere le virtù dinamiche della miniatura: bisogna superare la logica per vivere quanto vi è di grande nel piccolo (...). Il minuscolo, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza." Gaston Bachelard, 1957: 173, 178.

quotidiano funge da strumento di conoscenza dello spazio tecnico di supporto all'abitare, il *minore* assume la medesima dignità della grande dimensione nel definire la qualità architettonica purché dotato di carattere, lo *spontaneo* è indagato per individuare efficaci modalità di soddisfazione delle esigenze abitative, il *minimale* è impiegato come strategia per gestire la composizione architettonica e dei territori.

2.3
Learning from Silos

> Imparare dall'ambiente esistente è, per un architetto, un modo di essere rivoluzionario. Non nella solita maniera, che è quella di demolire Parigi e ricominciare daccapo, come suggeriva Le Corbusier negli anni '20, ma in un modo diverso, più tollerante: ciò significa domandarci come guardiamo le cose. La "strip" commerciale, in modo particolare la Strip di Las Vegas - l'esempio di strip per eccellenza - costringe l'architetto a prendere posizione senza preconcetti.
>
> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972: 19

Nella introduzione al corso *Imparando da Las Vegas, ovvero Analisi della Forma come Ricerca di Progettazione* tenuto nel 1968 alla School of Art and Architecture della Yale University, Robert Venturi e Denise Scott Brown spiegano che una attenta analisi della *strip* di Las Vegas riveste per la disciplina architettonica la stessa importanza assunta dagli studi sulle forme urbane dell'epoca antica e medievale, in quanto consente la comprensione di quella modalità insediativa emergente tanto in Europa quanto in America, definita *sprawl*. Per i due autori prendere spunto dall'ordinario non è un'operazione nuova, come dimostrano alcuni grandi maestri del Movimento Moderno attingendo al vocabolario industriale esistente: così silos e piroscafi sono referenti figurativi per la produzione architettonica di Le Corbusier, mentre Ludwig Mies van der Rohe lavora sui dettagli costruttivi delle fabbriche siderurgiche americane per adattarli alle sue costruzioni. Allo stesso modo, la comprensione dei fenomeni messi in atto dalle tecnocostruzioni a supporto dell'abitare contemporaneo è possibile a partire dalla loro osservazione; da qui la scelta di parafrasare il fortunato libro di Venturi, Scott Brown e Izenour (1972) per mostrare come sia possibile *progettare imparando dai silos*.

L'indagine recentemente condotta da John May (2010) sulle costruzioni spontanee sparse nel pianeta mostra efficacemente come l'architettura terza, anche quando non è pensata da un progettista, soddisfa contemporaneamente sia le necessità tecniche sia le istanze estetiche, etiche e topologiche. Ad esempio, i due simboli della cultura slovena - l'essiccatoio per il fieno e l'arnia[1] - esprimono una sincerità tecnica che li rende immediatamente percepibili nel paesaggio, mentre i numerosi pozzi e stagni a gradini[2] negli stati desertici del Gujarat e del Rajasthan in India soddisfano la

[1] Il *kozolec*, simbolo della nazione slovena, è un essiccatoio per il fieno, costituito da una semplice struttura lignea autonoma, con un piccolo tetto rivestito in paglia o scandole, mentre i quattro pilastri principali sostengono le rastrelliere composte da sottili pali di legno su cui si fanno seccare la paglia e i cereali. Una evoluzione del kovolec è il *toplar*, un fienile costruito su pilastri in legno e con un essiccatoio su ogni lato, che si sviluppa su due livelli per ospitare il magazzino in quello superiore, a cui si accede mediante una scala e un balcone. L'*Ulnjaki* è invece il secondo elemento distintivo del paesaggio sloveno, nel quale l'apicoltura viene praticata da più di sei secoli: si tratta di un'arnia costituita da una struttura in legno sormontata da un tetto in paglia o fieno; su uno dei lati sono raccolti e conservati numerosi alveari a forma di cassetto, inventati dal pittore e apicoltore Anton Janša, spesso dipinti a colori vivaci e decorati con immagini a tema religioso, storico ed umoristico. L'arnia è oggi ritenuta uno dei manufatti più preziosi dell'arte popolare slovena. (cfr. May, 2010: 66).

[2] I pozzi a gradini sono serbatoi d'acqua ipogei ospitati in templi di pietra, nei quali un sistema lineare di scale delimitate da colonnati su entrambi i lati e intervallate da padiglioni intermedi simili a torri conducono fino a cinque livelli sotto terra, dove si trova l'acqua. Finanziati da famiglie reali o da ricchi mercanti e costruiti dal popolo, sono luoghi della collettività, dove è possibile bere, lavare, sedersi al fresco, chiacchierare o contemplare la bellezza della loro architettura, che periodicamente funge da scena per le festività e i riti

richiesta di bellezza e si configurano come veri e propri spazi pubblici: si tratta di infrastrutture pensate per fornire accesso alle acque sotterranee e per raccogliere l'acqua piovana dei monsoni da utilizzare nei mesi di siccità. Se la casa-granaio nordeuropea[3] e la casa-torre yemenita[4] rappresentano due soluzioni capaci di gestire la presenza di spazi tecnici e spazi abitabili, invece il *big barn*, grande fienile della tipica fattoria nordamericana, oltre alla molteplicità funzionale – contiene il granaio, le stalle per pecore e bovini e le stie per i polli - è facilmente riconoscibile da una percezione anche rapida grazie alla imponente dimensione, alla copertura a mansarda che assicura maggiore spazio per la paglia e all'uso di un caratteristico colore rosso costituito da un pigmento a base di ossido di ferro che prende appunto il nome di *rosso fienile*; esso viene inoltre costruito nell'arco di un solo giorno attraverso una cerimonia che coinvolge la comunità, nel corso della quale la struttura preassemblata viene issata e montata[5]. L'esempio emblematico di tecnocostruzione spontanea che declina brillantemente bellezza, funzione tecnica e relazione al contesto è certamente il mulino a vento[6], che, sebbene disseminato in quasi tutta Europa, è diventato un simbolo nazionale nei Paesi Bassi. Tra le tipologie adottate nel corso del tempo, il *mulino a pilastro cavo* introdotto intorno al Quattrocento ospita nella base la casa per il mugnaio e per la sua famiglia, invece il *mulino a calotta girevole* realizzato a partire dal Cinquecento si distingue per la configurazione della torre in legno, che rastremata e rivestita con assi di legno disposte in orizzontale assume una forma simile alla blusa dei contadini.

Sulla scorta di tale indagine, estendendo l'osservazione a tutta l'architettura terza è possibile aprire dei discorsi finalizzati alla comprensione dei suoi aspetti estetici, etici e topologici: in particolare, sulla composizione e sulla percezione della forma, sulle pratiche d'uso dello spazio e delle risorse, sulle modalità per il soddisfacimento nel tempo delle esigenze abitative, sul rapporto con il contesto e con il senso dell'abitare che esprime. Ciascun discorso è di seguito introdotto da una domanda provocatoria e da una sintetica descrizione poiché rimanda a tematiche ampiamente trattate nei paragrafi dedicati alle sei chiavi interpretative affinate per questo lavoro di ricerca.

---

sacri. Gli stagni a gradini sorgono in prossimità dei templi poiché utilizzati per le abluzioni rituali; hanno una forma quadrata e le loro mura ospitano brevi coppie simmetriche di rampe speculari in blocchi di pietra che si incontrano su piccoli pianerottoli, creando un effetto visivo potente. (cfr. May, 2010: 98).

[3] La *Hallenhaus* è una tipologia di casa-granaio, costruita dal XV al XX secolo nei Paesi Bassi orientali e nella Germania settentrionale, con struttura in legno che ospita al suo interno l'abitazione, le stalle ed il magazzino dei cereali. Ai lati dell'ampio spazio centrale, destinato alle attività più importanti, sono collocate le stalle ed i box per bestiame e cavalli, da un minimo di due a un massimo di dieci animali, mentre nel sottotetto vengono riposti i sacchi dei cereali dopo la mietitura. Sul lato opposto, gli alloggi per l'allevatore, la sua famiglia e i collaboratori si articolano attorno a un focolare centrale aperto. (cfr. May, 2010: 56).

[4] La casa-torre, tipica residenza in mattoni cotti dello Yemen, è costituita da un minimo di cinque a un massimo di otto-nove piani, che sono utilizzati sia come alloggio per la famiglia sia per altre destinazioni: la cantina è adibita a magazzino dei cereali, parte del piano terra (nelle aree rurali) è destinato per gli animali ed a magazzino per legname, frutta e cereali e un magazzino è situato al secondo livello tra il piano riservato agli ospiti e gli ambienti domestici collocati superiormente. (cfr. May, 2010: 78).

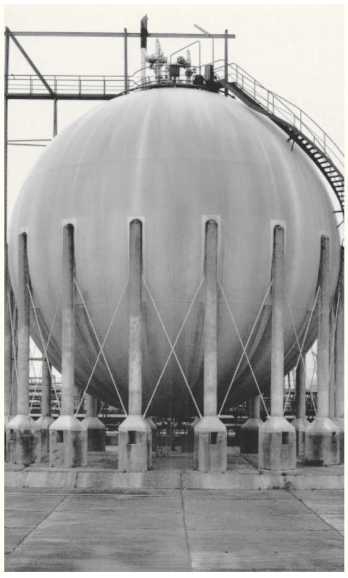
[5] "Per secoli, i contadini hanno costruito fienili basandosi sulla memoria e l'esperienza, usando i materiali che avevano a disposizione. Applicavano le nozioni apprese, prevedevano i possibili usi del fienile, ricordavano più o meno bene fienili che avevano visto, e si impegnavano a fondo per risolvere i problemi." Nancy L. Mohr; in May, 2010: 128.

[6] "Una delle strutture architettoniche popolari più significative al mondo è il mulino al vento: un'opera di straordinario artigianato e ingegno, che combina la bellezza strutturale con la funzionalità." John May, 2010: 58.

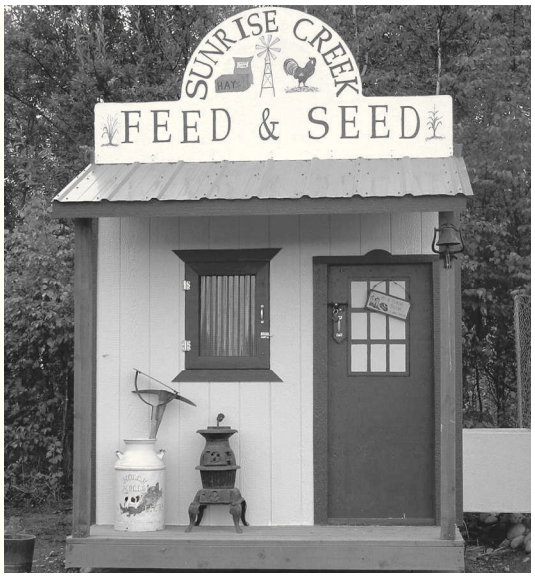




MATERIALE DA ESTETIZZARE… O ESPRESSIONE DI BELLEZZA?
Nell'arte contemporanea si è diffusa la pratica di conferire valore estetico a manufatti già esistenti: così Giancarlo Norese trasforma un pilone in *Precarious home* vincendo il Premio Terna 03 (sopra a sinistra); Richi Ferrero allestisce uno spettacolo urbano illuminando una torre idrica a Torino (sopra al centro); Montserrat Soto rievoca le *città invisibili* di Italo Calvino nello spazio plastico delle serre ad Almerìa (sopra a destra). Invece, le fotografie di Bern & Hilla Becher (sotto) che ritraggono pozzi minerari, serbatoi idrici, silos e gasometri nelle aree industriali abbandonate della Ruhr suggeriscono l'idea che la struttura delle tecnocostruzioni possa essere bella di per sé.



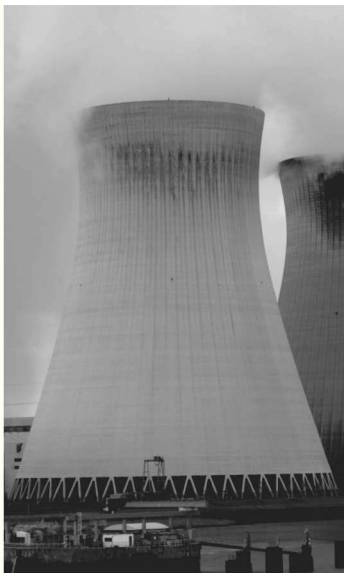



EVOCAZIONE FORMALE… O PROVOCAZIONE FIGURATIVA?
Nella pratica progettuale si registra per l'architettura terza un doppio ruolo di strumento per l'evocazione di immagini riconoscibili e di repertorio per la costruzione di nuove immagini: da un lato i dispositivi per il ricovero animale (quali alveari, conigliere e pollai) adottano spesso forme tipiche dell'architettura domestica, dall'altro alcune architetture domestiche derivano la propria forma da costruzioni adibite al ricovero animale (la colombaia nell'esempio sotto a sinistra) o alla conservazione vegetale (il granaio nell'esempio sotto a destra).









ESTRANEITA' STANDARDIZZATA... O FAMILIARITA' SPECIFICA?
La collocazione indifferente nel territorio di tecnocostruzioni standardizzate, spesso acquistabili consultando dei cataloghi (come avviene per le cabine elettriche o per le antenne della telefonia mobile), può suscitare nella collettività un senso di estraneità, a cui spesso si pone rimedio attraverso pratiche spontanee o programmate per il conferimento di familiarità ai luoghi. Certamente l'omologazione consente un contenimento dei costi, ma al contempo ostacola l'attribuzione di valore estetico mediante la percezione, ponendo una questione di cui tenere conto in fase progettuale.










MASCHERA ESTETICA… O ESTETISMO MIMETICO?
Per le tecnocostruzioni di grande dimensione che si ritiene possano causare un disturbo percettivo, si ricorre generalmente a interventi di mitigazione (come il progetto cromatico di una ciminiera mediante le sfumature del cielo mostrato sopra) e a strategie di mimesi più o meno riuscite (come il camuffamento di una antenna per la telefonia mobile in albero illustrato sotto), che alimentano una scomparsa della reciprocità tra sistema formale e sistema strutturale e pongono la questione della sincerità in architettura, da sempre tenuta a produrre significati legati al proprio tempo piuttosto che celarsi dietro una maschera priva di contenuto simbolico.









POTENZA ABITATIVA... O INCOSCIENZA ETICA?
Nella contemporaneità l'abitare è essenzialmente tecnico, ovvero rivolto alla soddisfazione delle proprie istanze mettendo in secondo piano gli aspetti etici legati all'aver cura: così il progetto di architettura terza sembra basarsi principalmente sui dati quantitativi, tralasciando gli impatti tanto sugli animali (ad esempio, il rischio di elettrocuzione o le condizioni di vita nelle aziende agricole) quanto sul territorio (ad esempio, le centrali solari fotovoltaiche e termiche rendono il terreno improduttivo per eventuali usi agricoli).

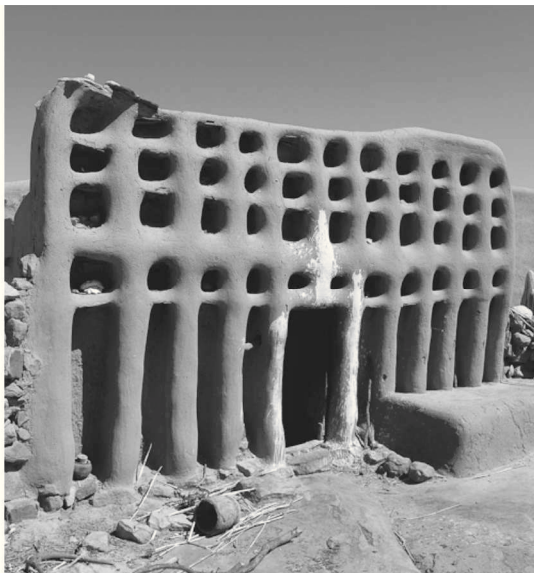




CONSENSO DEL PROGETTO… O PROGETTO DEL CONSENSO?
L'architettura terza svolge l'importante ruolo di supporto tecnico alle esigenze abitative della collettività, ma non sempre ne ottiene il consenso: se la costruzione delle centrali idroelettriche (sopra) nel Novecento è stata accolta favorevolmente poiché testimonia il benessere della società legato al crescente consumo di energia elettrica, la realizzazione di un termovalorizzatore (sotto) suscita invece forti polemiche sebbene da qualche tempo si parli di *emergenza rifiuti* per alcune regioni italiane. Da questo si deduce che il consenso è anch'esso un materiale per il progetto.







ARCHITETTURA SIMBOLICA… O VETTORE SENZA MESSAGGIO?
In epoca antica l'architettura terza esprime un valore simbolico legato al suo contenuto: gli *espigueros* portoghesi (sopra a sinistra) sono sormontati da croci che esprimono la sacralità del grano, mentre le colombaie (sopra a destra) consentono ai contadini di raccogliere il guano dei colombi e di usarlo quale fertilizzante per frutteti e giardini. In epoca contemporanea la valenza simbolica sembra essere invece assente nell'architettura del digestore anaerobico (sotto), sebbene esso, favorendo la fermentazione del materiale organico per trasformarlo in biogas da cui ricavare successivamente energia elettrica, rende il letame una risorsa preziosa.

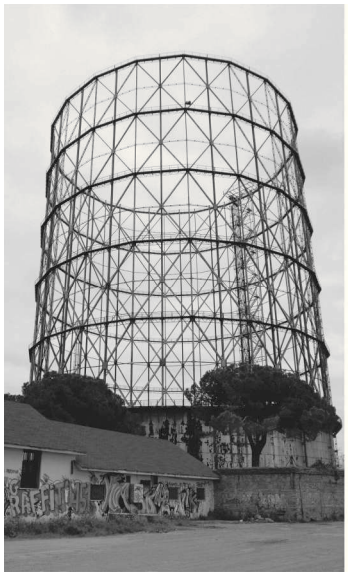


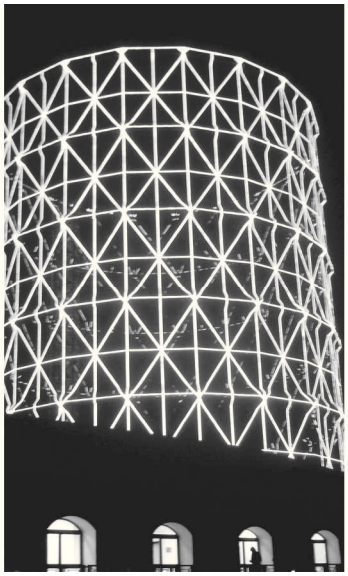






OGGETTO DI CONSUMO… O CONTENITORE PLURIUSO?
Nonostante sia realizzata originariamente per assolvere una determinata funzione tecnica, l'architettura terza si presta a una pluralità di usi sia simultanei (ad esempio, la torre refrigerante che funge da insegna pubblicitaria in occasione dei mondiali di calcio del 2010, il serbatoio idrico che ospita le antenne telefoniche sulla sommità e segnala l'ingresso alla città) sia in differita nel tempo (ad esempio, il gasometro dismesso viene adoperato come lanterna urbana cambiandone semplicemente l'immagine notturna oppure inserendo nuove funzioni al suo interno). Tale pluralità è però quasi sempre applicata a posteriori piuttosto che durante la progettazione.











SUPPORTO DELL'ARCHITETTURA… O ARCHITETTURA DELLO SCENARIO?
La logica utilitaria determina una concezione del contesto quale mero supporto per le tecnocostruzioni, le quali sono sovente realizzate in assenza di una relazione critica con esso. In realtà l'architettura terza non soltanto partecipa alla definizione della qualità abitativa del contesto in cui si situa, ma è anche capace di creare nuovi scenari abitativi: la presenza diffusa del mulino ha dato origine a un nuovo paesaggio, i *polder* (sotto), la cui immagine identifica inequivocabilmente il territorio olandese ben oltre i confini nazionali, al punto da essersi elevata a simbolo.



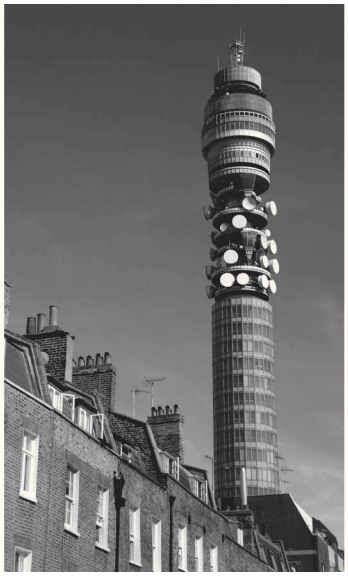






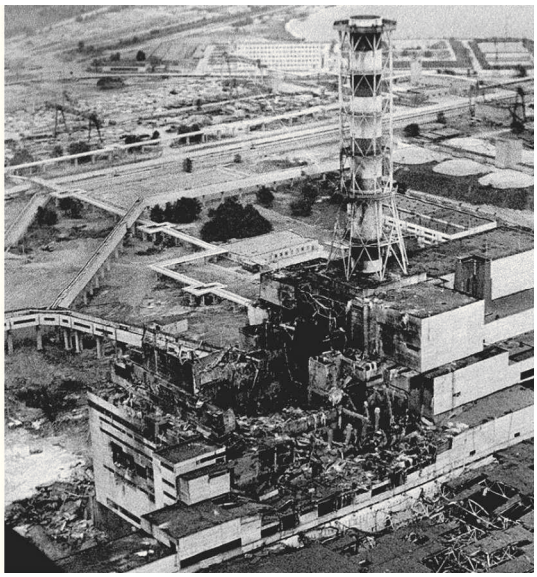
TERRITORIO DEI SEGNALI… O SEGNALI DEL TERRITORIO?
Sebbene l'inserimento incontrollato e diffuso nel territorio delle tecnocostruzioni ha dato origine alla dispersione abitativa generando un disordine difficile da gestire, molte di esse contribuiscono a dare visibilità agli spazi in cui sorgono generando dei luoghi facilmente riconoscibili: così, le insegne caratterizzano Las Vegas e Hollywood, lo schermo multimediale si pone quale spazio pubblico contemporaneo per la sua capacità di aggregazione, mentre le torri per le telecomunicazioni sono dei veri *landmark* nel panorama urbano di numerose città quali Berlino, Londra e Vienna (sotto rispettivamente a sinistra, al centro e a destra).





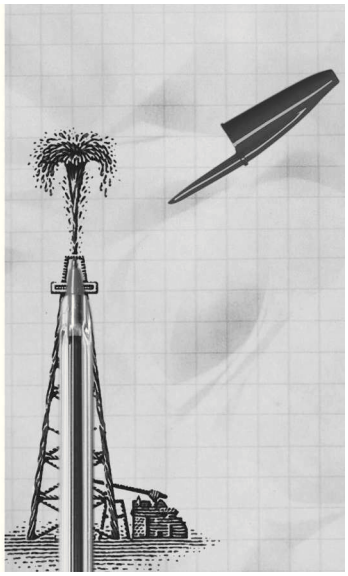






NARRAZIONE INQUIETANTE… O AFFASCINANTE?
Le tecnocostruzioni possiedono una visibilità ambivalente: se l'incendio di una piattaforma petrolifera *offshore* (sopra a sinistra) o il disastro nucleare di Chernobyl (sopra a destra) evidenziano quel carattere inquietante della tecnica che contribuisce a una deformazione negativa della loro immagine da parte della collettività, la meraviglia dell'uomo verso la grandiosità dei dispositivi che egli stesso ha realizzato si traduce in suggestione nell'immaginario collettivo operata attraverso la presenza dell'architettura terza nei giochi per bambini (sotto a sinistra), nella pubblicità (sotto a destra), nelle cartoline d'epoca e negli oggetti di design.







ROTTAME TECNICO… O ROVINA ARCHITETTONICA?
L'incessante e rapido progresso tecnico introduce delle innovazioni nello spazio dell'abitare, ma al contempo rende obsoleti i propri prodotti, che in molti casi vengono abbandonati al deterioramento naturale. Tuttavia può accadere che nel tempo tali *rottami tecnici* acquisiscano il fascino della rovina (sopra) poiché consentono la costruzione di un discorso sulle capacità abitative dell'uomo nelle varie epoche storiche: è il caso dell'acquedotto di epoca romana (sotto), ritenuto patrimonio dell'umanità e spesso conservato costituendo un apposito parco culturale.





3. Matrici teoriche

Arché e Téchne

(…) la scrittura è la forma più onesta nei confronti della città e dello spazio, perché la scrittura non uccide la magmaticità del presente, non presume di inventarlo, non pretende di esaurirlo.

Franco La Cecla, 2008

3.1
Orizzonte antropocentrico

La tecnica è di gran lunga più debole della necessità.

Eschilo, *Prometeo incatenato*; in Galimberti, 1999: 51

A partire dall'osservazione di scritti e architetture del passato si individuano quei passaggi emblematici utili a comprendere in che termini il tema dell'architettura terza sia stato considerato in ambito disciplinare nelle varie epoche storiche. Tale comprensione richiede un'indagine sul rapporto tra uomo, natura e tecnica che nel corso del tempo si è ribaltato: dalle origini fino all'avvento della scienza moderna - periodo affrontato in questo paragrafo - la tecnica è lo strumento che consente all'uomo dapprima di aver cura della natura e poi, per influsso della cultura giudaico-cristiana[1], di dominarla.

Dispositivo per aver cura

In epoca primitiva, attraverso la forgiatura degli utensili, l'uomo fonda un'alleanza con la tecnica, indispensabile per poter dominare l'ambiente nel quale vive. La forma che conferisce agli oggetti deriva da due specifiche esigenze: implementare le capacità di trasformazione e realizzare modelli concreti dell'ordine naturale che l'esperienza gli mostra. Una volta raggiunto un certo grado di sviluppo, l'apparato tecnico non è più funzione diretta del progredire della civiltà, bensì si verifica un arresto a un livello comune di attività e di controllo sulla natura.

Le società antiche raggiungono il loro massimo splendore avvalendosi di un sistema tecnico tutto sommato elementare e poco differente in ciascuna di esse, dove l'architettura terza viene costruita per gestire con cura le risorse offerte dall'ambiente: vegetali, animali, acqua e vento. Tali società considerano il cibo più un dono divino che il prodotto delle fatiche umane[2], per cui l'architettura dei granai diviene un tema importante in numerose parti del mondo. Nella penisola iberica acquista un carattere monumentale che la rende simile ai monumenti funerari: gli *horreos* spagnoli e gli *espigueros* portoghesi sono sormontati da croci che simboleggiano la sacralità del cibo. Presso i Mosgoum, popolazione che vive nella regione tra il Camerun settentrionale e il Ciad, il granaio per la sua importanza occupa una posizione centrale all'interno di un cortile circolare, i cui bordi sono costituiti da un certo numero di *tolek*, ovvero case di terra a forma di proiettile collegate tra loro da un basso muro di terra. Nelle regioni settentrionali del Benin e del Togo i Batammaliba vivono in una casa rotonda caratterizzata da un ingresso principale ai cui angoli sorgono due granai con il tetto di paglia (uno simboleggia il maschio, l'altro la femmina), ciascuno sostenuto da una torre di terra che ospita alla base le stie per polli e anatre. Infine, a Bali il *Lumbung* (o *Jineng*), granaio adibito alla conservazione del riso, è uno dei padiglioni che

[1] "Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza: domini sopra i pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sugli animali domestici, su tutte le fiere della terra e sopra tutti i rettili che strisciano sulla sua superficie." Genesi, 1, 28.

[2] "Nel passato, il rango quasi sacrale del cibo era riconosciuto da tutta l'umanità civile, e la necessità di tenere al riparo le messi generò i granai, branca essenziale dell'architettura domestica." Bernard Rudofsky, 1977: 180.

compone il tipico complesso residenziale di forma quadrata e completamente racchiuso da alte mura, in cui convivono numerosi gruppi familiari o una serie di famiglie imparentate.

Tra i dispositivi tecnici finalizzati alla produzione animale, il più rappresentativo di questo periodo è certamente la *colombaia*. Rudofsky (1964) osserva che, se nel mondo occidentale si usa il termine prosaico *piccione* in senso dispregiativo poiché considerato un flagello alla stregua delle mosche o delle pulci, viceversa nel mondo orientale si preferisce il termine *colombo*, considerato sia simbolo della speranza e della pace sia una risorsa preziosa per i contadini, che dai suoi escrementi ricavano un ottimo fertilizzante per frutteti e giardini. Infatti, il guano viene raccolto in apposite torri - le colombaie appunto - che funzionano secondo il principio del salvadanaio: quando sono colme, vengono rotte in modo da prelevare il concime accumulato.

> L'unica casa per gli animali presentabile, di fabbricazione umana, è la piccionaia. ben lungi dall'imprigionare gli uccelli, ne incoraggia l'indipendenza; è casa aperta, ospitale, ogni giorno. E, quanto all'aspetto, la piccionaia fa classe a sé, e merita assai più di un'occhiata distratta. Come tante altre attrezzature esemplari, gli esempi migliori se ne hanno in Oriente. Poiché quanto noi chiamiamo piccionaia, non è che una versione meschina della piccionaia reale.
>
> Bernard Rudofsky, 1977: 68

L'importanza della colombaia è tale[3] da renderla una presenza diffusa in Persia, Turchia ed Egitto, dove costituisce una tipologia architettonica ben definita che connota il paesaggio risaltando sullo sfondo dell'architettura domestica[4]. Oltre alla colombaia, vanno annoverate anche le stalle, che nei paesi in cui il combustibile scarseggia sorgono accanto alle abitazioni o fungono persino da soggiorno, in modo da sfruttare il calore emanato dagli animali[5]. La devozione verso il proprio bestiame, simbolo di status, ricchezza e potere, spinge la popolazione Zulu del Sudafrica a ricoverarlo nel *kraal*, il cerchio interno della fattoria *Umuzi*, protetto da una palizzata attorno alla quale sorgono le abitazioni della comunità e dove spesso vengono sepolti i capotribù.

Altre grandi risorse sono l'acqua - di cui le civiltà antiche fanno uso legato all'alimentazione, all'igiene, all'irrigazione[6], al trasporto, alla difesa attraverso i fossati, alla lavorazione dei tessuti, e infine alla produzione di energia per azionare mulini e pompe idrauliche (Guillerme, 1994) – e il vento, raccolto in apposite torri per essere incanalato nelle case multipiano come nel caso delle *bad-gir* che caratterizzano lo scenario urbano della città Hyderabad Sind nel Pakistan.

---

[3] "E' impossibile che un giovane si cerchi una sposa se non possiede almeno una piccionaia." James Richards, 1946; in Rudofsky, 1977: 75.

[4] "Quando si percorre in treno la valle del Nilo le molte piccionaie che possono vedersi nei villaggi e nei sobborghi delle città lungo la linea sono generalmente gli edifici più notevoli che si incontrano in tutto il viaggio." James Hornell, 1947; in Rudofsky, 1977: 74.

[5] "Soltanto la gente di città considererebbe la coabitazione fra l'uomo e gli animali domestici una condizione di vita subumana. Si dimentica che la bestia, come fragrante radiatore, possiede sanzione divina. Secondo il dogma cattolico-romano, primo alloggio di Gesù Bambino fu una stalla. Mentre noi sgeliamo le ossa intirizzite inserendo nella presa la spina di una stufetta elettrica, Giuseppe semplicemente tirò più vicina al bove e all'asinello la mangiatoia." Bernard Rudofsky, 1977: 295.

[6] "Ho costretto i fiumi a scorrere nei letti che avevo tracciato per loro; li ho condotti dove potevano essere utili; ho fecondato la terra sterile con l'acqua dei miei fiumi." Semiramide, epigrafe nei giardini pensili di Babilonia; in Guillerme, 1994: 6.

Già in questo periodo le tecnocostruzioni sono in grado di costituire nuovi scenari abitativi, come dimostra Derinkuyu, la più grande città ipogea della Cappadocia in Turchia, che copre una superficie di quattro chilometri quadrati e comprende sette livelli, per una profondità complessiva di ottanta metri. Al suo interno può ospitare dalle diecimila alle ventimila persone grazie a un sistema di infrastrutture sotterranee, tra cui le stalle per i cavalli, le cantine e i pozzi idrici, a servizio di circa duemila abitazioni.

Nel mondo greco la tecnica non possiede alcun carattere inquietante in quanto non è capace di oltrepassare l'ordine naturale, che secondo il mito è retto dalla *necessità*, di gran lunga superiore tanto alla tecnica divina quanto alla tecnica umana: Prometeo dona il fuoco ai mortali per riscattarli dalla loro condizione indifesa, ma viene incatenato da Zeus attraverso degli strumenti appositamente realizzati da Efesto. Di conseguenza, l'uomo dispiega le tecniche regolate sulle leggi che riflettono l'ordine immutabile del cosmo[7] basato sulla ciclicità del tempo, dove *il fine* coincide con *la fine* sancita dalla morte che conduce le singole forme alla distruzione per consentire la riproduzione di forme nuove. Nel ciclo non esiste né il rimpianto né l'attesa, poiché esprime una temporalità che consiste in una semplice regolarità dove nulla può accadere che non sia già accaduto o non sia conforme a questo. All'interno del tempo ciclico, dove il futuro non è altro che una ripresa del passato, non esiste alcuna progettualità tecnica che possa imporsi perché non esiste alcun futuro da dischiudere[8]. In tale contesto, l'architettura terza serve solo per ottenere quanto è richiesto dalla soddisfazione delle esigenze umane, rendendosi funzionale al consumo immediato e pertanto mantenendo il senso dell'abitare entro l'orizzonte dell'ambiente naturale come dimora di cui avere cura. Infatti, se la natura è quella totalità immutabile e governata dalla necessità a cui si sottomettono persino gli dèi, all'uomo non resta altro che contemplarla e comprenderne le leggi costanti, sulla base delle quali può costruire l'ordine della propria anima e dello spazio che abita. Umberto Galimberti (2009) ricorda che nel *Prometeo incatenato* di Eschilo alla domanda posta dal Coro se sia superiore la tecnica oppure la natura, Prometeo risponde con l'affermazione *"téchne d'anànkes asthenestéra makrôi"*: la tecnica è più debole della necessità che assicura l'immutabilità e la regolarità delle leggi naturali.

Sebbene siano presenti alcune macchine abbastanza complesse, per un lungo periodo non si fa cenno sulle tecnocostruzioni, non ritenute degne di riflessione intellettuale poiché compiono un lavoro fisico e servile al pari degli schiavi (Eco, 2004). Pur rimanendo uno strumento di immediata utilità che rinforza il rapporto con la società sulla base della fiducia e dalla familiarità, la tecnica lentamente inizia a manifestarsi come proiezione di ragionamenti o stimoli legati alla volontà di scoprire i segreti del movimento, della forza e del tempo. Nasce così quella che Paolo Portoghesi (1981:12) definisce *tecnica curiosa*, ovvero "la macchina progettata mentalmente prima di essere costruita, addirittura la macchina solamente pensata e indagata astrattamente

---

[7] "Questa cosmologia si dissolve con la nascita della progettualità tecnica per la quale non è più l'ordine del cosmo a dettare legge alla *pòlis*, ma è la *pòlis*, come comunità dell'umano, a definire di volta in volta il cosmo. All'orizzonte *cosmo-politico* si sostituisce il disegno di una *politica cosmica*, dove il progetto tecnico dell'uomo cancella ogni ritmo della natura, mentre le scansioni della sua storia cancellano quella "giusta misura" che, al dire di Eraclito, segnava il 'divampare' e lo 'spegnersi' dei cicli cosmici." Umberto Galimberti, 1999: 55-56.

[8] "In questa temporalità contratta ma efficace, che i greci chiamavano *kairòs*, si celebra la 'giusta proporzione' dell'operare tecnico che non può perdersi nella dilatazione sconfinata del tempo, come accade nella progettualità utopica o nella speranza salvifica, ma deve contrarsi in quel 'tempo debito' in cui è la giusta misura tra lo scopo anticipato e i mezzi al momento disponibili." Umberto Galimberti, 1999: 56.

come una idea"; in realtà, già negli *Spiritalia* scritti da Erone Alessandrino intorno al primo secolo dopo Cristo viene fatto cenno ad alcuni meccanismi, sebbene siano presentati più come giochi per stupire che come opere d'arte, dove "le forze della natura e il vapore sono utilizzati per innalzare uccelli automatici o per muovere i teatri di Erone, fatti per meravigliare e commentare le acquisizioni della fisica alessandrina."

In epoca romana i progressi in ambito tecnico rimangono modesti nello sfruttamento delle pendenze naturali e delle risorse energetiche spontaneamente offerte dalla natura, così come i campi si coltivano ancora come nel periodo greco, mentre notevoli risultati sono raggiunti con le costruzioni idrauliche: l'acquedotto romano - impiegato per alimentare le terme, i teatri, le fontane monumentali e private - costituisce un importante segno infrastrutturale di urbanizzazione che riflette l'importanza della città in cui sorge; se infatti una città di piccola dimensione ha un solo acquedotto, una capitale ne ha due o tre, una metropoli ne possiede quattro o più (Guillerme, 1994). Per la prima volta le tecnocostruzioni vengono affrontate e descritte come tema architettonico all'interno di un trattato: Vitruvio nel *De Architectura* mostra una grande attenzione al rapporto tra tecnica e architettura, nel quale la prima viene descritta come imitazione di quanto avviene in natura[9]. Tale rapporto è declinato facendo ricorso sia a una descrizione delle tecniche per la realizzazione di un'opera architettonica sia a indicazioni architettoniche per i dispositivi tecnici a supporto dell'abitare. Il trattato suddivide l'architettura in tre sezioni: costruzione degli edifici, gnomonica, meccanica. La prima sezione comprende edifici pubblici e privati; i primi sono ulteriormente distinti in ragione della loro funzione: difesa (sistema di mura, torri, porte), religione (templi ed edifici sacri) e utilità pubblica (porti, mercati, portici, bagni, teatri, luoghi di passeggio coperti, altri ambienti in aree pubbliche). Alcuni riferimenti espliciti all'architettura terza sono presenti diffusamente in tutto il trattato: nel libro V, dedicato alle aree pubbliche, viene suggerita la realizzazione di magazzini dietro la scena del teatro per depositare i beni necessari ai cittadini durante la guerra. Il libro VI, dedicato agli edifici privati, contiene alcune prescrizioni per gli impianti agricoli che riguardano direttamente l'architettura terza: stalle per buoi, stalle per ovini, stalle per caprini, granai, scuderie, magazzini (*horreum*) e fienili (*granarium*). Nel libro VIII, dedicato a Idrologia e Idraulica, sono riportate le prescrizioni inerenti la conduzione idrica. Infine, la trattazione della meccanica nel Libro X comprende i dispositivi per attingere l'acqua e quelli per il sollevamento.

Strumento di controllo

Con la tradizione giudaico-cristiana si instaura l'idea che la natura è il prodotto della volontà di Dio e che viene consegnata all'uomo affinché possa dominarla e trarne sostentamento, aprendo la strada alla futura elevazione della tecnica da *mezzo* a *fine* a cui l'operare umano progressivamente si subordina (Galimberti, 1999).

Nel Medioevo la componente immaginifica della tecnica viene messa in secondo piano rispetto alla questione della conoscenza[10]. I dispositivi tecnici sono oggetto di

[9] "Dunque, essendo sorti dopo la scoperta del fuoco un principio di comunità fra uomini, il loro adunarsi e vivere insieme, convenendo in un sol luogo più persone (…) cominciarono in tale assembramento alcuni a far tetti con fronde, altri a scavare spelonche sotto i monti, diversi ad apprestare con fango e rami degli ambienti che li riparassero imitando i nidi delle rondini e il loro modo di costruire." Marco Pollione Vitruvio, 29-23 a.C.: 121.

[10] Scrive Paolo Portoghesi (1981: 12-13) che, sebbene le corporazioni artigianali approfondiscano il rapporto con la tecnica, quella medievale è principalmente una "cultura da ricettario in cui i problemi sono risolti

rappresentazione in quanto elementi fondamentali per l'abitare umano, ma non di riflessione estetica: Umberto Eco (2004: 387) cita Ruggero Bacone, il quale sogna delle macchine che possano rivoluzionare la vita umana senza però badare alla loro eventuale bellezza. In generale, le rappresentazioni sono finalizzate a illustrare le modalità per la loro costruzione, dove l'unico elemento che suscita stupore è il realismo che esse sembrano possedere, ma non il meccanismo interno che le anima. In questo periodo le tecnocostruzioni finalizzate alla distribuzione idrica introducono degli importanti cambiamenti nelle attività umane, dal momento che nella città medievale l'acqua consente il sostentamento della economia basata sulla macinazione, sulla tessitura e sulla conceria. Diversamente da quella romana che segna il territorio con grandi manufatti, l'idraulica medievale sfrutta dove possibile la pendenza naturale, preferendo costruire alla fine del percorso di distribuzione dei dispositivi di elevazione azionati da ruote di mulino. Tuttavia, a partire dal dodicesimo secolo la fontana diviene simbolo di urbanità e il graduale riconoscimento dell'utilità pubblica della distribuzione dell'acqua induce le autorità municipali ad interessarsi della costruzione di nuovi acquedotti, mentre la collettività ricorre sempre più spesso a pozzi sia pubblici sia privati.

Nel Quattrocento ha inizio, per Portoghesi (1981: 13), una rivalutazione della tecnica con la sua sublimazione in "abilità virtuosistica che libera l'artista dai vincoli sociali ed economici e lo proietta nel mondo dei potenti non più come servitore, ma come protagonista della vita culturale." Così Leonardo approfondisce il tema del *fare* come conoscenza, intuendo una tecnica costituita da leggi e principi generali che contribuiscono a inquadrare in maniera sistematica la conoscenza del mondo; essa concretizza le applicazioni di principi generali espressi in forma analitica, richiedendo a chi la adopera non soltanto la loro conoscenza, ma anche delle questioni pratiche correlate. Se Leonardo mostra un certo compiacimento quando disegna i meccanismi interni alle macchine, pari a quello che manifesta nella rappresentazione di volti, corpi umani ed elementi del mondo vegetale, invece Giovanni Fontana si dedica alla progettazione sia di orologi manovrati dall'acqua, dal vento, dal fuoco e dalla terra, sia di fontane, aquiloni, strumenti musicali, macchine belliche, navi, ponti levatoi, pompe, mulini e scale mobili. In entrambi, è possibile intravedere quella oscillazione tra tecnica e arte che caratterizza il Rinascimento, nonché l'inizio di una nuova epoca in cui il *fare tecnico* diviene degno di considerazione e oggetto di numerosi libri illustrati. L'orizzonte di riferimento, basato sulla formula *l'uomo è misura di tutte le cose*, è però ancora antropocentrico, e questo condiziona le modalità illustrative delle tecnocostruzioni nei trattati architettonici rinascimentali: nel suo *Trattato di Architettura*, Filarete descrive accuratamente gli edifici, fornendo le misure generali e di dettaglio, oltre alla presentazione di impianti geometrici semplici e di analogie simbolico-numeriche, sulla base della convinzione che siano pessimi progettisti quelli che non prendono in considerazione la perfezione del corpo umano.

Leon Battista Alberti in apertura del suo *De re edificatoria* pone l'interrogativo sul perché dell'architettura, della quale esalta il valore di strumento finalizzato al benessere e all'equilibrio sociale, giungendo alla conclusione che essa nasce per rendere felice gli uomini, ovvero per la loro utilità: l'architettura si pone come necessità di soddisfare i bisogni elementari dell'uomo, ma si evolve in strumento che rende più

---

prima ancora di essere realmente impostati". In questo periodo si affermano alcuni temi spettacolari, come nel caso dell'orologio, i quali tuttavia rimangono privi di un interesse scientifico e sperimentale.

comoda la vita. Questa definizione avvalora l'appartenenza delle tecnocostruzioni alla disciplina architettonica, confermata in un passo del prologo dove Alberti sostiene che l'architettura deve interessarsi anche dei "minori ritrovati, che pure hanno grande importanza nella vita d'ogni giorno." La sua sensibilità estetica si manifesta così anche per la colombaia, sostenendo un'armonica coniugazione della solidità e della utilità con la bellezza del volo:

> Si collochi la colombaia presso l'acqua, bene in vista e in posizione non troppo elevata, di modo che i colombi stanchi del volo, ovvero quasi esercitandosi a volare e battendo le ali, si divertano a giungervi planando con le ali distese.
>
> Leon Battista Alberti, 1485: XXX

Nel Libro IV, dedicato alle opere di carattere universale, Alberti afferma la necessità di dotare la città con adeguati servizi pubblici, includendo tra questi i dispositivi di smaltimento[11]. Il Libro V è dedicato alle opere di carattere particolare, tra le quali è possibile trovare numerosi esempi di tecnocostruzioni: nel capitolo XIII sono suggerite alcune indicazioni specifiche per la costruzione di granai, scuderie e magazzini del sale, definiti *opere di interesse pubblico*; nel capitolo XV, invece, si parla di ricoveri per animali, distinguendo questi ultimi tra quelli che lavorano (bue, cavallo) e quelli che producono (maiale, pecora, capra e altri animali da allevamento); infine, il capitolo XVI contiene informazioni sulla collocazione, sulla costruzione e sulla manutenzione di ricoveri per quadrupedi, uccelli e pesci (ovili, conigliere, pollai, colombaie, nidi e vivai di acqua dolce e di mare), così come relativamente ai granai. Il Libro VIII contiene un riferimento al famoso Faro di Alessandria[12], mentre nel Libro X Alberti tratta diffusamente di dispositivi idraulici (pozzi, canali, condotti, fognature e cisterne), ai quali dedica appositi capitoli in ragione della loro crescente importanza: in questo periodo, infatti, si completa il processo di costituzione della rete idraulica urbana, che mantiene le pre-esistenze medievali e viene dotata di mulini e officine; inoltre la dimensione dei fossati che circondano le città a scopo difensivo è tale da trasformare queste in enormi serbatoi integrati alla rete idraulica urbana (Guillerme, 1994).

Alla fine del Quattrocento Francesco di Giorgio Martini scrive i *Trattati di Architettura, Ingegneria ed Arte militare*, nei quali nomina anche l'architettura terza: nel capitolo dedicato alla città, tra i principali edifici pubblici, viene citato il magazzino del sale, per il quale suggerisce una collocazione nelle adiacenze della piazza per enfatizzarne l'importanza all'interno della collettività. Nel capitolo dedicato agli edifici rustici sono riportate numerose indicazioni, sia funzionali sia estetiche, sulle costruzioni finalizzate alla conservazione e al ricovero: il dimensionamento e la disposizione degli spazi per gli animali in funzione della loro quantità e delle loro caratteristiche; la collocazione dei granai a nord per evitare la formazione di insetti parassitari; infine la collocazione di mulini, granai, fienili e stalle in costruzioni indipendenti dalla dimora, ma che insieme a questa partecipano alla composizione spaziale del cortile esterno. Tra le opere di

[11] "All'impiego delle fogne si attribuì nell'antichità una tale importanza che nessun'altra opera – sembra – veniva condotta con altrettanta accuratezza e altrettante spese. E le cloache appunto contano tra le meraviglie architettoniche di Roma antica." Leon Battista Alberti, 1485: 322.

[12] "Fu molto lodata nell'antichità una trovata del re Tolomeo, applicata nell'isola di Faro. Egli fece costruire, per utilità di chi navigava di notte, una torre sulla cui cima si vedevano delle fiamme che si spostavano continuamente stando sospese, per evitare che, viste di lontano, si potessero scambiare per degli astri." Leon Battista Alberti, 1485: 706.

idraulica compaiono le dighe, gli argini e le chiuse, ma anche le cisterne e le condutture d'acqua; di queste opere viene ribadita l'importanza in quanto "al vitto dell'uomo necessarie"; particolare attenzione è prestata anche ai vari tipi di mulini. Infine, in accordo alla sua intenzione di favorire l'integrazione tra architettura, ingegneria civile e ingegneria militare, Di Giorgio Martini dedica una parte significativa alle fortificazioni e alle macchine belliche.

Nel Cinquecento l'esigenza di comunicare con chiarezza e veridicità porta alla introduzione di uno stile descrittivo dove l'architettura terza è indagata dai punti di vista estetico e tecnico. Anche se Sebastiano Serlio dedica i *Sette libri dell'architettura* scritti a partire dal 1537 principalmente a tematiche di carattere generale, all'architettura domestica e a quella religiosa, sono raffigurati anche alcuni dispositivi dell'antichità finalizzati alla comunicazione: l'obelisco e l'arco di trionfo.

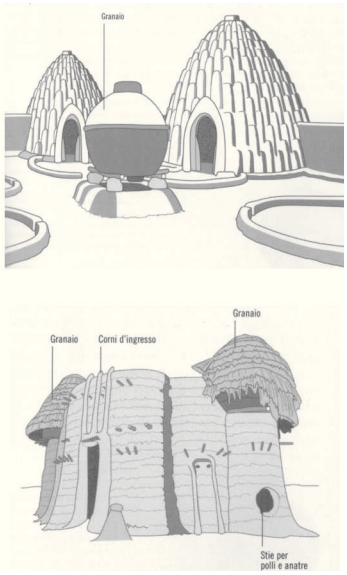
Pietro Cataneo scrive nel 1554 *L'architettura*, ritenuto l'ultimo dei trattati onnicomprensivi, all'interno del quale riporta indicazioni riguardo molte tipologie di tecnocostruzioni: così per il magazzino del sale suggerisce una collocazione nella piazza principale, mentre per i granai pubblici comodità e visibilità[13].

Ne *I Quattro Libri dell'Architettura* del 1570, Andrea Palladio attribuisce all'architettura terza una duplice funzione: la prima riguarda le fortificazioni e l'acquedotto, ritenute parti dell'architettura che contribuiscono all'ornamento della città. La seconda invece consiste nel contribuire alla composizione della villa, che Marco Biraghi (2007: 40) definisce "scheggia di ordine all'interno di un `cosmo' più vasto, comprendente in certi casi, oltre alla casa padronale, gli annessi adibiti a rimesse di attrezzature agricole, stalle e depositi (barchesse), e il territorio coltivato circostante; nel complesso, un'unità economico-produttiva – oltreché insediativa – che riunisce e fa interagire dimensione naturale e artificiale." Granai, stalle e colombaie trovano posto solitamente ai lati dell'abitazione principale, come avviene a Villa Emo:

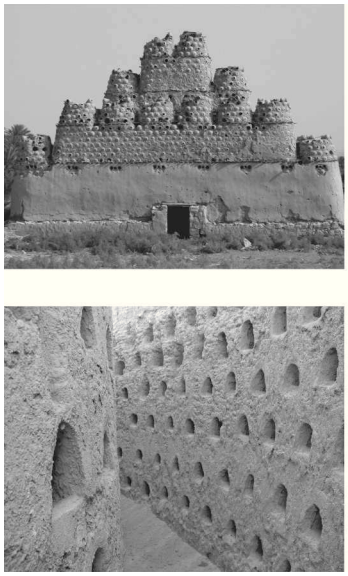
> Le cantine, i granari, le stalle, e gli altri luoghi di villa sono dall'una, e l'altra parte della casa dominicale, e nell'estremità vi sono due colombare, che apportano utile al padrone, e ornamento al luogo, e per tutto si può andare al coperto.
>
> Andrea Palladio, 1570: 55

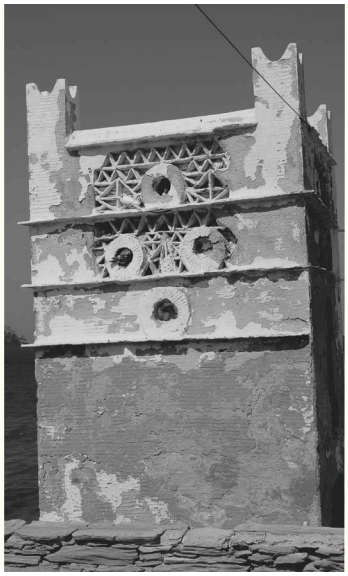
[13] "I granari pubblici si faranno in modo che a tutta la città sieno egualmente commodi, et in luogo eminente, e che le lor porte, finestre, et ogni altra apertura sien volte a tale aspetto del cielo che dentro a quelli vi si conservino con ogni bontà." Pietro Cataneo, 1554: 205.

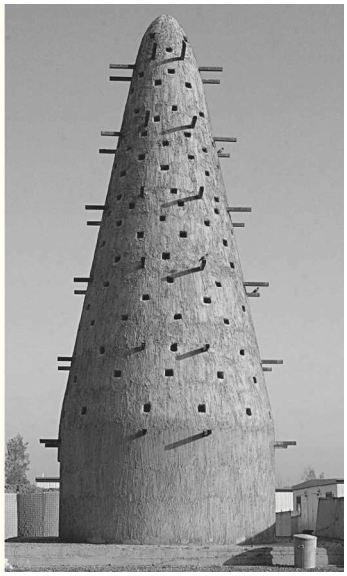




CUSTODIA SACRA
Sopra: carattere solenne di un *horreo* spagnolo (a sinistra), collocazione del granaio al centro dei *tolek* (a destra in alto; illustrazione da May, 2010), granaio all'interno della casa rotonda dei Batammaliba (a destra in basso; illustrazione da May, 2010).
Sotto: colombaia in Egitto (a sinistra in alto), interno di una *palomares* spagnola (a sinistra in basso), colombaie in Grecia (al centro) e Iraq (a destra).

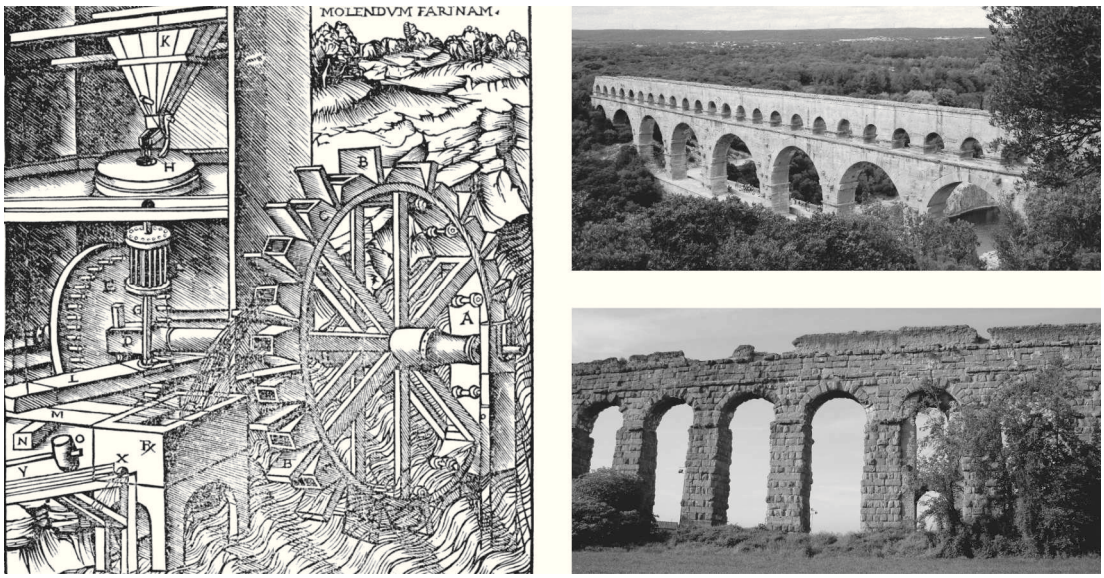


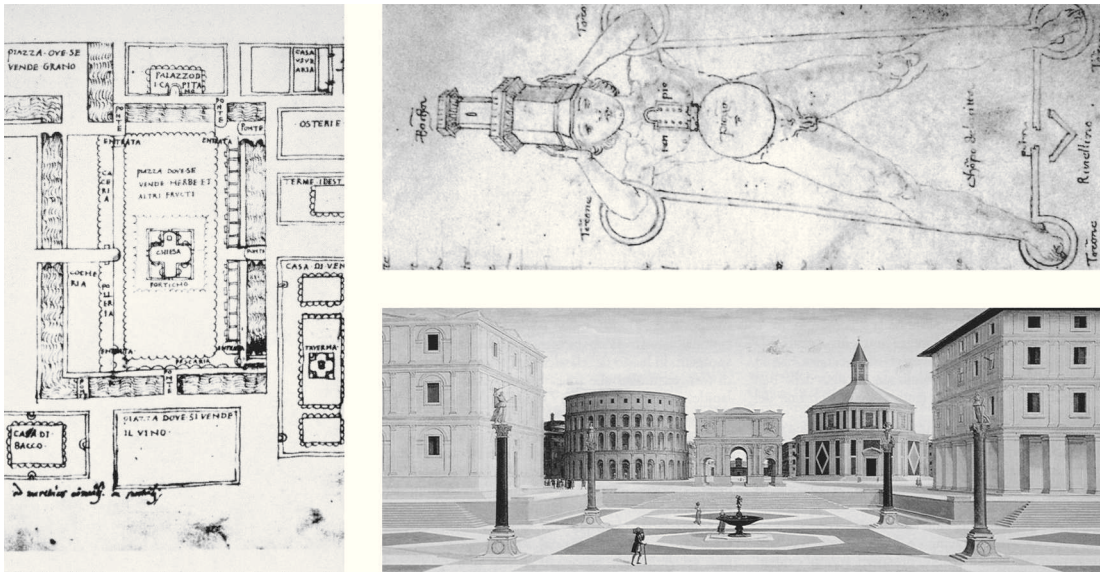




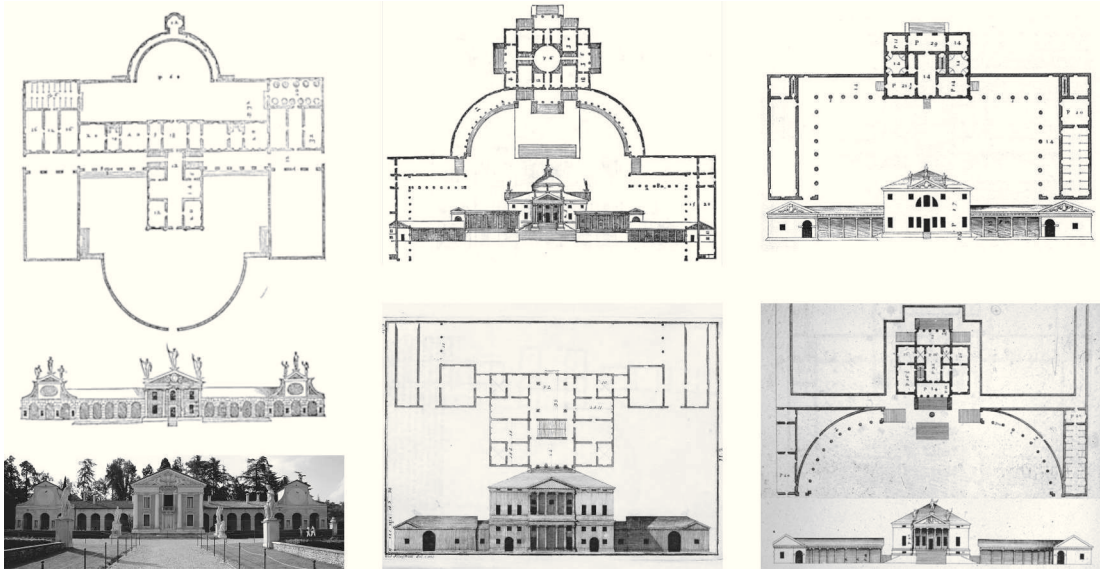


DISTRIBUZIONE DI COMFORT URBANO
Sopra: le torri del vento caratterizzano lo *skyline* di molte città dell'antico Oriente, come Yazd o Hyderabad Sind.
Sotto: in epoca romana sono realizzate numerose e imponenti architetture idrauliche, come testimoniano la raffigurazione di un mulino d'acqua tratta dal *De architectura* di Vitruvio (a sinistra), l'acquedotto *Pont du Gard* in Francia (a destra in alto) e soprattutto a Roma (a destra in basso).





COMPOSIZIONE URBANA E DOMESTICA
Sopra: l'architettura terza partecipa alla composizione urbana, come nel caso dell'arco di trionfo nella *Città ideale* di Francesco Laurana (a destra in basso), dei magazzini del grano e del sale negli schizzi del Filarete (a sinistra), e delle fortificazioni militari nei disegni di Francesco Di Giorgio Martini (a destra in alto).
Sotto: Andrea Palladio utilizza granai, stalle e colombaie come materiali per disegnare la planimetria e il prospetto principale di Villa Maser Barbaro a Treviso (a sinistra), di Villa Trissino (al centro in alto), di Villa Mocenigo a Marocco (al centro in basso), di Villa Zeno (a destra in alto) e di Villa Badoer nel Polesine (a destra in basso).



3.2
Orizzonte tecnocentrico

> La vita di tutti i giorni sta diventando eccessivamente pubblica. Radio, televisione e telefono invadono la vita privata. (…) Prima dell'età delle macchine, persino nel centro delle città, la Natura era un compagno fidato per tutti (…). Oggi la situazione è completamente ribaltata. L'uomo non trova la Natura, anche quando lascia la città per essere in comunione con essa. Chiuso nella sua automobile luccicante, con lo spirito contrassegnato dal marchio del mondo che ha generato l'automobile, egli è un corpo estraneo all'interno della Natura. Un tabellone pubblicitario è sufficiente per soffocare la voce della Natura. La Natura diventa un avanzo di Natura e l'uomo un avanzo d'uomo.
>
> Luis Barragàn; in Frampton, 1980: 378

L'introduzione del metodo scientifico a opera di Bacone, Galileo e Cartesio, mette in crisi gli ideali rinascimentali e apre la strada alla impostazione metodologica della scienza moderna, che guarda alla natura come l'ambito entro il quale condurre gli esperimenti per avvalorare le ipotesi formulate su di essa. L'umanesimo si sposta dall'ambito letterario e artistico a quello scientifico, rendendo l'uomo dominatore e padrone del mondo nella misura in cui egli possiede il metodo per interpretare la natura e trasformarla secondo le proprie intenzioni. L'adozione della sperimentazione come momento fondamentale della ricerca sancisce la stretta collaborazione tra scienza e tecnica ai fini della progressione del sapere umano, mentre la storia umana è vista come un *continuum* progredente, i cui protagonisti sono studiosi e tecnici[1]. Si manifesta anche un ribaltamento della gerarchia tra arti liberali e arti meccaniche, portando alla contrapposizione tra la cultura tecnica e la cultura umanistica: nelle prime gli ingegni di molti si sottomettono a quello di uno solo, nelle seconde invece ciascuno mantiene la propria autonomia[2]. La rivoluzione scientifica produce come primi esiti la prefigurazione delle prime città tecnologiche - *La nuova Atlantide* di Francis Bacon (1627), *Utopia* di Thomas More (1516) e *La città del sole* di Tommaso Campanella (1602) – sebbene rimangono solo sulla carta poiché ancora non tecnicamente realizzabili. Inesorabilmente si assiste al passaggio dal *tempo che ritorna* al *tempo che invecchia*: il tempo ciclico della natura regolato dal sigillo della necessità che caratterizza l'orizzonte antropocentrico viene sostituito dal tempo progettuale del nuovo orizzonte tecnocentrico, nel quale si manifesta un avanzamento verso un avvenire senza meta dove l'operare umano non ha più fini ultimi ma solo progressi in direzione del potenziamento della tecnica (Galimberti, 1999).

---

[1] "Con la nascita della meccanica classica la macchina impara a parlare o, per meglio dire, l'uomo istituzionalizza un linguaggio della macchina in cui logica e matematica confluiscono prima che i filosofi teorizzino la reciproca riducibilità dei suoi sistemi. La episodicità dei meccanismi antichi, il loro porsi come soluzioni occasionali di problemi particolari è d'un tratto superata e nasce una prospettiva nuova in cui le singole realizzazioni si collegano." Paolo Portoghesi, 1981: 31.

[2] "E' accaduto che per duemila anni le scienze restassero ferme e si mantenessero sempre quasi nelle stesse condizioni senza realizzare alcun progresso degno di nota; anzi fiorissero al massimo con il loro primo autore e in seguito declinassero. Invece nelle arti meccaniche, che sono fondate sulla natura e sulla luce della esperienza, vediamo accadere il contrario: esse… come pervase da uno spirito vitale, di continuo vegetano e progrediscono: dapprima rozze, poi convenienti, infine raffinate, sempre progredenti." Francis Bacon; in Portoghesi, 1981: 28-29.

Macchina spettacolare

In epoca barocca le crescenti esigenze consumistiche determinano il ricorso alla tecnica per produrre effetti estetici e architetture stupefacenti. Secondo Paolo Portoghesi (1981: 41) "la macchina è divenuta simbolo di mistificazione, di autoillusione, di inutile anche se appassionata ricerca"; alla sua dimensione reale si affianca una dimensione spettacolare e artificiale, rappresentata dalle scenografie urbane effimere allestite mediante le macchine sceniche devozionali[3] e idrauliche[4]. La macchina viene considerata oggetto di meraviglia e inizia a essere apprezzata nella sua essenza, raggiungendo la sintesi tra la bellezza stupefacente dell'effetto e l'ingegnosità del meccanismo che lo produce; sembra quasi che essa esista solo per ostentare la sua meravigliosa struttura interna, per farsi ammirare nella sua forma a prescindere dall'utilità, analogamente alle creazioni naturali o artistiche tradizionalmente giudicate belle. La spettacolarità tecnica dell'architettura terza si manifesta in particolare nei castelli d'acqua che i nobili decidono di costruire per alimentare le grandiose fontane nel proprio parco. Esempio emblematico è la cosiddetta *Grande Macchina del Re Sole* a Marly: si tratta di un complesso impianto costituito da quattordici ruote a pale, da duecentocinquanta pompe e da un acquedotto, che trasporta l'acqua prelevata dal fiume Eure per diciassette chilometri, superando un dislivello complessivo di centocinquanta metri, fino alla sontuosa reggia di Versailles.

> La macchina rinascimentale e barocca è il trionfo della ruota dentata, della cremagliera, della biella a manovella, del bullone, della chiavarda. Nasce una sorta di vertigine per il trionfo dell'ingranaggio, per cui non conta tanto quanto la macchina produca, ma il sontuoso dispendio di apparenti economie meccaniche che rende possibile la produzione, e spesso molte di queste macchine esibiscono una sproporzione esagerata tra la semplicità dell'effetto prodotto e i mezzi sofisticatissimi per ottenerlo.
>
> Umberto Eco, 2004: 390

Nel secolo successivo, la cultura architettonica non mostra una attenzione continua all'architettura terza, spesso limitandosi ad affrontarla implicitamente attraverso considerazioni di carattere generale. Marc Antoine Laugier (1755) propone alcuni principi teorici riguardo il carattere architettonico dello spazio residenziale e urbano, soffermandosi in particolare sulle modalità per conferire solidità, funzionalità e decoro agli edifici, nonché per abbellire i giardini e le città. Pierre Patte, nei *Mémoires sur les objects les plus importants de l'architecture* del 1769, menziona le fognature e gli acquedotti, la cui importanza è a suo avviso pari a quella dei cimiteri, degli ospedali, dell'illuminazione stradale e degli edifici destinati ad attività nocive e rumorose (Viganò, 1999). L'intensa produzione teorica di Jean-Nicolas-Louis Durand (in Szambien, 1984) si concentra sulla classificazione degli oggetti architettonici in base sia alla funzione - nel *Recuil et Parallèle des édifices de tout genre*, scritto tra il 1799 e il 1801 e noto anche come *grand Durand*, sia alla forma - nel *Précis des leçons d'architecture*,

---

[3] "Agli inizi del Seicento Borromini introdurrà per sempre una piega fatale tra l'interno e l'esterno della costruzione architettonica. Nulla sarà più come prima. Gehry non farà che catturare Sant'Ivo alla Sapienza e proiettarlo, grazie al calcolo digitale, in una dimensione definitivamente topologica, dove il tempo e lo spazio si rincorrono *immisurabili*." Ernesto Francalanci, "Uomini e nani. Il misurato, lo smisurato e l'immisurabile"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 373.

[4] "Apparati idraulici che ripetono le scoperte di Erone si annidano ora nelle grotte, tra le verzura, o nelle torri, manifestando in superficie solo sinfonie di zampilli e apparizioni di figure animate. Spesso il disegnatore che rappresenta queste meraviglie rimane incerto se svelare il segreto meccanico che le produce o limitarsi a mostrarne l'effetto naturale, e talvolta opta per una soluzione di compromesso." Umberto Eco, 2004: 390.

scritto tra il 1802 e il 1805 e noto anche come *petit Durand*: tra le tipologie catalogate nel *Recuil* compaiono gli archi di trionfo, mentre per i fari a struttura metallica raccomanda di mettere in evidenza la struttura medesima. Invece nel *Partie graphique*, dedicato all'arte di produrre e perfezionare qualsiasi edificio, Durand riassume i principi architettonici che regolano la composizione di capannoni, granai e arsenali mediante una formula grafica, valida anche per tutti gli edifici pubblici voltati e destinati a funzioni analoghe: tale formula prevede il disegno di una pianta dalla quale dedurre in una seconda fase l'alzato; pianta e alzato danno poi luogo alla sezione, mentre non si fa alcun cenno alla prospettiva. Dal pensiero filosofico proviene invece l'idea che nella adeguatezza a un certo uso risieda la condizione per far ricadere un manufatto nella sfera architettonica[5].

Simbolo di efficienza

L'*Encycolpédie* di Diderot e D'Alembert introduce una rivalutazione della pratica, che porta a un dettagliato censimento sulla ricchezza del patrimonio tecnico nella società occidentale, gettando le basi della Rivoluzione Industriale[6]. Il periodo che va dall'invenzione nel 1775 della macchina per alesatura cilindrica a opera di John Wilkinson, essenziale per il perfezionamento della macchina a vapore di James Watt nel 1789, all'introduzione del cemento armato precompresso, brevettato da Eugène Freyssinet nel 1939, viene descritto da Kenneth Frampton (1980) come periodo in cui la tecnica applicata alle costruzioni dà origine alla ingegneria strutturale, consolidando la sua crescente specializzazione rispetto all'architettura. Questa tendenza, confermata anche dalla fondazione in Francia della Ecole Polytechnique nel 1795, vede trionfare l'applicazione architettonica del ferro e del vetro; applicazione di cui beneficia anche l'architettura terza: per il ferro si può citare il caso dell'acquedotto realizzato nel 1844 sopra l'Allegheny River a Pittsburgh, che l'ingegnere John Augustus Roebling sospende sul fiume grazie a cavi metallici fabbricati secondo lo stesso metodo da lui brevettato e impiegato successivamente anche nel *Brooklyn Bridge* di New York. Invece, la *Palm House*, costruita da Richard Turner e Decimus Burton nei Kew Gardens di Londra tra il 1845 e il 1848, rappresenta uno dei primi esempi di costruzione interamente trasparente, soluzione resa possibile anche dall'abbattimento dell'imposta sul consumo del vetro. L'uso del ferro e del vetro nelle tecnocostruzioni trova maggiore espressione nella grande serra espositiva progettata dal giardiniere Joseph Paxton per la *Great Exhibition* tenutasi a Londra nel 1851: "benché incaricato all'ultimo momento di progettare il Crystal Palace – scrive Frampton (1980: 28) – Paxton fu in grado di presentare, in soli otto giorni, un'enorme serra ortogonale a tre gradoni, i cui componenti erano virtualmente identici a quelli delle gigantesche serre per gigli che aveva realizzato l'anno precedente a Chatsworth." Se la ricchezza mineraria rende possibile lo sviluppo della tecnologia del ferro, il traffico marittimo incentiva l'applicazione del cemento idraulico, come avviene per le fondamenta del faro di

[5] "Appartengono all'architettura i tempii, gli edifizii destinati a riunioni pubbliche, e anche le abitazioni, gli archi di trionfo, le colonne, i mausolei, e simili ricordi monumentali, potendosi anche aggiungere i mobili (i lavori da falegname e simili utensili); perché l'essenziale di un'opera architettonica è la sua adeguatezza a un certo uso." Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, 1790; in Panza, 1996: 100.

[6] "Le noiose e fredde descrizioni dell'Enciclopedia consegnano la macchina, con tutte le sue imprevedibili potenzialità di trasformazione, alla borghesia europea che sempre più, nel secolo nuovo, ne farà lo strumento della sua ascesa e del suo attivismo. La cosiddetta rivoluzione industriale ha in queste immagini il suo repertorio ufficiale…" Paolo Portoghesi, 1981: 41.

Eddystone, realizzato nel 1774 da John Smeaton utilizzando un impasto di calce viva, argilla, sabbia e scorie ferrose.

L'efficienza tecnica pervade inoltre le tecnocostruzioni adibite alla distribuzione idrica secondo un processo avviato inizialmente in Italia nel sedicesimo secolo da Galileo, Fontana, Castelli e Torricelli e proseguito poi nel 1720 con gli studi di Daniel Bernoulli volti a stabilire con esattezza il volume d'acqua trasportato, la valutazione delle perdite di carico e il calcolo dell'altezza dei getti. Agli inizi del diciannovesimo secolo si afferma in Gran Bretagna una sorta di politica urbana dell'acqua, che regola il sistema distributivo e si occupa di soddisfare il fabbisogno quantitativo e qualitativo mediante l'imposizione del superamento delle tecniche tradizionali: la costruzione di fontane monumentali viene accantonata in favore di nuove macchine di elevazione, di condutture, di fontane a colonnetta e di concessioni, mentre la distribuzione per linee e rami viene rapidamente sostituita da nuovi sistemi a rete[7]. I tecnici mostrano infatti un crescente interesse verso le possibili modalità per trasportare l'acqua nel punto più alto della città in modo da ricorrere alla forza di gravità per la sua distribuzione. L'acquedotto, pur se capace di trasportare grandi quantità, diviene meno conveniente rispetto all'utilizzo di condutture interrate e di macchine a vapore, mentre la cisterna rappresenta l'elemento principale della rete: dai castelli d'acqua, vero e proprio monumento urbano dell'*Ancien Régime*, gradualmente si passa ai meno costosi serbatoi interrati. Come sostiene André Guillerme (1994: 17), "al di là dell'evoluzione tecnologica e della ragione economica, il rapporto con l'acqua è prima di tutto un rapporto sociale e il prelievo dell'acqua è caratterizzato, nonostante tutto, dalla quotidianità urbana."

La cultura architettonica di questo periodo celebra il dispositivo tecnico come oggetto estetico con un processo non sempre continuo e lineare: sebbene il *Crystal Palace* si rivela una efficace macchina capace di estetizzare la natura accolta al suo interno, la macchina di Watt sembra richiamare la facciata di un tempio classico per ingentilire in qualche modo la sua mera funzionalità, e allo stesso modo la *Tour Eiffel*, prodigio tecnologico nonché emblema della bellezza industriale delle moderne strutture metalliche, è ornata da archi di ispirazione classica e privi di funzione statica, aggiunti soltanto per renderla visivamente accettabile. Tuttavia, progressivamente si afferma una enfasi sulla efficienza razionale della macchina, che si trasforma in criterio di bellezza[8].

Ne *Le sette lampade dell'architettura* del 1849, John Ruskin espone il suo pensiero sull'architettura, in bilico tra esperienza etica ed esperienza estetica, e la suddivide in cinque categorie, da cui esclude le tecnocostruzioni: devozionale (costruzioni erette per il culto o l'onore di Dio), celebrativa (monumenti e tombe), civile (edifici destinati alle attività e ai divertimenti comuni), militare (strutture private e pubbliche di difesa) e domestica (luoghi di abitazione di ogni grado e genere). Invece sono estensibili anche all'architettura terza le considerazioni di William Morris, che guarda al passato per ricercare indicazioni utili sul futuro dell'architettura, ritenendo che la costruzione di un

[7] "Ogni città ha un proprio fabbisogno d'acqua; la necessità, la comodità, il lusso non possono fare a meno dell'acqua; dobbiamo portarla fino nel cuore delle nostre abitazioni, proteggerci dalle sue devastazioni, utilizzarla per muovere macchine che attenuino le nostre debolezze, per decorare le nostre case, per abbellire e pulire le nostre città." Dubuat, *Principes d'hydraulique*; in Guillerme, 1994: 16.

[8] "Con l'invenzione della macchina a vapore si afferma definitivamente un entusiasmo estetico per la macchina anche da parte dei poeti: basti come documento l'*Inno a Satana* di Carducci, in cui la locomotiva, mostro 'bello' e terribile, diventa simbolo del trionfo della ragione contro l'oscurantismo del passato." Umberto Eco, 2004: 393.

nuovo manufatto deve compensare con l'armonia di una nuova bellezza le inevitabili perdite conseguenti al processo di totale o parziale distruzione della situazione preesistente[9].

Celebrazione tecnica

Il dispositivo tecnico diviene tema delle avanguardie artistiche del Novecento, seppur trattato in forma differente[10]: nel Futurismo il movimento apre l'arte alla condizione di perenne instabilità creativa, nel Purismo la chiarezza matematica e geometrica della macchina assurge a modello figurativo, mentre nel Costruttivismo la macchina è principalmente uno strumento etico e produttivo per la costruzione di una nuova alleanza tra tecnica, società e arte. Con l'esaltazione futurista della velocità si inaugura anche l'estetica industriale, nella quale per Umberto Eco (2004: 394) "la macchina non deve più celare la propria funzionalità sotto gli orpelli della citazione classica, come accadeva con Watt, perché ormai si afferma che la *forma segue la funzione*, e la macchina sarà tanto più bella quanto più capace di esibire la propria efficienza." Tra gli undici punti del Manifesto futurista stilato da Filippo Tommaso Marinetti, i primi quattro esaltano la temerarietà, l'energia e l'audacia, rivendicando la supremazia della macchina da corsa – metafora della velocità meccanica – sulla *Nike* di Samotracia. I successivi cinque punti celebrano il patriottismo e la guerra, il penultimo propone la fine delle istituzioni accademiche, l'ultimo descrive il contesto ideale per un'architettura futurista, costituito da stazioni, officine, ponti, piroscafi, locomotive e aeroplani. Frampton (1980: 89-90) considera questo passaggio evocativo "uno schietto omaggio al trionfo dell'industrializzazione, ai fenomeni tecnici e sociali del XIX secolo che si ampliavano allora nell'aviazione e nell'energia elettrica." La struttura di riferimento intellettuale ed estetica entro cui viene postulata l'architettura futurista esprime una visione dello splendore tecnico anche nell'architettura terza, come accade con i progetti di Antonio Sant'Elia per nuove centrali elettriche che celebrano il mito dell'elettricità[11]:

> Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti, e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzata nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti.
>
> Filippo Tommaso Marinetti, 1914; in Frampton, 1980: 91

---

[9] "Era il corso naturale delle cose; allora gli uomini, costruendo le loro case, donavano una nuova bellezza al mondo, ora è tutto l'opposto, quando gli uomini costruiscono, tolgono sempre qualcosa alla bellezza che la natura e gli antenati avevano dato al mondo. E' veramente strano e preoccupante che il corso della civiltà verso la perfezione abbia portato a questo: così preoccupante che a qualcuno sembra che la civiltà divori i propri figli, e le arti per prime." William Morris, *Il futuro dell'architettura nella civiltà*, 1881; in Panza, 1996: 175.

[10] "L'arte delle avanguardie introietta il tema della macchina in forme assai diverse: ironiche e di radicale messa in questione per i dadaisti, politicamente ottimistiche e pedagogiche per il Bauhaus, che chiede alla macchina di compiere il miracolo della liberazione dell'uomo dalla fatica e, su questa liberazione poter costruire la 'cattedrale del socialismo'. Per fare questo si deve sviluppare anche il lavoro di gruppo, in opposizione al soggettivismo dell'artista romantico e in omaggio al principio di una nuova forma di oggettivazione del processo artistico." Vittorio Gregotti, 2002; in Di Franco, 2007: T7.

[11] Luciano Folgore compone nel 1912 la poesia *L'elettricità*: "Strumenti di forza, arnesi di lavoro, / manovrati da questa volontà, / traini pesanti, / divoranti con bramosia / lo spazio, il tempo, la velocità, / o braccia dell'Elettrico / distese in ogni luogo, / a prendere la vita, a trasformarla, / ad impastarla, / con rapidi elementi, / o ingranaggi potenti, / superbi figli dell'Elettrico / che stritolate il sogno e la materia, / odo le vostre sibilanti note / concorrere da tutte le fabbriche, / da tutti i cantieri, / per le strade robuste di suoni, / con l'inno dei carrozzoni, / e magnificare / divinamente / la volontà / che ogni prodigio fa / la libera Elettricità." in Eco, 2004: 396.

L'esaltazione estetica della tecnica diventa tema di progetto per le numerose centrali idroelettriche costruite in Italia da Angelo Mazzone, Gaetano Moretti, Giovanni Muzio e da Piero Portaluppi, i quali trasformano una tradizionale opera di ingegneria in architettura che comunica lo spettacolo elettrico[12]: attraverso la creazione di simboli, l'*architettura elettrica* contribuisce e legittima il mito dell'elettricità; la centrale diviene un simbolo, dove l'oggetto venerato esiste realmente, piuttosto che allegoria, ovvero rimando a una entità astratta. Inoltre, nella nuova estetica architettonica, le centrali e le sottocentrali esprimono in modo non manifesto un cambiamento significativo: l'energia elettrica annette la natura in sé.

Nella teoria architettonica la celebrazione della tecnica è sancita da *Vers une architecture*, libro scritto da Le Corbusier nel 1921, con il quale si chiude la tradizione della trattatistica architettonica per inaugurare una nuova modalità di svolgere le riflessioni teoriche: viene mantenuta l'esigenza di delineare un sistema architettonico completo, però frutto dell'invenzione personale. Alla questione sulla supremazia tra l'automobile e il Partenone, Le Corbusier risponde provocatoriamente che né l'uno né l'altro costituiscono tutta l'architettura, dal momento che il secondo - definito *objet à réaction poétique* – svolge soltanto la funzione di aprire l'interrogativo su cosa manca alla prima per divenire architettura. Riprendendo la visione del quadro come *macchina da commuovere* del pittore Ozenfant e del libro come *macchina da leggere* dello scrittore Valéry, viene introdotta la visione utilitarista dell'architettura come macchina per espletare una determinata funzione: così, la casa si tramuta in *macchina per abitare*[13]. L'importanza del *volume* in architettura[14] è documentata mediante alcune fotografie di silos americani ritoccate per rendere pure le forme, dal momento che di essi Le Corbusier non intende enfatizzare la compiutezza architettonica, né la mera derivazione dell'architettura da esigenze utilitarie. Si tratta però di *magnifiche primizie del nuovo tempo* celebrate assieme a quei piroscafi, aeroplani e automobili che gli occhi ancora non vedono:

> Se dimentichiamo per un istante che un piroscafo è un mezzo di trasporto e lo guardiamo con occhi nuovi, ci sentiremo di fronte a un'importante manifestazione di temerarietà, di disciplina, di armonia, di bellezza calma, nervosa e forte.
>
> Le Corbusier, 1921: 80

Ludwig Mies van der Rohe (in Neumeyer, 1986: 148), rifacendosi a *Die Ingenieubauten in ihrer guten Gestaltung* scritto da Werner Lindner nel 1923, manifesta un interesse per la valenza estetica delle gru portuali descrivendole "giganteschi animali preistorici pronti all'attacco". Altrove, definisce la stalla e il fienile della casa colonica un esempio di *costruire per la vita*: si tratta di edifici legati al terreno in cui sorgono e si sviluppano a partire dal bisogno dei loro abitanti, ma al contempo riflesso

---

[12] "L'energia elettrica diventa energia architettonica, cioè stile, gesto grave e sublime. Le centrali costruite negli angoli reconditi di una natura più o meno selvaggia - in riva ai fiumi o nelle valli alpine - utilizzano la natura circostante come anfiteatro della loro apparizione." Michael Jakob, "Una estetica della sorpresa: le centrali di Portaluppi e le forme dell'energia"; in Molinari, 2003: 195.

[13] "Una casa è una macchina da abitare. Bagni, sole, acqua calda, acqua fredda, calore a volontà, conservazione del cibo, igiene, bellezza e proporzione." Le Corbusier, 1921: 73.

[14] "L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: le ombre e le luci rivelano le forme." Le Corbusier, 1921: 16.

del ritmo e del carattere del contesto in cui si inseriscono; in altri termini, sono formati dal materiale primario del paesaggio e realizzano i modi di vita dei loro abitanti.

Si apre così una prolifica stagione in cui la pratica architettonica delle tecnocostruzioni diviene occasione per condurre delle sperimentazioni linguistiche: le torri idriche di Hans Pöelzig e di Michel de Klerk agli inizi del ventesimo secolo si rivelano essere il preludio al successivo affermarsi dell'espressionismo in Europa. Erich Mendelsohn organizza la fabbrica per cappelli a Luckenwalde tra il 1921 e il 1923 sul contrasto tra la drammaticità degli alti volumi con il tetto a forte pendenza per gli impianti produttivi – idea ripresa da de Klerk – e lo sviluppo prevalentemente orizzontale con il tetto piano della centrale elettrica. Nello stesso periodo, l'imprenditore agrario Otto Birtner incarica Hugo Häring di sistemare *Gut Gurkau*, una fattoria nei pressi di Lubecca. Häring oltre a conferire un aspetto unitario alle varie costruzioni che formano l'insieme (granaio, stalla, porcile, scuderia, pollaio, concimaia, fienile, rimesse e abitazione) in modo da farla funzionare organicamente alla stregua degli ingranaggi di una macchina, trasforma la fattoria nel manifesto del suo approccio alla forma. Scrive infatti in *Die form* del 1925[15]: "Ormai abbiamo scoperto che molte delle realizzazioni utilitarie sono dotate di una configurazione del tutto aderente alle nostre esigenze espressive. In buona parte, gli oggetti configurati in rapporto alla funzione tanto più corrispondono a esigenze espressive, quanto più soddisfano quelle utilitarie; si è venuta in tal modo manifestando una nuova spiritualità. Abbiamo riconosciuto valori positivi nell'aspetto di macchine, navi, automobili, aeroplani; e di mille altri apparecchi e strumenti. Con questa scoperta ha inizio un nuovo capitolo nella storia del processo di configurazione delle cose. Non cerchiamo di alimentare l'apparente antitesi tra espressivo e funzionale; piuttosto tentiamo di comporne la polarità nel medesimo verso." A *Gut Gurkau* il suo pensiero trova concreta traduzione nella stalla, il cui impianto a forma di pera la rende più adatta per alloggiare i bestiami di grossa taglia evitandone lo stretto contatto in caso di epidemia, ma anche per ispezionarli lungo un percorso semicircolare. Il coronamento dei volumi rivestiti in klinker rosso è costituito da una banda continua in legno come unico omaggio al vernacolo – Häring sostiene che la fattoria, pur non rifacendosi al folklore né alle tradizioni locali dei frontoni coronati da effigi di animali, riesce a inserirsi armonicamente nel paesaggio più degli edifici circostanti -, mentre le bucature assumono una morfologia variabile che asseconda i diversi usi: ventilazione, illuminazione, visione diretta, transito. Accanto alla stalla sorgono il granaio caratterizzato da una sezione ad arco acuto, il pagliaio e le scuderie.

L'importanza dell'architettura terza non riguarda soltanto la riscoperta della sua valenza estetica, bensì anche il suo rivelarsi elemento fondamentale per la composizione morfologica di grandi insediamenti urbani. Oltre alla proposta di Barščˇ, Vladimorov, Ochitovic e Sokolov per il concorso *Mosca città verde* del 1930[16], un esempio emblematico è la *Cité Industrielle* progettata da Toni Garnier nel 1917 (cit. in Frampton, 1980: 108) in modo tale che "il fattore determinante è la forza del torrente;

[15] in Casabella, n. 771, Novembre 2008, p. 48.

[16] "In seguito al concorso per Magnitogorsk o per Mosca città verde (1930), la proposta disurbanista fu quella di dislocare lungo le grandi direttrici infrastrutturali (strade, reti dell'energia e delle comunicazioni) gli insediamenti lineari che avrebbero formato una grande *Reverse City*. Il punto di partenza doveva essere l'estensione della distribuzione dell'energia al di fuori della città cui avrebbero fatto seguito i nuovi tracciati, l'armatura della nuova suddivisione e degli insediamenti. Le attrezzature comuni, l'energia e i trasporti, invece che concepiti come legati e integrati alla rete, dovevano formare una rete." Paola Viganò, 1999: 129.

nella regione ci sono anche delle miniere, ma si può immaginarle più lontane. Il letto del torrente è sbarrato da una diga; una stazione idroelettrica distribuisce l'energia motrice, la luce, il riscaldamento alle industrie e a tutta la città."

Elemento quotidiano

Verso la fine degli anni Cinquanta Rayner Banham avvia le sue riflessioni sull'architettura della *Età della macchina*, realizzata da progettisti che si mostrano favorevoli al libero corso della tecnica anche se non in grado di cogliere in pieno le conseguenze[17]. La teoria e la produzione architettonica di questo periodo si sviluppano tra l'esaltazione della macchina - che propone di abbandonare la zavorra culturale per abbracciare una nuova sensibilità[18] - e la cautela accademica - per la quale il nuovo deve assoggettarsi al vecchio. Banham ritiene che la macchina incarni il *quotidiano del XX secolo*, per cui il suo interesse è prevalentemente rivolto nell'indagare il radicamento di questa nell'abitare umano[19] mettendo in luce tanto gli aspetti ordinari[20] quanto i risvolti inquietanti:

> Gli architetti hanno paura delle macchine. E' così da quando l'ingegneria si svincolò dalle ultime pagine dei libri di Vitruvio e si mise in proprio. Anche quando professavano un'adesione formale a "la Macchina", gli architetti aderivano in realtà a un simulacro di loro invenzione; erano disposti a trattare con essa solo alle proprie condizioni e solo con gli aspetti più vicini alla prassi architettonica.
>
> Reyner Banham, 1955-1988: 18

Il periodo dagli anni Sessanta agli anni Ottanta è contraddistinto da una proliferazione di riflessioni teoriche nella cultura architettonica. Tra i punti che per Walter Gropius costituiscono una sorta di canone *Per un'architettura totale* (1955), due riguardano il ruolo della tecnica: nel primo la macchina, nuovo mezzo di produzione, è definita come unico mezzo atto a garantire un felice connubio tra tecnica e fantasia, al punto tale che con essa l'epoca attuale non ha ancora realizzato abbastanza; nel secondo si ribadisce che, nonostante una produzione architettonica inevitabilmente

---

[17] "L'architetto che propone di camminare di pari passo con la tecnologia sa ora che egli avrà un compagno che procede rapidissimo, e che, per mantenersi alla pari, egli forse dovrà emulare i futuristi e metter da parte il suo bagaglio culturale, compresa la sua veste professionale con la quale egli si può far riconoscere quale architetto. Se d'altra parte egli decide di non fare questo gli può anche toccare di scoprire che la cultura tecnologica ha già deciso di procedere senza di lui." Reyner Banham, 1960: 354.

[18] "Poiché è corretto affermare che cultura nel suo significato più ampio vuol dire indipendenza dalla natura, non dobbiamo meravigliarci che la macchina stia in prima fila nella nostra tendenza culturale verso lo stile (…). Conseguentemente le esigenze spirituali e pratiche del nostro tempo, sono realizzate secondo una sensibilità costruttiva. Le nuove possibilità della macchina hanno creato un'estetica che esprime il nostro tempo e che io una volta nominai 'l'Estetica meccanica'." Theo van Doesburg, 1922; in Banham, 1960: 200.

[19] "Le linee elettriche introdussero un mutamento decisivo, anzi uno dei più decisivi della storia della tecnologia domestica. di più, esse introdussero nella casa macchine di modeste dimensioni che anche le donne erano in grado di controllare; anzitutto l'aspirapolvere. La tecnica dell'elettricità introdusse pure il telefono, e per la prima volta le comunicazioni private e sociali non dipesero dall'invio di messaggi scritti o trasmessi attraverso terze persone. La macchina da scrivere portatile mise una macchina nelle mani dei poeti, i primi grammofoni trasformarono la musica in un servizio domestico piuttosto che in una cerimonia sociale." Reyner Banham, 1960: 2-3.

[20] "Quando una casa contiene un tale complesso di tubature, canne fumarie, condutture, cavi, luci, valvole, prese, forni, lavelli, scarichi per i rifiuti, impianti hi-fi e di riscaldamento, antenne, condotti, congelatori, quando contiene così tanti servizi che la loro intelaiatura si reggerebbe in piedi da sé, senza alcun aiuto da parte dell'edificio, perché ricorrere ad una casa per sorreggerli? Quando il costo di tutto l'equipaggiamento ammonta a metà dell'esborso complessivo (o di più, come spesso accade), a che serve la casa, se non a nascondere le nostre pubenda meccaniche dagli sguardi dei passanti?" Reyner Banham, 1955-1988: 146.

segnata dai dispositivi tecnici, l'uomo non deve soccombere alla potenza della tecnica trasformandosi in una *appendice cosciente*. Gropius manifesta una concezione prevalentemente strumentale della tecnica, intendendola quale mezzo neutrale e addomesticabile per il soddisfacimento degli scopi perseguiti[21]. A suo avviso, la tecnica non possiede una volontà di potenza autodeterminata, ma semplicemente si limita alla produzione di effetti orientati dalla intenzione sociale che devono ricondursi sempre alla scala umana:

> Sarebbe una spaventosa sciagura se la meccanizzazione fosse perseguita come fine in sé: l'esistenza si ritroverebbe depauperata di gran parte della sua pienezza e della sua varietà, mentre uomini e donne sarebbero forzosamente trasformati in esseri subumani, in robot automatizzati (…). In ultima analisi, la meccanizzazione non può che avere un unico fine: l'eliminazione della fatica fisica a cui l'individuo deve sottostare per la propria sussistenza materiale, liberando così mani e cervello per attività più elevate.
>
> Walter Gropius, 1955: 30

Frank Lloyd Wright manifesta un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'architettura terza. Da una parte, esprime il suo scetticismo verso le insegne[22] e profetizza la sparizione nel sottosuolo di oleodotti, centrali elettriche ed elettrodotti[23], ma anche di pali e fili del telefono: si tratta di *impalcature* sorte in modo rozzo e utilitario per favorire il progresso che inevitabilmente deturpano il carattere dello spazio abitativo tanto artificiale quanto naturale, e che pertanto non possono essere adoperati anche nel futuro. "Quei ritrovati che vengono denominati 'servizi pubblici', ripudiati da tutti, spariranno, assieme ai pali, i fili, le rotaie, le sopraelevate, i sudici cavalcavia, i gasometri, le centrali elettriche a carbone, di legname e di materiale di costruzione, che devono tutti scomparire e andare sottoterra", scrive infatti Wright (1958: 138), per il quale "strutture antiestetiche non potrebbero esistere da nessuna parte nella nuova città dell'avvenire. Le testimonianze di questi rozzi mezzi pur fondamentali del guadagno che vennero accettati nel nostro passato di pionieri non saranno più visibili. Le ingombranti e aggressive impalcature di qualsiasi genere verranno abbattute in modo che la cultura della nostra civiltà possa ora apparire, pur in ritardo, alla metà del ventesimo secolo." Dall'altro, riconosce la fondamentale importanza dei dispositivi per il ricovero animale e la conservazione vegetale tipici delle fattorie americane, per le quali auspica un *soccorso agricolo* nei termini di un aggiornamento architettonico. All'agricoltura viene infatti attribuita una importanza pari a quella dell'industria, dal momento che in forma intensiva consente la produzione

---

[21] "La macchina e le nuove potenzialità della scienza rivestivano per noi il massimo interesse, ma l'accento cadeva non tanto sulla macchina in sé, quanto sull'uso migliore che se ne poteva fare, e della scienza a servizio della vita umana." Walter Gropius, 1955: 102-103.

[22] "Nel nome della necessità, lungo i chilometri di qualsiasi marciapiedi urbano, cariche di insegne luminose ti venivano incontro, facciate menzognere, capricciosamente decorate - anziché libertà, licenza; disordine inestricabile." Frank Lloyd Wright, 1957: 23-24.

[23] "Quando l'energia atomica si spoglierà dell'uniforme e rivestirà la tuta, il combustibile, ad uso pubblico e privato, e ad ogni scopo, verrà trasformato in energia elettrica nelle miniere ovunque ci sia necessità di sorgenti di energia; il petrolio o il gas saranno portati per oleodotti ovunque. L'energia di ogni fonte verrà convogliata per vie sotterranee al consumatore. L'elettrificazione così universale sarà di basso costo. (…)
Grandi complessi di trasmissione di energia sotterranei e oleodotti dove siano necessari sarebbero i miracoli dell'ingegneria moderna come le scarpe che portiamo ai piedi. Dove abbondino le risorse naturali ci saranno metodi perfezionati per rendere l'energia accessibile al cittadino che attingerebbe dal sottosuolo tutto il combustibile o l'energia." Frank Lloyd Wright, 1958: 137.

di scorte sufficienti per la società[24]. Wright (1958: 168) auspica un'attenzione progettuale in modo tale che l'azienda agricola costituisca un ambiente confortevole per chi vi lavora e per gli animali allevati al suo interno, ritenendo che all'agricoltore "occorrerà ora quel genere di edifici che porrà una fine al continuo scalpicciare nel fango e nella neve dentro e intorno al maleolente inefficiente gruppo di costruzioni inadatte, che per lui sono diventate un'abitudine e un disonore per il paese. Il disegno organico è in grado di soppiantarle tutte con un unico compatto edificio, ben articolato, a prova di incendio, prefabbricato, funzionale per qualsiasi scopo." Non essendo più necessari grandi macchine che richiedono una certa quantità di rimesse, Wright propone la sostituzione del tradizionale ma disordinato complesso di edifici con un'unica grande costruzione di più facile gestione[25]. Le aziende agricole, di estensione variabile da cinque, dieci oppure quaranta acri, assumono una connotazione sia architettonica sia territoriale, in quanto previste in diretta relazione con le vie di comunicazione e con i supermercati per consentire la vendita di prodotti freschi.

> L'edificio composito della fattoria verrebbe formato di elementi prefabbricati riuniti. Rimesse per veicoli, un'abitazione comoda, una serra, un posto per l'imballaggio e la distribuzione, un silos (stretto ed alto oppure basso e largo), stalle per cavalli e mucche, e svariati ripari per gli animali, pecore, porci, ecc… L'intero complesso sarebbe bene architettato. Piacevole da guardare. Significherebbe emancipazione per l'esistenza dell'agricoltore.
>
> Frank Lloyd Wright, 1958: 169

In Italia la riflessione teorica è incentrata su temi di carattere generale, che solo indirettamente si interessano dell'architettura terza: è il caso di Ernesto Nathan Rogers (1958: 164), che prende le distanze dalla storiografia accademica, colpevole di annoverare soltanto le grandi opere volute dalle classi dominanti tra i monumenti dell'architettura, sulla base dell'idea che "sia degno di memoria intellettuale, d'ammonimento morale, di considerazione estetica ed emotiva non solo il palazzo o il tempio, ma la casa dell'uomo, e ogni altra opera che l'uomo abbia creato, dove sia raggiunta la sintesi tra l'utilità e la bellezza." Ludovico Quaroni (1967: 65), invece, nell'evidenziare il tessuto residenziale e le emergenze collettive (chiese, terme, teatri, ecc…) quali "opposti armonici nel discorso architettonico della città" sembra non tenere conto dell'importante contributo dato da granai, colombaie, acquedotti e torri del vento nel definire il panorama urbano[26] delle città antiche. Anche Aldo Rossi (1967) nella sua visione della città come insieme architettonico individua negli elementi primari e nella residenza le due componenti fondamentali[27]; tuttavia ammette che

---

[24] "La produzione dei latticini, la coltivazione della frutta, quella degli ortaggi per il mercato, l'allevamento degli animali di carne più pregiata, del pollame, la produzione d'uova, tutto quello in cui la freschezza è il pregio principale, sarà il diretto contributo della società a sé stessa." Frank Lloyd Wright, 1958: 167.

[25] A proposito dell'agricoltore Wright (1958: 168) scrive infatti che "la sua energia viene alimentata dal fatto di avere tutte queste comodità riunite sotto ad un confortevole, igienico, edificio moderno a prova di incendio; il suo bestiame a pochi passi di distanza e vicino al riparo, la macchina o il furgoncino raggiungibile soltanto aprendo una porta dalla sua abitazione alla rimessa, il suo raccolto ordinato e venduto già prima di averlo coltivato."

[26] Quaroni (1967: 66) sostiene infatti che "anche da lontano nei profili, nella skyline, spesso è possibile afferrare in sintesi la composizione di una città: limitazione, tessuto, emergenza."

[27] Per Aldo Rossi la residenza occupa la parte maggiore della superficie urbana e non presenta caratteri di permanenza per cui va studiata la sua evoluzione in rapporto con l'area in cui sorge, mentre gli elementi primari hanno un ruolo fondamentale nella formazione della città e sono dotati di carattere permanente; tra questi, molta importanza viene attribuita ai monumenti.

sarebbe riduttivo attribuire una intenzionalità estetica solo ai monumenti in quanto elementi fissi della scena urbana, per cui se la città può essere assunta nella sua totalità quale opera d'arte, allora si deve riconoscere una espressione della collettività anche in una casa o in un'opera minore.

Alle questioni teoriche si affianca una intensa progettualità visionaria che attribuisce alla tecnica un ruolo sempre più predominante nell'abitare umano: se Yona Friedman concepisce nel 1958 la colossale infrastruttura dell'*Architecture mobile* per soddisfare quasi in tempo reale le mutevoli esigenze sociali, Richard Buckminster Fuller nel 1968 propone invece di erigere una gigantesca cupola sopra Manhattan rispondente al duplice scopo di protezione dall'inquinamento e di rifugio in caso di attacco nucleare. La sua ideologia tecnocratica influenza fortemente le *Walking Cities* del gruppo inglese Archigram, concepite come soluzione che si aggira nel mondo in un eventuale contesto apocalittico postnucleare secondo un approccio che a parere di Frampton (1980: 331-332) li porta "ad indulgere a forme ironiche da fantascienza, piuttosto che a progettare soluzioni che fossero o davvero indeterminate, o suscettibili d'essere comprese e fatte proprie dalla società"; essi appaiono maggiormente interessati al "seducente richiamo di una figurazione appropriata dell'`era spaziale' e, come Fuller, ai sottintesi apocalittici di una tecnologia della sopravvivenza, che non ai processi di produzione o alla pertinenza di simili tecniche sofisticate con i compiti del momento." Anche nella *Plug-In city*, disegnata da Peter Cook nel 1964, gli Archigram confermano il proprio disinteresse verso le conseguenze sociali ed economiche delle proposte avanzate, di cui invece tengono conto le megastrutture progettate dai Metabolist in reazione alla sovrappopolazione del Giappone. Tra queste, emerge la visione poetica espressa dalla *Marine City* di Kiyonari Kikutake, costituita da cellule abitative fissate come conchiglie su grandi cilindri collocati dentro o sul mare; "Tuttavia – avverte Frampton (1980: 333) - nonostante la proliferazione di impianti per le trivellazioni in mare aperto, con le loro attrezzature complementari destinate all'estrazione di energia, le città marine di Kikutake sembrano perfino più lontane e inapplicabili alla vita di ogni giorno delle megastrutture degli Archigram." Invece il gruppo italiano Superstudio inizia una produzione sospesa tra opere rappresentate nella forma di un monumento continuo e schizzi raffiguranti un mondo privato dei beni di consumo, da cui emerge la raffigurazione di un paesaggio fantascientifico nel quale la natura viene completamente dominata[28]. La loro utopia silenziosa ma colma di ottimismo tecnologico è rappresentata mediante un'architettura virtualmente invisibile, come avviene nel progetto della diga autodisintegrante costituita da vetri specchianti per le cascate del Niagara.

La retorica tecnica e infrastrutturale delle visioni utopiche si contrappone alla visione più realistica di Louis I. Kahn, che si avvale dell'architettura terza per strutturare progetti complessi: così, per il St. Andrew's Priory, immagina una sorta di architettura dell'acqua basata su cisterne, serbatoi e su un sistema di acquedotti; in occasione di una

[28] "Gli oggetti di cui avremo bisogno saranno soltanto bandiere o talismani, segnali di un'esistenza che continua o semplici utensili per semplici operazioni. Così, in una mano rimarranno gli utensili (…), nell'altra oggetti simbolici come monumenti o insegne (…) oggetti che si possono facilmente portare con sé se diverremo nomadi, oppure pesanti e inamovibili se decidiamo di restare per sempre in un luogo." Superstudio, 1972; in Frampton, 1980: 340.

conferenza, propone una morfologia urbana dettata dalla distribuzione idrica[29], tema ripreso nel progetto della città di Gandhi Nagar in India e in altri suoi scritti.

> Se dovessi costruire una città in India, come mi è stato chiesto, credo che lì le emergenze architettoniche dovrebbero essere le torri idriche. Le posizionerei nei punti più accessibili agli abitanti, possibilmente all'incrocio delle strade: potrebbero accogliere le stazioni di polizia e dei pompieri.
>
> Louis I. Kahn, 1969; in Bonaiti, 2000: 109

Robert Venturi conduce delle riflessioni sull'architettura terza a scala minore: se in *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) propone una accettazione del carattere *banale* espresso da un'antenna televisiva[30], in *Learning from Las Vegas* (con Scott Brown e Izenour, 1972) ne presenta una vera e propria celebrazione attraverso le insegne pubblicitarie, che per Frampton (1980: 343) non sono un semplice fenomeno urbano di carattere positivo, bensì rappresentano una "utopia dell'Illuminismo, venuta a trovarsi, per una trasposizione da fantascienza, nel mezzo del deserto". L'intento dei tre autori è quello di presentare uno studio sul metodo piuttosto che sul contenuto[31]: analizzare le insegne di Las Vegas come fenomeno di comunicazione architettonica[32] a prescindere dai valori che essa esprime è la stessa cosa che indagare la struttura di una cattedrale gotica senza avviare un dibattito sull'etica della religione medievale. A loro avviso, i metodi di persuasione commerciale e lo *skyline* delle insegne sono strumenti che contribuiscono all'arricchimento culturale sia dei progettisti sia delle società; essi postulano la superficialità della progettazione architettonica condizionata dalla logica consumistica, presentando il carattere banale delle gigantesche insegne lungo la *strip* come maschera che dissimula l'assenza di valori significativi per la società contemporanea.

> La Strip mostra il valore del simbolismo e dell'allusione in un'architettura caratterizzata dalla velocità e dai vasti spazi e dimostra che la gente, e persino gli architetti, si divertono con un'architettura che ricorda loro qualcos'altro, forse l'*harem* o il selvaggio West di Las Vegas, o i nostri antenati New England nel New Jersey. Allusione e commento, sul passato o sul presente o sui nostri grandi luoghi comuni o vecchi cliché, nonché inclusione dell'ambiente quotidiano, sacro e profano: questo è ciò che manca nell'architettura Moderna dei nostri giorni. Possiamo impararlo da Las Vegas come altri artisti hanno fatto dalle loro fonti profane e stilistiche.
>
> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972: 65

---

[29] "(…) ho disegnato al centro una gigantesca torre dell'acqua, larga in alto e stretta in basso. Come i raggi di una stella, ho disegnato degli acquedotti che si irradiavano dalla torre. Ciò avrebbe reso possibile la nascita degli alberi, alla terra di diventare fertile e un inizio di vita. Così, gli edifici che si sarebbero raccolti attorno all'acquedotto avrebbero avuto una chiara collocazione e un preciso carattere. La città avrebbe preso forma." Louis I. Kahn, "Forma e progetto",1962; in Bonaiti, 2000: 101.

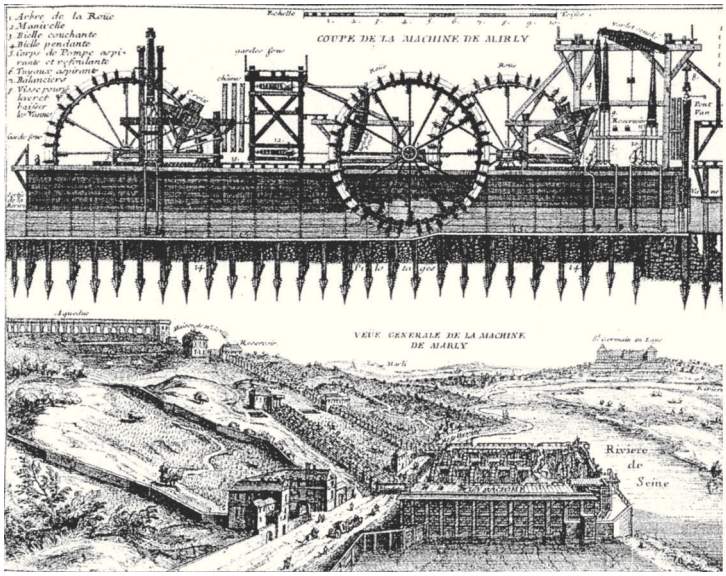
[30] Vincent Scully scrive nella "Introduzione" (in Venturi, 1966: 8): "Sebbene abbia imparato dalla architettura del manierismo, la sua architettura in questo senso non è manierata, ma sorprendentemente diretta. Dopotutto un'antenna televisiva nella scala appropriata corona la sua Friend's Housing (qui non è bella o brutta, ma solamente una realtà di fatto) esattamente come essa riempie la vita dei nostri anziani."

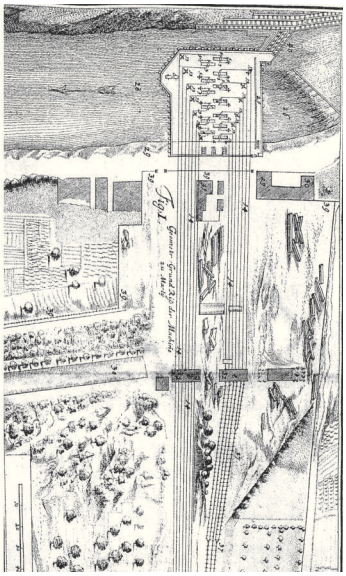
[31] "Come si spiega che nonostante il 'rumore' delle insegne in competizione tra loro troviamo, di fatto, ciò che vogliamo lungo la Strip? Inoltre, non disponiamo di strumenti grafici adeguati a descrivere la Strip come portatrice di messaggi. Come si può riportare su di una mappa in scala 1:1000 l'importanza visiva dell'insegna dello Stardust?" Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972: 22.

[32] "Analizzeremo le insegne di Las Vegas per il contenuto e la forma, per funzione (notturna e diurna) e localizzazione, dimensione, colore, struttura e metodo di costruzione, cercando di capire ciò che fa lo "stile di Las Vegas" per ciò che riguarda le insegne e che cosa possiamo imparare da queste per quanto attiene a un'architettura impura, fatta di forme e simboli." Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972: 62.

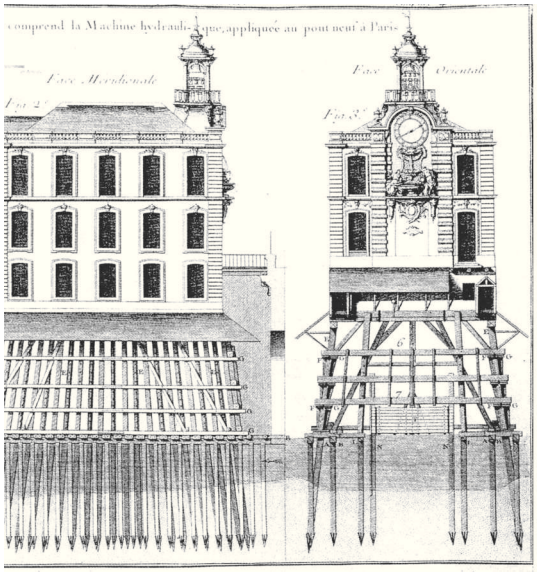
Sul finire degli anni Settanta Renzo Piano e Richard Rogers realizzano il *Centre Beaubourg* a Parigi, descrivibile tanto come riproduzione in miniatura delle megastrutture proposte dagli Archigram quanto come ingrandimento smisurato del gioco per bambini *Meccano*. Il suo successo consiste a giudizio di Frampton (1980: 337) nel suo essere un "brillante *tour de force* nel campo della tecnica avanzata, che occhieggia universalmente a quelle raffinerie di petrolio che cerca di emulare sul piano tecnologico." Nonostante le perplessità iniziali, il *Centre Beaubourg* è divenuto simbolo odierno della bellezza espressa attraverso l'esibizione delle componenti tecniche, sebbene più recentemente nella progettualità architettonica delle tecnocostruzioni si è affermata una antitesi tra il *design* essenziale e lo *styling* - processo che conferisce a un oggetto una forma non derivante dalla sua funzione bensì dalla necessità di renderlo esteticamente gradevole per i suoi fruitori o per i semplici osservatori. Ma nella contemporaneità il dispositivo tecnico, divenuto bello di per se stesso, suscita nuove inquietudini legate non tanto al suo mistero quanto al fascino dell'ingranaggio reso visibile, fenomeno già evidenziato dalla spettacolarità del barocco[33]. Il *lato oscuro* della tecnica viene indagato dalla pratica artistica a partire da *La Mariée mise a nu par ses celibataires*, opera realizzata da Marcel Duchamp nel 1923, le cui componenti si ispirano alle macchine rinascimentali e che da origine al termine *macchine celibi*, ovvero belle perché prive di funzione oppure dotate di funzioni assurde, dispendiose e inutili. Tra gli esempi più noti si possono citare la macchina della *Colonia penale* di Franz Kafka – nella quale la fusione tra ingranaggio e strumento di tortura esercita un potente fascino sul carnefice, al punto da indurlo a sacrificarsi per celebrare il mirabolante congegno – e le sculture di Jean Tinguely - caratterizzate dal produrre un movimento insensato privo di scopo per esorcizzare il dolore, la morte il conturbante e l'ignoto attraverso la bellezza che per Umberto Eco (2004: 399) "ci trascinano al riso e ci invogliano al gioco, perché così facendo teniamo sotto controllo l'orrore che potrebbero ispirarci non appena ne individuassimo uno scopo occulto, che non potrebbe essere che malefico." Il carattere inquietante della tecnica supportato dai rischi legati agli eventi catastrofici – la frana del monte Toc sulla diga del Vajont nel 1963, il brusco e incontrollato aumento di potenza in un reattore della centrale nucleare di Chernobyl nel 1986 violando tutte le norme di sicurezza, i danni provocati da un terremoto alla centrale nucleare di Fukushima nel 2011 - si ripercuote sull'architettura terza generando nella collettività il rifiuto della costruzione di centrali nucleari, termovalorizzatori, inceneritori, raffinerie e gassificatori, ovvero di opere di pubblica utilità ma ritenute pericolose in quanto ritenute incontrollabili.

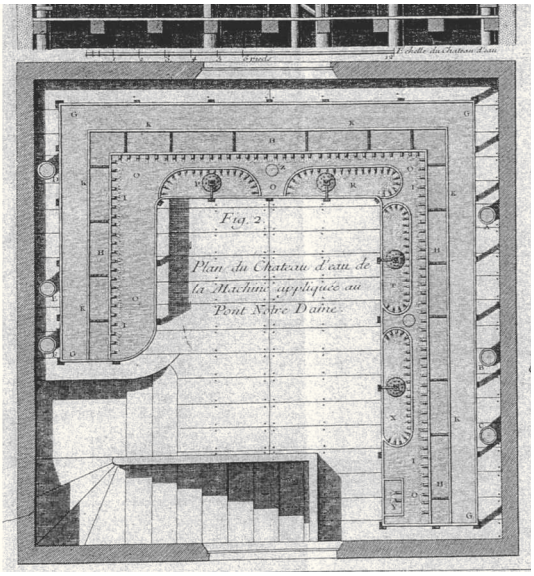
[33] "Basti pensare alle riflessioni sul tempo e sulla morte che l'ingranaggio di un orologio suscita in alcuni poeti barocchi, che parlano di quelle ruote dentate, penosissime ed acute, che squarciano i giorni e lacerano le ore, mentre il fluire della sabbia nell'oriolo a polvere viene avvertito come un sanguinare costante, in cui la nostra vita si disperde in atomi polverosi." Umberto Eco, 2004: 394.

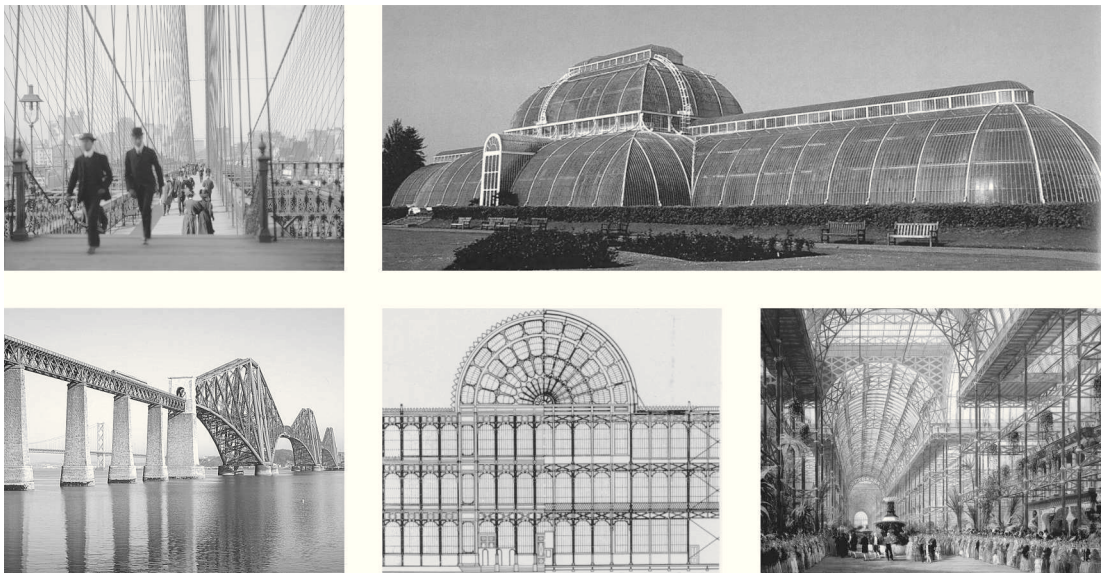




ALLESTIMENTO SCENOGRAFICO
Sopra: il desiderio di suscitare meraviglia e stupore spinge ogni nobile tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo a costruire nel proprio parco spettacolari fontane e giochi d'acqua alimentati da castelli d'acqua, sulla base della *Grande Macchina del Re Sole*, che convoglia l'acqua del fiume Eure fino alla reggia di Versailles.
Sotto: anche in città la macchina idraulica, realizzata per la collettività, partecipa alla composizione della scenografia urbana attraverso un carattere architettonico rappresentativo, come avviene per il castello d'acqua del *Pont Neuf* a Parigi.

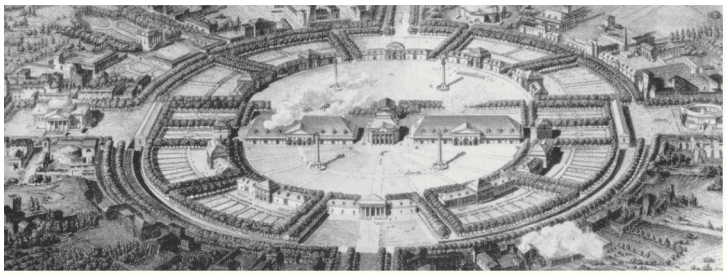


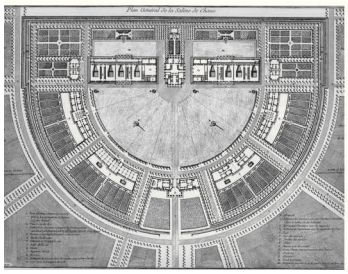


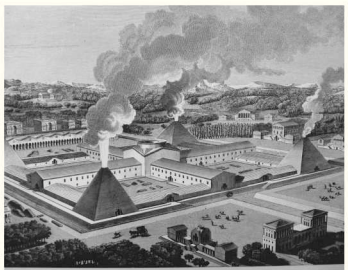


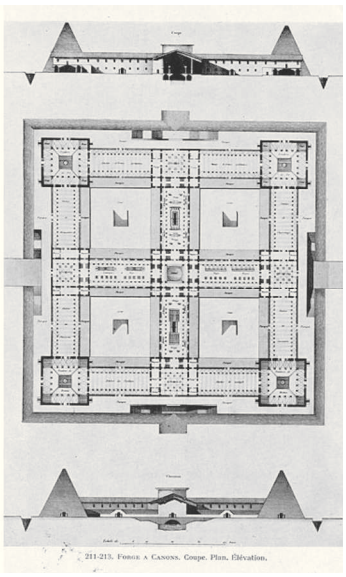
EFFICIENZA IN ESPOSIZIONE
Sopra: l'efficienza assume valenza estetica sia nei ponti – positiva per il *Brooklyn Bridge* (a sinistra in alto), negativa per il *Fourth Bridge* (a sinistra in basso) – sia nelle serre, come avviene per la *Palm House* ai Kew Gardens di Turner e Burton (a destra in alto) e per il *Crystal Palace* (in basso), entrambe a Londra.
Sotto: il fascino del *Viadotto del Garabit* (a sinistra in alto) e del motore della *Chesnut Hill Pumping Station* (a sinistra in basso) viene riprodotto rispettivamente nella *Tour Eiffel* (al centro) e nella *Galerie des machines* di Contamin e Dutert (a destra), entrambe realizzate in occasione della Esposizione Universale di Parigi del 1889.



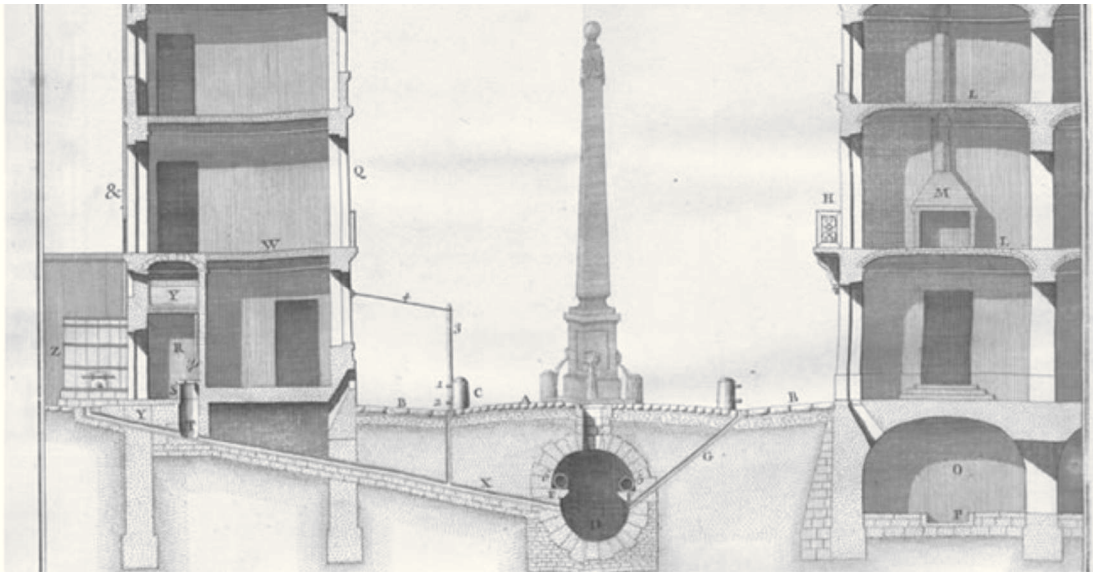


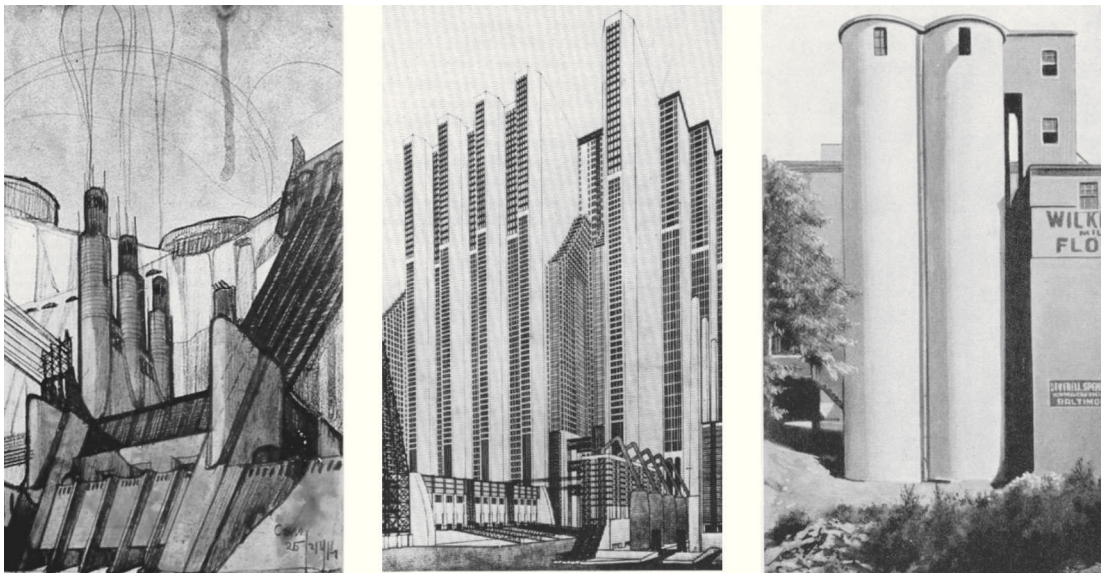




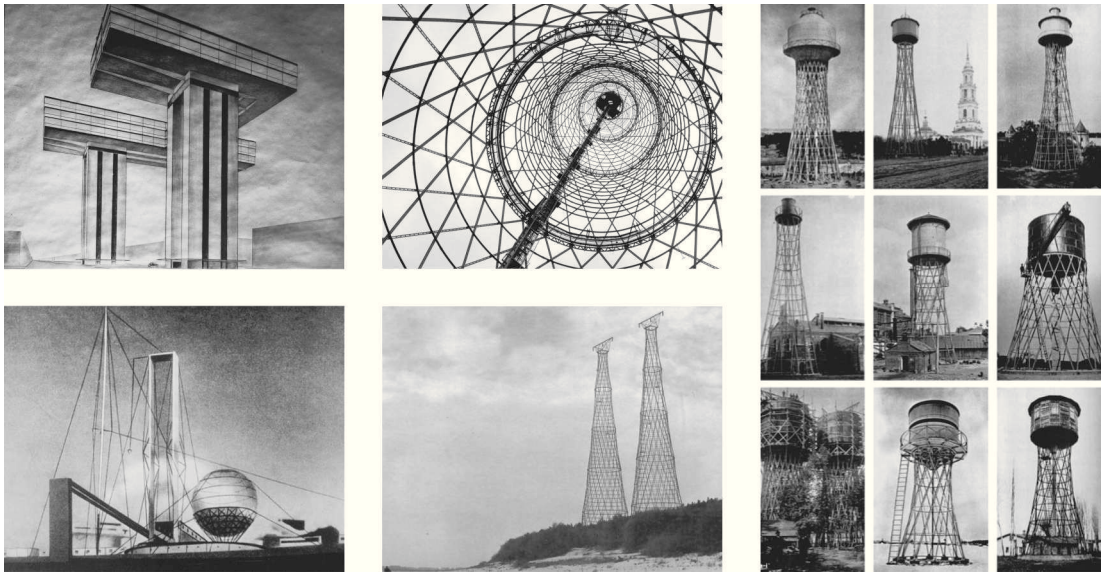


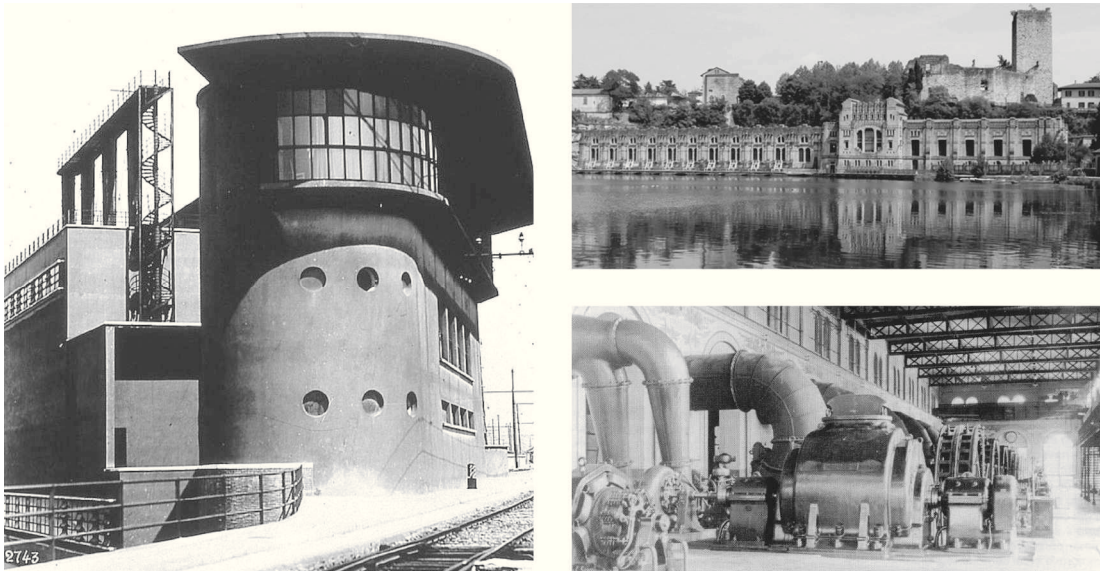
INTEGRAZIONE URBANA
Sopra: nel 1804 Claude-Nicolas Leodux amplia lo schema semicircolare delle saline costruite per Luigi XVI ad Arc-et-Senans, trasformandolo nel centro ellittico rappresentativo della città ideale di Chaux; si tratta di uno dei primi esempi di architettura industriale, dove le unità produttive sono integrate alle abitazioni.
Sotto: influenzato dalla ricostruzione della città di Lisbona a seguito del terremoto avvenuto dieci anni prima, Pierre Patte elabora nel 1765 un Piano per Parigi dove attraverso la sezione stradale gestisce la raccolta di acqua piovana e lo smaltimento fognario sia della strada sia degli edifici circostanti.



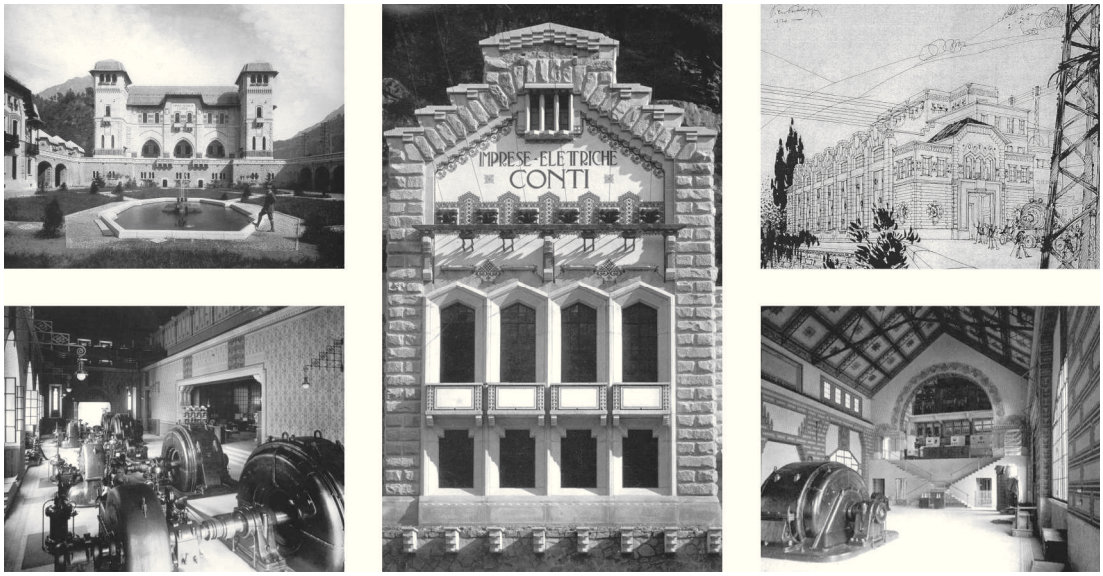


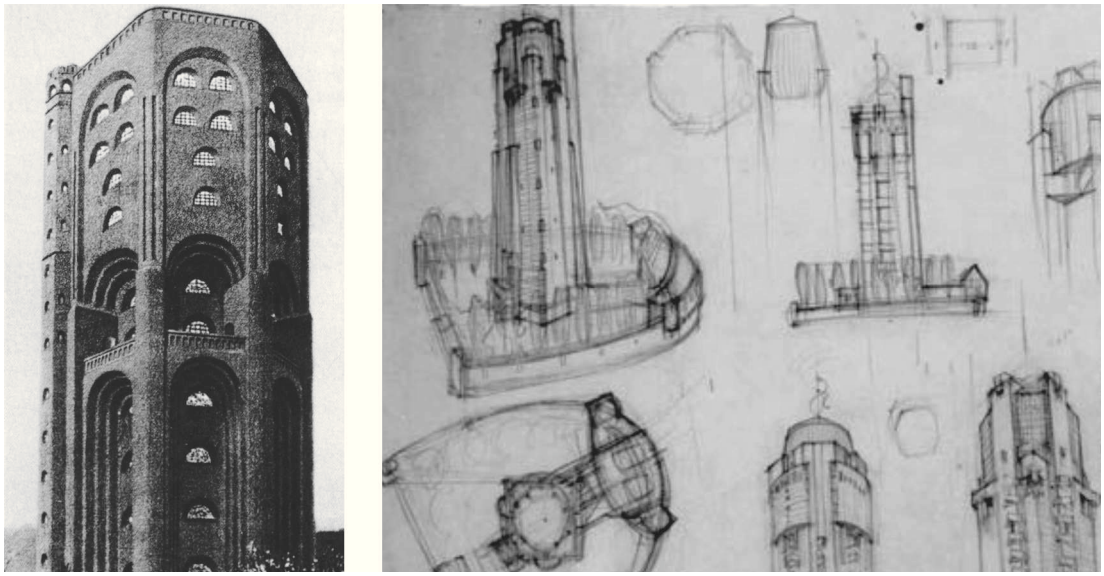
AMPLIFICAZIONE ESTETICA
Sopra: la purezza volumetrica dei silos elogiata da Le Corbusier (a destra) diviene referente figurativo nei disegni di una centrale elettrica (a sinistra) e di una nuova città, realizzati nel 1914 rispettivamente da Antonio Sant'Elia e Mario Chiattone.
Sotto: la costruzione di una nuova alleanza tra tecnica, società e arte è visibile nel progetto di un grattacielo di El Lissitzky del 1927 (a sinistra in alto), nel progetto per l'Istituto Lenin di Ivan Leonidov del 1927 (a sinistra in basso), così come nell`antenna della radio Shabolova (al centro in alto), nell'elettrodotto (al centro in basso) e nelle torri idriche (a destra) realizzati da Vladimir Grigorievich Shukhov negli anni Venti.



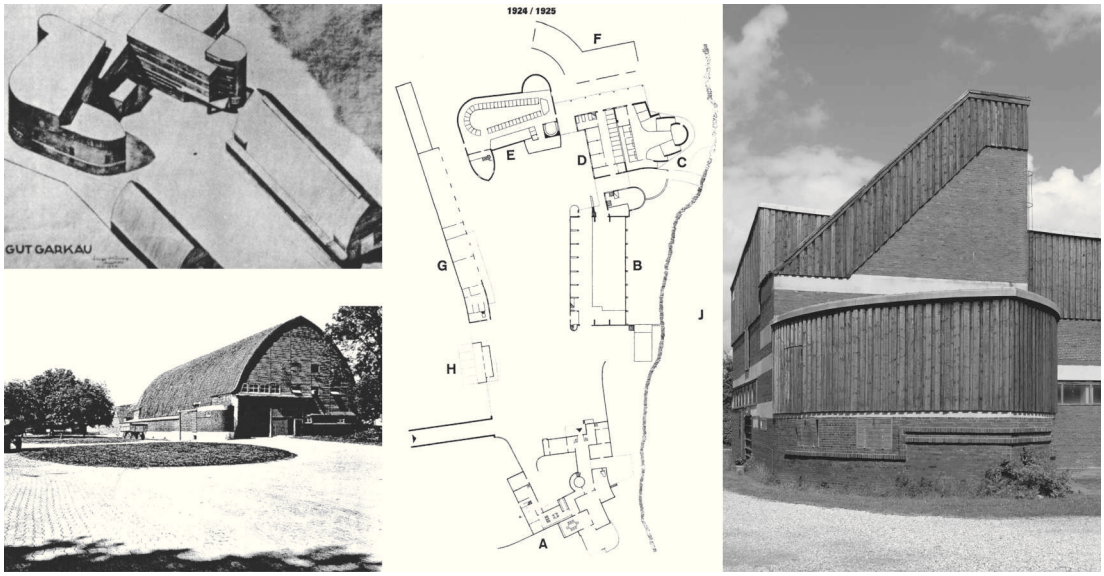


CELEBRAZIONE DEL MITO ELETTRICO
Sopra: l'architettura trasforma una costruzione ingegneristica in opera d'arte industriale, come mostrano le centrali elettriche di Angelo Mazzone presso la stazione di Santa Maria Novella a Firenze (a sinistra), di Gaetano Moretti a Trezzo d'Adda (a destra in alto) e di Giovanni Muzio a Vizzola Ticino (a destra in basso).
Sotto: le centrali di Verampio (a destra), di Crego (al centro e a destra in basso) e di Molare (a destra in alto) realizzate da Piero Portaluppi mettono in scena uno *spettacolo elettrico* attraverso il richiamo al *palazzo*, al *castello* e al *borgo*, a cui si affiancano citazioni linguistiche ed enfasi tecnica.

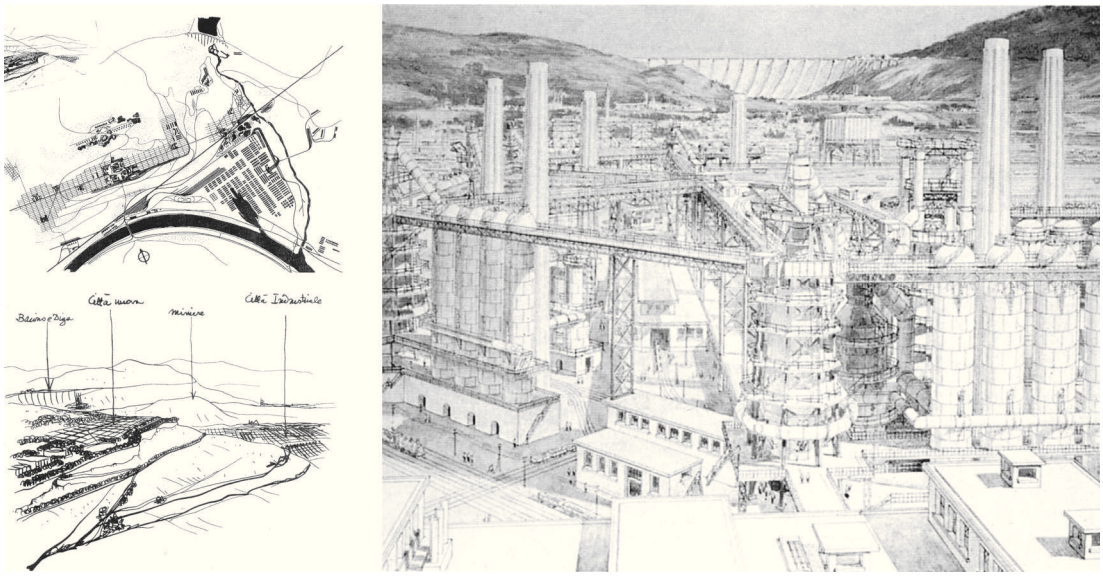




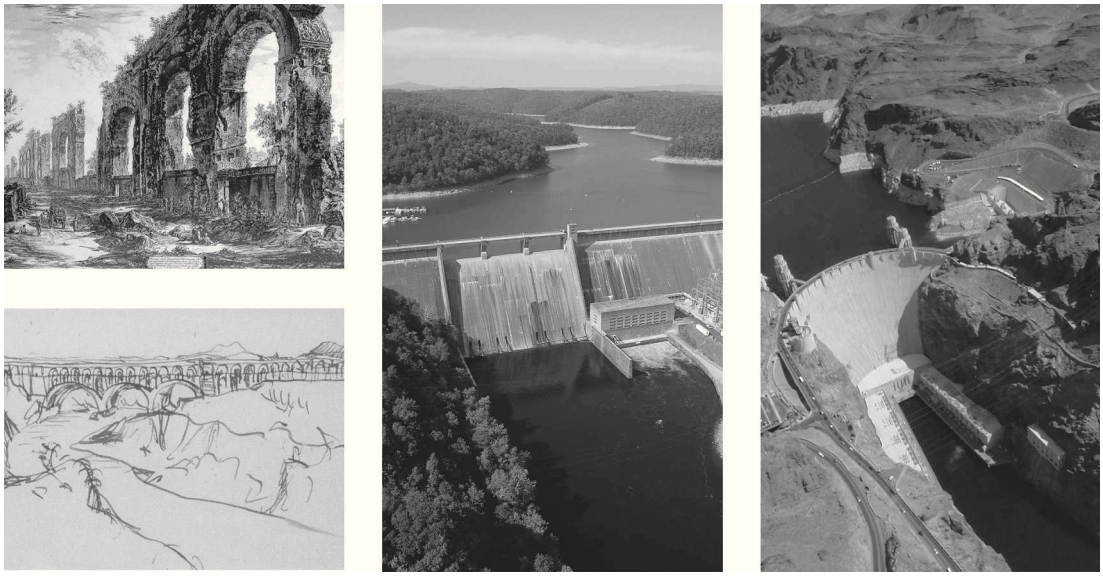
SPERIMENTAZIONE FORMALE
Sopra: Hans Pöelzig con il progetto per una torre idrica del 1911 (a sinistra) e Michel de Klerk con la sua proposta di una torre idrica per il concorso *Architettura et amicizia* del 1912 (a destra) anticipano la sperimentazione formale dell'espressionismo europeo.
Sotto: nel 1922 Hugo Häring progetta il *Gut Garkau*, una fattoria nei pressi di Lubecca, dove la composizione organica degli edifici (granaio, stalla, porcile, scuderia, pollaio, concimaia, fienile, rimesse e abitazione) li rende simili a una macchina, le forme aderiscono in modo semplice e diretto alle esigenze funzionali del complesso, mentre l'uso dei materiali e del loro cromatismo si contrappone al bianco razionalista.

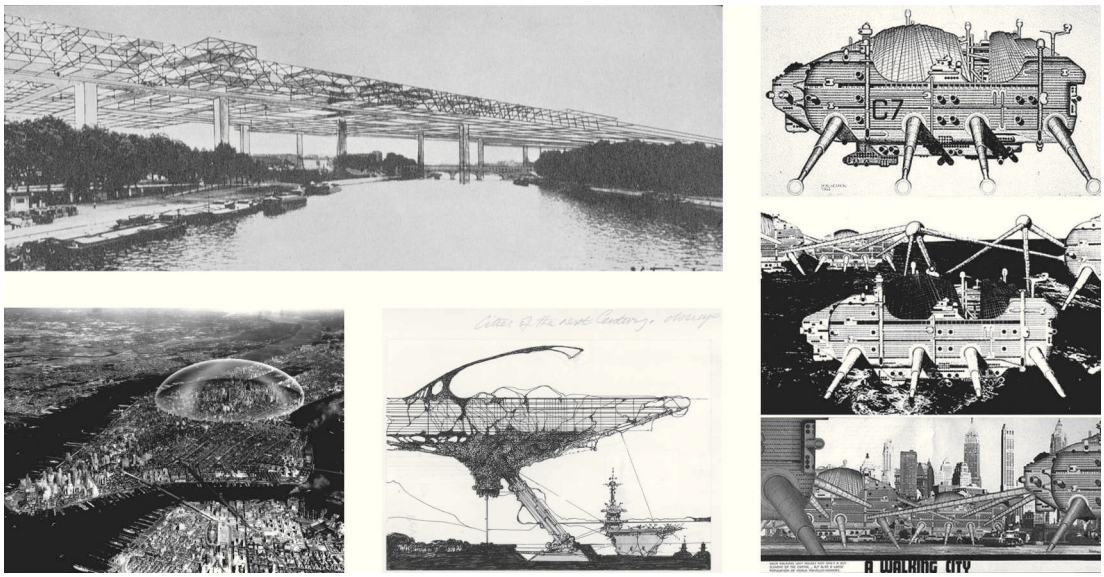


.

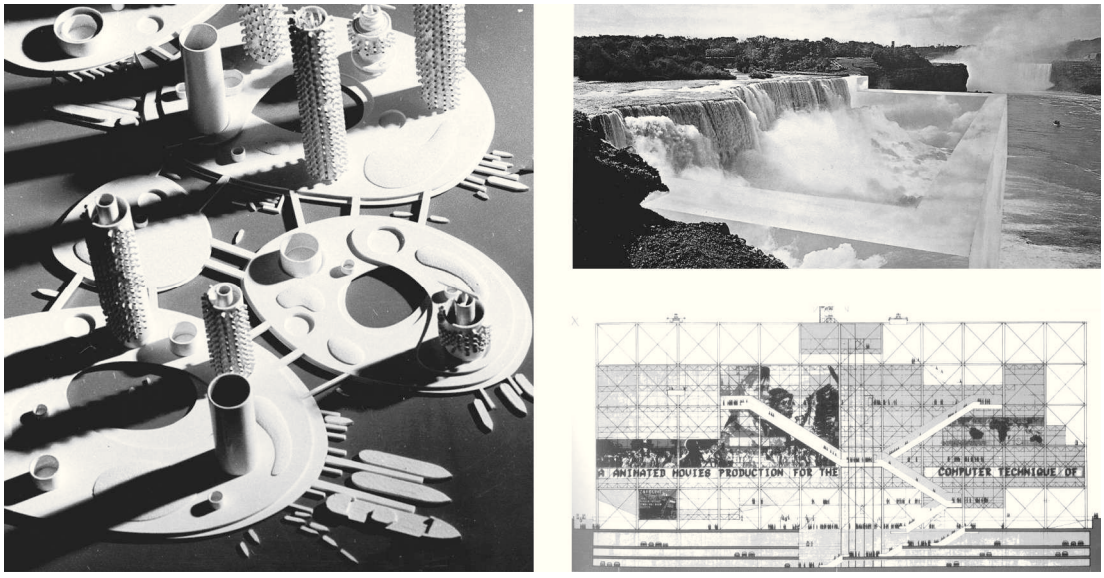


POTENZIALITA' MORFOLOGICA
Sopra: nel suo progetto della *Cité industrielle* del 1904, Toni Garnier utilizza il sistema formato dalla diga e dalla centrale idroelettrica come elemento di raccordo tra la zona industriale, l'insediamento preesistente e la nuova area residenziale, amministrativa e culturale.
Sotto: Giovan Battista Piranesi (a sinistra in alto) e Le Corbusier (a sinistra in basso) nelle loro raffigurazioni di acquedotti romani colgono la potenzialità ordinatrice del paesaggio insita nelle tecnocostruzioni di grande dimensione, come mostrano la *Norris Dam* nella Tennessee Valley (al centro) e la *Hoover Dam* a Boulder City (a destra).

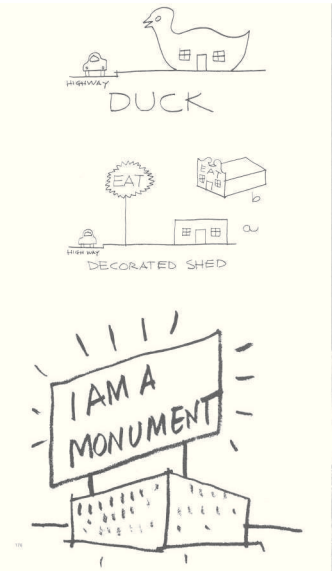




TECNOUTOPIA
Sopra: la tecnica configura gli scenari utopici della *Architecture mobile* del 1958 di Yona Friedman (a sinistra in alto), della *Cupola geodetica su Manhattan* del 1968 di Richard Buckminster Fuller (a sinistra in basso), della *Plug-In City* (al centro in basso) e della *Walking City* (a destra), entrambe progettate dagli Archigram nel 1964.
Sotto: la retorica tecnica di megastrutture come la *Marine City* progettata nel 1958 da Kiyonari Kikutake (a sinistra) si applica a una scala minore nella *diga autodisintegrante per le cascate del Niagara* dei Superstudio (a destra in alto) e nel *Centre Beaubourg* di Renzo Piano e Richard Rogers a Parigi (a destra in basso).



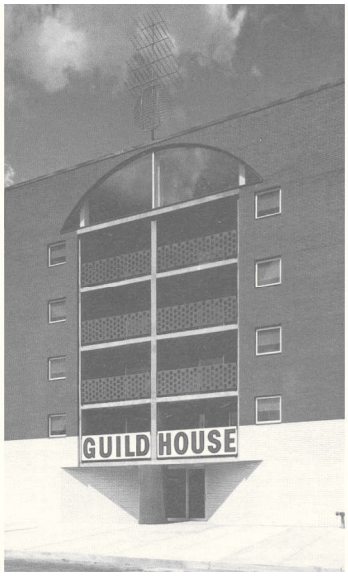






COMPRENSIONE DEL QUOTIDIANO
Sopra: l'analisi delle insegne pubblicitarie lungo la *strip* di Las Vegas diventa per Robert Venturi un metodo per comprendere l'architettura come fenomeno di comunicazione della società contemporanea (scansioni da Venturi, Scott Brown, Izenour, 1972).
Sotto: la *Torre dei colombi* realizzata da Oscar Niemeyer assume una valenza simbolica nella piazza dei tre poteri di Brasilia (a sinistra), l'antenna televisiva corona la *Guild House* di Robert Venturi così come la televisione riempie la vita degli anziani ospitati al suo interno (al centro), l'attività estrattiva di un impianto petrolifero connota la quotidianità dell'insediamento operaio che sorge ai suoi margini (a destra).







4. Pensare la forma

Estetica delle tecnocostruzioni

Quando affronto un problema non penso mai alla bellezza, penso a come risolverlo. Ma terminato il lavoro, se la soluzione alla quale sono giunto non è bella sono sicuro di essermi sbagliato.

Buckminster Fuller

> La dimensione estetica dell'apparire dell'opera architettonica è già di per sé un "dire" qualcosa sul mondo: dice come è fatta, con quali materiali, come ospita una funzione, con quale forma, come si pone in relazione a una storia, un luogo, una tradizione, come abita l'uomo al suo interno, come la vive dall'esterno, quanto può durare, ecc.
>
> Damiano Cantone, Luca Taddio, "L'affermazione dell'architettura"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 346-347

Tra le questioni introdotte nel quarto paragrafo del primo capitolo è stato detto che l'architettura terza può determinare per l'intenzionalità progettuale della sua forma una difficoltà nel coniugare l'*esperienza estetica*, fondata su un rapporto contemplativo privo di finalità, con la *prassi tecnica*, basata sul conseguimento di uno scopo. Questa considerazione spinge a comprendere quale tipo di bellezza è proposta dalla estetica contemporanea, con particolare riferimento alla disciplina architettonica.

E' possibile individuare un'estetica per le tecnocostruzioni a supporto dell'abitare, se queste vengono assunte a quadro di riferimento entro cui tale estetica deve operare piuttosto che l'oggetto definito di riflessione; inoltre, occorre coniugare la pratica tecnica con il pensiero filosofico e architettonico, essendo il legame tra queste due discipline imprescindibile[1]. Poiché l'architettura condensa pensieri, illimitati per natura, entro forme limitate, è fondamentale avere consapevolezza del sapere entro cui si è immersi; sapere che appare oggi sempre più astratto, confuso e specifico. Esso è il motore del processo progettuale, poiché dal carattere del sapere dipende il carattere del pensiero, e da questo dipende il carattere della forma architettonica.

Di seguito si approfondisce il senso di un *pensare la forma* dell'architettura terza in modo da individuare quelle condizioni in grado di attribuire loro bellezza. Dopo aver messo in evidenza la mutevolezza della nozione di bellezza, si procede a indagare il rapporto tra l'*esperienza estetica* e il *fare tecnico*, approfondendo la natura del legame tra arte e tecnica, il fenomeno di estetizzazione diffusa che quest'ultima induce su ogni aspetto dell'esistenza e dell'abitare umano, nonché le conseguenze psicologiche indotte dalla percezione della tecnica; a partire dalle riflessioni sull'essenza della tecnica, si giunge infine a individuare le caratteristiche della cosiddetta *bellezza tecnica* e a delineare un orizzonte estetico per essa. Successivamente, si approfondisce il rapporto tra l'esperienza estetica e l'agire architettonico, indagando sugli elementi che rendono essenzialmente difficile l'architettura, sul rapporto che intercorre tra il totalitarismo tecnico e il nichilismo architettonico, sui nuovi canoni dell'estetica architettonica e sulle questioni sollevate dall'eccesso di forme, per poi rintracciare proprio nella forma architettonica una possibile terapia contro quei sintomi che un suo utilizzo spesso poco attento produce. Infine, il discorso si focalizza sul progetto di architettura terza, descrivendo una possibile estetica delle tecnocostruzioni che tiene conto delle modalità di composizione e di percezione della forma architettonica, ovvero espressa in termini di *esattezza* e di *rapidità*.

---

[1] "La crisi della forma (architettonica) dipende dalla – ed è – crisi del pensiero. Ma credere nella forma (architettonica) vuol dire ancora credere nel pensiero. Dunque, l'architettura guarda alla filosofia in quanto alla filosofia appartiene il pensiero. L'architettura, pertanto, affidando momentaneamente il suo credo alla filosofia – e non alla tecnica moderna – aspira alla conoscenza delle forme autentiche del pensiero. In effetti desidera ciò che ora, e non solo, drammaticamente le manca." Renato Rizzi, "Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza"; in Severino, 2003: 6.

La bellezza è una bellissima idea

La tautologica frase "la bellezza è una bellissima idea", pronunciata da Renzo Piano in conclusione a una intervista televisiva[2], mostra efficacemente come la questione della bellezza si riveli essere problematica già a partire dalla sua definizione, e successivamente nella scelta degli strumenti per raggiungerla. L'ampia rassegna critica e iconografica presentata da Umberto Eco (2004) evidenzia nel corso dei millenni il carattere non lineare della valutazione estetica di ciò che risulta piacevole contemplare a prescindere dal desiderio che ne scaturisce[3]. La bellezza non è qualcosa di assoluto e immutabile, ma assume forme diverse in funzione dell'epoca storica e della cultura; in più, talvolta diversi modelli convivono nel medesimo periodo, oppure uno stesso modello viene ripreso in epoche diverse.

Nell'epoca contemporanea lo spazio dell'abitare si pone come fenomeno radicalmente diverso rispetto al passato: informe e imprevedibile, esso è una *relazione di relazioni*, la cui dimensione estetica sembra aver perso la capacità di rapportarsi dialetticamente a un altro da sé[4].

Una possibile definizione di bellezza è ostacolata anche dalla presenza del suo opposto, la *bruttezza*; se da un lato nessuno dei due concetti esisterebbe senza l'altro[5], dall'altro l'irruzione del disordine, della disarmonia e della dismisura nell'esistenza quotidiana mette in crisi la tradizionale idea del brutto, che per le teorie estetiche dall'Antichità al Medioevo consiste in una sorta di stravolgimento dell'armonia oppure in una mancanza di ciò che una data cosa dovrebbe avere per essere bella.

Frank Lloyd Wright (1957) avanza l'ipotesi che l'umanità, ormai assuefatta a un'atmosfera di bruttezza che ha costruito, sembra incapace di capire che tutto questo sia l'esito di una confusione nel pensare la bellezza. Pier Luigi Cervellati (2000: 36), invece, ritiene che, pur essendo cosciente che alla perdita della bellezza corrisponde la fine dello scenario abitativo, l'uomo ha deciso di rinunciarvi tanto negli spazi naturali quanto negli spazi artificiali: "una più diffusa consapevolezza della bellezza quale componente necessaria della vita, ha coinciso però con l'abbruttimento progressivo dello scenario fisico. Ma perché stiamo distruggendo la bellezza? Una prima e immediata risposta: sono scomparsi dal nostro orizzonte senso e direzione del vivere collettivo."

---

[2] in Corbellini, 2007: 100.

[3] In diverse epoche storiche si è giudicato *bello* tutto ciò che è anche *buono*. Nella esperienza quotidiana, tuttavia, si tende a definire buono non soltanto quello che piace - per il quale si adopera appunto l'aggettivo bello -, ma anche tutto quello che si desidera avere. E' buono inoltre tutto ciò che risulta coerente ad un principio ideale, sebbene doloroso. Quando si possiede un atteggiamento di distacco è possibile reputare bello anche un bene che non suscita alcun desiderio, per cui si può dire che si parla di bellezza quando si gode di qualcosa per quello che è, indipendentemente dal fatto che la si possieda o che la si desideri. Infatti, quando subentrano passioni come il possesso, l'invidia o l'avidità, non si parla più di *bellezza* bensì di *desiderio* (cfr. Eco, 2004: 9-10).

[4] "Il filosofo contemporaneo non è più in grado di fornire una definizione unitaria di bellezza, così come l'architetto contemporaneo non è più in grado di proporre una definizione unificante di cosa sia la città, eppure entrambi devono in qualche modo avere ancora a che fare con queste nozioni difficili da maneggiare, il cui ruolo e contenuto sono sempre più sospetti." Damiano Cantone, Luca Taddio, "L'affermazione dell'architettura"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 346.

[5] "L'inferno non è solo etico e religioso, è anche inferno estetico. Noi siamo immersi nel male e nel peccato, ma anche nel brutto. (…) Non è difficile capire che il brutto, in quanto concetto relativo, è comprensibile solo in rapporto ad un altro concetto. Questo altro concetto è quello del bello: il brutto c'è solo in quanto c'è il bello, che ne costituisce il presupposto positivo. Se non ci fosse il bello, il brutto non ci sarebbe affatto, perché esiste solo come negazione di quello." Karl Rosenkratz, *Estetica del brutto*, 1852; in Eco, 2004: 136.

L'attenzione verso l'esperienza estetica in ogni aspetto dell'esistenza e dell'abitare umano spesso viene messa da parte per l'erronea credenza secondo la quale la valutazione estetica è legata principalmente alle opere di artisti, poeti e romanzieri, così come avviene per la ricostruzione del variare dell'idea di bellezza nel tempo. Per le epoche del passato questo atteggiamento trova giustificazione nella considerazione che si tratta delle uniche opere tramandate fino ad ora, poiché secondo Eco (2004: 10-11) "i contadini, i muratori, i panettieri o i sarti hanno fatto cose che forse consideravano anche belle, ma di queste ci sono rimasti pochi reperti (come un vaso, una costruzione per dar riparo agli animali, una veste); soprattutto non hanno mai scritto nulla per dirci se e perché considerassero belle queste cose, o per spiegarci che cos'era per essi il bello naturale. E' solo quando gli artisti hanno rappresentato persone vestite, capanne, attrezzi, che abbiamo potuto farci un'idea dell'ideale di Bellezza degli artigiani del loro tempo, pur senza poterne essere sicuri del tutto."

Per una definizione attuale della bellezza, quindi, si hanno a disposizione non soltanto le opere d'arte ma anche tutti gli oggetti dell'esistenza quotidiana. La realtà materiale delle cose suggerisce la presenza di una *estetica del quotidiano*, che per Gillo Dorfles va considerata un fenomeno indipendente dalla produzione e dalla fruizione delle opere d'arte, e quindi anche dalla sensibilità e dalla percezione artistica. Se nella modernità l'arte cita il *quotidiano*, nella contemporaneità è il quotidiano a citare l'arte[6].

Nonostante le difficoltà qui sinteticamente delineate, Renato Rizzi (in Severino, 2003: 23) - riprendendo il pensiero di Emanuele Severino sulla inevitabilità del rapporto tra gli enti e la bellezza, in quanto essi sono eterni e immutabili, nonché vincolati e relazionati – giunge alla conclusione che "ogni forma che si mostra nell'apparire è in relazione (estetica) assoluta con il tutto." In altri termini, *ogni forma architettonica è in relazione estetica con lo spazio dell'abitare*. Ma la dimensione estetica deve oggi rapportarsi al dominio tecnico su scala globale, alla cui crescita inarrestabile e pervasiva di ogni aspetto della quotidianità corrisponde un immobilismo tanto estetico quanto etico dell'umanità. Pertanto, il discorso sul *pensare la forma* architettonica non può prescindere dall'analisi delle interazioni tra l'esperienza estetica e la prassi tecnica.

Nec tecum nec sine te

L'odierno paradigma tecno-sociale caratterizzato da una pervasività degli effetti indotti dalla tecnica in tutti gli aspetti dell'esistenza umana, unita alla integrazione tra le varie possibilità che essa esprime e alla fluidità che caratterizza l'epoca contemporanea rimette in discussione il legame tra arte e tecnica. Se per l'esperienza estetica si assume la definizione kantiana di *finalità senza scopo*, e quindi se ne riconosce il carattere autonomo, ne consegue l'idea che essa sia in opposizione alla prassi tecnica, poiché esclude gli effetti esterni per istituire semplicemente un rapporto contemplativo. Il rischio derivante da questa interpretazione consiste nel pensare erroneamente che il piacere estetico, disinteressato e fine a se stesso, costituisca una esperienza del tutto separata dalla prassi dell'uomo e pertanto incapace di stabilire una relazione tanto con il fare quanto con il conoscere. Si pone dunque l'interrogativo

[6] "Estetica e vita quotidiana sono, dunque, indissolubilmente legate dallo stato di relazione continua, per quanto imperfetta, tra soggetto e oggetti, eventi, fenomeni, sia nella forma che deriva dalle pratiche *anestetizzanti* della cultura digitale, sia da quelle *euforizzanti* provocate dall'esaltazione di comportamenti controllati del sociale (*entertainment* e *loisir*)." Ernesto Francalanci, 2006: 8.

intorno alla possibilità di parlare di estetica dell'architettura terza data l'apparente opposizione tra l'esperienza estetica e la prassi tecnica.

Esiste una particolarità nel rapporto che l'arte intrattiene con la tecnica, giustificata dal fatto che nell'antica Grecia la parola *téchne* indica sia l'arte che la tecnica medesima. La separazione tra i due concetti si è sviluppata in epoca moderna con la nascita dell'*estetica* nel Settecento, parola derivata dal latino medievale *aesthètica,* la quale a sua volta proviene dal vocabolo greco *aisthētokòs* (`che si riferisce alla sensazione'). Essa designa quella parte della filosofia che si interessa dell'arte e del bello, ritenuti indissolubili per il pensiero filosofico antico, medievale e moderno (fino al XVII secolo). Baumgarten introduce per la prima volta questa parola nel 1750 ponendola come titolo del suo libro *Aesthetica,* dove la intendende quale "arte del pensare in modo bello"; nel testo alle rappresentazioni sensibili - oggetto dell'arte - si contrappongono le rappresentazioni distinte (i concetti) - oggetto della ragione.

A seguito delle riflessioni condotte da Kant, il campo dell'estetica si restringe dall'ambito della conoscenza sensibile a quello della filosofia dell'arte, per cui progressivamente viene a designare qualsiasi indagine intorno all'arte e al bello, o meglio, intorno alle arti belle. Infatti, egli distingue la tecnica (arte in genere) e l'arte (arte bella) riferendosi alla natura intesa come spontaneità creatrice e mettendo da parte la questione della bellezza. Nella *Critica del giudizio* del 1790, riflettendo sul concetto di arte intesa come capacità di produrre un artefatto (*téchne*), introduce tre distinzioni rispetto alla natura, alla scienza e al mestiere. Nella distinzione tra arte e natura[7] viene citato il caso dell'alveare che, per quanto possa essere un raffinato prodotto della tecnologia animale mirabile nella sua esecuzione e nel suo schema costruttivo, in realtà è determinato esclusivamente dal codice istintuale insito nelle api, semplici esecutrici di un programma genetico predeterminato; invece, la produzione umana si basa sulla capacità di riflettere sul fare e di previsione progettuale, entrambe rese possibili dalla ragione. Rispetto alla scienza sostiene che la tecnica non può ridursi a puro sapere, poiché non è sufficiente sapere come deve essere fatto un oggetto per poterlo costruire. Infine, al carattere libero della tecnica contrappone quello meccanico e standardizzato del mestiere. All'interno della stessa opera, Kant analizza le quattro caratteristiche del bello – disinteresse, universalità, finalità e necessità - dalle quali scaturiscono altrettante sue definizioni; così, rispettivamente si ha che un oggetto è bello solo se è tale per la sua rappresentazione e non per interessi utilitaristici, che il bello è ciò che piace a tutti, che un oggetto è bello se la sua rappresentazione è finalizzata esclusivamente a se stessa, e infine che è bello qualcosa su cui tutti sono necessariamente d'accordo. Ma affermare che l'esperienza estetica sia priva di

[7] "Una bellezza naturale è una cosa bella; la bellezza artistica è una bella rappresentazione di una cosa. Per valutare una bellezza naturale in quanto tale non ho bisogno di avere prima un concetto di quale cosa dev'essere l'oggetto; cioè non mi è necessario conoscere la finalità materiale (il fine), ma è la mera forma, senza conoscenza del fine, che piace per se stessa nella valutazione. Ma se l'oggetto presentato come un prodotto dell'arte e in quanto tale deve essere definito bello, allora, siccome l'arte presuppone sempre un fine nella causa (e nella casualità di questa), dev'essere prima posto a fondamento un concetto di ciò che la cosa dev'essere (…). La natura non viene più valutata per il suo apparire arte, bensì in quanto è effettivamente arte (sebbene sovrumana); e il giudizio teleologico serve all'estetico da fondamento e condizione di cui esso deve tener conto. (…) Occorre che si guardi oltre la mera forma, ad un concetto, per poter così pensare l'oggetto mediante un giudizio estetico condizionato logicamente. L'arte bella mostra la sua eccellenza appunto nel fatto che essa descrive in modo bello cose che nella natura sarebbero brutte o spiacevoli." Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, 1790; in Eco, 2004: 133, 135.

finalità, la allontana dalla prassi tecnica che invece si fonda proprio sul conseguimento di uno scopo.

L'arte si dissocia dalla tecnica nel momento in cui viene ricondotta al dominio dell'estetica: il *ready made* di Marcel Duchamp mette in evidenza gli esiti critici e ironici della distanza dell'arte moderna dalla tecnica; l'unico punto di contatto sembrano essere le potenzialità espressive che alcune tecniche, come quelle adottate dalla fotografia o dal cinema, offrono all'arte. Ma arte e tecnica sono dissociabili e opponibili soltanto se la loro antica alleanza viene riproposta in termini di maggiore complessità per ridefinirne la relazione: Pietro Montani[8], prendendo ad esempio lo scolabottiglie di Duchamp, si domanda quanto può essere tecnico un atto performativo e quanto può essere artistico un oggetto d'uso quotidiano. Se si considera un'architettura terza, ad esempio un aerogeneratore, la domanda verte intorno alla determinazione di quanto possa essere tecnica un'opera architettonica e quanto invece artistica una costruzione tecnica impiegata per la produzione di energia dal vento.

Ammesso che si voglia differenziare la *tecnica come produzione di artefatti dotati di una utilità* dall'*arte come produzione di manufatti sprovvisti di una finalità*, la difficoltà risiede nell'individuare un criterio oggettivo che renda possibile farlo. Il design industriale (che ha eliminato l'opposizione opera d'arte/oggetto tecnico), le avanguardie storiche (che esaltano anche il *brutto* e il *triviale*), ma soprattutto il fatto che l'estetica moderna non ha mai fondato la distinzione tra l'operare artistico e l'operare tecnico sulla bellezza, rendono impossibile adottare questa come requisito per distinguere un'opera d'arte da un oggetto tecnico. Non è la bellezza il discrimine tra l'esperienza estetica e prassi tecnica, anzi, i due aspetti possono coniugarsi. Procedendo per approssimazioni successive, a partire dalla definizione kantiana di *arte bella*, Montani[9] giunge alla seguente definizione: "l'arte è *téchne* (cioè un modo dell'*aletheuein* - accadere della verità, nda - che consiste nel pro-durre quegli enti che non sono in grado di sorgere autonomamente) in quanto questa *poiésis* (produzione) è tale da lasciare nello stesso tempo apparire un'essenziale inerenza al carattere autogenerativo della *physis*".

L'apparente contraddizione tra esperienza estetica e prassi tecnica viene risolta anche mediante la distinzione che Emilio Garroni fa tra *operazione* e *metaoperazione*: la prima è un'azione riferita a uno scopo immediato e definito, mentre la seconda è una anticipazione progettuale di molti scopi possibili. Gli animali, ad esempio, operano ma non hanno comportamento metaoperativo, nel senso che non usano uno strumento per fabbricare un altro strumento. Se l'animale agisce seguendo gli stimoli innati poiché predisposti dal suo programma genetico, viceversa l'uomo secondo Garroni[10] possiede una dimensione metaoperativa "responsabile della specifica tecnologia umana e, nello stesso tempo, di quella capacità metaoperativa operante non solo in assenza di oggetti, ma addirittura in assenza di scopi che (...) può contribuire a spiegare in modo non generico quella produzione tipica che noi chiamiamo, in senso specificamente estetico, 'arte'."

Dunque, un qualsiasi strumento possiede due scopi: quello immediato di essere in sé un manufatto e quello mediato e metaoperativo di determinare una classe di scopi possibili. L'uomo si riconosce tale e prova gratificazione quando persegue una

[8] Pietro Montani, "Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio e di alleanza"; in Carboni, Montani, 2005.
[9] Pietro Montani, *op. cit.*: 12.
[10] Emilio Garroni, *Ricognizione della semiotica*, 1977, in Carboni, Montani, 2005: 77.

sperimentazione priva di scopo immediato, che assicura possibilità e produttività al fare pratico, sostituendolo con uno scopo mediato e, nello stesso tempo, con una assenza di scopo[11]. Per Garroni esiste un forte legame tra l'estetica e l'operazione umana, dal momento che tutte le esperienze estetiche sono connesse alle operazioni umane, così come tutte le operazioni umane hanno una valenza estetica. L'introduzione dell'attitudine metaoperativa nel comportamento tecnico dell'uomo induce una importante conseguenza nella sperimentazione operativa: nel momento in cui l'uomo pratica una sperimentazione priva di scopi immediati prefigurando forme possibili di organizzazione dell'esperienza, simultaneamente egli si rappresenta e acquista consapevolezza di sé.

E' quindi possibile parlare di estetica delle tecnocostruzioni poiché l'oggetto estetico, in questo caso un oggetto architettonico, rende visibile la specifica attitudine umana di prefigurare molteplici scopi possibili, attitudine che in uno strumento tecnico rimane invece subordinata al conseguimento di uno scopo definito e immediato. Secondo Pietro Montani[12] "l'oggetto estetico dipende da un fare riflessivo e creativo, in quanto la componente metaoperativa che si trova *a fondamento* della tecnologia umana ne risulta direttamente pertinentizzata, liberamente dispiegata e infine *esemplarmente esibita* in quanto tale"; questo vale anche per l'architettura in quanto pratica artistica.

Tutto è estetico

Una peculiarità introdotta dal dispiegarsi globale della tecnica consiste nel fenomeno di estetizzazione[13] che ha investito ogni aspetto dell'esistenza umana e del mondo, rendendo difficile un discorso sull'estetica quando tutto ormai diviene estetico. Il dominio dell'apparato tecnico induce nella società contemporanea un atteggiamento essenzialmente nichilistico (Severino, 2003), una sorta di *oblio dell'essere*, al cui interno l'individuo è costretto a una ripetizione continua dei propri atti. L'arte da sempre rappresenta la percezione che l'uomo ha di se stesso e del mondo in cui vive, tuttavia tale compito viene ostacolato dal paradigma nichilistico che caratterizza l'epoca attuale. Riprendendo la definizione di estetica data da Merleau-Ponty ne *L'occhio e lo spirito* del 1960 come "ontologia dell'arte", sorge il dubbio se sia ancora possibile un'estetica per la cultura contemporanea che ha rinunciato alla ricerca di una qualsiasi forma dell'essere.

> Hölderlin ha scritto che verrà l'evo dei Titani. In questo evo venturo il poeta dovrà andare in letargo. Le azioni saranno più importanti della poesia che le canta e del pensiero che le riflette. Sarà un evo molto propizio per la tecnica ma sfavorevole allo spirito e alla cultura.
>
> Ernst Jünger, 1995; in Lamendola, 2007

[11] "(…) l'`assenza di scopo', che si manifesta nella dominanza metaoperativa, non sarà mai pura `assenza di scopo', salto assolutamente originale nella dimensione della forma estetica, ma dovrà essere concepita in primo luogo come condizione di un modo diverso – rispetto all'operazione immediatamente finalizzata – di organizzare la complessa strategia degli scopi nell'ambito della cultura umana." Emilio Garroni, *Ricognizione della semiotica*, 1977, in Carboni, Montani, 2005: 77.

[12] Pietro Montani, "L'impatto sull'estetica"; in Carboni, Montani, 2005: 67.

[13] "L'estetica si diffonde là dove la tensione (artistica, sociale, politica) arretra. Tutto diventa trasparente, nessuna frizione né opacità nell'ingranaggio della macchina estetica della tecnica." Ernesto Francalanci, 2006: 68.

La tecnica produce non soltanto funzioni, ma anche *apparenza di bellezza*, attraverso il conferimento di un perturbante *sex appeal* all'inorganico (Perniola, 1994), intesa appunto come perfetta simulazione del godimento; non produzione di bellezza, ma della illusoria parvenza di partecipazione a essa[14]. L'estetica, occupando ogni fenomeno e ogni interstizio della realtà, diviene *diffusa*; essa incorpora persino il suo contrario, l'*anestetico*, che diventa il farmaco per curare dall'idea di un'estetica vista unicamente come manifestazione del bello. Per Ernesto Francalanci (2006: 56) essa è "l'unica dimensione totalizzante della realtà, manifestandosi come *estesica*, vale a dire come bellezza dei sensi, come totale esposizione 'oscena' della bellezza." Tuttavia, rimane un'impresa incompleta nel ricercare la salvezza e la felicità per l'umanità, poiché per riuscire in tale obiettivo la tecnica dovrebbe caratterizzare l'abitare in modo tale che l'umanità, soddisfatte le esigenze primarie, non abbia più tempo per conflitti, ma anzi la possa trasformare nuovamente in mezzo inverando così l'antico sogno sociale di ridistribuire l'infinita ricchezza del mondo secondo un principio di equità. Invece la tecnica rende l'uomo prigioniero della visione.[15]

L'estetica diffusa è indipendente dalla fenomenologia dell'ornamento e della decorazione, la cui fine è decretata dalla stretta interazione, se non proprio fusione, tra arte e comunicazione. L'architettura, la moda, il cinema, il design, la televisione non sono altro che forme intercomunicanti e reciprocamente citatorie di una medesima comunicazione, dove l'estetica appare essere una *tecnica* relazionale e comunicazionale che si contrappone tanto alla progettazione industriale quanto all'arte. Da ciò consegue che l'esistenza umana si riduce a rappresentazione, a immensa accumulazione di spettacoli, dove però "lo spettacolo odierno non è della natura, ma della *tecnica*"; inoltre, prosegue Francalanci (2006: 58), "la natura non possiede in sé nulla di bello, nulla di spettacolare, nulla di estetico: siamo noi a darle questi valori con la sua modificazione continua, con la sua rappresentazione, con il suo consumo."

In questo modo l'estetica, configurandosi come puro *entertainment*, si contrappone nettamente all'arte; se si annulla la differenza tra opera d'arte e oggetto-merce, allora si produce quella estetizzazione diffusa in cui gli oggetti dello spazio dell'abitare perdono il ruolo di strumento per acquistare una disponibilità a farsi estetizzare.

Paul Valéry[16] prefigura che le sorprendenti innovazioni tecniche avrebbero modificato in maniera significativa il significato e le modalità di fruizione dell'esperienza estetica, in particolare parlando dell'*ubiquità* dell'opera d'arte, ovvero della capacità di ricostituire in qualsiasi luogo il sistema di sensazioni che un qualunque oggetto o avvenimento emana in un particolare luogo, resa possibile dalla *distribuzione di realtà sensibile a domicilio*: "come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano

---

[14] "Scriveva specificamente Benjamin: 'il feticismo, che è alla base del sex-appeal dell'inorganico, è la sua forza vitale'. Potremmo dire che le cose, dotate ormai d'un valore comunicativo autoprodotto, cominciano a *dare spettacolo*. E' nel passaggio della città in metropoli, già intuito da Baudelaire e analizzato da Benjamin, che tutto ciò che esiste è diventato solo 'pura tecnica'…" Ernesto Francalanci, 2006: 9-10.

[15] "A partire dalla rivoluzione industriale, siamo tutti prigionieri della visione, poiché il nostro vedere non è più libero, bensì condizionato dalla tecnica, la quale, anziché aumentarne le possibilità, le riduce a pura ideologia. La tecnica, metaforicamente, controlla tutto il reale, come da una sorta di metafisico *Panopticon* (il dispositivo carcerario ideato dal filosofo inglese Jeremy Bentham nel 1791, grazie al quale un solo carceriere, collocato in un punto centrale, avrebbe potuto osservare, senza essere visto, tutti i suoi prigionieri): nel nostro tempo la tecnica sussume infatti sotto di sé, politicamente, tutto il progetto razionalistico di controllo della devianza, ma anche dell'intera produzione mondiale e del consumo globale." Ernesto Francalanci, 2006: 178.

[16] Paul Valéry, *Scritti sull'arte*, 1934; in Carboni, Montani, 2005: 169-170.

nelle nostre case per rispondere ai nostri bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno. Come siamo abituati, se non assoggettati, a ricevere nelle nostre case l'energia in forme diverse, così troveremo assai semplice ottenere o ricevere quelle variazioni o oscillazioni rapidissime con cui gli organi dei nostri sensi, che le percepiscono e le integrano, fanno tutto ciò che sappiamo."

Secondo Jean Baudrillard l'arte, soggetta a questa sovraesposizione che annulla lo sguardo autenticamente comprensivo, rinuncia a mutare il mondo e l'esistenza nel momento in cui tende a farsi essa stessa mondo ed esistenza. Ma in questo modo essa è destinata al fallimento, poiché si subordina tanto alla tecnica quanto alla autoreferenzialità, trasformandosi in *metalinguaggio della banalità* che non lavora alla soppressione del senso né a preservare la memoria del negativo, bensì si configura come *strategia commerciale dell'insignificanza*[17].

> L'arte ha ormai esaurito la funzione, che da millenni le era stata affidata, di contrapporsi al mondo con la sua capacità progettuale o distruttiva: *progettuale*, se si considerava il mondo caotico e disordinato su cui far ordine mediante processi di astrazione e di spiritualizzazione, e soprattutto mediante pratiche di tipo costruttivo, *distruttiva*, se si concepiva il mondo come un luogo di una normalità esasperante, su cui proiettare la forza devastante dell'inconscio, della libertà anarchica della creazione e del gioco (linguistico).
>
> Ernesto Francalanci, 2006: 56

Theodor W. Adorno[18] ritiene che la responsabilità non appartenga tanto alla tecnica, quanto piuttosto all'utilizzo che ne fa l'industria culturale, che si appropria degli oggetti estetici e li manipola sistematicamente per la propria auto-riproduzione: al suo interno "vengono confezionati in modo più o meno massificato prodotti studiati per il consumo di massa e che tale consumo determinano in larga misura essi stessi. Settori che (…) costituiscono un sistema. Ciò è loro consentito sia dagli odierni strumenti della tecnica, che dalla concentrazione economica e amministrativa. Industria culturale è preordinata integrazione, dall'alto, dei suoi consumatori."

Gli aspetti salienti del processo di auto-riproduzione sono: la costruzione tecnico-industriale della coscienza collettiva, ovvero la standardizzazione delle immagini che riduce l'uomo a essere generico e sostituibile con un altro; l'illusoria integrazione tra arte e svago, dove l'innovazione consiste soltanto nel miglioramento della tecnica di riproduzione; infine, la predominanza della riproduzione sul contenuto, con conseguente riduzione dello svago a ripetizione standardizzata e ciclica che si auto-conferma mediante la ripetizione. Due le conseguenze; la prima consiste nel fatto che il consumatore assume un ruolo secondario nel processo in quanto oggetto e non soggetto dell'industria, barattando la propria coscienza con l'asservimento[19]. La seconda riguarda l'opera d'arte, la quale possiede una duplicità in quanto *autonoma* (separata dall'esistente) e in quanto *fatto sociale* (rappresenta l'esistente, ma in forma

---

[17] Massimo Carboni, "L'orizzonte delle ipertecnologie"; in Carboni, Montani, 2005: 166-167.

[18] Theodor W. Adorno, *Parva Aesthetica*, 1967; in Carboni, Montani, 2005: 93.

[19] "Il soddisfacimento sostitutivo che l'industria culturale procura col sentimento confortante che il mondo sia ordinato proprio nel modo che essa suggerisce, defrauda gli uomini della felicità di cui spaccia il simulacro. L'effetto globale dell'industria culturale è quello di un antiilluminismo; in essa l'illuminismo, il progressivo dominio della natura con l'ausilio della tecnica, diventa inganno delle masse, mezzo per assoggettare le coscienze, impedimento all'affermazione di individui autonomi, indipendenti, capaci di giudicare e decidere consapevolmente." Theodor W. Adorno, *op. cit.*: 99.

negativa), per cui essa per sopravvivere deve ribaltare il suo potere affermativo e creativo in negazione, mediante la quale è capace di riflettere la verità sulle cose. Per Adorno l'autonomia dell'opera d'arte, da sempre permeata da una ricerca dell'effetto sensazionale, viene messa da parte dall'industria culturale a prescindere dalla consapevolezza dei suoi promotori.

Se, come sostiene Pierre Lèvy[20], "ciò che un tempo fu teologico, ora diviene tecnologico", nel senso che l'arte non rinuncerà a se stessa nella misura in cui si mostrerà disponibile a mutare le sue caratteristiche fenomeniche per adeguarsi alla tecnica, allora forse è possibile parlare di un nuovo *umanesimo ipertecnologico*.

La dimensione prevalentemente immateriale del sistema di relazioni umane, caratterizzato dall'esteticità diffusa e dall'anestesia sociale, richiede con urgenza la necessità di riattivare forme di rapporto più dirette; anche se nessun linguaggio, forse nemmeno quello architettonico, sembra capace di rappresentare efficacemente la complessità che regola l'attuale epoca. In precedenza si è osservato che l'estetica si riduce a tecnica della comunicazione, eppure è proprio in questa direzione per Francalanci (2006: 63) è possibile individuare un rimedio alla estetizzazione globale: "se è vero che tutti noi siamo diventati *esseri digitali*, e quindi *fenomeni dell'informazione*, è anche vero tuttavia che due esseri umani che si parlano l'uno di fronte all'altro producono una straordinaria prova di comunicazione complessa e ipersensoriale, difficilmente imitabile da una macchina."

Se tutto è estetico, riducendosi a spettacolo della tecnica comunicato a livello planetario, allora per la pratica architettonica si profila l'ipotesi di strategia di comunicazione contro l'estetica diffusa, ma a condizione di evitare il rischio di una dissociazione tra il pensiero sulla forma e quello sul contenuto, che in fase progettuale devono essere simultanei.

> Il soggetto postmoderno ha di nuovo desiderio e bisogno di ricomunicare, dopo la perdita di credibilità della religione, della politica, della storia, delle ideologie, con altri soggetti, e, *per comunicare, utilizza anche l'arte, se necessario*. L'arte è diventata, per questo motivo, solo o, quanto meno, soprattutto una strategia. Contro l'estetica diffusa.
>
> Ernesto Francalanci, 2006: 63

Tecnica: bella o inquietante?

La tecnica per consentire l'esplicazione dell'abitare umano, richiede la costruzione di dispositivi che occupano lo spazio e pertanto sono visibili, anche se soggetti spesso a una percezione distratta; sulla scorta di ciò emerge per l'architettura terza una capacità nel modificare il modo di pensare e di esperire esteticamente la scena abitativa.

Secondo Derrick de Kerckhove[21], le più importanti innovazioni tecniche comportano inevitabilmente delle trasformazioni nelle modalità mediante le quali l'uomo costruisce modelli mentali e percettivi del mondo; in altri termini, la tecnica modifica il modo di pensare e di percepire il mondo, le cui modalità di subordinazione sono indagate dalla *tecnopsicologia*. Estendendo questo ragionamento all'architettura, si può dire che essa contribuisce alla riconfigurazione delle mappe cognitive tracciate dall'uomo, pertanto, si può sostenere che l'architettura terza si rapporta alla tecnica da un lato

[20] Pierre Lèvy, *L'intelligenza collettiva*, 1994; in Carboni, Montani, 2005.
[21] Derrick de Kerchove, "Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive", 1994; in Carboni, Montani, 2005.

per il suo offrirsi come supporto al soddisfacimento delle esigenze abitative, e dall'altro per la sua capacità di riorganizzare la creatività umana all'interno dei dispositivi tecnici che essa stessa costruisce senza tuttavia prevederne le conseguenze sul piano psicologico.

> (…) tra esperienza estetica e fare tecnico sussiste qui un rapporto di distinzione e insieme di interdipendenza; solo che l'ordine gerarchico dei due termini appare rovesciato perché è la tecnica, ora, a istruire e delimitare il campo al cui interno l'esperienza estetica si assume compiti di addestramento, riorganizzazione e possibile estensione, affidandoli alle arti.
>
> Pietro Montani, "L'impatto sull'estetica"; in Carboni, Montani, 2005: 68

L'interazione tra innovazione tecnica e stabilizzazione psicologica è approfondito nel secondo paragrafo del quarto capitolo dedicato alla rapidità; qui si anticipa soltanto che il rapporto instaurato tra uomo e *macchina* - intesa come una qualsiasi costruzione artificiale che estende e amplifica le capacità operative umane - ha origine nella preistoria, con l'invenzione e l'utilizzo di strumenti. L'uomo è l'unico essere vivente che simultaneamente appartiene a una biosfera e si confronta con essa. Si avvale della tecnica e della cultura per garantire la propria sopravvivenza, e infatti, come scrive Jürg Willimann (1997: 8), "inventa strumenti, cuce vestiti, sperimenta nuove tecniche per la caccia, addomestica animali, codifica regole comportamentali con i suoi simili, sviluppa linguaggi e scritture, costruisce case, città, mulini a vento, fabbriche - e Grandi Macchine." Nel corso del tempo questo rapporto inevitabilmente ha suscitato sensazioni opposte di attrazione e di turbamento: ad esempio, il fascino della *Turbinenfabrik* di Walter Gropius risiede nel suo essere considerata una macchina colossale al cui interno migliaia di uomini agiscono secondo una inflessibile disciplina dettata dal processo razionale della tecnica[22].

Gli imponenti dispositivi che facilitano le attività umane attraverso l'estrazione, la trasformazione e la circolazione dei materiali - ad esempio, la gru, i grandi motori, il *pont transbordeur*, i silos, gli escavatori, le piattaforme petrolifere e le rampe di lancio - sono comunemente definiti *grandi macchine* in omaggio alla loro capacità di suscitare stupore, meraviglia e sorpresa per la loro dimensione e per la complessità più o meno visibile dei meccanismi che ne regolano il funzionamento[23]. Se le avanguardie artistiche si confrontano con questo tema, partendo dalla proposta di uno "splendore geometrico e meccanico" avanzata da Marinetti per poi approdare alla critica del mito della efficienza tecnica, condotta anche da Marcel Duchamp, la storiografia dell'Architettura Moderna, invece, esalta gli aspetti tecnici e la supremazia sugli eventi naturali, nonché il carattere estetico proprio di queste costruzioni. Il precedente storico delle grandi macchine è costituito certamente dalle macchine disegnate da Leonardo, rimaste esercizi di invenzione fissati sulla carta piuttosto che divenire strumenti di controllo del mondo, e da quelle introdotte a partire dal Cinquecento per

---

[22] Marcello Barison ("Eterotopie. Gropius Heidegger Scharoun"; in Filippuzzi, Taddio, 2010, 84) descrive la *Turbinenfabrik* come "un'inedita articolazione tecnologica dello spazio, che trae alimento dall'impulso macchinico all'automazione dei processi produttivi, dall'organizzazione seriale del lavoro, dalla coerenza modulare dei volumi sottratti a qualsivoglia naturalismo e viceversa addomesticati, assimilati al dinamismo controllato della *funzione*. Fucine per *'i prossimi Titani'*, così debbono esser stati concepiti gli stabilimenti della AEG."

[23] "Nella nostra immaginazione il grande congegno meccanico si è animato, è diventato una forma di vita da vedere, toccare, da ascoltare nei nuovi paesaggi della modernità." Dario Matteoni, 1997: 5.

soddisfare esigenze legate alla tecnica mineraria, all'arte militare, alla metallurgia, alla navigazione e all'idraulica.

A dimostrazione di quanto sia pervasivo il fascino della tecnica, lo spirito emulativo verso il mondo degli adulti, innato in tutti i bambini, ha indotto il campo dei giochi di costruzioni a riprodurre in scala anche le *Grandi Macchine*. Il processo ha il suo punto di partenza nel 1901, quando Frank Hornby inventa un sistema di assemblaggio che permette la costruzione di numerose strutture mobili funzionanti come quelle reali, e crea l'industria Meccano a Liverpool. La nascita delle scatole per costruzioni coincide con il periodo di fervore progettuale verso il ferro e l'acciaio: Marian Faber (1997) fa notare come gli elementi portanti e bullonati di strutture quali ponti, stazioni ferroviarie, impianti industriali e del *Crystal Palace*, siano del tutto simili ai pezzi contenuti nelle scatole del meccano.

Anche se ormai è consuetudine parlare di una macchina *bella*, si tratta in realtà di un'idea relativamente recente; basti pensare che originariamente molti poeti espressero il loro orrore davanti ai primi telai meccanici. Al crescere della dimensione e della complessità, aumenta non solo il fascino, ma anche la sensazione di *mostruosità*: la macchina è utile poiché produce un risultato di cui l'uomo usufruisce, ma al tempo stesso risulta anche inquietante in quanto vagamente *diabolica*, e pertanto in alcuni casi viene reputata priva di bellezza[24].

Dario Matteoni (1997) descrive una duplice interpretazione della macchina, positiva in quanto legata all'idea del progresso tecnico, e negativa poiché correlata alla alienazione dell'uomo. Non a caso, il filosofo Romano Guardini la definisce "minaccia e pericolo" in occasione di una conferenza tenutasi nel 1959. Di fronte ai dispostivi tecnici, l'uomo si sente *grande* perché prodotti della sua invenzione ma anche *piccolo* quando la loro potenza sfugge al suo controllo[25].

Essenza della tecnica: potenza, prepotenza e impotenza

E' opinione comune pensare che la tecnica sia l'elemento inevitabile e immodificabile che governa l'attuale epoca. Martin Heidegger ritiene che si debba evitare quella condizione di chiusura alla tecnica che tenta di contrapporsi a essa e di condannarla come incarnazione del male, proponendo invece di aprirsi alla sua vera essenza, che consiste nella *im-posizione* appartente al destino del *disvelamento*. In tale destino si nasconde un duplice pericolo per l'uomo: da un lato, ciò che è disvelato si rivela non più *oggetto* bensì *fondo* e perfino l'uomo, in assenza di oggetti da utilizzare, rischia di divenire egli stesso un fondo; dall'altro, l'imposizione in quanto destino ammette l'impiegare come unica forma del disvelamento, impedendo tutte le altre possibili. L'uomo rimane affascinato, e in alcuni casi anche turbato, dalla tecnica senza

[24] "Sin dalle origini, tuttavia, l'uomo ha inventato anche `macchine complesse', meccanismi con cui il corpo non aveva un contatto diretto: basti pensare al mulino a vento, alla noria, o alla coclea. In queste macchine il meccanismo è occulto, interno, e in ogni caso una volta attivato, procede per conto proprio. Il terrore nei confronti di queste macchine nasceva perché, moltiplicando la forza degli organi umani, esse ne accentuavano la potenza, perché l'ingranaggio nascosto che le faceva funzionare risultava offensivo per il corpo (chi mette le mani nell'ingranaggio di una macchina complessa si fa male), e soprattutto perché – visto che agivano come se fossero cosa viva – non si poteva fare a meno di percepire come viventi le grandi braccia del mulino a vento, i denti delle ruote dell'orologio, i due occhi rosseggianti della locomotiva nella notte." Umberto Eco, 2004: 382-383.

[25] "Gru portuali, draghe, piattaforme petrolifere, impianti di sollevamento per navi, rampe lanciamissili e antenne paraboliche. Grandi macchine che con le loro dimensioni, il loro essere macchinari e costruzioni allo stesso tempo, ci affascinano: ci fanno sentire piccoli e 'grandi' insieme. Piccoli, senz'altro, quando vi siamo vicini, ma `grandi', perché siamo stati in grado di inventarle, progettarle e costruirle." Jürg Willimann, 1997: 6.

che ne colga l'essenza, ma questo è impossibile finché rimane ancorato all'idea della tecnica come strumento e alla volontà di dominarla. Infatti, essa conduce l'uomo verso qualcosa che non potrebbe inventare o produrre da sé, poiché non esiste un uomo che sia solo uomo unicamente da se stesso, inoltre la sua natura è ambigua, poiché contiene in sé il pericolo che l'uomo smarrisca la propria essenza, che risiede nel considerare l'im-posizione come unico modo del disvelamento, e al tempo stesso la salvezza. Nessuna azione umana, senza l'intervento della tecnica, può scongiurare tale pericolo. Dunque, il vero pericolo non è la tecnica, bensì il mistero della sua essenza in quanto destino del disvelamento:

> La minaccia per l'uomo non viene anzitutto dalle macchine e dagli apparati tecnici, che possono avere anche effetti mortali. La minaccia vera ha già raggiunto l'uomo nella sua essenza. Il dominio dell'im-posizione minaccia fondando la possibilità che all'uomo possa essere negato di raccogliersi ritornando in un disvelamento più originario e di esperire così l'appello di una verità più principale.
> Così, dunque, là dove domina l'im-posizione, vi è *pericolo* nel senso supremo.
>
> Martin Heidegger, "La questione della tecnica", 1953; in Carboni, Montani, 2005: 80

La difficoltà dell'uomo è che, nonostante i continui progressi tecnici, non sia ancora capace di coglierne l'essenza, così come non riesce a custodire nell'estetica ciò che costituisce l'essere dell'arte. Tuttavia, solo avvicinandosi al pericolo insito nella essenza della tecnica è possibile scoprire la salvezza. Infatti, Heidegger sostiene che "l'essenza della tecnica non è niente di tecnico", nel senso che la tecnica non si configura come un insieme di mezzi esterni a disposizione dell'uomo, ma è in realtà un modo peculiare con cui l'uomo abita il mondo. Essendo un modo per far apparire le cose, un accadere della verità, l'ambito entro il quale condurre una meditazione sulla sua essenza è l'arte. In questo modo, viene ristabilita la supremazia dell'esperienza estetica sulla tecnica, poiché l'arte possiede la capacità di salvaguardare la memoria della sua essenza.

Già ne *L'origine dell'opera d'arte* del 1936, il filosofo tedesco aveva definito l'opera d'arte come "messa in opera della verità": rispetto alla tecnica, nell'opera d'arte l'accadere della verità si manifesta quale produzione che mantiene una relazione essenziale con il non-prodotto. Ma sia in questo sia in saggi successivi, la sua attenzione si sposta gradualmente verso la poesia di Hölderlin, George, Trakl e Rilke, intesa come linguaggio originario, e più in generale dall'opera in senso tradizionale ai semplici oggetti d'uso, quali una brocca o un ponte. Tale spostamento di interesse suscita alcune perplessità[26] dalle quali scaturisce l'idea che Heidegger si interroghi sul destino dell'opera d'arte nella epoca dell'Im-posizione e non sull'impatto che la tecnica ha sull'estetica, lasciando la questione aperta[27].

---

[26] "In che senso un ponte assolverebbe ancora al compito di farsi esperire nei termini della "messa in opera della verità"? Non sarà forse che Heidegger sta introducendo senza esplicitarla qualche distinzione determinante (...) tra il ponte d'assi arrangiato alla bell'e meglio su un torrente della Foresta Nera e il progettato ponte sullo stretto di Messina? Fino a che punto, insomma, la tecnologia moderna è presa davvero in carico dalla riflessione heideggeriana sull'arte? O non sarà vero, piuttosto, che il filosofo che più di ogni altro ha gettato luce sulla tecnica moderna si fa sorprendere a tal punto sprovvisto di concetti teorici adeguati all'arte contemporanea da doversi rifugiare, ogni volta che ne incontra i problemi specifici, nella zona (per lui) franca della poesia e del linguaggio originario?" Pietro Montani, "Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio e di alleanza"; in Carboni, Montani, 2005: 13.

[27] "Heidegger ci ha consegnato un concetto prezioso – l'interpretazione dell'arte come memoria e salvaguardia dell'essenza non-tecnica (cioè *poietica*) della tecnica stessa – ma non ha saputo dirci nulla di

A sostegno dell'idea di supremazia dell'esperienza estetica sulla prassi tecnica interviene anche il pensiero di Emanuele Severino sulla necessità per la tecnica di essere bella: il concetto di una tecnica senza bellezza è un inadeguato a esprimere la condizione tecnica e produce paradossi dal momento che la bellezza è in realtà una forma di potenza[28]; essa è però solo una delle due facce della potenza, dove l'altra è la terribilità. La tecnica si rivela al tempo stesso *prepotente*, perché vorrebbe dominare la potenza estetica, ma *impotente* poiché ha bisogno di quest'ultima: pretende di poter dare una risposta alle esigenze estetico-formali, ma in realtà, sostituendo l'estetico con il razionale, compie un atto di prepotenza verso lo spazio dell'abitare, le cui conseguenze si manifestano attraverso fenomeni quali l'estetica diffusa o la polverizzazione del paesaggio. La tecnica globalmente dispiegata non è *anti-estetica*, come avveniva in epoca moderna, bensì *in-estetica*, ovvero indifferente a quanto avviene intorno[29].

Se, come lascerebbe intendere Heidegger, l'architettura può ancora sussistere come pratica artistica finché svolge il ruolo di preservare l'essenza della tecnica nel momento del suo massimo dispiegamento, che coincide paradossalmente con il momento del suo massimo occultamento, la domanda da porsi è quella di individuare un modo per far propendere il progetto dell'architettura terza più verso la *salvezza* che verso il *pericolo*, date che potenzialmente li contiene entrambi.

Bellezza tecnica

Alcune considerazioni utili a superare il limite del pensiero heideggeriano nella indagine del rapporto tra arte e tecnica sono contenute nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* scritto da Walter Benjamin nel 1936. La riproducibilità tecnica introduce significativi mutamenti nell'estetica, sinteticamente riassumibili nell'idea della sua esperienza come esperienza di massa e nella sostituzione dei valori tradizionali - solennità, contemplazione raccolta, sacralità - con nuovi valori espositivi dell'opera d'arte - fruizione distratta, esteticità diffusa, carattere effimero e disponibile. Il punto centrale dei suoi ragionamenti non riguarda tanto ciò che la tecnica potrebbe sottrarre all'arte, ma le potenzialità e le opportunità che dispiega. Benjamin ha il merito di aver prefigurato in largo anticipo con impressionante pertinenza e lungimiranza quel fenomeno di esteticità diffusa che pervade la contemporaneità e di cui si è accennato in precedenza. Dalla sua indagine, messa in atto come ricognizione sullo statuto dell'immagine, si evidenziano una crisi del

---

importante sul destino *moderno* di questo mandato assunto ed espletato dalle arti per oltre due millenni." Pietro Montani, *ibidem*.

[28] Per Emanuele Severino ("La ` decorazione', la specializzazione della potenza e il nulla"; in Severino, 2003: 120-121) "nella tradizione dell'Occidente la bellezza (come la bontà) è la potenza di chi è alleato alla suprema potenza del divino", mentre "nella cultura del nostro tempo la bellezza (come la bontà) è la potenza che è capace di distruggere ogni ordinamento divino. Dopo la distruzione, tuttavia, è inevitabile che appaia la nullità di tutte le cose e la radicale impotenza dell'uomo e della tecnica stessa", giungendo alla conclusione che "alla fine dell'età della tecnica rimane il canto del `genio', cioè la potenza con cui egli canta la nullità del tutto. L'ultima forma di bellezza dell'Occidente è la potenza di questo canto disperato. Poi, si apre la possibilità, per i popoli, che sopraggiunga il pensiero che si interroga sulla fondatezza del fondamento dell'Occidente e della disperazione."

[29] "Il paradosso del sapere tecnico-scientifico è di aver ignorato dell'estetico la sua originaria dimensione *metafisica* credendo di sospingerlo e relegarlo nella dimensione meramente fisico-pratica. Infatti, la Tecnica dominando il mondo lo isola, separando le cose (gli enti), mentre l'estetico contempla il mondo, attraverso l'apprensione dei vincoli e delle relazioni di tutto l'apparire (le cose, gli enti)." Renato Rizzi, "Bildung"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 314.

concetto di *opera*, alla cui unità e coerenza si sostituiscono la discontinuità e la molteplicità dell'immagine, e una sostituzione degli aspetti creativi del fare artistico - originalità delle forme, innovazione, ricchezza di senso, ecc… - con nuovi fenomeni che mutano il rapporto tra arte e tecnica[30].

L'inevitabilità e la positività dell'avvento delle nuove tecniche di riproduzione dell'immagine (in particolare fotografia e cinema) preparano il terreno a un nuovo statuto teorico-operativo della visibilità. La riproducibilità tecnica non riconosce più l'originalità e l'autenticità che hanno sempre contraddistinto l'opera d'arte. Massimo Carboni[31] osserva che con l'affermarsi del design industriale emerge anche un'altra conseguenza importante, ovvero l'assunzione di una responsabilità sociale: non esprimendo più la personalità individuale e irripetibile, ma un'entità sociale impersonale governata da un processo razionale improntato sull'efficienza e sulla standardizzazione, l'opera d'arte non va contemplata ma utilizzata nell'agire collettivo per riqualificare ogni azione dell'esistenza quotidiana. Per questo motivo, la progettualità della forma deve aderire a principi di economia, razionalità e chiarezza. *Pensare la forma* diviene allora una fase che deve risolvere a priori le questioni formali e funzionali che il processo esecutivo non può più modificare. Si può quindi parlare di una *bellezza tecnica*, contrassegnata da una perfetta corrispondenza tra forma e funzione e da un insieme di rapporti paradigmatici interni alla produzione industriale.

Verso questa direzione muove Max Bense[32], per il quale ogni realtà materiale può essere considerata come un sistema complementare costituito dalle realtà fisica ed estetica, dove la prima fa da supporto alla seconda. Se la realtà estetica si affianca alla realtà fisica poiché entrambe sono aspetti della realtà, allora l'arte può definirsi quale intervento sulle situazioni fisiche della realtà allo scopo di ottenere situazioni estetiche. Quando si produce arte occorre affrontare la difficoltà di tradurre "situazioni fortemente determinate" in "situazioni debolmente determinate", e questo generalmente avviene facendo ricorso a significanti figurativi. Pertanto, la produzione artistica dovrebbe fare in modo di essere materiale e non semantica, ovvero l'esteticità dei materiali dovrebbe coincidere con la loro fisicità evitando una mediazione semantica.

Tecnica come orizzonte estetico

Si è detto in precedenza che la percezione del bello muta in funzione delle epoche e delle culture. Nella tradizione antica la bellezza possiede le tre caratteristiche di integrità, armonia e splendore, a ciascuna delle quali corrisponde una modalità dell'essere. Definire la bellezza nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata, dove predominano la dissoluzione, la disarmonia e lo stupore, è per Francesco Lamendola (2007) una questione difficile, se si tiene conto che "dopo Hegel, possiamo tranquillamente tirare un rigo sul concetto di 'arte bella' e innalzare alla dignità dell'arte ogni forma di espressione sensibile, dai quadri di Burri fatti con tela, pezzi di legno e stracci di lenzuola, fino alla vacca di plastica che ad ore fisse, in una

[30] Secondo Pietro Montani ("Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio e di alleanza"; in Carboni, Montani, 2005: 17) "il rapporto tra arte e tecnica sembra diventare oggi pertinente anzitutto sotto un profilo etico-politico. Detto altrimenti: l'arte non avrebbe più il compito di salvaguardare l'essenza *poietica* della tecnica, quanto piuttosto quello di far apparire qualcosa di decisivo nell'ambito delle implicazioni *etico-politiche* iscritte in modo inavvertito nella tecnica stessa o da essa occultate."

[31] Massimo Carboni, "L'impatto sull'opera d'arte"; in Carboni, Montani, 2005.

[32] Max Bense, *Estetica*, 1965, in Carboni, Montani, 2005

famigerata Biennale di Venezia degli anni Settanta, veniva fatta montare da un toro in carne ed ossa". Non è più possibile guardare alla bellezza sensibile così come avveniva nel mondo antico, perché sono mutate sia la percezione del bello sensibile sia soprattutto il posto dell'uomo nel mondo, che sta alla base di tale percezione. Infatti, il mondo non è indipendente dall'osservazione, ma strettamente legato alla rappresentazione che se ne viene data, e quella odierna è una rappresentazione dell'incertezza[33].

Lamendola (2007) propone di ricostruire una estetica contemporanea soltanto a condizione di rimuovere le *macerie* prodotte dal materialismo (che ha spento nell'uomo la tensione verso l'assoluto), dal nichilismo (che ha indotto l'uomo a rifugiarsi in enti che provengono dal nulla e si dissolvono nel nulla), nonché dal titanismo (che ha spinto l'uomo a rigettare l'idea del sacro, con una superbia che si rivela essere l'altra faccia della sua inquietudine). Il passo successivo consiste nel rifondare le nozioni dell'*essere*, struttura portante dell'*abitare* con un significato e una meta finale, e della *verità*. Se l'architettura come pratica artistica assume il ruolo di strumento privilegiato per comprendere il rapporto tra essere e divenire, allora il progettista aiuta la società a elevarsi al di sopra del disordine prodotto dal contingente e dall'effimero per contemplare la verità[34]. Per l'architettura terza questo si traduce in una intenzionalità estetica che la renda a misura d'uomo, ovvero capace di esprimere il giusto rapporto tra l'uomo e i luoghi in cui vive. La società, immersa in un'epoca caratterizzata dalla confusione e dal disorientamento generalizzato, che si ripercuotono anche negli spazi dell'abitare, avverte l'esigenza di un progetto di architettura attento e consapevole per ristabilire l'armonia di tale rapporto.

Parafrasando la conclusione cui giunge Massimo Carboni[35] sulla scorta delle riflessioni contenute in alcune opere di Luigi Rognoni e di Gillo Dorfles inerenti la riconquistata libertà di costruzione e composizione nella musica elettronica, si può dire che l'architettura in quanto pratica artistica può attingere a una vasta gamma di potenzialità sostituendo la negazione della tecnica con la sua assunzione all'interno della progettualità. In altri termini, il progetto dell'architettura terza consente un'esperienza estetica che non si contrappone alla prassi tecnica ospitata al suo interno, ma anzi la assume quale strumento per esplorare orizzonti altrimenti inaccessibili. Montani (con Carboni, 2005: 17-18) osserva infatti che "se il rapporto tra arte e tecnica ha ancora un senso, questo sembra da cercare precisamente là dove l'apparato tecnico globalizzato, che oggi coincide sempre più pienamente con una macchina che produce immagini della propria legittimità, mostra di offrire spazi inediti e specifici (cioè: impraticabili a meno di una tecnica) all'esercizio (…) della documentazione e della riflessione critica, della decostruzione e della testimonianza."

---

[33] "Ci muoviamo in un paesaggio di rovine e di macerie, in una terra desolata ove le antiche certezze sulla vita, sull'uomo, sul mondo sono andate smarrite e che si vanta si elaborare mezzi di conoscenza che rendono sempre più in fretta obsoleti i precedenti saperi." Francesco Lamendola, 2007.

[34] "Nel dinamismo della vita sociale quell'oscuro fare si organizza e chiarisce in una tecnica, ch'è appunto modo di fare, fare *con arte*: un modo cioè di riscattare nell'immanenza la spiritualità cui si nega un esito di trascendenza, di liberare nel mondo, nella vita che si attua le energie che non possono più effondersi nella natura e confondersi con le energie arcane del cosmo." Giulio Carlo Argan, "Walter Gropius e la Bauhaus" 1951; in Carboni, Montani, 2005: 149.

[35] "Non, dunque, l'impossibile negazione della tecnica, ma al contrario la sua programmata assunzione all'interno della progettualità inventiva (ancora però di tipo autorale), può rivelarsi il mezzo per riattingere a quell'essenza umana colloquiante con la natura che (…) proprio la tecnica, nella sua volontà dispiegata di dominio dell'ente e nell'ente, nello stesso tempo mette massimamente a rischio." Massimo Carboni, "L'impatto sull'opera d'arte"; in Carboni, Montani, 2005: 123.

Il senso di una estetica delle tecnocostruzioni dunque va ricercato in quei nuovi scenari dispiegati dalla tecnica altrimenti inaccessibili senza di essa, purché la loro esplorazione avvenga entro un orizzonte *progettuale* e non *alienante*.

> Dipenderà quindi da noi se, nel futuro, vorremo fare di questi mezzi (…) un uso alienante, oppure farne invece, come io ritengo che si dovrebbe, un uso che sfrutti al massimo il formidabile potenziale di interfaccia conoscitiva, progettuale e creativa dell'uomo con il mondo.
> Non una *fuga mundi*, ma una *creatio mundi*.
>
> Tomàs Maldonado, *Reale e virtuale*, 1992; in Carboni, Montani, 2005: 183

Essenza *difficile* dell'architettura

L'attenzione viene adesso indirizzata verso il rapporto tra l'esperienza estetica e l'agire architettonico. A partire dagli anni Novanta, *pensare la forma* diviene un tema centrale per la cultura architettonica, al punto tale da prendere il posto del dibattito ereditato dall'epoca moderna incentrato sull'opposizione tra conservazione e trasformazione. Il consenso ottenuto dalle nuove icone architettoniche contemporanee è la manifestazione del predominio della forma sulla sostanza, nonché l'esibizione di un dilagante ottimismo verso forme facili e presuntuose. Umberto Cao (2009: 8) ritiene che ogni ragionamento sulla forma debba essere preceduto da una ricostruzione dei contenuti della disciplina architettonica, allo scopo di ottenere "una trasformazione progressiva del pensiero architettonico senza proporsi punti di arrivo, senza certezze pregiudiziali, accettando la logica di un'accelerazione di mutazioni delle quali non possiamo controllare l'esito finale."

Diversamente dalla modernità, caratterizzata dal progresso e dalle sue certezze, la dimensione contemporanea si ritrova sospesa tra la sperimentazione tecnologica e il disastro ambientale, permeata da paure e dubbi, a cui il progetto architettonico dovrebbe dare una risposta. Se un tempo lo spazio dell'abitare poteva considerarsi campo della sperimentazione di modalità espressive e linguistiche, l'attuale rapidità delle trasformazioni indotte dalla tecnica rende difficile una loro gestione progettuale. Così paure e dubbi non riguardano più la forma che dovrebbe assumere l'ambiente costruito, bensì il progetto che dovrebbe prefigurarla, determinando alcune conseguenze nell'ambito estetico[36].

Vittorio Gregotti (2010) individua per la pratica architettonica tre tipi di rinuncia: al progetto come occasione di confronto critico con il contesto, alla capacità di vedere con precisione e alla durata dell'opera architettonica. A ciascuna di esse fa corrisopondere una delle *Tre forme di esistenza mancata*, come recita il titolo del testo scritto nel 1956 da Ludwig Binswager: il *manierismo*, ovvero l'omologazione con la cultura mediatica dilagante, la *stramberia* distorta ed eccessiva del fare, e infine l'*esaltazione ideologica* della provvisorietà e della instabilità. Nella cultura architettonica queste tre psicopatologie si traducono in "disturbi che provengono dall'ipercomunicazione come realtà apparente (omogenea e indotta) e dalla passiva adesione ad essa del soggetto". Per tale motivo, Gregotti (2010: 4-5) parla di una

[36] "L'architettura di questo inizio di millennio nasce con mezzi enormi, con fasto tecnologico e consapevolezza ambientale, ma sembra nutrirsi di un immaginario spento perché già abilmente saccheggiato dall'arte contemporanea, dal cinema, dalla fotografia. (…) La bellezza, prima, era invece per pochi. Era buona, utile e altera come nei quadri del Mantegna o negli spazi di Alberti. La diffusione della modernità, nel condannarla alla soluzione dei problemi del mondo, l'ha imprigionata in mille funzionalismi." Cherubino Gambardella, 2010: 50.

condizione *schizofrenica* che potrebbe rivelarsi fatale per la pratica architettonica, la quale oscilla "tra l'encomiastico rispecchiamento dello stato delle relazioni sociali e la sua conveniente rappresentazione nella forma della stramberia omogenea (un altro elemento della schizofrenia) che esalta e fissa la condizione della `creatività estesa postmoderna' come condizione interpretativa di un pluralismo relativista, anziché sulla differenza come fondamento indispensabile e positivo del dialogo". La metafora della follia architettonica è già anticipata da Renato Rizzi[37], per il quale "la cultura architettonica contemporanea soffre nel suo confuso e labile inconscio di una particolare forma di schizofrenia: quella di tipo teorico. Infatti, essa rifiuta ogni *theoria* ontologica nel nome di una presunta e indiscutibile libertà espressiva."

L'architettura contemporanea vive un paradosso in base al quale rivendica una autonomia che non può possedere in quanto, a seguito della rottura del legame tra etica, estetica logica, ha barattato la propria essenza estetica con una condizione *an-estetica* retta sull'incertezza. Se si prende atto che eccesso, instabilità e omologazione sembrano ormai l'orizzonte entro il quale opera l'architettura, la domanda che occorre porsi diviene:

> Ma lo stato schizofrenico della cultura architettonica, che giudico tanto rischioso da essere vicino a distruggere un'antichissima pratica artistica come l'architettura, può anche essere considerato un'opportunità o almeno volto ad essere tale?
>
> Vittorio Gregotti, 2010: 7

Come fa notare Umberto Galimberti (2009: 178), la *follia* è una condizione umana che esiste al pari della ragione e che andrebbe accettata in quanto tale, piuttosto che trattarla come una malattia da eliminare, "perché ciascuno di noi, anche se non se ne rende conto, è quotidianamente impegnato ad armonizzare le dissonanze tra il mondo della ragione ed il mondo della follia che ci abita." Nel caso dell'esistenza umana, il rimedio suggerito è la pratica dell'*ascolto*, che non è un semplice prestare l'orecchio, bensì un lasciarsi condurre dalla parola o dal silenzio del folle là dove risiede la verità. Estendendo il ragionamento all'architettura, la strada da seguire è quella di una riflessione autocritica che, accettando tanto il *disincanto* (Rem Koolhaas) quanto la *responsabilità* (Renzo Piano) come condizioni ineluttabili, consenta all'*agire* architettonico di pensare le cose senza metterle da parte frettolosamente ma utilizzandole secondo un senso appropriato[38].

La condizione bipolare dell'architettura tra formalismo e funzionalismo deriva in realtà dal suo essere *essenzialmente difficile* (Emery, 2010), ovvero dalla necessità di dover operare una sintesi armonica tra espressione ed esigenza. Si tratta di un'idea presente sin dall'epoca antica; nel pensiero di Platone l'architettura è tesa a coniugare "*l'approfondirsi in sé stessa* e la *realizzazione di un compito e di uno scopo pubblico*". Ma la realizzazione di uno scopo pubblico viene raggiunto soltanto quando l'opera architettonica è capace di porsi come *essere-per-gli-altri*, operazione ostacolata dalla autonomia dell'arte che domina nell'epoca attuale, dominata da un

---

[37] Renato Rizzi, "Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza"; in Severino, 2003: 7.

[38] "Le nostre possibilità dopo la piega del millennio non muovono però né da un'analisi degli affollati fenomeni architettonici dell'ultimo trentennio, né da quella del giudizio estetico dei loro risultati ma piuttosto dalle possibilità di mutazioni radicali del punto di vista del senso del fare, delle intenzionalità, dei metodi e dei principi dell'intera società. Anche se questo non esclude ma aumenta la responsabilità della nostra pratica architettonica." Vittorio Gregotti, 2010: 121.

desiderio formale che prende il sopravvento sui contenuti richiesti dall'abitare umano. Nel suo *De re edificatoria,* Leon Battista Alberti colloca la disciplina architettonica nel campo delle *arti meccaniche,* fondamentali per l'uomo, che includono l'*ars victuaria* per nutrirlo, l'*ars lanificaria* per proteggere il suo corpo mediante i vestiti, l'*ars militaria* per difenderlo dal nemico e l'*ars medicina ria* per curarlo dalle malattie.

> In altri termini, l'architettura che interviene nella definizione degli spazi della città e dei paesaggi del vivere (…) deve restare intrecciata con lo *scopo primario* consistente nel collaborare alla salute del tutto, altrimenti essa rischia di trasformarsi in *feticcio* e di inseguire un suo *puro essere-in-sé*, in realtà privo di senso e *fenomeno logicamente inesistente*.
>
> Nicola Emery, 2010: 28

Totalitarismo tecnico e nichilismo architettonico

Il dominio tecnico nella società occidentale genera una forma di nichilismo architettonico nel quale l'interpretazione del reale diviene verità oggettiva e il *fare*, l'esecuzione di procedure senza una finalità ultima, il nuovo principio etico a cui subordinare ogni principio estetico. Renato Rizzi[39] evidenzia come una forma latente di nichilismo architettonico sia presente sino al periodo barocco, per poi emergere prepotentemente con la modernità, a partire dalla quale l'emancipazione tecnica conferisce al linguaggio architettonico una accelerazione simultaneamente proliferativa e dissolutiva. Da questo punto di vista, l'architettura oggi non è più definibile con un solo linguaggio o un solo stile[40].

Rizzi propone di superare la crisi del linguaggio guardando al pensiero filosofico per prendere atto del nichilismo che pervade la cultura architettonica, anche se una accettazione acritica genera una duplice forma di dipendenza: attiva verso lo strutturalismo e l'ermeneutica, passiva verso posizioni agnostiche e ciniche; in entrambi i casi, si manifesta la medesima incapacità di cogliere il senso e l'essenza del nichilismo. Due aspetti di quest'ultima sono colti da Emanuele Severino ne *Il destino della tecnica*: l'indomabilità della tecnica che risiede nella sua volontà di potenza e la natura contraddittoria del divenire. L'estetica architettonica non rimane indifferente allo spettacolo della caduta del divenire in favore dell'essere e lo assume al suo interno, trasformandosi in una in-sensibilità *estetica* e *informale* che vede la tecnica come strumento dominabile dalla volontà umana per usi sia buoni sia cattivi, e l'uomo produttore del divenire tanto della natura quanto dell'artificio[41].

---

[39] Renato Rizzi, "Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza"; in Severino, 2003.

[40] "Il campo della figuratività architettonica si è dilatato, i linguaggi sono tanti, sono tutti, e quindi non hanno più valore. Così dalla pratica del progetto 'decostruttivista' (…) si è passati alla poetica del 'gesto', del riferimento a forme libere, spesso desunte dal mondo animale o vegetale, evocate su basi autobiografiche od occasionali. Alla dissoluzione del linguaggio oggi si reagisce in tre modi: abbandonandosi al formalismo con l''alibi' dell'artista; rifugiandosi nel minimalismo, con l'esercizio dell'etica, oppure accettando il pragmatismo come processo e sistema di relazioni." Umberto Cao, 2009: 104.

[41] "Per l'architettura contemporanea lo *strumento* della tecnica e il *principio* del divenire (la leva e il fulcro che hanno costruito l'immagine del 'nostro' mondo occidentale) rappresentano i presupposti incontestati sui quali appoggia l'intera impalcatura teorica e pratica. Il pensiero architettonico moderno e contemporaneo crede ingenuamente, e con sempre maggiore convinzione, che la *tecnica* sia una strumentazione astratta (e insieme concreta) dominabile dalla nostra volontà, assoggettabile alle nostre decisioni. La ritiene insomma un utensile prodotto per il nostro servizio. Saremmo noi, poi, a decidere del suo uso buono o cattivo. Saremmo sempre noi, i mortali, a credere di avere, alla fine, in pugno il suo destino (che è fede nella persuasione antropologica). Analogamente il pensiero architettonico crede che il *divenire* delle cose sia l'evidenza assoluta, che sta davanti ai nostri occhi in maniera inconfutabile, e che saremmo ancora noi i

La tentazione architettonica di dominare la tecnica, o quantomeno di rappresentarla, viene riscontrata da Gregotti (2010) sotto forma di costruzioni sovradimensionate presenti in ogni epoca storica, a partire dai grandi segni preistorici tracciati sul terreno del Centro America e dalle piramidi egiziane; tra queste vi sono anche esempi di architettura terza:

> Una diversa categoria del colossale è costituita da opere come la Grande Muraglia cinese (costruita secondo diverse intenzioni strategiche in milleseicento anni) o dallo scavo di migliaia di chilometri di lunghezza, dai bacini idraulici di Angkor Vat, e poi ponti, dighe, acque, spostamenti colossali di terreno in funzione produttiva e tutto il vasto capitolo delle opere tecniche dell'uomo che affrontano il tema della sopravvivenza e dello sviluppo, quelle della difesa dai nemici o dalle forze della natura. Tuttavia, l'architettura oggi è ben lontana da rappresentare (…) il miracolo tecnico del nostro periodo storico, una tecnica, anzi, una tecnoscienza, che opera oggi i propri primati secondo dimensioni e direzioni del tutto diverse, che si misurano con il piccolissimo, con i temi dell'energia, con le dimensioni stellari e con quelle del mistero della vita.
>
> Vittorio Gregotti, 2010: 44-45

La competizione in differita nel tempo tra l'architettura contemporanea e quella moderna, incentrata solo sugli aspetti positivi dell'innovazione tecnica[42], porta alla ricerca di forme che non evocano altro da sé e si mostrano incapaci di stabilire relazioni con il contesto; forme che ambiscono a dominare quella tecnica da cui dipendono mediante la loro stravaganza e lo stravolgimento delle nozioni di *costruzione* e *luogo*.

Posto che la tecnica sia ancora centrale per l'estetica architettonica[43], poiché il suo perfezionamento nel servizio all'abitare sembra allontanarla sempre più da questo e trascurando anche il miglioramento di una sintesi con la forma architettonica[44], ci si interroga sulle eventuali modalità di relazione tra i due termini. Una prima risposta viene offerta da Marcello Barison[45], il quale richiama il pensiero di Walter Benjamin esposto in occasione del suo discorso *Der Autor als Producent* a Parigi nel 1934: quello che conta

---

produttori, per mezzo della tecnica, dello stesso divenire (e, perché no, della stessa natura)." Renato Rizzi, "Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza"; in Severino, 2003: 18.

[42] "Bisogna riconoscere che il grande, l'enorme, il fuori scala e persino il mostruoso, il caricaturale, con il suo totale distacco dalle preoccupazioni ambientali, di abitabilità e di contesti, cioè la bigness come valore assoluto, forma brutale di esibizione della nostra postsocietà, è emerso proprio nella cultura 'occidentale'. Forse come una specie di metastasi postmoderna a partire dall'idea di superare in grandezza quantitativa gli edifici prodotti come sfide tecnologiche del XIX secolo dal grattacielo americano in quanto capacità di rispondere alla concentrazione terziaria, ai grandi complessi industriali, alle grandi opere di ingegneria, per poi dilagare come costitutivo del caos dell'anticittà della competizione, sommergendo ogni preoccupazione civile proposta dagli ideali migliori del progetto moderno e cogliendone positivisticamente solo l'evoluzione tecnologica insieme alla funzionalità pratica. Così l'idea di nuovo è ridotta a novità formale senza necessità di senso e riducendo l'estetica a dottrina empirica del mercato del gusto." Vittorio Gregotti, 2010: 49.

[43] "(…) La questione della tecnica, che attraversa una piena presa di coscienza che caratterizza il Moderno, estendendosi al Postmoderno per giungere all'epoca attuale, possiede confini alquanto sfumati, e la lettura della stessa sembra difficilmente sintetizzabile all'interno di un unico quadro concettuale. Per quanto sia problematizzata in maniere molteplici e secondo approcci molto diversi, la tecnica stessa continua a essere centrale per comprendere l'arte contemporanea e in modo più specifico il rapporto tra estetica, filosofia e architettura." Fabio Filippuzzi, Luca Taddio, 2010: 8.

[44] "Il profondo legame tra architettura e tecnica, così come quello fra arte e tecnica, sembra assumere nuove valenze estetiche e politiche. Lo spazio in cui si muove l'architettura perde progressivamente autonomia, proprio perché percorso da poteri, saperi e discipline diverse intrecciate indissolubilmente tra fra loro." Fabio Filippuzzi, Luca Taddio, 2010: 9.

[45] Marcello Barison, "Eterotopie. Gropius Heidegger Scharoun"; in Filippuzzi, Taddio, 2010.

non è il prodotto, ma la capacità di condizionare il processo di produzione. Benjamin rivendica cioè un nesso estetico tra tecnica, produzione e azione, auspicando la proposizione di innovazioni tecniche in luogo di un rinnovamento spirituale. Questo implica che l'opera architettonica può rivoluzionare il sistema delle relazioni esistenti nella misura in cui il progettista tramite essa riesca a sovvertire e superare gli attuali processi di costruzione. In altri termini, le forme date dall'agire architettonico non possono rimanere indifferenti alle innovazioni tecniche che accolgono al loro interno, ma al contrario debbono impiegarle a proprio vantaggio per acquisire un maggiore valore estetico. La seconda risposta proviene invece da Alessandra Criconia[46]: governare la tecnica non significa automaticamente fare architettura. Nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata, l'architettura può intraprendere un discorso tecnico ma non tecnocentrico, assumendo la tecnica non come un nemico ma come un prodotto della capacità umana di *pensare*. Entrambe le risposte in realtà coincidono: *pensare la forma dell'architettura terza attraverso il contenuto tecnico per il quale essa è prevista*.

Estetica architettonica contemporanea

Una parte della cultura architettonica (Cao, 2009) auspica una rifondazione dello statuto estetico dell'architettura contemporanea, proponendo una revisione delle tre categorie vitruviane, dal momento che oggi la bellezza, l'utilità e la solidità sembrano aver ceduto il passo rispettivamente alla originalità, alla superficialità e alla spettacolarità. Su questo processo predomina l'influenza della tecnica, che pone fine alla *scrittura* e alla *narrazione* per esaltare la *gestualità*: l'estetica predomina sull'etica. L'architettura sembra chiudersi entro una autoreferenzialità a discapito della capacità di evocare e della bellezza[47].

Lo iato tra l'architettura, e più in generale la pratica artistica, e l'estetica prende avvio nella seconda metà del diciannovesimo secolo, nel periodo in cui l'ingegnere acquista crescente rilevanza nell'orizzonte della tecnica, come testimonia la costruzione del *Crystal Palace* a Londra nel 1851, nonché della *Torre Eiffel* e della *Galerie des Machines* a Parigi nel 1889. L'uso del ferro sotto forma di binario, pilone o arco segna il passaggio dall'arte dell'*École des Beaux-Arts* all'estetica dell'*École Polytechnique*, eppure gli artisti sembrano non accorgersi dei mutamenti prodotti dall'inserimento di grandi macchine nel paesaggio; la ragione di questa cecità per Ernesto Francalanci (2006) risiede nel rifiutarsi di ammettere che questa nuova estetica diffusa minaccia il progetto poetico dell'artista di trasferire l'arte nell'esistenza umana per modificarne stili e comportamenti.

A seguito di questo scarto, i canoni classici dell'*armonia*, dell'*ordine* e della *misura* acquistano il prefisso *dis-* teorizzato da Bernard Tschumi (1996), tramutandosi nei canoni contemporanei della *disarmonia*, del *disordine* e della *dismisura*. La bellezza adesso è *sublime*, tende all'estremo mediante l'uso disinvolto di colpi di scena ed effetti speciali per stupire; questo ritorno del *sublime* in architettura si traduce in uno slittamento dell'invenzione architettonica nella gestualità artistica, autoreferenziale, immediata e

---

[46] Alessandra Criconia, "Finzioni. Figurazioni ibride tra arte e tecnica"; in Cao, Catucci, 2001

[47] "Vanno nuovamente ripresi in mano i fondamenti dell'architettura – *utilitas*, *firmitas*, *venustas* – e in particolare la *venustas*. Se infatti i termini *utilitas* e *firmitas* sono stato oggetto di feroci revisioni (…) la *venustas* è rimasta indietro. Eppure molte cose sono cambiate sul fronte del Bello." Alessandra Criconia, *op. cit.*: 114-115.

intensa. La pratica architettonica ricerca dunque figure ibride e opera avvalendosi della *dissonanza* e della *contaminazione* che informano di sé l'esperienza estetica.

Questo fatto è inevitabile se si pensa che la dissonanza permea ormai ogni aspetto dell'esistenza umana[48], e si traduce in opere che, attraverso lo stupore e lo smarrimento, vogliono stimolare una riflessione sul carattere inquietante assunto dalla bellezza nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata: si tratta di quella suggestione inquietante della macchina di cui si è parlato precedentemente. Il timore e il tormento provocati da un costante bombardamento di immagini dissonanti[49] è accentuato dalla velocità frenetica che caratterizza l'abitare quotidiano. In numerosi saggi, il sociologo Zygmunt Bauman ricorre all'espressione "discarica di problemi globali" per definire uno spazio dell'abitare in cui tutte le sue parti sono irrimediabilmente interconnesse, al punto tale che ciascuna riflette nel quotidiano tutte quelle incertezze e difficoltà che si registrano a livello planetario. Ma la dissonanza espressa nella quotidianità contiene un paradosso: l'esistenza umana si dispiega entro l'abbondanza di immagini che pervade i luoghi del vivere, ma cela al suo interno un deserto interiore che alimenta paure e incertezze.

> Si dischiude uno spaventoso paradosso nell'opulenta vita quotidiana di gran parte dell'occidente: la città moderna ricca di sollecitazioni, volti, suoni, immagini, condanna a vivere in un isolamento interiore, un autentico deserto affettivo ed emotivo. Gli individui divengono sempre più estranei gli uni agli altri, più soli, più individualisti, più diffidenti e precipitano in una condizione di permanente paura, tale da (…) far respingere tutto ciò che risulta abietto e brutto.
>
> Francesca Iannelli,2010: 12

La durezza e la crudeltà del reale rendono questo insopportabile, per cui le discipline artistiche[50] intervengono riproducendolo ossessivamente come evento traumatico, secondo diverse strategie: come esibizione brutale della violenza e dell'orrore che pervadono l'epoca attuale, senza preoccuparsi di oltrepassare i confini dell'osceno; come rimozione della disarmonia mediante opere giocose, colorate e buffe; come riproduzione della disarmonia attraverso il virtuale; o infine come esibizione della tensione derivante dal rapporto ambiguo tra miseria e splendore del reale. Una conseguenza a tutto ciò è che alcune opere architettoniche possono suscitare inquietudine sebbene questo effetto non sia voluto dal progettista; succede così che

---

[48] "La dissonanza del contemporaneo si presenta spesso simultaneamente in forme ed in luoghi svariati: dalla vita privata all'economia, dall'arte alla politica, fino a divenire una tempesta interiore ed esteriore di motivi e suggestioni disarmoniche, un flusso di suoni dissonanti che invade il nostro tempo." Francesca Iannelli, 2010: 20.

[49] Jean Baudrillard (*Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*, 1993; in Carboni, Montani, 2005) sostiene che le immagini esercitano una doppia violenza - una operata attivamente mediante la trasgressione ed una subìta passivamente, quando sono sfruttate per politici, pedagogici o pubblicitari - riflettendo ormai soltanto la miseria o la violenza della condizione umana.

[50] Francesca Iannelli (2010) ricorda che la presenza esplicita o velata della dissonanza nell'arte contemporanea proviene dalle vicende storico-artistiche del ventesimo secolo. A partire dal primo conflitto mondiale, si succedono una serie di eventi violenti che sconvolgono varie parti del mondo: guerre mondiali, olocausto, Gulag, nonché le guerre in Corea, Vietnam, Bosnia-Erzegovina, Ruanda, Cecenia e Congo, per citarne alcune. Tutto ciò si traduce nella produzione di opere inquietanti nei vari settori dell'arte: la pittura (Pablo Picasso, *Guernica*), la letteratura (Franz Kafka), il teatro (Samuel Beckett) e l'architettura (Frank O. Gehry), che testimoniano come nel Novecento il rifiuto del valore estetico della armonia non è legato ad un desiderio di stravaganza, quanto piuttosto alla necessità di esprimere la realtà così come la si osserva quotidianamente.

un aerogeneratore, le cui grandi dimensioni sono giustificate dalle condizioni anemometriche, sebbene sia concepito per la produzione di energia rinnovabile e pulita, possa venire considerato uno "smisurato gigante" (Zanchini, 2010) intenzionato a turbare la comunità che vive nell'immediato intorno. E numerosi sono gli esempi di architetture terze visti come minaccia dell'abitare umano e oggetto di proteste.

Nella maggioranza dei casi, tuttavia, l'intenzionalità è consapevole, per cui Francesca Iannelli (2010) si domanda quale debba essere il discrimine per il mondo dell'arte e della comunicazione tra un uso legittimo e un uso arbitrario della disarmonia, esprimendo il dubbio che l'intenzione dell'artista sia quella di impressionare il pubblico con una certa facilità piuttosto che trasmettere realmente contenuti significativi. Ecco che il *pensare la forma* nell'epoca del dissonante apre una serie di interrogativi: il primo verte intorno all'alternativa che l'esibizione consapevole o inconsapevole di forme architettoniche dissonanti sia da intendersi quale turbamento gratuito o viceversa invito alla riflessione critica; il secondo mette in evidenza per l'intenzionalità progettuale dell'architettura una oscillazione tra l'evocazione di una forma o la provocazione mediante questa; infine il terzo, preso atto dello sconvolgimento operato nel mondo da una serie di eventi inquietanti, sia bellici che legati a effetti imprevedibili della tecnica (ad esempio, le questioni etiche sollevate nel campo della genetica), mette in dubbio per l'architettura la validità di esprimere soltanto la dissonanza come unico valore estetico della contemporaneità.

Già da decenni l'abitare umano si ritrova a doversi confrontare con la dissonanza generata dal dominio tecnico, come mostra ad esempio *Blade Runner*, film diretto da Ridley Scott nel 1984, che rappresenta emblematicamente l'estetica dello scenario abitativo contemporaneo, caratterizzato dalla frammentarietà, dall'instabilità, e dall'ipergigantismo architettonico, dove tutto è diffusamente abitato dalla tecnica nelle sue forme materiali e immateriali[51].

A fronte degli interrogativi prima esposti, Iannelli propone un ribaltamento della questione: quello che deve indignare non è tanto il carattere provocatorio delle opere artistiche, quanto gli eventi dolorosi e traumatici, poiché l'arte non fa altro che riflettere fedelmente la realtà. Ecco che contestare la dissonanza espressa da un aerogeneratore (ma anche da una discarica o da una centrale nucleare) si rivela essere una strategia per chiudere gli occhi davanti al dolore della realtà[52].

Un secondo aspetto dell'estetica architettonica contemporanea è la perdita di carica espressiva della categoria del *brutto*, causata da una sovraesposizione alle immagini di bruttezza. Da un lato l'inserimento al suo interno di tutto ciò che la società condanna e disprezza, dall'altro l'uso strumentale della disarmonia per provocare volutamente nello spettatore una reazione ambigua di curiosità morbosa e di choc, hanno certamente contribuito al suo indebolimento. Questa *overdose di bruttezza* costituisce l'ultima tappa del processo di creazione di uno spazio nel pensiero filosofico

---

[51] "La percezione migliore della città e delle sue storiche estensioni (metropoli-megalopoli-sprawl) è senza dubbio quella offerta dalla sua rappresentazione, vale a dire da ciò in cui essa è stata trasformata *esteticamente* dalla tecnica. Uno 'spettacolo' o, per meglio dire, un'abbacinante coincidenza *finale* tra economia, tecnica, estetica e informazione. In questo spettacolo tutti noi siamo coinvolti e partecipi, da qualunque luogo d'osservazione ci mettiamo." Ernesto Francalanci, 2006: 42.

[52] "Non è dunque l'arte, ma in primo luogo la vita ad apparire dolorosa e spesso barbaramente sfigurata. Pertanto non dovrebbero essere le opere provocatorie ad indignarci, perché non sembrano più in grado di offrire consolazione a basso prezzo, ma le epidemie, la malnutrizione (…). Dovremmo cioè accettare che illudersi che i vetri degli specchi possano diventare morbidi e non riflettano più la realtà, come faceva Alice nel paese delle meraviglie, è tanto vano quanto illusorio." Francesca Iannelli, 2010: 15.

per tutto ciò che risulta sgradevole, avviatosi tra Settecento e Ottocento quando il *brutto*, il *sublime* e il *kitsch* divengono di fatto categorie estetiche. In definitiva, nell'estetica architettonica la categoria del *bello* non si pone più come assoluta ma si ritrova a dover interagire con il *sublime* e il *brutto*. Da qui la necessità di individuare nuove modalità che consentano di adoperare questi nuovi canoni estetici nel progetto di architettura. Secondo Alessandria Criconia[53] "il paradosso, l'anomalia e le relazioni difettose non vanno usati come strumenti di una facile creatività ma come strategie di una narrazione consapevole che usa la sproporzione e la disarmonia come grammatiche di un'architettura in cerca di nuove identità."

Umberto Cao (2009), passando in rassegna le categorie oppositive enunciate da Robert Venturi[54] in *Complessità e contraddizione dell'architettura*, l'equivalenza tra spazi belli e spazi brutti propugnata da Louis I. Kahn e l'idea di Heinrich Tessenow che l'eccezione dalla monotonia e dalla ripetizione sia un elemento distintivo della composizione architettonica[55], giunge alla conclusione di adottare una *cultura delle opposizioni* per leggere e comprendere i processi dissonanti in atto nello spazio dell'abitare[56]. Le categorie di opposizioni cui fa riferimento Cao sono desumibili dalla metafisica aristotelica e comprendono le opposizioni *correlative* (nelle quali si confrontano fattori di quantità relazionale: grande/piccolo, doppio/metà, ecc…), *contrarie* (nelle quali si confrontano fattori di qualità estrema: bello/brutto, bene/male, ecc…), *possessive* (nelle quali si confrontano possesso e privazione: ricchezza/povertà, forza/debolezza, ecc…) e *contraddittorie* (nelle quali si confrontano elementi che generano ambiguità: vero/falso, chiuso/aperto, ecc…). Le quattro categorie vanno interpretate come poli di una tensione che emerge nello spazio reale, costruito e vissuto, i quali mettono continuamente in discussione il progetto di architettura senza giungere necessariamente a una loro pacificazione: "pensare e costruire lo spazio – conclude Cao (2009: 70) - è anche imparare a fare i conti con i suoi estremi, ad affrontarli nel concreto lavoro dell'invenzione architettonica senza rimuoverne la forza contraddittoria." Per fare i conti con gli estremi occorre interagire con la tecnica: le potenzialità dispiegate dal suo avvento danno luogo alla odierna proliferazione di ipotesi molteplici e contrastanti, dove, se da un lato la bellezza esercita la propria influenza in tutti gli ambiti dell'esistenza umana al punto di parlare di estetica diffusa, dall'altro lato si riducono le possibilità di poterla raggiungere realmente. Questo si traduce con la diffusione di progetti architettonici che esplorano nuove direzioni confrontandosi con le situazioni limite e con le questioni della contemporaneità.

---

[53] Alessandra Criconia, "Finzioni. Figurazioni ibride tra arte e tecnica"; in Cao, Catucci, 2001: 115.

[54] "Io amo gli elementi che sono ibridi piuttosto che 'puri', quelli di compromesso piuttosto che 'diritti', ambigui piuttosto che 'articolati', corrotti quanto anonimi, noiosi quanto 'interessanti', convenzionali piuttosto che disegnati, accomodanti piuttosto che esclusivi, ridondanti piuttosto che semplici, tradizionali quanto innovatori, incoerenti ed equivoci piuttosto che chiari e diretti. Io sono per il disordine pieno di vitalità più che per l'unità ovvia; accetto il *non sequitur* e proclamo la dualità." Robert Venturi, 1966: 16.

[55] "Oggigiorno ogni cosa è caratterizzata da grande vitalità e complessità; ma quanto più le cose sono complesse tanto più importanti diventano i nessi, affinché il tutto non si trasformi in caos." Heinrich Tessenow, 1916: 83.

[56] "Oggi, nell'epoca del dubbio e dell'effimero, delle culture meticcie e multietniche, del 'bipolare', dei confini sottili ed incerti che separano città e campagna, privato e pubblico, reale e virtuale, e, soprattutto, nell'epoca in cui l'architettura diventa eteronoma, ovvero intero connessa con altri campi espressivi e creativi e si contorce nella ricerca di figurazioni ibride e di linguaggi complessi, la cultura delle opposizioni può essere non solo occasione espressiva, ma anche strumento di lettura e comprensione della trasformazione dei territori urbani. Ma di quali 'opposizioni' parliamo?" Umberto Cao, 2009: 64.

Nell'estetica architettonica contemporanea, la bellezza consiste nell'apertura del processo progettuale agli scenari instabili dell'abitare.

> I nuovi approcci progettuali non escludono il sapere compositivo, specifico degli architetti e necessario nelle scelte conformative, ma ne relativizzano l'operatività, delegando ad altri strumenti strategici la costruzione delle possibilità di controllare la forma di oggetti e spazi, soprattutto quando questa è minacciata dai fatti della vita che ne permettono la realizzazione. Le architetture che ne derivano, evitando di cercare l'armonica ed equilibrata appropriatezza dell'ideale vitruviano, trovano la loro peculiare bellezza nell'intelligenza dinamica, aperta e sorprendente di processi ideativi originali e nella capacità di interagire con gli instabili contesti della contemporaneità.
>
> Giovanni Corbellini, 2007: 102

Eccesso di forme e forme dell'eccesso

Si è parlato di una condizione schizofrenica per la cultura architettonica contemporanea, che si manifesta con un formalismo spesso gratuito, dal quale scaturiscono forme autonomamente espressive, funzione solo di se stesse, portando allo smarrimento del confine tra arte e architettura[57]. Il momento presente definisce *gassosa* la realtà per via della sua manifestazione confusa e incerta, all'interno della quale diviene difficile poter distinguere gli apporti delle singole discipline artistiche. Questa sorta di *vaporizzazione dell'arte* è per Michele Costanzo (2010: 50) l'esito di una estetizzazione diffusa che investe anche l'abitare, inducendo l'individuo a "essere sempre più famelico d'idee, di sensazioni, d'emozioni, al fine di evadere dalle esperienze del quotidiano o trasfigurarle, e questo, per riconoscersi, identificarsi, pur nella mutevolezza incessante scandita dalla moda." L'esistenza quotidiana è pienamente investita da un eccesso di estetica, dove qualunque cosa può divenire arte oppure può non esserlo. Caduta la distinzione tra arte e architettura, così come tra artista e architetto, molte costruzioni contemporanee si impongono come enormi presenze iconiche nella scena abitativa, e parallelamente numerose sculture invadono lo spazio ponendosi come vere e proprie opere architettoniche. Tale confusione investe anche l'architettura terza, come testimoniano la *Torre dei venti* di Toyo Ito a Yokohama, le *Electricity Masts* dei West8 a Rotterdam o la *Cellular Telephone Relay Tower* di Gunnar Birkerts nel Michigan. Il margine tra opera architettonica e opera artistica si fa sempre più labile.

> L'estetizzazione generalizzata estenua le forme e le trasforma in valore; allora, valore, estetica, cultura ecc…, sono negoziabili all'infinito e ognuno può trovarvi il suo profitto; ma siamo nel campo del valore e dell'equivalenza, dello svilimento totale di tutte le singolarità.
>
> Jean Baudrillard; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 25

Sono ormai trent'anni che l'arte contemporanea è soggiogata dal *feticismo delle installazioni*, definito da Marcello Barison[58] come "una sorta di *ready made* perenne, improvvisato e balordo, preda della più tetra 'ansia da conformismo'", ovvero si tratterebbe di "*merce da collezionismo, objecta* del tutto secolarizzati per un'isterica corsa all'oro cui si precipitano sordidi ciarlatani e patetici investitori, suppellettili buone

---

[57] "La mutua interazione tra i manufatti artistici e architettonici ha sempre prodotto una specie di valenza supplementare, un'espressività coinvolgente di tipo "ambientale": un effetto emozionale/comunicativo che nessuna opera singolarmente, si può immaginare, sarebbe mai in grado di raggiungere." Michele Costanzo, 2010: 49.

[58] Marcello Barison, "Eterotopie. Gropius Heidegger Scharoun"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 95.

al massimo per ringalluzzire l'apatia di un salotto dall'arredo troppo pigro rivestendone la barbarie con una patina d'eccezionalità." Paradossalmente, questa ansia da collezionismo di oggetti che investe anche l'architettura, riduce questa a nulla[59]: Jean Baudrillard per *nulla* intende tutto ciò che non è estetizzabile, nella convinzione che in una società ormai satura di valori e di estetica, l'unica cosa che ancora può colpire sia l'*evento*, possibilmente pubblicitario. Ed ecco che l'intero spazio dell'abitare, luogo epifanico delle maschere[60], diventa un logo estetico, un gigantesco spot pubblicitario: infatti per Ernesto Francalanci (2006: 191) "il paesaggio urbano moderno non è altro che una *réclame* sconfinata, `uno sfondo di cartelli e d'insegne, di affissi e di scritte luminose', l'ultimo grande stile dell'estetica moderna, che trova nell'odierna informatizzazione urbana la sua più perfetta condensazione (le facciate delle costruzioni spariscono dietro le parole luminose che esse sorreggono in un mosaico labirintico di corpi e caratteri." Domandandosi quale tipo di immagini pubblicitarie siano veicolate dall'architettura nello spazio abitativo, osservando la realtà urbana da Londra a Berlino, senza trascurare Shanghai e Pechino[61], la risposta è univoca: l'architettura produce immagini tracotanti, aggressive, esibizioniste.

> Oggi, quando l'occidente non sembra avere necessità materiali, l'architettura produce belle immagini non di rado cariche di una incomunicabile alterigia. Ancora una volta manca il senso dello stupore e del mistero sopraffatto da una tracotanza comunicativa, da un'aggressività perfezionista, da una esibizione virtuosistica che potrebbe invece scomparire proprio per occuparsi diffusamente della sfera emotiva, del piacere estetico e della sua comunicazione entro scenari possibili.
>
> Cherubino Gambardella, 2010: 50

Se l'architettura è uno *spot*, la sua identità è il *brand*: Rem Koolhaas *docet*[62]. La Cecla (2008) vede nel *reale come destino del reale* invocato dall'architetto olandese una giustificazione per qualsiasi operazione che lo esonera dalle responsabilità lasciando il campo a una libera sperimentazione formale. L'eccesso di forme si traduce in forme dell'eccesso, con l'ausilio della tecnica: l'uso disinvolto delle tecnologie mediatiche mette in scena una sovrabbondanza di forme, spesso però incapaci di narrazione, e queste si rendono protagoniste avvalendosi del fascino esercitato dall'immaginazione e dalla tecnica. Se ciò che colpisce è l'evento, il criterio di misura diventa il *consenso*, la cui ricerca affannosa può determinare un estraniamento della forma architettonica dalla sua dimensione materiale e concreta, fino a slegare

---

[59] "La maggior parte dell'architettura, oggi, non è prodotta a partire da regole semplici, sane, selvagge, radicali (…), ma è, all'occorrenza, un collage di oggetti, concepito in modo da porre il minor numero di problemi possibile, a chi ne è il destinatario e a chi la costruisce. Per queste tre ragioni possiamo parlare di nulla, nulla, nulla." Jean Nouvel; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 31.

[60] "La città contemporanea è il luogo epifanico delle maschere. Impalcature pubblicitarie, schermi parlanti, insegne digitali… allestiscono il grande spettacolo, luminoso e sfavillante, della metropoli globale. Ma nonostante il fascino vitale di questa energetica, produttiva e operosa nuova macchina urbana, una passeggiata attraverso la nuova città contemporanea non è un viaggio nel Paese delle meraviglie." Alessandra Criconia, "Finzioni. Figurazioni ibride tra arte e tecnica"; in Cao, Catucci, 2001: 111.

[61] "L'uso smodato e talvolta volgare delle tecnologie è tale che in diversi casi l'architettura appare ridotta alla sola esibizione di effetti speciali. Londra e Berlino… Shanghai e Pechino… insegnano." Alessandra Criconia, *ibidem*.

[62] Secondo M. Sorkin (2002; in La Cecla, 2008: 35), Koolhaas "si occupa di vendere architettura, riducendola a puro advertising, una simpatica dimenticanza delle più ampie implicazioni della pratica architettonica. (…) Perché trasformare la stessa idea di identità in brand? Perché rimpiazzare la varietà psichica, culturale e fisica delle costruzioni identitarie con un linguaggio da spot commerciale? Per controllarle, ovviamente. `Branding' è un'altra maniera del potere di assimilare e concentrare."

l'architettura dai suoi contenuti[63]: il *form follows the function* di Louis Sullivan ha ceduto il passo al *form follows the market* di Vittorio Gregotti.

Nicola Emery (2010) vede nella spettacolarizzazione una *crisi di senso* che porta l'agire architettonico a smarrire la propria finalità ultima, ovvero l'abitare. In architettura l'autoreferenzialità del suo *essere-in-sé* non deve ridurre il suo *essere-per-gli-altri*, altrimenti questo si muterebbe in un *essere-contro-gli-altri*; invece, la sua essenza difficile[64] si è drammaticamente capovolta.

> Oggi l'architettura gode di un grande successo spettacolare. E' persino ovvio: più essa si *spettacolarizza*, più *viene spettacolarizzata*. Ma proprio questo successo potrebbe essere l'indice di una *crisi di senso*, ossia dell'aprirsi di un dualismo, tutto polarizzato, sull'*in-sé*-stesso, laddove potrebbe invece darsi la ricerca, più modesta, di una sintesi. (…) Ma una crisi di senso si apre quando la forma del fare smarrisce le cause essenziali per cui essa esiste e per cui dovrebbe agire, smarrisce i principi da cui proviene la possibilità di legittimare razionalmente il proprio fare. La riflessione sugli scopi ultimi e sui doveri che ne conseguono non dovrebbe mai essere trascurata.
>
> Nicola Emery, 2010: 29

Il capovolgimento dell'essenza architettonica secondo Renato Rizzi[65] è promosso dall'apparato tecnico dei media, del virtuale, del cinema e dell'arte mediante una ricerca spasmodica dell'*informe*, di ciò che si piega alla volontà. Manca tuttavia la presa di coscienza sul rovescio della medaglia: l'immagine di un mondo mutevole e plasmabile che corrisponde all'archetipo del nichilismo architettonico[66] di cui si è già parlato. Nel pensiero filosofico contemporaneo, l'evanescenza del concetto di *essere* implica una analoga evanescenza del concetto di *forma*, che alimenta uno scarto tra

---

[63] "Mancando punti di riferimento, ma anche vincoli, l'architettura diventa pura creatività scollegata non tanto dal dato funzionale, quanto dai suoi contenuti. Così il valore di un edificio non è più nella sua capacità di aderire ad una esigenza sociale, ad una necessità urbana, più in generale ad un obiettivo politico, ma nell'aver saputo generare visibilità e quindi consenso. Il `concept' che sta alla base di un progetto non è un programma edilizio e costruttivo, ma una nuvola, un'onda, una stella, il volo di un gabbiano e cose simili." Umberto Cao, 2009: 38.

[64] "Si capisce che *adeguatezza* e *arbitrio* e per più d'un aspetto anche *bellezza* e *bruttezza* dell'architettura, considerata in tutte le sue possibili scale, andrebbero pensate e criticate a partire da questa difficile congiuntura d'essenza. L'architettura in questo senso è *essenzialmente difficile*: nella stessa opera possono infatti non di rado congiungersi, *costruzione* e *distruzione*; costruzione strutturalmente "perfetta", compiuta in sé stessa come un cristallo, e al contempo perfetta incuria e distruzione dello spazio relazionale a partire dall'intorno fino alla biosfera, spazio che, ricordiamolo, resta comunque soltanto uno, comune e non rinnovabile." Nicola Emery, 2010: 28-29.

[65] Rizzi prende spunto dalle riflessioni di Anthony Vidler in *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2000) - nelle quali il fascino per la categoria dell'*informe* si traduce in spazi distorti, deformati, ma anche fluidi ed ibridi – e di Emanuele Severino. Entrambi, pur concordando sulla propensione architettonica all'informe causata dall'angoscia e dall'oppressione, divergono in merito alle origini di tali cause: se per il critico americano scaturiscono dalla cultura psicologica del modernismo, nonché dalla reazione alla oppressione imposta dal funzionalismo e dal formalismo razionalista, invece per il filosofo esse risalgono alla preistoria del linguaggio greco ed indoeuropeo. Nella concezione severiniana, *angoscia* ed *oppressione* costituiscono il nucleo psicologico del *dolore*, attorno al quale si manifesta l'indifferenza verso la forma, verso il senso e verso l'essenza stessa dell'architettura.

[66] "L'architettura contemporanea è l'esempio più concretamente efficace e meduseo del nichilismo occidentale. Oltre ad esserne la metafora dispiegata è la sua fedele ma desolante *presentazione* teatrale. Inevitabile quanto potente, il nichilismo non abbandona la forma architettonica, non si distacca nemmeno per un attimo dalle forme del pensiero e dalle superfici dei materiali, imprimendone come una matrice il carattere. Con un risultato: l'organicismo figurativo, l'omogenea diversità delle forme o la loro monotona disuguaglianza, portano comunque a presentare sulla scena del "reale" l'*informe*, ovvero l'isolamento e la solitudine nella quale le cose, le opere, sono confinate." Renato Rizzi, "Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza"; in Severino, 2003: 15.

l'estetica della forma e la logica del significato. Si perde il senso del limite, per cui tutto è possibile, tutto è lecito, tutto è ammesso. La *dismisura* è una forma di arroganza e di cecità dell'estetica architettonica contemporanea; la libertà di azione volta alla ricerca del consenso attraverso lo spettacolo genera l'impossibilità nella formulazione di un giudizio estetico[67].

Dalla *società dello spettacolo* di Guy Debord ai *Simulacri e simulazioni* di Jean Baudrillard, è stato messo ampiamente in evidenza come il rapporto tra pensiero e pratica venga inficiato dal carattere falsificatore dell'esperienza posseduto dalle immagini. La descrizione di questa finzione nella contemporaneità coincide con il *design*, una nozione di creatività che si è estesa a quasi tutte le attività umane[68] e che libera l'oggetto da ogni sua relazione con l'uso e persino dalla sua comprensibilità. Infatti secondo Gregotti (2010: 28) "là dove ormai in linea di principio ogni manufatto, dal cucchiaio alla città, potrebbe assumere la stessa unica forma (grosso modo il parallelepipedo nero di *Odissea nello spazio*), si comprendono gli esercizi più spericolatamente deliranti del postmoderno, intesi a differenziare la pelle di queste macchine universali mediante una intercambiabilità ludica. L'automobile si è arrotondata per sembrare una radio giapponese, la quale si era a sua volta arrotondata per assomigliare a un Pokemon, la facciata del grattacielo diventa cartellone pubblicitario, lo spot pubblicitario imita l'arte un tempo d'avanguardia."

Tale fenomeno investe anche il progetto di architettura, riducendolo a design di un oggetto di consumo: questa è la pericolosa deriva assunta da un fraintendimento delle intenzioni dei concorsi di design su strutture tecniche (quali elettrodotti e aerogeneratori) e di alcuni interventi mitigativi per tecnocostruzioni di grande impatto visivo (quali centrali elettriche o ciminiere): la sperimentazione della forma non può slegarsi dai ragionamenti sul contenuto. Eppure la distinzione tra innovazione, invenzione e creatività si è recentemente fatta più labile, con la conseguenza che l'innovazione estetica si applica agli oggetti, specialmente quelli di consumo, per conferire loro un aspetto più gradevole e quindi renderli commerciabili. Se persino inventare nuovi bisogni, come fa la tecnica, diventa innovativo, allora non è più possibile rimandare ulteriormente la comprensione delle contraddizioni insite nel processo progettuale. Domanda Gregotti (2010: 39-40): "Quanto poi all'aspetto 'estetico' della creazione, possiamo dire che il 'bello' (o anche il sublime) sia ancora la luce del "vero", come diceva sant'Agostino? O siamo per la coincidenza tra arte e falsificazione, nell'accettazione di quella visione schizofrenica di cui scrivevamo all'inizio e della rinuncia del disegno come progetto di senso?"

In un mondo sempre più competitivo e comunicativo, i fini sembrano aver ceduto il passo ai mezzi, ponendo al centro dell'attenzione la ripetizione e l'esaltazione degli eventi, anche a costo di produrre solamente "il rumore indistinto dell'uniformità". Il

---

[67] "(…) le morfologie di successo vogliono (più o meno consciamente) fondare un gusto figurativo la cui bizzarria è tutt'altro che gratuita ma rappresenta bene le necessità di una singolarità estetica indispensabile al commercio di ogni oggetto di consumo (…). Ma quando tutto è immagine e obbligatoriamente 'estetico', niente è più distinguibile, né giudicabile neanche esteticamente. Abitabilità, ordine, costruzione, relazione con il contesto, responsabilità civili e di disegno urbano sembrano essere i principali nemici; insieme al senso della storia in generale e di quella dell'architettura in particolare." Vittorio Gregotti, 2010: 121.

[68] "Oggetto del design è diventato il suo aspetto comunicativo; e lo sono in modo indifferente anche un nuovo paio di scarpe, l'arte contemporanea lituana o un candidato alle elezioni politiche. La centralità dei mezzi mediatici nell'economia e l'immagine di massa ne sono componenti essenziali." Vittorio Gregotti, 2010: 33.

progetto architettonico sembra avviarsi alla sua fine come produttore di senso[69], eppure ripartire dal pensare la forma, per quanto possa sembrare *contaminato* dalla schizofrenia, è ancora possibile, anzi necessario.

Forma architettonica come terapia dello spazio abitativo

L'omeopatia è una terapia basata sul principio di similitudine del farmaco *similia similibus curantur*, secondo il quale il rimedio appropriato per una determinata malattia sarebbe dato da una somministrazione in una quantità fortemente diluita di quella sostanza che, in una persona sana, induce sintomi simili a quelli osservati nella persona malata. Se lo spazio dell'abitare è affetto da una schizofrenia della forma architettonica, forse è possibile assumere proprio questa come principio omeopatico da somministrare in misura adeguata mediante il progetto.

> Può la forma, in un'epoca in cui il "grande stile" è per sempre morto, salvarci? La questione è in movimento: dall'etica all'estetica (diffusa). Vi ha risposto Eisenman: "La sola posizione veramente critica che si può prendere è contro l'adeguamento infrastrutturale, cioè contrapporsi al tentativo di omologazione generale. L'unico modo per farlo che conosco è attraverso la forma".
>
> Ernesto Francalanci, 2006: 46

Per capire se tale strada sia percorribile, si è proceduto a ragionare sull'essenza della forma a nel pensiero filosofico e architettonico. Sul versante filosofico, il punto di partenza è la constatazione - tanto semplice quanto stupefacente perché spesso trascurata nell'opinione comune - di Nicola Emery: l'uomo è ciò che abita[70]. Riprendendo il discorso avviato nell'antichità – a partire dal medico-filosofo Ippocrate per il quale i luoghi condizionano lo stato di salute di chi li abita, fino alla tesi di Platone e Vitruvio per cui il progettista deve essere anche medico per costruire delle architetture buone e belle - Emery giunge alla conclusione che il progetto architettonico vada concepito come una *terapia preventiva*[71]. Alla rivendicazione da parte del progettista della sua autonomia espressiva, egli risponde ammettendo che l'architettura effettivamente consiste in un *gioco di forme, di volumi e di corpi*, ma a condizione che essa risponda alla *domanda di relazione* compatibile con lo spazio dell'abitare.

Uno dei *Problemi di Estetica* posti da Benedetto Croce (1923; in Panza, 1996) consiste nel pensare una forma *estetica* che non sia separata dalle forme *logica*, *economica* e *etica*, poiché l'arte è data dal presentarsi simultaneo di problematiche razionali, utilitarie, etiche. Dunque, la forma architettonica non deve perseguire il superamento della funzione utilitaria, bensì acquisire valore estetico per la funzione medesima; essa mantiene il suo primato, in quanto non viene asservita alla funzione ma è questa che viene sublimata esteticamente. Croce ritiene anche che il *brutto* estetico

---

[69] "Ho il sospetto che parliamo tanto di creatività perché temiamo che la creatività come *poiesis* sia, da qualche decennio, in via di sparizione. Forse proprio la fine del progetto, il passaggio dal disegno al design ne ha appiattito ogni profondità. O forse essa minaccia di aprire a noi stessi la presa di coscienza del nostro stato di schizofrenia collettiva." Vittorio Gregotti, 2010: 40-41.

[70] "Non siamo soltanto ciò che ingoiamo, ma siamo anche ciò che abitiamo, ossia (…) l'ambiente di vita contribuisce fortemente a determinare il nostro modo d'essere. E questo in primo luogo in un senso molto concreto, fisiologico oltre che psicologico." Nicola Emery, 2010: 16.

[71] "Il progetto è inscritto nella teleologia complessiva che pone il benessere, la promozione di una vita qualitativamente buona, come fine di ogni prassi dotata di senso. Progettare significa orientare il proprio fare in base a questo scopo ultimo." Nicola Emery, 2010: 17.

sia un *indebito trionfo dell'utilitario sulla forma*, anche se questo sembra portare a una antitesi tra ciò che è utile e ciò che è bello: sembra infatti di poter concludere che ciò che è utile sia anche inevitabilmente brutto mentre ciò che è bello sia inevitabilmente inutile; tuttavia la questione è (filosoficamente) ancora aperta.

Il terzo filosofo a cui si guarda è Enzo Paci, che indaga sulla natura del rapporto che intercorre tra la situazione storica, economica, sociale e il valore dell'architettura come costruzione estetica. Diversamente dalla concezione avanzata da Marx di una forma estetica condizionata dalla struttura economica, in base alla quale il progettista dedurre la forma dall'analisi delle strutture economico-sociali, Paci assume l'idea che ogni attività umana è condizionata, ma i condizionamenti non possono essere esclusivamente di natura economica. Nel caso dell'architettura, comprendono anche le caratteristiche dei materiali, le funzioni da insediare, le condizioni ambientali, le modalità di comunicazione, le componenti psicologiche della società o le tradizioni storiche[72]. Fondamentale risulta essere il ruolo svolto dalla tecnica nel dare corpo alle forme suggerite dalla natura mediante le opere d'arte[73].

Sul versante architettonico, l'importanza della forma e del progetto è ricorrente in gran parte della produzione teoria e pratica di Louis I. Kahn (in Bonaiti, 2002); entrambi i termini rappresentano le due *anime* indissolubili di quella arte di costruire gli spazi che è l'architettura, per cui "la forma esiste ma non possiede la presenza, mentre il progetto mira alla presenza". La forma architettonica non riguarda tanto le circostanze quanto l'armonia di spazi adatti ad accogliere determinate attività umane.

Una seconda conferma dell'importanza attribuita alla forma nell'articolazione dello spazio è possibile rintracciarla nel pensiero di Fernando Tàvora[74], per il quale non esistono forme isolate, poiché sussiste sempre una relazione tra le forme che occupano lo spazio, così come tra esse e lo spazio medesimo. Lo spazio, infatti, è esso stesso forma (nel senso di matrice) delle forme visibili. La vera difficoltà delle forme create dall'uomo consiste nel distinguere quelle *artistiche* da quelle *non artistiche*, e nel definire una loro scala di valore. Diversamente da quanto si crede, il processo progettuale non è del tutto libero, ma risulta sempre condizionato da una certa quantità di fattori[75], di cui il progettista è più o meno consapevole, che condizionano le scelte sull'organizzazione dello spazio; questo, una volta organizzato, diventa condizionante nella prefigurazione di futuri scenari. Quindi, per Tàvora è indispensabile ricorrere alla forma architettonica

---

[72] "(…) se per esperienza storica, naturale, sociale, e così via, si intende il *contenuto* e se per stile ritmo e misura, che danno un ordine spaziale costruttivo architettonico all'esperienza, si intende la *forma*, ne risulta che una nuova forma, che abbia un valore estetico autentico, può nascere soltanto se si ritorna al contenuto e in esso ci si immerge facendone nuova e viva esperienza." Enzo Paci, "L'architettura e il mondo della vita", 1957; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 181.

[73] "(…) la natura cerca, con noi, di definire, nella nostra opera, le forme in essa potenzialmente presenti e che noi potremo realizzare, con mezzi naturali, nell'arte. Di conseguenza la tecnica non è un fatto estrinseco, non è la maschera esterna di un fatto spirituale e interno, ma è, viceversa, la sintesi concreta della natura e dell'arte, il realizzarsi delle forme suggerite dalla natura in mezzi tecnico-naturali nei quali soltanto prende forma l'opera d'arte. La tecnica è la sintesi vivente tra anima e corpo, tra oggettività e soggettività, tra esperienza sensibile e ordine razionale." Enzo Paci, *op. cit.*: 183.

[74] "Le forme organizzano dunque lo spazio. (…) Se ci fermiamo al dato visivo, dovremo perciò affermare che le forme animano lo spazio e gli danno vita, ma non ci si dovrà scordare che, in una concezione più reale, lo stesso spazio è anch'esso una forma, perché ciò che noi definiamo spazio è costituito da materia, non solo le forme che lo occupano e che in esso esistono, come i nostri occhi inducono a credere." Fernando Tàvora, "L'organizzazione dello spazio", 1962; in Esposito, Leoni, 2005: 46.

[75] "Le forme dell'architettura nuova sono semplicemente il prodotto inevitabile e logico delle condizioni intellettuali, sociali e tecniche del nostro tempo." Walter Gropius; in Norberg-Schulz, 1976: 194.

per comporre lo spazio abitativo, ma prestando attenzione a evitare quella che descrive nei termini di *dilapidazione dello spazio*[76].

Il terzo contributo proviene da Vittorio Gregotti (2010), il quale, assumendo l'idea che nella pratica architettonica mutano l'interpretazione del significato simbolico e dunque del senso di identità, ma non l'intenzionalità originaria, vede nel progetto un *lavoro incessante di costruzione e di ordine*, nel quale il senso non è dato a priori ma deriva dalla forma dell'opera[77]. A fronte di "un'enorme quantità di architetture ambiziosamente ottuse e prive di ogni principio insediativo dotato di senso che sconvolgono il nostro ambiente fisico, trasformandolo in una specie di vuoto costipato e inessenziale", Gregotti (2010: 70) rivendica come condizione essenziale del progetto la produzione di una *distanza critica*, ovvero "di un'azione di libertà impegnata nei confronti della tradizione delle arti quanto dello stato della società", che giudica per l'odierna epoca di attesa "una condizione futura inevitabile per il nostro agire in una forma di libertà positiva, cioè di libertà come progetto."

E' quindi lecito ricorrere al progetto architettonico della forma per *curare* lo spazio dell'abitare dagli eccessi formalistici e dalle varie forme di eccesso già evidenziate; analogamente alla medicina omeopatica, è però necessario valutare attentamente le modalità di somministrazione del farmaco, ovvero individuare un atteggiamento etico per l'architettura. Preso atto della mutevolezza della condizione estetica nella contemporaneità, una possibile etica architettonica non può prescindere dalla consapevolezza critica e teorica della dimensione estetica[78], che ha il suo principale fondamento nella concretezza della forma. Il passo successivo consiste nel ritorno alla intenzionalità estetica nel progetto di ogni costruzione per conferire bellezza all'ambiente costruito odierno. E' la tesi sostenuta da Marco Romano (2008), il quale vede nella città europea degli ultimi mille anni una vera e propria opera d'arte, poiché i suoi singoli manufatti - case ed edifici collettivi - sono immaginati per essere tali e la loro reciproca disposizione è frutto di una intenzionalità estetica. La bellezza non è soltanto un obiettivo da raggiungere per i cittadini, ma costituisce anche il riconoscimento dell'esistenza collettiva[79]. Un limite nel pensiero di Romano è però ravvisabile nel ricorrere soltanto a temi collettivi[80], alle strade e alle piazze tematizzate

---

[76] "Se le forme prodotte da una data società si scontrano, si negano, si contrastano, si disintegrano, lo spazio in cui quella società prende luogo subisce un processo che definiremo di dilapidazione, (…) processo in cui si creano forme prive di efficacia e di bellezza, di utilità e di sensibilità, forme senza radici, veri aborti che non arricchiranno lo spazio organizzato o lo disturberanno con la loro esistenza. (…) La dilapidazione dello spazio, che potremmo definire un peccato contro lo spazio, è una delle peggiori ingiurie che l'uomo può rivolgere contro la natura e contro se stesso." Fernando Távora, "L'organizzazione dello spazio", 1962; in Esposito, Leoni, 2005: 49.

[77] "Bisogna saper ascoltare il tempo degli spazi, le vicinanze, le distanze e l'intima relazione tra queste misure, il suono delle materie, riconoscerne le possibilità di relazioni nella loro collocazione a formare il corpo dell'architettura." Vittorio Gregotti, 2010: 60.

[78] "Il determinante dell'architettura è la dimensione estetica: il determinante dell'estetica è la dimensione della bellezza. Dunque, la vera etica dell'architettura è la sua consapevolezza 'estetica'." Renato Rizzi, "Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza"; in Severino, 2003: 16.

[79] "La *civitas* europea ha dunque una sua riconosciuta personalità, di ordine superiore a quella dei cittadini che la compongono, e proprio come i singoli cittadini in quanto individui confrontano il proprio *status* nella facciata della loro casa, così i medesimi cittadini in quanto *civica* rappresentano il rango che considerano confacente alla propria città nella grandiosità e nella magnificenza relativa dei suoi temi collettivi, in un confronto che le coinvolge tutte, dal villaggio alla capitale…" Marco Romano, 2008: 23.

[80] I temi collettivi presi in considerazione includono numerose tipologie: chiesa, mura, palazzo municipale, locanda e grand hotel, osteria e caffè, palazzo della borsa, biblioteca, museo, planetario, galleria vetrata, stadio, teatro. La stazione ferroviaria ed il ponte non sono temi collettivi: nel primo caso perché la

per riscattarsi dal disastro urbano dell'ultimo mezzo secolo, nel quale si è manifestata una certa diffidenza verso la forma architettonica della città[81]. Nella modernità si avanza una pretesa di razionalità che adotta per lo spazio urbano la metafora del congegno meccanico tenuto a dimostrare la propria efficienza rispetto gli obiettivi prefissati. Questo comporta l'inserimento di attrezzature e servizi, tra i quali rientra l'architettura terza, a cui non si riconosce quell'universo simbolico portatore di bellezza e di riconoscimento per la collettività[82].

Eppure la forma dell'architettura terza, sebbene condizionata dalle esigenze tecniche avanzate dell'abitare umano, può attribuire a queste un valore estetico. In tal senso, un importante precedente storico risale al 1851, quando a Londra Joseph Paxton concretizza l'invenzione concettuale, estetica, ingegneristica e architettonica del *Crystal Palace*, una gigantesca e smisurata serra costruita con elementi standardizzati in ferro e vetro per contenere alberi, padiglioni nazionali, merci e macchine. Paxton ricorre alla tecnica ingegneristica che gli consente di realizzare anche serre e stazioni ferroviarie: una grande copertura estetica avvolge e offre riparo alla totalità di piante, viaggiatori e merci del mondo[83]. Se la serra concepita da Paxton come grande copertura estetica è capace di conferire un valore aggiunto alla natura che contiene al suo interno, si prefigura la possibilità di ottenere il medesimo effetto con le tecnocostruzioni: ad esempio, la centrale con l'elettricità o l'aerogeneratore con il vento. Un possibile orizzonte progettuale potrebbe quindi guardare alla capacità dell'architettura terza di attribuire un valore estetico a materia, energia, informazione, vegetali e animali. Essa inoltre, con la sua marginalità di supporto tecnico dell'abitare rispetto altri temi progettuali, potrebbe avverare quella idea recentemente avanzata[84] di costruire la bellezza a partire dal basso.

---

localizzazione dipende dal programma della rete gestito dagli uffici tecnici delle società concessionarie, e non dai cittadini; nel secondo caso perché non tutte le città sono attraversate da un fiume. Sono inoltre da escludere quelle opere singolari, irripetibili e straordinarie, come la torre Eiffel di Parigi. Infine, si escludono anche scuole ed ospedali, sebbene siano edifici pubblici, in quanto espressione rispettivamente di un diritto alla istruzione ed al salute che trascende il desiderio di bellezza. Si tratta cioè di *dotazioni standard* al pari della pavimentazione stradale.

81 "In un momento di sfiducia si pensava che una insegna luminosa per la Motta o per la Coca-cola, un albero, un lampione, una panchina, e un cestino per i rifiuti potessero soddisfare nell'uomo moderno (…) quel desiderio più serio, inconscio magari, per la forma, che un tempo veniva soddisfatto da una struttura urbana corale, prodotto armonico d'una cultura unica, e dal disegno fornito da gente della capacità di Ippodamo, Apollodoro, Brunelleschi, Michelangelo, Borromini, Fontana." Ludovico Quaroni, 1967: 96.

82 "Immaginare la città come un congegno meccanico comporta di volerla piegare alle esigenze della sfera tecnica – progettarla a misura di una linea tranviaria o di un'autostrada urbana – ma, poiché queste esigenze verranno rese obsolete dal progresso stesso della tecnica, progettarla per rispondere a specifiche funzioni sarà tragicamente insensato, perché queste funzioni saranno per forza di cose labili…" Marco Romano, 2008: 108.

83 "Il naturale è artificialmente conservato, messo dietro la finestra, alla stessa stregua delle merci industriali, sotto la trasparenza e l'armonia degli stessi archi di ferro e ghisa. Sotto questi archi avviene contemporaneamente l'estetizzazione della natura, del viaggio e della merce: il vegetale, il transito, il prodotto acquistano tutti e per sempre un valore aggiunto…" Ernesto Francalanci, 2006: 181.

84 "La bellezza di oggi non è la perfezione, non è la *concinnitas*, non è l'equilibrio di un attimo. E' una bellezza di secondo piano, una bellezza meticcia sprigionata come un benessere necessario, come una patina che può, senza inutili moralismi, restituire seduzione reale anche al più cafone mercato dell'occidente o alla più impegnata organizzazione non governativa di una delle tante aree a rischio del pianeta. La bellezza democratica è oggi la *griffe* falsa, la chirurgia plastica, la tecnologia a buon mercato, le utilitarie di lusso vendute a rate, insomma il simulacro della felicità offerta a tutti e a tutti i costi. Finché questo capitalismo muoverà il mondo, non resta che trasformare il grottesco scenario in una opportunità per trovare frammenti del bello a partire dal basso." Cherubino Gambardella, 2010: 50-51.

Estetica delle tecnocostruzioni

A conclusione del discorso sul *pensare la forma* si delinea una estetica dell'architettura terza individuando gli elementi che contribuiscono al conferimento di bellezza in fase progettuale. Come già anticipato nel quarto paragrafo del primo capitolo, per la comprensione delle implicazioni estetiche sono state adottate due delle sei chiavi di lettura desunte dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino: esattezza e rapidità. Per verificare l'efficacia di queste chiavi ai fini proposti, si è considerata una delle definizioni di *bellezza*, pur ammettendo le difficoltà enunciate in apertura, per trarre alcune considerazioni:

> La bellezza è una qualità delle cose percepite che suscitano sensazioni piacevoli che attribuiamo a concetti, oggetti, animali o persone nell'universo osservato, che si sente istantaneamente durante l'esperienza, che si sviluppa spontaneamente e tende a collegarsi ad un contenuto emozionale positivo, in seguito ad un rapido paragone effettuato consciamente o inconsciamente, con un canone di riferimento interiore che può essere innato oppure acquisito per istruzione o per consuetudine speciale.
>
> http://it.wikipedia.org/wiki/bellezza

Analizzando nel dettaglio questa definizione, innanzitutto si osserva che un oggetto è percepito bello quando suscita sensazioni piacevoli, il che implica che la bellezza è una qualità che dipende dall'osservatore e non soltanto da chi ha prodotto quell'oggetto: il progettista può credere di aver fatto una tecnocostruzione bella che non piace alla collettività o viceversa una tecnocostruzione può risultare piacevole alla collettività sebbene il progettista non vi abbia impiegato una precisa intenzionalità estetica; in altri termini, non esiste bellezza senza un osservatore. Subito dopo viene detto che la bellezza è percepita nello stesso istante in cui se ne fa esperienza secondo un processo spontaneo: nel momento in cui si osserva un'architettura terza, questa viene giudicata *bella* o *brutta*.

Ancora, la bellezza è associata a un contenuto emozionale positivo, il che si traduce nel fatto che l'estetica di una tecnocostruzione si associa alla qualità dei luoghi dell'abitare, per cui a un valore estetico positivo o negativo corrisponde una maggiore o minore qualità dello spazio. L'associazione a un contenuto emozionale deriva da un paragone, consapevole o inconscio, con un canone di riferimento interno, in base al quale ciascuno può capire cosa ritiene essere bello. Infine, si sottolinea che questo canone di riferimento può essere innato oppure modificato dall'intervento di nuove condizioni: se cambia il canone di riferimento, cambia anche il giudizio estetico di un'architettura terza, per cui può accadere che nell'epoca in cui è realizzata viene percepita brutta, mentre in un'epoca successiva, i cui canoni estetici sono diversi, tale giudizio è completamente ribaltato reputandola bella. A titolo di esempio, si cita la *Tour Eiffel*, fortemente contestata quando venne costruita in occasione della Esposizione Universale di Parigi nel 1889, al punto da chiederne la demolizione, e oggi celebrata come un simbolo non solo della città ma anche dell'intera nazione francese. Quando uno di questi aspetti viene a mancare si ha la *bruttezza*, comunemente intesa come la percezione della mancanza di bellezza o come la compresenza di imperfezioni che generano nell'osservatore indifferenza o una percezione negativa. In definitiva, si possono desumere tre indicazioni: il progettista deve fare in modo di attribuire a un'architettura terza mediante il progetto quelle caratteristiche che concorrono a una cognizione della armonia intrinseca o estrinseca con l'ambiente in cui essa è situata, suscitando nell'osservatore le sensazioni di attrazione, di affezione e

di piacere; un'architettura terza deve essere bella di per sé poiché il giudizio estetico è simultaneo alla sua osservazione; un'architettura terza può diventare bella nel tempo se mutano i canoni di riferimento individuali e collettivi.

Una prima conferma di tali indicazioni viene offerta da Giulio Carlo Argan, il quale sostiene che il piacere estetico di un osservatore dipende dalla chiarezza formale dell'oggetto e dalla sua percezione nitida[85]. Una seconda conferma proviene invece da Fabio Filippuzzi e Luca Taddio, i quali, registrando nella disciplina architettonica una frantumazione in una molteplicità di discipline specialistiche e autonome, individuano come unico elemento comune tra queste il rapporto tra individuo e spazio[86]. Alla luce di tutto ciò, emergono distintamente le due chiavi di lettura per una valutazione estetica dell'architettura terza: l'*esattezza*, che guarda alle qualità formali possedute dalla tecnocostruzione, e la *rapidità*, che guarda all'esperienza percettiva che l'osservatore ha di essa. Di seguito si procede a chiarire quali sono gli aspetti di cui si compone ciascuna delle due chiavi interpretative, che verranno poi approfonditi nei due paragrafi successivi.

In cosa consiste l'esattezza di un'architettura terza?

Innanzitutto, rifacendosi al pensiero di Argan[87], si può dire che il ruolo dell'architettura consiste nel conferimento di una *chiarezza* formale a tutti quegli oggetti che consentono di compiere gli atti dell'abitare, che compongono gli spazi dell'abitare e che costruiscono la nozione del mondo propria della società. Inoltre si osserva che entrambe le modalità in cui può darsi una forma architettonica, ordine e disordine[88], presentano le medesime difficoltà compositive in fase progettuale, poiché richiedono un attento calcolo e una attenzione alle scelte in modo da risultare quanto più evidenti possibile[89]. Una tecnocostruzione deve risultare chiara piuttosto che

---

[85] "Degli oggetti artistici che condizionano la sua esistenza ad uno spazio e ad un tempo regolati sulla funzione sociale, il singolo non afferra la profonda ragione costruttiva; ma, nel contatto con essi, prova un piacere estetico, che nasce dalla percezione nitida e circoscritta, dalla perfetta corrispondenza che si stabilisce tra il mondo interno e l'esterno, dal senso di efficiente vitalità che si suscita dalla chiarezza e proprietà formale delle cose che costituiscono l'immediato ambiente della sua esistenza." Giulio Carlo Argan, "Walter Gropius e la Bauhaus", 1951; in Carboni, Montani, 2005: 147.

[86] "L'architettura ha progressivamente perso il proprio rapporto naturale con lo spazio, per acquisire nei suoi confronti un atteggiamento duplice: da un lato essa tende a 'vivere' se stessa come un fatto mentale, come una disciplina concettuale che si occupa di quale sia la forma dello spazio (come determinarla, come trasformarla, quali siano i criteri di cui tenere conto); dall'altro si occupa di come l'uomo percepisce lo spazio, attraverso le sue espressioni sensibili, le sue azioni, i suoi desideri. Questa progressiva 'frattura' tra forma ed esperienza è un destino tipico di tutte le modalità di espressione artistica del '900, determinato dall'affermarsi del processo evolutivo tecnologico: l'uomo si impadronisce definitivamente del mondo attraverso la scienza, realizza il sogno illuministico di poter conoscere e dominare la natura, ma al fondo di questo lungo percorso non c'è l'orizzonte di emancipazione e libertà che aveva intravisto." Fabio Filippuzzi, Luca Taddio, 2010: 8-9.

[87] "L'oggetto artistico possiede ormai la capacità di condizionare l'esistenza, inserendovisi come principio operante di chiarezza e d'ordine; e se, come tale, non può più essere oggetto di giudizio estetico, tuttavia introduce negli atti dell'esistenza, cui si connette, un'esperienza estetica, a ciascuno di essi conferendo un pieno senso di realtà." Giulio Carlo Argan, *op. cit.*: 153.

[88] "(…) La forma architettonica si dà sostanzialmente in due modi, quello apollineo dell'*ordine* e l'opposto dionisiaco del *disordine*. Il primo richiama le categorie dello stabile, del chiuso, del semplice, il secondo il mondo della mobilità, dell'apertura, della complessità. L'ordine implica un che di resistente, evoca qualcosa che è richiamato attorno a un centro di gravità e che rende denso e duraturo un insieme; il disordine è il risultato di una forza centrifuga che disperde la materia…" Franco Purini, 2006: 76.

[89] "In architettura non esiste un ordine che possa essere sorda staticità, così come non può darsi un sistema di forme *casualmente* disordinate. (…) Ordine e disordine richiedono entrambi la *freddezza* del comporre, prevedono tutti e due una distanza dall'effetto immediato, un'azione temperante assidua e illuminata." Franco Purini, 2006: 77.

ambigua poiché realizzata per un contenuto tecnico che, come si è dedotto dall'analisi del rapporto tra esperienza estetica e prassi tecnica, può intervenire attivamente nella definizione estetica. La sua bellezza non può andare a discapito della praticità. Verso la fine dell'Ottocento Louis H. Sullivan, a partire dalla osservazione di fenomeni naturali quali il volo degli uccelli o le gocce della pioggia, deduce che la forma segue la funzione. Tale affermazione diviene emblematica per il movimento funzionalista, il quale però la trasforma in una formula dogmatica retta sulla equazione tra bellezza e utilità, mentre invece la sintesi tra bellezza e utilità deve essere un processo armonico e spontaneo[90].

L'esattezza consiste anche nella *narratività*, ovvero nella capacità di evocare immagini riconoscibili e memorabili, in modo da produrre nuovi significati e nuove emozioni nel tempo[91]; infatti, l'immagine non appartiene solo al presente, ma anche alla memoria e al sogno. L'architettura può essere concepita come arte narrativa, se si considera il suo ruolo nella produzione di comunicazione e nella partecipazione ai dialoghi sociali già in atto nello spazio abitativo. In passato la capacità narrativa dell'architettura era assicurata dallo stile, il quale costituiva un sistema di comunicazione basato su segni universalmente validi e riconoscibili in quanto derivanti da una particolare sensibilità artistica; nella seconda metà dell'Ottocento il canone dello stile, cui corrisponde un determinato canone di bellezza, perde il suo carattere di assolutezza per disperdersi in una pluralità di espressioni; dal Novecento in poi non esiste più un solo stile da attribuire a un determinato periodo, decretando la nascita della simultaneità connotante la nuova epoca. Se dunque la bellezza ha un ruolo centrale come valore estetico e come significato semantico, occorre tenere presenti le mutazioni prodotte dall'attuale scenario contemporaneo eccessivo ed effimero.

Secondo Vittorio Gregotti[92] la forma architettonica nasconde una ambiguità di significato, per cui distingue tra *forma* – modo in cui gli elementi si dispongono nell'opera architettonica – e *figura* – potere di comunicazione estetica che una data disposizione di elementi possiede. Per evitare l'incertezza nella percezione di un'architettura terza, il suo valore estetico deve fondarsi anche sulla *semplicità*, informando il processo progettuale sul principio in base al quale – secondo Adolf Loos, (1908; in Longobardi, 2009: 149) – "noi non ci sediamo così perché il falegname ha fatto la sedia in questo o in quel modo, ma perché noi vogliamo sederci in questo modo, il falegname ha fatto così la sedia."

In definitiva, sono stati rintracciati tre aspetti che contribuiscono a vedere un'architettura bella di per sé, mediante i quali è possibile dare la seguente definizione di *esattezza* già anticipata in conclusione del primo capitolo:

---

90 "Per bellezza intendiamo la più alta perfezione. E' quindi assolutamente escluso che una cosa poco pratica possa essere bella. La condizione fondamentale affinché un oggetto possa meritare la qualifica di "bello" è che esso non contrasti con la praticità." Adolf Loos, 1898; in Longobardi, 2009: 108.

91 "Anche se l'opera architettonica mantiene sempre, confitta nella propria immagine, la responsabilità di quell'intenzionalità originaria, cioè il pensiero che l'ha accompagnata durante il progetto a confronto con le condizioni tecniche e contestuali in cui è stata prodotta, l'immagine architettonica dovrebbe assumere la responsabilità di produrre anche nuovi significati per chi vi accede nel tempo, nuove emozioni, come simbolo e in quanto puntualmente risolta relazione tra immagine e pensiero." Vittorio Gregotti, 2010: 27.

92 "La forma architettonica di un fenomeno è infatti da un lato il modo in cui le parti e gli strati si sono disposti nella cosa, ma insieme il potere di comunicazione di quella disposizione. Questi due aspetti sono sempre compresenti, ma mentre non si dà cosa senza forma essa forma ha poteri di comunicazione estetica disposti su livelli molto differenziati." Vittorio Gregotti, 1966: 25.

Interpretazione I

Il valore estetico dell'architettura terza risiede nella ESATTEZZA della sua forma, ovvero nella precisione e accuratezza impiegati nel progetto per conferirle chiarezza, narratività e semplicità.

In cosa consiste la rapidità di un'architettura terza?

E' stato già detto che qualunque dispositivo tecnico che occupa uno spazio possiede la capacità di modificare il modo di pensare e di esperire esteticamente quel dato spazio, sulla base di quel principio che regola la tecnopsicologia per cui *le innovazioni tecniche influiscono inevitabilmente sulla percezione psicologica*. Ma alla rapidità delle innovazioni tecniche non sempre corrisponde una stabilizzazione psicologica, e di questo iato l'esperienza estetica può risentirne fortemente: se, ad esempio, l'introduzione di un'architettura terza avviene in modo molto rapido (basti pensare alla improvvisa proliferazione delle antenne di telefonia mobile ovunque), la collettività, non avendo il tempo sufficiente per metabolizzare, rifiuta di attribuirle un valore estetico positivo e fatica a vedere il bello che si cela nelle proprie nevrosi[93]. Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin descrive lucidamente come una delle conseguenze indotte dall'accelerazione tecnica sia la maggiore importanza nella esperienza percettiva del valore espositivo sul valore artistico[94], che si traduce in un'architettura terza spesso esibita come celebrazione della tecnica del ventunesimo secolo, nel quale la dimensione architettonica appare però marginale.

A una rapida innovazione corrisponde una altrettanto rapida *obsolescenza* delle tecnocostruzioni, accentuata dal consumismo dilagante della contemporaneità, un fenomeno innescato dal mercato con l'ausilio della tecnica che produce costantemente nuovi bisogni per autoalimentarsi. La profezia futurista di Antonio Sant'Elia che "Le case dureranno meno di noi… ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città" sembra oggi procedere speditamente verso il suo avverarsi. Innovazione e obsolescenza, i due aspetti del consumo, caratterizzano infatti la cultura architettonica: le architetture effimere delle esposizioni internazionali e le costruzioni olimpiche, costruite con rapidità e spesso con altrettanta rapidità abbandonate e poi demolite, sono una prova tangibile di come l'architettura diventa oggetto di consumo nella sua doppia dimensione di immagine e di necessità (Cao, 2009). A questo si aggiunge l'attuale tendenza a ridurre la produzione energetica da combustibili fossili per incentivare l'adozione di fonti rinnovabili, che ha decretato da un lato l'obsolescenza delle vecchie centrali elettriche, spesso poi convertite per altre funzioni; dall'altro la diffusione su larga scala di aerogeneratori e pannelli fotovoltaici, spesso progettati senza una adeguata intenzionalità estetica per inseguire la velocità delle esigenze tecniche. In tal modo sorge l'interrogativo sulla natura delle emozioni suscitate da tali costruzioni tecniche inserite nel paesaggio senza intenzionalità estetica, così come sul destino di aerogeneratori e pannelli fotovoltaici se in un futuro, forse non molto lontano,

---

[93] "L'avanguardia non appartiene più alle opere o a coloro che le producono, ma ai fruitori. Per un fruitore d'avanguardia, l'opera è solo un mezzo per arrivare a un fine: uno strumento per avere esperienza del bello che è sepolto sotto le proprie nevrosi. Ad ognuno il compito di trovare la propria opera da affrontare a seconda delle sovrastrutture di cui è vittima." Ronald Lewis; in Costanzo, 2010: 105.

[94] "(…) oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale." Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*,1936; in Carboni, Montani, 2005: 137.

una nuova tecnologia dovesse renderli antiquati. La questione consiste nella realizzazione di tecnocostruzioni non tanto solide e durature, quanto piuttosto dotate di qualità formale e costruttiva anche se destinate a essere *consumate*. L'urgenza e la temporaneità non possono essere un alibi per mettere da parte la qualità.

Il saggio di Walter Benjamin contiene un'altra preziosa indicazione: l'opera architettonica è oggetto di una percezione distratta[95]. Per un'architettura terza la distrazione è dettata sia dalla velocità, che consente uno sguardo fugace e poco attento, sia dalla quotidianità, nel senso che si tende a sottovalutare quegli oggetti che si prestano quotidianamente alla vista. Ma senza una attenta riflessione sui significati simbolici e storici delle cose che stanno intorno, si è indotti a percepire queste come una sequenza indifferenziata di forme estetiche prive di spessore[96].

La percezione della forma di un'architettura terza, tenendo conto della rapidità tecnica e della rapidità come *modus vivendi*, può essere agevolata dal progettista mediante due opposte modalità: nel caso in cui si ritiene che essa possa avere un notevole impatto visivo fortemente negativo si ricorre alla invisibilità, parziale o totale, viceversa si può puntare sulla ostentazione.

Riassumendo, la percezione di un'architettura terza bella nel tempo tiene conto dei seguenti fattori: influenza dell'innovazione tecnica sulla percezione psicologica; corrispondenza tra innovazione e obsolescenza tecnica, entrambe aspetti del consumo; induzione di una distrazione percettiva a opera della velocità di inserimento e della presenza quotidiana; invisibilità e ostentazione come strategie percettive.

Tenendo conto di tali fattori, si può fornire la seguente definizione di *rapidità* già anticipata in chiusura del primo capitolo:

Interpretazione II

La RAPIDITA' di innovazione e di obsolescenza dell'architettura terza, indotta dalla tecnica, influenza l'attribuzione di valore estetico mediante una esperienza percettiva basata su distrazione ed estraneità, che tende a modificare ricorrendo alle strategie di invisibilità e ostentazione.

---

[95] "La quantità si è ribaltata in qualità: le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione. (…) La distrazione ed il raccoglimento vengono contrapposti in un modo tale che consente questa formulazione: colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda (…). Inversamente, la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte. Ciò avviene nel modo più evidente per gli edifici. L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive. Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini pi precisi: in modo tattico e in modo ottico. La fruizione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anche essa, in sé, avviene molto meno attraverso un'attenta osservazione che non attraverso sguardi occasionali." Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*,1936; in Carboni, Montani, 2005: 138.

[96] "Nel tempo dell'informazione anche gli oggetti più immediati, che segnavano la costanza materiale dell'ambiente domestico, si slegano dalla loro relazione con l'abitare poetico del mondo per diventare forme della produzione tecnologica, sottoposte al progressivo processo di desemantizzazione a cui la tecnica li sta condannando." Ernesto Francalanci, 2006: 78.

4.1
Esattezza

> Forse non c'è solo un rapporto fra ragione e bellezza, ma c'è un rapporto fra bellezza e verità… bellezza è l'appropriatezza delle forme alla natura delle cose.
>
> Ignazio Gardella

Si prendono qui in considerazione le modalità per l'attribuzione di un valore estetico all'architettura terza mediante l'*esattezza*, intesa come precisione e accuratezza impiegati nel pensare la forma in fase progettuale.

L'*esattezza* è l'inappuntabile coincidenza con la forma o la sostanza dovuta[1]. E' una parola derivata di *esatto*, inteso nel senso di 'compiuto con estrema accuratezza', che a sua volta deriva dal latino *exactus*, participio passato di *ex-igere* ('pesare') composto da *ex* ('fuori') e *àgere* ('spingere', 'condurre', 'muovere'). Italo Calvino (1988) individua tre declinazioni del concetto di esattezza: buona definizione e calcolo del disegno dell'opera, capacità di evocare immagini visuali nitide, incisive e memorabili, nonché semplicità del linguaggio in termini di lessico e di resa delle sfumature del pensiero e della immaginazione. Queste tre declinazioni, applicate all'estetica delle tecnocostruzioni come proprietà della forma architettonica, sono state definite rispettivamente: *chiarezza*, ovvero definizione, calcolo e composizione degli elementi architettonici; *narratività*, che consiste nella costruzione di figure riconoscibili e memorabili; *semplicità*, intesa come liberazione dal superfluo nel processo progettuale.

L'articolazione del paragrafo prevede un approfondimento del concetto di esattezza e del processo di conferimento della forma, per poi rintracciare una corrispondenza tra il contenuto tecnico e il valore estetico dell'architettura terza, e infine descrivere le modalità con cui si articolano le tre proprietà formali di chiarezza, narratività e semplicità.

Precisione imprecisa

Nella cultura architettonica l'esattezza viene comunemente definita come *precisione*. Vittorio Gregotti (2010) la descrive come attitudine dell'opera architettonica a costruire un sistema di regole che impongono una specifica modalità di porsi rispetto allo spazio dell'abitare ma anche rispetto alla disciplina stessa. Ogni parte di cui si compone l'opera è perciò tenuta a essere coerente con tale sistema in modo da costituire un tutto secondo l'economia dei mezzi tecnici e espressivi rapportati alle esigenze. Gregotti descrive la precisione nei termini di un *saper vedere piccolo tra le cose*, in contrasto con quell'atteggiamento progettuale recente che tende a trascurare il dettaglio per concentrarsi sull'immagine-mercato complessiva. Ma, come sostiene Gustave Flaubert (in Calvino, 1988: 77), "le bon Dieu est dans le

[1] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

détail", ovvero a partire dal'unità di dettaglio si compone la bellezza architettonica[2]. Emerge quindi un'etica dell'architettura che consiste nel tendere alla precisione[3].

> Precisione significa anche un'immagine nitida, ferma, contro la proliferazione delle immagini-mercato senza necessità interna che si dissolvono le une nelle altre lasciando un grande senso di estraneità e di disagio; precisione significa capacità di descrivere con esattezza proprio le sfumature, saper vedere piccolo tra le cose, conoscere e pesare il valore del dettaglio, avere coscienza dell'importanza delle assenze, delle pause, dei vuoti, della variazione; della relazione tra gli oggetti architettonici oltre che della forma dell'oggetto architettonico. La precisione è l'elemento dialettico della quantità come valore, è leggerezza nel tocco, capacità di modificazione strategica per punti discreti, anche di grandissimi spazi: essa si presenta sempre come immagine misteriosa che solo dopo una lunga attenta osservazione rivela gradualmente le logiche della sua costruzione. Limitata, scelta e definita deve quindi essere anche la delucidazione di senso del progetto preciso.
>
> Vittorio Gregotti, 2010: 53

Jean Baudrillard (con Nouvel, 2000) osserva che una eccessiva accuratezza in fase progettuale, dovuta al tentativo di gestire dati spaziali, storici, ambientali e farli incrociare con obiettivi e finalità, può determinare un processo di impoverimento del progetto stesso: se in architettura non esiste una sola risposta corretta, occorre pensarne una che sia almeno realizzabile[4]. Franco Purini con un gioco di contrari parla invece di *precisione imprecisa* dell'architettura[5]: l'architettura in quanto arte non può limitarsi entro l'orizzonte della precisione scientifica perché, essendo capace di produrre continuamente nuovi significati, si muove in campi variabili di senso. Purini ammette che, se si prendono in considerazione le parti di cui si compone l'architettura, queste necessitano di una esattezza, i cui margini di applicazione possono però essere ampi: il dimensionamento di una struttura può non seguire pedissequamente le prescrizioni del calcolo statico nel caso in cui tenga conto di altri fattori, quale ad esempio la *portanza visiva*.

L'imprecisione è presente anche nella composizione di una poesia: Calvino (1988) ricorda che per Giacomo Leopardi la poeticità del linguaggio è direttamente proporzionale alla sua imprecisione. Questo implica che l'apprezzamento della bellezza insita nel vago e nell'indeterminato richiede una attenzione precisa e meticolosa verso: la composizione delle immagini, la definizione dei dettagli, la scelta degli elementi e l'atmosfera creata. Al pari del poeta, il progettista del vago deve essere il progettista della precisione e saper cogliere anche le sensazioni più sottili. L'uomo prova piacere quando può immaginare che il suo desiderio sia infinito, ma la sua mente non è in grado di concepire l'infinito, per cui ripiega sull'indefinito, la cui

---

[2] Le Corbusier (1924, in Filippuzzi Taddio, 2010: 89) prevede che nell'opera architettonica "regnerà una nuova economia, gli elementi tipo vi introdurranno l'unità di dettaglio, e l'unità di dettaglio è una condizione indispensabile della bellezza architettonica."

[3] "La tensione verso la precisione è poi anche la forma etica dell'opera, imperativo che induce a passare dalle sensazioni indistinte ma acute a una loro altrettanto acuta espressione: su di essa si fonda quindi la morale stessa del lavoro creativo." Vittorio Gregotti, 2010: 53.

[4] "Fortunatamente, in architettura non esiste mai una risposta corretta. Ce ne sono milioni di pietose e qualche migliaio di stimolanti. E' sufficiente scovarne una, realizzabile." Jean Nouvel; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 71.

[5] "In architettura non esiste la precisione nel senso che tale categoria assume in altre discipline. Quella architettonica è una precisione *imprecisa*, si potrebbe dire, allusiva e sfumata, dai contorni mutevoli e indeterminati. E' la precisione vaga, e nello stesso tempo più esatta della precisione matematica, che è tipica dell'arte." Franco Purini, 2006: 80.

gradevolezza risiede nel suo generare l'illusione di illimitato. Scrive, infatti, Leopardi: "E il naufragar m'è dolce in questo mare".

Nella contemporaneità, dove il paradigma della *completezza* ha ceduto il passo al paradigma della *apertura*, la questione della precisione imprecisa è centrale nella pratica architettonica, e si manifesta in composizioni *casuali*, configurazioni *non finite*, *montaggi* di singoli frammenti e *flussi* di immagini discontinue e incoerenti. All'opera architettonica si richiede che sia *aperta* sia nelle sue interpretazioni sia nella sua struttura costitutiva. L'architettura come *opera aperta* è uno degli aspetti del discorso sulla molteplicità affrontato nel secondo paragrafo del quinto capitolo, per cui qui si evidenzia soltanto il fatto che l'oscillazione del pensare la forma architettonica tra precisione e apertura può mettere in crisi il suo carattere affermativo[6].

Per affrontare nel processo progettuale questa incertezza, Cherubino Gambardella (2010) propone la misura come *elemento continuo di interrogazione*, che va esercitato come finalità ultima e come attitudine alla bellezza, per costruire una dimensione umana, attenta e sensibile alla potenza espressiva della scena abitativa contemporanea. Misurare quindi "vuol dire fare architettura in modo originale e dissonante trasformando la marginalità culturale ed economica in nuove occasioni di potenza e forma", in contrapposizione al disagio provocato dal "mercato globale che insegue la perfezione tecnica, il lusso, l'esibizione come caratteri fondamentali dell'architettura" per lo spazio dell'abitare nel terzo millennio[7].

> Misurare vuol dire conoscere.
> Misura e architettura sono cose che nascono insieme. Il progetto si lega alla misura come una cosa di cui ha necessità assoluta per farsi.
>
> Cherubino Gambardella, 2010: 99

Dare forma

Un importante contributo alla comprensione del conferimento di forma a un'architettura proviene dal pensiero filosofico. Nel descrivere la produzione di una brocca[8], Martin Heidegger sottolinea come il vasaio non conferisce una forma al materiale, bensì trasforma il vuoto inafferrabile in ciò che contiene la forma del recipiente. Allo stesso modo, il progettista non conferisce una forma ai materiali

---

[6] "La scrittura architettonica moderna sembra vivere contemporaneamente di affermazioni e di negazioni. La dialettica tra chiusura e apertura, tra continuità e discontinuità, tra interezza e frammentazione, fra trasparenza e opacità domina il comporre, che vive per questo di una duplicità di registri. Tale compresenza di tensioni opposte dinamizza l'organizzazione della forma mettendone in crisi il carattere affermativo, a favore di configurazioni interiormente ed esteriormente instabili, fortemente relativizzate, intrinsecamente problematiche." Franco Purini, 2006: 67.

[7] "E, quando il bello scappa dal buono per lasciarsi graffiare dagli aculei dell'estetica *pop*, del concettualismo, di altre forme comunicative allora l'architettura manifesta un sottile disagio." Cherubino Gambardella, 2010: 99.

[8] "Parete e fondo, in cui la brocca consiste e in virtù di cui sta in piedi, non sono ciò che propriamente contiene. Se però il contenere risiede nel vuoto della brocca, allora il vasaio, che forma le pareti e il fondo della brocca sulla sua ruota, fabbrica propriamente la brocca. Egli dà solo forma all'argilla. Anzi no: egli dà forma al vuoto. Per esso, in esso e da esso egli foggia l'argilla in una forma. Il vasaio coglie anzitutto e costantemente l'inafferrabile del vuoto e lo produce come il contenente nella forma del recipiente. Il vuoto della brocca determina ogni movimento della produzione. La cosalità del recipiente non risiede affatto nel materiale di cui esso consiste, ma nel vuoto, che contiene." Martin Heidegger, "La cosa", 1950; in Heidegger, 1957: 112.

impiegati, ma trasforma lo spazio in ciò che contiene la forma dell'opera architettonica.

Nel pensiero architettonico risulta illuminante il contributo di Ludwig Mies van der Rohe, il quale avverte sulla pericolosità di cadere nel formalismo se si considera la forma uno *scopo* piuttosto che un *risultato*[9]: una costruzione è architettura quando possiede una forma che sia aderente allo scopo per cui è prevista ed espressione dell'epoca in cui è realizzata. Nell'orizzonte produttivo della tecnica, accade invece che la costruzione si riduce a oggetto-merce obbediente alla logica del *marketing*[10], la quale informa di sé la fase progettuale:

> La vendita dei prodotti in un mercato ferocemente competitivo a livello mondiale fa leva "sulla *forma* delle cose, forma che diventa lo strumento di una pura logica di profitto", sconvolgendo ogni convenzionale definizione del design come progetto e riconducendolo ad una "semplice" funzione di *styling*, ovvero di *rivestimento* estetico del prodotto e di *prefigurazione* di logo.
>
> Ernesto Francalanci, 2006: 10-11

Accade così che ogni cosa contiene una parte eccedente - un *surplus* di valore estetico ricadente sullo spazio dell'abitare - e aspira a diventare *design*[11]. Spostando l'attenzione verso il progetto di architettura terza, si apre l'interrogativo se in esso l'intenzionalità estetica sia assente (in tutto o in parte) o piuttosto approssimativa, casuale e sbadata[12] nel suo produrre *loghi estetici*. Entrambe sono forme di in-esattezza.

Contenuto tecnico e valore estetico

Uno degli obiettivi perseguiti dall'esattezza delle tecnocostruzioni è la ricerca di una sintesi armonica tra il contenimento di una funzione tecnica e l'espressione di un valore estetico. L'architettura terza, in quanto supporto tecnico volto a soddisfare le esigenze individuali e collettive, è a tutti gli effetti una *infrastruttura per abitare*. La scelta del termine *architettura* in luogo di *infrastruttura* è però legata all'esigenza di non cadere nell'equivoco che si tratti di una costruzione dove l'utilità prevale sulla bellezza. Esiste infatti un dibattito culturale sull'apprezzamento estetico delle infrastrutture[13].

---

[9] "Noi non conosciamo forma alcuna, piuttosto problemi del costruire (*Bauprobelm*). / La forma non è lo scopo, ma il risultato del nostro lavoro. / Non si dà forma in sé. / La vera pienezza della forma è determinata e strettamente unita ai compiti, si, è l'espressione più elementare della loro soluzione. / Forma come scopo è formalismo e noi lo rifiutiamo. / Altrettanto poco aneliamo ad uno stile. / Anche la volontà di stile è formalistica. / Noi abbiamo altre preoccupazioni. / Ci interessa soprattutto liberare la pratica del costruire dalla speculazione estetica, per riportare il costruito a ciò che solamente dev'essere, costruire." Ludwig Mies van der Rohe, 1923; in Neumeyer, 1986: 258.

[10] "Oggetti la cui forma era un tempo indifferente (una pinza, un bullone, una scopa) vengono oggi progettati con riflessi estetici in funzione dell'esaltazione della loro apparenza e in risposta a criteri di gusto…" Ernesto Francalanci, 2006: 11.

[11] "Tutta l'arte sembra voler diventare 'design' nel senso peggiore che questo termine, un tempo nobile, ha oggi assunto. Cioè design in quanto processo di intermediazione formale nello scambio di immagini delle merci contro merci. In questo senso è proprio il 'design' che ovunque trionfa: dalla moda alle apparenze degli oggetti, alla forma della città in quanto accostamento ostile di architetture-oggetto, dalla pubblicità alle ex arti visive. Da questo punto di vista la linea di confine (connessione e disgiunzione) tra architettura e arti visive è costituita proprio dal 'design', luogo di sconfinamento perverso delle due tradizioni disciplinari." Vittorio Gregotti, 2004: 87.

[12] cfr. Calvino, 1988: 66.

[13] "Le infrastrutture servono, e perciò hanno una sporca utilità che prescinde da qualsiasi giudizio estetico. (…) Ma a parte la sporca utilità delle opere pubbliche, è possibile trovarle belle?" Richard Ingersoll, 2004: 136.

Richard Ingersoll (2004) rintraccia nel gusto romantico per l'orrido – ben espresso da Giovan Battista Piranesi quando nel 1767 scrive che "dalla paura sorge il piacere" - l'origine dell'apprezzamento estetico per le infrastrutture. Infatti, è con la nascita nel Settecento della teoria del *sublime* che il brutto diviene una categoria estetica. Un passo ulteriore viene fatto nell'Ottocento, quando alle trasformazioni tecniche si accompagnano le sperimentazioni estetiche. In apertura del capitolo si è parlato del *Crystal Palace* progettato da Joseph Paxton per la *Great Exhibition* di Londra nel 1851, la cui importanza è dovuta alla sua doppia espressione di processo costruttivo innovativo[14] e di soluzione formale che estetizza il contenuto. Nella seconda metà del XIX secolo si rende necessaria la costruzione di una rete ferroviaria di collegamento con il Massiccio Centrale a causa della sua ricchezza di minerali; questo evento diviene l'occasione per Gustave Eiffel di realizzare una serie di viadotti ferroviari nel quale sperimentare quel metodo e quella estetica che confluiranno nel progetto della *Tour Eiffel*, alla cui ideazione si rivela essenziale la costruzione del *viadotto del Garabit* sul fiume Truyère nel 1878; Kenneth Frampton (1980: 30-31) commenta: "derivata, come il Crystal Palace, dalla ferrovia, la torre era, in realtà, un pilone di viadotto alto 300 metri, la cui forma era stata originariamente sviluppata dall'interazione del vento, della gravità, dell'acqua e della resistenza del materiale". Le avanguardie artistiche del Novecento, in particolare il Futurismo, riconoscono nelle risorse offerte dalla tecnica la possibilità per l'architettura di esprimere un valore estetico corrispondente alla sensibilità umana[15].

> Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'"architettura" intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni di costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici (…). Noi dobbiamo inventare e fabbricare *ex novo* la città moderna simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale – divenute inutili – debbono essere abolite, e gli ascensori debbono inerpicarsi come serpenti di ferro e di vetro lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee ed ai suoi rilievi; straordinariamente brutta nella sua meccanica semplice…
>
> Antonio Sant'Elia, 1914; in Frampton, 1980: 93

Il *Piano Obus* per Algeri di Le Corbusier, la proposta di Kenzo Tange per la baia di Tokyo e la costruzione di Brasilia a opera di Lucio Costa e Oscar Niemeyer testimoniano la volontà in epoca moderna di intenzionalità estetica nelle grandi infrastrutture urbane. Fino al Novecento le infrastrutture sono pensate in termini di *decorazione* dei luoghi che rispondono ai criteri classici di bellezza, bontà e verità.

Nella contemporaneità accade invece che la maggior parte delle infrastrutture, compresa l'architettura terza, persegua gli scopi tecnici tralasciando le istanze estetiche, ambientali, paesaggistiche e architettoniche. Cesare Maria Casati denuncia questo fenomeno guardando ai dispositivi tecnici per l'autoproduzione energetica,

---

[14] Si tratta di un sistema totale esplicitato attraverso le fasi della concezione, della fabbricazione, del trasporto, della costruzione e dello smantellamento.

[15] "Il problema dell'architettura moderna non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane (…): ma di creare di sana pianta la casa nuova, costruita tesoreggiando ogni risorsa della scienza e della tecnica (…), determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, una architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico della nostra sensibilità." Antonio Sant'Elia, 1914; in Frampton, 1980: 92-93.

sempre più presenti diffusamente nello spazio dell'abitare[16]. A fronte di ciò, Ingersoll rileva che il ponte in quanto costruzione destinata alla collettività, è necessariamente oggetto di un giudizio estetico e pertanto richiede una visione artistica. Ma il ragionamento non vale soltanto per il ponte[17], per cui ci si domanda se un digestore anaerobico, a prescindere dalla sua utilità, possa essere bello. E' vero che le tecnocostruzioni in base alla definizione data non sono direttamente abitabili, ma è anche vero che rientrano nella sfera dell'abitare umano poiché tese a soddisfarne le esigenze mediante la tecnica, per cui di fatto sono opere pubbliche sottoponibili al giudizio estetico della società. Quindi, per il progetto di architettura terza può essere proposto un *discorso culturale impostato sul dialogo tra contenuto tecnico e valore estetico*.

Chiarezza

La prima declinazione dell'esattezza è la *chiarezza* nella definizione, nel calcolo e nella composizione degli elementi di un'architettura terza. Questa accezione attraversa trasversalmente la teoria architettonica assumendo di volta in volta sfumature diverse a partire però dal medesimo nucleo centrale.

Leon Battista Alberti rintraccia nella chiarezza di una legge esatta il fondamento di quella *concinnitas* (armonia) che produce il piacere estetico[18]; inoltre distingue la *bellezza*, intesa come qualità intrinseca e naturale posseduta dalla struttura di una costruzione ritenuta bella, dall'*ornamento*, ritenuto un attributo accessorio non necessario. Infine, teorizza una composizione basata sulla gerarchia delle parti - "le parti fondamentali dell'edificio devono essere adibite alle funzioni fondamentali" - e sulla loro corrispondenza - "gli edifici grandi debbono avere le membra più grandi". La chiarezza può essere vista allora come *strumento per verificare l'armonia della forma architettonica*, nella quale ciascuna delle sue componenti si rivela essenziale.

Marc Antoine Laugier[19] considera la qualità estetica intrinseca all'architettura piuttosto che dipendente da abitudini e convenzioni umane, e ammette che la composizione architettonica, in quanto prodotto del pensiero, sia suscettibile tanto di *chiarezza* quanto di *disordine*. La sua accezione di chiarezza esprime una corrispondenza a delle precise regole per "dirigere il talento e stabilire il gusto", evitando la banale riproduzione di pregi e difetti delle costruzioni antiche, per tradursi in conformità a un sistema di norme capaci di indirizzare la creatività del progettista. Per Laugier una forma architettonica risulta chiara e quindi capace di suscitare piacevoli

---

16 "Anche per i grandi apparati eolici, che inevitabilmente vanno a 'popolare' ambienti naturali di grande impatto qualitativo, sarebbe forse urgente trovare il modo di coinvolgere seriamente designer e architetti nella realizzazione non solo di elementi mascherati o semplicemente mimetizzati, che comunque non si integreranno mai con l'ambiente, ma soprattutto in progetti di grande qualità creativa, in grado di competere con la natura e di inserirsi nello spazio naturale come prodotti dell'umano ingegno, necessari, ma comunque 'belli'." Cesare Maria Casati, 2010: 1.

17 "La struttura è arte in se stessa e non richiede decorazioni per sembrare bella. Se l'apprezzamento dell'essenzialismo strutturale è concesso ai ponti, ci si deve chiedere: perché questo non vale anche per altre opere di pubblica utilità?" Richard Ingersoll, 2004: 140.

18 "Definiremo la bellezza come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio." Leon Battista Alberti, 1485: 446.

19 "(…) le parti di un ordine architettonico sono le parti stesse dell'edificio. Per questo, esse non devono essere semplici elementi decorativi, ma costitutivi. Occorre che l'esistenza dell'edificio sia talmente dipendente dalla loro unione, che nessuna delle parti possa essere soppressa senza che l'intero edificio crolli." Marc Antoine Laugier, 1755: 33.

emozioni[20] quando è composta solo da elementi essenziali, ritenendo tutte le altre aggiunte dettate dal capriccio[21]. Senza un sistema di regole, l'uomo non può conferire bellezza all'architettura, "così come non può attribuire bruttezza alla ridente verzura dei campi."

> Ogni architetto deve conoscere esattamente ciò che si addice a ciascuno e quindi amplierà o limiterà le proprie idee in conseguenza, senza mai dimenticare la verità del principio che un bell'edificio non è quello che ha una bellezza arbitraria, ma quello che, in rapporto alle circostanze, possiede tutta la bellezza che gli compete, e nulla di più.
>
> Marc Antoine Laugier, 1755: 120

In John Ruskin (1849: 139) la chiarezza è *coerenza alle forme naturali ricorrenti nell'esistenza quotidiana*, secondo il principio per il quale "tutte le forme e le concezioni più attraenti sono prese direttamente dagli oggetti naturali", per cui "le forme che non sono derivate dagli oggetti naturali sono necessariamente brutte." La bellezza risiede nelle forme più familiari all'uomo nella sua esistenza quotidiana, ovvero è correlata alla *frequenza*: quanto più una cosa è visibilmente frequente (ad esempio, la struttura portante potrebbe essere nascosta allo sguardo) tanto più è bella. Quindi essa va ricercata nelle forme associate alla vita di tutti i giorni, purché venga fatto con coerenza e dove sia possibile una osservazione calma.

La chiarezza per Heinrich Tessenow consiste nella messa in evidenza di ogni aspetto dell'esistenza umana, dalle emozioni fino agli elementi minori della quotidianità, evitando tanto l'eccesso quanto la quasi totale assenza di forma per ricercare una essenzialità tipica delle opere tecniche[22].

Tony Garnier fa coincidere la chiarezza con il calcolo necessario per soddisfare le esigenze richieste adoperando i mezzi a disposizione, mentre Auguste Perret con l'armonia nella disposizione e nel dimensionamento degli elementi[23].

La ricerca di una maggiore sicurezza e lo sviluppo della standardizzazione hanno indotto molti progettisti ad affidarsi ai manuali per la scelta di sezioni sovradimensionate. In questo modo, però, si riduce la capacità espressiva della loro qualità, soffocando la capacità di creare forme più piacevoli, suggeriti dai diagrammi delle forze[24]. Per Louis I. Kahn la chiarezza nella scelta della forma strutturale non

---

[20] "La vista di un edificio costruito secondo le più perfette regole dell'Arte provoca irresistibilmente piacere e fascino. Un tale spettacolo suscita nell'animo pensieri nobili e commoventi; ne siamo piacevolmente trascinati e ne proviamo sensazioni ed emozioni, che solo le opere scaturite da una mente veramente superiore sanno produrre. Un bell'edificio parla con eloquenza al posto del suo artefice." Marc Antoine Laugier, 1755: 43-44.

[21] "Ormai è facile distinguere gli elementi essenziali nella composizione di un ordine architettonico, da quelli dettati dalla necessità, o che vi si sono aggiunti per puro capriccio. Ma ogni bellezza risiede soltanto nelle parti essenziali, mentre quelle dettate dal bisogno rappresentano tutte licenze ed in quelle aggiunte per capriccio consistono tutti i difetti." Marc Antoine Laugier, 1755: 48.

[22] "Sarebbe bello se potessimo stabilire dei rapporti umani più profondi semplicemente mostrando pubblicamente le nostre pene e le nostre gioie o i tubi delle condutture delle case e delle strade, ecc., insomma ogni cosa che ci riguardi; ma non ci è dato di poter mostrare tutto ciò in modo da non infastidire o offendere qualcuno, è per questo che dobbiamo tenere nascoste molte cose. Soltanto al genio è concesso di rivelarsi." Heinrich Tessenow, 1916: 93.

[23] entrambi cit. in Banham, 1960: 38, 47.

[24] "L'ingegnere e l'architetto devono ritornare ai principi fondamentali, procedere fianco a fianco e consultarsi con gli scienziati per trarne nuove conoscenze e riformulare le loro concezioni circa il comportamento delle strutture, conquistare nuove forme a partire dal progetto, piuttosto che dal montaggio di componenti facilmente reperibili." Louis I Kahn; in Bonaiti, 2002: 59.

contrasta con l'intenzionalità estetica del progettista, al punto tale da attribuire valore estetico anche allo scheletro portante degli edifici, per il quale rivendica una liberazione dal rivestimento per essere esposto allo sguardo[25].

> La forma prende forma dagli elementi strutturali che le appartengono.
> Non si concepisce una cupola quando ci si domanda come costruirla.
> Nervi sorge dall'arco.
> Fuller sorge dalla cupola.
>
> Louis I Kahn, "Ordine è", 1955; in Bonaiti, 2000: 65

Franco Purini descrive la chiarezza come mutua corrispondenza di parti chiamate a definire un'architettura nei suoi termini essenziali[26], introducendo il concetto di *organicità* per stabilire una analogia tra la perfezione del corpo umano e la compiutezza del corpo architettonico.

Nella pratica architettonica la chiarezza viene spesso esplicitata come sintesi tra la bellezza espressiva delle componenti strutturali e l'ingegnosità delle soluzioni tecniche. Ludwig Mies van der Rohe esprime ammirazione più per l'effetto estetico di una costruzione che per il suo potenziale tecnico. Quando la tecnica è libera di esprimersi, il suo modo di manifestarsi suscita maggiore ammirazione rispetto al suo contenuto, elevandosi ad architettura[27]. Tale ammirazione si concretizza nel famoso monito:

> Chi costruisce una fabbrica come se fosse un tempio, mente e deturpa il paesaggio.
>
> Ludwig Mies van der Rohe, 1927; in Neumeyer, 1986: 281

Per Mies la chiarezza strutturale della costruzione è un fenomeno estetico[28] il cui ideale è rappresentato dallo scheletro d'acciaio, nuova ipotesi di bellezza[29] che, privato da tutti gli accessori formali che lo mascherano, diviene un nuovo tipo di architettura sperimentale dotato di forma autonoma. Questo ragionamento può essere applicato in molti esempi di architettura terza - torri di trivellazione, gru fisse, *ponts transbordeur*, piloni di un elettrodotto, torri di telecomunicazione, torri idriche, gasometri, silos, ecc… -, per le quali si profila l'idea di tradurre la struttura in poesia della

---

[25] "Indipendentemente dai problemi dati, non vi sono limiti nella scelta delle forme strutturali. Pertanto, ciascuno può soddisfare le proprie aspirazioni estetiche, impiegando piastre, angolari, e forme tubolari per contrastare la sfida della gravità e del vento." Louis I Kahn; in Bonaiti, 2002: 59.

[26] "Un'opera di architettura è riuscita quando le sue parti sono connesse in un modo che sembra l'unico possibile. Un modo nel quale tali parti si rivelano non solo singolarmente essenziali, e cioè necessarie una per una e calibrate con esattezza nel loro insieme rispetto al loro ruolo nella composizione, ma anche capaci di qualcosa che può essere definito come una *mutua attrazione*, una capacità magnetica di tenere assieme tutte le componenti dell'edificio in un sistema formalmente coerente." Franco Purini, 2006: 64.

[27] "La tecnica è molto più ampia di un metodo, essa è un mondo a sé. Come metodo è in quasi ogni aspetto superiore. Ma solo là dove viene lasciata interamente a se stessa, come nelle grandiose costruzioni degli ingegneri, essa rivela la propria intima natura. (…) Dove la tecnica trova la propria realizzazione, sempre si eleva alla sfera dell'architettura." Ludwig Mies van der Rohe, 1950; in Neumeyer, 1986: 312.

[28] "Solo i grattacieli in costruzione mostrano ardite idee costruttive, e l'effetto di questi scheletri di acciaio che si stagliano contro il cielo è travolgente." Mies van der Rohe, 1922; in Neumeyer, 1986: 137.

[29] "Così un nuovo *Partenone industrializzato* si cela dentro milioni di edifici della scena contemporanea, istruendo un segreto e serratissimo confronto con l'architettura. Lo scheletro di calcestruzzo, come dice Giò Ponti, è 'bellissimo, è l'ipotesi d'una possibile bellezza, ti sembra uno strumento musicale, una cetra immensa dalla quale poter trarre incanti (…), è una speranza o una promessa, o una possibilità, o una ipotesi di bellezza…'" Cherubino Gambardella, 2010: 37.

forma divenendo un'attrazione al pari della *Tour Eiffel*[30], simbolo nella modernità di una città che cambia irreversibilmente la propria prospettica per opera della tecnica. Scrive infatti Ernesto Francalanci (2010: 278) che a causa della tecnica "tutto era diventato trasparente, le capriate a vista della Tour apparivano infatti come costole residuali di un corpo senza organi. Un corpo esattamente inteso come *forma rappresentativa della tecnica*, che non contiene più oscurità, enigma, mistero e dunque inizio di un percorso della ragione – tra poco del calcolo – che sta costruendo la sua *crisi*." Alcuni dispositivi tecnici vengono presi a riferimento in architettura per la loro chiarezza formale: Henry van de Velde trae ispirazione da macchinari, piroscafi e locomotive, la cui peculiare bellezza deriva dall'identità di funzione e forma. Le Corbusier affianca invece oggetti tecnici - silos e fabbriche, ponti e gru, motori e automobili, aerei e transatlantici - a opere significative dell'architettura europea, quali il Pantheon e il Partenone, il Colosseo e l'arco di trionfo, la cattedrale e il campidoglio. Nel suo *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* del 1928, Siegfried Giedion si avvale del *pont transbordeur* per rendere comprensibile il nuovo modo di costruire nella sua epoca: la sua riflessione mette in secondo piano gli aspetti funzionali rispetto alla contrapposizione tra la nozione di *architettura* tipica della *Ecole des Beaux Arts* e la costruzione prettamente ingegneristica. Lo storico dell'arte svizzero nota che il *pont transbordeur* non è semplicemente una macchina predisposta a far circolare uomini e mezzi sul porto in modo da non ostacolare il passaggio delle imbarcazioni, ma anche un luogo abitualmente frequentato da architetti, artisti di pellegrinaggio e fotografi, come avviene per il traghetto aereo di Marsiglia. Ne *L'atlantide di cemento* del 1991, Reyner Banham indaga la tecnica costruttiva dei silos di Buffalo per porre l'attenzione a una delle icone più rappresentative del Movimento Moderno. E proprio il silos viene scelto da Le Corbusier come immagine di apertura del capitolo dedicato al volume nel suo *Verse une architecture*.

La chiarezza della forma strutturale rappresenta il filo conduttore della produzione di un gruppo di ingegneri che opera nei decenni centrali dello scorso secolo, definiti *poeti del cemento armato* da Paolo Portoghesi: Robert Maillart, Pier Luigi Nervi, Eduardo Torroja, Riccardo Morandi e Felix Candela. Le loro poetiche personali, infatti, sono accomunate dalla correttezza e dalla sincerità strutturale. La chiarezza dei ponti realizzati da Robert Maillart consiste nell'assenza di qualsiasi componente inessenziale alla struttura, confermando la capacità di una infrastruttura di inserirsi nel contesto evitando interventi mimetici, ma al contrario esaltando l'armonia tra artificio e natura.

Pier Luigi Nervi fa derivare la chiarezza dall'adozione dei vincoli strutturali come strumenti espressivi del linguaggio architettonico, trasformando la progettazione nella invenzione e nello studio dei mezzi necessari per conseguire una determinata finalità con la massima convenienza.

> L'opera architettonica non è tale se non quando è diventata realtà vivente di materiali ed organismo atto a soddisfare gli scopi funzionali ed economici per cui è sorta. (…)
>
> L'opera architettonica dovrà quindi corrispondere a molteplici vincoli e requisiti che si possono raggiungere nelle tre grandi categorie della *statica*, *funzionalità* ed *economia*. Il soddisfare questi vincoli, l'armonizzarli con l'idea estetica fondamentale o, per meglio dire, il farli diventare termini di linguaggio e

[30] "L'estetica si trasmette per forza ingegneristica, ma soprattutto là dove non si fa funzione, tentando di tradursi in poesia della forma: come affermava lo stesso Eiffel, le curve dei quattro piloni che salgono, suddividendosi in forme sempre più aeree verso la cima, non possono non offrire una potente impressione di bellezza, 'poiché il colossale, la grandezza assoluta, ha in sé un'attrazione specifica.'" Ernesto Francalanci, 2006: 186.

> mezzi espressivi di essa, costituisce la vera essenza del problema architettonico e una delle principali cause della incomparabile elevatezza e difficoltà dell'Architettura.
>
> Pier Luigi Nervi, *Scienza o Arte del costruire?*; in Desideri, Nervi, Positano, 1979: 6

L'azione progettuale di Nervi si concentra sullo scambio reciproco tra mezzi e fini, così come tra modalità e risultati, in modo da giungere a una definizione formale dell'opera architettonica nonché a un ampliamento delle proprie conoscenze mediante l'esperienza e l'osservazione, da impiegare in opere successive[31]. La sua azione si fonda sulla certezza che la garanzia estetica proviene dall'assecondare le leggi della statica, e consiste nella ricerca di una soluzione estetica per la forma strutturale ricorrendo alla concentrazione degli sforzi, alla riduzione delle sezioni resistenti e all'esposizione di tutto ciò che solitamente è riservato alla sfera tecnica. L'approccio progettuale di Nervi può essere esteso all'architettura terza, fondandone l'essenza sul soddisfacimento dei vincoli strutturali, funzionali - il contenuto tecnico che ospita - e economici in modo tale da renderli mezzi espressivi della forma. Per Eduardo Torroja (1960) la chiarezza si risolve impostando il problema costruttivo su una formula matematica con quattro equazioni - finalità utilitaria, funzione statica, qualità estetiche, condizioni economiche - a quattro incognite - materiale, tipo strutturale, forma e dimensioni, procedimento esecutivo. Analogamente a Nervi, la sua estetica trae insegnamento dalle forme della natura nel tentativo di ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo, ma sempre entro un orizzonte armonico in cui la matematica si esprime nel rapporto tra il tutto e le sue parti. All'inizio degli anni Ottanta la poetica della chiarezza come sincerità strutturale viene ripresa da Santiago Calatrava, nella quale introduce un gusto per l'eccesso e la foga espressiva. Le sue strutture denunciano un chiaro riferimento alla natura come fonte di ispirazione e come materia di osservazione analitica, da cui estrapolare leggi, modalità di connessione, processi di adattamento. Paolo Portoghesi rileva però in esse un allontanamento dalla semplicità verso una libertà di interpretazione, allo scopo di rivendicare la dialettica tra espressione e statica nell'opera architettonica.

Si è visto come le poetiche architettoniche di importanti progettisti del Novecento siano finalizzate al conseguimento della chiarezza formale. Tuttavia, il filosofo José Ortega y Gasset mette in luce un conflitto tra lo stile personale[32] dell'architetto e il carattere collettivo dell'architettura:

> L'architettura non è, non può e non dev'essere un'arte esclusivamente personale. E' un'arte collettiva. e' tutto un popolo ad essere l'autentico architetto. E' quest'ultimo a fornire i mezzi per la costruzione, a stabilire le sue finalità e dare la sua unitarietà. Si immagini una città costruita da architetti "geniali", però legati, ognuno per conto proprio, al rispettivo stile personale. Ognuno di questi edifici potrebbe essere magnifico e, tuttavia, l'insieme sarebbe bizzarro e intollerabile.
>
> José Ortega y Gasset, "Intorno al colloquio di Darmstad, 1951", 1951; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 62

---

[31] "Nervi ha infatti poche perplessità compositive, nel progettare egli mira direttamente alla costruzione, sostenuto dalla convinzione, tradotta poi in filosofia, che l'ubbidienza alle leggi della statica sia di per sé garanzia di riuscita estetica. Ha la sicurezza che, modellando le strutture secondo le forze nello spazio, otterrà forme armoniche ed espressive." Paolo Desideri, Pier Luigi Nervi jr , Giuseppe Positano, 1979: 6.

[32] "Lo stile ricopre in architettura un ruolo molto peculiare, che nelle altre arti, pur essendo più pure, non ha. Ciò è paradossale, ma è così. Nelle altre arti lo stile è meramente affare dell'artista: è lui che decide (…). Il suo stile non deve né può dipendere che da lui stesso. Ma in architettura non accade la stessa cosa. Se un architetto fa un progetto che mostra un ammirevole stile personale – non è, strettamente parlando, un *buon* architetto." José Ortega y Gasset, "Intorno al colloquio di Darmstad, 1951", 1951; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 62.

Se l'architettura è espressione di stati d'animo e intenzioni dei fruitori piuttosto che di sentimenti e preferenze del progettista, essa allora in ogni epoca è lo specchio di quello che avviene nella società, una sorta di *gesto sociale* che riflette l'anima collettiva[33]. L'osservazione di Ortega y Gasset, deve quindi indurre a riflettere su come, alla definizione della chiarezza formale di un'architettura terza, non può contribuire soltanto la poetica personale del progettista ma anche il carattere sociale della collettività che ne usufruisce.

Finora si è parlato della chiarezza nella progettazione di un'architettura terza, ma è anche possibile operare su tecnocostruzioni esistenti per conferire loro un nuovo senso estetico, secondo una modalità presa a prestito dal campo artistico. Negli anni Sessanta lo scultore americano Robert Smithson, precursore della *Land Art*, fotografa gli scarti industriali di New Jersey proponendoli come monumenti secondo il codice romantico del sublime: un tubo di scarico diviene *Fontana* (Ingersoll, 2004). Incaricato in qualità di consulente artistico per la pianificazione dell'aeroporto di Dallas-Forth Worth, Smithson considera il sito, unitamente al suo supporto tecnico, quale opera d'arte, applicando il metodo di decontestualizzazione degli elementi infrastrutturali rispetto al contesto geografico, estendendo l'arte a scala territoriale (Ingersoll, 2004: 141). Nel Deserto del Negev in Israele Shlomo Aronson converte una ex cava di fosfato in gigantesca scultura armonicamente inserita nel paesaggio.

Richard Ingersoll propone di estendere tale approccio alle infrastrutture[34], considerando quelle esistenti come un *ready-made* da decontestualizzare e affidando al progettista il compito di generare consenso mediante il conferimento di senso sociale e estetico. Le *grandi macchine* di cui si è parlato a proposito del fascino della tecnica, una volta dismesse, spesso sono abbandonate al loro destino, dimenticando che in realtà fanno parte integrante del paesaggio. Anche se non più in esercizio, infatti, la loro presenza nello spazio abitativo partecipa alla formazione dell'esperienza estetica che l'uomo vive quotidianamente (Matteoni, 1997). Esse si pongono dunque come perfetto esempio di *ready-made* da sottoporre ad una rielaborazione estetica. Una applicazione di questo concetto la si riscontra nell'intervento del *Kraanspoor Office Building* progettato dallo studio OTH ad Amsterdam, dove il carroponte di un cantiere navale costruito negli anni Cinquanta viene impiegato come supporto per uffici. Altro esempio emblematico è la conversione, su progetto degli MVRDV, di un silos per cereali nel vecchio porto commerciale di Island Brygge in Danimarca nel complesso residenziale *Gemini Residences-Frosilo*. In entrambi i casi, improntati a un atteggiamento di *leggerezza* secondo l'accezione che verrà data nel primo paragrafo del quinto capitolo, si realizza l'idea di Ingersoll (2004: 150): "in un certo senso, la

[33] "Proprio perché l'architettura è fatta così, essa rende visibile, a differenza di qualunque altra opera o gesto, ciò che succede effettivamente all'interno di una nazione. Il fatto che dall'inizio del XIX secolo in nessun paese d'Europa ci sia uno stile comune, è la più formale dichiarazione che in nessun popolo d'Europa esiste da allora `coincidenza degli animi'…" José Ortega y Gasset, "Intorno al colloquio di Darmstad, 1951", 1951; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 63-64.

[34] "La fine del Novecento ha visto un'altissima richiesta di nuove infrastrutture. (…) Sono sorte reti telematiche, impianti per la produzione di energia alternativa e stabilimenti per il trattamento dei rifiuti. (…) Nel contesto politico del neo-liberismo, le infrastrutture vengono spesso proposte come il programma vincente per ottenere il consenso del pubblico. Pace al Ponte di Messina e al Mose di Venezia. Vista la loro ineluttabilità non possiamo far altro che sfruttarle al meglio, magari (dando, nda) loro un senso sociale e estetico." Richard Ingersoll, 2004: 149.

prepotenza delle infrastrutture dovrebbe diventare risorsa da sfruttare. (…) Le opere di pubblica utilità dovrebbero entrare in dialogo con la 'cultura del progetto'."

Seguendo la logica della decontestualizzazione, che ha reso possibile per un orinatoio di elevarsi a *Fontana* mediante l'operazione di ribaltamento effettuata dall'artista Marcel Duchamp, per il futuro si può ipotizzare che, nel caso in cui una funzione tecnica dell'abitare dovesse venire rimossa, integrata o potenziata, l'architettura terza che ospita tale funzione, venga reimpiegata con l'aggiunta di una valenza estetica e sociale per contribuire alla qualità dello spazio abitativo.

> Resta il fatto che la maggioranza delle infrastrutture viene progettata senza arte. Al di là delle categorie estetiche (…), quando un'infrastruttura è concepita come arte promuove sempre l'idea del significato del luogo. Se un'infrastruttura destinata a una sola funzione viene complicata da altre funzioni estetiche e sociali (…) il suo significato si arricchisce.
>
> Richard Ingersoll, 2004: 151

Narratività

La seconda declinazione dell'esattezza è la *narratività*, ovvero la capacità della forma di evocare una figura che sia riconoscibile e memorabile nell'immaginario collettivo.

Giandomenico Amendola (2010) descrive per la cultura architettonica un ritorno della progettualità al tema della bellezza, non più ritenuta soltanto un attributo intrinseco all'oggetto mediante la sua forma, ma anche derivante dal rapporto che la collettività instaura con esso, ovvero dalla sua percezione nell'esperienza quotidiana. Tale percezione dipende sia dalla chiarezza della forma, come è stato appena visto, sia dal suo produrre significati intelligibili; la società contemporanea, tesa a consumare immagini e informazioni, richiede infatti una bellezza che sia coniugata alla narratività. L'affermazione della soggettività ostacola l'intervento di una qualsiasi autorità nel definire la bellezza, con la conseguenza che questa viene percepita da ogni singolo osservatore quando con lo sguardo riesce a cogliere un significato.

Osservando l'attuale paesaggio urbano, si riscontra una complessità derivante dalla sedimentazione degli abitanti che si sono succeduti nel tempo e dalla sovrapposizione delle esigenze in continua evoluzione. Spesso non ha una definizione formale ben definita, in quanto è il risultato di un accelerato fenomeno di urbanizzazione che produce come esito una mancanza di identità e riconoscibilità dei luoghi.

> La più nobile specie di bellezza è quella che non trascina a un tratto, che non scatena assalti tempestosi e inebrianti (una tale bellezza suscita facilmente nausea), ma che si insinua lentamente, che quasi inavvertitamente ci porta via con sé e che un giorno ci si ritrova davanti in sogno, ma che alla fine, dopo aver a lungo con modestia giaciuto nel nostro cuore, si impossessa completamente di noi e ci riempie gli occhi di lacrime e il cuore di nostalgia.
>
> Friedrich Nietzsche; in Bozzelli, 2007: 12

Alessandra Bozzelli (2007), a partire dal pensiero di Nietzsche, mette in evidenza un legame tra il potenziale evocativo di una forma nello spazio - il suo divenire luogo della memoria collettiva - con le relazioni instaurate tra l'individuo e quel dato spazio. Questo si traduce nella necessità di instaurare un dialogo tra l'architettura e le molteplici forme dell'abitare contemporaneo, tenendo presente che le esigenze degli abitanti mutano in termini di qualità ed estetica, per cui la bellezza non proviene soltanto dal senso di compiutezza e di armonia espressi da una forma architettonica chiara. Alla forma si

richiede di essere *accessibile* nel suo esprimere una bellezza per tutti, *morbida* nel suo seguire più le indicazioni che le norme, *complessa* nella configurazione e nella percezione che ne deriva, nonché *indimenticabile*[35] elemento della memoria collettiva.

Gaston Bachelard (1957) rivaluta l'importante contributo fornito dal progetto di architettura nel valorizzare le immagini spaziali quando la concentrazione è indirizzata sia sulla forma sia sui contenuti che questa mette in gioco. Il suo interesse riguarda prevalentemente lo spazio domestico, visto come immagine di intimità: la casa offre riparo dalle intemperie atmosferiche e protegge l'interiorità umana, fino a divenire la persona stessa che dimora in essa. Per estensione, anche lo spazio di servizio, in quanto soddisfa le esigenze abitative, diviene immagine della collettività che ne usufruisce. Emerge dunque una poetica dello spazio che si basa sul potere immaginativo della forma architettonica in quanto prodotto dell'anima umana che consente di cogliere l'uomo nella sua attualità. Infatti, è l'immaginazione dell'uomo che dà vita e forma allo spazio dell'abitare. Per Bachelard all'immagine si mescola la memoria: il ricordo è tanto più forte quanto più l'immagine è vitale e colpisce nel profondo. La memoria arricchisce l'immaginazione ma al tempo stesso viene modificata da questa, per cui quello che alla fine l'immagine evoca non è una idea in sé (ad esempio, l'infanzia), quanto piuttosto il *sogno* di tale idea. Pertanto in ogni architettura si manifesta una interazione tra pensieri, ricordi e sogni. Da queste considerazioni si apre una riflessione sul tipo di immagini e memorie che interagiscono nell'architettura terza utile in grado di contribuire attivamente alla qualità del processo progettuale.

L'approccio alla narratività di Bernard Tschumi (1996) si fonda sulla *de-strutturazione*, termine che designa il processo di indebolimento della relazione tra struttura e immagine, inscritta nello storico rapporto tra struttura e ornamento. Ragionando sulla chiarezza si è già detto che Leon Battista Alberti nel suo *De re aedificatoria* attribuisce all'ornamento il carattere di elemento supplementare che non deve indebolire la struttura. E' ormai consuetudine diffusa in ambito disciplinare quella di non mettere quasi mai in discussione la struttura, il cui calcolo spesso viene affidato agli strutturisti, sebbene sono stati riportati mirabili esempi per dimostrare come una sintesi tra vincoli strutturali ed espressione estetica sia possibile.

> Il risultato di questi "habitus mentali" nell'architettura è che si ritiene che la struttura di un edificio non vada discussa più di quanto avviene, ad esempio, per la meccanica di un proiettore quando si guarda un film o per le componenti fisiche di un televisore quando si vedono delle immagini sul suo schermo. La critica dei comportamenti sociali mette in discussione l'apparato che c'è dietro, la struttura.
>
> Bernard Tschumi, 1996: 196

Il pensiero teorico di Tschumi consiste nel superamento di due capisaldi dell'architettura tradizionale: *la forma segue la funzione* e *l'ornamento soggiace alla struttura*. Rifiutare queste due gerarchie determina una predilezione per le immagini complesse, dove la distinzione tra struttura, forma, funzione, movimento e narrazione viene accantonata per favorire strategie di sovrapposizione, collisione, distorsione e frammentazione.

---

[35] "Forme e materiali indimenticabili abbandonano ogni processualità attingendo allo *sprawl* e al *design*, al cinema e all'informatica, alla natura e all'arte." Cherubino Gambardella, 2010: 46.

Semplicità

La terza e ultima declinazione dell'esattezza è la *semplicità* che pervade il processo progettuale liberandolo dal superfluo.

Michele Costanzo la associa alla nozione di *minimalismo*, intendendo quell'atteggiamento di selezione dei passaggi strettamente congruenti all'interno del processo progettuale, in modo da eliminare tutto ciò che costituisce un eccesso o che non concorda con l'idea del progetto[36]. Esempio paradigmatico di atteggiamento semplice è l'attività di Michele De Lucchi, finalizzata a creare una realtà progettuale in cui la funzione di tutte le componenti risulta estremamente chiara, nonché a instaurare una connessione tra familiarità e tecnologia.

Accogliendo il suggerimento di Friedrich Nietzsche sull'importanza del necessario[37], Ludwig Mies van der Rohe traduce la semplicità nel determinare la forma architettonica attraverso l'essenza della finalità prevista con i mezzi a disposizione.

> L'architettura è la volontà dell'epoca tradotta in spazio. Vivente, In cambiamento. Nuova.
> Non al passato, non al domani, solo all'oggi è possibile dare una forma.
> Solo questo modo di costruire dà forma.
> Determinare la forma a partire dall'essenza del compito con i mezzi del nostro tempo.
> Questo è il nostro lavoro.
>
> Ludwig Mies van der Rohe, 1923; in Neumeyer, 1986: 257

Vittorio Gregotti (2010: 114) scrive provocatoriamente che progettare in modo semplice è divenuto un problema complicato: "la semplicità, si sa, è da sempre collocata sul pericoloso crinale dove sono in agguato schematicità e povertà di invenzione, afasia e manierismo della lontananza poetica; in una parola l'inarticolata superstizione del semplice. Ma la semplicità non è semplificazione, soprattutto non è semplificazione come modello formale: alla semplicità eloquente si può faticosamente arrivare ma non può mai essere un punto di partenza, né soprattutto un obiettivo a qualsiasi costo: l'architettura non è semplice, può solo diventare, faticosamente, semplice." A suo avviso la complessità di una progettazione semplice risiede nell'intento di liberarsi dal superfluo senza perdere la ricchezza della domanda posta, e pertanto necessita di un accurato e difficile lavoro di distinzione - di un'esattezza appunto – anche se la liberazione dall'eccedente è condizione necessaria ma non sufficiente per giungere alla semplicità.

> La semplicità deve rendere chiara e comprensibile la stessa contraddizione senza negarne l'esistenza e il valore quale materiale per la fondazione della differenza. Un edificio semplice deve cioè costruire la propria immagine come tensione superficiale della complessità: non vi è complessità che non possa essere espressa con la chiarezza della semplicità senza semplificazione.
>
> Vittorio Gregotti, 2010: 115

L'esattezza della forma improntata sulla semplicità progettuale sembra però entrare in conflitto con una nuova categoria dell'architettura contemporanea teorizzata da

---

[36] "In questo caso, si tratta di affermare il valore dell'*assenza* come antitesi alla *presenza*: nella convinzione che là dove si manifesta un eccesso di immagini, di forme, di suoni, di azioni, altrettanto eloquente possa essere la reazione del ridurre, del filtrare, del purificare." Michele Costanzo, 2010: 41.

[37] "Voglio sempre più imparare a vedere bello ciò che è necessario nelle cose – così diventerò uno di quelli che rendono le cose belle." Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*; in Neumeyer, 1986: 137.

Rem Koolhaas, quella della *bigness* o *grande dimensione*[38]. Si tratta una nuova specie architettonica che, grazie al supporto tecnologico, supera una certa scala dimensionale, entrando in una sfera amorale oltre il bene e il male, e il cui impatto sul contesto prescinde dalla qualità[39]. "Nonostante questo nome ottuso – scrive Koolhaas 81994: 88) - la GRANDE DIMENSIONE è un territorio teorico di questo fine secolo: in un paesaggio di disordine, dissociazione, smembramento e rifiuto, l'attrattiva della GRANDE DIMENSIONE sta nella sua possibilità di ricostruire l'unità, di far risorgere il reale, reinventare il collettivo e rivendicare il massimo di possibilità." Ispirata alle megastrutture spaziali di Yona Friedman[40], la *bigness* investe anche l'architettura terza di grande scala: ad esempio, la proposta *LO2P Recycling Skyscraper*, avanzata dall'Atelier CMJN e vincitrice del concorso Skyscraper 2011, prevede un grattacielo progettato come un'enorme turbina eolica. Al di là delle valutazioni energetiche, per le quali si rimanda al quinto capitolo, quello che interessa mettere qui in evidenza è la valenza estetica ovvero se possa ritenersi semplice il conferimento di bellezza a una costruzione che per dimensioni è in grado di competere con la città[41].

> La GRANDE DIMENSIONE è l'ultimo baluardo dell'architettura – una contrazione, una iperarchitettura. I contenitori della GRANDE DIMENSIONE saranno i punti di riferimento in un paesaggio post-architettonico – un mondo da cui è stata raschiata l'architettura (…).
>
> La GRANDE DIMENSIONE lascia il campo al dopo-architettura.
>
> Rem Koolhaas, 1994: 88

Gregotti (2010) ritiene che assumere la grandezza quantitativa come qualità, unitamente alla ridondanza morfologica, porti alla definizione di nuove regole che si rendono autonome dalla esattezza. Di parere diverso è invece Hans Blumenfeld[42], che distingue una scala *extraumana* per costruzioni tecniche quali dighe e centrali elettriche - legata ai fenomeni naturali di fiumi, laghi, montagne e valli - dalla scala *superumana* di Koolhaas: le costruzioni extraumane si differenziano da quelle superumane per l'utilità che offrono alla società, per essere il prodotto delle forze meccaniche della natura controllate dall'uomo e per essere percepibili nella loro interezza solo attraverso il movimento.

---

[38] "La precisione è l'opposto della bigness non perché volta solo a guardare la piccola scala delle cose ma perché presuppone la necessità del significato di ogni dettaglio e della sua relazione con l'insieme." Vittorio Gregotti, 2010: 52.

[39] "Tutte insieme, queste rotture – con la scala metrica, con la composizione architettonica, con la tradizione, con la trasparenza, con l'etica – implicano la rottura definitiva, quella radicale: la GRANDE DIMENSIONE non fa più parte di alcun tessuto." Rem Koolhaas, 1994: 87.

[40] "L'"urbanisme spatiale" di Yona Friedman (1958) fu emblematico: la GRANDE DIMENSIONE fluttuava su Parigi come una coperta metallica di nuvole, con la promessa di un possibile rinnovo urbano 'totale', ma vago. Eppure non atterrava mai, non si metteva mai a confronto, non rivendicava mai il posto che le spettava: era critica come decorazione." Rem Koolhaas, 1994: 87.

[41] "La GRANDE DIMENSIONE non ha più bisogno della città: è in competizione con la città; rappresenta la città, svuota di significato la città; o, ancora meglio, *è* la città." Rem Koolhaas, 1994: 88.

[42] "The great bridges, the airfields and hangar, the dams and reservoir, the power station and elevators, the expressways with their cloverleaves, are perfectly 'right' in scale, which is neither 'human' nor 'superhuman'; it might be called 'extrahuman'. It is a scale related more to the phenomena of nature, to rivers and lakes, to mountains and valleys, than to any creation on the "superhuman" scale, even though some of these may be just as big. They differ from the "superhuman" in three ways: they are utilitarian, not symbolic, not 'dwellings of gods and kings'; they are the product not of human hands but of mechanical forces of nature, controlled by man; and they are perceived generally not in walking or standing but from a rapidly moving mechanical vehicle." Hans Blumenfeld, 1967; in Corbellini, 2000: 32.

In altri termini, l'architettura terza non è una forma di *bigness* in quanto eccesso, ma risulta grandiosa[43] nel suo sapersi integrare tra artificio e natura[44]: ragionando intorno alle conseguenze indotte dalle costruzioni idroelettriche nel paesaggio[45], Rosario Pavia (2002: 78) giunge alla conclusione che "tra natura e infrastruttura non c'è separazione o opposizione, quanto piuttosto un rapporto dialettico da esplorare e ridefinire. In fondo, il vero tema progettuale sta proprio in questa riconnessione, in questo riannodare il naturale e l'artificiale in un unico sistema." Progettare con semplicità la forma di una tecnocostruzione a grande dimensione diviene allora possibile se si considera che essa si rapporta sia alla scala del contesto in cui si inserisce sia alla scala richiesta dalla funzione che accoglie, come suggerisce Eugène Viollet-le-Duc (1854-1868; in Longobardi, 2009: 76): "la scala di un canile è un cane, conviene cioè che questo canile sia in proporzione con l'animale che deve contenere. Un canile nel quale potesse entrare e coricarsi un asino non sarebbe in scala."

Un efficace esempio di semplicità nel pensare la forma di un sistema di tecnocostruzioni che deve rapportarsi a un complesso architettonico di grandi dimensioni, si ricava dalla descrizione che Louis I. Kahn fa del progetto per il *St. Andrew's Priory* a Valyermo:

> Penso che dovremmo costruire un'architettura dell'acqua… un'architettura dell'acqua fatta di cisterne e serbatoi… concepiti non a caso ma assai accuratamente, nelle forme e dimensioni loro proprie. Costruirei poi modesti o grandi acquedotti per congiungere le sorgenti con i luoghi opportuni, avvalendomi della legge di gravità e stabilendo delle buone regole per evitarvi di spendere un solo centesimo più del necessario.
>
> Louis I Kahn, "Legge e regola", 1961; in Bonaiti, 2000: 83

[43] "La diga è grandiosa. Il fatto è che l'uomo, anche se piccolo e limitato in sé, ha la potenza del grande. La difficoltà non è più insormontabile, si suddivide all'infinito, in tanti casi di serie; le serie si adattano agli individui; la difficoltà diventa pane per i nostri denti. Gli uomini possono essere meschini. L'entità dell'uomo è grande. La diga è grande." Le Corbusier; in Pavia, 2002: 68.

[44] "La diga è entrata a far parte integrante dell'ambiente: l'essenzialità delle sue strutture, studiate con precisione in rapporto alla conformazione del sito, è riuscita spesso a realizzare una forte integrazione tra l'ambiente artificiale e quello naturale." Rosario Pavia, 2002: 72.

[45] "Con la produzione idroelettrica il tradizionale equilibrio tra ambiente e infrastruttura si interrompe. L'infrastruttura si espande, duplica e moltiplica il fiume. Il fiume naturale si contrae progressivamente, l'acqua scivola in canali paralleli, scorre in gallerie sotterranee, riemerge in bacini e vasche di carico, precipita lungo condotte forzate, alimentando piccole e grandi centrali idroelettriche. Nasce un nuovo paesaggio fluviale: centrali moderne, sbarramenti, dighe, canali, opere di presa, opere di scarico, stazioni di trasformazione, tralicci, linee elettriche, realizzano una nuova trama." Rosario Pavia, 2002: 76.

4.2
Rapidità

Un mutamento rispetto a quanto ci è stato tramandato è consentito soltanto quando rappresenta un miglioramento.

Adolf Loos, 1914; in Longobardi, 2009: 8

Questo paragrafo prende in considerazione l'attitudine progettuale di *pensare la forma nel tempo*, attraverso una indagine sulla percezione estetica della forma di un'architettura terza dal punto di vista della *rapidità*.

La *rapidità* è l'impiego di tempo notevolmente ridotto nel compimento di un'azione, riconducibile all'idea di grande velocità[1]. Deriva da *rapido* (`che percorre molto spazio in poco tempo'), dal latino *rapidus*, a sua volta derivato da *rapere* (`portar via'). Nell'epoca in cui l'esperienza della velocità è diventata fondamentale nella vita umana, particolarmente nei settori del trasporto e dell'informazione, Italo Calvino (1988: 52-53) manifesta il suo interesse per il rapporto tra la velocità fisica e la velocità mentale: "Il secolo della motorizzazione ha imposto la velocità come un valore misurabile, i cui records segnano la storia del progresso delle macchine e degli uomini. Ma la velocità mentale non può essere misurata e non permette confronti o gare, né può disporre i propri risultati in una prospettiva storica. La velocità mentale vale per sé, per il piacere che provoca in chi è sensibile a questo piacere, non per l'utilità pratica che si possa ricavarne." Per l'estetica delle tecnocostruzioni ne deriva che l'innovazione tecnica consegue un potenziamento illimitato inducendo una rapidità di inserimento e di obsolescenza dell'architettura terza, la quale influenza l'attribuzione di valore estetico mediante una esperienza percettiva lenta e distratta.

L'articolazione del paragrafo prevede un approfondimento del concetto di rapidità a partire dagli effetti che l'accelerazione temporale genera nella società contemporanea, per poi indagare intorno all'esperienza percettiva della forma architettonica e ai meccanismi che portano nel corso del tempo a un ribaltamento del valore estetico da negativo a positivo. Successivamente, si focalizza l'interesse sull'interazione della tecnica con la psicologia, evidenziando le conseguenze sulla percezione estetica sia nello scarto tra innovazione e obsolescenza sia nel rapporto tra distrazione e senso di estraneità verso l'architettura. Infine, si prendono in considerazione le criticità e le potenzialità delle opposte strategie di invisibilità e ostentazione, comunemente adottate nel progetto architettonico per facilitare una visione rapida.

Carpe diem

Nella contemporaneità *attendere* è diventata una parola oscena[2]. Il sociologo Zygmunt Bauman (2009) introduce la concezione di *tempo puntillistico* per descrivere

[1] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

[2] "Viviamo in un'epoca in cui `attendere' è diventata una parola oscena. abbiamo gradualmente sradicato, per quanto possibile, la necessità dell'attesa; la parola che preferiamo è ormai l'aggettivo "istantaneo". Non abbiamo più dodici miseri minuti da dedicare a cuocere il riso in pentola, e allora per farci risparmiare tempo è stata realizzata una versione di riso che si prepara nel forno a microonde in soli due minuti." Laura Potter, 2007; in Bauman, 2008: 9.

una nuova dimensione temporale che all'*eternità* ha sostituito il *momento* come suo valore costitutivo: *memento mori* ha ceduto il passo a *carpe diem*. Il tacito obbligo sociale di essere sempre all'avanguardia e un passo avanti rispetto agli altri ha generato una *fobia del perdere tempo* e l'affermarsi della fretta come fenomeno pervasivo in ogni aspetto dell'esistenza umana, persino nella gestione del tempo libero. La rapidità, grazie alle possibilità dispiegate dalla tecnica, si eleva al rango di divinità che pretende di essere adorata ma non necessariamente compresa[3].

> La fretta che va sempre più a permeare, capillarmente, ogni nostra attività sta mettendo a dura prova la capacità dell'uomo contemporaneo di adattarsi ai rapidissimi e convulsi cambiamenti tecnologici, sociali e culturali, che si succedono a ritmo sempre più vertiginoso, costringendolo a vivere in una condizione di inquietudine, quando non di vero e proprio panico. Angoscia, depressione e senso di precarietà sono le forme patologiche che derivano dalla percezione dell'impossibilità di poter armonizzare i propri ritmi esistenziali con quelli imposti dal mondo.
>
> Diego Fusaro, 2010: 22-23

Diego Fusaro (2010), rifacendosi a Sigmund Freud, definisce *disagio della velocità* l'esperienza della rapidità come ineludibile contrazione dell'esistenza umana in ogni suo aspetto: il tempo è quantitativamente poco e qualitativamente veloce, e questo condiziona anche la percezione estetica dello spazio abitativo. Tutto questo esprime però un paradosso: quanto più tempo l'umanità risparmia mediante gli strumenti della tecnica, tanto più cresce il suo debito di tempo, poiché tali strumenti dettano ritmi esistenziali sempre più rapidi a cui i ritmi biologici devono uniformarsi: la fretta come *modus vivendi* naturale, che condanna l'uomo a vivere perennemente senza tempo[4]. Costretto ad adeguare i propri ritmi biologici a quelli accelerati della macchina, l'uomo si aliena secondo un rovesciamento dialettico moderno che vede la macchina diventare uomo e l'uomo diventare macchina. Le due diverse tendenze che regolano il rapporto uomo-tecnica - la prima consiste nel processo di umanizzazione della tecnica, la seconda nella riduzione del comportamento umano a un modello – hanno introdotto un distacco psicologico tra i due termini di tale rapporto[5].

Una prima conseguenza della corsa verso l'adeguamento ai ritmi vertiginosi della tecnica è quella *vergogna prometeica* che per Günther Anders scaturisce dallo scarto tra la produzione tecnica e l'inadeguatezza umana di stare al passo[6]. Umberto Galimberti (2005) fa dipendere questo scarto dal fatto che gli strumenti di produzione,

---

[3] "La fretta e l'accelerazione ci dominano come forze esterne e oggettive, nuove divinità olimpiche che chiedono di essere venerate prima ancora che capite." Diego Fusaro, 2010: 22.

[4] "Tutto confluisce nel vortice di una universale velocizzazione dell'esistenza, privata dei suoi tempi e costretta ad orientarsi tra la "fretta", la velocità sempre più disumanizzante e il desiderio faustiniano di avere tutto e subito, come se l'inseguimento del futuro non tollerasse ritardi e rallentamenti." Diego Fusaro, 2010: 111

[5] "La macchina è diventata protagonista di un ambiente tecnico del quale l'uomo si ritiene quasi irresponsabile e si teme che essa possa spodestarci da un primato di controllo e dominio della natura, divenendo poco a poco da schiava padrona…" Paolo Portoghesi, 1981: 7.

[6] "Nell'incapacità della nostra anima di rimanere 'up to date', al corrente con la nostra produzione, dunque di muoverci anche noi con quella velocità di trasformazione che imprimiamo ai nostri prodotti, e di raggiungere i nostri congegni che sono scattati avanti nel futuro (chiamato 'presente') e che ci sono sfuggiti di mano. La nostra illimitata libertà prometeica di creare sempre nuove cose (costretti come siamo a pagare senza sosta il nostro tributo a questa libertà) ci ha portati a creare un tale disordine in noi stessi, esseri limitati nel tempo, che ormai proseguiamo lentamente la nostra via, seguendo da lontano ciò che noi stessi abbiamo prodotto e proiettato in avanti, con la cattiva coscienza di essere antiquati, oppure ci aggiriamo semplicemente tra i nostri congegni come sconvolti animali preistorici." Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I, 1956; in Galimberti, 2005: 398.

di organizzazione e di riflessione - strumenti, sistemi e saperi - possiedono una cultura oggettivata che rende del tutto inadeguata la cultura soggettiva di chi li impiega. Già Goethe aveva messo in evidenza come la velocità incondizionata, l'accelerazione dei ritmi esistenziali e la rapidità incontenibile della storia sono tutti fattori che compromettono la riflessione, poiché fretta e cultura sono tra loro incompatibili. Il dislivello tra l'uomo e il mondo artificiale prodotto dalla tecnica genera una condizione patologica di *ansia*, data non tanto dai ritmi accelerati della vita odierna quanto piuttosto dalla complessità della cultura oggettivata della tecnica, rispetto alla quale la cultura soggettiva del singolo individuo si rivela insufficiente. Le possibilità offerte dalla tecnica sono nettamente superiori alle possibilità per l'uomo di poterne disporre in funzione dei propri bisogni e desideri[7].

> In questa inadeguatezza, in questo ormai inoltrepassabile dislivello è la radice profonda della malattia dell'uomo contemporaneo, che non riesce più a *interiorizzare* la produzione di quella intelligenza impersonale, e separata dalla sua, che crea un mondo il quale, per il fatto di non poter essere interiorizzato, resta per molti aspetti straniero.
>
> Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II, 1980; in Galimberti, 2005: 400

La seconda conseguenza consiste nel passaggio dalla rapidità come mezzo alla rapidità come fine. Presso gli antichi risulta assente una dimensione della fretta e della accelerazione come fenomeno oggettivo della dimensione storica. Anche nei casi in cui era necessario affrettarsi lo si faceva lentamente, in obbedienza alla massima latina *festina lente* che ribadisce la supremazia dei ritmi della natura sulla impazienza umana. Fusaro (2010: 130) vede nella divinizzazione idolatrica della velocità nella modernità una forma embrionale di quello che è poi divenuto il paradosso della postmodernità: "la velocità sempre più sostenuta finisce, in ultimo, per cessare di essere un mezzo subordinato ai progetti della storia e alla colonizzazione dell'avvenire, e si capovolge in fine autonomo, sciolto da ogni progettualità." L'autonomia della rapidità in ambito estetico è stata enfatizzata al massimo dal futurismo italiano, per il quale la bellezza del mondo si arricchisce mediante la bellezza della velocità.

Ma se la rapidità è ormai avvertita come esigenza vitale al punto tale da costituire l'essenza della strategia di mercato per molti prodotti e servizi (*speed date*, *fast food*, ecc…), si pone la questione di una conciliazione con la qualità delle costruzioni che compongono lo spazio dell'abitare. Emerge infatti una grave conseguenza per l'agire architettonico, poiché la fretta e l'impazienza[8] riducono la capacità umana di immaginare e di percepire quello che produce[9], comprese le tecnocostruzioni. La collettività e la sua cultura non sono all'altezza dell'evento tecnico: la percezione,

---

[7] "Se nelle epoche pre-tecnologiche l'uomo misurava la sua finitezza sull'immagine che si faceva della natura o di Dio, oggi, nell'età della tecnica, la misura della sua finitezza è data dal mondo dei suoi prodotti, e se prima erano la terra e il cielo il limite dell'uomo, ora è il mondo della tecnica, rispetto a cui il singolo uomo misura la sua impotenza. La cultura delle cose, infatti, ha di gran lunga superato la cultura degli individui, e il sogno prometeico di dominare il mondo si è capovolto nell'incubo di un mondo tecnico che domina l'uomo." Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II, 1980; in Galimberti, 2005: 400.

[8] "L'impazienza pretende l'impossibile, cioè il raggiungimento della meta senza i mezzi. Da un lato, invece, poiché ogni momento è necessario, bisogna sopportare la *lunghezza* di questo cammino; dall'altro lato, bisogna *soffermarsi* presso ogni momento." Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello* spirito; in Fusaro, 2010: 228.

[9] "Nata sotto il segno dell'anticipazione, di cui Prometeo, 'colui che vede in anticipo' è il simbolo, la tecnica ha finito con il sottrarre all'uomo ogni possibilità anticipatrice e, privandolo della previsionalità, l'ha reso cieco e distratto dal mondo da essa generato." Umberto Galimberti, 2005: 421.

l'immaginazione e la sensibilità umane per la prima volta nella storia si trovano impreparate a tenere il passo con la rapidità e la potenza dello sviluppo tecnico, che ottundono la capacità previsionale dell'uomo.

> Ciò significa che l'uomo, nell'età della tecnica, non riesce più a *immaginare* e tanto meno a *prevedere* quello che le sue macchine possono fare, non riesce più a *sentire* ciò a cui lo porta il suo agire, non riesce ad *aver coscienza* della quantità di conoscenza oggettivata incorporata dalle sue macchine, rispetto alle quali il corpo umano è, nel complesso macchinale, il congegno più sincronizzato.
>
> Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II, 1980; in Galimberti, 2005: 399

La rapidità come condizione esistenziale investe anche l'immagine. David Harvey (1989), teorizzando sulla condizione postmoderna, rintraccia nella fuggevolezza e nella istantaneità della comunicazione attraverso lo spazio due virtù da esplorare per la costruzione di un nuovo sistema di segni e di immagini, riconoscendo l'importante ruolo svolto dalla pubblicità e dai media. Per Ernesto Francalanci (2006: 26) "l'immagine è il fondamento della comunicazione, il *medium* attraverso cui passano contemporaneamente il reale e la sua interpretazione, il rappresentato e il rappresentante, l'oggetto e il soggetto, il significante e il significato." Nella cultura postmoderna si afferma una progressiva perdita d'uso della parola in favore dell'immagine, più potente e pericolosa di quella in quanto fondata sulla immediatezza; così, Francalanci prosegue il discorso sostenendo che l'estetica si diffonde per visioni e l'immagine diviene "il fondamento di ogni strategia del politico, l'essenza stessa dell'apparenza e dell'apparizione, l'anima della persuasione e della pubblicità. Pura estetica." Eppure, a determinare la differenza tra *fare* e *agire* è anche il modo di percepire gli elementi dello spazio abitativo[10].

Esperienza della forma

Per comprendere il meccanismo della percezione dell'architettura terza e della sua conseguente attribuzione di valore estetico, occorre tenere presente che la percezione, sospesa tra la dimensione emotiva e la dimensione cognitiva, svolge un ruolo antropologico di *medium* tra l'uomo e lo spazio che abita, nel quale l'emozione anticipa temporalmente la cognizione. Questo implica che la percezione di un oggetto non si riduce banalmente alla somma dei suoi elementi. L'impossibilità della percezione come somma per Maurice Merleau-Ponty deriva dal fatto che l'elemento percepito è sempre inserito in un contesto insieme ad altri oggetti, per cui è impossibile averne una percezione pura[11].

Tutto ciò che appare ai sensi è una *forma* nella quale si combinano oggetti fisici, percezioni soggettive, movimenti nello spazio e nel tempo. Quando tale insieme

---

[10] "A determinare la differenza nel vostro rapporto con l'oggetto è dunque la circostanza che – per usare un linguaggio figurato – vi "bagniate" con i vostri oggetti, o al contrario, "rimaniate asciutti". Il modo in cui parlate con un'altra persona, in cui vedete un paesaggio, in cui formulate un pensiero: è questo a determinare la differenza tra un individuo statico, egoista e isolato e un individuo attivo, in divenire, un individuo che è nel mondo." Erich Fromm, 1993: 83-84.

[11] "Il mondo fisico non può essere percepito come una somma di cose, né il tempo come una somma di istanti, secondo il modello cartesiano: le cose e gli istanti possono articolarsi insieme a formare un mondo solo attraverso quell'essere ambiguo che si chiama soggettività perché possono presentarsi insieme ad un certo punto di vista e secondo una certa intenzione." Maurice Merleau-Ponty, 1945.

diviene forma, è possibile attribuire un valore estetico mediante un processo di significazione[12].

Un importante contributo alla comprensione delle dinamiche che regolano la percezione della forma proviene dallo psicologo tedesco Rudolf Arnheim (1954), le cui tesi assumono il presupposto che non esiste forma se questa non viene percepita, dal momento che possiede caratteristiche indissolubilmente legate all'utente a cui si relaziona ed è destinata. Tali caratteristiche vengono codificate mediante la percezione da parte di un essere umano entro un rapporto biunivoco, dove l'uomo è stimolato dagli impulsi e questi sono da lui selezionati e organizzati e recepiti come forma. La visione umana non va però confusa con una mera percezione passiva che si imprime in una immagine, poiché per Arnheim si tratta di una partecipazione attiva dell'osservatore, il quale si muove intorno all'oggetto della visione, tenta di coglierne i contorni e ne indaga la struttura. Da questo deriva l'importanza di comprendere i metodi, le regole e i meccanismi di funzionamento dell'apparato percettivo nella sua attribuzione di bellezza alla forma degli oggetti. Valutazione che risente però del contesto entro cui è collocato l'oggetto, in accordo al pensiero di Merleau-Ponty: l'impressione percettiva di una serie innumerevole di elementi non coincide con la sommatoria delle impressioni percettive scaturite dall'osservazione di ciascun elemento preso singolarmente[13]. Arnheim ritiene che il pensiero, strutturato secondo operazioni cognitive, è un elemento indispensabile per il processo percettivo: la percezione visuale, oltre alla raccolta di informazioni sulla qualità di oggetti e eventi, contribuisce alla formazione dei concetti[14]. La mente, a partire dalle stimolazioni visive, opera una selezione nel patrimonio di immagini depositate nella memoria e organizza ogni esperienza entro un sistema di concetti visuali. Essa manipola tali concetti mediante dei meccanismi di pensiero che intervengono sia nella percezione diretta, sia nell'interazione tra questa e l'esperienza immagazzinata, sia infine nell'immaginazione del progettista. *Equilibrio*, *configurazione*, *forma*, *sviluppo*, *luce*, *colore*, *movimento*, *tensione* ed *espressione* sono per lo psicologo tedesco gli undici aspetti di cui si compone il fenomeno della percezione visiva.

Il suo interesse non riguarda soltanto la forma in generale, ma anche le particolarità che caratterizzano la forma architettonica. Per molto tempo l'architettura è stata considerata esclusivamente per i suoi aspetti funzionali e sociali trascurando il potere visivo esercitato dalla sua forma. Ne *La dinamica della forma architettonica* (1977), Arnheim tenta di superare questa visione evidenziando come le esigenze umane inerenti l'architettura siano comprensibili attraverso le qualità visuali di quest'ultima. Da

---

[12] "Dal momento che l'ambiente è una somma di percezioni soggettive e di presenze fisiche, di localizzazioni e di movimenti spaziali, di tempi personali, in cui tutto è compresente, visibile ed esperibile, tutto ciò che *sensibilmente* appare è determinato da ritmi e funzioni aventi *forma*: nel momento in cui assumiamo quest'insieme come un insieme formale, tutto ciò che vi appartiene ci apparirà come parte di un sistema di relazioni esteticamente fondate attraverso un processo di significazione." Ernesto Francalanci, 2006: 12.

[13] "Il 'qualcosa percettivo' è sempre in mezzo ad altre cose e fa sempre parte di un 'campo'. Una zona veramente omogenea che non offra nulla da percepire non può essere data a nessuna percezione. (…) La pura percezione non è soltanto introvabile, ma anche impercettibile. (…) Se la si introduce è perché, invece di rimanere attenti all'esperienza percettiva, la si dimentica in favore dell'oggetto percepito. Un campo visivo non è fatto di visioni locali. Ma l'oggetto visto è fatto di frammenti di materia e i punti dello spazio sono l'uno esteriore all'altro." Maurice Merleau-Ponty, 1945.

[14] "La peculiarità dell'uomo consiste nel "modo di" o nel "modo per" pensare: attraverso questo egli realizza le astrazioni che, nel campo filosofico così come nel dire ordinario, vengono designate come "essere", "modo d'essere": i segni che lascia nelle realizzazioni, nei "fatti" che produce e che colloca nello spazio di realtà, contengono spazio mentale rappresentato dai pensieri." Eugenio Tescione, 2003: 68.

qui la domanda intorno alla possibilità che la modalità di percezione di un'architettura sia anche proiezione dell'apparato psichico umano[15]. Proiezione che, intersecandosi con le emozioni, per Erich Fromm inevitabilmente deforma l'immagine creata dalla visione[16]: si pone dunque la questione di comprendere quanto risulti deformata l'immagine che una società può avere di una centrale nucleare se proietta in essa i sentimenti negativi scaturiti a seguito dei disastri di Chernobyl e Fukushima.

Arnheim fa dipendere l'espressività della forma di un oggetto architettonico dal suo essere vista *dinamica*, poiché essa dipende dalle esperienze che l'uomo ha nel suo stare al mondo. Egli riceve una immagine visiva che possiede un carattere dinamico in quanto viene progressivamente elaborata dal sistema nervoso grazie alle informazioni che risiedono nell'inconscio. A questo dinamismo interiore, se ne aggiunge anche uno esteriore, reso possibile ogni qualvolta l'uomo interagisce con lo spazio cambiando punto di vista, ponendosi in rapporto diverso con le cose e quindi interpretandole in maniera differente[17]. Esiste un rapporto tra contenuto ed espressione formale, che non si risolve nella valutazione di una armonia nella forma se questa esprime un tema funzionale. Infatti, la forma non ha solo il compito di facilitare l'esplicazione di una funzione, bensì traduce questa in espressione percettiva, dando luogo a una costruzione simbolica che è riconoscibile e memorabile nell'immaginario collettivo. Ogni costruzione, anche quella non abitabile come l'architettura terza, è una esperienza della vista, dell'udito, del tatto e di tutte quelle sollecitazioni che si tramutano in informazioni depositate nella mente umana.

La complessità e la compresenza di più variabili all'interno del processo percettivo di un'architettura è uno degli aspetti studiati da Christian Norberg-Schulz (1971): l'uomo percepisce *realtà* diverse che derivano da interpretazioni soggettive ed esperienze precedenti, per cui la percezione dello spazio diviene sommatoria di eventi spazio-temporali a quattro dimensioni, in modo da tenere conto anche della componente emotiva[18].

Eugenio Tescione (2003), mettendo in relazione il *pensiero* - risultato di una trasformazione a partire dalle impressioni sensoriali e dalle esigenze imposte dalla realtà - e la *costruzione* - proiezione di pensiero relativa al tempo e allo spazio che lo hanno reso realizzabile – giunge a definire la composizione di una forma come trasformazione

---

[15] "Lo spazio può essere la proiezione dell'estensione dell'apparato psichico. Nessun'altra derivazione è verosimile. Invece (di una, nda) delle condizioni a priori kantiane nel nostro apparato psichico. La psiche è estesa, di ciò non sa nulla." Sigmund Freud, *Risultati, idee, problemi*, 1938, in Tescione, 2003: 46.

[16] "Non ci limitiamo a vedere la persona solo parzialmente e in maniera superficiale: per molti aspetti la vediamo anche in modo non realistico. Ciò è da ascrivere soprattutto alle nostre proiezioni. Siamo arrabbiati e proiettiamo la nostra rabbia sull'altra persona, convincendoci che sia arrabbiata. Abbiamo paura e ci figuriamo che l'altro abbia paura, e così via. Facciamo di lui una gruccia per i molti abiti che noi stessi non amiamo indossare senza rendercene conto. E non ci limitiamo a proiettare, ma deformiamo anche l'immagine dell'altro, perché le nostre emozioni ci rendono incapaci di vedere l'altro così com'è." Erich Fromm, 1993: 96-97.

[17] "La costruzione dello spazio esterno è forse solo un riflesso della costruzione di uno spazio interno, laddove gli oggetti sono la cosa che suscita emozione, rabbia, delusione..." Eugenio Tescione, 2003: 85-86

[18] Christian Norberg-Schulz (1971:8) sostiene che "ogni percezione deve essere riferita, per poter divenire significativa, ad un sistema di schemi (immagini), più stabile. E' impossibile trattare sistematicamente dello spazio architettonico, prendendo come punto di partenza lo spazio percettivo. Si corre il rischio di limitarsi a descrivere *esperienze* architettoniche soggettive, arrivando probabilmente alla conclusione assurda che 'l'architettura esiste solo quando sia sperimentata'. Quindi non ha senso affermare che l'individuo è sempre il centro dello spazio *architettonico* e che le direzioni dello spazio suddetto mutano con i movimenti del corpo umano. Lo spazio architettonico esiste indipendentemente dai suoi osservatori casuali ed è dotato di centri e direzioni proprie."

delle emozioni nei contenuti – i pensieri - che determineranno il contenitore[19]. Da qui deriva quella struttura mutevole, reattiva e adattativa che Franco Purini (2006) attribuisce all'architettura per il suo essere un sistema in continua e rapida trasformazione che si sottrae a una interpretazione univoca, nel quale i suoi contenuti cambiano nel tempo e che ne produce anche di nuovi.

Il brutto anatroccolo

Numerosi dispositivi tecnici, ritenuti brutti ma necessari nell'epoca della loro costruzione, sono divenuti belli per le società di epoche successive[20]. Ad esempio, le fortificazioni che cingono ancora numerose città non hanno più alcuna funzione utilitaristica, ma hanno acquisito un fascino che le rende oggetto di interesse estetico; tra queste, si può citare la muraglia cinese, nota in tutto il mondo quale testimonianza delle capacità umane nel realizzare opere colossali.

Nell'epoca industriale l'affermazione del carattere ambiguo della tecnica tra fascino e inquietudine contribuisce alla percezione negativa: il *Forth Bridge* progettato da Benjamin Baker sul fiume Queensford in Scozia nel 1873, sebbene celebrazione del trionfo del determinismo tecnico per le innovative forme a sbalzo, viene definito da William Morris un esempio supremo di bruttezza per la semplicità della sua soluzione a traliccio che lo rende simile a uno scheletro *nudo*. Eppure, Ingersoll (2004: 140) sostiene che "la forma del ponte sembra ancora oggi goffa e inconsueta, ma con la sua forza essenziale trasmette una bellezza paurosa di grande fascino." Diverso è invece il caso del *Brooklyn Bridge* realizzato da J.A. Roebling a New York tra il 1869 e il 1883, apprezzato dai contemporanei come opera d'arte sia per l'utilizzo di forme familiari – gli archi a sesto acuto – sia per lo stupore innescato dai progressi della tecnica. Certamente il caso più emblematico è la *Tour Eiffel*, che produce un mutamento radicale nella percezione di Parigi:

> La natura e la stessa città sono sconvolte dall'irruzione del "meccanico", che produce il cambiamento radicale del paesaggio: contro la macchina si battono Poe, Dickens, Ruskin, Melville, Baudelaire, Morris, Butler, Zola. Ciò nonostante, un milione di visitatori, il giorno dell'inaugurazione della Torre, sale le lunghissime scale del gigantesco "traliccio" per raggiungere, a 322 metri d'altezza, la vibrante piattaforma da cui si poteva cogliere una visione inusitata della città, un tessuto fatto di punti, linee e superfici, che anticipava l'immagine astratta prodotta di lì a poco dagli artisti.
>
> Ernesto Francalanci, 2006: 182

[19] "Costruzioni, produzioni o il "fare" relativi alle diverse modalità di rapporto fra pensatore e pensiero si differenziano essenzialmente nel grado di sviluppo potenziale di cui sono capaci; è in ogni caso la relazione fra contenitore e contenuto che rende possibile il pensare e dunque un apparato per pensare. Esso è costruito necessariamente dal trasformarsi delle emozioni in pensieri e dunque, a fortiori, sono i pensieri pensati che vivificano il pensare." Eugenio Tescione, 2003: 77.

[20] "La forma più comprensibile per l'osservatore sarà dunque quella che meglio lo ritrae, quella con cui maggiormente si identifica, quella che conosce per connaturalità ovvero per una comune natura. Da ciò deriva il problema di comprendere forme del passato, o forme attuali ma appartenenti a culture diverse e persino forme prodotte da una stessa società ma a differenti livelli culturali, non ponendole in relazione alla conoscenza intellettuale ma in relazione alla conoscenza legata alla vita, ovvero una conoscenza integrale. (…) E come un buon vino si può apprezzare bevendolo e non ragionando sulla sua formula chimica, così una forma si potrà comprendere vivendola con le sue circostanze, e non soltanto ascoltando descrizioni o osservandone delle rappresentazioni." Fernando Tàvora, "L'organizzazione dello spazio", 1962; in Esposito, Leoni, 2005: 48.

Nonostante il suo forte impatto, il mondo dell'arte sembra non accorgersi della *Tour Eiffel*[21], poiché la diffusione del fenomeno di estetizzazione a cui la tecnica contribuisce minaccia l'intenzionalità dell'artista di introdurre l'arte nella esistenza umana. L'arte si rifiuta di accorgersi del *colossale effimero* della tecnica, *colossale* nelle sue dimensioni ed *effimero* nel suo essere smontata e spostata altrove secondo la convenienza, diversamente dal carattere perdurante e monumentale dell'architettura precedente.

Louis I. Kahn ritiene che l'architettura non debba essere necessariamente bella[22], nel senso che la bellezza non rappresenta l'inizio del percorso che porta a risolvere il problema progettuale; si parte da altre cose, e se poi si traducono in bellezza, questo è un *surplus*. Sono infatti l'esercizio e la selezione a rendere bella una costruzione brutta ma architettonicamente significativa. Nel loro dialogo sull'architettura, Jean Nouvel sostiene che il brutto diviene bello quando si rende indispensabile in sé - come accade per la *Piramide del Louvre* progettata da Ieoh Ming Pei, il cui valore estetico è stato riscattato dalle feroci contestazioni proprio grazie all'uso - mentre Jean Baudrillard supera l'antinomia bello/brutto per esaltare l'evento architettonico[23].

> Nella singolarità l'estetica dell'oggetto non è la nozione primordiale, nella misura in cui l'estetica obbedisce ad una forma di convenzione, di giudizio. Un oggetto può essere brutto, molto brutto, addirittura più brutto del brutto, persino mostruoso, ma può diventare un'entità assolutamente indispensabile in sé. Per questo l'oggetto diventerà bello. Fortunatamente, per definire la singolarità, non è necessario rispettare i codici estetici.
>
> Jean Nouvel; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 66

Franco Purini (2006) rintraccia nella conformità e nella consuetudine le cause della bruttezza, nel senso che è percepito come bello soltanto ciò che corrisponde a una convenzione ormai consolidata. Ma in realtà il brutto è *messaggero del nuovo*, come dimostra storicamente il susseguirsi di convenzioni diverse ciascuna con una propria idea di bellezza. Il brutto non mostra altro che il *bello futuro*, in quanto la bellezza è frutto di una convenzione consolidata, a cui ci si conforma; tuttavia non tutto ciò che oggi appare brutto diventerà bello in futuro.

Per una tecnocostruzione si profila così da un lato la possibilità di acquisire valore estetico quando corrisponde al suo uso ed è architettonicamente significativa, dall'altro la difficoltà di dover coniugare alcuni aspetti delle convenzioni odierne con aspetti innovativi non ancora comunemente riconosciuti e apprezzati. A questo si aggiunge un altro problema. Se in passato la lunga durata della fase costruttiva di un'opera garantiva una quantità sufficiente di tempo per la sua accettazione psicologica, oggi la rapidità ha drasticamente contratto i tempi di inserimento dell'architettura terza nel territorio, come avviene ad esempio per le antenne di telefonia mobile. Servono quindi degli accorgimenti in fase progettuale che facilitino la

---

[21] "La Torre è il *traliccio* che appare sullo sfondo, al di là della finestra, in varie opere degli inizi del XX secolo, per esempio in alcune tele di Dufy, senza che s'intuisca tuttavia il doppio significato del gigantesco meccanismo, l'essere un potente simbolo avveniristico della città della tecnica e l'essere concretamente impiegato come base dell'antenna radio che svetta sulla sua sommità: il primo collegamento radio all'interno di una città avviene per l'appunto a Parigi, nel 1898, tra la Torre stessa e il Pantheon, tra la "macchina" e la "memoria", tra il futuro e il passato…" Ernesto Francalanci, 2006: 185-186.

[22] "Iniziare pensando: questa cosa è bella, quindi l'accetto; quest'altra cosa non è bella, pertanto la rifiuto non ha molto senso. Così facendo, non resterebbe che riprogettare gli edifici di Mies." Louis I. Kahn, "Questo mestiere dell'architettura", 1955; in Bonaiti, 2000: 70

[23] "Mi interessa quello che mi sbalordisce. In questo senso parlo di un'architettura in quanto evento puro, al di là del bello e del brutto." Jean Baudrillard; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 67.

rapida percezione del manufatto attribuendogli un valore estetico positivo. Cherubino Gambardella ragionando sul fatto che l'architettura è realizzata per un uso e simultaneamente costituisce la scena dell'esistenza umana, pone come finalità ultima per questa l'attivazione di recettori sensoriali ed emozionali mediante la sua forma. Per prefigurare emozioni, il progettista lavora con il corpo e la forma, componendo un *tempo della bellezza* basato sull'interesse[24] e sul frammento[25]. Interesse e frammento, come ricorda Italo Calvino (1988), sono i due espedienti a cui ricorre Sheherazade nelle *Mille e una notte*: intrecciando una storia con l'altra da raccontare il giorno seguente e interrompendo la narrazione nel momento più opportuno, la protagonista riesce a salvare la propria vita notte dopo notte.

Tecnopercezione

> *Psychè* deriva da *physéche* che significa: ciò che sostiene e muove la natura.
> *Téchne* deriva da *héxis noû* che significa: esser padrone e disporre della propria mente.
>
> Platone; in Galimberti, 1999: 31

L'esigenza di comprendere i meccanismi di percezione di un'architettura terza rende necessario indagare l'influenza che la tecnica esercita su di essi, influenza esercitata in particolare mediante il passaggio della tecnica da *strumento* a servizio dell'uomo a *orizzonte* entro il quale questo comprende se stesso. Una delle ragioni per cui si ritiene che sia facile realizzare una architettura terza prescindendo da considerazioni che non siano tecniche è inconscia e affonda le sue radici nella convinzione di Erich Fromm (1993: 19) che "l'uomo è diventato un attributo della macchina, una sua componente che non può essere (ancora) sostituita da un elemento meccanico, e che non è l'uomo a dominare la macchina ma sono la macchina e l'intero sistema economico a tenerlo soggiogato." Ridotto a ingranaggio della macchina tecnica, mantiene la sua importanza per far funzionare il tutto, ma non per il suo essere umano e produttivo.

Nella contemporaneità l'uomo non percepisce più se stesso e lo spazio che abita a partire da idee mitiche, religiose o scientifiche come avveniva rispettivamente in epoca antica, medievale e moderna, ma a partire dall'apparato tecnico, che gli fornisce gli strumenti per la percezione e la comprensione di se stesso e del mondo. Per Umberto Galimberti (1999) la tecnica non è più strumento nelle mani dell'uomo, ma *visione del mondo* che decide la natura delle cose e la qualità dello sguardo. La percezione di un oggetto è dunque condizionata dall'utilità che la tecnica riconosce a questo[26].

---

[24] "Ci devono sempre essere cose nelle quali perdersi. Allo stesso tempo, un lavoro architettonico deve poter essere compreso da persone con sensibilità molto differenti; devono essere stabiliti un certo numero di punti fondamentali in grado di attirare l'attenzione e l'interesse di persone molto diverse." Jean Nouvel; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 71-72.

[25] "Nella forma urbana della costruzione banale, a metà strada tra città diffusa e compatta, tra megalopoli e *sprawl*, si può scegliere di far vivere l'unico tempo dell'architettura. Il tempo della bellezza giocato sul frammento." Cherubino Gambardella, 2010: 130.

[26] "Quando un falegname entra in un bosco non vede le stesse cose che vede un poeta. La tecnica, di cui il falegname è funzionario, fa apparire il bosco non come un paesaggio, ma come un fondo a disposizione di quell'impiego che il falegname conosce come destinazione degli alberi. Assumendo l'aspetto che lo sguardo tecnico gli conferisce, il bosco muta volto e acquista quel significato che la possibilità dell'impiego tecnico gli assegna." Umberto Galimberti, 1999: 354.

Nel nuovo orizzonte di senso offerto dalla tecnica l'ambiente costruito si riproduce e al contempo si smaterializza nella sua immagine; per poter essere percepito, esso deve prima *autorappresentarsi*, ovvero sintetizzarsi concettualmente in un'immagine[27].

Derrick de Kerckhove, a partire dall'idea che nell'interazione con il mondo e con l'ambiente, il corpo umano sia soggetto a una specializzazione tecnica che impedisce la trasformazione anatomica, desume alcuni principi: *flessibilità fisica e mentale* per la produzione, l'apprendimento, l'adattamento e l'uso di innovazioni tecniche; *stabilità psicologica* per garantire la continuità anche in presenza di un cambiamento tecnologico rapido; *equilibrio* tra flessibilità, stabilità, innovazione e conservazione per creare un nuovo ordine[28]; *arte* come strumento di esplorazione psicologica delle innovazioni tecnologiche. L'ultimo punto ha una importante ricaduta per le tecnocostruzioni: *l'architettura terza come mediatrice tra l'innovazione tecnica che contiene e la stabilizzazione psicologica individuale e collettiva conseguente alla sua percezione*. L'applicazione di questo principio richiede un atteggiamento progettuale improntato a un adattamento culturale e a un'educazione psicologica alle scoperte tecnologiche[29]. Il progettista di un'architettura terza, dovendo coniugare il contenuto tecnico con il valore estetico mediante la composizione e la percezione della forma, può dunque ricorrere alla pratica artistica per esplorare nuove relazioni tra tecnica e psicologia.

> La nostra cultura è tecnica dal tempo dei Greci. La funzione dell'arte è di fare il punto tra la tecnologia da una parte e la psicologia dall'altra. Se la tecnologia è un prodotto dell'innovazione permanente, è un'esplosione di innovazioni, la psicologia è conservatrice perché produce l'organizzazione mentale che dà stabilità alla società ed all'individuo. L'arte fa il punto tra le due perché opera all'interno della sensibilità, è come un'interpretazione della tecnologia.
>
> Derrick de Kerckhove, 1994; in Carboni, Montani, 2005: 88

Innovazione e obsolescenza

Zygmunt Bauman (2009) descrive una modernità liquida caratterizzata dalla *superfluità* come nuovo valore. Infatti, la concezione puntillistica del tempo determina una drastica riduzione del tempo di vita di prodotti e servizi che si manifesta sotto forma di eccesso, spreco ed effimero. Per Umberto Galimberti (2009: 108) la rapida obsolescenza degli oggetti priva l'individuo dei punti di riferimento per la sua identità, i quali si tramutano "in una serie di riflessi fugaci, che sono le uniche risposte possibili a quel senso diffuso di irrealtà che la cultura della moda diffonde come immagine del mondo." Il discorso si estende a tutta la società: privata dei riferimenti costanti, durevoli e rassicuranti che un tempo provenivano dal mondo, l'identità collettiva diviene incerta e problematica. A questo fenomeno contribuisce il progresso tecnico, dietro al cui ottimismo luccicante e rassicurante si cela un sistema entropico nel quale si

---

[27] "Il fatto che il discorso penetri ovunque sostituisce il suo contenuto con il suo solo essere *on air*. La tecnica si tramuta in psicotecnica, in convincimento morale, grazie all'estetica del messaggio." Ernesto Francalanci, 2006: 27.

[28] De Kerckhove in "Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive"(1994; in Carboni, Montani, 2005: 88) registra attualmente tra una transizione dalla innovazione alla stabilizzazione tecnologica, ma in assenza di una stabilizzazione psicologica.

[29] "Ogni nuova tecnologia cambia la dimensione spazio-temporale, è accaduto con il telegrafo, con la fotografia. Ora siamo senza spazio, siamo nell'era dello spazio virtuale e del tempo reale, due cose totalmente tecniche. L'accelerazione tecnologica contemporanea ha prodotto una schizofrenia tra il mondo dell'arte, il mercato dell'arte e gli artisti." Derrick de Kerckhove, "Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive", 1994; in Carboni, Montani, 2005: 91.

generano continuamente esigenze per evitare la saturazione del mercato. La rapidità di invecchiamento delle tecnologie, l'obsolescenza, aumenta così vertiginosamente per assecondare la strategia del mercato che decide implacabilmente cosa è vecchio e cosa è nuovo (Balbo, Gron, 2007). Lo spazio dell'abitare è continuamente creato e ricreato, e le tecnocostruzioni di cui necessita sono sostituite come se fossero prodotti usa e getta quando subentrano nuove tecnologie. La velocità del cambiamento deve però fare i conti con l'*inerzia psicologica* dell'umanità, che come si è visto, non è sempre capace di tenere il passo. E questo vale anche per tutto ciò che produce: scrive infatti Otto Wagner (1895; in Longobardi, 2009: 7) che "ogni nuova creazione, se vuole essere veramente moderna, deve corrispondere alle esigenze del nostro tempo e ai nuovi materiali, deve esprimere nel migliore dei modi la nostra mentalità democratica e responsabile, deve tener conto delle enormi conquiste tecniche ed economiche e dello spirito pratico tipico dell'uomo moderno." Ma se ormai l'uomo indossa e scarta persino la propria identità come se fosse un abito, sorge l'interrogativo su quale bellezza può essere percepita per l'architettura terza quando il tempo della visione si è contratto[30]: per Galimberti (2009: 113) "la ricerca dell'essenza rarefatta della bellezza cancella irrimediabilmente le ultime tracce di una possibile bellezza esistenziale."

La rapidità dei tempi di trasformazione per Vittorio Gregotti (2010) è una forma di *bigness* in quanto esagerazione. Per l'architettura questo si traduce nella rinuncia a *trattenere il tempo*, sia esso passato, presente o futuro, e a offrirsi come se fosse sempre stata *necessaria componente* del luogo in cui è costruita. La rapidità dell'architettura terza, dunque, sembra condannare questa alla transitorietà della attribuzione di un valore estetico dettata dalla moda del momento[31]. La riduzione del tempo di vita di un'opera architettonica è legata alla contrazione dei tempi di elaborazione progettuale e della sua comunicazione, come fa notare Umberto Cao (2009: 36): "tutto invecchia prima, diventa obsoleto in pochi anni come un computer o un telefonino." Un progetto breve produce un'architettura altrettanto breve secondo ritmi vertiginosi[32], la cui strategia si basa sulla velocità della percezione in luogo della sostanza, e questo fornisce "la ragione delle 'tinte forti', degli eccessi di violenza esibiti, ma anche dei sentimenti travolgenti, dell'arte estrema, della pornografia diffusa, del massacro mediatico."

A partire dallo scorso secolo l'architettura sembra aver perso la sua vocazione alla lunga durata per accogliere la dimensione dell'effimero, sebbene non si è ancora del tutto avverata la profezia futurista che vede ogni generazione intenta a costruirsi la propria città. Franco Purini[33] constata l'attuale invalidità del binomio architettura-lunga

---

[30] "Il processo di progressiva assimilazione del 'nuovo', del 'meraviglioso', ha sempre richiesto in passato un certo tempo. Oggi invece, proprio quando i processi di conformazione e assimilazione si sono fatti più rapidi, tutto ciò che non è ad essi omogeneo, ma che guarda invece alla durata, sembra del tutto non digeribile." Vittorio Gregotti, 2010: 66.

[31] "La moda è lo strumento essenziale nell'impero della mutevole trasformazione dei gusti, immediatamente diffusi e messi in evidenza dalle comunicazioni di massa e dalla pubblicità; tanto che i tempi di realizzazione delle opere di architettura diventano sovente più lunghi dei gusti che le hanno definite." Vittorio Gregotti, 2010: 47-48.

[32] "L'architettura della Città generica è bella per definizione. Costruita a velocità incredibile e concepita a un ancor più incredibile ritmo: in media 27 versioni scartate per ogni – ma non è il termine appropriato – struttura realizzata." Rem Koolhaas, 1997: 6.

[33] "Questa riduzione di prospettiva temporale non è stata ancora compresa fino in fondo. Molti architetti la interpretano in senso ingenuamente estremistico, come se il fatto di aver rinunciato alla lunga durata comportasse per l'architettura lo statuto di un prodotto di rapido consumo, quasi un edificio fosse uno dei

durata, considerando quest'ultima come un premio *a posteriori*, che salva dalla distruzione alcune architetture destinate a durare poco, analogamente a quanto avvenuto per il Padiglione di Barcellona di Ludwig Mies van der Rohe, ricostruito agli inizi degli anni Ottanta.

Per il progetto di architettura terza si profila la sfida di dover assumere la contrapposizione tra la vocazione all'effimero e la stabilità concettuale quale strumento per plasmare lo spazio dell'abitare. Gregotti (2004; 2010) annovera tra gli strumenti di percezione estetica la *prevedibilità*, strategia comunemente adottata nella composizione musicale o nella rima della poesia, ma soprattutto auspica il ritorno alla *durata* come pratica artistica per l'architettura mediante una coniugazione tra contenuto tecnico ed espressività formale, tra tettonica e articolazione spaziale, nonché tra linguaggio e struttura. Un progetto della durata per l'architettura terza che però tiene in considerazione la difficoltà di far convivere simultaneamente l'esigenza di esistere e di farsi dimenticare, perché, come sostiene Jean Nouvel (con Baudrillard, 2000), ogni spazio vissuto non è fatto per essere contemplato in maniera duratura.

Distrazione e estraneità

E' stato detto che la rapidità favorita dalla tecnica e dal consumo consiste nella riduzione del tempo per il compimento di una qualsiasi azione; nel caso della visione, questa contrazione induce una *distrazione*. La fretta caratterizza la vita moderna e ostacola i processi di *concentrazione* e di *attenzione*, inducendo una superficialità metodica che genera nell'uomo uno stato di *trance*. L'induzione di uno stato di semicoscienza allucinata e insonne è secondo Diego Fusaro (2010) indispensabile affinché l'uomo possa eseguire senza pensare i comandi automatici dettati dall'apparato tecnico, rendendolo al contempo incapace di intrattenere rapporti sociali autentici. Le prestazioni ipertrofiche degli strumenti tecnici generano una condizione di distrazione che rende impossibile fermarsi a riflettere sul senso del proprio agire e della propria situazione esistenziale, coinvolgendo anche il rapporto con le tecnocostruzioni di supporto allo spazio abitativo. Infatti se, come sostiene per Erich Fromm[34], è possibile costruire e consumare qualsiasi cosa senza alcuno sforzo di concentrazione ma seguendo le *istruzioni per l'uso* dettate dalla tecnica, viene meno l'interesse verso una progettazione attenta e consapevole dell'architettura terza, con ricadute negative non soltanto al livello di percezione estetica, ma anche di comunicazione di significati simbolici e di rapporto con il contesto. Per fare un esempio, può risultare difficile individuare un tipo di bellezza, di contenuto simbolico e di specificità al luogo per una cabina elettrica acquistabile su catalogo.

L'antica massima latina sull'affrettarsi lentamente sembra aver perso la sua efficacia in favore della velocità, che nella visione *dromologica* di Paul Virilio (2005) viene assunta a base interpretativa della vita contemporanea. In una cultura segnata da guerre reali o virtuali - limitate nello spazio, ma globali nel tempo – e dai ritmi vertiginosi

---

tanti oggetti d'uso a rapida obsolescenza che popolano oggi la vita quotidiana, ovvero un frigorifero, un televisore o un'automobile…" Franco Purini, 2006: 35.

[34] "(…) viviamo in una società dominata dalle macchine, nella quale il lavoro artigianale è stato sostituito da quello meccanico. Un tempo produrre una scarpa o un tavolo era un compito arduo, per imparare il quale occorrevano anni. Oggi chi produce scarpe o tavoli utilizzando delle macchine non compie più un'operazione complessa né ha bisogno di anni di apprendistato. (…) Lo stesso sviluppo, la possibilità cioè di fare le cose con facilità, si può osservare anche nel settore dei consumi. Cucinare, guidare un'auto, fotografare: ebbene, quasi tutte le attività legate al consumo non richiedono più capacità, né sforzo o concentrazione: basta seguire le semplici istruzioni per l'uso." Erich Fromm, 1993: 15-16.

della tecnica, lo spazio viene sostituito dalla rappresentazione e il tempo perde i suoi referenti[35].

Nella comunicazione e nelle pratiche artistiche la visione muta la sua condizione a causa della progressiva sparizione del reale e della sostituzione con una relazione tra oggetto e osservatore incentrata sull'*assenza*. Per Virilio l'uomo contemporaneo è *accecato* da un vedere senza andare sul posto, tende a percepire senza conoscere, a essere visto anziché a vedere, e tutto questo mediante l'ausilio della tecnica[36]. La proliferazione e circolazione continua di immagini contribuisce ad anestetizzare lo sguardo, rendendolo indifferente a ciò che accade intorno, ma anche agli esiti del proprio agire. La distrazione favorita dalla rapidità tecnica genera un accecamento dell'agire in tutti gli aspetti dell'esistenza umana. Gli esiti sono evidenti anche nel rapporto con l'architettura, dove il tempo disponibile per attendere un evento non è più quello della quotidianità, bensì quello concesso dal tempo libero occidentale. Eppure Paul Virilio afferma che, nell'epoca dominata dalla sparizione del reale, "in cui tutto è visto, già visto e immediatamento dimenticato", il modo migliore per resistere alla de-realizzazione dello spazio abitativo consiste nella scrittura architettonica, ovvero nella costruzione di un'opera tangibile, capace di porsi come fenomeno resistente. Dello stesso avviso è Cherubino Gambardella (2010: 103), per il quale "c'è, quindi, un uso quotidiano dello spazio architettonico sommario e affrettato e la sua tonalità oggi è molto più violenta e priva di gradazioni", a cui occorre reagire tornando a *immaginare* tra le cose e con le cose. In altri termini, comporre una bellezza per l'architettura terza *con* e *per* lo sguardo[37].

Affrontare la questione della percezione distratta nel progetto di architettura terza richiede una comprensione del suo meccanismo guardando al pensiero filosofico. Martin Heidegger fa risalire la causa della distrazione al rapporto di vicinanza o lontananza che l'uomo instaura con le cose. Rapporto che la tecnica ha rivoluzionato abbreviando le distanze nello spazio e nel tempo, portando inesorabilmente a una eliminazione di ogni possibilità di lontananza[38]. Posto dunque che a una piccola distanza spazio-temporale con le cose non necessariamente corrisponde una vicinanza dell'uomo a esse, così come una grande distanza non implica una lontananza, il filosofo tedesco tenta di cogliere l'essenza della vicinanza, mettendo in discussione il concetto stesso di *cosa*. La *cosa* è un ente che sussiste in sé e possiede un carattere autonomo, ma che per essere tale necessita della percezione immediata o

---

[35] "La velocità degli spostamenti si trasforma in una spirale orientata all'infinito e tende ad esulare dalla realtà percettiva per essere soppiantata dal tempo della simultaneità, dall'estensione infinita dei *social network* o dalla vicinanza imbarazzante di mille *community*. Il tempo del lavoro e la sua noia viene soppiantato da un seducente *spazio planetario 2.0*." Cherubino Gambardella, 2010: 103.

[36] "Muovendoci conosciamo lo spazio, lo misuriamo, assistiamo all'accadere di molteplici eventi. Oggi, il senso di questo atto è ambiguo poiché lo spostarsi è un'azione totale ma anche una non azione.
E' totale perché il progresso tecnologico ha incrementato la possibilità di movimento diffondendola all'inizio della modernità con l'industrializzazione e la produzione dei mezzi di locomozione." Cherubino Gambardella, 2010: 103.

[37] "Una delle tante cose che l'architettura ha sempre fatto con grande senso di colpa è stato favorire lo sguardo. Lo ha fatto costruendo cornici per tante avventure visive sino a condividere con l'arte la responsabilità di maestose allucinazioni." Cherubino Gambardella, 2010: 9.

[38] "Ma questa fretta di sopprimere ogni distanza non realizza una vicinanza; la vicinanza non consiste nella ridotta misura della distanza. Ciò che, in termini di misure, è il meno distante da noi grazie all'immagine del film o alla voce della radio, può rimanerci lontano. Ciò che in termini di distanza è per noi immensamente remoto, può esserci vicino. Una piccola distanza non è ancora una vicinanza. Una grande distanza non è ancora lontananza." Martin Heidegger, "La cosa", 1950; in Heidegger, 1957: 109.

della memoria[39]. Eppure l'essenza della cosa non è apparsa nel pensiero umano perché essa non si è mai davvero avvicinata abbastanza all'uomo, impedendogli di imparato a fare attenzione alla cosa in quanto tale[40]. Da qui nasce la distrazione, poiché oggi domina l'assenza di distanza che, pur riducendo ed eliminando la lontananza, non produce alcuna vicinanza e annichilisce la cosa. Pertanto, per poter abitare nella vicinanza alle cose, l'uomo deve prendersi cura delle cose in quanto tali; in questo modo, la vicinanza avvicina la lontananza e la conserva in sé[41].

> Solo gli uomini come mortali, abitandolo, ottengono il mondo come mondo. Solo ciò che appare dal mondo e nel mondo come qualcosa di poco conto, potrà un giorno diventare cosa.
>
> Martin Heidegger, "La cosa", 1950; in Heidegger, 1957: 122

Anche nel pensiero architettonico è stata affrontata la questione sulle origini della percezione distratta. Secondo Franco Purini (2006), essendo l'architettura una disciplina artistica che produce elementi collocati nello spazio dell'abitare, la presenza quotidiana di tali oggetti come parte della scena esistenziale porta a una loro considerazione marginale nella visione. Se per vedere un quadro è necessario andare in un museo o in una galleria d'arte, se per leggere una poesia si può acquistare un libro oppure assistere alla declamazione di qualche poeta, l'architettura appartiene allo spazio abitativo, pertanto la sua lettura non è quasi mai frutto di una scelta volontaria, bensì esito di una visione nella distrazione. La condizione di distrazione induce tre effetti: innanzitutto, l'architettura in quanto componente dello scenario esistenziale risulta invadere naturalmente il campo visivo di chi percorre tale scena, invasione che risulterebbe accentuata se essa sovrappone una eccessiva aggressività visiva; in secondo luogo, essendo parte di un contesto, l'architettura è percepita per sequenze parziali e per singoli dettagli, spesso non essenziali alla costituzione dell'opera medesima; infine, la sua presenza non richiesta ne svaluta l'importanza poiché viene percepita come evento puramente incidentale.

Michele Costanzo (2010) descrive una condizione di *estraneità* dell'opera architettonica quale esito della rapidità che domina le mutazioni spaziali e formali nell'abitare umano, causando una frattura nel tradizionale e rassicurante rapporto tra l'uomo e i luoghi in cui vive. Lo scarto tra il veloce succedersi degli eventi e la capacità di gestione è la causa della perdita di coerenza progettuale dei luoghi, a cui corrisponde un disagio esistenziale per chi li abita: la perdita di *familiarità*. L'oggetto architettonico ha subìto una mutazione del suo significato e del suo senso, del suo modo di rapportarsi alla società e della sua identità al punto tale da mettere in

---

[39] "Qualcosa di autonomo può divenire un oggetto quando noi che lo rap-presentiamo, sia nella percezione immediata, sia nel ricordo che lo fa presente. Ma ciò che costituisce la cosalità della cosa non risiede tuttavia nel fatto di essere un oggetto rappresentato, né si lascia definire in base all'oggettività dell'oggetto." Martin Heidegger, "La cosa", 1950; in Heidegger, 1957: 110.

[40] "(…) le cose in generale non hanno ancora potuto mai apparire in quanto cose davanti al pensiero. Su che cosa si fonda il non apparire della cosa in quanto cosa? Accade solo perché l'uomo ha trascurato il suo rappresentarsi la cosa come cosa? L'uomo può trascurare solo ciò che già gli è assegnato." Martin Heidegger, *op. cit.*: 113.

[41] "La cosa coseggia. Coseggiando, essa fa permanere terra e cielo, i divini e i mortali; facendoli permanere la cosa porta i Quattro vicini l'uno all'altro nelle loro lontananze. Questo portare vicino è l'avvicinare. L'avvicinare è l'essenza della vicinanza. La vicinanza avvicina il lontano e proprio in quanto lontano. La vicinanza conserva la lontananza." Martin Heidegger, *op. cit.*: 118.

discussione la nozione di *autenticità*[42]. Nel tentativo di recuperare questo valore smarrito dall'architettura si sviluppa un dibattito disciplinare intorno alla contrapposizione tra *familiare* ed *estraneo*, incentrato sull'allargamento indefinito dei confini operativi dei progettisti e sulla riconfigurazione di nuove modalità esistenziali, abitative, compositive e costruttive[43]. La narrativa contemporanea risolve la dicotomia familiare/estraneo a partire dalla consapevolezza di un diverso atteggiamento per il romanzo rispetto al passato. A proposito della autenticità nella scrittura, scrive Orhan Pamuk (2008; in Costanzo, 2010: 75) che "se l'autenticità di uno scrittore dipende dalla sua capacità di prendere parte al mondo in cui vive, dipende anche, nella stessa misura, dalla sua capacità di capire la mutevolezza del proprio posto in quel mondo."

Se il recupero di una dimensione familiare verso l'architettura terza passa attraverso la capacità di prendere parte al mondo e di comprenderne le mutevoli dinamiche, una delle strategie perseguibili consiste nell'incentivare la partecipazione degli abitanti, ovvero quella *cura omeopatica* a base di libertà, tempo e iniziativa prescritta da Lucien Kroll (1996) per risanare la qualità dei luoghi. A suo avviso, quando la collettività definisce spontaneamente forme e simboli delle architetture che appartengono allo proprio spazio, incluse quelle di servizio, esse vengono percepite belle e vissute come proprie. Tornando all'esempio della cabina elettrica acquistata su catalogo, il senso di estraneità che induce viene in alcuni casi superato attraverso la decorazione spontanea da parte degli abitanti: è sufficiente raffigurare su una delle sue superfici un cruciverba per trasformarla in *cabina enigmistica*, nome evocativo che rende omaggio a una nota rivista che propone giochi di stimolazione per la mente. Se gli abitanti di un dato luogo avessero la possibilità di partecipare alla definizione progettuale di un'architettura terza necessaria a garantire il loro abitare quotidiano - oltre alla cabina elettrica, è il caso di una torre idrica o di un ripetitore telefonico - certamente questo influirebbe sulla rapidità di attribuzione di un valore estetico per essa.

Per usare le parole di Pierre Lèvy[44], si tratterebbe di considerare il ritmo della immaginazione collettiva simile a quello di una danza molto lenta, dove "ciascuno apprende dagli altri a entrare in una sincronia tranquilla, lenta e complicata." Ma questo richiede tempo, perché solo con il tempo il *rumore del molteplice* prodotto dalla presenza di differenti costruzioni può trasformarsi in *sintonia* del luogo in cui esse sono situate[45], dove l'architettura terza è una delle voci.

---

[42] "L'offerta senza limiti e senza apparenti regole rivolta a progettisti d'ogni paese, sembra aver fatto saltare ogni genere di rapporto concettuale/formale tra oggetto architettonico e luogo, mettendo in crisi la stessa nozione di *valore*, nonché la capacità dell'opera di esercitare ancora un ruolo simbolico e rappresentativo nei confronti della società a cui è rivolta." Michele Costanzo, 2010: 74.

[43] "I frammenti dell'estraneo, in senso materiale e psicologico, penetrano intimamente nelle nostre vite quotidiane attraverso i sistemi di comunicazione e di libero scambio." Sang Lee, Ruth Baumeister, 2007; in Costanzo, 2010: 74.

[44] Pierre Lèvy, *L'intelligenza collettiva*, 1994; in Carboni, Montani, 2005: 196.

[45] "Come far emergere una sinfonia dal rumore del molteplice? Come passare – senza partitura preliminare – dal rumore di una folla ad un coro? L'intellettuale collettivo rimette in gioco continuamente il contratto sociale, mantiene il gruppo allo stato nascente. Paradossalmente, questo richiede tempo; il tempo di coinvolgere le persone, di tessere i legami, di far apparire gli oggetti, i paesaggi comuni… e di tornarci. Rispetto all'orologio o al calendario, la temporalità dell'immaginante collettivo potrà apparire differita, interrotta, esplosa. Ma tutto si gioca nelle pieghe oscure, invisibili, del collettivo: la linea melodica, la tonalità emotiva, il battito segreto, le corrispondenze, la continuità che esso intreccia al cuore stesso degli individui che lo compongono." Pierre Lèvy, *ibidem*.

Seguendo il suggerimento di Italo Calvino (1988), il progettista deve operare una sintesi tra rapidità e concentrazione, ricordando che non esiste soltanto il tempo di Mercurio, rapido e immediato, bensì anche il tempo di Vulcano, paziente e concentrato. Questo atteggiamento progettuale può essere adottato per una tecnocostruzione che, pur assecondando in modo veloce le esigenze dell'abitare contemporaneo, non sia però caratterizzata dall'impazienza e dall'accecamento.

Invisibilità e ostentazione

Per contrastare il disturbo nella percezione estetica derivante dalla rapidità e dalla distrazione, i progettisti solitamente scelgono tra l'adozione dell' *intermittenza* e della *velocità della visione distratta* come caratteri fondanti l'opera architettonica, la concezione di architetture che non passano inosservate per l'*eccezionalità nella forma, nella figura e nelle dimensioni*, oppure infine il ricorso alla *complessità nell'organizzazione di dispositivi formali a doppia lettura*, nel senso che a un livello espressivo omologato che rende l'edificio quasi invisibile rispetto al contesto si aggiunge un livello nel quale emergono minime variazioni tematiche e linguistiche (Purini, 2006).

Le ultime due strategie compositive rientrano nel cosiddetto *camouflage*, il quale possiede il duplice e opposto significato di *invisibilità* e di *ostentazione*. L'origine etimologica del termine risale al XVIII secolo e assume il significato di 'soffiare fumo per disorientare chi si ha di fronte'. Esso esprime anche una modalità finalizzata alla costruzione di una esteriorità dell'immagine umana, generalmente esplicata attraverso la moda, la cosmesi e la chirurgia estetica. Infatti, come ricorda Ettore Sottsass la moda è una metafora dell'esistenza, ovvero la rappresentazione di quello che la società pensa di essere o vorrebbe essere. Ma il *camouflage* è interpretabile anche come strategia per stimolare un desiderio di possesso, come nel caso del marketing pubblicitario, o per generare interesse, stupore e meraviglia, come accade per l'arte e l'architettura contemporanea (Costanzo, 2010).

Nella prima modalità architettonica del *camouflage*, basata sulla mimesi, il manufatto tende a rendersi invisibile mediante il ricorso a forme dialoganti con il contesto naturale e artificiale. La presenza della costruzione può essere negata avvolgendo l'involucro esterno con il verde arboreo o floreale - come accade nell'involucro progettato dai Cero.9 per la centrale elettrica di Ames - oppure puntando sulla smaterializzazione, sul dissolvimento della sua consistenza materica – come avviene nei progetti cromatici dei Colordesigners per la quinta ciminiera dello stabilimento Holcim a Merano[46] o di Jerrit Tornquist per la torre del termoutilizzatore ASM a Brescia. Spesso il sopravvento dell'elemento naturale su quello artificiale esprime il riflesso delle preoccupazioni indotte dal tema ecologico, una metafora mediante cui la collettività esorcizza l'inquietudine innescata dall'attesa di una eventuale catastrofe planetaria. In altri casi, invece, l'architettura si fa mimesi della tecnica:

[46] Nella descrizione del progetto pubblicata su http://europaconcorsi.com/projects/86020-Camino-5-Forno si legge: "Il progetto colore elaborato per Holcim Italia ha risposto alla richiesta di ridurre l'impatto visivo di uno dei camini del complesso, sia da vicino sia da lontano. (…) Analizzando il punto di osservazione si é potuto stabilire che nella maggior parte dei casi a fare da sfondo era il cielo o la quinta prealpina. Questo ha portato a una soluzione progettuale che presentasse una gradiente da un verde naturale ad un grigio cielo molto spento, passando per i colori azzurro/verde della vegetazione rilevata a distanza. Il passaggio da un colore all'altro é stato scandito da fasce grigie, per garantire un percezione ottimale della ciminiera e del contesto in qualsiasi condizione atmosferica."

> E' la tecnologia che ha assunto (…) attraverso lo sviluppo delle sue formidabili capacità in molti campi, un valore ideologico, e si è elevata al rango di principale tema di rappresentazione della planetaria volontà di potenza; ed è per questo che si è sviluppata con grande fortuna un'architettura che vuole porsi come mimesi della tecnologia in quanto valore anziché come mezzo dotato di valore.
>
> Vittorio Gregotti, 2010: 101-102

La seconda modalità, incentrata sulla maschera, la costruzione tramite la sua immagine ostenta e rimanda a una realtà che le è estranea, stravolgendo il proprio codice. E' il caso dell'involucro applicato all'inceneritore di Roskilde su progetto di Erick van Egeraat per trasformare il manufatto in icona del paesaggio, dell'intervento di Jean Nouvel per rendere visibile l'inceneritore di Dalmine alla percezione veloce dell'autostrada, oppure infine del progetto cromatico di Friedensreich Hundertwasser per ridurre l'impatto visivo della centrale di riscaldamento *Spittelau* a Vienna. In questi progetti, avvisa Franco Purini[47], "recuperando un certo numero di valori legati al dominio della decorazione, gli involucri diventano occasioni di un intrattenimento urbano che accende nella città quali fuochi segnici, nuclei energetici nei quali, dettagli colori, tessiture materiche, luci e scritte si dispongono in complesse coreografie figurative. La seduzione di queste superfici, che a volte fanno pensare più a installazioni che a interventi architettonici trova comunque una importante diminuzione nel loro essere prodotto di una comunicazione emanata da un potere invisibile." In una scena abitativa impero di segni e maschere[48], l'architettura contemporanea tende a costituirsi come spettacolo a discapito della funzione[49], ovvero come forma avulsa dal contesto, ibridandosi sempre più spesso con l'arte per assumere un carattere prettamente scultoreo e in un gioco di rinvii senza fine[50].

> Parafrasando Robert Venturi ("journalists like spectacular architecture: it makes their job easier"; i giornalisti amano l'architettura spettacolare: rende il loro lavoro più facile), gli architetti progettano i loro edifici per un'immediata percezione mediatica: l'opera deve possedere sempre un elemento di riconoscibilità estetica e formale, di cui si possa fare "descrizione".
>
> Ernesto Francalanci, 2006: 45

Invisibilità e ostentazione alimentano quella scomparsa della reciprocità tra la forma e la struttura che per Umberto Cao (2009) produce l'equivoco costruttivo dell'architettura contemporanea. Casi estremi di tale condizione sono da un lato la "retorica tecnologica del Beaubourg di Piano e Rogers che si impose esaltando ogni dettaglio strutturale e impiantistico", dall'altro "lo scheletro strutturale dei progetti di

---

[47] Franco Purini, "Isolato e imprendibile: l'involucro tra modernità, postmodernità, attualità"; in Cao, Catucci, 2001: 34-35.

[48] "La scena urbana è l'impero dei segni, delle maschere, delle immagini; la confezione, il packaging, predominio sul prodotto, la molteplicità dei linguaggi offre infinite possibilità interpretative." Lucien Kroll, 1996: 10.

[49] "L'architettura intesa come spettacolo, d'altra parte, crea nuove maschere, si dedica a imprese monumentali e spettacolari il cui scopo è più quello di definire un'immagine che non quello di obbedire a una funzione." Umberto Cao, Stefano Catucci, 2001: 8.

[50] "Dietro le maschere (…) non troviamo un volto vero, ma solo altre maschere, in un processo di rinvio senza fine che sembra autorizzare il più radicale disincanto, con il risultato di trasformare la ricerca della forma, in architettura, in un puro problema di estetica e di stile, senza più alcuna considerazione per questioni apparentemente arcaiche come la funzione e l'uso concreto degli edifici." Umberto Cao, Stefano Catucci, 2001: 8.

Gehry, e in particolare del Guggenheim, dove un sistema di carpenterie invisibili governate da un computer sostiene l'involucro di una forma plastica. Tra i due estremi stanno una vasta gamma di modalità intermedie." Il rapporto tra forma e costruzione viene rivoluzionato dallo scarto che si genera tra la struttura spaziale e la struttura portante, poiché da un lato questo rende possibile una maggiore ricchezza espressiva, ma dall'altro accelera quel processo di caducità legato al rapido consumo di immagini. Se la *costruzione della forma* e la *formalizzazione della costruzione* sono divenuti due processi autonomi, soggetti a differenti specializzazioni e destinati a diverse finalità, non ha più senso ragionare sul primato tra forma e costruzione (Cao, Catucci, 2001).

> L'autonomia tra immagine e contenuto, anticipata dagli architetti visionari del Settecento, negata dal Movimento Moderno, torna invece a risuonare quando la rivoluzione informatica scopre una dimensione virtuale e una conseguente nuova visibilità che trascende i contenuti materiali.
>
> Come un fluido incontrollabile, il "virtuale" dalla sua dimensione tecnologica è tracimato nelle dimensioni quotidiane del reale, investendo l'architettura e la città e trasformando il suo "corpo tettonico" in "corpo immateriale", ovvero in pura immagine.
>
> Umberto Cao, "I segni e la sostanza"; in Cao, Catucci, 2001: 22

Si pone dunque il dubbio se il valore del progetto di architettura terza derivi da quello che la sua immagine rappresenta oppure da quello che esprime in quanto manufatto, così come se tale immagine debba comunicare visivamente qualcosa[51] al di là del suo essere costruzione. L'agire architettonico sembra avere per Franco Purini[52] come unica finalità estetica "l'immagine in quanto flusso comunicativo", rispetto alla quale si è ridotto a mero strumento per poter conseguire tale risultato. Ecco quindi la necessità di ragionare intorno alla *sincerità*.

Innanzitutto, è da rilevare che questa ambiguità tra forma e struttura non è un fenomeno recente se, come sostiene Guido Nardi[53], si considera che nell'architettura monumentale la facciata è una modalità di mascheramento: "sono maschere le facciate dei templi greci, delle chiese romaniche, delle cattedrali gotiche, dei palazzi rinascimentali o dei palazzi barocchi; sono maschere ancora gran parte delle facciate di edifici pubblici e privati costruiti in Europa nella metà dell'800 (…) o, ancora, le mura difensive delle antiche città che dovevano fare apparire un potere, o una ricchezza, o un'impenetrabilità e una esclusività anche culturale che, appunto come una maschera, dovevano trasmettere messaggi occulti, ma anche facilmente decifrabili." A metà Ottocento le costruzioni hanno una struttura portante metallica, mentre le facciate richiamano ancora il passato, quando il muro era la base del sistema costruttivo: gli ordini classici, in pietra o in muratura, vengono applicati alla struttura metallica. E' un modo di costruire non congruente alla forma finale e all'aspetto esteriore dell'architettura (Moneo, 1999). In epoca industriale, la realizzazione di grandi edifici manifesta per il concetto di maschera in architettura una crisi nella sua rappresentatività e nella sua suggestione del potere o della ricchezza. Si tratta di

---

[51] "Pensare all'architettura come comunicazione significa coltivare un falso anche se generoso mito sociologico, che identifica in questa presunta vocazione a veicolare significati immediatamente disponibili a tutti una nuova risorsa mediatica, capace di amplificare la democrazia nei rapporti sociali attraverso l'estensione del numero e della qualità dei messaggi." Franco Purini, "Isolato e imprendibile: l'involucro tra modernità, postmodernità, attualità"; in Cao, Catucci, 2001: 34.

[52] Franco Purini, *op. cit.*: 39.

[53] Guido Nardi, "Costruzione e involucro"; in Cao, Catucci, 2001: 83.

costruzioni per la cui monumentalità architettonica contemporanea si presta bene la definizione di *contenitori*; tra questi, gli involucri ispirati alle grandi serre: la *Fabbrica di Turbine AEG* di Peter Behrens a Berlino (1909), le *Officine Fagus* di Walter Gropius e Adolf Meyer ad Alfeld-an-der-Leine (1910-1911) e infine la *Crown Hall* di Ludwig Mies van der Rohe all'interno dell'Illinois Institute of Technology di Chicago (1956-1959). Per l'Esposizione Universale di Parigi del 1989, Gustave Eiffel realizza una torre, divenuta poi famosa in tutto il mondo, alla cui base aggiunge degli archi di ispirazione classica, privi di funzione statica che fungono da ornamento per renderla accettabile; tuttavia questo espediente non salva la sua opera dalle pesanti critiche espresse all'epoca. Attualmente, si registra una doppia tendenza tra la mascheratura cangiante[54] quale messa in scena di dubbio gusto e la ricerca di una coerenza tra forma e contenuto nell'architettura[55].

Anche se la sincerità, declinata come autenticità, è stata inserita nel 2007 dal *Times Magazine* tra le parole chiave, resta labile il confine tra essa e il richiamo a un passato rassicurante, al punto tale da mettere in dubbio se sincero sia piuttosto ciò che produce una esperienza di sincerità[56]. Come nota Giandomenico Amendola (2010: 95), l'estetica diffusa della globalizzazione produce appiattimento e banalizzazione, e comporta il rischio che le architetture iconiche producano luoghi uguali tra loro, così come "i nasi rifatti tendono a rendere i volti forse più attraenti ma certamente simili e banali." Essa, infatti, pone fine alla differenza tra reale, immaginario e simbolico, poiché l'immaginario è sparito per concretizzarsi in forma di spettacolo della realtà, mentre questa è strutturata simbolicamente e socialmente al pari di una *fiction*[57]. L'umanità ha sempre basato il suo modo di stare al mondo sul mutevole e intricato rapporto tra falso e vero; l'esistenza quotidiana è incentrata su una forma di compensazione tra falso e vero, nel senso che è il falso ad aiutare il vero a rivelarsi, se non a proteggerlo in certi casi nella sua espressione materiale (Costanzo, 2010).

E' il trionfo del *simulacro*, fenomeno descritto magistralmente da Jean Baudrillard, nel quale si annulla la distinzione tra condizione reale e simulazione, tra le *cose come sono* e le *cose come appaiono*. Se Adolf Loos (1898; in Longobardi, 2009: 56) tira un sospiro di sollievo perché "l'apparecchio telefonico 'in stile' ci è stato risparmiato", non altrettanto si può fare nella contemporaneità, dove un'antenna telefonica viene mascherata da albero per renderla invisibile nel paesaggio: alla costruzione-corpo si è

---

[54] "(…) le maschere architettoniche non sono più quelle dell'architettura vitruviana, classica o moderna, dietro i cui principi si presumevano valori e produzioni di senso universali e stabili, né le anti-maschere nude della modernità sempre ulteriormente de-mitizzante (maschere che hanno scoperto il vuoto dietro se stesse), ma sono nuove maschere o personificazioni architettoniche cangianti, che rappresentano o producono il dramma del "poeticamente abitare sulla terra sotto il cielo", da parte però di un "non soggetto" post-umanistico." Antonino Terranova, "Figure di maschere di terza natura ambigua"; in Cao, Catucci, 2001: 117-118.

[55] cfr. Guido Nardi, "Costruzione e involucro", in Cao, Catucci, 2001.

[56] cfr. Amendola, 2010: 92, che scrive: "Ma, in presenza talvolta di antichi lampioni economicamente rifatti in alluminio, c'è da interrogarsi sul vero significato di autenticità e sul confine labile tra questa e la messa in scena di un passato rassicurante. Autentico, parafrasando Walter Benjamin, diventa allora ciò che *produce* l'esperienza dell'autenticità."

[57] "Lo spettatore percepisce i paesaggi urbani o extraurbani dei film americani come degli scenari affatto inediti e segue quindi la narrazione come qualcosa che appartiene ad un mondo già esperito: Manhattan, il Grand Canyon, Las Vegas, il deserto californiano, tutto è esattamente come è stato previsto al cinema." Ernesto Francalanci, 2006: 51.

sovrapposta una maschera-pensiero senz'anima[58]. Ma un pensiero senz'anima che rincorre il falso per Mario Fazio (2000: 13) produce bruttezza nello spazio dell'abitare. Frank Lloyd Wright avverte che le costruzioni, al pari delle persone, devono essere innanzitutto sincere e solo dopo anche belle, mentre Adolf Loos indica la mancanza di ornamento nella bicicletta e nella macchina a vapore come segno del progresso civile e non lascia dubbi su come procedere nella progettazione di un qualsiasi manufatto:

> Se un antico greco o un inglese avesse avuto il compito di fabbricare un portaombrelli, si sarebbe preoccupato in primo luogo di ideare un oggetto adatto a contenere gli ombrelli. Si sarebbe preoccupato di fare in modo che gli ombrelli potessero venir estratti e riposti con facilità. Si sarebbe preoccupato di far sì che non potessero essere danneggiati in alcun modo e che non restassero impigliati da nessuna parte. Invece il non greco, il Tedesco, il tedesco medio la pensa in modo diverso. Questo genere di considerazioni sono per lui secondarie. Egli ritiene che la cosa più importante sia esprimere, attraverso le forme decorative, il rapporto che questo oggetto ha con il maltempo. Piante acquatiche si protendono quindi verso l'alto e su ognuna di esse sta seduta una rana.
>
> Adolf Loos, 1898; in Longobardi, 2009: 32

In definitiva, se è vero che il richiamo a forme del passato riconoscibili e apprezzate dall'immaginario collettivo facilitano la percezione di una architettura terza, è anche vero che questa deve essere necessariamente sincera. La rapidità non può andare a discapito della sincerità: abitare pittorescamente è ben diverso dal costruire in modo pittoresco[59]. In un mondo dove tutto è ambiguo ed equivoco, dove l'architettura in quanto arte si risolve in estetizzazione e spettacolarizzazione promuovendo il fraintendimento come nuovo valore, Salvatore Natoli (2002) vede proprio nell'opera artistica, e quindi anche nell'opera architettonica, non più come qualcosa a cui guardare soltanto: essa non piega ma mostra, e mostrando svela perché interroga. La percezione di una tecnocostruzione, che si ricorra all'invisibilità oppure alla ostentazione, può allora aiutare la comprensione quando produce un'eccedenza di senso. Jean Nouvel (con Baudrillard, 2000) suggerisce la *deviazione*, termine con il quale indica una composizione di *spostamento*, *velocità* e *memoria* secondo sequenze architettoniche legate alle sensazioni e capaci di generare un *surplus* rispetto alla semplice percezione visiva[60]. La mera decorazione, infatti, servirebbe solo a nascondere l'assenza di disegno e l'incoerenza dell'architettura, limitandosi a scimmiottare qualsiasi cosa. Per Vittorio Gregotti (2010), l'architettura ha una immagine, ma non si riduce a essere mera immagine: né mimesi né maschera, essa è semplicemente una *modificazione in positivo o in negativo operata con la sua presenza*. Modificazione che produce bellezza quando si pratica la differenza contro l'appiattimento e l'indifferenza.

---

[58] "L'architettura contemporanea si esprime attraverso "maschere", perché ad un corpo "strutturale" antepone un corpo "figurale". Ma il corpo in quanto spazio è vivo, mobile e pulsante, mentre la maschera esprime fissità, interpreta una condizione "drammatizzata", veicola significati nel pathos. Allora, se la costruzione è il corpo, la maschera è il pensiero, ma un pensiero senz'anima! Un guaio per l'architettura!" Umberto Cao, 2009: 43.

[59] "Non costruire in modo pittoresco. Lascia questo effetto ai muri, ai monti e al sole. L'uomo che si veste in modo pittoresco non è pittoresco, è un pagliaccio. Il contadino non si veste in modo pittoresco. Semplicemente lo è." Adolf Loos, 1913; in Longobardi, 2009: 132.

[60] "Un oggetto riuscito, nel senso che esiste al di là della realtà, è un oggetto che crea una relazione duale, una relazione, cioè, che può passare attraverso deviazioni, contraddizioni, destabilizzazioni, ma che mette, effettivamente, una di fronte all'altra la supposta realtà di un mondo e la sua illusorietà radicale." Jean Baudrillard; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 12.

5. Abitare il contenuto

Etica delle tecnocostruzioni

Non c'è architettura senza azione, non c'è architettura senza eventi, non c'è architettura senza programma.

Bernard Tschumi, 1996

Non viviamo per abitare. Bensì abitiamo per poter vivere.

Ernst Kàllai, 1929; in Longobardi, 2009: 52

L'implicazione etica individuata nel quarto paragrafo del primo capitolo per l'architettura terza consiste nel suo oscillare tra la finalità di soddisfare le istanze dell'abitare umano e quella di incrementare all'infinito la potenza della tecnica. Questa considerazione spinge a comprendere quale tipo di responsabilità è proposta dall'etica contemporanea, con particolare riferimento alla disciplina architettonica.

La tecnica impone dei cambiamenti significativi negli aspetti quotidiani dell'esistenza umana, rendendo necessaria una riflessione sui luoghi e sui modi di abitare, nonché sulle tecnologie per realizzare entrambi. L'incessante progresso tecnico a cui si ricorre per soddisfare le esigenze abitative coinvolge il modo di vivere, anche se indirettamente, quelle costruzioni connotate da un sempre maggiore contenuto tecnologico e prestazionale. La tecnica è diventata parte strutturale dello spazio abitativo e il progetto di architettura deve tenere in considerazione queste nuove istanze (Balbo, Gron, 2007). Di seguito si approfondisce il senso di un *abitare il contenuto* dell'architettura terza in modo da individuare quelle condizioni in grado di attribuire loro responsabilità. Inizialmente si indaga il rapporto tra l'etica e la tecnica rispetto all'abitare, per poi mettere in evidenza gli effetti della logica consumistica sul comportamento umano e la progressiva sottomissione di questo alla potenza tecnica. A partire dalla complessità che regola la società contemporanea si introducono i concetti di rischio e di responsabilità, successivamente approfonditi nell'agire architettonico allo scopo di individuare quali possibili contenuti per l'architettura terza. In chiusura si delinea una etica delle tecnocostruzioni che guarda al peso delle conseguenze (ecologiche, economiche, sociali, spaziali e culturali) derivanti dalle modalità di uso dello spazio, sia alle capacità di risposta alla pluralità e alla mutevolezza delle esigenze abitative nel tempo, espresse rispettivamente in termini di *leggerezza* e di *molteplicità*.

Eticamente abita l'uomo?

Etica e *tecnica* non rappresentano due dimensioni distanti o inconciliabili, ma, contrariamente all'opinione comune, sono due espressioni di un medesimo atteggiamento fondamentale per l'esistenza umana: l'*abitare*. Il termine *etica*, usato per indicare la disciplina che si occupa del comportamento pratico dell'uomo definendolo *buono* o *cattivo*, deriva dal greco *éthos*, il cui significato originario è 'luogo in cui si abita' o 'dimora'. L'uomo necessita di un luogo sicuro da abitare e ricerca la sicurezza alleandosi con la potenza suprema; potenza che per il pensiero greco appartiene al divino, mentre nell'epoca contemporanea risiede nella tecnica. Dunque, nel presente periodo storico l'etica consiste nell'*abitare in modo sicuro ricorrendo alla tecnica*, mentre etico è qualsiasi comportamento umano interno a tale legame; questo comporta uno slittamento di significato per la parola *virtù* da 'potenza' a insieme di disposizioni e qualità da possedere per garantire l'alleanza tra l'abitare e la potenza suprema della tecnica (Severino, 2003).

Martin Heidegger invita a non pensare l'*abitare* in chiave essenzialmente tecnica, ovvero come un semplice prodotto del costruire, poiché questo impedirebbe all'uomo

di attingere quelle risorse offerte dal suo soggiornare sulla terra come mortale[1]. Il filosofo tedesco nel suo messaggio intorno all'abitare rivolto alla platea di Darmstadt nel 1951 prende le distanze dalla concezione strumentale della tecnica, auspicando che il pensiero umano si rifiuti di lasciarsi condurre dalla volontà di potenza della tecnica per poter realmente rifondare l'abitare dell'uomo sulla terra.

L'invito è tuttora attuale se si pensa che tutti gli aspetti dell'esistenza umana sono ormai dominati dalla tecnica; un efficace esempio proviene dalla millenaria tendenza dell'uomo a intervenire nella struttura di piante e animali per apportarvi modifiche da cui trarre vantaggio[2]. Sigfried Giedion nel suo studio sull'*Era della meccanizzazione* del 1948 prende atto di come la presenza della tecnica ha pervaso a tal punto la produzione vegetale e l'allevamento del bestiame da rendere difficile una valutazione delle interferenze generate. Inoltre, a partire dagli anni Trenta, l'intervento della tecnica per alterare la trasmissione dei caratteri di una qualsiasi essere vivente ha dato origine non soltanto alla genetica come disciplina autonoma, ma anche a una serie di questioni morali sulla vita alle quali è tuttora difficile dare risposta certa in termini etici per stabilire un discrimine tra ciò che è bene e ciò che è male. Il superamento dei limiti da parte della tecnica sembrano mettere in discussione l'idea dell'abitare come avere cura e di conseguenza anche l'idea di etica: parafrasando il verso del poeta Hölderlin caro a Heidegger[3], la domanda è se si possa dire che, nell'epoca in cui la razionalità tecnica domina ogni aspetto dell'esistenza umana, *eticamente abita l'uomo*.

Consumo ergo sum

Per rispondere alla domanda appena posta, si parte dall'osservazione che nella società attuale il comportamento umano è regolato secondo la logica del *consumo*, strutturata a partire dalla *produzione* delle cose fino al loro *smaltimento*, necessario per mantenere il prodotto interno lordo in costante crescita. Se a questo si aggiunge la tirannia del momento[4] che accelera il processo, si ottiene la paradossale condizione di discontinuità tra l'esperienza di un dato istante e tutto ciò che la precede o la segue. Zigmunt Bauman parla di *umanità sincronica*, ovvero di individui che vivono unicamente nel presente senza prestare attenzione alle esperienze del passato e alle conseguenze future delle proprie azioni, la cui strategia si traduce nella assenza di legami con gli altri e il cui unico valore riconosciuto è la vita felice, che viene promessa dal consumismo istantaneo e non differito[5]. Ma la sensazione di felicità cresce solo fino

---

[1] "(…) L'immedicabile miseria che estenua ed impoverisce l'abitare del mortale non potrà mai venire oltrepassata fintantoché si persevererà a riporre follemente fiducia in un paradigma metafisico che aspira al perfezionamento tecnico sul pianeta…" Marcello Barison, "Eterotopie. Gropius Heidegger Scharoun"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 100.

[2] "Fin dai tempi primordiali l'uomo è ricorso a determinati interventi nella natura. Ha modificato, secondo i suoi fini, il carattere di animali selvatici e piante selvatiche trasformandoli. Ha allevato per scopi precisi buoi e capponi. Nell'antichità accoppiò asini con cavalle facendo nascere lo sterile mulo. Si dice che nel tredicesimo secolo gli Arabi sapessero fecondare artificialmente cavalle di razza. I Cinesi adoperavano cesti di paglia colmi di riso e gli Egiziani stufe di argilla per covare uova di gallina. Gli Indiani d'America ottennero risultati notevoli nella coltivazione di molte varietà di granturco." Sigfried Giedion, 1948: 231.

[3] Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957.

[4] "La minaccia, anzi, riguarda perfino il "qui e ora", perché l'istante successivo arriva talmente in fretta che è difficile vivere il presente. (…) Le conseguenze di questa terribile fretta sono devastanti: il passato e il futuro, come categorie mentali, sono minacciate dalla tirannia dell'istante." Thomas Hylland Eriksenm, 2003; in Bauman, 2009: 32-33.

[5] "Il valore più caratteristico della società dei consumi, anzi il meta-valore, il valore supremo in relazione al quale tutti gli altri valori sono chiamati a giustificare il loro merito, è la *vita felice*. La nostra società dei consumi è forse l'unica società nella storia dell'umanità che promette la felicità nella *vita terrena*, cioè la

a una certa soglia, corrispondente alla soddisfazione dei bisogni essenziali o naturali, oltre la quale svanisce la correlazione tra felicità e consumo. Come sostiene Bauman (2009: 49), "la capacità del consumo di incrementare la felicità è assai limitata, e non è facile spingerla oltre il livello di soddisfazione di quelli che Abraham Maslow ha definito 'bisogni primari'." Il consumismo, in quanto economia dell'eccesso e dello spreco, è anche una economia dell'inganno; infatti, per mantenersi in vita esso punta a soddisfare ogni desiderio in un modo tale da suscitare un nuovo desiderio. La promessa fatta dal consumo è ingannevole perché regala un nuovo desiderio da soddisfare in luogo della felicità, ed eccessiva perché alimenta in maniera esagerata l'idea che una felicità istantanea sia possibile.

Jeremy Rifkin osserva che il fenomeno è dilagato anche nella cultura, passando dal consumo di oggetti al consumo di esperienze[6]. La trasformazione della produzione industriale in capitalismo culturale prevede parallelamente uno spostamento dall'etica del lavoro all'etica del gioco: le risorse culturali vengono mercificate e commercializzate – attraverso mostre, feste, sagre, movimenti sociali, pratiche spirituali, impegno civile – per divenire nuove forme di intrattenimento individuale a pagamento. La manipolazione indotta sulle risorse culturali le presenta come merci d'intrattenimento e di fruizione culturale. Questo pericolo è insito anche nella strategia di riconversione di aree tecniche dismesse in parco tematico: il *Duisburg North Landscape Park* a Duisburg e il *Gas Works Park* a Seattle, progettati rispettivamente da Peter Latz e Richard Haag, sono efficaci esempi di come la produzione da industriale possa mutarsi in culturale quando cessa la funzione tecnica, ma corrono il rischio di essere vissute come esperienze puntiformi[7], scollegate, e dunque di smarrire il senso originario della loro costruzione. Se la cultura della modernità era fondata sull'apprendimento, sull'accumulo e sulla memoria, viceversa la cultura della contemporaneità si basa sul disimpegno, sulla discontinuità e sull'oblio. Per evitare che le risorse culturali vengano sfruttate oltre ogni limite e impoverite, analogamente a quanto è avvenuto per le risorse naturali nell'epoca industriale, è fondamentale ripristinare un equilibrio tra l'esigenza di preservare e quella di fruire la cultura.

Una società come quella attuale, improntata alla cultura del consumo e della fretta, inevitabilmente è caratterizzata da una *rinegoziazione del significato del tempo* (Bauman, 2009); ma anche dello scenario abitativo. Il consumismo, infatti, promuove la disaffezione[8], indebolisce la fiducia e acuisce l'insicurezza, tutti fattori che scatenano un senso di incertezza e di infelicità. Questa disaffezione ha come oggetto sia le relazioni umane sia lo spazio in cui si svolge l'esistenza umana sempre più *liquida*. L'effetto sullo spazio è legato anche alla sostituzione della proprietà con l'accesso: Rifkin prevede un futuro dove la proprietà esisterà ancora, ma sarà destinata a non

---

felicità *qui e ora*, in ogni successivo "ora", vale a dire in una felicità continua e non differita." Zygmunt Bauman, 2009: 47.

[6] "Viaggi e turismo globale, parchi e città a tema, centri specializzati per il divertimenti e il benessere, moda e ristorazione, sport professionistico, gioco d'azzardo, musica, cinema, televisione, oltre che il mondo virtuale del ciberspazio e dell'intrattenimento elettronico di ogni genere, stanno diventando rapidamente il nucleo di un nuovo ipercapitalismo fondato sull'accesso a esperienze culturali." Jeremy Rifkin, *L'era dell'accesso*, 2000; in Carboni, Montani, 2005: 61.

[7] "Nella società dei consumi della modernità liquida il tempo non è né ciclico né lineare, come normalmente era nelle altre società della storia moderna o premoderna. (…) Esso è invece *puntillistico*, ossia frammentato in una moltitudine di particelle separate, ciascuna ridotta a un punto che sempre più si avvicina all'idealizzazione geometrica dell'assenza di dimensione." Zygmunt Bauman, 2009: 56.

[8] "La società dei consumi deriva il proprio principio ispiratore e la propria forza dalla *disaffezione* che essa stessa abilmente produce." Zygmunt Bauman, 2009: 55.

essere più scambiata sul mercato, rendendo il possesso obsoleto rispetto all'esistenza veloce ed effimera che già si sta palesando.

L'uso ricorrente della rete come metafora per l'abitare[9] porta a ragionare in termini di fornitura e utenza; discorso più che mai valido per le costruzioni che prestano un supporto tecnico alle esigenze abitative; ma occorre chiarire quale tipo di considerazione si può avere esse se la loro importanza è legata esclusivamente all'erogazione di un servizio. Il concetto di possesso, tanto di oggetti quanto di spazi, sembra ineluttabilmente destinato a deteriorarsi e a perdere il ruolo di estensione dell'essere umano, lasciando presagire un radicale mutamento del modo in cui la collettività abita in senso heideggeriano l'architettura terza. In questo processo il ruolo della tecnica è centrale: il consumismo per sopravvivere deve alimentare il desiderio mantenendo una costante scarsità dei beni richiesti, ma per conseguire questo obiettivo è costretto a sottomettersi al dominio della tecnica.

Tecnica est potentia

Secondo la mitologia greca il fondatore della tecnica è Talo, l'apprendista di Dedalo che progetta strumenti tecnici di precisione, i quali potenziano l'azione della mano umana mediante il movimento meccanico, ma minacciano anche di sostituirsi a questa per evolversi in protesi artificiale dell'uomo. Dedalo, che vuole continuare a creare senza ricorrere a misure di controllo per non essere a sua volta controllato, decide di uccidere Talo gettandolo dall'alto dell'Acropoli. Schiantatosi sulla rupe, la sua anima viene liberata e, trasformata in pernice, condannata a ripetere eternamente un volo circolare sopra il mondo. Ernesto Francalanci[10] vede in questo mito l'intenzione di marchiare la tecnica con la colpa di volersi contrapporre alla creatività istintiva, immediata e indipendente dell'artista. Il *mito* in realtà è una idea ben radicata nella mente che, non essendo mai messa in discussione, non regge critiche né obiezioni; rivedere un mito è quindi una attività non di negazione ma di conversione del messaggio contenuto[11]. Per tale motivo, Umberto Galimberti (2009) propone di recuperare la vera essenza dello stare al mondo sottoponendo a critica i miti individuali e collettivi, sostituendoli con i pensieri per risolvere le questioni dell'esistenza quotidiana. Anche il mito della tecnica necessita di una revisione.

La formula baconiana *Scientia est potentia* è stata portata alle estreme conseguenze, fino a modificare lo scenario attuale: dal potere dell'uomo sulla natura al potere della tecnica su uomo e natura. Per Galimberti, svanita la prospettiva antropocentrica[12], non rimane altro che assumere la nuova prospettiva tecnocentrica come punto di osservazione dell'uomo e del suo comportamento nello spazio che abita. Diversamente dal passato, la tecnica non è più promossa dall'etica, ma la condiziona costruendo una realtà artificiale in sostituzione di quella naturale, alla quale l'etica è costretta a rapportarsi qualsiasi sia la sua posizione. Anche la realtà naturale è mutata; nel pensiero greco essa costituisce un orizzonte invalicabile per l'azione umana

[9] "L'abitare ormai dipende dalle reti, dalla grande viabilità, dalle grandi infrastrutture. La vita risulta compressa al loro interno." Rosario Pavia, 2002: 109.

[10] cfr. Ernesto Francalanci, "Uomini e nani. Il misurato, lo smisurato e l'immisurabile"; in Filippuzzi, Taddio, 2010.

[11] "Il mito non è una fiaba, ma piuttosto un presentare certi fatti in un idioma non appropriato. Dunque far saltare un mito non è negare quei fatti, ma restituirli al loro idioma." G. Ryle, 1949; in Galimberti, 2009: 9

[12] "Nell'età della tecnica l'etica celebra la sua impotenza, la sua incapacità a impedire alla tecnica, che può, di fare ciò che può. L'antica persuasione che assegnava all'etica il compito di scegliere i fini e alla tecnica il reperimento dei mezzi per la loro realizzazione è tramontata il giorno in cui il *fare* tecnico ha assunto come fini quelli che risultano dalle sue operazioni." Umberto Galimberti, 1999: 457.

che non consente alla tecnica di oltrepassare i limiti imposti dai processi naturali. Oggi invece non è più l'ordine immutabile e necessario della natura a condizionare le regole dell'abitare, bensì sono queste a doversi fare carico delle sue sorti. L'ambiente artificiale, originariamente circondato da quello naturale, ha preso sopravvento su questo riducendolo ad ambito recintato al suo interno. Questo comporta secondo Galimberti (1999: 474-476) uno stato di dipendenza: "la natura può vivere solo grazie all'assistenza della tecnica, la stessa che un giorno ha compromesso la natura come paesaggio abituale e, con la compromissione del paesaggio, ha modificato l'esistenza dell'uomo. La natura come scenario quotidiano e il rapporto che l'uomo intrattiene con essa oggi sono divenuti una questione etica drammaticamente urgente." Davanti alla vulnerabilità della natura a opera della tecnica, l'etica prodotta dal pensiero filosofico antico si rivela impotente perché non possiede gli strumenti per comprendere uno scenario che non ha ipotizzato. La tecnica, tuttavia, gioca il doppio ruolo di causa del processo di denaturalizzazione della natura[13] e di unica possibilità per la sua salvaguardia. A muovere il progresso tecnico non è più l'utilità antropologica, ma l'utilità economica; questo è il motivo per cui alcuni gravi problemi che affliggono l'umanità - la malaria, la lebbra o l'Aids - non sono ancora stati definitivamente risolti. Per comprendere la misura di quanto l'apparato tecnico, essendo condizione imprescindibile per il conseguimento di qualsiasi fine, non si pone altro scopo che l'auto-potenziamento, basta pensare alla condizione assurda di continuare a investire molte energie nella ricerca sul perfezionamento della bomba atomica sebbene oggi l'uomo possiede già un potenziale nucleare sufficiente a distruggere l'intero pianeta.

Severino (2003) fa dipendere l'incremento indefinito della potenza tecnica dalla coscienza umana che non possono esistere limiti assoluti al fare tecnico, perché altrimenti questa non potrebbe assicurare il suo abitare la terra. Dunque, l'impossibilità per l'etica di presentarsi nella sua forma tradizionale è una condizione necessaria per il pensiero filosofico attuale affinché la tecnica possa elevarsi a potenza suprema e l'uomo possa definirsi a sua volta etico. Severino prefigura uno scenario di dominazione planetaria della tecnica, il cui apparato è legato al pensiero umano; scenario già in atto e inevitabile con il quale occorre fare i conti per individuare un margine di azione per l'uomo. La tecnica è globalmente, ma non ancora compiutamente dispiegata[14].

L'attualità mediante eventi drammatici e scoperte sorprendenti mostra la tecnica come un soggetto sconosciuto, astorico, mediatore dei processi naturali, nonché unico rimedio per risolvere i problemi che essa stessa genera. "Ma anche di fronte alla catastrofe tecnica – avvisa Galimberti (1999: 487) - il rimedio non può che essere tecnico, cioè nella direzione di un ulteriore incremento della tecnica, in vista della

[13] "Oggi il rapporto con la natura è mediato dalla tecnica, e la stessa salvaguardia della natura non può avvenire se non ricorrendo all'assistenza tecnica. Se guardiamo la monotonia di distese di cereali solcate da mietitrici solitarie e irrorate da antiparassitari erogati in volo, abbiamo un esempio elementare ma indicativo di come la tecnica, anche quando soccorre la natura, anche quando la 'ipernaturalizza', in realtà la 'denaturalizza', perché crea un paesaggio così poco ospitale e così poco comunicativo, che persino una grande fabbrica offre un volto più umano. Se poi dal mondo vegetale passiamo a quello animale, l'estrema degradazione di esseri viventi trasformati in macchine da uova o da carne, sottratti al loro ambiente, sottoposti a illuminazione artificiale, alimentati autonomamente, deprivati sensorialmente, è la prova più evidente di come l'assistenza tecnica alla natura denaturi la natura e segni l'abissale distanza che ormai separa la tecnica dal suo antico radicamento naturale." Umberto Galimberti, 1999: 486.

[14] "Comunque non siamo ancora nell'età della tecnica compiutamente dispiegata. L'economia controlla ancora la tecno-scienza, nel senso che promuove solo le ricerche con un'immediata ricaduta economica. Ma tra non molto la tecno-scienza si libererà anche di questo vincolo, perché è la forma più alta di razionalità raggiunta dall'uomo." Umberto Galimberti, 2009: 222.

creazione di macchine di controllo più intelligenti delle macchine da controllare." Nell'apparato tecnico il *negativo* rompe quella logica binaria che porta a separare il buono dal cattivo in campo etico, poiché in essa rappresenta soltanto un *errore* che si offre alla correzione predisposta dalle procedure tecniche. Diversamente dall'etica, la tecnica traduce il negativo in un'*occasione per il suo incremento*, ponendosi come *orizzonte totale* al cui interno, scrive Galimberti (1999: 487), "uomo e natura sono costretti a trovare i loro punti di mediazione, che sono possibili solo se si è in grado di portarsi al livello del linguaggio tecnico, che è poi quello dell'astrazione, sempre più lontano dal linguaggio della natura e dal linguaggio dell'uomo che la tradizione ci ha consegnato." Si tratta quindi di ribaltare il negativo, eventualmente prodotto dall'architettura terza nello spazio dell'abitare, in occasione per correggere e incrementare il contenuto tecnico in modo da scoprire una nuova dimensione per l'uomo[15]. E' più che mai urgente un agire umano che opera non attraverso la negazione della tecnica, ma rivalutandola come essenziale per un discorso teleologico sull'abitare[16].

Rischio e responsabilità

Il discorso sull'abitare come finalità ultima per le tecnocostruzioni deve tenere conto della complessità che caratterizza la società contemporanea, ovvero della presenza di una pluralità di elementi e di aspetti che non sono sempre collegabili ciascuno con tutti gli altri, portando al risultato che ogni relazione stabilita è frutto di una selezione. Se nell'antichità l'uomo era costretto alla dipendenza dai vincoli della necessità, adesso rileva la sua inadeguatezza di fronte alle possibilità pressoché infinite della tecnica; ma Salvatore Natoli osserva che, al crescere della varietà e della variabilità, cresce anche il *rischio* e che l'incertezza per il futuro, per quanto sempre presente nel pensiero umano, non in tutte le epoche è stata valutata in questi termini. Il rischio nasce dall'idea che alcuni vantaggi possono essere ottenuti solo a condizione di mettere a repentaglio qualcosa che già si possiede in vista di qualcos'altro che si intende guadagnare; si basa su una logica che varia in funzione al potere dell'uomo, per cui al crescere del dominio esercitato da questi sulla natura, si modifica anche la sua esperienza del rischio[17]. Se nell'epoca antica, infatti, esso viene prevalentemente dall'esterno, dalla imprevedibilità del mondo, man mano che l'uomo impara a dominare la natura non soltanto diviene più capace di evitare i danni che questa produce, ma al tempo stesso genera nuovi rischi mediante il suo agire (Natoli, 2002).

---

[15] "La macchina non ci ha separato dalla natura. Attraverso essa abbiamo scoperto una natura nuova, mai supposta prima." El Lissitzky, 1929; in Longobardi, 2009: 69.

[16] "L'esigenza di un 'ritorno alla natura' nasce solo quando l'uomo si allontana dalla natura. Al centro della crisi della nostra civiltà sta questo crescente allontanamento dalla natura e la conseguente perdita dell'intenzionalità soggettiva dell'uomo nei confronti della natura; per l'uomo primitivo che è nella natura questo problema non esiste. Per un'epoca come la nostra, che è caratterizzata dal dominio della tecnica, che arrischia di rivolgere lo strumento 'contro chi l'ha costruito e contro chi lo possiede', un 'ritorno alla natura' è l'esigenza più urgente e sostanziale: non attraverso la negazione della tecnica, che porterebbe all'autodistruzione, ma rivalutando la tecnica come processo teleologico nella concreta relazione con la natura." Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, 1966; in Carboni, Montani, 2005: 162.

[17] "In breve la differenza tra il gioco d'azzardo e la costruzione di una centrale nucleare è data dal fatto che nel primo caso posso perdere tutto, ma so grosso modo cosa perdo; nel secondo caso posso guadagnare moltissimo, ma non sono nelle condizioni di prevedere i danni che si possono conseguire alla mia decisione. Potrebbero essere tali non solo da azzerare le condizioni di partenza – nessun vantaggio – ma da arretrarle, regressione (distruzione irreversibile dell'ambiente, danni arrecati alle popolazioni presenti e alle generazioni future)." Salvatore Natoli, 2002: 81.

Ricorrere alla tecnica per soddisfare le istanze abitative richiede l'assunzione di un rischio che tenga in considerazione i vantaggi ottenibili e gli effetti nocivi che andrebbero evitati, prevedibili però entro un certo limite. Un tempo il rischio era necessario per rafforzare la sicurezza dell'abitare, attualmente tale sicurezza è messa in pericolo se non si tenta di rimediare ai problemi che la tecnica produce costantemente, e questo comporta l'assunzione di nuovi rischi. Rispetto al passato, i pericoli non provengono più dalla natura quanto dalle decisioni prese; d'altronde non esiste una sicurezza assoluta, e persino una assenza di intenzionalità diviene una scelta azzardata e rischiosa. Questo però non deve portare a credere nell'onnipotenza dell'uomo, perché altrimenti non correrebbe alcun pericolo; semmai è tenuto a rivedere la propria *responsabilità*, ovvero la *congruenza con il comportamento assunto che sottintende l'accettazione di ogni conseguenza*[18] entro l'orizzonte tecnico.

Il pensiero filosofico occidentale ha sviluppato tre diverse etiche – cristiana, laica, della responsabilità - per rapportarsi alle questioni di ordine morale poste dalla tecnica, sebbene Umberto Galimberti (2009) mette in evidenza la loro incapacità nel perseguire questo obiettivo. L'etica cristiana si basa sull'*intenzione*: una persona può essere giudicata considerando esclusivamente l'intenzione dalla quale ha preso avvio la sua azione. Ma attualmente la conoscenza delle intenzioni di chi produce un evento tecnico è di gran lunga inferiore rispetto alle devastanti conseguenze che esso può generare; ad esempio, la bomba atomica interessa per il suo potenziale distruttivo, non per le intenzioni che hanno condotto gli scienziati a svilupparla. Immanuel Kant ha promosso invece un'etica laica, che guarda all'*uomo come un fine e mai come un mezzo*. Nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata è però difficile concepire l'uomo come mezzo in quanto la sua esistenza è giustificata nella misura in cui è il funzionario di un apparato o produttore di qualcosa, così come tutto il resto viene considerato un *mezzo*: non è infatti semplice stabilire se l'aria, l'acqua, gli animali e i vegetali sono dei mezzi da sfruttare o dei fini da salvaguardare. Le morali cristiana e laica non si preoccupano degli enti naturali, poiché sono state formulate in un periodo nel quale la natura era sovrabbondante rispetto alla popolazione, pertanto non offrono opportuni strumenti etici per tutelare la natura dallo sfruttamento. L'etica della responsabilità, teorizzata da Max Weber agli inizi del Novecento e poi riproposta da Hans Jonas (1979), guarda sia alle intenzioni che inducono gli uomini a compiere le azioni sia agli effetti che queste producono, ma entro i limiti della loro prevedibilità. Nella visione di Jonas, la natura possiede la dignità di *fine in sé* – la stessa che Kant attribuisce esclusivamente all'uomo – per superare quel presupposto antropocentrico che trasforma il suo uso in usura[19]: la visione scientifica della natura impedisce di pensare questa come qualcosa che vada rispettato, riducendola all'indifferenza dettata dalla necessità e privandola di una sua dignità. Pertanto, la responsabilità deve essere spostata dall'individuo all'intera collettività, spostamento inefficace per Galimberti poiché inscritto entro l'orizzonte antropocentrico che il fare tecnico ormai ha oltrepassato da tempo: l'etica individuale prende atto della sua impotenza davanti

[18] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

[19] "E' quantomeno non privo di senso chiedersi se la condizione della natura extraumana, la biosfera, ora sottomessa al nostro potere nel suo insieme e nelle sue parti, sia diventata appunto qualcosa che è dato in custodia all'uomo e avanzi perciò nei nostri confronti una sorta di pretesa morale, non soltanto a nostro ma anche a suo favore e in base a un proprio diritto. Se così fosse, sarebbe necessario un ripensamento non di poco conto dei fondamenti dell'etica. Questo comporterebbe la ricerca non soltanto del bene umano, bensì anche del bene delle cose extraumane, estendendo il riconoscimento dei "fini in sé" al mondo naturale e includendone la cura nel concetto di bene umano." Hans Jonas, 1979: 12.

alla tecnica, mentre l'etica collettiva è costretta a inseguire i risultati che la tecnica promuove da sé. L'assunzione di responsabilità evidenziata da Jonas è viziata dal presupposto antropocentrico[20] in base al quale la conservazione della natura costituisce un valore etico nella misura in cui consente all'uomo la sopravvivenza della propria specie. Tale presupposto rappresenta un ostacolo poiché la tecnica non accade più come *conseguenza delle azioni umane*, bensì come *risultato delle proprie procedure*, con il risultato che gli effetti tecnici vanno al di là delle previsioni possibili, sottraendo all'uomo la possibilità di controllare le conseguenze ultime di qualsiasi intervento tecnico nel suo abitare. Pensare lo spazio come *dimora* dell'uomo o come *campo di dominio* significa rimanere confinati entro l'orizzonte antropocentrico dove la tecnica appare come un rischio del rapporto tra l'uomo e lo spazio che abita, poiché il controllo del suo sviluppo sfugge al primo e l'esercizio della potenza non trova più resistenza nel secondo. Gli effetti innescati dalle tecnocostruzioni rimangono imprevedibili se osservati da un ordine inferiore rispetto a quello di appartenenza.

Posto che la crescita del fare tecnico su se stesso per autoproduzione genera delle conseguenze *indipendenti* da qualsiasi intenzionalità diretta e *imprevedibili* nei loro esiti ultimi, rendendo di fatto impotenti l'etica dell'intenzione e l'etica della responsabilità[21], Galimberti suggerisce all'uomo il destino del *viandante*. Diversamente dal viaggiatore, che intraprende una direzione per arrivare a una meta prefissata, il viandante si accosta di volta in volta ai luoghi che incontra e li trasforma in semplici tappe in attesa di quel luogo, Itaca, senza il quale la sua *Odissea* non è altro che una continua ripresa del viaggio[22]. L'uomo-viandante affronta e supera le incertezze che dominano la sua esistenza mediante l'*empowerment*, termine con il quale Zygmunt Bauman intende la *capacità di compiere scelte e di agire conformemente a esse*. A sua volta questo determina la capacità di influenzare la gamma delle scelte disponibili e l'ambito entro il quale esse possono essere compiute. L'*empowerment* persegue l'obiettivo di sviluppare il senso di consapevolezza e di responsabilità, richiedendo una capacità di relazione verso individui ed elementi spaziali di cui si compone l'esistenza quotidiana di ciascuno[23].

In questo modo, l'uomo diviene capace di rispondere con competenza alle sfide poste di volta in volta dalla tecnica, adottando il rischio come misura abituale della responsabilità. La società, in bilico tra possibilità e impossibilità, è tenuta innanzitutto a divenire consapevole della propria finitezza rispetto alla contingenza tecnica, ma subito dopo a dominarla decidendo di volta in volta i fini perseguibili. Spetta ancora

---

[20] "L'antropocentrismo, da cui la tecnica è nata e in cui si è sviluppata, non è più il luogo in cui si possono decidere i destini dell'uomo, perché da questo luogo la tecnica già da tempo s'è congedata e, con questo congedo, anche l'uomo è diventato materiale della tecnica." Umberto Galimberti, 1999: 483.

[21] "L'imprevedibilità delle conseguenze che possono scaturire dai processi tecnici rende quindi non solo l'etica dell'intenzione (il cristianesimo e Kant), ma anche l'etica della responsabilità (Weber e Jonas) assolutamente inefficaci, perché la loro capacità di ordinamento è enormemente inferiore all'ordine di grandezza di ciò che si vorrebbe ordinare." Umberto Galimberti, 1999: 467.

[22] "Senza meta e senza punti di partenza e di arrivo che non siano punti occasionali, l'*etica del viandante*, che non conosce il suo avvenire, può essere il punto di riferimento di un'umanità a cui la tecnica ha consegnato un futuro imprevedibile…" Umberto Galimberti, 1999: 468.

[23] "L'*empowerment* richiede la costruzione e la ricostruzione dei vincoli intersoggettivi, la volontà e la capacità di relazionarsi agli altri nello sforzo continuo di rendere la coabitazione tra gli esseri umani un ambiente ospitale e amichevole, nel quale uomini e donne che lottano per l'autostima possano cooperare reciprocamente allo sviluppo del loro potenziale e all'uso appropriato delle loro capacità." Zygmunt Bauman, 2009: 89.

all'uomo conferire un senso al suo abitare[24] soggetto a perturbazioni esterne, alle quali può rispondere adattandosi, oppure operando delle trasformazioni, oppure ancora entrambe le modalità. Stare al mondo richiede la prefigurazione delle possibili variazioni interne ed esterne all'uomo, che domina la contingenza e affronta eventuali imprevisti[25] attraverso la progettualità. Nel caso della tecnica a supporto dell'abitare, le accidentalità spaziali sono affrontate mediante l'agire architettonico.

Contenuto dell'architettura e architettura del contenuto

L'agire architettonico vive una contraddizione data sia dalla consapevolezza di produrre uno spazio che, in quanto destinato alla società, deve risultare comprensibile da questa[26], sia dall'essere un'attività umana che richiede capacità artistica e conoscenza scientifica[27]. Nel primo caso si tratta di soddisfare le esigenze individuali e collettive avanzate dai fruitori di una costruzione, nel secondo di operare una sintesi tra forma, contenuto e struttura, tre aspetti che caratterizzano il pensiero teorico dell'architettura in tutte le epoche (Cao, 1995).

Vitruvio nel terzo capitolo del suo trattato *De architectura* descrive i tre requisiti specifici della *res edificatoria*, raccolti nella famosa triade *firmitas*, *utilitas*, *venustas*: in particolare, le costruzioni "avranno *solidità* quando le fondamenta, costruite con materiali scelti con cura e senza avarizia, poggeranno profondamente e saldamente sul terreno sottostante; *utilità*, quando la distribuzione dello spazio interno di ciascun edificio di qualsiasi genere sarà corretta e pratica all'uso; *bellezza*, infine, quando l'aspetto dell'opera sarà piacevole per l'armoniosa proporzione delle parti che si ottiene con l'avveduto calcolo delle simmetrie." Alla soddisfazione delle esigenze funzionali Vitruvio associa due dei sei fondamenti che compongono l'architettura: il *decoro* - inteso come risultato finale del processo di composizione che sia coerente con le finalità progettuali: istanza estetica, necessità funzionale e specificità al luogo – e la *distribuzione* – interpretabile come sapiente scelta e impiego delle risorse e dei mezzi per la costruzione di un manufatto in termini di contesto appropriato, di materiali opportuni, nonché di articolazione spaziale.

Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria* riconosce un valore *sociale* all'architettura, realizzata per soddisfare le esigenze elementari dell'uomo e che dunque si evolve in strumento per rendere comoda e felice l'esistenza umana. Alberti non distingue l'etica dall'estetica poiché operare una scelta tra *giusto* e *bello* porterebbe inevitabilmente a considerare la bellezza come qualità indipendente nelle opere umane, mentre a suo avviso esiste una *convenienza* insita nel rapporto tra forma e contenuto che lega la bellezza all'utilità. Il valore estetico è lo strumento per verificare la validità di ogni fenomeno umano.

---

[24] "Il moderno aveva scoperto, più o meno agli esordi, che l'uomo non è un fine, la contemporaneità lo chiama in causa come colui che può e deve darsi fini. Anche ammesso che il mondo non abbia senso, l'uomo è quell'ente che è apparso per conferirglielo. E se nell'illimitato, preso rigorosamente, è impossibile rinvenire mete, la meta per l'uomo risiede nel suo saper transitare, nel saper abitare il proprio stesso passaggio." Salvatore Natoli, 2002: 82.

[25] "In quest'orizzonte mi sembra ritorni attuale il verso dell'antico latino: *carpe diem*. Ma torna, evidentemente, in un'accezione del tutto variata rispetto alla sua prima formulazione. Enunciato nel nostro presente, non lo si può più rendere con l'abituale formula: 'vivi alla giornata'. Oggi significa qualcosa di più profondo. Andrebbe così tradotto: 'domina la contingenza, fronteggia il caso'." Salvatore Natoli, 2002: 83

[26] "L'architettura è un'arte che tutti dovrebbero imparare perché interessa tutti" John Ruskin, 1854; in Cao, 1995: 5.

[27] "L'architettura è un'arte nel senso più elevato, è ordine matematico, è teoria pura, armonia compiuta grazie all'esatta proporzione di tutti i rapporti…" Le Corbusier, 1937; in Cao, 1995: 5.

Nel 1624 sir Henry Wotton, traducendo liberamente il trattato di Vitruvio nel suo *Elements of Architecture*, riprende la famosa triade sostenendo che il costruire bene richiede la solidità, la comodità e la bellezza quali condizioni indispensabili, per cui l'agire architettonico deve essere sintetico, ovvero cercare un compromesso tra esse. La comodità non dipende soltanto dalla coerenza interna dell'opera architettonica, ma anche dal soddisfacimento di un bisogno esterno. "L'architettura – scrive Geoffrey Scott (1999: 16) - è al servizio delle esigenze dell'umanità, per cui politica e società, religione e liturgia, i grandi movimenti delle stirpi e le loro comuni occupazioni divengono fattori della ricerca: sono essi a determinare quel che sarà costruito e fino a un certo punto, in che modo."

Nel pensiero teorico di Jean-Nicolas-Louis Durand la funzione è una categoria che non necessita l'instaurazione di un rapporto univoco di causa-effetto tra programma e forma. L'architettura deve tendere all'utilità sociale per mezzo della *convenienza* - che richiede solidità, salubrità, comodità - e dell'*economia* - che richiede simmetria, regolarità, semplicità. Si tratta di un modello gerarchico nel quale si manifesta lo slittamento di alcuni rapporti rispetto alla teoria classica: l'utilità è al vertice di tale modello, la solidità è un mezzo per attribuire convenienza all'edificio, mentre la bellezza è sostituita dall'economia. In altri termini, il contenuto prevale sulla forma. Non a caso, infatti il suo *Recuil et Parallèle des édifices de tout genre*, scritto tra il 1799 e il 1801 e noto anche come *grand Durand*, contiene una classificazione degli oggetti architettonici in base al loro contenuto.

Agli inizi del Novecento Louis Sullivan conia il motto *la forma segue la funzione* non tanto per sottomettere la prima alla seconda, quanto piuttosto per cogliere nell'essenza soggettiva delle cose quella vitalità che potesse esprimere bellezza, come mostra il cornicione di un grattacielo da lui progettato assieme a Dankmar Adler nel 1895[28]. In questo approccio diverso dal passato, Sullivan vede l'atteggiamento migliore per tenere conto delle innovazioni tecniche e delle questioni sociali che emergono a partire dalla rivoluzione industriale. Il suo motto condiziona la produzione architettonica di gran parte del Movimento Moderno: l'intenzionalità progettuale di Le Corbusier e di Ludwig Mies van der Rohe è orientata alla reinterpretazione delle esigenze quotidiane dell'abitare per poi tradurle immediatamente in idea formale. La deriva dell'approccio funzionalista porta però a un equivoco nella fase progettuale che consiste nel far scaturire l'idea spaziale e figurativa direttamente dagli ideogrammi funzionali.

Mario Botta (1996) rivendica per il costruire un fondamento etico prima ancora che estetico, considerando l'architettura un atto fondante che trasforma lo spazio naturale e artificiale: soltanto a partire dalla qualità dell'ambiente costruito come diritto ineludibile dell'uomo, al pari del pane e dell'acqua, è possibile comporre la bellezza. Il suo elogio del costruire proviene dall'idea dell'opera architettonica quale testimonianza del proprio tempo, espressione dei limiti e delle speranze della collettività.

Anche se l'importanza di un contenuto ben equilibrato con la forma è un'idea che appartiene da sempre alla teoria architettonica, nella pratica contemporanea si

[28] "Secondo Sullivan la natura si manifestava nell'arte attraverso la struttura e la decorazione. Il suo famoso motto 'la forma segue la funzione' trovò la sua espressione più compiuta nel cornicione concavo del Guaranty Building, in cui la 'forza vitale' ornamentale della superficie dei montanti si espande in vortici attorno alle finestre circolari dell'attico, riflettendo metaforicamente il sistema meccanico dell'edificio che, citando Sullivan, 'si completa e compie il suo gran giro, salendo e discendendo'." Kenneth Frampton, 1980: 55.

riscontra spesso un divario tra i due termini, così come non sempre esso è espressione di funzioni altre rispetto quelle dettate dai bisogni fisiologici dell'uomo - ripararsi, mangiare e dormire. Per restare nell'ambito dell'architettura terza, si può mettere a confronto da un lato il riuscito dialogo tra la sperimentazione estetica e il contenuto tecnico delle centrali elettriche realizzate tra la fine dell'Ottocento e il secondo dopoguerra da Gaetano Moretti, Piero Portaluppi, Giovanni Muzio, Luciano Baldessari o Giò Ponti, che concepiscono questi dispositivi di produzione energetica come vettori di immagine e di comunicazione per quel fenomeno elettrico che irrompe nella società; dall'altro, la forma pedissequamente ottenuta dalla funzione specifica in molte cabine elettriche sparse nel territorio, occasioni mancate per fare vera architettura. Sembra quasi che la società contemporanea non abbia valori da esprimere attraverso le costruzioni in cui risiede o che sono a supporto del proprio abitare.

Renato Rizzi[29] riconosce per la cultura architettonica una immersione nel paradigma nichilista, "totalmente avvolta da un'unica (la potenza del dominio), grandiosa (la sua invisibile diffusione) e angosciante (per i suoi visibili effetti) visione *a-estetica*, che è visione priva di scopi, se non quello di rispondere all'unico scopo voluto dalla tecnica: il suo infinito potenziamento." L'agire architettonico risulta pertanto non più fondato sulla libertà espressiva né sulla autonomia dei valori, bensì sui loro simulacri. Il superamento del nichilismo è possibile per Emanuele Severino a condizione di sottoporre alcune categorie del pensiero architettonico a una operazione radicale di critica[30], ovvero di tornare a ragionare sull'etica dell'agire architettonico per sottrarlo a quel nichilismo indotto dal dominio del fare tecnico.

Attualmente, il dibattito disciplinare sulle implicazioni etiche dell'architettura vede contrapporre il *disincanto* alla *responsabilità*. Al primo versante appartiene la visione teorica di Bernard Tschumi (1996), che sostituisce la triade vitruviana *firmitas, utilitas, venustas* con la triade *spazio*, *evento*, *movimento*[31]: il contenuto, apparentemente scomparso, compare implicitamente nella considerazione che non può aversi architettura senza azione, senza evento e senza programma. L'evento e il movimento dei corpi nello spazio si oppongono alla pura forma architettonica. Tschumi preferisce parlare di spazio architettonico piuttosto che di forma per due ragioni: la prima consiste nel suo poter essere potenzialmente strumento di trasformazione sociale[32], o meglio, nel suo produrre consapevolmente effetti che possono accelerare i processi di mutamento già in atto. La seconda risiede invece nella contraddizione interna data da due termini che si escludono a vicenda, ovvero lo spazio e il suo uso; tra questi due termini non esiste alcuna relazione di causa-effetto, così come tra gli edifici e il loro uso o tra lo spazio e il movimento dei corpi al suo interno. Quest'ultima causa rappresenta la condizione contemporanea caratterizzata dalla *coesistenza* e dalla *disgiunzione* di spazio ed evento, che si traduce per l'architettura in instabilità e mutamento, oltre che

---

[29] Renato, Rizzi, "Introduzione. L'inconsapevolezza: forma della dimenticanza"; in Severino, 2003: 23

[30] Emanuele Severino (2003) suggerisce di: superare l'isolamento tra cultura architettonica e pensiero filosofico; ricordare che l'etica architettonica implica una riflessione sui principi estetici e logici, ovvero bellezza e verità; invertire il ruolo occupato dalla tecnica, per orientare il pensiero da questa alla essenza dell'architettura; mettere in relazione il linguaggio delle forme non più con l'arbitrarietà individuale, bensì con la verità dell'essere.

[31] "Il significato finale di qualsiasi sequenza dipende dalla relazione spazio/evento/movimento. Per estensione, il significato di qualsiasi situazione architettonica dipende dalla relazione S-E-M." Bernard Tschumi, 1996: 129.

[32] "Può lo spazio divenire uno strumento pacifico di trasformazione sociale, un mezzo per cambiare la relazione tra l'individuo e la società generando un nuovo stile di vita?" Bernard Tschumi, 1996: 12.

nella separazione tra spazio, programma e movimento. Negare le incertezze legate all'uso, all'azione e al movimento impedisce all'architettura di divenire fattore di cambiamento sociale[33].

Alla concezione dell'architettura come disciplina concettuale, metaforicamente espressa dall'immagine della Piramide, viene contrapposta invece l'idea di architettura come ricerca sui sensi e sulla relazione tra spazio e azione, espressa mediante la figura del Labirinto[34]. Alla base di questo ragionamento, vi è la convinzione di Tschumi (1996: 106) che "gli spazi vengono qualificati dalle azioni, tanto quanto le azioni vengono qualificate dagli spazi. Non sono gli uni a dare avvio alle altre, piuttosto esistono indipendentemente. Solamente quando si intersecano si verifica un'influenza reciproca." In altri termini, *forma e contenuto esistono indipendentemente, ma nel momento in cui si intersecano danno luogo a una qualificazione reciproca*. Si comprende dunque il motivo che induce l'architetto svizzero a *progettare le condizioni* piuttosto che *condizionare il progetto*, affascinato dalla possibilità che l'architettura, al pari di una molla, possa scatenare eventi culturali e sociali. Il suo è un metodo architettonico *disgiuntivo* che consiste di tre operazioni: il rifiuto della *sintesi* in favore della *dissociazione*; il superamento della tradizionale contrapposizione tra forma architettonica e contenuto in favore di una sovrapposizione dei due termini; infine, l'enfatizzazione della dissociazione, della sovrapposizione e della combinazione. Il rapporto tra forma e contenuto è dettato dal dis-incanto, dalla dis-sociazione e dalla dis-giunzione; d'altronde *dis-* è il nuovo prefisso dell'architettura contemporanea[35]. Il punto di svolta nel pensiero di Tschumi è la costruzione dell'evento come il futuro dell'architettura, dove l'evento non è una mera sequenza logica di azioni, bensì, secondo l'accezione che ne da Michel Foucault, un momento di revisione critica di una data ambientazione che dà origine all'eventualità di una differente ambientazione. Jacques Derrida ha ampliato la nozione di evento definendolo *l'emergenza di una disparata molteplicità* e immaginando una *architettura dell'evento* che *eventualizza* gli elementi fissi, essenziali e monumentali della storia, mentre Tschumi introduce la nozione di *choc* come combinazione tra *funzione*, *azione* e *immagine*, nella convinzione che l'architettura sia l'unica disciplina deputata per definizione a combinare concetto ed esperienza, rappresentazione e utilizzo, immagine e struttura[36].

---

[33] "Le città e l'architettura sono caratterizzate dall'essere congiunte/dis-giunte. Nonostante il mondo contemporaneo sia uno spazio dove sono presenti numerose costrizioni date da pochi comuni denominatori, dovremmo ricordarci che i mutamenti sociali e politici non possono sussistere senza movimenti o programmi che trasgrediscono quelle istituzioni che si suppongono stabili, siano esse legate o meno all'architettura, che non esiste alcuna architettura senza quotidianità, movimento e azione e che è la dinamicità delle loro disgiunzioni a suggerire una nuova definizione di architettura." Bernard Tschumi, 1996: 23-24.

[34] "Lo spazio è reale, poiché influenza i miei sensi più della mia ragione. La materialità del mio corpo coincide e lotta allo stesso tempo con la materialità dello spazio. Il mio corpo porta in se stesso caratteristiche e determinazione spaziali: su, giù, destra, sinistra, simmetria, asimmetria. Esso sente così come vede. Dispiegato contro le proiezioni della ragione, contro la Verità Assoluta, contro la Piramide, qui è lo Spazio dei Sensi, il Labirinto, il Buco." Bernard Tschumi, 1996: 35-36.

[35] "De-centrato, dis-integrato, dis-locato, dis-giunto, de-costruito, s-mantellato, dis-sociato, dis-continuo, de-regolamentato… de-, dis-, s-. Sono questi i prefissi di oggi. Non post-, neo- o pre-." Bernard Tschumi, 1996: 177.

[36] "L'eterogeneità stessa della definizione di architettura (spazio, azione e movimento) la tramuta in quell'*evento*, in quel luogo dello shock o, per meglio dire, in quel luogo dove noi ci reinventiamo. L'evento è il luogo in cui potrebbe avvenire il ripensamento e la riformulazione dei diversi elementi dell'architettura, molti dei quali sono alla base di attuali iniquità sociali o hanno contribuito a determinarle. L'evento è per definizione il luogo in cui le differenze si combinano." Bernard Tschumi, 1996: 201.

Sul versante opposto al disincanto, si trova invece l'idea di un contenuto strettamente connesso alla responsabilità[37], a cui appartiene la visione di Nicola Emery (2010): l'epoca della tecnica globalmente dispiegata e faustinianamente convinta di dover realizzare tutto ciò che tecnicamente può essere fatto, richiede un ritorno alla riflessione etica, nella sua tradizionale accezione di guida per decidere o evitare determinate azioni, in tutti i campi dell'agire umano, compreso quello architettonico. Nell'odierna domanda di responsabilità dell'agire, resa drammaticamente urgente dalle possibilità illimitate ed estreme della tecnica, Emery vede l'occasione per rinnovare quel discorso intorno al *costruire come aver cura* avviato da Martin Heidegger[38] ma già presente in epoca antica: Platone nella *Repubblica* paragona la città a un *pascolo*, ovvero a un luogo che favorisce la crescita di chi lo abita. Per il filosofo greco lo spazio dell'abitare si pone quale *bene comune* indispensabile per la buona salute della società, e questo comporta l'esigenza che la progettazione e la costruzione debbano controllare e, qualora necessario, curare tale spazio. Analogamente, Emery (2010: 10) auspica un ritorno al dovere della *cura* definito come "un'etica della terapia da applicare sia nei confronti dello spazio inteso come bene comune, sia nei confronti delle altre risorse anche socialmente rilevanti". Lo spazio-cura proposto è in netta antitesi allo spazio-spazzatura teorizzato da Rem Koolhaas quale paradigma naturalmente prodotto dalla società consumistica[39]; infatti Emery (2010: 10) auspica di ritrovare un'anima etica per il costruire in modo da "respingere con fermezza le interpretazioni del contemporaneo espresse in termini di epoca `post-architettonica', sullo sfondo di un presunto e globale *junk-space* contro cui sembrerebbe vano combattere. Ma è proprio di contro a queste visioni, cinicamente complici del degrado, che occorre rammemorare il *costruire-curare*, in vista di una sua rinnovata applicazione e realizzazione." Lo spazio-spazzatura è costituito da un'architettura frutto di un'*etica della convinzione*, in base alla quale il progettista ricava una giustificazione alla propria ricerca spaziale, formale e sensoriale dalla dedizione per la migliore riuscita del manufatto nella sua essenza. Per Emery (2010: 35), la convinzione porta al superamento di quell'agire architettonico ritenuto convenzionalmente giusto: "non s'impone forse sempre più, e non solo nel campo delle discipline della costruzione, complice proprio una certa retorica dell'epoca dello *spettacolare integrato*, come *forte personalità* in quanto potenzialmente, nella sua dedizione alla cosa in sé stessa, *al di là del bene e del male*?" Anche se ne ammette la necessità, egli ritiene però che l'etica della convinzione, qualora diventi predominante

---

[37] "Vi è nella idea di funzione assai più del significato praticistico che usualmente gli si attribuisce. forse essa può essere intesa come "relazione", persino come relazione senza alternative se non quelle offerte dall'interpretazione. Compresa la capacità di scorgere connessioni rette o diagonali (cioè funzioni) tra elementi apparentemente lontanissimi. E la forma si costituisce appunto come forma della relazione in quanto indagine, scelta, scarto, opposizione nei confronti dello stato delle cose, cioè delle ragioni del loro essere in quello stato, ragioni complesse, lontane e vicinissime, ragioni di attese e di perverse prevaricazioni. La funzione è connessa all'idea di un'etica della responsabilità…" Vittorio Gregotti, 2010: 78-79.

[38] "Il tratto fondamentale dell'abitare è questo aver cura. Esso permea l'abitare in ogni suo aspetto." Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger,1957: 99.

[39] "La bellezza degli aeroporti, specialmente dopo un ampliamento. Centri commerciali, ammodernamenti, riconversioni, case da gioco, parchi tematici, spazio pubblico. Il sedimento edilizio della modernizzazione non è l'architettura moderna, ma lo `junk space' (lo spazio spazzatura). `Junk space': così chiamo questa nuova esperienza di spazio. Lo Junk space è qualcosa di elusivo che non vogliamo capire, che non riusciamo a capire ma che, prima o poi, dovremo capire perché si tratta probabilmente del solo spazio che ci resta. Junk space è ciò che resta dopo che la modernizzazione si è compiuta o, piuttosto, il contenitore in cui la modernizzazione si realizza." Rem Koolhaas, 2001: 36.

se non assoluta, sia del tutto inadeguata a soddisfare le esigenze relazionali e sociali, mutando la vocazione architettonica di *essere-per-gli-altri* in *essere-contro-gli-altri*. Questo richiede una sua integrazione con l'*etica della responsabilità*, attraverso cui è possibile mediare il difficile dualismo per l'architettura di essere sempre ed essenzialmente *in-sé-e-per-gli-altri*, e mai *in-sé-e-per-sé*[40]. Contro uno spazio-spazzatura retto sulla convinzione, autonomo dagli schemi, dalle geometrie e dalla riconoscibilità, capace di sfuggire alla memoria in quanto inafferrabile, risulta fondamentale ricordare la responsabilità che per costruire bisogna *saper abitare* predisponendosi alle condizioni ottimali per *imparare ad abitare*[41]. La responsabilità dello spazio-cura in quanto bene comune si tramuta in dovere per l'architettura[42] che, nel mediare tra essenza ed esigenza, opera come dispositivo sociale.

Il medesimo dovere si estende allo spazio di servizio, occupato dall'architettura terza che è tenuta non soltanto a corrispondere le istanze tecniche, ma anche a gestire e controllare le ripercussioni formali, sociali e ambientali allo scopo di migliorare la qualità complessiva dello spazio abitativo. Tale obiettivo è raggiungibile se si tenta di fronteggiare le contingenze prodotte dall'*autopotenziamento tecnico* con un *autocontrollo progettuale* capace di coniugare le esigenze tecniche dell'abitare con l'essenza dell'architettura e con le conseguenze indotte sullo spazio e sulla collettività che lo abita[43]. L'orizzonte per l'azione architettonica è per Emery (2010: 31) quello nel quale si tiene presente che "l'organizzazione dello spazio ha conseguenze di lunga durata sui comportamenti e sulla salute di chi lo abita", per cui è necessario "agire tenendo fermo tra i propri scopi il benessere delle generazioni future." L'autocontrollo progettuale auspicato da Emery sposta l'attenzione dal contenuto di un'architettura all'*architettura del contenuto*, nel senso figurato di strutturazione delle funzioni da ipotizzare in fase progettuale, funzioni che non si limitano a quelle specificamente tecniche a servizio dell'abitare. Spesso si tende a trascurare il fatto che nell'architettura terza, prima ancora di produrre e consumare, si abita nel senso dato da Heidegger; così come si dimentica che il bisogno di autorappresentazione, insito nel comportamento umano, si annida anche nelle funzioni meccaniche. Quindi, è possibile progettare una tecnocostruzione bella facendo aderire la forma architettonica alla funzione tecnica in modo tale che questa contenga in sé anche il *piacere di abitare* (Socco, 2000).

---

[40] Per Nicola Emery (2010: 38-39) "non si dà vera architettura se non congiungendo non solo diversi saperi ma anche le loro rispettive etiche. L'etica della convinzione esige dedizione e servizio nei confronti dell'opera intesa come costituzione statica e bellezza o proporzione di forma (ossia appunto come *firmitas* e *venustas*); ma l'etica della responsabilità reclama simultaneamente e con voce di pari forza cura del significato sociale dell'opera, ossia della sua convenienza e anche cura della sua *oikonomia* (…). Infatti non si dà affatto giusto comportamento se non garantendo e realizzando 'l'oculata ripartizione della spesa secondo un calcolo', dove fondamentalmente 'la distribuzione, o *oikonomia*, consiste nella equilibrata amministrazione delle risorse e dello spazio, e nel corso della realizzazione delle opere, nella oculata ripartizione della spesa secondo un calcolo'."

[41] "La vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi *devono anzitutto imparare ad abitare*." Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger,1957: 108.

[42] "Lo spazio è un bene comune: (i progettisti, nda) hanno il dovere di progettare e costruire rispettando questo bene che deve andare a vantaggio di ognuno." Nicola Emery, 2010: 30.

[43] "L'impatto di ogni singolo progetto deve sempre essere valutato in ordine alla finalità complessiva consistente nel preservare e nel curare la qualità dell'intero patrimonio naturale, culturale ed economico. L'approfondimento delle leggi specifiche e immanenti ad ogni opera e costruzione, la libera ricerca estetica, dovrebbero andare di pari passo con la cura tesa ad affrontare gli aspetti relazionali dell'opera e a risolverli in modo socialmente ed ecologicamente sostenibile." Nicola Emery, 2010: 30.

Etica delle tecnocostruzioni

A conclusione del discorso sull'*abitare il contenuto* si delinea una etica dell'architettura terza individuando gli elementi che contribuiscono al conferimento di responsabilità in fase progettuale. Per la comprensione delle implicazioni etiche si è fatto ricorso a due chiavi di lettura prese a prestito dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino: leggerezza e molteplicità. La società contemporanea, condizionata dalla razionalità consumistica a produrre e smaltire velocemente oggetti ed esperienze, rivisita le tradizionali categorie dello spazio e del tempo generando un senso di disaffezione per le persone e per i luoghi, nonché di isolamento dal passato e dal futuro per dare risalto solo al presente. Focalizzando il discorso sull'architettura terza, si ha da un lato uno spreco di costruzioni che occupano spazio assecondando prevalentemente le logiche tecniche, dall'altro una richiesta di funzioni abitative da soddisfare tecnicamente al tempo stesso incessante ma mutevole. Nel primo caso, dunque, si parla di *leggerezza*, che guarda alle modalità di uso dello spazio adottate dalle tecnocostruzioni, mentre nel secondo caso si parla di *molteplicità* come capacità che queste hanno di rispondere alle multiformi istanze poste nel tempo. Esplicitate le due chiavi interpretative per una valutazione etica dell'architettura terza, si procede a una chiarificazione degli aspetti esaminati nel due paragrafi successivi.

In cosa consiste la leggerezza di un'architettura terza?

Nicola Emery la interpreta come corrispondenza al requisito della salubrità, nel senso che le scelte effettuate dal progetto architettonico si assumono il peso delle conseguenze esercitate nei confronti dello spazio e di chi lo abita. La responsabilità dell'architettura non si limita alla cura degli aspetti energetici e dei materiali impiegati, bensì comprende anche tutte le valutazioni sugli eventuali impatti che il progetto può avere sullo spazio, seguendo un approccio unitario[44]. Ragionare in termini di cura vuol dire acquisire consapevolezza e preservare le relazioni presenti evitando la modalità del superamento e della negazione, secondo il principio che curare vuol dire liberare lo spazio piuttosto che colonizzarlo. Laddove la pratica architettonica non persegue questa direzione, corre il pericolo di tramutarsi in acritico funzionalismo ed esibito formalismo asservito alla spettacolarizzazione, rivelando un atteggiamento improntato alla *superficialità* rispetto alle relazioni ecologiche, storiche e sociali. Se la superficialità può determinare in alcuni casi il congiungimento tra una costruzione strutturalmente perfetta e compiuta in se stessa e distruzione dello spazio relazionale dall'intorno immediato fino alla biosfera, viceversa, occorre pensare criticamente l'unione tra essenza ed esigenza a partire dalla *sobrietà*. In definitiva, sono possibili due accezioni opposte di *leggerezza*, cui corrispondono due intenzionalità progettuali, mediante le quali è possibile dare la seguente definizione già anticipata nel primo capitolo:

Interpretazione III

L'architettura terza adotta una LEGGEREZZA rispetto al peso delle conseguenze (ecologiche, economiche, sociali e culturali) derivanti dalle modalità d'uso dello spazio, interpretabile con due accezioni tra loro conflittuali: leggerezza come sobrietà e leggerezza come superficialità.

---

[44] "Il progetto non deve seguire una logica "a spizzico", fatalmente frammentata e in cui si può scorgere l'analogo della precarizzazione contemporanea delle esistenze. Il progetto all'opposto deve cercare di tenere sempre presente anche la "scala remota" e muovere insomma da una visione *olistica*, attenta al tutto e poi alla parte." Nicola Emery, 2010: 19.

In cosa consiste la molteplicità di un'architettura terza?

L'uomo non si limita a soggiornare e abitare lo spazio ma *abita perché è abitato* da esigenze, desideri, paure e incertezze legate alla volontà di esistere[45]. L'abitare si configura dunque come una esperienza di controllo del proprio spazio esistenziale, traducendosi nel tentativo di costruire un ordine per lo spazio fisico in risposta al caos esistenziale. Tale costruzione viene esercitata anche attraverso l'architettura, intersezione tra mondo psicologico e mondo reale, nella quale convergono contenuti razionali, emotivi, culturali, economici e artistici. Infatti, come scrive Jacques Derrida[46], "*l'architettura deve avere un senso,* deve *presentarlo* e *significare* così qualcosa", ed è a partire dalla molteplicità dei valori significanti o simbolici di questo senso che si ordina la struttura e la sintassi, la forma e la funzione dell'architettura. Dunque, molteplicità come *contenuto interpretabile su più livelli*. In merito alle azioni sullo spazio dell'abitare, Umberto Cao (2009: 15) ritiene che "la fiducia nei sistemi complessi, ovvero nei sistemi in cui sono coinvolti fattori indipendenti che tendono a una autorganizzazione spontanea, diventa una questione fondamentale e, come ogni rivoluzione di pensiero, favorevole alla ricostruzione della fiducia verso una nuova modernità." Si tratta di un approccio nel quale la complessità e l'utopia sono gli strumenti fondamentali per la costruzione di nuovi scenari per l'abitare contemporaneo; rifacendosi al pensiero di Yona Friedman[47], Cao sostiene infatti che il progetto è anticipato dall'utopia e in essa trova la sua realizzazione soltanto se l'utopia nasce da una insoddisfazione sociale, se è resa applicabile dalla tecnica e infine se la sua realizzazione ha il consenso e la volontà della società. La tecnica svolgerebbe quindi l'importante ruolo di rendere realizzabili le utopie dell'abitare utilizzando la molteplicità come *pluralità di elementi coinvolti nel processo*. Ragionando sulla visione disincantata e disgiunta di Bernard Tschumi, si è detto che il futuro dell'architettura consiste nella costruzione di un evento. Giovanni Corbellini (2007: 18) fa notare però che "la nozione di evento, con il suo carattere mutevole e aleatorio, mette in crisi ogni idea di forma espressa attraverso assetti definitivi spostando l'attenzione su quello che accade e, soprattutto, su quello che può accadere in un qualsiasi spazio, anche al di là delle previsioni." Questo implica per il progettista uno sforzo sia nel tentativo di mantenere il contatto con una realtà soggetta a mutazioni costanti e accelerate, sia di ampliare la sua capacità nel rispondere a situazioni che sfuggono alle sue capacità di comprensione. In altri termini, un ricorso nel progetto alla molteplicità come *apertura e incompiutezza per accogliere variazioni imprevedibili*. Tenendo conto di tali fattori, si può fornire la seguente definizione di *molteplicità* già anticipata in chiusura del primo capitolo:

Interpretazione IV

L'architettura terza soddisfa le istanze abitative plurali e variabili nel tempo attraverso una MOLTEPLICITA' intesa come varietà di interpretazioni della fruizione, come pluralità di funzioni compresenti, come apertura e indeterminatezza, nonché come discontinuità temporale.

---

[45] "L'uomo non semplicemente soggiorna, usa, marca il territorio, ma abita, e *abita perché è abitato*. Abitato dai propri fantasmi, dall'isteria, dai sogni, dal desiderio, dal sopravvivere dell'altro in ogni sua forma." Miriam De Rosa, Glenda Franchin, 2009.

[46] cfr. Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, 1987; in Panza, 1996: 267.

[47] Yona Friedman (2000) ritiene la città come prima forma di utopia realizzata in quanto esprime la sintesi tra l'aspetto immateriale – l'organizzazione sociale - e quello materiale – il territorio.

5.1
Leggerezza

> Un maestro di Zen che si chiamava Gisen pregò un giovane studente di portargli un secchio d'acqua per raffreddare il suo bagno. Lo studente portò l'acqua e, dopo aver raffreddato il bagno, gettò a terra quel po' d'acqua che era rimasta nel secchio.
>
> "Stupido!" lo sgridò il maestro. "Perché non hai dato l'acqua rimasta alle piante? Con che diritto sprechi anche una sola goccia d'acqua in questo tempio?"
>
> In quel momento il giovane studente raggiunse lo Zen. E cambiò il proprio nome in Teksui, che vuol dire una goccia d'acqua.
>
> Nyogen Senzaki, Paul Reps (a cura di), *101 storie zen*,1957; ed. it. Milano, Adelphi, 2009, p. 103

In questo paragrafo si indagano le due diverse accezioni di *leggerezza*, superficialità e sobrietà, come atteggiamento assunto dall'architettura terza rispetto al peso delle conseguenze che il suo uso dello spazio provoca in ambiti non specificamente tecnici.

La *leggerezza* è la limitatezza di peso come dato quantitativo e funzionale, ma anche l'agilità o la scioltezza specialmente in quanto riferibile a dote innata di delicatezza o anche a un grado notevole di abilità acquisita[1]. Proviene da *leggero*, parola derivata dal latino *lèvis* con il significato di 'lieve' o 'agevole'; in senso figurato assume il significato di 'incostante' e 'volubile'. Le tre accezioni di leggerezza descritte da Italo Calvino (1988) - uso di una immagine figurale di leggerezza che assume un valore emblematico, narrazione di un processo psicologico dato da elementi sottili o impercettibili, alleggerimento del linguaggio – nell'etica delle tecnocostruzioni si traducono in: *sobrietà* come valore emblematico da proporre nella contemporaneità; uso delle tecnocostruzioni per comporre lo spazio abitativo con sobrietà ecologica, economica, sociale e culturale; strategie per rendere lieve l'architettura terza.

Il paragrafo è costruito secondo una articolazione successiva degli aspetti appena elencati: chiarite le due accezioni di leggerezza come superficialità e sobrietà, si procede alla illustrazione degli impatti prodotti sull'ecologia, sull'economia, sulla società e sulla cultura dall'inserimento di una tecnocostruzione nello spazio, per concludere con la descrizione di quattro strategie architettoniche che concorrono al conferimento di una leggerezza-sobrietà compatibile con il contenuto tecnico.

L'insostenibile leggerezza dell'abitare

Ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milan Kundera mostra come l'ineluttabile pesantezza del vivere risiede anche in tutto quello che viene scelto e apprezzato come leggero. Secondo Calvino (1988), che pur sostenendo le ragioni della leggerezza ritiene valide anche le ragioni del peso, nel momento in cui si percepisce un mondo condannato alla pesantezza, occorre cambiare approccio per guardare a esso con altre ottiche, altre logiche e altri metodi di conoscenza: da qui, la sua idea di leggerezza come strumento di lettura e comprensione dell'uomo e dello spazio abitativo, rifacendosi al *De rerum natura* di Lucrezio e alle *Metamorfosi* di Ovidio. L'attività di scrittore, infatti, è da lui stesso concepita come operazione volta alla sottrazione di peso alle figure umane, alle città e particolarmente alla struttura e al linguaggio del racconto, nella quale la pesantezza del mondo motiva lo scarto tra i

[1] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

fatti della vita e l'agilità della sua scrittura. Calvino auspica per la letteratura una ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere, in modo tale che essa possa trasmettere nel nuovo millennio il dispositivo antropologico che lega il desiderio di levità con la gravità derivante dalle faccende quotidiane. Quale emblema significativo viene citata la scena in cui Don Quijote, avendo infilzato con la lancia la pala di un mulino a vento, viene sollevato in aria: Cervantes con una calibrata economia di risorse – l'episodio occupa solo poche righe del romanzo – ha creato uno dei luoghi letterari più famosi.

Passando dall'esistenza alla sua esplicazione nello spazio, è possibile paragonare l'abitare umano al *software* e constatare che esso esercita la sua leggerezza mediante la pesantezza dell'architettura terza, ovvero l'*hardware*. La tecnica, infatti, per soddisfare le istanze abitative richiede la presenza di costruzioni che occupano uno spazio, costruzioni che in quanto tali hanno un peso nella sfera ecologica, economica, sociale e culturale. Giandomenico Amendola (2010) vede in questa pluralità di ambiti una difficoltà per definire in modo unitario il tipo di atteggiamento capace di fronteggiare le emergenze e le incertezze presenti e future. Altresì ritiene quali elementi fissi da cui partire per una possibile definizione la *vivibilità* - qualità umana espressa mediante la giustizia, l'inclusione, l'accessibilità, il rispetto per le differenze - e la *durata*.

In realtà sembrano però altri i valori che regolano l'agire architettonico:

> Ci piacerebbe credere che sia l'amore a determinare il nostro destino, o che i veri fattori formativi che dirigono la nostra vita siano i grandi sogni e le passioni dell'anima o i progressi delle scienze tecnologiche. Invece, nel vivere reale, solo le idee del business sono di fatto sempre presenti, dalla soglia di casa alla scrivania in ufficio, dall'alba al crepuscolo. E fra le idee del business, il *potere* la fa da padrone.
>
> James Hillmann, *Forme del potere*, 1995; in Galimberti, 2009: 115

Il potere della tecnica per abitare non si presenta mai come tale, ma nasconde dietro le maschere del benessere e della crescita i suoi veri fondamenti, ovvero il *controllo* assoluto delle condizioni abitative, la massima *efficienza* delle prestazioni richieste dalla collettività e, di conseguenza, l'*insensatezza* dell'abitare come finalità ultima. Se l'abitare da *fine* diventa *mezzo* per inseguire scopi specificamente tecnici, l'inserimento di una tecnocostruzione nel contesto spaziale, sociale e culturale diventa inevitabilmente leggero nel senso di *volubile*: l'efficienza del fare tecnico produce una superficialità dell'agire architettonico. L'assurdità dell'efficienza tecnica emerge con la sua drammatica crudezza dalle parole pronunciate da Franz Stangl, direttore del campo di concentramento di Treblinka, nel corso di un'intervista[2]: "il lavoro di uccidere con il gas da cinquemila a seimila persone in ventiquattro ore esigeva il massimo di efficienza. Nessun gesto inutile, nessun attrito, niente complicazioni, niente accumulo. Arrivavano e, tempo due ore, erano già morti (…). Questo era il sistema. L'aveva escogitato Wirth. Funzionava. E dal momento che funzionava era irreversibile."

Umberto Galimberti (2009) vede nella *inefficienza* dell'agire umano una forma di reazione alla tirannia dell'efficienza, una sorta di etica contro lo sfruttamento illimitato delle risorse naturali, contro l'abolizione dell'etica e dell'estetica in ogni processo di produzione e di consumo, nonché contro lo smarrimento di senso e di fini, che sono rispettivamente causa materiale, formale e finale. Il potere della tecnica forgia una società che lega il proprio abitare alla sicurezza, al consumo, alla accettazione e alla

[2] cfr. Galimberti, 2009: 116.

autoreferenzialità. Per contrastare questa situazione non è possibile ragionare con le sole categorie interne alla razionalità tecnica, senza un riferimento a fattori esterni, secondo quel principio espresso dalla teoria dei sistemi per il quale è destinato a fallire ogni sistema che non interagisce con l'ambiente in cui è situato per ricostruirsi a un livello superiore, percepito come disordine. Si pone la necessità di delineare una leggerezza delle tecnocostruzioni che, in senso opposto alla superficialità, tenga conto di tutti gli aspetti coinvolti, leggerezza che si tende generalmente a definire *sostenibilità*.

Questo termine è stato introdotto per la prima volta dal rapporto *Bruntland* del 1987, nel quale si parla di *sviluppo sostenibile* come "forma di sviluppo che permette di soddisfare i bisogni attuali senza compromettere la capacità delle generazioni future di soddisfare i propri". Nel 2001 l'UNESCO propone una estensione del concetto: a partire dal paragonare la necessità di una diversità culturale per l'uomo alla necessità di una biodiversità per la cultura, si definisce la prima quale mezzo per condurre una esistenza soddisfacente dal punto di vista intellettuale, emozionale e spirituale. Serge Latouche (2006) sostiene che *sviluppo sostenibile* sia in realtà un ossimoro poiché presuppone una maggiore produzione e un maggior consumo di energia, materia e informazione non sempre rispettosi dell'ambiente. Ossimoro che però ormai è entrato nel linguaggio comune investendo diversi settori:

> Il "sostenibile" è ormai talmente alla moda che lo si trova dappertutto: sostenibilità sociale, sostenibilità finanziaria, impieghi sostenibili, management sostenibile, organizzazione sostenibile, consumo sostenibile, democrazia sostenibile ecc. (…) bisognerebbe parlare pure di "sostenibilità sostenibile"!
>
> Serge Latouche, 2006: 78

L'aggettivo qualificativo *sostenibile* è per Latouche una ipotesi creata *ad hoc* per salvare il paradigma dello sviluppo dal fallimento conseguente alla sua sostituzione con il paradigma della globalizzazione. A questo concetto di matrice occidentale e correlato alla dismisura[3], l'economista francese preferisce di gran lunga il termine *sobrietà*. E la sobrietà in quanto soddisfacimento delle esigenze secondo una modalità scevra da ogni forma di eccesso e di superfluo, si presta bene a descrivere la seconda accezione di leggerezza. Per questo motivo, i successivi ragionamenti desunti dalla ricognizione letteraria nella disciplina architettonica seguono la logica di intendere la parola *sostenibilità* come *sobrietà*.

Individuato quale tipo di leggerezza debba essere ricercato dalle tecnocostruzioni, si pone la questione se la sobrietà sia un concetto interno o esterno all'architettura.

> (…) E' fuori dall'architettura qualunque idea di opposizione tra il paesaggio inteso come percezione e costruzione del territorio e l'oggetto, inteso come frammento del territorio stesso. L'architettura non accetta l'improvvisazione, l'idea immediata direttamente trasposta (…) l'architettura è rischio, e il rischio richiede desiderio impersonale e anonimato a partire dalla fusione di soggettività e oggettività. In definitiva un progressivo distanziamento dall'Io.
>
> Alvaro Siza; in Cao, 2009: 23

[3] "Sviluppo è un concetto "geneticamente" occidentale, contiene l'*hybris*, per il semplice motivo che implica una mancanza di limiti. Non si dice mai sviluppo di cosa, per chi e cosa, e ancor meno fino a dove. Sviluppo infinito all'interno di un mondo finito è assurdo come dire crescita infinita." Serge Latouche, 2006: 85.

Rifacendosi al pensiero di Alvaro Siza, Cao (2009) giunge alla conclusione che una architettura sobria non nasce da un gesto concluso in sé, bensì dalla capacità di mediazione con tutti gli agenti esterni che intervengono nel processo di composizione dei luoghi dell'abitare[4]. Questo implica che non può esistere un progetto di architettura insostenibile, altrimenti questo sarebbe non un progetto ma una *ferita* nello spazio dell'abitare, che non terrebbe conto delle istanze legate al mantenimento degli equilibri ambientali, economici, sociali e culturali; sarebbe infatti insufficiente considerare esclusivamente l'aspetto ecologico trascurando tutte le relazioni che si instaurano tra la collettività e lo spazio che abita[5]. Risulta invece sobrio quell'agire architettonico in cui la qualità della vita viene ricercata attraverso le categorie intellettuali dell'etica, dell'estetica, della sensibilità ai luoghi, e dell'emozione; in altri termini, la leggerezza deve rapportarsi alla molteplicità di variabili in gioco. In apertura del capitolo introducendo la molteplicità come chiave di lettura per l'etica delle tecnocostruzioni, è stato evidenziato il pensiero di Cao sulla tecnica come strumento per coniugare la complessità e l'utopia nella configurazione di nuovi scenari dell'abitare. Cherubino Gambardella mette in guardia sulla difficoltà di operare una sintesi: l'utopia prefigura processi possibili e formulazioni compiute per la disciplina architettonica, ma si traduce in edifici, città e paesaggi che non rappresentano figure concluse né configurazioni in equilibrio costante. Questo avviene

> Perché quando è accaduto di vederla realizzata, l'utopia ha tradito la leggerezza degli enunciati faziosi trovandosi obbligata a generare spazi decisivi. Ha dovuto, quasi sempre, lasciare che la sua natura di teorema fosse messa in ginocchio dalla molteplicità dei fatti.
> L'architettura prende forza dai vincoli, l'utopia costruisce lontano da loro la sua splendente debolezza.
>
> Cherubino Gambardella, 2010: 137

Sembrerebbe dunque che la molteplicità dei fattori di cui tenere conto si trasformi in peso che riduce la leggerezza delle intenzionalità etiche da cui prende avvio il processo progettuale. D'altra parte, parlare di *alternativa realistica* è per Latouche un discorso antinomico[6], poiché l'alternativa è sempre utopica fino a quando le circostanze non rendono inevitabile la sua realizzazione. Pertanto, si può ragionare in termini non di alternativa concreta, bensì di *matrice di una molteplicità di alternative*, ciascuna delle quali è al tempo stesso necessaria e problematica. Ragionamento che Gambardella mette in pratica immaginando l'utopia come la possibilità di costruire

---

[4] "Nessun albero strappato per costruire – o pietra della montagna – ci viene restituito, nessuna fotografia ingiallita ricostruisce la bellezza passata. Ci rimane solo la possibilità di continuare la costruzione della Bellezza (…) di fronte alla natura che aggrediamo per costruire." Alvaro Siza; in Cao, 2009: 24.

[5] "Sarebbe bene non ridurre, nel caso della pratica artistica dell'architettura, la nozione di ecologia a quella di risparmio e alternativa energetica, della diminuzione di inquinamento e di limiti al consumo delle risorse materiali (tutte questioni fondamentali) ma soprattutto non attribuire ai loro principi e alle loro tecniche la possibilità di costituirsi come origine di un processo di deduzione diretta di alcun linguaggio. Piuttosto si tratta di risalire ai principi enunciati una ventina di anni or sono dalle scienze cognitive intorno al carattere di scambio doppiamente ambientale tra chi, come soggetto psicofisico, sceglie e produce per un tempo altro, e la realtà esterna con tutta la complessità della sua storia in trasformazione continua e inseparabile dalle mutazioni del soggetto stesso." Vittorio Gregotti, 2010: 18.

[6] "Alternativa *realistica* è già in sé un'espressione quasi antinomica. Una vera alternativa che mette in discussione lo stato delle cose, dunque i rapporti di forza, si troverà sempre di fronte a coalizioni di interessi e resistenze, anche e soprattutto da parte delle vittime, poiché il cambiamento farà vacillare i loro stili di vita e le loro forme di pensiero." Serge Latouche, 2006: 95.

una pluralità di modelli approssimativi costituiti da elementi che possono modificarsi quando incontrano la realtà.

Nel panorama architettonico un mirabile esempio di approccio improntato alla sobrietà è riscontrabile nel pensiero di Yona Friedman. Negli anni Settanta Friedman coniuga il concetto di *società* con quello di *ambiente* per dare luogo alla definizione di *ecologia sociale*, mediante la quale intende esprimere l'idea che il sistema ambientale è costituito sia dagli individui che dagli oggetti. L'uomo abita questo ambiente ma con precisi limiti biologici, poiché per vivere e riprodursi necessita di particolari condizioni di alimentazione e di temperature, nonché di modalità associative e ricreative. Da qui la possibilità per la società umana di potersi trasformare, ma non di crescere indefinitamente: per garantire la co-esistenza sono necessari dei limiti. Attualmente invece si assiste a un paradosso: la tecnica consente alla società di abitare assicurando un livello minimo di qualità che tende ad aumentare nel tempo, ma al contempo si rende responsabile della progressiva distruzione dell'ambiente. Raccogliendo l'augurio di Calvino (1988), si auspica per il progettista la capacità di superare la pesantezza insita nella tecnica dell'abitare attraverso un agile salto progettuale, nascondendo il segreto della leggerezza nelle sua gravità. Questo richiede una comprensione delle dinamiche ecologiche, economiche, sociali e culturali alle quali è dedicata la parte successiva di questo paragrafo.

Leggerezza ecologica

Volendo usare un gioco di parole, si può dire che l'attuale approccio alla questione ecologica, riducendo la sostenibilità a una delle tante conoscenze del progettista *tuttologo* è certamente insostenibile[7]. L'impatto negativo che spesso l'architettura ha sull'ambiente alimenta il dibattito contemporaneo producendo una disparata serie di tendenze che spaziano dall'ottimismo tecnocratico al catastrofismo verde[8], passando per l'*eco-fascismo*[9]. Come ha notato Lucien Kroll (1999), la mera operazione di *rinverdimento* – cita la pittura del palazzo di Ceausescu a Bucarest con un colore verde, unitamente all'inserimento di fontane e di un prato nell'intorno – non è certo un modo corretto e sufficiente di ripensare il rapporto tra l'ecologica e la vita quotidiana. Un discorso architettonico sulla leggerezza ecologica è imprescindibile se si considera che ogni costruzione impone una alterazione dei rapporti naturali nel contesto in cui si inserisce[10].

---

[7] "Ormai non c'è progetto di architettura che non sia accompagnato da uno schema nel quale tante freccette indicano il percorso di un'aria che diventa calda d'inverno e fredda d'estate in virtù di improbabili invenzioni tipologiche su fondazioni, murature e intercapedini. E non c'è progetto di urbanistica che non sia integrato da relazioni, profumatamente pagate, che parlano di paesaggio, tutele, reti ecologiche ed altre ragioni giustificative – a posteriori – delle scelte fatte." Umberto Cao, 2009: 19-20.

[8] Richard Ingersoll (2010: 47) osserva che spesso gli ecologisti promuovono la questione ecologica facendo leva sulla paura per le catastrofi ambientali e paventando una *Apocalisse verde* piuttosto che puntare ad un benessere equo per tutti.

[9] A proposito della *Utopia* descritta da Thomas More nel 1516, Ingersoll (2004: 184) afferma: "La vanità non è permessa, come neppure il lusso, il dissenso, la delinquenza. Le risorse sono impiegate per il benessere di tutti, eliminano così la povertà. Utopia è perfetta dal punto di vista della sostenibilità, ma assolutamente tirannica riguardo alle libertà individuali. Un sistema inflessibile, come l'ordine dei conventi, incapace di accogliere le diversità e il movimento. Spesso i rimedi immaginati per la crisi ecologica implicano l'avvento di un'autorità demiurgica, un eco-fascismo, come quello proposto da Moro."

[10] "La natura non può fare tutto ciò che fa l'uomo. E l'uomo non può fare tutto ciò che fa la natura" Louis I. Kahn; in Ingersoll, 2010: 36.

> Seppure inizialmente sollevata come problema di natura etica solo nei paesi industrializzati dell'Occidente, la sostenibilità, o minimizzazione dell'impiego di risorse non rinnovabili, è ormai diventata l'argomento tecnico, politico e legale al centro del dibattito internazionale. Oggi, qualsiasi discorso di teoria architettonica ritorna immancabilmente sul tema dell'ecologia.
>
> Richard Ingersoll, 2010: 36

La questione ecologica in architettura - ricostruita efficacemente da Richard Ingersoll (2010) - ha origini remote, sin da quando l'abitare per le società pre-industriali si traduce nella ricerca di un equilibrio tra ambiente costruito e ambiente naturale, richiedendo principalmente la gestione, la raccolta, la distribuzione e l'eliminazione dell'acqua, tutte esigenze soddisfatte dall'architettura terza: pozzi, serbatoi e acquedotti. Nell'epoca antica l'*impronta ecologica* di un singolo individuo, ovvero la quantità di risorse necessarie per soddisfare le sue esigenze, è pari solo a un quinto di quella attuale. Alla fine del diciottesimo secolo l'introduzione del motore a vapore nell'industria comporta un aumento incontrollato del consumo di combustibili a base di carbone, necessari per il funzionamento delle turbine, che rende più evidente gli effetti negativi dell'urbanizzazione. Nel 1862 il fisico tedesco Rudolph Clausius conia il termine *entropia* per definire la dispersione di materia e di energia in accordo alla seconda legge della termodinamica, mentre nel 1866 lo zoologo tedesco Ernst Haeckel introduce il termine *ecologia* per designare quella teoria in base al quale tutti gli elementi naturali sono interconessi. In epoca moderna, due maestri dell'architettura si interessano del rapporto tra tecnica e natura: Frank Lloyd Wright esalta l'avvento di nuove tecniche e materiali per costruire dentro la natura, pur disprezzando la banalità della produzione di massa, mentre Le Corbusier sceglie per la copertina del suo *Vers une Architecture* la foto del ponte di un transatlantico quale segno di una intenzionalità di avvalersi della tecnica per costruire sopra la natura. Negli anni Sessanta Paolo Soleri fornisce una risposta architettonica alla questione ecologica mediante l'*arcologia*, che vede la città come un organismo simile a un alveare che concentra la distribuzione delle risorse, ovvero progettata come una megastruttura sospesa sulla terra. Le teorie di Soleri si traducono nella costruzione a partire dal 1970 di *Arcosanti*, prototipo ecologico per 500 abitanti tuttora in corso di realizzazione a opera di volontari. Negli anni Settanta si apre la prima crisi internazionale legata alla questione ecologica, dovuta all'embargo petrolifero imposto dai paesi arabi produttori di petrolio ai danni degli Stati Uniti d'America e di tutte le nazioni schierate in favore di Israele. L'embargo, pur se limitato a un periodo di sei mesi, ha delle ripercussioni sull'economia mondiale per diversi anni, non tutte di segno negativo: la crisi energetica favorisce la concessione di finanziamenti pubblici per condurre delle ricerche sui temi dell'efficienza energetica e delle energie alternative, mentre l'adozione degli incentivi fiscali rende possibile l'installazione di 5.000 turbine eoliche sui pendii nel nord della California, dando luogo alla *Altamont Pass Windfarm*: l'architettura terza viene vista ancora una volta come rimedio alle problematiche ambientali generate dal progresso tecnico. Essa diviene anche modello per costruzioni ecologiche, come accade per il *Sea Ranch Condominium* in California, progettato dallo studio MLTW – Moore, Turnbull, Lyndon & Whitaker adottando a riferimento I fienili tipici del luogo, dei quali sono ripresi il tetto a falda unica e il semplice rivestimento a doghe. La questione ecologica torna al centro del dibattito internazionale con due eventi inquietanti: la scoperta del buco dell'ozono sull'Antartide nel 1985 e la catastrofe della centrale nucleare di Chernobyl nel 1986. Riscaldamento globale e contaminazione radioattiva sono considerate vere

e proprie minacce di una *Apocalisse verde*, alla quale si cerca di contrapporsi chiedendo una diminuzione dell'immissione di sostanze inquinanti nell'atmosfera e la messa al bando dell'energia nucleare in favore di fonti rinnovabili. Il disastro della centrale nucleare di Fukushima del 2010, sebbene prodotto da una catastrofe naturale e non dall'errore umano come a Chernobyl, ha riaperto nuovamente il dibattito.

Al danno ecologico prodotto dalla tecnica si risponde promuovendo un rimedio altrettanto tecnico senza interferire con lo stile di vita consumistico: è questo il principio sotteso all'*High Tech* in architettura, tradotto in costruzioni che forniscono il massimo delle prestazioni. Questo approccio si fonda sul pensiero dell'ingegnere americano Buckinster Fuller, per il quale il vero problema consiste nello spreco delle potenzialità di materia ed energia dovuto a una inefficienza tecnica, piuttosto che all'aumento di entropia. Ingersoll però mette in dubbio l'efficacia delle architetture *high-tech*: se è vero che esse mostrano una certa efficienza nel risparmio energetico, è anche vero che l'elevato costo di costruzione non sempre viene ammortizzato nel tempo da una maggiore efficienza energetica. Tuttavia, per quanto è stato detto in precedenza, a un problema tecnico si può rispondere solo con una soluzione tecnica, ma a condizione che sia controllata dall'agire umano. Un esempio positivo di un impiego ecologicamente leggero della tecnica è fornito dal *Barefoot College*: si tratta di un villaggio della regione indiana del Rajastan, fondato da Bunker Roy nel 1971 e costruito dalla comunità di circa 125.000 abitanti attraverso la produzione di tecnologie intermedie, quali celle solari e serbatoi idrici per l'acqua piovana, impiegati per le aree agricole carenti di energia e acqua. Nel 1989 il campus è stato ampliato con l'inserimento di 150 cupole geodetiche rivestite con pannelli ricavati dai cofani di macchine abbandonate, destinate a ospitare strutture per la biblioteca, i laboratori e residenze. In altri casi, invece si interviene sin dalla fase progettuale ispirandosi ai principi ecologici[11] o biologici[12], oppure ancora adottando opportuni sistemi di valutazione[13].

La necessità di una leggerezza ecologica è divenuta urgente a causa della globalizzazione che allo stato attuale contribuisce a moltiplicare l'effetto dei gas serra, a sua volta responsabile di innesca eventi disastrosi come l'uragano Katrina che nel 2005 ha devastato New Orleans. Essa assume una dimensione planetaria se si considera che i paesi in via di sviluppo, quali Cina e India, applicano i modelli inadeguati per l'ambiente ereditati dai paesi avanzati. Al peso sull'ambiente derivante dalle esigenze abitative, l'architettura terza deve rispondere con la bellezza e l'utilità implicite alla sobrietà.

La costruzione e la fruizione dei dispositivi tecnici dell'abitare richiede la messa a punto di interventi di mitigazione degli impatti ambientali che possono produrre nel

---

[11] I cinque principi *dell'Ecological Design* stilati da Stuart Cohen e Sim Van der Ryn prevedono: prefigurazione di soluzioni specifiche al luogo; impostazione progettuale sulla base di valutazioni ecologiche; imitazione della natura per un armonico inserimento in essa; riconoscimento di capacità progettuale agli abitanti; conferimento di visibilità alla natura (cfr. Ingersoll, 2010: 45).

[12] La *bioimitazione*, o adozione del paradigma biologico, è stata finora interpretata come ricerca di più di *soluzioni formali somiglianti alla natura* che di *procedure tecniche funzionanti come in natura*. L'approccio avrebbe un maggiore successo in architettura se gli edifici fossero concepiti come paesaggi o, come li ha definiti Louis I. Kahn, ciò che "la natura non può costruire" (cfr. Ingersoll, 2010: 45-46).

[13] Nel 1998 il Green Building Council, ente americano senza scopi di lucro, ha elaborato un sistema di valutazione detto LEED – Leadership in Energy and Environmental Design, basato su sei categorie: collocazione, efficienza idrica, energia ed atmosfera, materiali e risorse, qualità dell'ambiente interno, innovazioni e procedure progettuali (cfr. Ingersoll, 2010: 46).

territorio, allo scopo di favorire la realizzazione di una *rete ecologica*, ovvero di una infrastruttura naturale e ambientale che, connettendo ambiti naturali dotati di peculiarità con ambiti dispersi, si estende a tutto il territorio superando la tradizionale dicotomia tra naturale e artificiale (Dinetti, 2000). In molti paesi sono stati adottati opportuni accorgimenti per mettere in relazione habitat attraversati e frammentati da infrastrutture lineari (strade, linee ferroviarie, elettrodotti, acquedotti) mediante la realizzazione di corridoi ecologici. L'attuale modello ecosistemico presenta alcune criticità, a cui parzialmente contribuisce un uso superficiale delle tecnocostruzioni: insufficienza energetica, che lo rende dipendente da energie di origine esterna (combustibili fossili, energia idrolettrica); riduzione della capacità di assorbimento permanente del carbonio immesso nell'atmosfera; inefficienza nell'uso delle risorse idriche; produzione di inquinamento, aggravato dalla drastica riduzione della capacità autodepurativa dell'ecosistema; impoverimento del patrimonio genetico associato alle specie autoctone dovuto alla loro estinzione per mancanza di interscambi tra habitat isolati; riduzione delle potenzialità di utilizzo delle risorse naturali per le popolazioni umane.

Negli ultimi 50 anni il numero di habitat naturali e seminaturali in molte nazioni europee è drasticamente diminuito a causa dell'introduzione di nuove tecniche agricole e del processo di infrastrutturazione del territorio[14]. Molte azioni umane compromettono la presenza della fauna selvatica con effetti rilevanti sulla estinzione di molti esemplari. Tra le cause di mortalità della fauna selvatica indotte dall'uomo, quelle legate all'architettura terza comprendono: l'*impatto* con torri televisive, antenne telefonia mobile o elettrodotti; l'*annegamento* in canali, cisterne o vasche di depurazione; l'*elettrocuzione* su linee elettriche e grandi insegne al neon. Marco Dinetti (2000) osserva che, qualora una specie in declino non riesca a compensare l'incremento di mortalità dovuto alla presenza di infrastrutture abitative e della mobilità, si genera un problema significativo in merito alla conservazione della biodiversità.

Del rapporto tra gravità tecnica e levità ecologica si è interessato Edgar Morin (2007), il quale evidenzia una disparità: la tecnica introduce enormi benefici diretti a pochi privilegiati ma crea problemi ambientali che interessano tutta l'umanità. L'evoluzione tecnica, riducendo lo scarto tra sapere e potere del suo fare, richiede un maggiore interesse alle riflessioni di ordine etico intorno a questioni ambientali, economiche e sociali. Entro questo contesto, Morin ragiona sulla condizione umana inserita all'interno del paradigma cartesiano, caratterizzato dalla separazione tra soggetto e oggetto, tra spazio e tempo, tra pensiero ed emozione, che costituisce il modello della società contemporanea ed è tra le cause dell'attuale declino ecologico. Il principio di separazione del paradigma cartesiano, utilitarista e anti-ecologico, continua a dominare nonostante si cerchi di contrapporre la visione globale del mondo e la concezione della realtà come rete di sistemi che interagiscono tra loro, entrambi aspetti salienti del paradigma *globale* o *olistico*. A questo scenario Morin suggerisce di reagire non tanto escogitando nuove tecniche capaci di arginare le catastrofi e limitare i danni, quanto piuttosto modificando il modo di pensare il rapporto

[14] "Anche le zone agricole, che nelle menti dei pianificatori più sensibili coincidono con l'"ambiente da proteggere", sono in realtà superfici sempre più livellate e prive di elementi spontanei, ormai rese pressoché completamente artificiali ed inquinate dalle sostanze di sintesi. Nel suo complesso lo spazio governato è un territorio tecnologizzato, che coincide unicamente con l''habitat dell'uomo' (tra l'altro funzionalmente distorto) dove la biodiversità è stata quasi distrutta, e non con un 'ecosistema di tutti gli elementi della natura'." Marco Dinetti, 2000: 25.

tra l'uomo e il mondo, attingendo anche alle risorse artistiche, in altri termini, ristabilire un dialogo tra le scienze naturali, le scienze umanistiche e le arti per superare quell'atteggiamento accumulativo di nozioni specialistiche indotto dalla visione cartesiana. Il filosofo francese rintraccia le origini della superficialità dell'agire umano nella condizione paradossale che l'uomo si ritrova a vivere senza prenderne volerne coscienza, ovvero la condizione di essere autonomo dalla natura, eppure al tempo stesso dipendente dall'ecosistema in cui dimora: l'uomo e il suo abitare necessitano sia dell'energia, motore del progresso tecnologico, sia delle conoscenze e dei principi organizzativi dell'ambiente. Il fallimento teorico e pratico del pensiero ecologico negli ultimi decenni, legato a tale disinvoltura, pone la necessità di affinare nuovi strumenti concettuali per ripensare il delicato rapporto tra ambiente, tecnica ed etica, mettendo in luce rischi e incertezze legate alle applicazioni tecniche del futuro in modo da progettare quest'ultimo con misura. La questione non si risolve limitandosi a dibattere sul destino della tecnica nelle sue applicazioni a temi ritenuti scottanti - quali i rifiuti, gli organismi geneticamente modificati e le nanotecnologie – bensì richiede di mettere in gioco il destino della società. Morin nutre la speranza di un positivo sviluppo degli eventi ecologici, motivandola con tre ragioni: la labilità del confine tra probabile e improbabile, che spesso ha inaspettatamente mutato il corso della storia; la presenza di potenzialità umane inespresse che attendono il verificarsi di certi eventi per una piena manifestazione; la possibilità di una trasformazione in un sistema più ricco e più complesso, non definibile al momento con le conoscenze a disposizione. Il suo ragionamento può essere sintetizzato nelle parole del poeta Friedrich Hölderlin: "La dove cresce il pericolo, cresce anche ciò che salva"; ancora una volta, viene ribadita l'idea che ai danni tecnici si rimedia entro l'orizzonte tecnico. Indagare i rischi della tecnica nell'ambito di una leggerezza ecologica consiste nella prefigurazione di molteplici scenari possibili e nella creazione delle condizioni necessarie per sceglierne consapevolmente uno di essi.

La rigenerazione della sobrietà ecologica nella società contemporanea passa innanzitutto nella presa di coscienza delle cause che ne minacciano l'esistenza:

> La scienza occidentale, nel corso della sua storia, ha creato tutti gli strumenti tecnologici della rivoluzione industriale, ma non ha avuto altrettanto successo nell'ideare tecnologie che ne riparassero i danni. Viviamo un momento che si potrebbe definire terrificante. Un momento in cui i calcoli della catastrofe ecologica provocata dallo sviluppo hanno superato ogni previsione e spiazzato ogni ipotesi di soluzioni adeguate. (…) Alcuni scienziati includono *homo sapiens* tra le specie a rischio a causa di guerre, terrorismo, carestie e fattori ambientali.
>
> Richard Ingersoll, 2004: 182

Per il futuro si prospetta un peso ecologico strettamente connesso con l'abitare umano, se si considera che uno sviluppo inarrestabile del processo di urbanizzazione diffusa non opportunamente gestito, continuerà a richiedere la presenza nel territorio di tecnocostruzioni per la produzione, la distribuzione, la conservazione e lo smaltimento di energia, materia e informazione, seguendo logiche volte a incrementare l'inquinamento e gli sprechi. Uno degli scenari auspicati da Morin contro i rischi tecnici, consiste per Ingersoll (2004: 185) nell'evitare di soccombere al panico indotto da un

facile allarmismo[15] e ragionare come se il peggio si fosse già verificato: "In un certo senso, se ricordiamo Hiroshima, il disastro di Chernobyl, i buchi dell'ozono e tanti altri scempi ambientali quotidiani, si potrebbe credere che l'apocalisse ecologica sia già avvenuta. La natura (…) 'è finita', e non esiste angolo della terra che non sia già stato disturbato dalla minaccia ambientale antropogenica." Pensare di aver oltrepassato la tanto temuta *Apocalisse verde* consente infatti di abolire il senso di colpa e di guardare al mondo cercando "di introdurre terapie che ne permettano una fine dignitosa." Tra queste, è fondamentale l'adozione di un programma coordinato per preservare le risorse da parte del potere economico e politico:

> La crescente scarsità idrica in tutte le parti del mondo conferma che le risorse sono il vero capitale e che il controllo delle risorse (non solo del petrolio), soprattutto quelle rinnovabili, sarà la chiave per gestire il contesto post-apocalisse.
>
> Richard Ingersoll, 2004: 188

Leggerezza economica

Nel passaggio dall'allevamento all'agricoltura, l'umanità ha iniziato a organizzarsi in insediamenti spaziali allo scopo di difendere i magazzini del raccolto, dando contempo origine al divario tra la quantità di risorse messe a disposizione dalla natura e la quantità consumata (Amendola, 2010). L'aumentare progressivo dello scarto è per Erich Fromm una manifestazione tangibile della modalità esistenziale dell'*avere*, la cui essenza di voler possedere sempre di più conduce inevitabilmente a conflitti sia individuali sia collettivi[16]. Mentre i bisogni fisiologici sono soggetti ai limiti imposti dalla natura – a prescindere dall'intensità della fame, continuando a mangiare si raggiunge prima o poi la condizione di sazietà -, la volontà di avere è invece illimitata. L'attuale sistema consumistico sfrutta questa caratteristica escogitando continuamente nuovi desideri da soddisfare per garantire la propria sussistenza; Fromm (1993: 39) osserva che "se possiedo una macchina vorrò averne due, se ne ho una piccola vorrò averne una grande, e quando avrò soddisfatto questo bisogno vorrò uno yacht e poi ancora un aeroplano." La società contemporanea è strutturata secondo una organizzazione basata sull'accumulazione illimitata, tale che un rallentamento o un arresto della crescita innescano inevitabilmente una condizione di crisi; affinché il sistema funzioni, è necessario altresì ricorrere ai mezzi di seduzione per costringere l'uomo a consumare di più.

> L'uomo è in procinto di diventare un *Homo consumens*, un consumatore totale. (…) L'*Homo consumens* è quell'essere umano per il quale ogni cosa diventa oggetto di consumo: sigarette e birra, alcolici, libri, amore e sessualità, lezioni e pinacoteche. Per questo tipo d'uomo non esiste assolutamente nulla che non possa essere trasformato in un articolo di consumo.
>
> Erich Fromm, 1993: 72

---

[15] "La crisi ecologica è allarmante, ma sarebbe un errore soccombere al panico. Sentirsi ricattati da un senso di colpa per l'apocalisse ventura ricorda le peggiori sopraffazioni perpetrate dalla Chiesa." Richard Ingersoll, 2004: 185.

[16] "In grandi momenti di raduno gli indiani distruggevano i propri beni per evitare che l'accumulazione creasse una disparità e una tensione sociale che avrebbero minato la continuità del legame di gruppo. Distruggere significava elevare il valore simbolico dei beni a connettivo sociale, un po' il contrario del modo in cui lo shopping funziona oggi (come rituale di sacrificio del denaro e del lavoro umano al culto provvisorio di una proprietà individuale evanescente, l'individualismo definito dall'identità del consumatore)." Franco La Cecla, 2008: 41.

Quello che si innesca è un circolo vizioso, poiché l'uomo consuma per compensare la propria ansia, ma il consumo lo rende ancora più ansioso in quanto lo trasforma in individuo passivo che si limita a ricevere. Le ricadute si estendono a tutte le attività umane, compreso l'abitare: infatti, l'uomo cessa di essere un soggetto attivo, ovvero di agire consapevolmente e responsabilmente nello spazio della propria esistenza. Questa cessazione ostacola il suo reale benessere[17], ma per il consumismo importa soltanto ottenere il massimo risultato con il minimo impiego di risorse. A parere di James Hillmann[18] applicare sempre la logica dell'analisi costi/benefici è sintomo di un atteggiamento dettato dalla superficialità. Inoltre, percepire la crescita secondo gli sfavillanti scenari prefigurati dalla potenza della tecnica mette in secondo piano la considerazione che a ogni crescita quantitativa si associa sempre una diminuzione qualitativa; come sostiene Umberto Galimberti (2009: 118): "Oltre un certo livello, 'crescere' è dunque sintomo di problemi, quando non addirittura di declino."

Intorno al tema del declino hanno ragionato, pur su diversi fronti disciplinari, Serge Latouche e Yona Friedman. Il primo prospetta per il futuro un declino in termini di *decrescita*, di radicale contenimento dei consumi, la risposta capace di reagire alle emergenze generate dal consumismo dilagante e disinvolto, evitando al contempo un brutale e drammatico regresso. Tale idea prende forma a partire dalla consapevolezza della crisi ecologica in atto e da una condizione critica verso la tecnica e lo sviluppo.

> Dopo decenni di frenetico spreco, siamo entrati in una zona di turbolenza, in senso proprio e figurato. L'accelerazione delle catastrofi naturali – siccità, inondazioni, cicloni – è già in atto. Ai cambiamenti climatici si accompagnano le guerre del petrolio (alle quali seguiranno quelle dell'acqua) ma anche possibili pandemie, e si prevedono addirittura catastrofi bioenergetiche. (…)
>
> E' noto che la causa di tutto ciò è il nostro stile di vita fondato su una crescita economica illimitata.
>
> Serge Latouche, 2006: 7, 8

I limiti della crescita dipendono sia dalla disponibilità di risorse naturali non rinnovabili sia dalla velocità di rigenerazione delle risorse rinnovabili. Se storicamente entrambi i tipi di risorsa erano considerati beni comuni il cui uso è regolamentato dallo stato, con l'avvento dell'economia moderna si trasformano invece in saccheggio sistematico. Molte società tradizionali, ma anche alcune tribù attualmente, hanno instaurato con la natura una relazione fondata sull'inserimento armonioso dell'uomo nel cosmo. La modernità, eliminando la capacità di rigenerazione della natura e riducendo le risorse a materie prime da sfruttare, di fatto ha interrotto questo rapporto di reciprocità. L'economista rumeno Nicholas Georgescu-Roegen ha osservato che l'adozione del modello della meccanica classica newtoniana porta l'economia a trascurare l'irreversibilità del tempo e di conseguenza l'entropia, ovvero la irreversibilità delle trasformazioni che interessano energia e materia; sulla scorta di tale

[17] "L'uomo è felice quando mette in azione le proprie forze, quando sperimenta se stesso come persona attiva nel mondo. La felicità dell'uomo risiede nell'amore per la vita, e questa è un'esperienza molto attiva: nella *gioia* che viene da una pianta, da un paesaggio, dalla musica, da ogni occasione in cui l'uomo può utilizzare le capacità a lui date – in parte naturali, in parte acquisite – per essere creativo." Erich Fromm, 1993: 77.

[18] cfr. James Hillmann, *Forme del potere*, 1995; in Galimberti, 2009.

considerazione, Latouche rigetta lo sviluppo sostenibile come soluzione praticabile[19]: la seconda legge della termodinamica insegna che i processi di trasformazione dell'energia sono irreversibili, mentre la materia, anche quando riciclabile, non può essere mai recuperata integralmente. E invece l'odierna economia ha come principale fine la crescita per la crescita, conducendo ineluttabilmente al superamento della capacità riproduttiva della biosfera.

Cicerone nel *De Senectute* cita la massima di Catone "pianta alberi destinati a un'altra generazione", che rappresenta una enunciazione *ante litteram* del principio di responsabilità oggi invocato da più parti; davanti all'effimero come valore che pervade la contemporaneità, forse è il caso di domandarsi se si stanno costruendo architetture destinate alle future generazioni. Nel caso dell'architettura terza, vale anche il monito lanciato da John Stuart Mill[20]: essa effettivamente contribuisce a rendere meno faticoso l'abitare umano, ma non ha ancora dispiegato totalmente tutte le sue potenzialità. Essa è anche soggetta al cosiddetto *effetto rimbalzo*, fenomeno di aumento dei consumi legati alla riduzione dei limiti (monetari, temporali, sociali, fisici, ecc…) d'uso di una tecnologia, nel senso che a un aumento della sua efficacia corrisponde un maggiore consumo, fino a conseguenze estreme:

> Non dobbiamo sottostimare il pericolo che il delirio tecnico-scientifico prenda il definitivo sopravvento sulla saggezza. Con i loro progetti di "trans-umanità", i fantastici sostenitori delle microtecnologie e delle possibilità complessive offerte da tutte le nuove tecnologie, pretendono di poter inventare o realizzare, non senza una certa verosimiglianza, una nuova specie in grado di sopravvivere in un ambiente degradato. Questa sarebbe un'altra forma (più seducente?) di scomparsa della specie umana.
>
> Serge Latouche, 2006: 35

La produzione di disuguaglianza (le risorse non sono equamente accessibili da tutti), di una illusoria sensazione di benessere, nonché di una dipendenza dalla'accumulazione sono le tre ragioni per le quali non è possibile secondo l'economista francese seguire ancora il paradigma della crescita. La società è in crisi poiché costringe la maggioranza dei suoi membri ad agire contro la propria coscienza pur di sopravvivere, "eppure – scrive Latouche (2006: 38) - questa è la nostra tardiva modernità: pescatori che riescono a sopravvivere solo distruggendo i fondali marini, allevatori che torturano i loro animali, agricoltori che distruggono il suolo fertile, dinamici dirigenti che diventano despoti, ecc…" Alla presa di coscienza degli effetti nocivi derivanti dallo sviluppo, deve seguire una aspirazione a una migliore qualità dell'abitare, non limitandosi a reclamare la bellezza delle città e dei paesaggi, ma anche la purezza delle falde freatiche da cui si preleva l'acqua potabile, il miglioramento dell'aria e dei prodotti vegetali e animali. Si tratta di richieste ottenibili mediante l'ausilio della tecnica, per cui sarebbe ingenuo ritenere che la decrescita sia coniugata alla *tecnofobia*:

> Sarebbe ingiusto definire i sostenitori della decrescita come tecnofobi e reazionari semplicemente

---

[19] "L'inganno dello sviluppo sostenibile come tentativo per scongiurare lo spettro della decrescita sta anzitutto nel fatto che sotto 'i nuovi abiti dello sviluppo' si ritrova la crescita in tutta la sua nudità." Serge Latouche, 2006: 73.

[20] "Finora è dubbio se tutte le invenzioni meccaniche compiute sino a questo punto abbiano alleggerito la fatica quotidiana dell'uomo, (…) hanno indubbiamente accresciuto gli agi delle classi medie, ma non hanno ancora cominciato a operare quei grandi mutamenti nel destino che per loro natura sono destinate a compiere." John Stuart Mill; in Latouche, 2006: 19.

> perché richiedono di "avere voce in capitolo" sul progresso e la tecnica – una rivendicazione minima per l'esercizio della cittadinanza. La realizzazione di nuovi strumenti conviviali e di "tecnologie dolci" facilmente controllabili e riproducibili è auspicabile per riuscire a recuperare un minimo di autonomia.
>
> Serge Latouche, 2006: 63

Nella visione dell'economista francese la decrescita non è un arretramento nostalgico ma ragionevole nei cambiamenti qualitativi resi possibili da una tecnica innovativa e auspicabile per conseguire una equità ecologica e sociale. Essa si basa su una logica della *sobrietà* che prevede la *riduzione dei consumi* e l'*autoproduzione*.

La visione del declino per Friedman (2006) è legata alla questione della sopravvivenza per una società destinata a una povertà crescente, con particolare riferimento al possibile ruolo svolto dall'architettura. Dalla povertà nasce così l'*architettura di sopravvivenza*, per mezzo della quale la tecnica deve far fronte alla diminuzione delle risorse disponibili e al contempo garantire una condizione egualitaria di accesso[21]. Trattandosi di un fenomeno che non si manifesta allo stesso modo nelle varie epoche, viene definita *nuova povertà* quella condizione per cui gli individui possiedono denaro in misura insufficiente per soddisfare le proprie esigenze abitative secondo le convenzioni dell'epoca attuale. Nella Carta di Atene si afferma che le attività fondamentali per l'uomo sono abitare, lavorare, spostarsi e divertirsi, mentre Friedman fa notare che in origine, più di diecimila anni fa, esse erano mangiare, dormire, proteggersi e comunicare con gli altri, per cui propone una Carta della sopravvivenza nella quale i due elementi-base sono il tetto e il cibo[22]. La ricomparsa della povertà sotto una nuova forma è per Friedman la prova che tale problema non può essere risolto dal progresso tecnico-scientifico e che non è ancora nota una soluzione definitiva. Per individuarla, occorre innanzitutto capire che l'habitat concepito e costruito nella società industrializzata non risponde adeguatamente alle due esigenze primarie di offrire un riparo e produrre quantità sufficienti di cibo per tutti:

> L'urbanizzazione e l'adozione in agricoltura di pratiche industriali sono tra le cause della desertificazione: l'habitat dei paesi industrializzati di oggi distrugge la possibilità di produrre cibo per gli anni a venire. (La crescente occupazione del suolo – che significa irrigazione, fertilizzazione e sfruttamento eccessivi – porta a un suo deterioramento, in effetti, l'eccesso di coltivazione è un fattore molto importante dell'erosione, dunque una causa della desertificazione.
>
> Yona Friedman, 2006: 67

Una costruzione può essere considerata *architettura di sopravvivenza* quando si pone come obiettivo il miglioramento delle condizioni di abitabilità degli ecosistemi artificiali già esistenti[23] e quando persegue tale obiettivo facilitando la produzione alimentare, l'approvvigionamento idrico, la protezione climatica, la salvaguardia dei

---

[21] "L'architettura di sopravvivenza è quindi essenzialmente uno strumento di sopravvivenza (in condizioni molto particolari); un tempo tutta l'architettura è stata, non dimentichiamolo, architettura di sopravvivenza, ma ha perduto il proprio ruolo di strumento diventando disciplina. Proviamo a ritrovare questo ruolo dimenticato." Yona Friedman, 2006: 14.

[22] "Se proviamo a classificare le cose indispensabili per la nostra esistenza, in funzione del tempo durante il quale possiamo vivere senza, otterremo il seguente ordine: aria, protezione climatica, acqua, cibo. Tutti gli altri bisogni vengono molto dopo." Yona Friedman, 2006: 65.

[23] "Non si migliora un ecosistema (sul piano della "abitabilizzazione") senza pagare un prezzo, quello dell'accelerazione del processo di distruzione di tale sistema. (…) Abitare un ecosistema senza distruggerlo significa limitare gli interventi al suo interno: non costruire, né dissodare, né sostituire con nuove piante la vegetazione esistente." Yona Friedman, 2006: 83.

beni individuali e collettivi, l'organizzazione dei rapporti sociali e la soddisfazione estetica. Tale definizione si regge a parere di Friedman (2006: 87) sul principio che "la natura è abitabile a condizione che si sappia come abitarla e che si sia capaci di comportarsi secondo le sue esigenze". Esiste una differenza sostanziale tra l'architettura di sopravvivenza e l'architettura nel suo senso classico: mentre questa *trasforma gli spazi e le cose* per rendere il mondo abitabile dall'uomo, la prima *trasforma il modo di usare spazi e cose*, limitando le variazioni a quelle strettamente indispensabili per garantire condizioni di vita sufficientemente favorevoli.

Leggerezza sociale

La leggerezza sociale comprende tre aspetti strettamente correlati. Il primo è il *consenso*, ritenuto una *risorsa scarsa, preziosa e non immediatamente rinnovabile* da Giandomenico Amendola (2010: 24), per il quale un'architettura è socialmente leggera quando "riesce a mediare tra i bisogni e le spinte dei diversi gruppi, tra le esigenze dell'oggi e quelle di lungo termine di un domani anche lontano" e quando produce "più consenso di quanto ne consumi". Proprio il consenso è quella risorsa che sembra mancare quando si realizzano, ad esempio, inceneritori, antenne delle telecomunicazioni o aerogeneratori, accusati rispettivamente di inquinamento atmosferico ed elettromagnetico, nonché di deturpare il paesaggio: tutti comprendono la necessità della loro presenza per l'importante utilità che esercitano, ma a condizione che sorgano lontano da casa propria. Ritorna qui il tema dello scarto tra innovazione tecnica e percezione psicologica di cui si è parlato nel paragrafo 4.2 a proposito della rapidità.

> E' difficile ritenere che davanti ai grandi mutamenti tecnologici, alla necessaria e continua trasformazione delle basi produttive – dall'industria all'economia simbolica -, alla nuova domanda dei cittadini anch'essa in rapido mutamento, si possa sperare in una naturale positiva evoluzione delle caratteristiche della città e della sua supposta naturale capacità di adattamento. L'inerzialità non giova. Le espressioni "governare il cambiamento" e "progettare il futuro" assumono, perciò, speciale rilevanza nel caso della città.
>
> Giandomenico Amendola, 2010: 25

Lo sviluppo della tecnica consente gradualmente all'uomo di svincolarsi dalle calamità naturali e di non concepire più la morte per fame e la peste come eventi ineluttabili, passando così dal fatalismo con cui si accettavano le conseguenze indotte dalla mancanza di servizi tecnici (illuminazione, energia, trasporti, comunicazioni, salute) alla pretesa che questi funzionino perfettamente, nonostante la presenza di rischi tecnologici dalle conseguenze durature e disastrose possa risvegliare una paura ancestrale per gli eventi incontrollabili, simile a quella per le catastrofi naturali. Della natura non si può fare a meno, ma nemmeno della tecnica, ormai indispensabile per la sopravvivenza della prima: il pianeta senza l'intervento umano potrebbe garantire la sopravvivenza di cinque milioni di persone (come avveniva diecimila anni fa prima che fosse introdotta l'agricoltura) a fronte di una popolazione attuale pari a circa sei miliardi. Dalla paura per l'inquietante della tecnica nasce il rifiuto:

> Ognuno, di fronte al rischio tecnologico, intende riappropriarsi del controllo della tecnologia e delle attività connesse, anche se i concetti di rischio e controllo non sono semplici da comprendere e da applicare. Inoltre, la percezione di una possibile connessione con vistose attività militari dà una connotazione fortemente negativa a certe tecnologie. Ne segue un rifiuto per le soluzioni grandi (centrali energetiche, impianti petrolchimici, poli industriali, aeroporti, grandi manufatti), per quelle poco

comprensibili, perché frutto di conoscenze nuove e perciò non familiari (nucleare), per quelle considerate innaturali (chimica, nucleare, genetica).

Giuseppe Lanzavecchia, 1990: 78

Secondo James Wines uno dei principali obiettivi è la persuasione sociale, psicologica e politica in opposizione all'enfasi posta sulle soluzioni tecniche, poiché senza l'impegno sociale la tecnica sembra destinata ad andare in declino per mancanza di sostegno: l'innovativo contenuto tecnico deve accompagnarsi a un elevato contenuto estetico[24]. Se dunque la ragione d'essere di una opera architettonica consiste nella soddisfazione dell'abitante, ne consegue che questo ha una priorità rispetto al progettista; eppure, l'architettura contemporanea sembra contrastare il buon senso poiché raramente soddisfa le esigenze poste da chi la abita. Scrive infatti Friedman (2006: 17): "L'oggetto architettonico deve dunque essere, al momento, il risultato della collaborazione tra il futuro abitante e il costruttore-ideatore (l'architetto)." L'architettura contemporanea attraversa una crisi, mai verificatasi in passato, determinata da una estrema difficoltà di comunicazione: l'abitante non sa esprimere le proprie esigenze e le sue priorità sono quasi del tutto ignorate dal progettista, la cui modalità di trascrizione – il progetto – risulta spesso difficilmente comprensibile dai futuri fruitori.

Per ottenere il consenso, è necessario operare un *coinvolgimento*. Lucien Kroll (1996: 13), convinto che lo spazio dell'abitare abbia gradualmente smarrito il rapporto con l'agire dei suoi abitanti, vede nella mancanza di partecipazione alla costruzione dell'abitare umano la causa della nascita di paesaggi "fittizi, prefabbricati, in qualche modo imposti", paesaggi in cui si è fruitori temporanei e dunque non è possibile lasciare segno di sé. Nella sua visione di una *ecologia urbana*, pratica che tiene in considerazione tanto le relazioni tra gli abitanti quanto le relazioni tra questi e il loro spazio geografico, la leggerezza-sobrietà in ambito sociale si traduce in attenzione ai *processi abitativi* più che ai manufatti architettonici[25].

Non bisogna inventare forme nuove né, soprattutto, nuove macchine d'architettura. Non basta indagare a fondo sui bisogni statistici (sempre in ritardo) ma, semplicemente, ascoltare e seguire i desideri più contemporanei di abitanti vivi e attivi in una sperimentazione reale.

Lucien Kroll, 1996: 40

Tra le numerose sperimentazioni condotta da Kroll in questa direzione, si possono citare l'esperienza a Curtiribe in Brasile, dove lo smaltimento dei rifiuti è stato trasformato in una azione collettiva nella quale strumenti e fasi operative (raccolta differenziata, risanamento, concime, piantagione, trasporti, ecc…) sono integrati al contesto segnalando effetti e benefici all'intera comunità, e il concorso di Riesefeld, dove si propone di raccogliere le acque nere e di purificarle attraverso dei sistemi

[24] "(…) un'architettura veramente sostenibile deve includere un livello di alto contenuto estetico, perché le generazioni future non vorranno essere circondate di edifici brutti; specialmente perché la brutta arte vanifica in toto il principio della sostenibilità." James Wines; in Pisani, 2011: 89.

[25] "Prendere in prestito e restituire, non arraffare e buttare: ecco cosa va cambiato. (…) Quando gli industriali rifiuteranno di produrre materiali che non siano riciclabili (ossia quando verrà loro fatturato l'inquinamento che provocano), il paesaggio costruito cambierà di certo. Non è urgente capire e anticipare questa evoluzione? Gli architetti possono arrabattarsi nel decostruttivismo, nel postmoderno, nel nostalgico, nell'antico, ma il rinnovamento arriverà da un'altra parte." Lucien Kroll, 1996: 60.

elofitici spettacolari all'interno di un parco. Tornando ai tre esempi di prima, certamente un coinvolgimento della collettività nella fase progettuale di inceneritori, antenne delle telecomunicazioni e aerogeneratori favorirebbe una loro accettazione nel territorio.

Ma il consenso si produce attraverso il coinvolgimento se prima viene svolta una adeguata attività di *educazione* alla leggerezza sociale. Un efficace esempio è offerto dall'*agri-civismo* suggerito da Richard Ingersoll (2010), attività legata alle esigenze civiche di educazione, ricreazione e manutenzione del verde, come versione urbana e dai risvolti sociali dell'agri-turismo. La legge italiana prevede originariamente che una quota massima pari al trenta percento della rendita di un'azienda agricola possa provenire dall'ospitalità; analogamente, si ipotizza di stabilire che almeno il trenta percento di ogni sito urbano oggetto di riqualificazione debba essere coltivabile. Gli obiettivi dell'agricivismo sono la promozione di una sinergia tra abitanti ed ecosistema e la costituzione di un senso di appartenenza e quindi di responsabilità verso lo spazio urbano. Dunque, educare a considerare gli orti coltivati componenti di un sistema sociale e paesaggistico.

> Intrecciare i terreni coltivati con il tessuto urbano è un modo decoroso per provvedere al fabbisogno locale e risolvere i problemi idrici. La presenza dell'agricoltura in città inserisce un altro ritmo del tempo, quello dei cicli stagionali delle piante, che fa da contrappunto al ritmo quotidiano del lavoro. L'impatto sociale di tanti giardinieri urbani responsabili delle coltivazioni dovrebbe catalizzare un nuovo senso di appartenenza al luogo. L'agricoltura, che per secoli significava non-città, può dare al contesto urbano un nuovo significato civico.
>
> Richard Ingersoll, 2004: 203

In definitiva, la leggerezza sociale consiste nella promozione di attività educative rivolte alle tecnocostruzioni e nel coinvolgimento della collettività nella loro progettazione, in modo da generare un ampio consenso.

Leggerezza culturale

Il contenuto tecnico contribuisce alla costituzione di tre modelli culturali nell'uso del territorio dell'abitare: lo *spazio-discarica*, lo *spazio disperso* e lo *spazio dismesso*. Zygmunt Bauman ritiene che il fenomeno della globalizzazione, mettendo in connessione ogni parte dello spazio con le altre, trasforma ciascuna di esse in *specchio* che riflette nel quotidiano le incertezze e le difficoltà presenti a scala planetaria, coniando per lo spazio la definizione di *discarica di problemi globali*[26]. Nei ragionamenti condotti in precedenza sulla visione disincantata dell'agire architettonico verso le implicazioni etiche, si è parlato dello *Junk space*, lo spazio-spazzatura, che per Rem Koolhaas (2001) è l'inevitabile prodotto della società consumistica reso possibile dalle potenzialità tecniche: in una intervista rilasciata a un quotidiano nel 2003[27], dichiara di interessarsi allo spazio-spazzatura in quanto soggetto a incessanti trasformazioni conseguenti al mutamento delle funzioni e delle esigenze in esso esplicate. E poiché il mondo è dinamico e non statico, comprendere tali evoluzioni è per l'architetto olandese indispensabile ai fini dell'apprendimento della realtà contemporanea che viviamo.

---

[26] "Le città contemporanee sono discariche dei prodotti difettosi e deformati della società fluido-moderna (e al contempo contribuiscono esse stesse all'accumulo dei rifiuti)." Zygmunt Bauman, 2003: 161.
[27] cfr. Di Franco, 2007: J4.

> Se i detriti umani gettati nello spazio hanno trasformato in una discarica il vuoto cosmico, i residui che l'umanità abbandona sul pianeta hanno creato lo junk space. Junk space è ciò che resta della modernizzazione giunta alla fine della sua corsa o, piuttosto, è ciò che si va coagulando man mano che essa avviene: sono le sue ricadute.
>
> Rem Koolhaas, 2003; in Di Franco, 2007: J5

All'interno dell'appellativo *Junk space* possono ricondursi una serie di categorie concettuali oggetto di riflessione critica nella cultura architettonica degli ultimi decenni: i *non-lieux* di Marc Augè (1992), gli *iperluoghi* di Massimo Ilardi (2007), i *corpi ambientali virtuali* di Franco Purini (2006) e gli *spazi ibridi* di Boeri, Lanzani e Zardini. Elemento comune di queste definizioni è la consapevolezza della necessità di assumere nuovi strumenti per la comprensione e la progettazione dello spazio. Esse descrivono un ambito spaziale connotato da una sovradeterminazione delle componenti quantitative e qualitative, dando luogo a una fenomenologia del quotidiano: la poetica della discarica, infatti, invita a un approccio che interpreta in positivo gli aspetti meno nobili dello spazio contemporaneo, aspetti legati alla disarticolazione tra luogo, uso e significato che vengono assunti come strumenti di lettura e comprensione. Ma la seduzione esercitata dallo slogan *Junk space*, se ha certamente il merito di definire concisamente l'idea di apprendere dalla discarica, proprio per la sua natura sintetica può eliminare le specificità sottese a tale modello (De Franco, 2007). Per un approfondimento del tema della flessibilità dell'uso, della mutevolezza della sua forma e della poliedricità del suo significato si rimanda invece al discorso sulla molteplicità del paragrafo successivo.

Il secondo modello, lo spazio disperso a cui Richard Ingersoll (2004) dà il nome di *sprawltown*, consiste in un fenomeno di urbanizzazione che si estende sul territorio in modo informe e diffuso[28], portando al superamento delle tradizionali categorie di *urbano* e *rurale*: eliminati i vincoli dello spazio e del tempo, un punto qualsiasi può diventare centrale poiché i flussi che attraversano il territorio non gravitano più attorno a punti fissi. L'abitare contemporaneo si esplica in uno spazio privo di ordine, di centro e di regole, spazio *babelico* dominato dalla dilatazione, dalla dispersione e dalla dissoluzione (Pavia, 2002). Avverte Paolo Desideri (2001: 16): "Il mondo si è fatto metropoli: fuori non c'è più nulla (…). La metropoli non come metafora ma come concreta condizione spaziale del vivere presente." Ingersoll ripercorrendo l'evoluzione morfologica dello spazio urbano ne evidenzia la stretta dipendenza dai dispostivi tecnici sia fissi sia mobili: dalla *città difesa*, la cui forma è condizionata dal cannone mobile, passando attraverso alle visioni di città-fabbrica[29] e di città-infrastruttura[30], si arriva alla *città diffusa* dominata dall'automobile, anche se già all'orizzonte si intravede

---

[28] "Senza accorgersene la città è scomparsa. Continuiamo a vivere in ambienti urbani con nomi storici come Roma, Parigi, New York, Pechino, ma oggi la maggior parte del mondo sviluppato abita in periferia. L'eccesso di urbanizzazione negli ultimi 50 anni ha portato la città oltre la metropoli, alla megalopoli: un territorio urbanizzato." Richard Ingersoll, 2004: 8.

[29] cfr. Ingersoll, 2004: 14: si fa riferimento ai progetti del *Panopticon* di Jeremy Bentham (1791) e delle *Salines de Chaux* di Claude Nicolas Ledoux (1770), nonché alle visioni utopiche del *Falansterio* di Charles Fourier (1834)e della *Unité d'habitation* di Le Corbusier (1945).

[30] cfr. Ingersoll, 2004: 14: si fa riferimento alle trasformazioni urbane ottocentesche del barone Haussmann a Parigi e di Idelfonso Cerdà a Barcellona, entrambe basate su una capillare rete di servizi (trasporti, acqua, fognature, mercati e forze dell'ordine), così come al progetto della *Ciudad Lineal* di Arturo Soria y Mata (1882).

la *città virtuale* resa possibile dall'avvento di internet. L'introduzione della dispersione è però possibile non soltanto per l'incremento dell'uso di mezzi di trasporto dapprima collettivi e poi individuali, ma anche grazie ai dispositivi tecnici che distribuiscono i servizi urbani (acqua, luce, gas e telecomunicazioni) sempre più lontano dal centro consolidato. Rosario Pavia (2002) si interessa prevalentemente alla capillarità di distribuzione dell'energia elettrica: in meno di un secolo il settore idroelettrico si diffonde in tutto il territorio italiano, innescando consistenti processi insediativi: la costruzione delle dighe e delle centrali lungo i corsi d'acqua è sempre seguita dalla realizzazione di strade, villaggi operai, attrezzature e servizi di base. La realizzazione di impianti idroelettrici ha avuto la sua massima espansione nel periodo tra le due guerre, per lasciare gradualmente il posto agli impianti geotermici, mentre parallelamente si registra un incremento delle reti di distribuzione e delle stazioni di trasformazione. Il trasporto dell'energia elettrica ha esercitato un forte impatto nello spazio dell'abitare: per soddisfare il crescente bisogno di elettricità, il territorio nazionale è oggi attraversato da un fitta rete costituita da tralicci, linee ad alta tensione (150, 220 e 380 kV) e da nodi (stazioni di trasformazione primarie e secondarie). Anche la sostituzione della illuminazione a gas con quella elettrica accentua l'importanza del trasporto di elettricità non soltanto nel modificare lo spazio, ma anche nell'influenzare la cultura, le arti e l'immaginario collettivo.

> La crescita della città contemporanea è inscindibile dallo sviluppo dell'energia elettrica. Intorno alle città si localizzano le stazioni di trasformazione da cui partono le reti di distribuzione che attraversano ogni parte del tessuto urbano. Le successive fasi della crescita della città possono essere documentate attraverso l'analisi di questi impianti di trasformazione che dalle aree centrali sono spinti sempre più verso quelle periferiche.
>
> Rosario Pavia, 2002: 74

Analogamente alla figura della discarica, anche le varie visioni sulla dispersione propongono di partire dalla sua accettazione[31] per tentarne una interpretazione positiva: anche se al momento il disordine genera un senso di disorientamento e di bruttezza, forse "verrà il giorno – domanda Ingersoll (2004: 13) – in cui il narcisista si accorgerà che non è necessariamente quello che si consuma, ma piuttosto l'ambiente nel quale si consuma, lo specchio più affidabile della propria bellezza". Atteggiamento le cui origini si ritrovano nella definizione data da Henry Miller (cit. in Quaroni, 1967: 23) "confusione è parola inventata per indicare un ordine che non si capisce", e nella metafora dell'*ipertesto* introdotta da Andrè Corboz (1994) come modalità di lettura dello spazio[32]. E allora il disordine della dispersione diviene *ordine difficile da capire* che richiede nuovi strumenti concettuali e progettuali. "*Sprawltown* è

[31] "Questa città dispersa, nonostante la sua materiale evidenza, non è stata ancora accettata come la vera dimensione della città contemporanea, come la condizione strutturale per reinterpretare, nell'insieme, i nuovi rapporti tra le parti urbane, tra le reti insediative ed il territorio. Non si è ancora compreso che, soprattutto in Europa, è la città diffusa il nuovo scenario attraverso cui ridefinire il senso dei paesaggi e delle relazioni tra i contesti locali e i circuiti della globalizzazione." Rosario Pavia, 2002: 24.

[32] Lo spazio contemporaneo sembra non più interpretabile come un testo, bensì come un *ipertesto*, in quanto dotato di una pluralità di tracciati di lettura. L'immagine dell'ipertesto allude ad una rete di unità informative aventi natura eterogenea (testo, suono, immagini, video, programmi) e connesse secondo un ordine non lineare, parzialmente predefinito e definibile in diversi modi da parte dell'utente. L'ipertesto spaziale, analogamente all'ipertesto informatico, consente di ordinare e combinare i materiali eterogenei di cui si compone il territorio secondo una pluralità di interpretazioni, offrendo diverse modalità di orientamento e di attraversamento a molteplici fruitori.

il tentativo di prepararsi alle conseguenze della più grande urbanizzazione della storia"; prosegue Ingersoll (2004: 18-19): *Sprawltown* è un progetto per dar vita a una nuova coscienza urbana nelle vaste zone di indifferenza che ci circondano. Piuttosto che reprimere la modernità, si deve complicare la sua tendenza alla monofunzionalità, aggiungendovi altri obiettivi. Bisogna pensare alle infrastrutture come pretesti per arte. Mescolare quello che è stato segregato. Ripristinare quello che è stato compromesso. Compensare la natura attraverso ogni intervento architettonico." Dunque, l'architettura terza come *ingrediente* indispensabile nella *ricetta* prescritta per una interpretazione positiva del modello culturale della dispersione.

Sul modello dello spazio dismesso è stato dedicato un intero numero monografico della rivista *Rassegna*[33]. La *dismissione* è un fenomeno causato non soltanto dalla cessazione o dal trasferimento delle attività produttive, ma anche dall'ammodernamento tecnico di servizi e infrastrutture, all'interno del quale le tecnocostruzioni giocano un ruolo rilevante:

> Gasometri, torri d'acqua, ciminiere, banchine e gru, silos, altoforni, magazzini, impianti di depurazione, serbatoi; ma anche grandi porzioni del territorio agricolo, impianti estrattivi, centrali elettriche, condutture, brani di assi stradali, binari ferroviari, stazioni merci e di manovra, convogliatori; e ancora aree e postazioni militari, complessi carcerari, mercati generali, mattatoi, servizi sanitari, asili nido ed edifici scolastici, intere porzioni di edilizia periferica.
>
> Per chi ha l'abitudine di osservare il mondo attraverso la "lieve ossessione" dell'architettura, la fine del secolo appare percorsa – nel territorio dei paesi più sviluppati – da un movimento di ritrazione dell'attività umana da molti dei manufatti che ne hanno per decenni segnalato la presenza.
>
> Stefano Boeri, 1990: 6

Le aree dismesse pongono la questione del riequilibrio territoriale, offrendo l'occasione di rendere più logica e coerente la rete di servizi e infrastrutture; occasione che per Vittorio Gregotti (1990) si traduce nel progetto di architettura in una maggiore attenzione al confronto con gli aspetti strutturali e stilistici del contesto storico-geografico, agli oggetti e alla loro relazione, alle sequenze, alle scale e alle gerarchie tra le parti, alla previsione di una elevata mescolanza di funzioni compatibili, entro ragionevoli limiti di densità, infine al conferimento di una immagine omogenea, ordinata e riconoscibile pur mantenendo una certa flessibilità. E' stato più volte messo in evidenza come la crescente velocità delle innovazioni tecniche trasforma con altrettanta celerità le tecnocostruzioni dismesse in scarti[34]; Marcel Smets (1990: 12) guarda ai dispositivi per l'estrazione di materie nell'Europa nord-occidentale, "rovine gloriose e abbandonate" a seguito della ondata di chiusura degli impianti obsoleti intorno agli anni Sessanta, che "si ergono come simboli di decadenza e dominano uno scenario di bellezza talvolta brutale."

L'ossessione per ciò che è stato ha una tale influenza da impedire di immaginare un futuro diverso, per cui rimangono abbandonate a se stesse caricandosi di una nuova valenza simbolica.

---

[33] cfr. Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati".

[34] "La rivoluzione tecnologica in atto sta trasformando radicalmente il modo di produrre, di utilizzare beni e servizi, quindi di vivere e, in termini più profondi, sta anche toccando gli aspetti stessi della cultura e dei riferimenti etici (si pensi all'informatica, o alle biotecnologie con gli interventi sulla procreazione e la morte). Essa sta anche rendendo obsolete le strutture produttive, quelle urbane e extraurbane, così come si sono venute realizzando nel corso dei secoli e in particolare nell'Ottocento e nel Novecento, sulla spinta delle esigenze poste dalla rivoluzione industriale." Giuseppe Lanzavecchia, 1990: 76.

> Quando il disastro economico si rivelò sostanzialmente irreversibile, questi emblemi di tempi migliori non mancarono di attirare l'attenzione. Con scarsi mezzi e grande coraggio, l'energia fu concentrata sulla salvaguardia di importanti punti di riferimento. Spesso l'obiettivo centrale fu costituito dall'idea di archeologia industriale e di conservazione dei simboli più rappresentativi di un'attività che aveva modellato il paesaggio.
>
> Marcel Smets, 1990: 12

A proposito di un intervento di recupero di un'area adibita all'estrazione mineraria, scrive Alessio Battistella (2010: 179-180): "il fine è fare in modo che gli abitanti diano nuovi significati ai luoghi che abitano sviluppando così una rinnovata identità in continuità con le preesistenze dell'industria, le quali non devono essere cancellate totalmente, ma rimanere in quanto 'luoghi della memoria', a testimonianza del lavoro compiuto da chi le ha realizzate. Non va sottovalutato, inoltre, il loro grande potenziale estetico, in grado di trasformare desuete infrastrutture in espressivi *landmark*." Giuseppe Lanzavecchia (1990), invece, mette in evidenza come la rivoluzione tecnica - abbinata alla volontà di riacquisire il controllo sulle attività produttive e sulla loro gestione, nonché di pretendere maggiore sicurezza per l'uomo e maggiore attenzione per l'ambiente - rende obsoleta anche l'architettura terza a supporto dell'agricoltura, da millenni componente essenziale dell'abitare umano[35]. Se da un lato si ipotizzano sviluppi rilevanti nella produttività e nel miglioramento qualitativo, dall'altro il processo che ricava energia dalle colture sembra rappresentare la soluzione ottimale per soddisfare le esigenze energetiche senza intaccare eccessivamente il patrimonio forestale e per ridurre l'immissione di anidride carbonica dovuta all'uso di combustibili fossili. La dismissione di attività produttive, estrattive e agricole – ma il discorso può estendersi in generale a tutte le tecnocostruzioni – richiede un *ampliamento dello sguardo* (Secchi, 1990), dai soggetti coinvolti ai singoli oggetti e al contesto, fino al tentativo di cogliere le trasformazioni della società e dello spazio abitativo correlate al fenomeno. Oggi la nuova sensibilità ambientale e le domande che nascono dal ricorso intensivo alla tecnica pongono nuove riflessioni sul modo d'uso dello spazio, esprimendo al contempo la possibilità concreta di elaborare progetti che si rapportino criticamente a esso. A partire dall'individuazione di una ambivalenza nel termine *dismissione* – da un lato evoca l'esito di un ciclo attivo che allude a una perdita dovuta a conclusione o interruzione, dall'altro postula anche un risarcimento nel riutilizzo di detta area per altre attività – Sergio Crotti (1990) trasforma lo spazio dismesso in *spazio ritrovato*, il quale non offre una indifferenza concettuale da occupare con modelli astratti, bensì necessita della comprensione del contesto entro cui si colloca. Per il progetto di architettura terza si tratta quindi di superare la riduzione utilitaristica delle parti distinte da singole funzioni autonome per ricercare una nuova integrazione; inoltre, la specificità di metodo e contenuto al suo interno può configurare la tecnocostruzione dismessa quale componente strutturale dello spazio abitativo sintetizzando le varie categorie spaziali, specificando i caratteri espressivi, simbolici e comunicativi della nuova forma.

---

[35] "L'agricoltura è, da migliaia di anni, lo strumento principale mediante il quale l'uomo ha trasformato, costruito e gestito il suo territorio, e non si conoscono altri strumenti altrettanto validi che possano sostituirla. In Europa, e in Italia in particolare, non esiste praticamente metro quadro del territorio che non sia stato costruito dall'uomo con la sua agricoltura e con i suoi manufatti." Giuseppe Lanzavecchia, 1990: 78.

> Un evento inedito si manifesta nelle aree dismesse: la sottrazione fisica dell'architettura urbana che ha per effetto la destituzione culturale dei luoghi. Ma l'orma delle aree abbandonate è impressa nella città e conserva la memoria strutturale che la lega alle ragioni del contesto e dunque gli eventi costitutivi della specifica identità urbana. Ogni intervento modificativo suscita le interne qualità differenziali e individua ci che dovrà seguire. Del resto, le aree dismesse restano tali se non si possiede un'idea di città entro cui il loro assetto possa rideterminarsi, e, ancor più, se non si formula un progetto di ricomposizione urbana e non si infondono contenuti e attribuzioni che esprimano nuovi valori architettonici, grazie ai quali lo stereotipo negativo "aree dismesse" si tradurrebbe nell'accezione affermativa di "aree restituite".
>
> Sergio Crotti, 1990: 68

Discarica, dispersione e dismissione sono tre modelli culturali legati al contenuto tecnico che richiedono la leggerezza-sobrietà di assumerli quale punto di partenza per una interpretazione positiva tesa a orientarli verso la costruzione di nuovi scenari del'abitare. I materiali scartati a seguito della dismissione, sospesi tra identità inespressa e anonimato apparente[36], diventano per Cherubino Gambardella[37] occasione di progetto, dove si trasmette un contenuto tecnico soltanto attribuendo un carattere concettuale, artistico e funzionale allo spazio: "colonne di *container* come città virtuali, infrastrutture abbandonate, scheletri di fabbriche dismesse, cataste di materiali edili in attesa d'uso, colline di inerti cavati e pronti per nuove configurazioni, teorie di rottami abbandonati attendono usi e riusi che concorrano a un nuovo disegno ambientale." L'elevato costo per la distruzione della materia richiede una particolare attenzione verso l'esistente[38] la cui esplorazione delle formalità e figuratività inespresse[39], facendo attenzione a non ricadere in una compiaciuta estetica del *non finito*, costituisce un nuovo abaco d'uso progettuale in linea con la sobrietà culturale richiesta dalle contingenze contemporanee. All'impiego di materiali progettuali poveri, scartati, corrispondono suggestivi e poliedrici processi evocativi.

La costruzione di nuovi paesaggi culturali dell'abitare è un processo che riguarda non soltanto le tecnocostruzioni già disperse o dismesse nel territorio, ma anche quelle future. Dopo un lungo periodo di cecità intellettuale, si ravvedono finalmente i primi segnali verso la creazione di future strategie per l'inserimento dei dispositivi tecnici finalizzati alla produzione energetica, nelle quali gli obiettivi primari sono il ripristino di un equilibrio ambientale o il suo mantenimento nel caso in cui già esista, nonché la modifica dell'atteggiamento culturale della collettività[40]. La leggerezza culturale si lega

---

[36] "La contemporaneità raffigura simultaneamente questa duplice condizione che, però, a ben vedere, non è totalmente antinomica, perché *identità* e *anonimato* quasi sempre interagiscono confinando e comporre può oggi voler dire disegnare questo confine dandovi voce, geometria e materia." Cherubino Gambardella, "Riti insoliti per nuovi paesaggi"; in Cao, Ciorra, Gambardella, 1998: 57.

[37] Cherubino Gambardella, *ibidem*.

[38] "I costi elevati della distruzione di materia impongono una particolare attenzione verso quello che c'è e dove c'è e, pertanto, fuori da ogni compiacimento sull'estetica del *non finito*, ciò che esiste va conformato con fredda precisione secondo le ragioni di una regia commisurata alle necessità della realtà contemporanea." Cherubino Gambadella, *ibidem*.

[39] "Tra le possibilità operative si può scegliere di agire, come suggerisce D'Ardia, attraverso `il piegare lamiere, utilizzare le cataste di paesaggi imprevisti… soffermarsi sui colori mutati da una trascurata manutenzione oppure sorprendere con progetti di nuove forme derivate da un selettivo smontaggio di parti di un tutto degradato fino a fermarsi su forme già nascostamente presenti'." Cherubino Gambadella, *ibidem*.

[40] "Essere `ecologicamente corretti' quando si costruisce può risolvere soltanto in parte il problema dello squilibrio ambientale. Intervenire (sullo spazio dell'abitare, nda) è invece la chiave di una svolta più profonda. A che cosa serve il risparmio energetico del proprietario di una casa sostenibile se egli deve comunque usare l'automobile in continuazione? Rifondare il sistema urbano con criteri bioregionali dovrebbe essere prioritario. Il bioregionalismo (…) si riferisce alla giusta distribuzione della popolazione urbana secondo le risorse di un territorio geografico, in relazione agli ecosistemi." Richard Ingersoll, 2004: 194.

qui alla leggerezza sociale: Battistella (2010) auspica la creazione di agenzie per la gestione delle questioni inerenti l'installazione di centrali eoliche e per coordinare le trasformazioni che innescano sul territorio, trasformando queste in luoghi. La risonanza acustica degli aerogeneratori di grande dimensione non li rende adatti a situazioni urbane, ma la loro imponenza per Ingersoll (2004) suggerisce l'ispirazione per un nuovo scenario dell'abitare, analogamente all'acquedotto in epoca antica:

> Le infrastrutture hanno sempre costruito paesaggio, dagli acquedotti romani fino alle centrali eoliche. Costruiscono paesaggio e hanno un gran valore perché sono in grado di rappresentare la comunità che li costruisce, descrivono le convinzioni di un'epoca, i valori di una collettività che prendono forma nei paesaggi che costruisce.
>
> João Ribeiro Ferreira Nunes; in Battistella, 2010: 258

Reinterpretare i parametri tecnici che intervengono nella progettazione di una centrale eolica - direzione del vento, spazio tra le turbine, grande dimensione, griglia di installazione e densità di distribuzione, distribuzione delle file di turbine – consente la costruzione di un nuovo paesaggio culturale. Verso questa direzione muove il *Wwwindmmmills Project*, una proposta avanzata dagli NL Architects che si basa su cinque punti fondamentali: *Megawatt*: la fonte eolica ha una capacità di produzione superiore alle altre fonti rinnovabili; *Super sizing*: necessità di integrare le grandi dimensioni delle turbine con il contesto; *Generic city*: intenzionalità progettuale nel disegno dei parchi eolici; necessità di lavorare sulla densità e sulla disposizione delle turbine; *Remix*: installazione di turbine a differente altezza per evitare eventuali interferenze nell'esposizione al vento; *Power Plant*: raggruppare le turbine in una sola struttura (tipo un fiore composto da più turbine). L'iniziativa *giardino dell'energia* promossa dall'IBA Fürst-Pücker-Land in collaborazione con l'associazione Energiegarten e.V. mira invece a diffondere l'idea che una convivenza tra diverse fonti energetiche rinnovabili possa dare vita a un paesaggio di qualità, seguendo la vocazione di ciascun luogo per la scelta delle risorse rinnovabili da adottare. Coltivare le materie prime necessarie per la produzione di energia, trasformando i coltivatori in *energicoltori*, per Battistella (2010) comporterebbe un notevole salto di qualità se all'uso combinato di diverse fonti energetiche rinnovabili (sole, vento, acqua, geotermia e biomassa) venisse integrato un progetto generale del contesto.

Al momento la trasformazione dell'atteggiamento culturale verso un approccio orientato alla sobrietà sembra interessare prevalentemente i dispositivi tecnici per la produzione energetica da fonti rinnovabili, ma sarebbe auspicabile una sua estensione alle tecnocostruzioni finalizzate alla produzione, alla distribuzione, alla conservazione ed allo smaltimento di energia, materia e informazione, presenze diffuse nell'abitare quotidiano.

Strategie di leggerezza

Chiarite le dinamiche ecologiche, economiche, sociali e culturali sottese all'uso dello spazio da parte dell'architettura terza, rimangono da individuare le possibili strategie per renderla lieve. Facendo esplicito riferimento al programma proposto da Serge Latouche[41] per attuare la decrescita, si afferma che un'architettura terza

[41] "Il cambiamento radicale di prospettiva può essere realizzato attraverso il programma radicale, sistematico, ambizioso delle "otto R": rivalutare, riconcettualizzare, ristrutturare, rilocalizzare, ridistribuire,

possiede una leggerezza nel senso di sobrietà quando *rivaluta* il senso dell'abitare come avere cura, *ridistribuisce* l'accesso alle risorse, *rilocalizza* ovvero espleta le sue funzioni tecniche a livello locale contribuendo a ristabilire il senso del luogo, e infine *ricicla* l'esistente.

L'articolato discorso sulla leggerezza dell'architettura terza, che implica l'assunzione della sobrietà come valore emblematico in luogo della superficialità, si può riassumere parafrasando la regola di Mohandas Karamchand Gandhi[42]: *abitare più sobriamente affinché gli altri possano sobriamente abitare*.

Rivalutare: abitare con poco e bene

Rivalutare l'abitare come aver cura richiede il superamento dell'immaginario dominante che ha *colonizzato le anime* al consumo illimitato attraverso l'educazione e la seduzione mediatica:

> L'intera umanità professa un unico credo. I ricchi lo celebrano, i poveri vi aspirano. Un unico dio, il progresso, un unico dogma, l'economia politica, un unico paradiso, l'opulenza, un unico rito, il consumo, un'unica preghiera, *Crescita nostra che sei nei cieli*... Ovunque la religione dell'eccesso venera gli stessi santi – sviluppo, tecnologia, merci, velocità, frenesia – dà la caccia agli stessi eretici – chi sta fuori dalla logica del rendimento e del produttivismo -, propone un'unica morale – avere, mai abbastanza, abusare, mai troppo gettare, senza ritegno, poi ricominciare, ancora e sempre. Uno spettro agita le notti di questa umanità, la depressione del consumo. Un incubo la ossessiona, le variazioni del prodotto interno lordo.
>
> Jean-Paul Besset; in Latouche, 2006: 101-102

La colonizzazione operata dal consumismo per mezzo della tecnica investe il futuro dello spazio abitativo, dal momento che, osserva Latouche (2006: 108), anche cambiando immediatamente paradigma culturale, l'umanità nei prossimi secoli dovrà occuparsi della difficile gestione di "ruderi di centrali nucleari, fusti di rifiuti radioattivi e flussi di geni, all'interno di paesaggi chimerici", unitamente ai disastrosi effetti psicologici indotti. Per provare a uscirne fuori, l'uomo deve imparare ad accogliere tutto ciò di cui si compone l'abitare – corpi (umani, vegetali e animali), spazi, oggetti e immagini (Vitta, 2008) – come un *dono* del luogo e del tempo in cui vive; da qui per l'economista francese segue necessariamente una revisione dei rapporti personali con l'arte di consumare verso il ritrovamento di un senso della misura nel dare valore alle cose, per riscoprire che il benessere non consiste nell'*abitare molto* ma nell'*abitare bene*[43].

Alla logica dell'abitare bene appartiene quella *ecotecnica di sopravvivenza* teorizzata da Yona Friedman (2006) che, fondandosi sul duplice schema di un adattamento dell'organismo all'ambiente e di un adattamento dell'ambiente all'organismo, richiede l'applicazione di tre condizioni: l'arresto della crescita umana, la riduzione degli standard di vita, l'adattamento al progressivo impoverimento planetario. *Costruire meno architettura terza* e *imparare ad abitare la tecnica in altro*

---

ridurre, riutilizzare, riciclare. Questi otto obiettivi interdipendenti possono avviare un circolo virtuoso di decrescita serena, conviviale e sostenibile." Serge Latouche, 2006: 98.

[42] cfr. Latouche, 2006: 142.

[43] "Solo un fallimento storico della civiltà fondata sull'utilità e sul progresso può probabilmente far riscoprire che la felicità dell'uomo non consiste nel vivere molto, ma nel vivere bene." Serge Latouche, 2006: 117.

modo - secondo un'etica antica[44] recentemente ripresa da poveri, contadini e abitanti di insediamenti spontanei - si impongono come proposte realistiche che corrispondono alla duplicità di tale schema.

> La risposta dell'architettura di sopravvivenza ai problemi correnti sarebbe dunque: costruire meno, ma imparare ad abitare in altro modo; sfruttare meno i nostri campi, ma in compenso imparare a rivedere i nostri criteri di "commestibilità"; vivere nelle città in cui abitiamo, ma organizzarci con minori spostamenti e vivere all'interno del nostro villaggio urbano, isolato dagli altri villaggi urbani, non più frequentati da noi perché lontani.
>
> Yona Friedman, 2006: 138-139

Umberto Cao (2009) traduce la rivalutazione in indicazioni per il progettista di architettura: farsi carico dei fattori esterni rinunciando alla autoreferenzialità; consapevolezza di produrre arte collettiva; sperimentazione di processi e risoluzione dei problemi, oltre che di forme e linguaggi; riconoscimento e rispetto dei limiti. L'architettura terza possiede leggerezza-sobrietà quando rinuncia all'ossessione tecnica e formalistica, tali da renderla individualista, estranea e da produrre trasformazioni eccessive, caratteristiche che imporrebbero una leggerezza-superficalità rispetto alla composizione spaziale dell'abitare.

> L'architettura sostenibile è progettata per essere costruita, non ci devono essere finalità intermedie che interrompono il processo perché la sua capacità comunicativa non può avvenire attraverso i media ma dentro l'ambiente in cui si colloca. L'architettura sostenibile è innovativa ma sa capire la città. Tutto ormai è città. Il paesaggio stesso spesso è città. Dal momento della sua realizzazione l'opera di architettura appartiene a tutti, non è consentito sbagliare.
>
> Umberto Cao, 2009: 29

La cura nell'abitare deve interessare tanto spazi e oggetti quanto gli esseri viventi, e tra questi sono inclusi gli animali. L'attenzione riguarda certamente le tecnocostruzioni adibite al ricovero faunistico, ma anche a tutte quelle che, pur assolvendo altre esigenze, hanno un impatto diretto sugli animali: è quanto avviene per l'elettrodotto, di cui Marco Dinetti (2000) si interessa per le conseguenze indotte sull'avifauna. L'aumento della popolazione e le esigenze associate allo stile di vita odierno hanno determinato una crescente richiesta di energia elettrica con una conseguente distribuzione capillare di elettrodotti nel territorio; soltanto in Italia, circa 620.000 ettari sono interessati dall'attraversamento di linee elettriche. La costruzione di una linea elettrica causa una serie di impatti ambientali, quali la modifica degli ecosistemi, la frammentazione ambientale, o la generazione di campi elettromagnetici. Gli elettrodotti, pur determinando per i volatili alcuni vantaggi – pali e fili aerei sono utilizzati da alcune specie come posatoio per il riposo e la caccia oppure come supporto per il nido – costituiscono principalmente una minaccia a causa della elettrocuzione (folgorazione da contatto con gli elementi conduttori) e della collisione con le linee elettriche[45]. L'elettrocuzione si verifica nelle linee a media tensione, mentre

---

[44] "Trasformare le cose per adattarle a noi e restare il più uguali possibile è la formula che può essere considerata la regola fondamentale di ogni tecnologia. E' questa la regola che ha determinato il comportamento umano per millenni." Yona Friedman, 2006: 135.

[45] Uno studio condotto nel triennio 1977-1979 nello stagno di Molentargius in Sardegna ha messo in evidenza che nel 65,5% dei casi di mortalità accidentale degli uccelli la causa poteva essere ricondotta alla vicinanza di fili elettrici (cfr. Dinetti, 2000: 41).

la collisione in quelle ad alta tensione (la distanza tra i conduttori impedisce la folgorazione). Inoltre, la collisione è favorita dalla collocazione dei cavi sulle rotte preferenziali di migrazione (fiumi, valichi montani, vallate, coste, isole, ecc…), dove creano un ostacolo per contingenti spesso consistenti. Anche se la presenza di una linea elettrica da sola non può determinare la scomparsa di una specie in una data zona, è però vero che diviene causa principale di estinzione locale per quelle specie già in declino o con un tasso di riproduzione molto basso. Tra le quasi duecentocinquanta specie rimaste vittime di collisione con le linee elettriche, oltre trenta sono rare, vulnerabili o minacciate di estinzione. Per tali motivi, nella progettazione di una nuova linea elettrica si raccomanda l'individuazione dei tracciati più a rischio, procedendo a una valutazione preventiva degli impatti e alla verifica della presenza di specie faunistiche e di rotte di migrazione. Le linee a media tensione risultano pericolose per l'elettrocuzione, per cui in fase progettuale sono da considerare attentamente la struttura, i materiali, la geometria dei sostegni dei fili elettrici, la distanza tra questi, i trasformatori e gli interruttori aerei. La soluzione più diffusa a tali problemi consiste nella installazione di posatoi e di dissuasori sulle linee elettriche. Le linee ad alta tensione risultano pericolose per la collisione, per cui in fase progettuale sono da considerare attentamente il tracciato, la visibilità della linea in volo. La maggior parte degli incidenti è data dalla presenza del conduttore neutro (o di guardia) posto superiormente, nel quale gli uccelli vanno a urtare accidentalmente quando alzano la traiettoria per sfuggire ai cavi sottostanti. Per ovviare a questo inconveniente si può ricorrere alla sistemazione di appositi segnalatori. Questa valutazioni riguardano sia il progetto di nuovi elettrodotti, sia quelli già esistenti[46]. Le strutture estese quali le centrali (ma anche industrie, aeroporti, ecc…) ostruiscono invece gli spostamenti della fauna selvatica se collocate in particolari contesti ambientali. Nei casi in cui la loro realizzazione interrompe oppure ostacola il movimento della fauna, è fondamentale prevedere in fase progettuale un tracciato alternativo quale misura ecologica di compensazione.

Per quanto riguarda le tecnocostruzioni adibite al ricovero di animali, sia per la produzione (ad esempio le stalle) sia per il rifugio (ad esempio i canili), si riscontra nella manualistica un insieme di indicazioni o prescrizioni di carattere prettamente quantitativo ma non qualitativo. A tal proposito, risulta sintomatico sebbene terrificante il seguente brano tratto da *La famiglia Winshaw* di Jonathan Coe, dove il protagonista narrante decide di ritornare dopo dieci anni nella fattoria che ha segnato parte della sua giovinezza, alla ricerca delle rassicuranti sensazioni provate in quella fase spensierata della sua vita:

> Arrivato davanti al filo spinato e a quegli ignoti edifici, credetti, a tutta prima, che la memoria mi avesse ingannato e fossi finito nel posto sbagliato. Mi pareva di essere di fronte ad una specie di fabbrica. Altro non v'era che una fila di lunghi, pratici, capannoni di legno, ciascuno con in fondo un gigantesco cono di metallo rovesciato, sostenuto da pali e puntato invasivamente contro il cielo nuvoloso del pomeriggio. Confuso, strisciai sotto il recinto e andai a dare un'occhiata più dappresso. I capannoni non avevano finestre: ma salendo su per uno dei silos, riuscii a guardar dentro attraverso una fessura aperta fra le tavole di legno.

[46] Per i nuovi elettrodotti si consiglia: - interramento delle linee a media tensione, disegno dei tralicci e posizionamento dei cavi ad una distanza maggiore di 1,5 metri per isolare i conduttori, raggruppamento dei cavi su uno stesso piano orizzontale per essere maggiormente visibili dagli uccelli in volo, utilizzo di isolatori sospesi, utilizzo di conduttori rivestiti con guaina isolante. Per quelli in esercizio invece: installazione di accessori che rendono visibili i cavi e che ne scoraggiano l'appollaiamento, isolamento dei conduttori con rivestimento in PVC, rimozione dei conduttori superflui (cfr. Dinetti, 2000: 127-130).

> Per qualche istante, i miei occhi non registrarono altro che oscurità e fui sopraffatto da un sentore di polverosa umidità, da un'aria greve di ammoniaca. Poi, gradualmente, cominciarono ad emergere delle forme dal buio. Ma quel che vidi è ben difficile da spiegare, perché sapeva solo di assurdo, e continua a sapere di assurdo anche adesso. Avevo l'impressione d'essere davanti alla scena di un film, uscito dall'immaginazione fantastica di un regista surrealista. Il mio sguardo stava inquadrando – e non saprei come descriverlo diversamente – un mare di polli, un lungo ampio tunnel lastricato di pollame fin dove riuscivo a vedere. Dio solo sa quanti volatili c'erano in quel capannone – migliaia, o forse anche decine di migliaia. Nulla si muoveva: i polli erano troppo pigiati l'uno contro l'altro per poter razzolare o semplicemente girare su se stessi, e io avevo solo la percezione di una grande totale immobilità.
>
> Jonathan Coe, *What a Carve up*, 1994; ed. it. *La famiglia Winshaw*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 236

Proseguendo la lettura del romanzo, vengono illustrate alcune tecniche finalizzate a massimizzare la produzione: il buio è voluto per evitare comportamenti aggressivi o atti di cannibalismo indotti dalla cattività (a ciascun volatile viene assegnato uno spazio di appena quindici centimetri quadrati), mentre l'uso dell'illuminazione sotto certe condizioni abbrevia i tempi del periodo di muta e facilita un secondo ciclo di produzione delle uova; si accenna inoltre a un guasto del termostato che regola la temperatura interna, responsabile della morte istantanea di novemila esemplari. Davanti a tutto questo, è inevitabile pensare alle parole di Martin Heidegger[47]: "l'uomo con il suo abitare si rende certo in molti sensi meritevole. Egli infatti si prende cura delle cose che crescono sulla terra e custodisce ciò che per lui è cresciuto. Curare e proteggere sono un modo del coltivare-costruire." I ricoveri zootecnici, ma il discorso vale anche per canili e gattili che spesso versano in condizioni pietose, meritano una attenta riflessione sulla sobrietà nell'avere cura, interrogandosi se il mero dato quantitativo – altezza minima, illuminazione naturale e artificiale, ventilazione naturale e artificiale, accessi veicolari e pedonali, uscite di emergenza – sia sufficiente per un abitare veramente poetico dell'uomo.

Ridistribuire: addizioni tecniche

Ridistribuire indica sia un adattamento del sistema di produzione e dei rapporti sociali in funzione di un cambiamento di valori il cui grado di radicalità è dipendente dalla sua capacità di sovvertimento del sistema di valori dominanti[48], sia una ripartizione all'interno di ogni società delle ricchezze e dell'accesso alle risorse naturali.

> Ripensare l'uso della terra, elemento centrale di tutta la cultura umana, è la logica conseguenza della necessaria rivoluzione culturale e strutturale. (…) E' necessario togliere sempre maggior quantità di terra all'agricoltura intensiva, alla speculazione fondiaria, all'impatto inquinante dell'asfalto e del cemento, alla desertificazione per darla all'agricoltura contadina, biologica, rispettosa degli ecosistemi.
>
> Serge Latouche, 2006: 125

E' possibile osservare che la maggioranza delle costruzioni realizzate, anche quando dotate di un valore estetico o simbolico, tendono a essere percepite come un bene d'uso tenuto a soddisfare le istanze fisiologiche, speculative, funzionali e comunicativi di chi le fruisce. Tenendo conto che, come scrive Michele Costanzo (2010: 65), "il tema additivo/parassitario sembra essere diventato una forma espressiva che va ad

---

[47] Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957: 128.

[48] "Negli archivi scientifici dell'umanità esiste forse un giacimento quasi inesauribile di soluzioni in grado di risolvere i problemi tecnici con cui dobbiamo confrontarci, basterebbe avere la volontà di attingervi." Serge Latouche, 2006: 124.

arricchire il linguaggio architettonico contemporaneo", si può provare a considerare l'*addizione* una strategia che segue la logica della ridistribuzione in architettura. Sara Marini (2008) indaga la figura del *parassita architettonico* per ricercare possibili scenari di trasformazione dello spazio abitativo all'interno dei processi urbani, sociali, comunicativi e architettonici. Sono definibili *parassitarie* quelle costruzioni che si relazionano alle preesistenze, instaurando con queste un rapporto di dipendenza spaziale, strutturale o funzionale; si tratta di riprendere una pratica architettonica antica[49] come soluzione alla domanda di maggiore densità abitativa limitando la nuova edificazione e come traduzione spaziale dei rapidi cambiamenti richiesti dalle pratiche informali nel quotidiano.

> Costruzioni nate senza progetto come edifici incrostati a mura, *bidonville* aggrappate ad acquedotti, rifugi sotto ponti o cavalcavia riciclano illegalmente spazi abbandonati della città. Un *fil rouge* attraversa pratiche dell'auto-costruzione, procedimenti artistici, modalità di occupazione informale dei luoghi, e arriva a definire strategie di riciclaggio architettonico. L'architettura parassita viene esplorata come possibilità di convivenza tra differenti identità, differenti temporalità e differenti modi d'uso.
>
> Sara Marini, 2008: 20

La riproposizione contemporanea del parassita architettonico ha inizio con quattro iniziative olandesi[50] il cui filo conduttore è il termine *p.a.r.a.s.i.t.e.*, acronimo i cui vocaboli sono assunti a possibili criteri ed elementi guida per investigare la strategia architettonica fondata sulla coesistenza di più identità: *Prototypes for Advanced Ready-made Amphibious Small scale Individual Temporary Ecological houses and boats*. In particolare, *ready-made* rimanda alla volontà di riciclare elementi e spazio, *individual* esprime una modalità d'uso dettata dalle necessità, *ecological* fa riferimento a un atteggiamento che considera gli spazi costruiti ancora riutilizzabili e riprogettabili, mentre *smallscale* rappresenta l'intenzione di costruire e trasformare a partire dalle piccole cose. La modalità parassitaria può essere adottata nelle tecnocostruzioni come risposta alle necessità ordinarie soprattutto in termini di *diritto allo spazio* conformato sulle modalità abitative contemporanee. L'addizione può essere declinata attribuendole una autonomia dalla struttura preesistente, come nel caso del progetto *Parasite* di Korteknie Stuhlmacher Architecten a Rotterdam, piccolo oggetto-segnale di colore verde pisello aggrappato a un ex edificio industriale. In alternativa, l'addizione può tenere conto dell'unità spaziale e figurativa della preesistenza, operando un allontanamento del nuovo volume per evitare un conflitto di carattere storico-formale, di cui un magistrale esempio è l'*Ampliamento del Museo del Prado* di Rafael Moneo a Madrid. Esistono anche strategie intermedie tra le due, che puntano a un sovvertimento della logica spaziale entro cui si inserisce l'addizione oppure a una alterazione da cui ha origine la coesistenza di due distinte logiche spaziali, quella del

---

[49] "L'emanazione in diversi Paesi europei di norme che sanciscono limiti alla nuova edificazione e incentivano la trasformazione dell'esistente ha innescato nel dibattito architettonico la ricerca di strategie di riciclaggio degli spazi alternative al processo di museificazione e al principio della *tabula rasa*. Si assiste alla riproposizione di una pratica architettonica, in realtà antica, definita parassitaria dell'esistente, che vede l'immissione di organismi architettonici in edifici e strutture urbane preesistenti. L'organismo parassita risulta distinto, linguisticamente e spazialmente, dall'ospite ma legato a questo da uno stato di necessità (di suolo, di impianti, di significato…)." Sara Marini, 2008: 19.

[50] La costruzione del *Las Palmas parasite* a Rotterdam nel 2001 su progetto di Korteknie & Stuhlmacher, la mostra *Parasite. The city of small things* allestita al suo interno, la mostra *Parasite Paradise* tenutasi a Leidsche Rejin nel 2003, l'iniziativa *SchoolParasites* a Hoogvliet nel 2004 (cfr. Marini, 2008: 30).

parassita e quella della costruzione esistente. Operare l'addizione nelle tecnocostruzioni dismesse o in esercizio, determina un'etica dell'agire architettonico che esprime sia la leggerezza-sobrietà nel contenimento dello spazio sia la molteplicità nell'interpretare queste come *opere aperte* che assumono nuovi ruoli nel tempo; su tale aspetto si rimanda al paragrafo successivo.

Rilocalizzare: machine à cultiver

Rilocalizzare non è altro che l'applicazione del vecchio principio della ecologia politica *pensare globalmente, agire localmente*. Nonostante l'ambiguità insita nel concetto di *locale* dovuta alla sua applicazione a superfici di estensione geografica variabile dalla piccola località alla regione transnazionale, esso costituisce un legame inequivocabile con il territorio, che pone le questioni dei confini e del radicamento.

> Rilocalizzare significa ovviamente produrre localmente la maggior parte dei prodotti necessari alla soddisfazione dei bisogni della popolazione e a partire dalle aziende locali finanziate dal risparmio raccolto localmente. Ma si va ben oltre. Di fronte alla "topofagia" della "cosmopoli", ovvero alla bulimia di un modello urbano centralizzato che divora spazio, è importante lavorare per sostenere una "rinascita dei luoghi" e la riterritorializzazione. Bisogna reagire contro la "lobotomia dello spirito locale" che segna la rottura con l'ambiente in cui si vive.
>
> Serge Latouche, 2006: 133

Latouche (2006) sostiene le ragioni del lungo e articolato processo di restituzione allo spazio abitativo della sua dimensione di *soggetto vivente ad alta complessità*, che adotta la rivitalizzazione dei sistemi ambientali e la riqualifica dei luoghi come generatori di nuovi modelli insediativi capaci di rivitalizzare il territorio. Riabilitare i luoghi dell'abitare significa tornare a prendersi cura anche dei loro elementi ordinari e quotidiani[51], per contrastare l'attuale tendenza che li rende privi della capacità di generare significati per l'esistenza umana; qui la leggerezza si lega alla *consistenza* dei luoghi, aspetto affrontato specificamente nel secondo paragrafo del sesto capitolo. La rilocalizzazione nelle tecnocostruzioni si traduce nella istanza di risarcire la propria presenza e natura artificiale, non contemplate dal ciclo ecologico, partecipando al ciclo medesimo[52]; nasce così il paradigma dell'architettura come *machine à cultiver* per ristabilire un nuovo dialogo tra uomo e ambiente[53]:

> Vivere agrestamente, tornare all'autosufficienza degli insediamenti, ad architetture, che, come farm, siano dispositivi di produzione (energia acqua viveri) e non più solo "capanne" rivisitate. Non più "une machine à habiter" come chiedeva Le Corbusier ma "une machine à cultiver": l'oggetto architettonico diventa, in alcune sperimentazioni e occasioni, una macchina da coltivare.
>
> Sara Marini, 2010: 182

---

[51] "Non dobbiamo preservare solo la varietà delle sementi contadine, ma anche quella dei diversi modi di stare al mondo." Paul Ariès, 2003; in Latouche, 2006: 136.

[52] "Per risarcire la biosfera, la strategia più urgente sarebbe quella di cambiare l'ordine del sistema urbano. (…) Investire nella creazione di fonti energetiche rinnovabili: l'energia fotovoltaica, quella eolica, l'idrogeno. Motivare la ricerca sullo sfruttamento dei rifiuti come risorsa. Ci resta da ridimensionare il sistema dei trasporti, e fondare una politica basata sull'equilibrio tra consumi delle risorse e rifiuti. Un fattore che potrebbe giocare un ruolo importante, anche da un punto di vista sociale, sarebbe la reintroduzione dell'agricoltura dentro il sistema urbano." Richard Ingersoll, 2004: 198-199.

[53] "Se l'architettura possiede una intima capacità di partecipare alla rappresentazione dell'identità di un luogo, le macchine ecologiche associate all'architettura rivelano nuove potenzialità sociali per esprimere una nuova relazione tra uomo e ambiente." Davide Pagliarini, 2008: 41.

Una delle soluzioni prospettate da Yona Friedman (2006) per la sopravvivenza è l'agricoltura urbana, che consentirebbe la produzione alimentare all'interno dello spazio preposto a fornire riparo. L'idea di riunire insieme tetto e cibo è già attuata nelle *bidonville*, dalle quali si avrebbe molto da imparare in termini di leggerezza economica[54], ma si tratta in realtà di un processo dalle origini remote: nel Medioevo la produzione di cibo all'interno delle mura garantiscono la sopravvivenza della città anche nei lunghi periodi di emergenza dovuti ad assedi, epidemie o inondazioni; nel diciannovesimo secolo le grandi città industriali producono quei generi alimentari (frutta, verdura, latte) che difficilmente possono venire trasportati o conservati (fatta eccezione per i cerali stoccati e trasportati dalla campagna, l'orticoltura è una attività urbana per realtà come Amsterdam, Londra e Berlino). Durante la seconda guerra mondiale viene promulgata in Italia la cosiddetta *legge degli orticelli di guerra*, che consente la coltivazione di qualsiasi terreno, giardino o spazio vuoto che siano incolti, fatti salvi i giardini storici; per promuovere l'iniziativa, persino la piazza del Duomo a Milano si trasforma in campo per la coltivazione del grano. Attualmente in quasi tutte le città sarebbe possibile reperire una superficie coltivabile abbastanza estesa - se si considerano cortili, giardini e tetti - che, opportunamente trattata, consentirebbe una autosufficienza alimentare. L'introduzione dell'agricoltura urbana richiede una maggiore attenzione verso le tecnocostruzioni, in particolare quelle che forniscono l'approvvigionamento idrico: non solo acquedotti e torri idriche, ma anche i sistemi di raccolta delle acque piovane nei tetti e nelle strade, secondo la morale della storia zen riportata in apertura del capitolo di non sprecare nemmeno una goccia d'acqua. Negli anni Cinquanta Friedman lavora a questa idea cercando soluzioni tecniche avanzate prese a prestito dalla società industrializzata, ma in seguito a un viaggio in India nel 1970, inizia a interessarsi a una tecnica quanto più leggera possibile traendo ispirazione dagli insediamenti spontanei delle fasce di popolazione più indigenti. E' in questo periodo che prende forma l'*Architettura mobile*, una infrastruttura rigida comprendente fondazioni e struttura portante, a cui gli abitanti aggiungono, autonomamente dal progettista e secondo le proprie esigenze, gli involucri rimovibili (tetto, pareti, schermi). Nelle evoluzioni successive dell'idea, Friedman immagina un tetto-ombrello che combina la funzione originaria di protezione climatica con la possibilità di raccogliere l'acqua piovana, dando luogo a una sorta di *foresta abitabile* composta da tetti-membrana collettori d'acqua fissati agli alberi. Si potrebbe pensare a una ulteriore evoluzione in una *foresta abitabile artificiale* composta da coperture concepite come collettori d'acqua e di energia solare mediante pannelli fotovoltaici e solari termici che siano sostenute da aerogeneratori, i quali fungono anche da sostegno alla infrastruttura di base; in questo modo, la tecnica muta da *supporto* a *scenario* dell'abitare.

Il paradigma dell'architettura terza come macchina da coltivare e le idee di Friedman si concretizzano nella *fattoria verticale*, nata in risposta ai problemi globali della fame, dell'incremento demografico e del recupero di funzioni ecologiche. Secondo alcune previsioni, tra cinquant'anni la popolazione umana supererà gli otto miliardi di individui, e per nutrire questo *surplus* con le tecnologie attualmente a disposizione servirà una estensione di terreno pari al Brasile. Non disponendo di una tale

[54] "Che lo vogliamo o no, tendiamo sempre più verso il mondo povero delle bidonville. (...) Dunque l'unico modo per sopravvivere in futuro potrebbe proprio essere imparare a essere poveri, ma non è facile." Yona Friedman, 2006: 75, 78.

quantità di spazio coltivabile, si rende necessaria la ricerca di strategie alternative per ottenere quantità abbondanti di cibo preservando i pochi ecosistemi funzionali rimasti ed evitando il caos sociale. Dickson Despommier (2008) propone la costruzione di centri di produzione alimentare, detti appunto *fattorie verticali*, in cui si assicura una coltivazione continua all'interno di alti edifici ubicati nei centri urbani con l'ausilio della tecnica, limitando al contempo lo spreco connesso al trasporto su lunghe distanze[55]. Nel 2001 la Mailman School della Columbia University di New York ha avviato il progetto *Fattorie Verticali*, individuando le ragioni che dovrebbero motivarne un ampio utilizzo: continuità di produzione durante tutto l'anno (un acro di produzione al chiuso equivale a quattro-sei acri all'aperto); garanzia del raccolto da eventi atmosferici (alluvioni, siccità, infestazioni, ecc…); trattamenti chimicamente specifici per ogni specie vegetale e animale, evitando il ricorso a erbicidi, pesticidi o fertilizzanti; miglioramento dei molti ecosistemi danneggiati mediante il sistematico abbandono delle coltivazioni rurali, ripristinandone le funzioni (aumento della biodiversità) e i servizi (purificazione dell'aria); conversione di acque nere e grigie in acqua potabile mediante evapo-traspirazione; produzione di energia mediante la generazione di metano dal compostaggio delle parti non commestibili di piante e animali; riduzione drastica dell'uso di combustibili fossili grazie all'abolizione dei trattori e del trasporto dei prodotti coltivati; conversione di spazi urbani ed edifici dismessi in centri per la produzione di cibo; creazione di ambienti urbani sostenibili che migliorano la qualità dell'abitare; creazione di nuove opportunità di lavoro; possibilità di integrazione con i campi profughi; riduzione dell'incidenza dei conflitti armati causati dalla contesa di risorse naturali (acqua e terre coltivabili); produzione di essenze medicamentose (ad esempio gli anti-malarici derivati dall'artemisia); produzione su vasta scala di saccarosio utilizzabile per ottenere un nuovo tipo di benzina non inquinante.

> Metodi di coltivazione *indoor* (per esempio l'idroponico e l'aeroponico) esistono da tempo. Fragole, pomodori, peperoni, cetrioli, verdure e spezie coltivate in questi modi si sono fatti strada nei mercati mondiali in grande quantità negli ultimi 5-10 anni. (…) Pesci di acqua dolce (trote, persici, carpe) e una grande varietà di crostacei e molluschi (gamberi, granchi, cozze), sono allevati in questo modo. Pollami e suini rientrano nelle possibilità dell'allevamento al chiuso e, continuando su questa strada, si prospettano interessanti vantaggi oltre a quello di fornire al mondo la necessaria quantità di alimenti. Per esempio, se i polli e le anatre venissero allevati completamente al chiuso, l'attuale epidemia di influenza aviaria potrebbe essere cancellata o, quantomeno, ridotta significativamente. Nessuna azienda è però mai stata configurata come entità multi-piano. Al contrario, bovini, pecore, capre, cavalli e altri grandi animali da fattoria sembrano essere al di fuori dei paradigmi dell'agricoltura urbana.
>
> Dickson Despommier, 2008: 3

Secondo gli studi condotti nel suddetto progetto, una fattoria verticale estesa quanto un isolato di New York e alta trenta piani (per un totale di circa trecentomila metri quadrati) potrebbe produrre le calorie sufficienti per cinquantamila persone, e questo impiegando le tecnologie attualmente a disposizione. L'efficacia di questa soluzione dipende innanzitutto dalla capacità di replicare i processi ecologici - riciclare il materiale organico, nonché le acque reflue usate da uomini e animali per renderle

[55] "Se riuscissimo ad ingegnerizzare un tale approccio per la produzione del cibo, allora nessun raccolto andrebbe perso a causa di gravi eventi atmosferici (alluvioni, siccità, uragani, ecc.). La produzione sarebbe disponibile per gli abitanti delle città senza la necessità di essere trasportata per migliaia di chilometri dalle fattorie rurali ai mercati urbani. Lo spreco sarebbe ridotto di molto, poiché i raccolti sarebbero venduti e consumati appena pronti." Dickson Despommier, 2008: 2.

potabili – e questo rende indispensabile il ricorso alla tecnica, purché torni a essere un *mezzo* per l'abitare umano e non il *fine* ultimo. Le fattorie verticali devono anche essere economiche da costruire, funzionare per un lungo periodo e in sicurezza, dare profitto per risultare indipendenti da sussidi economici e da sostegni esterni. Despommier prevede che, attraverso incentivi economici erogati al settore privato, alle università e ai governi locali per stimolare la ricerca, l'agricoltura urbana potrà fornire una riserva abbondante e varia di cibo per il sessanta percento della popolazione urbana nel 2030.

Ricliclare: tecnoscarti

Riciclare è una delle cinque parole d'ordine - assieme a ridurre, riutilizzare, riparare, e rallentare - con cui Francesco Gesualdi nel suo *Sobrietà. Dallo spreco di pochi ai diritti per tutti* del 2005 riassume appunto la *sobrietà*. In una società che produce continuamente beni per assecondare la logica consumista a cui è asservita, Latouche ritiene indispensabile costruire una nuova etica a partire da un radicale cambio nell'atteggiamento culturale:

> E' chiaro oggi che, per molti di noi, il telefono cellulare,l'automobile, la lavatrice, la televisione, se non addirittura il lettore dvd e il computer sono bisogni imprescindibili, mentre è impossibile assicurarne il godimento a tutti gli individui del pianeta e solo un secolo fa queste protesi tecniche sembravano superflue nella concezione del benessere del popolo, non foss'altro perché la maggior parte di questi oggetti non esisteva. (…) I bisogni si costruiscono a livello culturale e storico. Il buonsenso di oggi non è quello di ieri. Sarebbe dunque contrario al buonsenso di oggi andare a lavare i panni al lavatoio comunale come facevano le nostre nonne invece di usare la lavatrice o andare a un lavaggio automatico. E' dunque necessario costruire il buonsenso di domani andando nella *buona* direzione. Dobbiamo inventare una nuova cultura, di cui uno dei pilastri è la sobrietà.
>
> Serge Latouche, 2006: 139

Il buonsenso invocato dall'economista francese deve intervenire a monte del processo di produzione-consumo-smaltimento, mettendo in atto una significativa riduzione nonostante il pregiudizio degli ottimisti nel progresso tecnico[56]. La riduzione interessa innanzitutto il settore energetico: l'Associazione internazionale dell'energia ha previsto che nel 2030 il consumo di energia aumenterà del sessanta percento rispetto al 2000, mentre il petrolio, fonte primaria del sistema, si sta progressivamente esaurendo. Inoltre, solo un terzo del petrolio utilizzato nelle centrali termoelettriche diventa elettricità, mentre i restanti due terzi si disperdono nell'ambiente come calore inutilizzato. Le soluzioni prospettate per far fronte alla crisi energetica - lo sfruttamento dei depositi di idrati di metano depositati sul fondo degli oceani, stimabili in una quantità pari al doppio delle riserve iniziali di gas, petrolio e carbone, e la creazione di energia inesauribile grazie alle microtecnologie – presentano dei rischi superiori ai reali benefici ottenibili: una accelerazione del riscaldamento globale e una minaccia tecnica per l'esistenza umana. Sulla base di tali motivi, Latouche propone una nuova visione impostata su tre aspetti: *agire con sobrietà*, *uso efficace* e *produzione rinnovabile*. L'adozione di questa visione presenta però due ostacoli: la riduzione ha una logica che contrasta fortemente con quella del profitto implicita al sistema

[56] "Questa riduzione è realmente possibile senza necessariamente riportarci, come sostengono i nostri avversari, all'epoca delle caverne e della candela (anche se la lampada a petrolio rischia di spegnersi per mancanza di carburante)." Serge Latouche, 2006: 143.

consumistico[57], e la sua presenza risulta indispensabile per non rendere vana la differenziazione degli sprechi. L'idea di differenziare, sebbene presentata come una panacea, non è in realtà capace di far fronte ai costi considerevoli legati allo smaltimento e al riciclaggio, né all'inquinamento residuo. Pertanto, se un impatto positivo è possibile a condizione di ridurre la produzione, il consumo e anche l'obsolescenza delle cose, allora la tecnica dell'abitare deve essere orientata verso tale direzione:

> Ridurre la velocità e dunque rallentare è sicuramente un altro elemento di un'etica della decrescita. E' noto che la mercificazione del tempo ha prodotto una folle accelerazione che comprime le nostre vite. La velocità distrugge le città, i paesaggi, le società. (…) Dobbiamo imparare a "riabitare" il tempo. "Dobbiamo eliminare le protesi della velocità", scrive Paul Ariès, "e se necessario imporre protesi (tecniche e sociali) per la lentezza." Bisogna incentivare l'invenzione di macchine per rallentare il tempo.
>
> Serge Latouche, 2006: 156

Limitare la produzione degli scarti è solo una delle facce della medaglia, il cui rovescio è lo smaltimento. *Scarto* deriva dal latino *excarptus*, participio passato di *ex-cèpere* (`cavar fuori', `togliere', `separare') e viene adoperato per indicare una cosa gettata dopo averne preso il meglio. E' uno scarto tutto ciò che si ritiene inutile secondo un parametro fissato a posteriori, nel senso che un oggetto diventa tale alla cessazione della sua utilità: lo scarto nasce a seguito di una scelta, ma una nuova scelta può renderlo nuovamente utilizzabile[58]. Nel caso dell'architettura terza, sono i criteri di efficienza e di efficacia a stabilire quando essa diviene *tecnoscarto*.

Sara Marini (2010) invita a contrastare l'uso che diviene usura rivalutando lo scarto come opportunità, ovvero interpretando il corpo architettonico dismesso come *dispositivo in trasformazione*. La posizione della costruzione che connota un luogo, la sua presenza fisica e il suo abbandono costituiscono tutti insieme il materiale che deve *imparare a deperire* secondo l'idea espressa da Kevin Lynch in *Wasting away*: l'interesse alla pratica del deperimento nasce negli anni settanta in reazione alla crisi petrolifera, ma è ancora attuale se si guarda al drammatico presente minacciato dalla crisi energetica e da continue catastrofi di origini naturali e umane. Marini vede nell'architettura prodotta a seguito della crisi energetica un carattere *inquieto* e non *perturbante* nel senso inteso da Antony Vidler. La differenza tra i due risiede nella costruzione dell'azione: l'architettura che dialoga con lo scarto è inquieta perché non può proporsi come finita e firmata, ma piuttosto deve rendersi disponibile alle modificazioni di chi la usa e del contesto; invece, l'architettura perturbante ricerca volutamente il lato oscuro e ambiguo come relazione da instaurare con il visitatore o l'osservatore.

> Lo scarto, reale o immaginario, a differenza della rovina non detiene il potere di unire le diverse componenti temporali, di parlare di passato e trasformazioni attuabili: la sua insita mancanza di senso lo

[57] "Le società che producono, distribuiscono, vendono energia non hanno nessun interesse a un aumento dell'efficienza nell'uso né a una riduzione degli sprechi, poiché questo significherebbe un calo della domanda e dunque dei loro profitti. Cambiare le regole del gioco e ridurre il consumo di energia implica un cambiamento radicale degli atteggiamenti individuali e collettivi." Serge Latouche, 2006: 148.

[58] "(…) ogni atto di differenziazione – ogni "taglio netto" col passato – crea spazzatura; si trasforma in avanzo. Ciò non significa che non sia possibile trovare modi e mezzi per ri-utilizzare questa spazzatura (…), perché niente scompare semplicemente nel nulla. Le cose, ad esempio gli oggetti e le idee, possono cadere in disuso, esser dichiarate abbandonate e demolite, ma l'esito di questo processo non è altro che materiale per nuove forme." John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, 2006; in Zanetti, 2009: 6.

> pone nella condizione di narrare nuove configurazioni nelle quali è difficile riconoscerlo, ma forse proprio in questo limite risiede la sua potenzialità. Come materia "molle" può rappresentare, nella prospettiva delineata da Lynch di un'architettura, qui intesa in senso vasto, dotata di un doppio ordine uno persistente e uno sostituibile, quella parte che si mette a servizio del sistema per rinnovarlo o per ri-significarlo.
>
> Sara Marini, 2010: 62

La noncuranza del processo tecnico di gestire i resti prodotti e di controllarne gli effetti nel tempo è per Marini (2010: 175) una occasione di progetto: "Alle declinazioni possibili dello scarto, materia molle e debole di senso per definizione, corrispondono potenzialità residue di materiali e spazi dimenticati, abbandonati o nascosti, a definire nuovi approcci progettuali, o meglio nuove prospettive che accolgono lo scarto come risorsa e come possibile materiale del progetto. Porvi attenzione significa ammettere la precarietà di un sistema, cercare i limiti che questo presenta in termini di articolazione e di risorse, cercare poi strategie che si fondino sul riciclaggio come prassi operativa."

Riguardo allo scarto, esistono due modalità che si distinguono per il recupero delle componenti di un oggetto quando l'uso normale è divenuto impossibile: ad esempio, è *riutilizzo* la conversione di una torre idrica in residenza, è *riciclo* lo smontaggio di un pilone dismesso per usare i suoi elementi in acciaio nella costruzione di un nuovo manufatto. Riutilizzare e riciclare i rifiuti dell'attività costruttiva, come di tutte le altre attività umane, rimane una forma di risarcimento del debito contratto con lo spazio dell'abitare, e i cui costi pertanto dovrebbero essere a carico di chi costruisce. Esse però devono rientrare anche nella cultura del progettista[59], il quale opera e procede parallelamente tra il *fare per saper fare* e il *sapere per saper fare* (Balbo, Gron, 2007). Secondo Yona Friedman (2006) si tratta di distinguere il *trasformare lo spazio* per renderlo abitabile dall'uomo, atteggiamento tipico dell'architettura, dal *trasformare il modo di usare lo spazio*, atteggiamento adottato dall'architettura di sopravvivenza, che limita le modifiche a quelle strettamente indispensabili per le condizioni minime per l'esistenza.

> Il riutilizzo dell'ossatura di un vecchio edificio come infrastruttura e l'autopianificazione hanno permesso di concepire la trasformazione di un vecchio deposito in città spaziale. Sulle "mensole" dei piani, i padiglioni mobili, i giardini e i cortili si alternano e formano veri e propri villaggi costruiti su suoli artificiali. La varietà dei piani non è l'esito di esigenza funzionaliste, esprime piuttosto le preferenze molto diverse dei reali futuri utenti.
>
> Yona Friedman, 2006: 97

Michelangelo Zanetti (2009) propone tre accezioni del riciclaggio in architettura: la prima si riferisce all'impiego nella costruzione di materiali derivati da processi industriali di riciclaggio oppure di oggetti recuperati e opportunamente adattati con modifiche minime che non producono una alterazione del loro aspetto e delle loro qualità chimico-fisiche. La seconda fa invece riferimento all'impiego delle costruzioni esistenti, opportunamente trasformate o adeguate alle nuove esigenze, entro una articolata configurazione spaziale basata sulla strategia compositiva del montaggio di corpi architettonici eterogenei. La terza accezione riguarda l'occupazione di *situazioni*

---

[59] "Finalmente ci si accorge che un architetto non è solo un tecnico delle costruzioni né una star che realizza edifici che diventano icone. Un architetto deve essere anche (…) un pioniere di nuovi concetti e strategie per un pianeta sovraffollato e dove riciclare le strutture è un dovere etico." Norm Shneider, 2008; in Costanzo, 2010: 102.

spaziali residuali (spazi privi di una specifica destinazione d'uso) in prossimità di architetture consolidate mediante nuove costruzioni permanenti o temporanee.

Michele Costanzo (2010) assume il *container* a paradigma del riciclaggio architettonico: il contenitore metallico adibito al trasporto delle merci che nei periodi di minore traffico commerciale giace inutilizzato nelle banchine, da qualche tempo viene impiegato come elemento base per realizzare costruzioni transitorie e itineranti dette *architetture mobili*. Numerose sono ormai le sperimentazioni progettuali nelle quali esso viene reinventato nel suo uso e nella immagine per dare luogo a strutture destinate alla residenza, all'esposizione o allo svolgimento di eventi culturali e artistici, o trasformato esso stesso in installazione d'arte. Icona della globalizzazione per la sua capacità di viaggiare idealmente e fisicamente nello spazio, il *container* nel suo uso alternativo costituisce per Costanzo (2010: 102) "una forma positiva di *sobrietà* che si configura come un modo di pensare e di agire alternativo", nonché come tentativo di sottrazione dalla logica totalizzante del mercato mondiale. Esso risponde al principio espresso da Joep van Lieshut[60], per il quale "l'architettura dovrebbe essere dinamica, in modo che la comunità possa essere flessibile, muovendosi attorno ad essa."

L'impiego del *container* in architettura è l'equivalente della modalità del *doppiaggio* o *postproduzione*, introdotta dal critico d'arte francese Nicolaus Borriaud nel descrivere quel fenomeno che spinge gli artisti contemporanei per effetto di una percezione globalizzata a esplorare nuovi legami tra testo, immagine, tempo e spazio nelle loro opere:

> Dall'inizio degli anni Ottanta le creazioni artistiche vengono sviluppate sulla base di opere già esistenti, sempre più artisti interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere realizzate da altri, oppure altri prodotti culturali. L'arte della postproduzione sembra rispondere al caos proliferante della cultura globale nell'età dell'informazione che è caratterizzata dall'incremento di forme ignorate e disprezzate fino ad ora e dalla loro annessione al mondo dell'arte. (…) Non si tratta più di elaborare una forma sulla base di materiale grezzo,ma di lavorare con oggetti che sono già in circolazione sul mercato culturale, vale a dire, oggetti già *informati* da altri oggetti.
>
> Nicolas Borriaud, *Postproduction*, 2004; in Costanzo, 2010: 56

Due esempi di leggerezza-sobrietà nell'uso dello scarto sono forniti dall'architettura spontanea moderna. Il primo è l'*eartship*, una pratica architettonica che coniuga elementi dismessi e tecnologia in risposta al consumismo dilagante nella contemporaneità, ideata da Mike Reynolds attraverso un approccio bio-architettonico con l'obiettivo di costruire manufatti in armonia con l'ambiente naturale. Si tratta di costruzioni solari passive realizzate con materiali riciclati e naturali: le pareti esterne, fatte con pneumatici usati riempiti di terra battuta, risultano indistruttibili e ignifughe, mentre i tramezzi interni possono assumere qualsiasi forma grazie all'utilizzo delle lattine di alluminio e delle bottiglie di vetro o plastica inglobate in una matrice di cemento. Ma oltre alla elevata efficienza energetica, a cui contribuisce anche l'alimentazione mediante pannelli solari e rotori eolici, l'approccio bio-architettonico di Reynolds punta anche a una attenta strategia per la gestione delle risorse idriche. Infatti, il tetto è progettato per raccogliere l'acqua piovana e la neve sciolta, che vengono filtrate dai sedimenti e incanalate in apposite cisterne, per poi essere riutilizzata più volte: per bere, per lavarsi, per lavare e per i servizi igienici; le acque grigie vengono convogliate

[60] in Costanzo, 2010: 105.

nelle *paludi*, ovvero in vivai esterni dove vengono coltivati prodotti freschi durante tutto l'anno.

> Una casa sostenibile deve sfruttare materiali indigeni, quelli già a disposizione nei dintorni. Per millenni abbiamo costruito le case con materiali naturali come rocce, terra, giunchi e tronchi. Oggi ci sono montagne di sottoprodotti della nostra civiltà liberamente disponibili ovunque: sono queste le risorse naturali dell'umanità moderna.
>
> Mike Reynolds; in May, 2010: 176

Il secondo esempio ha origine da un viaggio del produttore di birra Alfred Heineken ai Caraibi nel 1963, dove rimane impressionato dalla visione di incantevoli spiagge costellate di bottiglie vuote in un paese dove scarseggiano i materiali da costruzione economici. Heineken in collaborazione con l'architetto olandese John Habraken crea la *World Bottle* (*WoBo*): questo *mattone pieno di birra*, disponibile in due versioni, da 350 mm e da 500 mm, è progettato per essere disposto in orizzontale e incastrato in modo da assomigliare alle tradizionali costruzioni in mattoni. Una delle strutture di bottiglie dal forte impatto è il tempio *Wat Pa Maha Chedi Kaew*, costruito dai monaci buddisti di una provincia thailandese a nordest di Bangkok impiegando un milione di bottiglie assortite tra quelle verdi della birra Heineken e quelle marroni della locale birra Chang. Prendendo ispirazione da questi casi, si potrebbe pensare di impiegare materiali di scarto per costruire l'architettura terza: ad esempio, una cabina elettrica realizzata con le bottiglie di vetro, analogamente al tempio thailandese, non soltanto risponderebbe alle esigenze connesse alla leggerezza, ma potrebbe consentire innovative sperimentazioni di bellezza e contribuirebbe alla visibilità dei luoghi.

Tra i progettisti contemporanei, i LOT-EK, studio newyorchese creato da due architetti napoletani, attuano lo scarto come *modus operandi*: il nome del gruppo deriva dal gioco di parole che sta per *low technology* ed esprime un apparente ossimoro dove il *low* richiama l'impiego di oggetti industriali assolutamente banali, che vengono recuperati (e dunque decontestualizzati), e trasformati – in chiave estetica – in singolari elementi architettonici. Le sperimentazioni progettuali condotte a ogni scala d'intervento si muovono sul confine spesso volutamente incerto tra arte, architettura e spettacolo e si concentrano sul riutilizzo e il riadattamento di elementi industriali e tecnologici esistenti:

> Si tratta di fusoliere di aerei abbandonate, container dismessi, cisterne di benzina in disuso, betoniere inutilizzate, rimorchi di camion, che diventano alloggi, unità elementari per svolgere specifiche attività, uffici, manufatti per il terziario.
>
> Bellomo Mariangela, *Interpretare il "dismesso"*, 2006; in Zanetti, 2009: 145

La loro filosofia progettuale si concentra sugli oggetti in uso o dismessi, nella convinzione che dietro la loro apparente banalità e quotidianità si celi un potenziale creativo: elementi quali *container*, cisterne d'acqua, betoniere e fusoliere vengono manipolati per acquisire funzioni e qualità prettamente architettoniche, trasformandosi da scarti a oggetti nuovamente funzionanti. Alla base vi è però una matrice eminentemente estetica, che soddisfa le istanze ecologiste ed etiche come valore aggiunto ma non posto come obiettivo primario in fase progettuale, in quanto ritenuto limitativo della creatività progettuale; in altri termini, il riciclaggio praticato dai LOT-EK non è intenzionale (Zanetti, 2009).

Se lo spazio disponibile è una risorsa in via di esaurimento, al progetto di architettura spetta da un lato confrontarsi con l'esistente e con il tempo, ripensando in maniera radicale le tecnocostruzioni obsolete per dare loro nuova vita[61]; dall'altro prefigurare le nuove tecnocostruzioni in termini di *scarto del futuro*[62].

In definitiva, *riciclare il tecnoscarto* dell'architettura terza si traduce in due azioni: per quella esistente ma non in esercizio nella reinterpretazione creativa secondo la strategia della postproduzione prima accennata; per quella da realizzare, invece, nella prefigurazione delle modalità future di utilizzo per nuovi contenuti al cessare della funzione tecnica. In questo senso, la leggerezza è anche *molteplicità*, come si vedrà nel paragrafo successivo.

[61] "Oggi molte stazioni sono dismesse. I loro involucri, a volte di grande interesse dal punto di vista architettonico, pongono con urgenza la necessità di programmi di valorizzazione e di riuso compatibile. Le linee elettriche urbane, una volta aeree o aggrappate fisicamente agli edifici della città, oggi viaggiano in cavo. (…) In periferia le grandi stazioni di trasformazione si compattano, lo sviluppo tecnologico consente di ridurre notevolmente la loro esigenza di spazio. Sulle aree lasciare libere sono possibili nuove operazioni edilizie." Rosario Pavia, 2002: 74.

[62] A proposito di *Fossili del 2000* - valvole radio immerse in piccoli volumi di metacrilato esposti da Bruno Munari nel 1951 alla mostra *Oggetti trovati* tenutasi a Milano – Sara Marini (2010: 174-175) commenta: "se il progetto, ogni oggetto prodotto, come ricorda Munari con i suoi reperti di un passato prossimo, va letto come un fossile di un tempo a venire, e non allo 'stato attuale' della sua elaborazione o della sua realizzazione, allora diventa materia di studio per archeologi: in cui cercar falle, deviazioni, sguardi che permettono agli attori di cambiare di ruolo in questa scena che enuncia ormai da tempo i propri limiti. Agire con lo scarto, inteso come resto ma anche come prodotto a fine uso, significa assumere non il ruolo del progettista (proiettare: *gettare avanti*) ma quello dell'archeologo (archeologia: *scienza/conoscenza del passato*)."

5.2
Molteplicità

> Oggigiorno ogni cosa è caratterizzata da grande vitalità e complessità; ma quanto più le cose sono complesse tanto più importanti diventano i nessi, affinché il tutto non si trasformi in caos.
>
> Heinrich Tessenow, 1916: 83

In questo paragrafo si affronta la capacità progettuale di *abitare il contenuto nel tempo* ragionando sulla *molteplicità* mediante la quale l'architettura terza soddisfa le multiformi e mutevoli istanze abitative.

La *molteplicità* è la quantità elevata, di solito assai varia o complessa, di elementi o fattori[1]. Il termine proviene da *molteplice* (`che è molte volte più'; `di più forme e qualità'; `vario'), derivato dal latino *multiplicem* a sua volta composto da *multus* (`molto') e *plico* (`piegare') con il significato di `avente molte pieghe' o `complicato'. Lo scrittore Carlo Emilio Gadda nelle sue opere raffigura il mondo come un groviglio la cui inestricabile complessità consiste nella presenza simultanea di elementi eterogenei che concorrono a individuare ogni evento dell'esistenza; complessità che dunque può definirsi una sorta di *disarmonia prestabilita*. E se l'esistenza è una combinatoria di elementi mutevoli nel tempo[2], altrettanto risulta essere la scena abitativa in cui essa si esplica quotidianamente. Secondo Italo Calvino (1988), la letteratura attualmente persegue l'ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni, sia in atto che potenziali, avvalendosi di quattro differenti tipi di testo: testo unitario ma interpretabile su vari livelli; testo costituito da una molteplicità di soggetti, ciascuno con un proprio punto di vista; testo che, per contenere tutto il possibile, rimane senza forma e incompiuto; testo che procede in modo non sistematico seguendo percorsi discontinui. Analogamente, per l'etica delle tecnocostruzioni è possibile declinare la molteplicità del contenuto secondo quattro accezioni: contenuto interpretabile a livello funzionale e simbolico; pluralità di contenuti, sia dipendenti che autonomi; apertura e indeterminazione per accogliere più contenuti possibili; contenuto mutevole nel tempo.

L'organizzazione del paragrafo è strutturata secondo un chiarimento progressivo di tali accezioni. Una prima parte individua l'esistenza di un livello simbolico che si affianca a quello funzionale nella fruizione, mostrandone l'origine nella dualità fisica e psichica sottesa all'abitare, per poi esplorare il rapporto tra il segno architettonico e il suo significato semantico. La seconda parte esplora gli effetti derivanti dall'interazione di più contenuti nel medesimo spazio, soffermandosi sull'apertura, sull'indeterminatezza e sull'indifferenza dell'architettura-contenitore per accogliere un numero quanto più ampio di funzioni. Successivamente si analizza l'intervento del fattore tempo nel determinare la trasformazione della costruzione per destinarla a nuovi contenuti, nonché l'alterazione indotta nel rapporto tra segno architettonico e significato semantico. Infine, l'ultima parte individua le caratteristiche che permettono alla progettualità di tenere conto della complessità e della contraddizione che permeano

---

[1] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

[2] "Chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili." Calvino, 1988: 134.

l'abitare contemporaneo, rintracciando nel diagramma lo strumento operativo più adatto alla prefigurazione e gestione delle molteplici variabili in gioco.

Uso e significato

La fruizione tecnica dell'architettura terza può essere interpretata secondo una varietà di livelli spaziali e simbolici, tutti riconducibili alla natura essenziale dell'abitare: esso è il luogo del corpo, così come il corpo è il luogo della ritualità biologica e sociale. Martin Heidegger[3] pone l'abitare prima del costruire poiché contiene un momento spirituale che non si risolve nella staticità degli spazi e degli oggetti, né può essere colto nelle forme architettoniche, bensì consiste in un processo che si manifesta nell'animo dell'abitante e nel suo modo stesso di vivere il manufatto.

> Suggerisco che la casa del *corpo* sia, la casa dell'*anima*. Lo spazio di identità è quello che, immunizzandoci rispetto all'incertezza e all'inesperienza dello spaesamento, genera la condizione preziosa della stabilità dei nostri confini in un mondo di incessante deformazione. Naturalmente, il fatto dell'identità qualifica uno spazio come il "nostro" spazio, uno spazio abitato dalle memorie e dalle impronte di altri, di quella cerchia di riconoscimento da cui la nostra identità in almeno un senso dipende. E questo, a sua volta, rende conto dell'abitare per noi.
>
> Salvatore Veca, *Le cose della vita*, 2006; in Vitta, 2008: 277

L'esperienza dell'abitare è data dalla fusione tra la *polarità fisica* e la *polarità psichica*, per cui la costruzione si configura a *contenitore* nel quale il fruitore riversa il proprio *contenuto* per vederlo interpretato dagli spazi, dagli oggetti e dalle azioni quotidiane. Se dunque l'abitare si fonda sulla interazione tra l'esistenza fisica e psichica del fruitore (contenuto) e la struttura formale e funzionale dell'architettura (contenitore), esso è per Maurizio Vitta (2008) un *linguaggio* fatto di spazi, oggetti, rituali e relazioni che si manifesta nell'esperienza quotidiana entro un sistema di immagini, nel quale ciascuno proietta tensioni, sensazioni, emozioni e progetti. Infatti, man mano che l'opera architettonica viene abitata, essa si allontana progressivamente dalle originarie intenzioni progettuali per aderire a quella interiorità profonda dell'individuo e della collettività che si proietta su superfici, spazi e cose[4]. La struttura portante dell'abitare si fonda perciò sul senso di sicurezza, sull'universo degli affetti e sul rispecchiamento di sé nei suoi elementi. La proiezione dell'universo psichico sull'architettura genera nel presente una molteplicità di momenti differenti nelle connotazioni spaziali e temporali, rispettivamente perché a ciascuno corrisponde un diverso punto di vista e perché il corpo umano soggetto costantemente al mutamento non incontra mai l'opera nel medesimo modo. Per Benedetta Zaccarello[5] "Architettura è creazione di un luogo altro, di un orizzonte in cui il rapporto tra l'esperienza e lo spazio è portato ad attenzione. (…) Architettura è l'altrove da cui la condizione umana può contemplare se stessa e la trama di relazioni che la costituiscono."

E' stato detto più volte che l'abitare contemporaneo si regge sulla logica del consumo: l'uomo consumando beni e servizi abitativi si relaziona a un sistema di segni costantemente amplificati dalla pubblicità, dai media e dalla cultura. A tale sistema di

---

[3] cfr. Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger, 1957.

[4] "L'ipotesi architettonica è prima di tutto ipotesi di una nuova fruizione dell'essenza dell'architettura più ampia e razionale, più ricca e chiara, più adatta e vitale: è un modo per comunicare agli altri (ma anche a noi stessi) una certa condizione generale dell'essere dell'uomo sulla terra, del suo pensare, volere certe cose, negare e rifiutarne altre…" Vittorio Gregotti, 1966: 170.

[5] Benedetta Zaccarello, "Eupalinos, o Archittetonica Mania"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 464.

segni si associa un sistema di significati le cui modalità di codificazione degli oggetti al suo interno sono state indagate da Jean Baudrillard (1968), per il quale la logica funzionale cede il passo alla logica simbolica, attribuendo valore al segno e generando il *bisogno* di consumare. In questo modo, prodotto e produzione tecnica condizionano il pensiero e il comportamento umano. Baudrillard delinea inoltre quattro modalità di attribuzione di valore: valore *funzionale*, che risponde a uno scopo; valore *economico*, legato allo scambio nel mercato globale; valore *simbolico*, conferito arbitrariamente ma in relazione ad altri oggetti; valore *segnico*, conferito entro un dato sistema. Ne risulta che l'oggetto è soluzione sia di un problema pratico nella sua funzione concreta, sia di un conflitto sociale e psicologico nei suoi aspetti inessenziali. Per il filosofo francese l'oggetto ha la meglio sulla soggettività umana, ponendosi come la traduzione del contesto sociale che lo genera e al quale si rivolge. Il vero mutamento sta nel tempo impiegato per la produzione, senza più distinguere se si realizzano oggetti funzionali, significati o segni.

Tra gli anni Sessanta e Settanta, parallelamente alle riflessioni di Baudrillard, la cultura architettonica apre un importante dibattito sulla questione del significato in architettura.

> Il significato di una architettura lo possiamo far consistere nella sua agibilità, nel suo "essere per": non però in qualche cosa di diverso che essa indica o significa. (...) Perciò il mio problema, quando progetto, è di fare architettura, non per rimandare ad un altro oggetto, non per simboleggiare o significare una certa cosa, *ma per fare una cosa*, per costruire un luogo.
>
> Vittorio Gregotti, 1966: 24

Vittorio Gregotti (1966) individua due ordini di fruizione dell'opera architettonica: uno connesso alla *destinazione pratica* posseduta dall'insieme di segni che costituisce quella data opera, l'altro legato alla *dimensione simbolica*, cioè quello che essa vuole significare per la cultura, per l'immaginario collettivo e per le condizioni economico-sociologiche di un particolare periodo storico. In altri termini, la fruizione è data da *uso* e *significato*. Essa non cessa di essere tale anche se decade uno dei due termini: esistono costruzioni che, pur avendo perso la capacità di veicolare un significato, sono utilizzabili, così come alcune costruzioni continuano a mantenere la capacità di essere significative anche quando non più usate.

Uno slittamento di significato può avvenire secondo due distinte direzioni, segnate dalla trasformazione nel tempo quando la collettività attribuisce nuovi significati (ma anche di nuovi usi), oppure dalla polivalenza dei significati. Invece, una sua caduta totale in quanto uso non è possibile, poiché il mutamento di destinazione e il deterioramento della capacità di informazione consistono nel passaggio a un diverso livello di informazione emessa dall'oggetto, e non dalla loro fine. Gregotti (1966: 76) postula l'inseparabilità tra il processo di significazione e l'opera architettonica mediante l'idea di uso come semantizzazione dell'uso stesso e attraverso il suo porsi quale discorso significativo intorno alla spazialità dell'abitare e ai valori attribuibili a esso dalla società: "l'idea di trasformazione e variazione finisce con il coincidere con l'idea stessa di uso, ed il senso dell'architettura è connesso sempre più saldamente alla capacità di comprendere, di solidificare il significato della mutazione."

Al dibattito partecipa anche Umberto Eco[6], che definisce l'architettura un *fatto di comunicazione che non esclude la funzionalità*: essa è "*il significante di quel significato esattamente e convenzionalmente denotato che è la sua funzione*. In senso più ampio è stato detto che il primo significato dell'edificio sono le operazioni da fare per abitarlo (l'oggetto architettonico *denota una forma dell'abitare*). Ma è chiaro che la denotazione avviene anche se non fruisco di quell'abitabilità (e più in generale di quell'utilità dell'oggetto)." Riguardo alla natura del significato, si effettua una distinzione tra *denotazione*, che esprime il significato diretto, e *connotazione* che contiene un messaggio secondario: ad esempio, il trono denota una seduta ma connota la regalità di chi vi si siede, mentre la porta denota un passaggio ma connota l'importanza del proprietario se collocata all'ingresso di un palazzo rinascimentale. Le possibilità comunicative dell'architettura comprendono quindi forme significanti, significati denotativi e connotativi, ma anche codici elaborati sugli usi. Eco sostiene inoltre la necessità di riferirsi a un codice noto: se un progettista realizza un'architettura terza che, pur svolgendo la sua funzione in modo ottimale e tenendo conto delle valenze estetiche, non fa riferimento ad alcun codice architettonico esistente, ne deriva che la collettività non impara ad abitarla perché non individua al suo interno un insieme di segni già riconosciuti e accettati. Pertanto, se le tecnocostruzioni non suggeriscono la loro appartenenza alla quotidianità, diviene difficile per la collettività poterle considerare strumento comunicativo del proprio abitare.

Il pensiero di Eco risulta centrale per comprendere la sostanziale difficoltà nel considerare le *parole* dell'architettura simili a quelle del linguaggio parlato, dovuta essenzialmente a due ragioni. Da un lato non esistono regole capaci di attribuire un significato univoco alla parola architettonica; dall'altro non esiste nulla in architettura che mostri come collegare le singole parole per formare frasi di senso compiuto, mancano cioè la grammatica e la sintassi. Gli ordini classici per lungo tempo hanno svolto il ruolo di sintassi, nel senso che i progettisti in passato si attenevano a un sistema di rapporti tra gli elementi costitutivi corrispondenti allo stile architettonico scelto. John Summerson nel suo saggio *Il linguaggio classico dell'architettura* ricorda che tali progettisti erano però anche inclini ad apportare modifiche soggettive e arbitrarie alle regole. Inoltre, Bruno Zevi sostiene per la disciplina architettonica un rifiuto delle regole e dei dogmi, fatta eccezione per le sue sette invarianti o antiregole. Queste considerazioni spingono Luigi Prestinenza Puglisi (2004: 14) a concludere che l'architettura può essere considerata un linguaggio, non nel senso di sistema strutturato, definito e articolato come avviene per quello parlato, bensì come "sistema attraverso il quale alcuni messaggi vengono trasmessi a fruitori i quali attraverso un processo di decodifica, di tipo indiziario, li interpretano." In ogni opera architettonica, dietro al significato di una parola si nasconde una molteplicità di concetti, così come dietro l'utilizzo si cela un universo di senso.

Riprendendo da Eco l'idea di ambiguità della connotazione legata alla possibilità di attribuire significati diversi al medesimo elemento architettonico e alla variazione delle regole di decodificazione in funzione di chi le usa, Prestinenza Puglisi (2004) desume inoltre la regola secondo la quale non è possibile attribuire un significato connotativo preciso a una parola architettonica presa singolarmente, poiché esso emerge soltanto dopo aver compreso il ruolo che un certo elemento ha all'interno del contesto, dato dal rapporto con gli altri elementi dell'architettura, dal rapporto con il luogo in cui

[6] Umberto Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, 1968; in Panza, 1996: 213.

sorge e dalle circostanze che la determinano. Può cioè accadere che il progettista di un'architettura terza veicoli un messaggio mediante essa, messaggio che viene non interpretato correttamente bensì *sovrainterpretato*, ovvero viene applicata una costruzione mentale personale e arbitraria. D'altronde l'opera architettonica non ha mai un solo significato: alle sovradeterminazioni e condensazioni delle forme espressive descritte da Sigmund Freud, Gregotti (1966) aggiunge i vari significati dipendenti dalle trasformazioni temporali che intervengono sulla fruizione. Ma è possibile anche che il progettista non manifesti volontariamente l'intenzione di comunicare un messaggio nella pratica architettonica[7]. E' quanto accade con le centrali idroelettriche realizzate in Italia tra l'Ottocento e il Novecento, che al di là del contenuto tecnico manifestano uno spettacolo dell'elettricità comprensibile se associato al processo che prende avvio dalle esposizioni universali: nel 1881 a Parigi si tiene la prima esposizione internazionale di elettricità, in occasione della quale Thomas Alva Edison presenta in Europa il suo brevetto per un impianto di illuminazione; tra i vari padiglioni presenti alla Esposizione Colombiana tenutasi a Chicago nel 1893 si distingue la *Torre di luce*, un faro centrale collocato su un elemento verticale che, proponendo l'immagine notturna di un territorio nel quale l'elettricità si sovrappone come una griglia, diviene subito paradigma dell'illuminazione urbana.

Guardando alla contemporaneità, si osserva che l'introduzione della variabile tempo nel contenuto simbolico dell'architettura terza traduce la trasmissione di informazione in quella che Filippo Innocenti (2002) definisce *narrazione ipertestuale interattiva*: "l'architettura può essere considerata, probabilmente, il più complesso tra gli artefatti con cui trasportare ed immagazzinare informazione. In modi differenti, che dipendono dalle caratteristiche del loro tempo, possiamo considerare l'architettura come nient'altro che una parte della memoria solida dell'umanità. Il modo in cui questa memoria si rivela da luogo a interessanti considerazioni sul concetto di architettura come discorso trans-storico esteso."

Le relazioni tra contesto e significato che si manifestano in questo nuovo paradigma dell'architettura come informazione, richiede una indagine sulla forma del tempo più adeguata ai fini della narrazione, in particolare valutando il passaggio dalla concezione di *architettura come scrittura* che contiene una narrazione lineare a una concezione di *architettura come lettura* che esprime una creatività interattiva e non lineare. A tale scopo, Innocenti riprende in architettura l'articolazione dei tre poli di Pierre Lèvy[8]. Il *polo dell'oralità primaria* corrisponde all'architettura dal Vernacolare al Classico, quale forma più completa e più importante di immagazzinamento e di comunicazione dell'informazione: in questo periodo l'architettura impiega la tecnica costruttiva, l'uso dei materiali e la scelta del sito attraverso conoscenze cosmogoniche, come una forma di memoria per accumulare nozioni. A essa fa riferimento sia una

---

[7] "Concludiamo: la psicoanalisi, la sociologia, la teoria delle forme simboliche ci mostrano che l'artista parla, dando senso alla sua opera anche indipendentemente dalla sua intenzione (ed, nda) è proprio questo fluire involontario di informazioni che spesso ci consente di capire meglio l'opera d'arte o un determinato periodo artistico." Luigi Prestinenza Puglisi, 2004: 24.

[8] Le modalità con le quali l'umanità trasmette la sua memoria nel corso del tempo sono riconducibili a tre poli della mente: il *polo dell'oralità primaria*, caratterizzato dalla diffusione e dalla ripetizione dell'informazione nella forma di un racconto; il *polo della storia*, avviato con l'invenzione della scrittura che ha permesso di sfuggire alla circolarità chiusa della trasmissione orale verso forme più lineari di diffusione di significato; il *polo dei media*, più vicino alla odierna cultura della rete informatica, che differisce dal polo della scrittura nel modo in cui l'informazione è resa accessibile in tempo reale dalle connessioni on-line (cfr. Pierre Lèvy, *Qu'est-ce que le virtuel*, Paris, Éditions La Dècouverte, 1995).

circolarità del tempo, dal momento che informazione, memoria e conoscenza sono immesse in un circuito chiuso di ripetizione, sia una immediatezza che rende facile distinguere il mittente dal destinatario.

Al *polo della storia* appartiene l'architettura a partire dal Rinascimento, quando nasce l'equivalente dell'invenzione della scrittura. Peter Eisenman[9] afferma che con la riscoperta del Classico, l'architettura diviene per la prima volta il vettore per la diffusione di un messaggio diverso dall'espressione del suo significato intrinseco: dopo il *De re edificatoria* di Leon Battista Alberti, una costruzione può rappresentare altro rispetto al proprio valore architettonico, trasformando radicalmente il tradizionale legame tra l'architettura e il suo significato intrinseco. La separazione tra una parte significante propria e una parte significante autonoma equivale proprio alla separazione tra narratore e ascoltatore che sancisce la fine della tradizione orale, consentendo la molteplicità di letture e interpretazioni. Lo spazio dell'abitare, attraverso un processo di sedimentazione temporalmente lineare, diviene un testo architettonico esteso caratterizzato dalla varietà e disomogeneità di contenuti architettonici, i quali costituiscono una riserva di significati a cui attingere mediante relazioni slegate tra loro.

Infine, al *polo dei media* corrisponde l'architettura contemporanea, all'interno della quale la forma assunta dal tempo è comprensibile solo a partire da una riflessione sulla straordinaria rivoluzione portata negli ultimi anni dalla diffusione del personal computer, combinando insieme modelli presi a prestito dall'economia, dall'informatica e dalla biologia per descrivere la realtà di una *società connessa dalla rete*. L'idea di architettura come testo, nel confronto con una nuova idea di produzione e diffusione di significati, deve essere inevitabilmente rivisitata[10].

Nell'epoca dell'oralità, l'acquedotto romano è per Cesare De Sessa (1990: 19), insieme ad altre grandi architetture quali l'anfiteatro, un segno inequivocabile della manipolazione effettuata dal potere centrale sulle masse: "i romani strumentalizzarono così magistralmente lo spazio che non solo fu il simbolo e l'espressione della potenza imperiale, ma, ancor più acutamente, fecero sì che rappresentasse un momento di educazione e disciplinamento delle masse, pari ai codici e alle leggi." Nell'epoca dei media, invece, l'architettura terza sembra esprimere la potenza globalmente dispiegata della tecnica: Gregotti (2010) solleva un interrogativo concernente il compimento di tale dispiegamento che, affermandosi come unico valore sociale, rivela la contraddizione di non consentire all'architettura la capacità di proporre alternative reali. Il contenuto tecnico dell'architettura terza si trasforma così in *frammento di verità del possibile*, passando dal significato stabilito alla possibilità di

[9] cfr. Peter Eisenman, *La fine del classico*, 1987, in Filippuzzi, Taddio, 2010.

[10] "L'edificio come il prodotto finale in cui l'architettura si realizza, quale espressione autoriale di una motivazione, è incapace di confrontarsi con il bisogno di un formato più flessibile di scambio globale. Nell'età dei media, la costruzione, memoria solida attraverso cui immagazzinare e trasmettere informazione, deve lasciare il posto ad un medium di maggiori capacità(…). L'esperienza quadrimensionale del *manufacto* non può più essere considerata come l'ultima finalità dell'architettura. Questa finalità invece sembra coincidere sempre di più con la ricombinazione di significati durante l'intero processo. Se durante l'età della scrittura, l'esperienza dell'architettura era quella del 'leggere', nell'età dei media quest'esperienza diviene quella di 'creare'. L'architettura si rivela come una forma complessa di narrazione ipertestuale modellata sulle intersezioni dei tempi propri degli utenti (recettoriproduttori). Il tempo, come chiave per la sovrapposizione e intersezione dei vari *layers* significanti, diviene la variabile fondamentale nella gestione di questa nuova dimensione interattiva e ricombinante dell'architettura." Filippo Innocenti, 2002.

significato[11]. Per quanto detto prima, l'esperienza architettonica è attualmente fondata sulla creazione di una narrazione ipertestuale interattiva, nella quale però il rapporto tra il vettore e il messaggio risulta profondamente influenzato dalla tecnica[12]: nel passaggio dall'era meccanica all'era dell'elettricità l'uomo occidentale perde la capacità di *agire senza reagire* (similmente al chirurgo che opera senza partecipare emotivamente), ovvero di mantenere un atteggiamento estraneo e distaccato. La meccanizzazione si basa infatti sulla frammentazione e sull'ordinamento seriale delle parti ottenute, ragione per cui, secondo David Hume, da una semplice sequenza non può derivare alcun principio di causalità: il fatto che a una cosa ne segue un'altra non significa che questa sia conseguenza della prima. Operare su un solo passaggio della sequenza, porta l'uomo a non preoccuparsi più della finalità ultima né di ricercare un nesso tra fasi successive. Il cambio di atteggiamento avviene poiché la tecnica, produttrice per millenni di innumerevoli estensioni protetiche del corpo e delle funzioni umane, ha contratto il mondo in un *villaggio globale*, mettendo in relazione tutte le funzioni sociali e intensificando la consapevolezza sulla responsabilità umana. Per Marshall McLuhan la tecnica, a partire dall'avvento dell'elettricità, in quanto informazione allo stato puro è un *medium senza messaggio*, e il suo contenuto è ancora un *medium*.

Il messaggio di una tecnocostruzione risiede quindi nel *mutamento di modelli, di dimensioni spaziali e di scansione temporale* che introduce nel rapporto tra l'uomo e l'abitare. Si tratta dello stesso meccanismo attuato dalle infrastrutture della mobilità: la ferrovia, a prescindere dal contenuto, ha ampliato le proporzioni di alcune attività umane dando luogo tanto a nuove morfologie urbane quanto a nuove forme lavorative e ludiche; l'aeroplano, indipendentemente dall'uso che se ne fa, accelerando la velocità dei trasporti genera invece un processo di dissolvimento dello spazio urbano. Poiché senza l'architettura terza non sarebbero possibili la produzione, la distribuzione, la conservazione e lo smaltimento di energia, materia e informazione, nasce l'interrogativo se in realtà queste siano il vero contenuto della tecnica abitativa; seguendo il ragionamento di McLuhan[13], si dovrebbe individuare in questa osservazione la conferma della tesi per la quale "il *medium* è il messaggio, perché è il *medium* che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. I contenuti, invece, cioè le utilizzazioni, di questi *media* possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana." La tecnica ospitata dentro i dispositivi prima elencati non appare come un *medium* di comunicazione poiché non ha un contenuto, però lo diventa nel momento in cui viene

[11] "Giungere a trasformare la verità di fatto in metafora di eternità, questo sembra essere il paradossale obiettivo delle opere dell'arte; cioè la capacità di trasformare l'opinione singolare espressa dall'opera in frammento di verità. Una verità del possibile e certo non solo una constatazione. Non quindi un significato stabilito ma una possibilità di significato." Vittorio Gregotti, 2010: 82.

[12] "Dopo essere esploso per tremila anni con mezzi tecnologici frammentari e puramente meccanici, il mondo occidentale è ormai entrato in fase di implosione. Nelle ere della meccanica, avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale. Oggi, dopo oltre un secolo d'impiego tecnologico dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio. Ci stiamo rapidamente avvicinando alla fase finale dell'estensione dell'uomo: quella, cioè, in cui, attraverso la simulazione tecnologica, il processo creativo di conoscenza verrà collettivamente esteso all'intera società umana, proprio come, tramite i vari *media* abbiamo esteso i nostri sensi e i nostri nervi." Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, 1964; in Carboni, Montani, 2005: 50.

[13] Marshall McLuhan, *op. cit.*: 52.

adoperata per diffondere un enunciato[14]. Il cubismo, presentando simultaneamente tutte le facce di un oggetto in luogo della tradizionale illusione prospettica e quindi consentendo all'osservatore di poter cogliere con un solo sguardo la consapevolezza totale dell'opera d'arte, fornisce a McLuhan[15] la prova della sua asserzione: "Ciò non era per nulla ovvio prima della velocità elettrica e del campo totale. Sembrava allora che il messaggio fosse 'il contenuto' e la gente soleva chiedersi cosa volesse *rappresentare* un quadro, anche se non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di una casa o di un abito, in quanto per queste cose conservava un certo senso dello schema generale, cioè dell'unità tra forma e funzione."

Si pone anche la questione del legame tra il valore del messaggio e l'uso del *medium*: McLuhan si mostra critico verso coloro che, credendo alla neutralità della tecnica e alla sua attribuzione di valore mediante il buono o cattivo uso[16], rivelano a suo avviso l'ingenuità di non considerare la natura essenziale del *medium*; accettando per vero il suo ragionamento, si arriverebbe alla conclusione provocatoria che le armi da fuoco sono buone se colpiscono le persone giuste. Pertanto, definisce *posizione dell'idiota tecnologico* quella reazione convenzionale verso la tecnica, secondo la quale ciò che conta è il modo in cui viene usata. Il contenuto del *medium* è per lui un fattore di distrazione dello spirito: il contenuto di un film può essere una commedia o un thriller, la forma che esso assume non ha alcun legame con il contenuto programmatico, così come il contenuto della stampa è il discorso, del quale il lettore è quasi totalmente inconscio. McLuhan[17] ammette una eccezione per le pratiche artistiche, dal momento che "soltanto l'artista (quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale."

Nella disciplina architettonica questo discorso viene ripreso da Franco Purini (2006), il quale, paragonando la composizione di un'architettura a quella di un brano letterario, cinematografico o musicale, rintraccia tre livelli di significato di cui tenere conto: il livello *referenziale diretto*, che esprime i contenuti evidenti (ad esempio, la funzione, oppure la conformazione spaziale o ancora l'apparato costruttivo-decorativo); il livello *allegorico-simbolico*, nel quale gli elementi della composizione sono il vettore per esprimere contenuti altri (sono inclusi anche i materiali *inconsci* che il progettista introduce inconsapevolmente nell'opera); il livello *autonomo*, nel quale, esauriti i contenuti espliciti e sottesi, si esprimono valori puramente formali che rinviano a se stessi in maniera astratta (ad esempio, la luce, il volume, la tessitura materica, le proporzioni, l'articolazione spaziale esterna e interna).

---

[14] "Il messaggio della luce elettrica è, come quello dell'energia elettrica nell'industria, totalmente radicale, permeante e decentrato. Luce ed energia infatti sono due cose diverse per gli usi che se ne fanno,ma nella società umana eliminano fattori di tempo e di spazio esattamente come la radio, il telegrafo, il telefono e la TV, creando una partecipazione in profondità." Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, 1964; in Carboni, Montani, 2005: 53.

[15] Marshall McLuhan, *op. cit.*: 55.

[16] "Siamo troppo propensi a fare degli strumenti tecnologici i capri espiatori dei peccati di coloro che lo maneggiano. In se stessi i prodotti della scienza moderna non sono né buoni né cattivi: è il modo in cui vengono usati che ne determina il valore." David Sarnoff; in McLuhan, *op.cit.*: 53.

[17] Marshall McLuhan, *op. cit.*: 57.

Uno nessuno centomila (contenuti)

L'architettura terza può essere destinata simultaneamente o consecutivamente nel tempo a più funzioni, non tutte necessariamente tecniche e questo richiede una riflessione su come coniugare usi abitativi diversi con lo spazio entro cui si inseriscono.

Robert Venturi (1966) immagina la coniugazione in termini di contraddizione, infatti ritiene che la congiunzione 'e' esprima un contrasto paradossale implicito fra i livelli di uso e significato in architettura, così come che essa sia messa da parte in favore della congiunzione 'o': è più spontaneo pensare di essere dentro *o* fuori piuttosto che dentro *e* fuori. Umberto Cao (2009) vede invece nella coniugazione l'espressione di una molteplicità di contenuti per una costruzione unitaria, ottenuta a esempio nell'*Unité d'habitàtion* a Marsiglia, nell'edificio-strada di Algeri o nel Ponte Vecchio a Firenze.

Tra i temi di sperimentazione del ventunesimo secolo, oltre alla *modificabilità* e alla *espandibilità*, c'è anche l'*ibridazione*[18], che interessa l'architettura terza nella misura in cui le funzioni destinate a convivere, tecniche e non, siano tra loro compatibili. Alessio Battistella (2010) suggerisce la possibilità di una ibridazione funzionale della centrale eolica con un parco tematico sonoro, con l'energicoltura (dove le colture sono finalizzate alla produzione di energia) oppure con la produzione di biogas derivante dall'allevamento degli animali. Si tratta di un tema che necessita di una maggiore attenzione progettuale se si considerano due tipologie di fenomeni: il primo interessa la sovrapposizione di più funzioni tecniche nella stessa costruzione senza un progetto unitario - come accade ad alcune torri idriche in cui, nel corso del tempo, si aggiungono un'antenna telefonica e una grande insegna pubblicitaria – che certamente riduce lo spreco di spazio ma in questo modo genera un disordine percettivo a discapito dell'attribuzione di valore estetico. L'altro fenomeno è quello delle occasioni mancate, ovvero di quei casi in cui si adottano accorgimenti estetici tralasciando i vantaggi di una pluralità dei contenuti: è quanto avviene con le torri costruite da Luis Barragàn insieme allo scultore Mathias Goeritz tra il 1957 e il 1958, simbolo del nuovo quartiere suburbano Satélite a Città del Messico. Si tratta di cinque prismi a base triangolare e altezza variabile tra i trenta e i cinquanta metri, ciascuna avente una particolare cromia e una disposizione casuale all'interno di un'isola del traffico nella superstrada per Querétero. La loro valenza simbolica è tale da renderle anche logo della città in occasione dei Giochi Olimpici del 1968, eppure Richard Ingersoll (2004: 144) osserva che, "nonostante per le torri si possano immaginare varie funzioni pratiche, come serbatoi d'acqua o supporti per le antenne, la loro funzione è solo iconografica." Quindi, è auspicabile una sperimentazione progettuale per *coniugare la valorizzazione estetica con la varietà di contenuti* inseribili all'interno di una tecnocostruzione.

L'inserimento di un evento molteplice entro uno spazio architettonico non avviene mai senza una interazione tra i due elementi: come sostiene Bernard Tschumi (1996), in architettura l'evento viene alterato dallo spazio e questo assume nuovi livelli di significato quando viene inserito al suo interno un nuovo programma. Evento e spazio si influenzano a vicenda, così come l'architettura e l'evento trasgrediscono costantemente l'una le regole dell'altro sia esplicitamente sia implicitamente.

Fare salto con l'asta nella cappella, andare in bicicletta nella lavanderia a gettoni, fare

[18] "E' una caratteristica importante dell'architettura contemporanea, quella che noi oggi chiamiamo ibrido tipologico e che fa di una stazione un centro commerciale, di un museo un luogo di intrattenimento, di un aeroporto una città." Umberto Cao, 2009: 66.

> paracadutismo acrobatico nel pozzo dell'ascensore? Sollevare tali questioni si è rivelato sempre più stimolante: organizzazioni convenzionali di spazi potevano essere abbinate alle più surrealistiche e assurde attività. O viceversa: le più intricate e irrazionali organizzazioni di spazi potevano accogliere la vita quotidiana di una famiglia media di periferia.
>
> Bernard Tschumi, 1996: 117

Rispetto alla sequenza spaziale, il programma può essere *reciproco*, *indifferente* o *conflittuale*: La reciprocità prevede sequenze di spazi e di eventi interdipendenti che si condizionano a vicenda, come nel caso della *machine à habiter*; la strategia dell'indifferenza prevede sequenze di eventi e di spazi indipendenti le une dalle altre, come accade per gli stand collocati all'interno della scansione regolare di pilastri nel *Crystal Palace*; il conflitto, infine, è dato da sequenze di eventi e di spazi che si scontrano e si contraddicono a vicenda. Riassumendo con un esempio, pattinare sulla pista di pattinaggio è una relazione reciproca, pattinare nel cortile della scuola è una relazione indifferente, pattinare in una cappella è una relazione conflittuale.

Le relazioni tra architettura e programma possono essere esplorate mediante le strategie di *programmazione incrociata*, di *transprogrammazione* o di *disprogrammazione*. La prima consiste nell'usare una data configurazione spaziale per un programma non destinato a essa (usare una chiesa come bowling), la seconda prevede di combinare due programmi insieme alle rispettive configurazioni spaziali tralasciando le caratteristiche incompatibili, mentre nell'ultima si ha la combinazione di due programmi in modo tale che la configurazione spaziale richiesta dal primo programma possa contaminare il secondo e la sua configurazione spaziale: dalle contraddizioni intrinseche al primo programma si ottiene il secondo, la cui configurazione spaziale ottenuta può essere applicata al primo.

Tali considerazioni spingono Tschumi ad affermare una *disgiunzione* tra forma e contenuto[19], in modo tale che sia sempre possibile inserire, simultaneamente o consecutivamente, funzioni anche molto diverse tra loro limitando i costi di conversione. Questo atteggiamento, però, condotto all'estremo innesca alcune dinamiche che portano dall'ibridazione all'indeterminatezza.

Per fare in modo che un oggetto architettonico possa accogliere indifferentemente programmi multipli, in fase progettuale si attribuisce a esso una *indeterminazione* che può tradursi in *indifferenza* allo spazio e alla sua conformazione. E' un processo di scissione tra lo spazio interno flessibile, sostanzialmente inespressivo e neutrale, e lo spazio esterno caratterizzato da una immagine accattivante che per Rem Koolhaas ha origine nei grattacieli della *Delirious New York*[20].

Nel teorizzare la *bigness*, Koolhaas (1994) considera positivamente la possibilità che un unico grande contenitore sia capace di far convivere una proliferazione eterogenea di eventi tra loro indipendenti o interdipendenti, senza che la simbiosi

---

[19] "(…) *Non ci deve essere identificazione* tra architettura e programma: una banca non deve sembrare una banca, un teatro non deve sembrare in teatro, un parco non deve sembrare un parco. Questo distanziamento può essere prodotto o tramite cambiamenti calcolati delle aspettative programmatiche, oppure tramite l'uso di qualche agente di mediazione – un parametro astratto che agisca da distanziatore tra la realtà della costruzione e le richieste dell'utente (ne La Villette quest'agente era la griglia delle *Folies*)." Bernard Tschumi, 1996: 161.

[20] "Il Rockfeller Center è la più matura dimostrazione della teoria inespressa del Manhattanismo sulla simultanea esistenza di programmi differenti per un unico lotto, aventi come minimo comune denominatore tra loro esclusivamente gli ascensori, le aree destinate ai servizi, i pilastri e l'involucro esterno." Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 1978; in Marini, 2010: 40.

possa compromettere le specificità di ciascuna. A suo avviso, quantità e contaminazione in luogo di qualità e purezza sono le caratteristiche mediante cui l'architettura-contenitore consente nuove relazioni tra entità funzionali e un ampliamento della loro identità. Tuttavia, la fiducia riposta dall'architetto olandese nel programma si scontra per Sara Marini (2010) con la rapidità delle trasformazioni, rendendole *rovine* prima ancora che possano concretizzarsi.

> Anche il programma, come le dimensioni del progetto, dovrebbe avere un margine di flessibilità sia prevedendo parziali realizzazioni dell'opera, sia considerandone il suo possibile decadimento, e di conseguenza il suo possibile riutilizzo per usi altri.
>
> Sara Marini, 2010: 40

Prendendo in considerazione il caso emblematico del *Centre Beaubourg* a Parigi, dove la logica della concezione libera dello spazio pensata da Renzo Piano e Richard Rogers, sebbene poi smentita dall'inserimento di tramezzi, lo riduce a mero supporto, è possibile intravedere i segnali di una crisi nel passaggio di definizione da *architettura* a *contenitore*. Crisi ravvisabile secondo Andrea Di Franco (2007: E6) nel fatto che "la forma del progetto di architettura non si determina più come rapporto fra le parti, facendo leva sulle differenze culturali, sulle particolari necessità, ma piuttosto si sostanzia nell'opposto tentativo di *livellare le differenze* nella costituzione di uno spazio neutro e omogeneo che ospiti funzioni generiche." Eppure l'idea del contenitore indeterminato e indifferente trova ampio consenso nel panorama architettonico, come mostrano di recente la produzione teorica e pratica[21]:

> L'edificio è un involucro che non deve essere legato al contenuto: come un barattolo di caffè, nel quale teniamo cose di poco valore, o una scatola di scarpe con una seconda vita, forse più interessante, come scatola contenente fotografie.
>
> Nicolas Grospierre, Kobas Laksa, 2008; in Marini, 2010: 59

Ispirandosi al titolo di un saggio scritto da Umberto Eco[22], Cherubino Gambardella (2010: 10) considera l'architettura come *opera aperta*, ovvero "una scrittura interrotta dove riabitare i significati perduti tra le pause, le cancellature, le sovrapposizioni, evitando di lasciarsi schiavizzare dall'obbligo di dover trovare un senso compiuto per tutto." L'epoca attuale è attraversata da una molteplicità di tracce che il progettista prova a fissare entro la provvisoria cornice dell'architettura, mediante il superamento del confine netto che separa contenitore e contenuto, per costruire una trama inedita ed espressiva in una azione simultanea. Per Franco Purini (2006) si tratta di estendere la *precisione imprecisa* dell'architettura – di cui si è già parlato a proposito dell'esattezza nel quarto capitolo – tanto alla forma quanto al contenuto: qualsiasi edificio destinato a una certa funzione può accogliere tutti quegli usi compatibili con la dimensione degli spazi, con la rete di percorsi distributivi e con la capacità portante della struttura. Il fenomeno trova attuazione in molte tecnocostruzioni: è il caso di musei o fondazioni

---

[21] Il padiglione polacco, in occasione dell'XI Mostra Internazionale di Architettura di Venezia svoltasi nel 2008, accoglie la mostra *Hotel Polonia. The afterlife of Building*, che ha il merito di illustrare la necessità per l'epoca contemporanea di prefigurare i cambiamenti e di riflettere sulle scelte fatte oggi come eredità per il domani, "severo monito per l'architettura – scrive Sara Marini (2010: 59) - e la sua pretesa del progetto quale unicum, come magniloquente monumento alla tecnologia e al solipsismo".

[22] cfr. Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 1962.

culturali ospitati in centrali elettriche dismesse (rispettivamente la *Tate Modern* a Londra e il *Caixa Forum* a Madrid), di torri idriche convertite in case per studenti o residenze unifamiliari, di gasometri trasformati in centri sociali o in complessi residenziali e commerciali, e l'elenco potrebbe proseguire oltre.

E' quindi lecito parlare di indifferenza degli usi rispetto alla configurazione spaziale, o meglio, di *incompletezza* nel senso dato da Jacques Derrida[23]: la società rinuncia all'idea di uno spazio abitativo assoluto, totale e concluso in sé, accettando che esso rimanga invece indefinitamente e strutturalmente non saturabile, aperto alla propria trasformazione, a delle aggiunte che lo alterano rispetto alla memoria dell'immaginario collettivo. L'abitare contemporaneo è attraversato da cambiamenti che per rapidità, ampiezza e indeterminatezza, pongono nuove sfide per il progetto del suo spazio architettonico, tradizionalmente fondato sull'idea di controllo dei risultati attraverso la certezza delle premesse e l'uso di metodi comprovati. Sfide che possono essere affrontate proprio a partire dall'*assioma di incompletezza* del filosofo francese.

L'*indeterminato* in architettura richiede una certa apertura dei programmi, degli obiettivi e delle opportunità verso le tre sfumature di significato descritte da Giovanni Corbellini (2007): la prima è l'indeterminato come *imprevedibilità*, *apertura* e *dispiegamento* di potenzialità, ben rappresentato dalla *Ville Spatiale* di Yona Friedman, gigantesca struttura reticolare continua sulla quale ciascun individuo può costruire e modificare la propria abitazione; la seconda è l'indeterminato come *possibile*, *non guidato dall'alto*, *auto-organizzato* e *spontaneo*, strada percorsa brillantemente da Bernard Rudofksy (1964) e ripresa recentemente dall'indagine di Davide Pagliarini (2006) sui *Paesaggi invisibili* prodotti da dispositivi spontanei; l'ultima infine è l'indeterminato come *indefinito*, *sfocato*, *incerto* e *confuso*, che dà luogo ad architetture evanescenti quale il *Blur Building*, padiglione-nuvola progettato da Diller e Scofidio in occasione della Expo Suisse del 2002. Su queste tre direzioni è possibile sperimentare nuove occasioni progettuali per l'architettura terza, dove *l'ibrido e l'indeterminato sono strumenti per gestire la molteplicità* di contenuti funzionali simultaneamente presenti.

Molteplicità temporale

L'evoluzione storica della tecnica a supporto dell'abitare ha consentito l'affermarsi di una idea del tempo, riferita strettamente non più alla durata delle tecnocostruzioni bensì all'uso che di esse viene fatto, la quale richiede nuove strategie in grado di favorire la *molteplicità* attraverso la dimensione temporale.

Il quadro esigenziale muta nel tempo, per cui l'architettura terza deve essere in sintonia con esso[24] accogliendo le inevitabili variazioni dell'abitare quotidiano, delle quali in ogni istante essa è espressione concreta[25]. Come osserva Jean Nouvel (in Baudrillard, Nouvel, 2000: 44), "oggi le cose sono fatte per cambiare; vi sono dispositivi mobili, flessibili, aleatori. Bisognerebbe concepire un'architettura a partire dalla logica informatica, in modo che tenda ad esprimersi dappertutto."

---

[23] cfr. Jacques Derrida, *Adesso l'architettura*, 2008; in Filippuzzi, Taddio, 2010.

[24] "L'architettura è una cosa, la vita degli uomini un'altra. A che cosa serve un'architettura non più in sintonia con gli usi del proprio tempo?" Jean Nouvel; in Baudrillard, Nouvel, 2000: 43.

[25] "L'architettura è la più universale delle arti (…). Rivela il gusto e le aspirazioni del presente a tutti coloro che percorrono le strade di una città e sollevano lo sguardo mentre procedono nel loro cammino. I dipinti si trovano nelle gallerie, la letteratura nei libri. Le gallerie devono essere visitate, i libri devono essere aperti. Gli edifici invece sono sempre con noi. La democrazia è un fatto urbano, l'architettura è la sua arte." Robert Byron; in La Cecla, 2008: 22.

L'architettura, sia aulica sia quotidiana, è stata quasi sempre attraversata da un desiderio di permanenza nel tempo, di monumentalità che travalicasse la durata esistenziale dei suoi fruitori per trasmettersi a generazioni successive. Questo fenomeno della durata come *metafora di eternità* (Gregotti, 2010) ha integrato e modificato il significato delle opere architettoniche convertendole in *macchine del tempo* (Balbo, Gron, 2007) che restituiscono la cultura e la memoria dell'immaginario collettivo in epoche temporalmente distanti da quella della loro costruzione; a farne le spese è però proprio il fattore temporale, non più considerato materiale per il progetto[26].

Riccardo Balbo (con Gron, 2007) sostiene che la durata rimuove dalla cultura dell'abitare la possibilità di pensare e vedere il tempo nello spazio: la casa nomade e più in generale gli spazi trasformabili sembrano aver perso a un certo punto la loro carica suggestiva. Eppure esiste un mirabile esempio che coniuga l'instabilità della durata fisica con la garanzia di trasmissibilità ai posteri; si tratta dei templi Shintoisti e Buddisti giapponesi, ciclicamente smontati, rimontati e parzialmente ricostruiti, che nel loro essere apparentemente precari usano la provvisorietà per prevenire variazioni tipologiche anche minime sulle geometrie e sulle tecniche costruttive degli elementi lignei. Se il tempio nipponico è simile a un *vegetale* che periodicamente ad ogni stagione si spoglia per poi tornare a vivere nuovamente, molti edifici occidentali somigliano più a un *minerale* depositato sul terreno, resistente di per sé, dotato di vita e di morte autonome. Nella cultura architettonica occidentale il significato di temporaneità assume valenza negativa, escludendo spesso un'apertura alla creatività; ne è prova il fatto che spesso esso sia ricondotto alle soluzioni di emergenza, pensate poco attentamente e in fretta, tra esiguità di risorse e necessità di urgenza, complice la convinzione che non debbano avere un elevato valore in ragione della breve durata prevista. Ma non mancano anche riflessioni di segno positivo sul rapporto tra architettura e tempo:

> Un'opera d'architettura invecchia in modo ben diverso da come invecchia un quadro. Il tempo non è solo patina per un'opera d'architettura e spesso gli edifici subiscono ampliamenti, includono riforme, sostituiscono o alterano spazi ed elementi, trasformando o addirittura perdendo la propria immagine originaria. Il cambiamento, il continuo intervento, che lo si voglia o no, sono il destino di ogni architettura. Il desiderio di tener conto dei continui cambiamenti e di far sì che l'opera architettonica risponda in modo adeguato al tempo, ha spinto ad introdurre i concetti di "flessibilità" e di "multifunzionalità".
>
> Rafael Moneo, 1999: 131

Dall'osservazione di molti edifici ereditati dal passato, Rafael Moneo (1999) desume l'idea che in essi la vitalità risieda nella permanenza dei loro tratti formali caratteristici, vitalità non acquisita dal processo progettuale bensì dall'autonomia conseguente alla loro costruzione. L'identità dell'opera architettonica, infatti, trascende le intenzioni del progettista e si consolida con il trascorrere del tempo e degli eventi a partire dall'istante della sua costruzione. Quindi, il destino dell'architettura terza – al pari di ogni altra costruzione – si costituisce parallelamente allo scorrere del tempo e al cambiamento delle istanze abitative, implicando il tornare a ragionare sulle dinamiche

[26] "L'ossessione della durata *ad infinitum* ha eliminato dal tavolo dei progettisti il tempo come materiale da costruzione per l'architettura dell'uomo, diffondendosi velocemente nel resto del mondo come uno degli esiti positivi del progresso." Riccardo Balbo, "Le forme del tempo"; in Balbo, Gron, 2007: 51.

sottese al mutamento in termini funzionali e simbolici. La sua durata riguarda non la materia, soggetta a deperimento, ma la *molteplicità di possibilità che dispiega*[27].

Per *trasformazione* si intende un processo evolutivo che comporta il passaggio da uno stato iniziale a uno stato finale presupponendo un'alterazione fisica. Poiché una costruzione architettonica è un sistema composto da elementi interdipendenti il cui valore e funzione dipendono dal valore e dalla funzione degli elementi vicini, ne consegue che la modificazione di un solo elemento inevitabilmente trasforma l'intero sistema. Giulia Baù[28] distingue questa visione *diacronica* della costruzione che si trasforma a partire da una visione *sincronica* nella quale il processo di trasformazione fa derivare costruzioni distinte. La trasformazione di un manufatto esistente, come caso particolare di una accezione generale, può essere considerato il risultato di una serie di trasformazioni operate su altre opere architettoniche, semplicemente pensate o costruite, che fungono da fondamento:

> Ogni architettura può essere intesa come il risultato di una serie di trasformazioni operate su altre architetture. Ogni cosa deriva da qualcosa. Come l'opera letteraria non inventa costantemente il linguaggio o le tecniche narrative, ugualmente l'architettura non inventa in ogni occasione una forma diversa.
>
> Giulia Baù; in Balbo, Gron, 2007: 58

La trasformazione coinvolge la forma architettonica e il significato semantico, nonché di conseguenza il legame che esiste tra i due termini, destinato a mutare se uno dei due o entrambi sono soggetti a sostituzioni, perdite o recuperi. Un'opera architettonica derivante da un processo di rielaborazione assume una variazione di significato della sua forma, poiché essa non lega i segni tra di loro mediante un codice univoco, come dimostra il famoso esempio delle abitazioni costruite dalla Cassa del Mezzogiorno per le popolazioni rurali[29]. La forma architettonica denota un contenuto funzionale sulla base di un sistema di abitudini acquisite convenzionalmente dalla società; infatti, accade spesso che al codice suggerito dal progettista si affianchino nuovi e spontanei codici di interpretazione che integrano o alterano il significato originario dando luogo alla creazione da parte dell'utente di segni *propriocettivi* ed *estrocettivi*, ovvero di pensieri e azioni. Tenendo conto di ciò, *la progettazione di nuove tecnocostruzioni deve adoperare processi di codificazione già esistenti* piuttosto che creare *ex novo* tutti i segni del suo linguaggio; per conseguire tale obiettivo, il progettista può creare una nuova forma combinando in modo innovativo i segni esistenti. Se una architettura terza vuole promuovere un nuovo contenuto simbolico, sarà necessario che nella sua forma contenga le indicazioni per decodificare il contenuto inedito basandosi su codici noti, seguendo le indicazioni date da Umberto

---

[27] "Ma cosa dura, allora, attraverso l'edificio? Non certo le pietre, di per sé certo più longeve dei corpi umani, ma come loro destinate a perire. Dura, piuttosto, il possibile che l'edificio dischiude. Dura il rinnovarsi dell'esperienza che esso racchiude. Dura il presente all'interno dell'opera che incanta." Benedetta Zaccarello, "Eupalinos, o Architettonica Mania"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 461.

[28] Giulia Baù, "Trasformabilità, flessibilità e reversibilità del progetto architettonico"; in Balbo, Gron, 2007.

[29] "Le popolazioni locali, impreparate di fronte alla misteriosa tazza igienica, attribuivano all'oggetto un significato che rientrava all'interno dei loro codici di interpretazione. La tazza era una cassa di spurgo per le olive: sospendendo una reticella su cui venivano poste le olive tiravano lo sciacquone per lavarle. Stesso risultato si è avuto con le vasche da bagno delle case INA trasformate in orticelli casalinghi, dove la sovrapposizione all'oggetto di un altro codice autorizza la vasca a denotare un'altra funzione." Giulia Baù, *op. cit.*: 58.

Eco[30], basate sul principio che il segno architettonico è capace di comunicare quando il progettista studia accuratamente le possibilità di comprensione dei segni da parte degli interpreti. Delle alterazioni indotte dal cambio d'uso nel rapporto tra segno architettonico e significato semantico si è interessato anche Bernard Tschumi:

> L'architettura oggi non può rivendicare in alcun modo la stabilità del significato. Le chiese vengono trasformate in sale cinematografiche, le banche in ristoranti per yuppies, le fabbriche di cappelli in studi artistici, le gallerie delle metropolitane in locali notturni, e qualche volta i locali notturni finiscono per diventare chiese. La presunta relazione causa-effetto tra funzione e forma (secondo cui "la forma discende dalla funzione") viene per sempre messa al bando nel momento in cui la funzione diviene effimera quasi quanto le riviste e le immagini dei mass media che oggi rappresentano l'architettura come un oggetto di moda.
>
> Bernard Tschumi, 1996: 170

Non esiste alcuna relazione di causa-effetto tra il segno architettonico e la sua possibile interpretazione per la presenza dell'uso effettivo, che frappone una barriera tra significante e significato: Tschumi non dà importanza al fatto che una costruzione sia stata adibita nel corso del tempo a caserma dei vigili del fuoco, a deposito di mobili, a sala da ballo e infine ad aula universitaria, perché ciascuna di queste destinazioni ha distorto tanto il significante quanto il significato. Da qui deriva la sua idea di *disgiunzione* tra spazio ed evento, non condivisa da alcuni perché contraria a quella di durata[31], dove lo *choc* mediatico, valore celebrato dalla contemporaneità, può essere ottenuto con la giustapposizione nel tempo dei contenuti in un medesimo spazio. L'architettura riguarda tanto l'evento che si svolge in un dato spazio quanto lo spazio medesimo, sancendo l'intercambiabilità tra forma e contenuto[32]; essa è simultaneamente concetto ed esperienza, spazio e uso, struttura e immagine, per cui dovrebbe superare la rigida distinzione tra queste categorie in favore di inedite combinazioni tra programmi e spazi. Il pensiero dell'architetto svizzero è influenzato dal situazionismo, che ha il merito di aver introdotto *evento* e *movimento* nel discorso architettonico sullo *spazio*, portando al superamento della tradizionale rapporto gerarchico di causa ed effetto tra funzione e forma, in favore di una interazione libera dalle dipendenze tra i tre termini. Per Tschumi le prefigurazioni future non possono non tenere conto della molteplicità di contenuti che si sovrappongono nel tempo in un medesimo spazio[33].

---

[30] "Nessuno deve darmi le istruzioni per usare una forchetta, ma se mi viene presentato un nuovo tipo di frullino, capace di frullare in modo efficiente ma al di fuori delle abitudini acquisite, avrò bisogno delle "istruzioni per l'uso" altrimenti la forma ignota non mi denoterà la funzione ignota." Umberto Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, 1968; in Balbo, Gron, 2007: 59.

[31] "Si può anche pensare al valore rivoluzionario della disgiunzione nel progetto di architettura, sostenendo la positività dell'instabilità dei programmi nella società contemporanea, ribaltando tale instabilità sui processi di costituzione della forma architettonica, ma si compie ancora una volta l'errore di tentare (…) una resa totale ad una delle ideologie dominanti della realtà empirica contemporanea: quella della flessibilità in funzione della rendita e quella dello sviluppo infinito anziché della durata e dell'equilibrio." Vittorio Gregotti, 2010:105.

[32] "Oggigiorno le stazioni ferroviarie finiscono per diventare musei, le chiese sono riconvertite in nightclub, e questo sancisce in definitiva la completa intercambiabilità tra forma e funzione, la perdita delle tradizionali relazioni canoniche di causa ed effetto, esaltate dal modernismo. La funzione non segue la forma, la forma non segue la funzione – o la narrazione nel nostro caso – e tuttavia tra di essi si instaura certamente un'interazione." Bernard Tschumi, 1996: 199-200.

[33] "Questa condizione la si ritrova oggi a Tokyo, dove si trovano molteplici programmi distribuiti tra i piani degli edifici di grande altezza: un grande magazzino, un museo di fitness club, una stazione ferroviaria e campi da

Complessità e contraddizione

La molteplicità è stata finora messa in correlazione alla tipologia di contenuti funzionali e simbolici, alla loro presenza nel medesimo spazio e al loro avvicendarsi nel tempo. Tenere conto di tutti questi aspetti nel prefigurare un'architettura terza implica ineluttabilmente una *complessità* anche per l'intenzionalità progettuale.

Per valutare il grado di complessità connesso alla progettualità si è innanzitutto fatto ricorso al pensiero filosofico. La complessità, infatti è un fenomeno che attraversa trasversalmente ogni aspetto dell'esistenza umana nella contemporaneità, determinando l'esigenza di un'ampia differenziazione delle prestazioni; il suo costante incremento rende ormai definitivamente impossibile poter ricondurre a unità la molteplicità delle attività e delle competenze, mentre tale differenziazione esige una assegnazione o assunzione di responsabilità dell'agire umano[34]. Diversamente dal passato, dove le trasformazioni relative agli spazi e alle modalità d'uso erano facilmente prevedibili perché associate a una bassa complessità sociale e funzionale, il modello basato sul presupposto di coerenza tra mutamenti e competenze non è più applicabile. Nell'abitare contemporaneo, in quanto sistema, a una elevata contingenza corrisponde una bassa prevedibilità che spinge a fare i conti con l'incerto. A tale scopo è necessario formare una progettualità in grado di *fronteggiare l'emergenza con l'invenzione*: come sostiene Salvatore Natoli (2002), non si tratta più di adeguarsi a un mondo in evoluzione, bensì di anticipare i suoi cambiamenti. Nell'agire architettonico questo si traduce in una progettualità che, oltre ad adattarsi all'esistente, sia capace di *prefigurare il possibile più del reale*. Al modello di coerenza prima accennato, dunque, deve sostituirsi un nuovo modello di *plasticità*.

> E' da ritenersi adattabile una forma di pensiero che è più capace, o maggiormente dotata, nel rinvenire soluzioni adeguate a fronte dell'emergenza, vale a dire quando il corredo abituale delle informazioni non è bastevole per reggere all'imprevisto. La competenza è tanto più competente quanto più è capace di rappresentarsi la plasticità del sistema in cui opera. Perché questo avvenga è necessario disporre di un'intelligenza polimorfa, abituata a "simulare mondi", a puntare sul possibile, e che non si limiti ad applicare ricette predisposte, anche se aggiornate. Se a fronte di un evento si attende l'aggiornamento accade che gli eventi sorpassino abitualmente le decisioni.
>
> Salvatore Natoli, 2002: 43

Una progettualità plastica, considerando il *reale come un caso del possibile*, attribuisce più attenzione al secondo che al primo, ricorrendo al meccanismo della *simulazione*[35]: sospesa tra passato e futuro, essa costruisce nuovi alfabeti architettonici trovando nuovi segni per le cose e decifrando i segni altri. Umberto Galimberti (2009), introduce il rischio che una progettualità aperta a tutte le eventualità senza particolari

---

golf sul tetto. E la ritroveremo nei programmi del futuro, quando gli aeroporti saranno allo stesso tempo parchi di divertimenti, impianti sportivi, cinema e così via." Bernard Tschumi, 1996: 201.

[34] "La differenziazione delle prestazioni e l'incremento degli specialisti non consentono più controlli previ e generalizzati, ma al contrario esigono *assegnazione/assunzione* di responsabilità. Se così è, la democrazia moderna non risiede tanto nel controllo previo e generalizzato dei processi, quanto nella valutazione dei risultati in ordine ai bisogni sociali e alle aspettative." Salvatore Natoli, 2002: 42.

[35] "La simulazione è quel procedimento o quella condotta intellettuale in forza della quale si anticipano condizioni future e si prevedono comportamenti alternativi possibili in esse." Salvatore Natoli, 2002: 44.

orientamenti possa risultare mediocre[36], per poi proporne una versatilità costituita da cinque aspetti[37]. Estendendo il suo ragionamento all'architettura, si ottiene una progettualità *disciplinare* (distingue il vero dal falso, il reale dal fantastico, l'astratto dal concreto, ecc…), *sintetica* (assembla informazioni che provengono da più fonti in modo da pervenire a una sintesi unitaria), *creativa* (ponendo domande inusuali rispetto al contesto culturale di riferimento, sollecita risposte inesplorate capaci di ribaltare i termini della questione iniziale), *rispettosa* (non teme né si isola dalla differenza e dalla alterità) e infine *etica* (assolve le esigenze abitative della società).

La complessità implica l'esistenza di più elementi che però possono risultare in *contraddizione* tra loro. Il rapporto tra questi due aspetti, tema oggetto di riflessione sia nel pensiero filosofico sia nel pensiero architettonico, diviene con Robert Venturi (1966. 16) un vero e proprio manifesto per l'architettura: "Amo la complessità e la contraddizione in architettura. (…) un'architettura complessa e contraddittoria basata sulla ricchezza e sull'ambiguità dell'esperienza moderna, compresa quella esperienza inerente all'arte." Venturi ritiene che inevitabilmente l'architettura risulti complessa e contraddittoria nel momento in cui, per assecondare il criterio vitruviano che impone solidità, utilità e bellezza, occorra conciliare esigenze strutturali, impiantistiche, funzionali ed estetiche, differenti per natura e pertanto in contrasto secondo modi imprevedibili anche nelle situazioni più semplici; a un ampliamento di scala da quella architettonica dapprima a quella urbana e successivamente a quella territoriale corrisponde un analogo incremento di difficoltà. Egli distingue una contraddizione *risolta* da una *evidenziata*: la prima risulta tollerante e flessibile, ammette l'improvvisazione, implica la disintegrazione di un prototipo, conduce all'approssimazione e al condizionamento; la seconda invece è inflessibile, contiene violenti contrasti e opposizioni incolmabili. Il suo atteggiamento progettuale si fonda sulla accettazione dei problemi e delle incertezze insite nell'accogliere sia la complessità che la contraddizione, riconoscendo a entrambe una medesima dignità sotto il profilo della vitalità e della validità[38]. Esse, inoltre, vengono poste in relazione alla forma e al contenuto dell'architettura in termini di composizione e percezione per la prima e di programma e significazione per il secondo. La strategia che le lega insieme è l'*ambiguità* dell'esperienza riflessa da un contenuto articolato e contrastante, incrementando la ricchezza di significato a discapito però della sua chiarezza.

> Ambiguità e tensione permeano un'architettura di complessità e contraddizione. L'architettura è forma e sostanza, astratta e concreta, il suo significato dipende dalle sue caratteristiche interne e dal contesto in cui si colloca. Un elemento architettonico è percepito come forma e struttura, trama e materiale. Queste relazioni oscillanti, complesse e contraddittorie, generano l'ambiguità e la tensione caratteristiche del mezzo architettonico.
>
> Robert Venturi, 1966: 26

[36] "'Flessibile' è infatti quell'intelligenza che, versata in ogni direzione, non presenta una particolare inclinazione per nulla, e perciò è in grado di dispiegarsi a ventaglio su tutto perché nulla la inclina in modo decisivo." Umberto Galimberti, 2009: 78.

[37] cfr. Howard Gardner, *Five Minds for the Future*, 2006.

[38] "Io amo gli elementi che sono ibridi piuttosto che "puri", quelli di compromesso piuttosto che "diritti", ambigui piuttosto che "articolati", corrotti quanto anonimi, noiosi quanto "interessanti", convenzionali piuttosto che disegnati, accomodanti piuttosto che esclusivi, ridondanti piuttosto che semplici, tradizionali quanto innovatori, incoerenti ed equivoci piuttosto che chiari e diretti." Robert Venturi, 1966: 16.

L'architetto americano ritiene necessario infrangere l'ordine poiché riconosce da un lato la molteplicità e la confusione interne ed esterne al programma funzionale e al contesto, dall'altro la limitazione alla base di tutti gli ordini creati dall'uomo. L'ordine invece risulta valido quando contiene o impone le contraddizioni insite in una realtà complessa, ammettendo un approccio duale basato su controllo e spontaneità, su correttezza e disinvoltura, su condizionamenti e compromessi. Ma un'architettura complessa e piena di compromessi deve essere anche unitaria: essa, scrive Venturi (1966: 16), "deve perseguire la difficile unità dell'inclusione piuttosto che la facile unità dell'esclusione. Il più non vale di meno." Perseguire l'unità difficile richiede la sintesi armonica tra elementi molteplici e incoerenti: sembra quasi che la complessità si leghi all'utopia.

> Complessità ed utopia sono questioni centrali, fondamentale il loro intreccio per aprire scenari nuovi nella trasformazione del paesaggio, nella comunicazione, nell'abitare contemporaneo, nella costruzione delle forme urbane. Ripartiamo da qui.
>
> Umberto Cao, 2009: 16

La fiducia manifestata da Umberto Cao (2009) nel coniugare i sistemi complessi, dove convergono fattori indipendenti che tendono ad autorganizzarsi spontaneamente, con l'utopia è alimentata dalle *Utopies réalisables* di Yona Friedman (2000) e dalla *macchina per abitare* messa a punto da Richard Buckminster Fuller nella prima metà del Novecento. Diversamente da quella lecorbuseriana - contrapposta alla natura per esaltare l'artificialità dell'automobile, del piroscafo o dell'aeroplano - Fuller propone una sorta di *architettura sostenibile* ante-litteram, integrata nella natura, che favorisce l'analisi del processo e del pensiero rispetto allo studio della forma e della costruzione, e che si basa su tre condizioni: l'uomo deve trovare soddisfazione e benessere individuale nei luoghi in cui abita; lo spazio architettonico è flessibile tanto all'interno (risponde alle necessità fisiologiche umane) quanto all'esterno (soddisfa il bisogno nomade di adattarsi alla natura di qualsiasi luogo); l'architettura deve essere meno connotata linguisticamente per assumere valore come *processo* piuttosto che come opera compiuta. Cao – come già anticipato in apertura del capitolo – attribuisce alla tecnica il ruolo di elemento chiave per coniugare complessità e utopia; questo dovrebbe spingere il progetto di architettura terza ad adottare la pluralità di elementi coinvolti quale materiale per la costruzione di nuovi scenari abitativi.

L'importanza che Buckiminster Fuller riserva al processo è sostenuta anche da Lucien Kroll (1996): poiché quello che nel presente è funzionale nel futuro potrebbe divenire ingombrante e inutilizzabile – e qui ritorna il tema di progettare l'architettura terza come *scarto di un tempo futuro*, come visto nel precedente paragrafo -, è più importante guardare non tanto ai contenuti (residenze, servizi, trasporti, ecc…) dell'oggetto architettonico quanto piuttosto alle motivazioni sottese (spostamento, osservazione, ecc…). Per evitare che un edificio conservato senza la sua motivazione iniziale, sia storica che contestuale, esibisca una forma congelata e priva di senso, Kroll indica la *flessibilità*, l'*adattabilità* e la *riduzione scalare* come strumenti operativi del progetto.

Tutti i ragionamenti esposti inducono a considerare *il tempo come materiale del progetto* di un'architettura terza. Le trasformazioni alle scale architettonica, urbana e territoriale determinano modifiche non soltanto nella forma della costruzione, ma anche nei contenuti funzionali e simbolici, secondo quel legame tra spazio, uso e

significato a cui si è fatto riferimento in precedenza. Ritorna qui l'idea di *opera aperta* mutuata da Eco, in cui la dimensione temporale come condizione operativa del progetto di architettura terza, attua il dispiegamento di una vasta gamma di articolazioni spaziali e di fruizione, rendendo possibile accogliere la variazione e l'imprevisto che connotano l'abitare contemporaneo; in altri termini, di una *progettualità aperta per dialogare con il fattore tempo*[39]. Nella stessa direzione indicata da Moneo (1999: 131), per il quale "l'architetto può ottenere che la sua opera sopporti il trascorrere del tempo, a patto che il suo progetto possa essere considerato `aperto'", si muove anche Sara Marini (2010: 23): "Ritornare sull'opera non più conclusa in sé e immettere quindi nel progetto componenti altre come il tempo, i fattori economici e sociali, senza travalicare le competenze, ma traducendole in prospettive di trasformazione spaziale, sembra essere lo scenario aperto da questa tangenza trasformazione/tempo. E' sempre grazie alla riscoperta del 'tempo' che si guarda al progetto architettonico non più con una semplice istantanea ma con una sequenza filmica."

Un dialogo tra progetto e tempo si fonda sulla *prefigurazione di una flessibilità d'uso*: il progetto è chiamato a confrontarsi con il continuo fluire dell'abitante in senso fisico e identitario, non potendo più limitarsi alla offerta di funzioni. Esso deve riscoprire lo spessore simbolico, ritenuto superfluo e per questo messo da parte dal Movimento Moderno, per dispiegare la potenzialità della costruzione di evolvere in sintonia con l'assetto sociale e culturale dell'umanità. Tuttavia, questo richiede la ricerca di strategie per far corrispondere la *probabilità di durata* di una tecnocostruzione con la sua *probabilità di uso*[40].

Al progetto di architettura terza si richiede la flessibilità per accogliere le variazioni, il saper prefigurare costruzioni in grado di evolversi e di adattarsi ai diversi usi che se ne fanno nel tempo, recuperando quel livello di temporaneità insito nelle dinamiche degli elementi variabili presenti in un medesimo spazio. A condizione di partire da un radicale cambio culturale nell'approccio alla flessibilità[41]. Se lo spazio diventa una risorsa in via di esaurimento incrementando il proprio valore economico, un agire architettonico improntato alla leggerezza-sobrietà adotta la molteplicità funzionale offerta dal *tempo architettonico* in parallelo allo spazio architettonico. E' quanto avviene già nell'organizzazione interna dei mezzi di trasporto (veicoli, treni, barche, aerei) in cui, a fronte di elevati costi dello spazio, si ricorre ad una gestione più equilibrata. In via generale qualunque spazio è potenzialmente modificabile, ma i costi

---

[39] "Anche l'architettura, come il paesaggio, è chiamata in questo momento a coniugare disponibilità di interazione con cambiamenti repentini; a farsi opera aperta in grado di dialogare con il fattore tempo e a parlare, a comunicare con chi la attraversa: a riferirsi non ad un'unica storia ma a molteplici intrecci; a trovare modalità d'innesto e partecipazione alla stratificazione trovata." Sara Marini, 2010: 11.

[40] "L'ideale sarebbe che la probabilità di vita di una struttura corrispondesse alla sua probabilità in uso, ma quest'ultima è difficile da prevedere. Sarebbe più fattibile realizzare qualcosa componendola di due ordini di parti: l'una di lunga durata e l'altra facilmente sostituibile. Oppure, oltre a chiedere ad un architetto di mostrare come sembrerà un edificio quando sarà occupato, gli si potrebbe chiedere di mostrarlo rimodellato per qualche altro uso, o come apparirà in stato di decadimento." Kevin Lynch, *Wasting away*, 1992; in Marini, 2010: 60.

[41] "Lo spazio abitabile che si modifica viene ancora snobbato, o accettato con sospetto o con ironia. Indubbiamente, l'uso di stratagemmi progettuali per rendere uno spazio modificabile vede la sua prima interpretazione nella necessità di uso della risorsa spazio con più parsimonia. Vale a dire che lo spazio è un bene sempre più prezioso in contesti di concentrazione di risorse economiche e umane, e sempre meno ci si può permettere il lusso di sprecarlo." Riccardo Balbo, "Le forme del tempo"; in Balbo, Gron, 2007: 53.

non sempre sono sostenibili per la collettività[42], per cui diviene indispensabile pensare le tecnocostruzioni in termini spazio-temporali modificabili secondo le contingenze del momento. Da qui una organizzazione spaziale secondo un sistema di regole che prevedono la modificabilità e la transitorietà in modo da consentire l'apporto di cambiamenti eventualmente necessari con un basso impatto economico. Organizzazione che, per Balbo, ottiene numerosi vantaggi ricorrendo alla modularità[43]:

> Uno sforzo di progettazione sostenibile nella direzione di un uso più razionale dello spazio, oggi non può non re-introdurre il tempo come elemento che ne rilegga la forma e renda le funzioni non separate da diaframmi, ma integrate con i reali bisogni contemporanei. La modularità utilizzata nel pensare tali spazi ne interpreta i contenuti, offrendo possibilità di apertura verso scenari d'uso futuri e non prevedibili.
>
> Riccardo Balbo, "Le forme del tempo"; in Balbo, Gron, 2007: 54

La complessità e la contraddizione dovute alla presenza di informazioni, intenzioni, questioni ed esigenze diversificate ed eterogenee, possono essere gestite adottando come dispositivo progettuale il *diagramma*, la cui efficacia è dovuta per Giovanni Corbellini (2007: 42) alla sua interdisciplinarietà, alla sua "capacità di agire come mediatore con funzioni esplicative tra quantità differenti e interrelate, come una sorta di scorciatoia grafica alla rappresentazione di fenomeni più o meno complessi". Esso è simultaneamente lo stadio che precede la definizione del progetto e lo stadio successivo ai ragionamenti condotti sul luogo e sul programma da immettere. Gilles Deleuze[44] lo definisce un'astrazione spazio-temporale all'interno della quale non esiste distinzione formale tra il contenuto e l'espressione, "una macchina quasi sordo-muta e cieca, nonostante determini vista e linguaggio". Il diagramma ha in sé per definizione connotati di instabilità, di flessibilità e di adattamento:

> Il diagramma è quindi una figura non esatta, che offre uno schema generale, improntata a raccontare la forma e le relazioni tra le parti, una forma non precisa né definitiva, che può subire modifiche, ma che riporta i risultati di un processo o le variazioni che lo caratterizzano. Il potenziale del diagramma come germe del progetto risiede quindi nel mettere insieme termini come forma non esatta, relazioni, restituzione dei processi.
>
> Sara Marini, 2010: 90-91

Sono passati quasi trent'anni da quando, in occasione del concorso indetto a Parigi nel 1982 per il parco de La Villette, le soluzioni avanzate da Bernard Tschumi e da Rem Koolhaas hanno evidenziato per la prima volta come il diagramma rappresenti lo strumento specifico per la gestione di processi progettuali molteplici e capace di produrre architetture in grado di rapportarsi con l'indeterminato. Ancora oggi, il diagramma si rivela essere una *macchina per pensare* la molteplicità dell'abitare.

---

[42] "Genericamente qualunque spazio è potenzialmente modificabile, ma a fronte di costi non sostenibili, e spesso la collettività non offre disponibilità a pagare tale prezzo. (…) Pensare l'architettura in termini spazio-temporali brevi, con margini di modificabilità elastici, e non solo plastici, come abbiamo visto essere il caso delle pur flessibili costruzioni in mattoni degli ultimi mille anni, rimane un approccio plausibile ma continua ad essere, nel nostro discorso, una variabile dipendente dalla quantità di risorse in uso." Riccardo Balbo, "Le forme del tempo"; in Balbo, Gron, 2007: 53.

[43] "In aggiunta la modularità, pensata a partire da esigenze contingenti, reali o in progetto, apre l'architettura al significato di spazio per facilitare le attività dell'uomo, non necessariamente asettico o ossessivo come interpretazioni errate del concetto di "macchina per abitare" di Le Corbusier hanno portato a pensare…" Riccardo Balbo, *op. cit.*: 54.

[44] cfr. Marini, 2010: 39.

6. Costruire il contesto

Topologia delle tecnocostruzioni

L'architettura non è uno strumento per costruire in un luogo, ma lo strumento per costruire quel luogo, per legarsi quindi a una condizione geografica e per concorrere a definire un nuovo equilibrio fra l'uomo e l'interno.

Mario Botta, 2007

> Il significato della concretizzazione architettonica sarà dunque quello di *mettere in opera un luogo*, nel senso concreto del costruire. Il carattere di un'opera architettonica è quindi determinato primariamente dal tipo di costruzione adottato…
>
> Christian Norberg-Schulz, 1976: 66

Nei due precedenti capitoli sono state considerate le implicazioni estetiche ed etiche legate al progetto di architettura terza; essa però occupando uno spazio fisico concorre a determinarne la qualità insieme agli altri elementi di cui questo si compone, per cui non è possibile esulare dalle implicazioni topologiche. Nel quarto paragrafo del primo capitolo è stato detto che le tecnocostruzioni si inseriscono sempre in un contesto che spesso considerano un mero supporto tecnico e con il quale non instaurano alcun confronto critico. Questa considerazione spinge a comprendere quale tipo di specificità al luogo è possibile attraverso l'architettura terza.

Se l'uomo non abita il mondo ma la visione che ne ha[1], diviene fondamentale assicurarsi che il processo di costruzione dello spazio crei una immagine significante dell'abitare; compito che Vittorio Gregotti (1966) riconosce alla disciplina architettonica: *tutto il territorio è materiale operabile per l'architettura*, grazie alla quale esso si trasforma in un insieme di luoghi significativi. Operare nella totalità del territorio vuol dire per Gregotti ignorare la distinzione in zone secondo un presunto criterio di valore[2]: in questa logica, anche lo spazio di servizio delle tecnocostruzioni diviene un *contesto da costruire*.

Di seguito si affrontano le tematiche correlate al *costruire il contesto*, partendo dalla panoramica sull'incessante proliferare di prefissi aggiunti al concetto di *luogo*, per risalire grazie al pensiero filosofico a una definizione che lega l'architettura allo spazio in cui sorge. Successivamente si indaga sul fare tecnico come causa concomitante dell'*abitare diffuso* per evidenziare l'importanza di convertire i vincoli imposti dalla tecnica in occasioni per fare contesto, del quale viene poi chiarito il senso, le valenze e la sua condizione di materiale operabile per l'architettura. Analizzate le modalità di radicamento e di astrazione mediante le quali il progetto architettonico si rapporta al contesto, se ne riafferma il difficile ruolo in bilico tra i conflitti che dominano lo spazio dell'abitare e l'esigenza di attribuire una coerenza a questo. Infine viene descritta una possibile topologia delle tecnocostruzioni che tiene conto nella costruzione del contesto della sua percezione e della sua narrazione, espresse rispettivamente in termini di *visibilità* e di *consistenza*.

L(u)ogo e logos

Luogo, *non-luogo*, *iper-luogo*, *super-luogo*, *nuovo-luogo*, *fuori-luogo*: il proliferare incontrollato di definizioni rende il luogo un *logo* accattivante, assoggettando il

---

[1] "Nessuno di noi abita il mondo, ma esclusivamente la propria visione del mondo. E non è reperibile un senso della nostra esistenza se prima non perveniamo a una chiarificazione della nostra visione del mondo, responsabile del nostro modo di pensare e di agire, di gioire e di soffrire." Umberto Galimberti, 2009: 155.

[2] "Ogni territorio è diviso in zone privilegiate, in quanto ad esse viene riconosciuto un particolare valore storico-naturalistico (…), e zone di non paesaggio. Come se queste ultime, non possedendo caratteri rilevabili, catalogabili di valore storico o naturalistico, dovessero essere abbandonate alla disgregazione anziché strutturate secondo obiettivi figurali, capaci di fornir loro un senso partendo precisamente dalla lettura dei caratteri formali…" Vittorio Gregotti, 1966: 76.

pensiero alle logiche del marketing e del consumismo[3]. A partire dal secondo dopoguerra, si produce ininterrottamente una sequenza di definizioni intorno al concetto di *luogo* per dimostrare l'impossibilità di gestire l'ambiente costruito mediante gli strumenti tradizionali dell'agire architettonico (Cao, 2009). L'insistenza nel ragionare attorno a questo tema nasce dalla considerazione che il luogo è uno *spazio nel quale tutto si fa segno*, e che la sua organizzazione fisica consente di leggere e comprendere la struttura sociale (Augé, 1992).

Negli anni Settanta Christian Norberg-Schulz (1976) attribuisce un carattere distintivo ai luoghi definendoli sia come spazi dove l'individuo sperimenta gli eventi significativi della sua esistenza sia come punti di partenza verso l'orientamento e la presa di possesso dell'ambiente; in entrambi i casi, essi rappresentano la manifestazione concreta del'abitare dell'uomo, la cui identità dipende dalla appartenenza ai luoghi, mentre l'identità di questi ultimi è data dalla collocazione, dalla configurazione spaziale e dalla articolazione[4]. L'architetto svedese ritiene indispensabile indagare le cose come sono, il loro *carattere*, per poter comprendere lo spirito del luogo, quel *genius loci* riconosciuto in epoca romana[5] come entità con la quale l'uomo deve interagire per poter abitare: *tutti i luoghi hanno un carattere*, definito dalla costituzione spaziale – il terreno, il cielo che li sovrasta e i confini che li delimitano. Poiché l'uomo non si limita ad abitare lo spazio naturale ma interviene continuamente per costruire uno spazio artificiale adatto alle proprie esigenze, ne consegue che il *genius loci* può anche nascere a seguito di un sapiente agire architettonico[6]. Nel corso del tempo, come si è osservato nel secondo paragrafo del quinto capitolo, le esigenze abitative sono soggette a mutamenti che possono minacciare l'identità dei luoghi; Norberg-Schulz ribadisce la necessità di una *stabilitas loci*[7] in ragione del fatto che l'identità umana presuppone una identità del luogo: posto che il processo di formazione dell'identità individuale e collettiva richiede tempi lunghi, esso viene ostacolato se attuato in ambienti soggetti a rapide trasformazioni. Una crisi *ambientale* determinerebbe ineluttabilmente una crisi *umana*, per cui ritiene fondamentale che, davanti a un problema inerente lo spazio abitativo, si proceda a partire dalla comprensione del concetto di *luogo*.

---

[3] Michele Costanzo (2010: 105) sostiene che "il *contesto* ha ormai acquistato un'importanza centrale nella maniera di presentare un prodotto, non importa se commerciale o artistico, per cui basta cambiare contesto per dare ad esso un nuovo vigore."

[4] "Ma allora cosa intendiamo con la parola 'luogo'? Ovviamente qualcosa di più di una astratta localizzazione. Intendiamo un insieme, fatto di cose concrete con la loro sostanza materiale, forma, tessitura e colore. Tutte insieme queste cose definiscono un 'carattere ambientale', che è l'essenza del luogo. (…) Inoltre, l'esperienza quotidiana ci dice che azioni diverse hanno bisogno di ambienti differenti per essere svolte in maniera soddisfacente; di conseguenza e la città e le abitazioni consistono di una molteplicità di luoghi particolari." Christian Norberg-Schulz, 1976: 6, 7.

[5] "Il *genius loci* è una concezione romana; secondo una antica credenza ogni essere 'indipendente' ha il suo *genius*, il suo spirito guardiano. Questo spirito dà vita a popoli e luoghi, li accompagna dalla nascita alla morte e determina il loro carattere o essenza." Christian Norberg-Schulz, 1976: 18.

[6] "Quando una città affascina per un suo particolare carattere distintivo, in genere vuol dire che la maggior parte dei suoi edifici intrattengono un rapporto analogo con il cielo e con la terra: ossia sembrano esprimere una forma di vita comune, delle affinità nell'essere al mondo; ne nasce così un *genius loci* che consente l'identificazione umana." Christian Norberg-Schulz, 1976: 65.

[7] "Il *genius loci* si manifesta come collocazione, configurazione spaziale, e articolazione caratteristica. Tutti questi aspetti vanno parzialmente conservati, in quanto oggetti dell'orientamento e dell'identificazione umana. (…) Rispettando le proprietà strutturali primarie si conserva la *Stimmung* o atmosfera generale, ossia la qualità essenziale che lega l'uomo al *suo* luogo e colpisce il visitatore per la qualità prettamente locale." Christian Norberg-Schulz, 1976: 180.

Il suo pensiero anticipa con grande lucidità quella alienazione odierna, dovuta alla contrazione spaziale, all'accelerazione temporale e alla individualizzazione dei riferimenti[8], che si manifesta per Marc Augè (1992) in spazi privi di valenza identitaria, relazionale e storica: nasce il *non-luogo*[9], categoria nella quale rientrano tanto gli spazi destinati alla mobilità, al commercio e al tempo libero quanto il rapporto che ciascun individuo instaura con essi, ma anche quegli spazi che esistono soltanto attraverso l'evocazione delle parole[10]: luoghi immaginari, utopie banali, stereotipi. Lo spazio dell'abitare si riduce a mero *attraversamento* apparentemente senza luoghi, ma in realtà *dotato di luoghi senza genio*.

Negli anni Novanta le teorie di Augé sembrano determinanti nella comprensione delle trasformazioni in atto, a cui si aggiungono le suggestioni delle *città invisibili* (Calvino, 1972), banalmente utilizzate come catalogo dettagliato e precostituito per costruire il contesto senza tenere conto dei reali processi che lo attraversano. Ma qualche decennio dopo, Massimo Ilardi (2007) descrive invece una rivoluzione spaziale[11] innescata dalla nascita della società dell'iperconsumo: lo spazio è divenuto un campo aperto in cui si intersecano energie, conflitti, poteri e nuove relazioni, e che riproduce fedelmente i vari comportamenti indotti dal consumo. La *territorializzazione dei desideri*, connotata da immediatezza e da opposizioni non mediabili culturalmente, per Ilardi rende impossibile un ritorno agli spazi costruiti dalla tradizione, dalla memoria collettiva e dalla storia, così come impedisce la libera circolazione delle persone e dei beni teorizzata dall'antropologo francese: il luogo perde il prefisso *non-* in favore del prefisso *iper-*. Ilardi parla specificamente di *territorio* descrivendolo in termini di *proiezione dei desideri consumistici e individualistici* che lo rendono sede di tensioni e conflitti, piuttosto che di un patrimonio fisico e culturale che funge da scena spettacolare dell'esistenza umana: il processo di estetizzazione, sebbene ormai pervada ogni aspetto della società, non garantisce la conoscenza dello spazio abitativo né il controllo delle sue trasformazioni, ma in qualche modo lo smaterializza

---

[8] "Un mondo in cui si nasce in clinica e si muore in ospedale, in cui si moltiplicano, con modalità lussuose o inumane, i punti di transito e le occupazioni provvisorie (le catene alberghiere e le occupazioni abusive, i club vacanze, i campi profughi, le bidonville destinate al crollo o ad una perennità putrefatta), in cui si sviluppa una fitta rete di mezzi di trasporto che sono anche spazi abitati, in cui grandi magazzini, distributori automatici e carte di credito riannodano i gesti di un commercio "muto", un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero." Marc Augè, 1992: 74.

[9] "I nonluoghi rappresentano l'epoca; ne danno una misura quantificabile ricavata addizionando - con qualche conversione fra superficie, volume e distanza - le vie aree, ferroviarie, autostradali e gli abitacoli mobili detti 'mezzi di trasporto' (aerei, treni, auto), gli aeroporti le stazioni ferroviarie e aerospaziali, le grandi catene alberghiere, le strutture per il tempo libero, i grandi spazi commerciali e, infine, la complessa matassa di reti cablate o senza fili che mobilitano lo spazio extraterrestre ai fini di una comunicazione così peculiare che spesso mette l'individuo in contatto solo con un'altra immagine di se stesso." Marc Augè, 1992: 74.

[10] "Ma i nonluoghi reali della surmodernità, quelli che frequentiamo quando viaggiamo sull'autostrada, quando facciamo la spesa al supermercato o quando aspettiamo in un aeroporto il prossimo volo per Londra o Marsiglia, hanno questo di particolare: essi si definiscono anche attraverso le parole o i testi che ci propongono." Marc Augè, 1992: 88.

[11] "Ma la città senza luoghi, quella definita in assoluto dalle possibilità infinite, dalla mobilità perenne, dagli spazi senza mura né confini, non esiste più; come non esistono più i non luoghi, quelli della circolazione accelerata delle persone e dei beni e che possono definirsi né identitari né relazionali né storici. Non esistono più nel senso che non ci sono più le stesse condizioni sociali dentro le quali sono stati teorizzati nel corso degli anni Ottanta e Novanta del Novecento. Comunque, se esistessero apparterrebbero oggi a una spazialità diversa e opposta a quella metropolitana, dove la questione della sicurezza e l'esplodere della microconflittualità sono tutt'altro che disposte a favorire una circolazione scorrevole delle persone e delle merci, e la costruzione di un'architettura 'liquida'." Massimo Ilardi, 2007: 42.

secondo i dettami del mercato[12]. Nell'*iper-luogo* l'uomo è individuato dallo scarto tra la potenza illimitata del suo desiderio e la possibilità reale della sua soddisfazione: l'essenza dell'individuo consiste non nel consumare ma nell'agire verso una riduzione di questo scarto.

Il dilagare di abitudini, stili di vita e comportamenti improntati al consumismo porta alla costruzione di grandi contenitori culturali, commerciali, terziari e ludici lungo i grandi assi infrastrutturali dello spazio abitativo, che, pur non possedendo le caratteristiche del tradizionale concetto di luogo[13], vengono definiti *super-luoghi* dalla omonima mostra tenutasi a Bologna nel 2007[14]: possiedono un valore simbolico dovuto non più alla rappresentazione di una identità culturale o sociale, bensì alla legittimazione di una appartenenza alla comunità internazionale, le cui immagini sono continuamente veicolate dai media. In questo caso, il prefisso *super-* è legato alle immagini di *superiore, eccessivo, straordinario, eccezionale*.

Il recente avvento di internet lascia presagire una nuova rivoluzione spaziale: *essere digitali*[15] per gli individui determinerà, all'aumento delle interconnessioni, una socializzazione entro un vicinato digitale dove lo spazio fisico sarà irrilevante e il tempo assumerà un ruolo diverso. Jeremy Rifkin[16] prefigura un'epoca "nella quale una porzione crescente dell'esperienza dell'uomo verrà acquistata, attraverso l'accesso a reti poliedriche nel ciberspazio. Tali reti elettroniche, nel cui dominio sempre più persone vivranno la maggior parte delle proprie esperienze quotidiane, sono controllate da un numero limitato di potenti multinazionali dei media." Umberto Cao (2009) definisce *nuovi-luoghi* questi spazi virtuali della rete, ormai quotidianamente deputati da milioni di persone a luoghi dell'incontro e dello scambio.

D'altra parte, la società contemporanea vive un periodo di profondi mutamenti che interessano la sua struttura e le sue relazioni: secondo Pier Luigi Celli[17] "viviamo in tempi che non amano le emozioni dense. Senza grandi illusioni abbiamo imparato a giocare in anticipo le delusioni, attutendo la carica dirompente degli schieramenti che alimentano lo spirito di parte. L'età del compromesso quotidiano è anche il tempo delle passioni fredde, della presa di distanza, degli sguardi neutri, di quelle passioni depotenziate che subiscono il disincanto di una caduta pressoché generale dei valori collettivi." Zygmunt Bauman (2000) descrive una società liquefatta, fluttuante,

---

[12] "Sono il mercato, con i suoi circuiti finanziari e con i suoi scambi commerciali, e la comunicazione, con la diffusione delle sue reti, a *fare società*. La metropoli, come spazio liscio e indefinito del mercato, ha colonizzato l'intero globo. A questo punto parlare di crisi della "forma metropoli" non ha senso perché la metropoli è la "forma mondo" che ha dissolto ogni altra forma urbana." Massimo Ilardi, 2007: 38.

[13] Da un lato, non caratterizzano il contesto ma si disperdono nel territorio, disarticolando la loro unità nel paesaggio periferico urbano, rivelandosi incapaci di stabilire relazioni di continuità spaziali e sociali, ponendosi come *enclaves*, recinti interclusi e separati dall'intorno; dall'altro richiamano e ripropongono qualità urbane esclusivamente negli spazi interni, proponendo una simulazione nostalgica dell'*effetto città* che seduce e coinvolge emotivamente l'utente-cliente.

[14] Nel medesimo anno, Matteo Agnoletto, Alessandro Delpiano, Marco Guerzoni pubblicano *La civiltà dei superluoghi*: "I superluoghi trovano il loro spazio ideale nei 'territori della globalizzazione', i cui confini si rivelano sempre più incerti, perdendo progressivamente senso: un aeroporto non è più solo una piattaforma intermodale per mondi lontani, ma diventa oggi porta di scambio quotidiano tra città distanti migliaia di chilometri, dov'è consentito intrattenersi in spazi condizionati e cablati, accedere all'acquisto di prodotti costosi, alla moda, 'tipici', particolari, o godere di una campagna di saldi di fine stagione; l'aereo diventa così un mezzo di mobilità pubblica come un treno suburbano e l'aeroporto una fermata del vasto sistema metropolitano transnazionale."

[15] cfr. Nicholas Negroponte, *Being digital*, 2005.

[16] Jeremy Rifkin, *L'era dell'accesso*, 2000; in Carboni, Montani, 2005: 63.

[17] Pier Luigi Celli, *Passioni fuori corso*, 2000; in Galimberti, 2009: 125.

frammentata e deregolamentata, dove le trasformazioni politiche, economiche e sociali hanno dissolto il precedente sistema di certezze per lasciare spazio a una nuova condizione di precarietà che invade tutti gli aspetti dell'esistenza umana, dall'individualità alla collettività, dal lavoro ai legami affettivi[18]. Paradossalmente, in questa società l'abitudine subentra allo choc: la rapida metabolizzazione degli eventi[19] priva di densità tanto il passato, che si dimentica con facilità, quanto il futuro, al quale si pensa senza la dovuta serietà. Per Salvatore Natoli (2002: 31) "il mondo è davvero diventato uno, tutto è incluso in un medesimo spazio. Le vecchie distinzioni dentro/fuori, periferia/centro si sono logorate, sono in larga parte cadute tranne una, a tutto resistente: l'*alto/basso*." Tutto questo si ripercuote sulla scena abitativa, manifestandosi come prigionia dentro l'identico, dove ogni oggetto o servizio risulta omologato, stereotipato e funzionale al potere apparentemente dominante del consumismo, dietro cui si cela quello globalmente dispiegato della tecnica che da mezzo si eleva a fine.

Secondo Michele Costanzo (2010: 79), in questo scenario "ogni alterità appare esclusa e l'identità sembra vivere sull'indifferenza per ciò che è diverso o differente; la stessa società è la risultante di identità (o differenze) reciprocamente indifferenti quali si manifestano nella scissione fra comportamento pubblico e privato, fra ruoli, competenze nell'egoismo sociale." Da qui la locuzione *fuori luogo* per esprimere la condizione di sradicamento, di non appartenenza allo spazio dell'abitare, manifestazione di rifiuto implicito o esplicito che induce una sensazione di disagio. Costanzo ribalta la nozione di *fuori luogo* in strategia per superare il dominio dell'*identico* senza rinunciare ai progressi ormai entrati a far parte della quotidianità; si tratterebbe, cioè, di superare i *luoghi comuni* della comunicazione, della politica, dell'economia e della società che costituiscono l'attuale visione del mondo[20].

Dunque, fuori dal *discorso sul logo* per inserirsi dentro al *discorso sul luogo*: tramite l'osservazione della realtà odierna e la sua comprensione attingendo dal pensiero filosofico, si tenta di superarla senza farsi vincolare dalla sua logica pervasiva, in modo da perseguire una rigenerazione del *logos* alla ricerca di un senso del luogo che sembra essere in crisi.

Martin Heidegger[21] definisce *fare spazio* come *libera donazione dei luoghi*, dal momento che il darsi del luogo consiste proprio in una offerta nel quale il libero dispiegarsi fornisce lo spazio per radunare le cose. E poiché dal soggiornare presso queste cose nasce l'essenza dell'abitare, occorre rivalutare l'essenza della cosa[22],

---

[18] "Sono occasionali le passioni, sono divenuti labili gli affetti, i legami familiari in cui ne va della propria storia personale…" Salvatore Natoli, 2002: 37.

[19] Sull'attentato dell'11 settembre 2001 alle Torri gemelle di New York, Salvatore Natoli (2002: 18-19) scrive: "Eppure un evento così tragico si è mutato immediatamente – e nell'informazione d'oggi direi inevitabilmente – in finzione. E' apparso in tutti i luoghi della terra – quanto è piccola ormai – in modo reiterato, ossessivo. E anche spregiudicato: le immagini sono divenute meno inquietanti per eccesso di ripetizione, per l'uso manipolatorio e compiaciuto che le ha impiegate disinvoltamente come sfondo a commenti e dibattiti non sempre adeguati alla gravità della circostanza. Le immagini sono divenute innocue per 'abitudine', hanno trasformato l'*accadimento*, unico e irrevocabile, in *stereotipo*, ne hanno dissolto l'orrore."

[20] "Fuori luogo è, dunque, fuori dai luoghi del discorso, dalla definizione, dallo stereotipo, fuori nome, fuori dalla predicazione dell'essere, dalla pretesa di chiudere con l'altro. E' il ritorno della parola che ascolta, che dà tempo all'altro, è l'andare incontro all'altro." Michele Costanzo, 2010: 80.

[21] cfr. Marcello Barison, "Eterotopie. Gropius Heidegger Scharoun"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 111.

[22] "Certo, il nostro pensiero è abituato da sempre a stimare *troppo poco* l'essenza della cosa. Nel corso del pensiero occidentale, ciò ha avuto per conseguenza il fatto che ci si rappresenta la cosa come una x

come viene illustrato attraverso l'esempio del ponte. Generalmente il ponte lo si considera come dispositivo per mettere in comunicazione due sponde opposte, mentre solo occasionalmente lo si ritiene anche portatore di molteplici significati; eppure, per il filosofo tedesco il ponte *è non solo una cosa ma anche il luogo in cui sorge*:

> Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche prima che il ponte ci sia, esistono lungo il fiume numerosi spazi che possono essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa a un certo punto un luogo, e ciò *in virtù del ponte*. Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte.
>
> Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger, 1957: 102-103

Il ponte in quanto cosa è un luogo che accorda un determinato spazio: "Spazio – prosegue Heidegger[23] - è essenzialmente ciò che è sgombrato, ciò che è posto di volta in volta accordato e così disposto, cioè raccolto da un luogo, cioè da una cosa del tipo del ponte. *Di conseguenza, gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio, ma dai luoghi*."

Il ragionamento ovviamente vale anche per gli edifici, per cui parafrasando la conclusione cui giunge il filosofo tedesco[24] si può dire che *l'architettura terza è un luogo, e in quanto è una cosa siffatta, accorda uno spazio*. Lo spazio che la collettività abita quotidianamente è disposto da luoghi la cui essenza si fonda anche nelle costruzioni di supporto alle proprie esigenze; dalla osservazione dei rapporti tra le tecnocostruzione-luoghi e i tipi di spazi che determinano si comprende il rapporto tra tali spazi e l'abitare, e di conseguenza la relazione che individuo e società instaurano con esso[25]. In altri termini, l'architettura terza è un *luogo che dispone uno spazio di servizio*, per cui occorre vedere quale tipo di contesto essa costruisce a partire dall'essenza tecnica del suo contenuto.

Tecnodiffusione

La società contemporanea si sta muovendo da una *economia dei servizi* a una *economia dell'esperienza*, dove persino l'esistenza umana è un valore da immettere nel mercato[26], nel quale le relazioni degli individui tra loro e quelle con l'ambiente sono basate sugli scambi economici, soppiantando le tradizionali dinamiche sociali: l'abitare è una esperienza mercificata[27], non più un servizio, possibile grazie alla tecnica.

---

sconosciuta, portatrice di qualità percettibili. Da questo punto di vista, è chiaro che tutto ciò *che appartiene già all'essenza riunente di questa cosa* ci appare come un'aggiunta successiva prodotta dalla nostra interpretazione." Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", 1951; in Heidegger, 1957: 101, 102.

[23] Martin Heidegger, *op. cit.*: 103.

[24] "Il ponte è un luogo. In quanto è una cosa siffatta, esso accorda uno spazio, in cui hanno accesso terra e cielo, i mortali e i divini." Martin Heidegger, *op. cit.*: 103.

[25] "Il rapporto dell'uomo ai luoghi e, attraverso i luoghi, agli spazi, risiede nell'abitare. La relazione di uomo e spazio non è null'altro che l'abitare pensato nella sua essenza." Martin Heidegger, *op. cit.*: 105.

[26] "Nel mondo degli affari, la nuova parola d'ordine è 'valore della vita' (*lifetime value* o LTV) del cliente: la misura teorica di quanto un essere umano potrebbe valere se la sua esistenza, per l'intera sua durata, fosse trasformata, in un modo o nell'altro, in merce e sottomessa alla sfera commerciale." Jeremy Rifkin, *L'era dell'accesso*, 2000; in Carboni, Montani, 2005: 61.

[27] "Sempre più spesso acquistiamo il tempo degli altri, la loro considerazione, il loro affetto, la loro simpatia e la loro attenzione. Acquistiamo apprendimento e divertimento, assistenza e cura, e tutto ciò che sta nel mezzo: perfino lo scorrere del tempo sull'orologio. La vita sta diventando sempre più mercificata e le barriere che separano comunicazione, condivisione e commercio sono sempre più labili." Jeremy Rifkin, *op. cit.*: 63.

Umberto Galimberti (2009) sostiene che oggi il mondo accade perché lo si comunica e quindi l'unico mondo abitato è quello comunicato; ma la tecnica, nel determinare una diffusione esponenziale dei mezzi di comunicazione, di fatto tende ad abolire la necessità della comunicazione medesima. A suo avviso, le telecomunicazioni - radio, televisione, internet e telefonia mobile - ci plasmano qualunque sia lo scopo per cui vengono utilizzate. Da tutto ciò emergono due considerazioni: la prima, che la tecnica in quanto *mezzo che prescinde dallo scopo* rende l'uomo più spettatore che partecipe dell'esperienza abitativa[28]; la seconda, che la tecnica plasma sia la società sia lo spazio in cui essa abita, e questo vale indifferentemente per gli spazi individuali[29], di relazione e di servizio.

> Come il gas, l'acqua, la luce, così i mezzi di comunicazione digitali, indipendentemente dall'uso che ne facciamo, ci portano gli avvenimenti in casa dispensandoci dall'andare verso di loro. ciò trasforma il nostro modo di *fare esperienza*, perché chi vuol sapere cosa avviene fuori casa deve andare a casa, e solo allora, quando ciascuno di noi è ridotto a una monade leibniziana "senza porte e senza finestre" che si aprono sul pianerottolo del vicino o sulla strada sotto casa, solo allora l'universo si riflette per noi e si offre a portata di mano. Non più il viandante che esplora il mondo, ma il mondo che si offre al sedentario che è al mondo proprio perché non lo percorre, e al limite neppure lo abita.
>
> Umberto Galimberti, 2009: 232

Lo scenario esistenziale ottenuto per effetto della modellazione esercitata dalla tecnica è quello di un *abitare diffuso*. Cristina Bianchetti (2003) evidenzia una facilità nella scrittura del territorio a cui corrisponde una difficoltà di lettura, dovuta principalmente alla mancanza di ordine, all'affermazione del carattere individualista su quello collettivo, alla diffusione del pubblico a opera del privato. L'immagine del mosaico, spesso utilizzata per descrivere l'abitare contemporaneo e fondata sul presupposto di una organicità tra spazio, società e pratiche abitative, in realtà si rivela essere inefficace nel suo trascurare le mutevoli esigenze sia individuali sia collettive che perseguono diversi scopi e hanno differenti capacità, interessi e ragioni. La nozione di territorio, non essendo più riconducibile a un qui e ora, diviene evanescente: l'abitare contemporaneo consiste in una sequenza di spostamenti quotidiani tra luoghi diversi in ragione della funzione ospitata: residenza, lavoro, commercio, tempo libero, ecc… Come possibile approccio alla comprensione dell'*abitare diffuso*, Bianchetti propone l'osservazione dei mutamenti dello spazio a partire dai comportamenti e dalla pratiche che vi si svolgono, ricorrendo alla strategia del *bricolage*[30] che consiste nel cambiare ciò che si ha a disposizione mediante la re-invenzione di un ordine, pur nella consapevolezza del loro originario uso. Al repertorio degli spazi e delle pratiche individuati appartiene anche una concezione del territorio che coniuga l'esigenza di una capillare infrastrutturazione dello spazio operata dall'apparato tecnico con il desiderio di creare una adeguata scena architettonica per l'esistenza umana.

Seguendo un approccio simile, Massimo Bilà[31] interpreta la fenomenologia insediativa contemporanea in termini di *diffusione della contiguità*, e rintraccia nello

---

[28] "Se radio, televisione, computer, cellulare determinano un nuovo rapporto tra noi e i nostri simili, tra noi e le cose, tra le cose e noi, allora i mezzi di comunicazione ci plasmano, qualsiasi sia lo scopo per cui li impieghiamo, e ancora prima che assegniamo loro uno scopo." Umberto Galimberti, 2009: 233.

[29] Günther Anders ne *L'uomo è antiquato* (vol. I, 1956) osserva che la casa diviene un mero contenitore per ricevere via cavo e via etere il mondo esterno. (cfr. Galimberti, 2009).

[30] cfr. Claude Lèvi-Strauss,(ed. it.) *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

[31] cfr. Massimo Bilà, "Città, città, città… città?"; in Cao, Coccia, 2003.

spazio abitativo cinque tipologie di entità diverse per natura, ruolo e configurazione che definisce *luoghi*: i *luoghi dei flussi* fisici e immateriali, i *luoghi del privato*, i *luoghi collettivi* (cultura, commercio, terziario, sport, tempo libero, ecc…), i *luoghi delle diverse nature* (più o meno antropizzati) e infine i *luoghi della produzione*. In quest'ultima tipologia vengono considerate le centrali energetiche e le aziende agricole e zootecniche, ma tenendo conto delle quattro forme di disvelamento della tecnica introdotte nel primo capitolo, è possibile mutare la definizione in *luoghi tecnici*, includendo i dispositivi finalizzati all'impiego di energia, materia e informazione e i dispositivi finalizzati alla cura di vegetali e animali adoperati ai fini della produzione. L'importanza dell'architettura terza nella costruzione dell'*abitare diffuso* è stata messa in evidenza da più parti: l'elettricità si manifesta attraverso segni geometrici onnipresenti nel territorio - dalla città alla montagna, dalla casa al deserto – e architetture allegoriche (Gubler, 1995); l'irrigazione, l'allevamento, la lavorazione in mulini, frantoi ed essiccatoi, nonché l'estrazione di materie prime costituiscono il paesaggio agrario tradizionale (Tosco, 1998); il disegno dei tracciati di fortificazioni, canali e acquedotti condiziona la percezione e la descrizione del territorio (Zorgno, 1995). La tecnica a supporto dell'abitare si oppone al contesto spazio-temporale per configurare se stessa come contesto dell'impiego e della cura[32].

La *diffusione* della tecnica consente la *dilatazione* del processo di antropizzazione nello spazio, determinando una *dispersione* delle attività umane e conseguentemente una *dissoluzione* della distinzione tra natura e artificio, in base alla quale – per Umberto Cao e Luigi Coccia (2003: 7) – "il 'tutto' è il territorio, è la diffusione del costruito. sono le "polveri urbane" disperse nel paesaggio." L'analisi sull'*abitare diffuso* condotta da Cao e Coccia si concentra prevalentemente sui temi della residenza, del lavoro e dello spazio pubblico legato alla mobilità, al commercio e allo svago, descrivendo una cultura urbana contemporanea in bilico tra la genericità, che genera l'indifferenza delle nuove costruzioni tanto alla storia quanto al contesto, e l'identità locale, che genera la resistenza alla omologazione mediante la rivalutazione dell'esistente. Si tratta di un fenomeno già delineato da Rem Koolhaas (1997) coniando il termine *Generic City*: analogamente agli aeroporti ormai tutti uguali, anche lo spazio urbano sembra omogeneizzarsi eliminando il proprio carattere specifico e la propria identità. Essa non ha storia, si trasforma per assecondare qualsiasi esigenza, è costituita da parti ugualmente importanti e interessanti, assomigliando sempre più a uno studio cinematografico hollywoodiano. L'abitare diffuso diventa così generico, secondo una estetica fondata sulla libera composizione di tre elementi – infrastrutture, edifici, natura – in base a rapporti flessibili oppure del tutto assenti. Esso si rivela anche cinicamente utilitario a causa della destabilizzazione spazio-temporale prodotta tanto dal caos multiculturale quanto dalla globalizzazione del consumo: quello che non si può fare in un posto lo si fa altrove, mentre quello che non funziona viene abbandonato. Dunque, nell'abitare diffuso diviene centrale la somiglianza, ovvero la presenza di configurazioni caratterizzate da ripetizione e accostamento di singolarità uguali: gli spazi contemporanei sembrano sempre più l'espressione di logiche, abitudini e preferenze

[32] "Le tecnologie si oppongono ai contesti temporali e spaziali prefigurando un altro contesto, quello della produzione e della sperimentazione. Paradossalmente si propongono esse stesse come contesto in quanto definiscono un campo di riferimento e il materiale di una poietica. (…) E' la cultura delle emozioni, la storia di un presente in continua evoluzione, un contesto dell'immaginario popolare." Umberto Cao, 2009: 129.

simili[33]. A questo fenomeno contribuisce tutta quell'architettura terza ripetitiva e standardizzata, acquistata su catalogo e inserita nel contesto con indifferenza.

Rosario Pavia (2002) utilizza l'immagine della torre di Babele quale metafora del disordine e della confusione spaziale, ma al tempo stesso vede in essa lo strumento per rintracciare quel filo di Arianna all'interno della dimensione labirintica che ne consente l'interpretazione e l'intervento[34]. Il labirinto dei luoghi diffusi è costituito dalla rete e dai nodi infrastrutturali della mobilità e della tecnica[35], le cui potenzialità spaziali andrebbero esplorate ed espresse per rispondere alla domanda di un nuovo ordine sotteso all'*abitare diffuso*[36]. Analogamente, Paolo Desideri[37], preso atto della difficoltà di descrivere e progettare un abitare contemporaneo che non contiene altro al di fuori della diffusione economica[38], tecnica e spaziale, si interroga sul possibile ruolo a livello formale giocato da quelle opere che in passato erano dominio dell'ingegneria civile e oggi si pongono quali elementi strutturanti la forma dell'abitare. Secondo Valeria Pezza[39] "gli effetti della sistematica ignoranza del carattere dei luoghi, della mancanza di qualunque considerazione per la loro forma storica e naturale sono evidenti: grandi opere e piccoli abusi si sono abbattuti con eguale brutalità; modernità e innovazione hanno agito da parola d'ordine tout court, 'autorizzazione a procedere' nei confronti del territorio storico e delle sue bellezze, liquidate in quanto 'superate', fuori moda, reperto del passato, buono solo per nostalgici e idealisti incapaci di confrontarsi con il pragmatismo incalzante della condizione attuale. Come se acquedotti, vie consolari, ponti, chiuse, argini, mulini, case, ecc. fossero stati concepiti per un puro piacere contemplativo, costruzioni di un'epoca felice, in cui l'architettura, come in un laboratorio di fisica, godeva del vuoto assoluto di problemi, esigenze, necessità, difficoltà e poteva dispiegare a pieno il suo riscatto dalla ragion pratica."

John Ruskin (1849) ha scritto che una semplice villa è capace di rovinare un intero paesaggio e detronizzare una dinastia di colli; oggi invece basta molto meno, dal momento che, avverte Mario Fazio (2000: 21), "segni evidenti del paesaggio italiano alla fine del secolo sono i ponti, i viadotti, gli svincoli, i supermercati, i capannoni, gli elettrodotti, gli stadi, le antenne e parabole televisive svettanti sulle nuove

---

[33] "Quello della dispersione è un paesaggio nato come molti altri senza autori, come esito di piccole cause, come se a nessuno fosse venuto in mente nulla di originale e si fosse copiato gli uni dagli altri, fino a dar luogo a territori fatti di oggetti qualunque, singolarità senza individualità accostate in sequenze indefinite: case su lotto, capannoni, luoghi espositivi, contenitori commerciali, palazzine, aree di servizio, grandi infrastrutture." Cristina Bianchetti, 2003: 89.

[34] Secondo Vittorio Ugo (1991), soltanto se si *possiede* il luogo definito dal labirinto, esplorandolo e segnandolo, si può affermare di conoscerlo e di sentirsi al suo interno come a casa propria: infatti, associando ad ogni nodo e ad ogni percorso le informazioni relative al loro rispettivo intorno, è possibile sistematizzare queste secondo un processo logico, ottenendo così una mappa del labirinto. Qualcosa di analogo avviene nel termitaio, nel formicaio, nell'alveare e, più in generale, in tutte quelle comunità animali caratterizzate da intensa circolazione sociale delle informazioni specializzate.

[35] "Il luogo si rivela attraverso l'esperienza del labirinto. Solo così, dopo averlo esplorato, attraversato, memorizzato, possiamo riconoscerlo e abitarlo. Il labirinto, come insieme di luoghi dispersi e separati, nasconde una rete di interconnessione che collega e dà senso, di volta in volta, ad alcuni nodi." Rosario Pavia, 2002: 84.

[36] "La confusione, la mescolanza, l'intreccio visivo celano nuove strutture relazionali e nuovi modelli di apprendimento dello spazio. Nella confusione si nasconde la domanda di un nuovo ordine." Rosario Pavia, 2002: 26.

[37] Paolo Desideri, "Quella metropoli nascosta tra le antiche città"; in Cao, Coccia, 2003.

[38] "Fuori della metropoli non c'è più nulla proprio perché non c'è più nulla fuori del mercato." Massimo Ilardi, "Il progetto (è) politico"; in Cao, Coccia, 2003: 49.

[39] Valeria Pezza, "Disegno storico e progetto contemporaneo"; in Cao, Coccia, 2003: 60.

conurbazioni." Richard Ingersoll[40] vede in Barcellona un efficace esempio di attenzione progettuale alle infrastrutture quali elementi per la composizione dello spazio abitativo. Negli anni Novanta ogni progetto infrastrutturale diviene occasione per interventi sociali e artistici generatori della vita nei quartieri periferici: il territorio della città catalana è attraversato non solo da aeroporti, linee metropolitane, stazioni intermodali, linee ad alta velocità, strade, autostrade e parcheggi, ma anche da reti telematiche, impianti per la produzione di energia alternativa, impianti per il trattamento dei rifiuti e dalle due torri per le telecomunicazioni progettate da Santiago Calatrava e Norman Foster come nuovi *landmark* che segnalano rispettivamente Montjuic e Collserola nel panorama urbano.

Tuttavia, la questione non riguarda tanto il riconoscimento di una estetica delle tecnocostruzioni, già affrontata nel quarto capitolo, quanto piuttosto l'esigenza di ripristinare un rapporto di queste con il contesto nel quale si insediano[41]. A tale scopo, Domenico Potenza[42] descrive una condizione di duplicità nell'uso del territorio, dal momento che gli abitanti appartengono simultaneamente a molteplici realtà insediative rese possibili dalla diffusione abitativa, pur mantenendo spesso a livello affettivo l'appartenenza a una singola realtà legata ai caratteri della tradizione. Da qui deriva una nuova domanda di progettualità che rifletta sugli habitat di queste nuove realtà, ponendo una maggiore attenzione alle pratiche tecniche che vi sono svolte senza però limitare tali opportunità esclusivamente alle risorse funzionali in termini di efficienza, ma al contrario adottandole per la costruzione di *nuovi spazi da abitare*. Questo implica che il processo di conoscenza e di trasformazione dei luoghi deve essere ricondotto alla sfera dell'agire architettonico, indagando sul senso e sul significato da attribuire al rapporto tra forma ed evento – in accordo a quanto sostenuto da Bernard Tschumi (1996) - attraverso la sperimentazione sui temi progettuali della concentrazione, della diffusione lineare e della sovrapposizione.

Da tutto ciò si può concludere che *lo spazio di servizio occupato dall'architettura terza deve affrancarsi da un aspetto meramente tecnico per rivendicare la capacità autonoma di esprimere una forma oltre la funzione*; in tal modo, è possibile passare dalla banale operazione di decorazione o di mitigazione alla *conversione dei vincoli imposti dalla tecnica in nuove occasioni per costruire il contesto*.

Tutto è contesto

Rifacendosi al pensiero di Martin Heidegger già esposto, si giunge alla definizione dell'architettura come *luogo che dispone un contesto per gli elementi dell'abitare* – corpi, spazi, oggetti, immagini (Vitta, 2008): lo *spazio* dell'abitare diventa *luogo* mediante l'architettura. La società riconosce il contesto come un deposito di valori sedimentati nella coscienza collettiva, e gli attribuisce cinque tipologie di valenze: valore *ecologico-ambientale*, che rispetta i caratteri naturali, la biodiversità e la sostenibilità degli interventi antropici; valore *sociale*, che riconosce i fattori di identità

[40] "Oggi 'modello Barcellona' vuol dire integrazione sociale ed estetica di opere pubbliche: pensare che le forme delle infrastrutture possano arricchire la vita e l'immagine della città." Richard Ingersoll, 2004: 148-149.

[41] "Il problema che viene posto, quindi, non riguarda il riconoscimento di un'estetica propria dell'infrastruttura quale monumento dell'ingegneria: cioè l'accettazione e la celebrazione del suo ruolo nel paesaggio contemporaneo, peraltro già avvenute. Riguarda, invece, la necessità di recuperare un rapporto tra le infrastrutture e gli insediamenti, e di corrispondere alle aspettative di nuove qualità urbane di cui, nei fatti, sono sempre più investite." Marco D'Annuntiis, *Lo spazio dell'infrastruttura*; in Desideri, 2001:48.

[42] Domenico Potenza, "Infrastrutture e territorio: forme spazi e figure della trasformazione contemporanea"; in Desideri, 2001.

collettiva, i sedimenti di civiltà, i risultati del lavoro compiuto dalle popolazioni che hanno organizzato e vissuto il territorio; valore *economico*, che considera lo spazio dell'abitare come ricchezza, come giacimento di risorse agroalimentari, abitative e relazionali; valore *storico-culturale*, che considera l'ambiente un deposito della memoria collettiva, una stratificazione di testimonianze del passato, di valori condivisi e di beni culturali diffusi; valore *estetico*, che esalta la bellezza delle vedute panoramiche e le qualità percettive (Tosco, 2009). Il termine *contesto* viene qui inteso come equivalente di *spazio dell'abitare*, e corrisponde grossomodo alla nozione di *paesaggio* data da Lucien Kroll (1999) e da Vittorio Gregotti (1966), nonché di *contesto* secondo Umberto Cao (1995) e Franco Purini (2006)[43]; tutti gli autori concordano sul fatto che l'agire architettonico contribuisce attivamente nel processo per il conferimento di qualità al contesto.

"Tutto è paesaggio – osserva Kroll (1999:5) - e ogni paesaggio è una forma di civilizzazione, un'unione di naturale e culturale, nello stesso tempo volontario e spontaneo, ordinato e caotico, caldo e freddo, sapiente e banale." A partire da questa considerazione, scaturisce una pratica costruttiva operata da Kroll nel paesaggio che prende a prestito alcuni concetti dall'ecologia: lo spazio dell'abitare è definito *organismo naturale* in quanto esito dei processi naturali operati dall'uomo, e al suo interno propone l'applicazione del concetto di *biodiversità*. Al progettista spetta il compito di comprendere i processi mediante i quali la collettività può esplicare quella idea di paesaggio che possiedono inconsciamente, per poi amplificarla in opera d'arte attraverso l'architettura.

Gregotti dedica la seconda parte del suo famoso saggio (1966) alla *forma del territorio*, strutturandola come indagine sulle questioni che emergono quando l'architettura viene estesa a tutto lo spazio fisico abitato dall'uomo con il preciso scopo di conferire valore estetico all'ambiente nella sua totalità. Il paesaggio come *insieme ambientale totale* è un materiale continuamente operabile e intenzionabile, la cui qualità risiede nella fruibilità, nella percezione - quando un gruppo sociale elegge un sito a luogo simbolico attribuendogli un valore - e nella rappresentazione - quando pittura, fotografia e cinematografia estrapolano dal contesto una porzione di paesaggio e lo rappresentano come figura a sé, come per i grattacieli di New York che fungono da scenario in numerosi film. Il pensiero architettonico contemporaneo ricorre costantemente all'idea della totalità[44], alcune volte la smarrisce[45] o ne abusa[46],

---

[43] Lucien Kroll (1999) intende con *paesaggio* un'area dotata di valenza ecologica, geografica, sociale, economica ed estetico-percettiva; Vittorio Gregotti (1966) definisce il paesaggio come *insieme ambientale totale* dello spazio antropo-geografico; Umberto Cao (1995) distingue *sito* per indicare un ambito interessato da eventi naturali e *contesto* per indicare invece un'area più ampia che include il sito e gli eventi antropici (storici, culturali, sociali, politici); Franco Purini (2006) descrive *contesto* la sommatoria di caratteri ambientali (geomorfologici, climatici, idrici, vegetazionali), storici, funzionali e visuali.

[44] Per Carmen Andriani ("Avete detto paesaggio?"; in Cao, Coccia, 2003: 95) "Tutto è paesaggio, dall'uso agricolo del suolo al suo valore paesaggistico, dal condominio al filo d'erba includendo strada ferrovia o autostrada che porti dall'uno all'altro, tutto compreso", mentre per Franco Zagari (2006: 23), "oltre ai luoghi che si fregiano di un marchio di qualità, ogni habitat umano ha una vocazione esplicita o latente di esprimere caratteri rappresentativi. Il paesaggio si forma, nella consapevolezza di chi lo vive, quando una sequenza di elementi diventi riconoscibile e comunichi un valore rappresentativo."

[45] Secondo Carlo Socco (2000: 1), il "discorso sul paesaggio sembra perdersi per campi e boschi, confondendosi con l'ecologia e ripudiando tutto ciò che sa di città e d'infrastruttura. Pare che non ci si avveda che nell'ambito della Megalopoli, dove ormai viviamo, il confine tra la 'città' e la 'non città' non è più rintracciabile e che tutto dipende da come si progetta l'ambiente e il paesaggio della città."

[46] "Il paesaggio è un abuso di linguaggio. Dopo la filosofia e l'architettura è, suo malgrado, la terza vittima degli sbandamenti semantici della moda: riposi in pace." Yves Nacher; in Zagari, 2006: 219.

ma alla fine, come sostengono Gabetti e Isola (in Fazio, 2000: 199-200), "non c'è problema `paesaggio' che sia diverso da un problema `architettura': fare architettura vuol dire prima di tutto affrontare il problema `paesaggio'." Il territorio nelle sue varie forme rimane il punto di partenza dell'agire architettonico[47].

In un celebre schizzo, Le Corbusier rappresenta un moderno palazzo su pilotis, Santa Maria del Fiore, una cattedrale gotica e il Partenone in tre diverse condizioni orografiche per sostenere la validità della buona architettura indipendentemente dal contesto naturale. Umberto Cao (1995) intravede in ciascuna condizione una metafora dello spazio abitativo[48], ricavandone tre considerazioni - ciascuna figura architettonica modifica la sua immagine al variare delle condizioni ambientali; le relazioni tra le figure modificano il significato complessivo dell'insieme al variare della morfologia del contesto; il carattere complessivo si modifica con l'interazione tra naturale e artificiale – per giungere a un assioma: *contesto e architettura danno forma a un luogo*. A questo si aggiunge un assioma complementare dovuto all'inevitabile avanzare del tempo e accadere degli eventi: *un luogo è per sua natura mutabile*, dunque occorre capire di volta in volta in che cosa esso può mutare[49]. Casa Malaparte, realizzata a Capri da Adalberto Libera, è per Cao (1995: 154) un efficace esempio che illustra entrambi gli assiomi: "se la Casa Malaparte non fosse stata costruita, certamente il paesaggio avrebbe conservato inalterato il suo fascino, ma lo spazio sarebbe rimasto aperto e indifferenziato. Il blocco parallelepipedo di Libera, aggrappandosi allo sperone roccioso, ha catturato lo spazio radunandolo attorno a sé: da allora Capo Fasullo non è solo una coordinata geografica, ma un luogo di Capri."

Quindi, *tutto è contesto* e, in quanto tale[50], *materiale operabile per l'architettura* purché questa si renda cosciente del rischio derivante dalla colonizzazione culturale dello spazio e del tempo[51]. Paola Gregory (1998: 235) arriva a rintracciare nell'architettura una metafora dello spazio dell'abitare contemporaneo, "in cui la dimensione fenomenologica diviene recupero di una corporeità e di una temporalità che investe lo spazio della pregnanza del soggetto." Tale configurazione può avvenire secondo quattro modalità, nelle quali rispettivamente si considera l'architettura come *referente figurativo* per la rappresentazione visiva, come *interpretazione analogica* (o associativa), come *condizione emozionale* per una espressione simbolico-evocativa, oppure infine come *fondamento formativo* per la costruzione di una conoscenza dello

---

47 "Io credo che il punto di partenza di ogni pensiero e di ogni azione dell'architettura debba essere il territorio: città, campagne, periferie, suburbi, paesaggi, ecc… sono suoi casi particolari. Si tratta di rovesciare "il cannocchiale" e quindi di smettere di pensare che il mondo è urbanocentrico. (…) Non serve più dire che l'architettura deve essere ecologica o sociale o paesaggistica o a misura umana, ecc… perché l'architettura deve essere tutte queste cose insieme, per definizione." Giancarlo De Carlo; in Fazio, 2000: 196.

48 Nella prima striscia le quattro figure architettoniche sono collocate in pianura denunciando una reciproca estraneità e costituendo esse stesse una linea di demarcazione tra pieni e vuoti, restituendo l'immagine di una condizione spaziale rarefatta e popolata da emergenze, tipica dell'abitare diffuso; nella seconda esse sono situate sulle morbide linee di pendii collinari, richiamando l'idea della riconnessione di parti in unità complessiva; nell'ultima, il rapporto architettura-natura viene drammatizzato per esprimere la frammentazione che si esalta nella verticalità drammatica delle zone densamente urbanizzate.

49 Alvaro Siza (1998) sostiene che la bellezza di un luogo possa a tal punto intimorire il progettista da rendere la *costruzione* in un bel luogo equivalente alla sua *distruzione*.

50 "Tutto l'ambiente è passibile di progetto perché tutti gli elementi che compongono l'ambiente concorrono alla definizione del progetto." Filippo Raimondo, "Tutto cambia, nulla cambia"; in Cao, Coccia, 2003: 103.

51 "Non ci è bastato colonizzare culturalmente lo spazio. Abbiamo preteso di colonizzare, in maniera altrettanto indiscreta, anche il tempo. (…)A mio parere, esiste uno spiacevole legame tra una cultura troppo esibita e un rifiuto della cultura, così come un eccesso di informazione suscita disinformazione, o la minaccia di estinzione di una cultura provoca il `tutto è cultura'." Pierre Sansot, 1998: 155, 164.

spazio. A ognuna sono associati differenti processi di lettura e di codifica dello spazio abitativo in modo da evidenziare la sua complessa e stratificata significatività attraverso gli aspetti prevalenti, tra i quali grande importanza assumono le relazioni[52].

L'attenzione della disciplina per i mutamenti in atto nel territorio procede a fasi alterne a partire dagli anni Sessanta, quando la cultura architettonica tenta di riprendere il controllo sulla conformazione del paesaggio, che il processo di infrastrutturazione del territorio ha progressivamente trasferito verso gli ambiti tecnici; è il periodo in cui Louis I. Kahn presenta il progetto per Philadelphia, Appleyard, Lynch e Myer pubblicano *The View from the Road*, mentre Gregotti scrive il già citato *Il territorio dell'architettura*. Per descrivere la fenomenologia insediativa, la metafora teatrale cede il posto alla metafora cinematografica, basata su alterazioni spaziali e temporali mediante la tecnica del montaggio, e sulla percezione distratta grazie alla velocità tipica degli spot pubblicitari. Sebbene da differenti punti di vista, Robert Venturi e Rayner Banham attribuiscono grande importanza alla lettura delle realtà abitative in rapida trasformazione e alla loro interpretazione mediante le arti visive, come mostrano le emblematiche esperienze di Las Vegas, attenta al confronto con la tradizione, e quella di Los Angeles, rivolta all'immaginario tecnologico e influenzata dalla presenza degli studi cinematografici[53]. Tuttavia, nei decenni successivi, mentre la letteratura, le arti figurative, il cinema, la pubblicità, la sociologia e l'antropologia si rendono progressivamente consapevoli dei mutamenti ambientali, sociali, economici, culturali e tecnologici in atto nella scena abitativa, Paolo Desideri (2001) lamenta un ritardo della cultura architettonica, recuperato solo recentemente e sfociato nell'eccessiva attenzione disciplinare verso i temi della diffusione e del luogo declinato con numerosi prefissi: *non-*, *iper-*, *super-*, ecc… Ne consegue che il modo di percepire lo spazio sembra più legato a modalità diverse e spesso opposte a quelle prodotte dall'architettura, dove l'immagine dinamica si è progressivamente sostituita alla significatività dello spazio architettonico[54].

---

[52] Per Angelo Bugatti ("Relazioni"; in Bugatti, Dell'Osso, De Lotto, 2004: 18) "la lettura del contesto deve sempre esprimere la capacità di instaurare relazioni, si tratti di città diffusa e disordinata o di una successione di vuoti apparentemente insignificanti. Le relazioni con l'intorno possono esprimersi attraverso considerazioni di rapporto tra manufatto e area, di densità volumetrica, di carattere".

[53] "Lo sviluppo dell'industria cinematografica e di quella aeronautica ha seguito di poco l'apertura dei grandi boulevards. Alla sfilata haussmanniana ha fatto seguito la sequenza accelerata dei fratelli Lumiére, dopo la spianata degli Invalides è venuto l'invalidamento del piano urbanistico, e lo schermo ha improvvisamente sostituito la piazza, come crocevia dei mass-media. Dall'estetica dell'apparizione di una immagine stabile, presente per la sua statica, all'estetica della sparizione di un'immagine instabile, presente per la sua fuga (cinematica, cinematografica…), abbiamo assistito a una trasmutazione delle rappresentazioni. All'emergenza di forme, di volumi destinati a persistere nella durata dei loro rapporti materiali, hanno fatto seguito immagini la cui sola durata è data dalla persistenza retinica. Insomma, ancor più della Las Vegas di Venturi, sarebbe piuttosto Hollywood a meritare una tesi di urbanistica, poiché, dopo le città-teatro dell'Antichità e del Rinascimento, è stata la prima CINECITTA', la città del cinema vivente, in cui si sono fusi fino al delirio la scena e la realtà, il piano catastale ed il piano-sequenza, i viventi e i morti-viventi. Qui più che altrove, le tecnologie avanzate si sono incontrate per plasmare uno spazio-tempo sintetico, Babilonia della de realizzazione filmica, zona industriale delle false apparenze, Hollywood si è edificata, quartiere dopo quartiere, viale dopo viale, sul crepuscolo delle apparenze, sulla riuscita di procedimenti illusionistici, sullo slancio propulsivo di produzioni spettacolari come quelle di D. W. Griffith, in vista dell'urbanizzazione megalomaniaca di Disneyland e dell'Epcot Center." Paul Virilio, *Lo spazio critico*, 1988; in Corbellini, 2000: 165.

[54] Secondo Vittorio Gregotti (2004: 61) "è necessario interrogarsi più a fondo intorno al perché del progressivo espandersi di una percezione non architettonica dello spazio su cui prevalgono i mezzi delle comunicazioni visuali di massa (o le interconnessioni puramente funzionali). I paesaggi dei 'non luoghi', i deserti del transito, descritti da Melvin Webber, Marc Augé e da Richard Sennet, nonché, in generale, i

Radicamento e astrazione

Ne *L'architettura della città*, Aldo Rossi definisce una doppia dimensione del concetto di *luogo*: per il progettista è quel *giardino della memoria* a cui attingere, costituito dalla propria cultura, dai propri riferimenti e dalla propria storia; per il progetto architettonico, invece, esso ne determina l'identità all'interno di un contesto. Il Teatro del mondo, realizzato da Rossi per la Biennale di Venezia del 1980, visualizza efficacemente questa doppia valenza: è un'architettura effimera e galleggiante che rimanda all'immagine del teatro scientifico tipica della cultura europea, ma non costituisce un luogo finché non viene collocato in un ambito specifico; così, avvicinandosi alla Dogana Vecchia, ai Giardini o all'isola di S. Giorgio, essa si carica di nuovi significati, determinando una progressiva mutazione semantica.

Pensare un'architettura comporta per Franco Purini (2006: 114) il difficile compito di coniugare la volontà del manufatto di autodeterminarsi in modo libero da qualsiasi condizionamento con la tensione a farsi esito di un lungo processo di sedimentazione di elementi ambientali, sociali, storici e culturali che danno origine a un luogo: infatti "qualsiasi edificio aspira a una forma perfetta come risultato naturale della sua identità tipologica e della articolazione spaziale che ne deriva. Tuttavia accade spesso che questa forma perfetta non possa essere raggiunta a causa delle particolarità dell'area su cui essa deve sorgere."

Nella disciplina architettonica si registrano attualmente due tendenze: una volta alla sperimentazione integrata con un forte *radicamento* al luogo, come avviene nelle opere di Tadao Ando, di Alvaro Siza e di Rafael Moneo; l'altra invece tesa alla sperimentazione dell'*astrazione*, praticata da Rem Koolhaas e da Bernard Tschumi. Tra questi due estremi, si collocano quelle opere architettoniche che, pur se dotate di una forte caratterizzazione formale e simbolica, inserite nel contesto hanno generato una immagine che lo definisce mediante l'architettura: le più celebri sono il *Museo Ebraico* di Daniel Libeskind e il *Memoriale* di Peter Einsenman entrambi a Berlino, il *Guggenheim Museum* di Frank O. Gehry a Bilbao.

Cao (2009: 124-125) sottolinea come, in occasione della Biennale di architettura del 1985 a Venezia, la consegna da parte di Aldo Rossi del *Leone di pietra* a Daniel Libeskind, autore di un progetto provocatorio su Palmanova che non tiene conto dei valori della città antica, rappresenta la fine di una stagione che pone l'identità, la memoria e la tradizione al centro le relazioni con il luogo: il contesto viene provocatoriamente mandato a quel paese[55]. Questo processo prende avvio nello stesso periodo in cui Christian Norberg-Schulz sostiene, come già visto, il *genius loci* come prima ragione del contesto, quando si diffondono i valori della modernità in contrapposizione alla tradizione nelle opere di Kenzo Tange in Giappone o di Oscar Niemeyer in Brasile, così come negli insegnamenti che Robert Venturi (con Denise Scott Brown e Steven Izenour, 1972) trae dalla *strip* di Las Vegas, seguiti dalle sperimentazioni su *high-tech* e grande dimensione in Europa, America e più recentemente in Asia.

---

processi di occupazione pulsante e senza interazione sociale dello spazio, quelli della crisi dello spazio aperto come spazio pubblico e della sua privatizzazione, sono gli elementi urbani più visibili di questi processi. Tutto questo, quindi, potrebbe essere letto in quanto accesso non volontario alla totale arbitrarietà dei segni (la Junk Architecture degli anni sessanta, l'architettura informe di cui parla Rem Koolhaas), che è il carattere dominante dell'architettura dei nostri anni, una sorta di deposito significativo del disordine che si pretende di per sé creativo e dell'indifferenza…"

[55] "(…) la GRANDE DIMENSIONE non fa più parte di alcun tessuto. Esiste: al massimo, coesiste. Il suo messaggio implicito è: *fanculo* il contesto." Rem Koolhaas, 1994: 87.

Le ragioni del contesto sono messe da parte in favore di quella poetica del *brand* esercitata dal progettista che non scende a compromessi bensì fa coincidere architettura e contesto determinando lo spirito del luogo. Ovvero, *l'architettura non partecipa più assieme al contesto ma si sostituisce a esso nella composizione di un luogo*.

> Se guardiamo ad alcuni fenomeni che hanno cambiato la scena dell'architettura contemporanea (…), ci accorgiamo che oggi l'architetto è passato da una dipendenza dal contesto ad una ascendenza al contesto. Ovvero il progetto solo in minima parte viene determinato dalle condizioni della città o del paesaggio in cui si colloca (…); più spesso si tende a configurare contesti urbani o a postulare nuove identità.
>
> Umberto Cao, 2009: 127

Le opere architettoniche possono apparire separate dal contesto in cui si vanno attuando per diversi motivi che vanno al di là della semplice indifferenza o della voluta ostilità: per il carattere critico e oppositivo di novità che le distanzia dall'abitudine consolidata, per la connessione con la condizione umana di *essere senza tempo* (Fusaro, 2010), per l'imitazione pedissequa di contesti ritenuti modelli a cui fare riferimento oppure per l'immagine di un valore globale da imporre come finalità ultima. Gregotti (2004) osserva che il processo di progressiva omogeneizzazione delle forme architettoniche operato dall'immagine determina una monotonia della disuguaglianza formale a tutti i costi piuttosto che la creazione di un linguaggio comune. Inoltre, la presunta autonomia della costruzione induce una concezione dello spazio abitativo intesa quale *collezione di oggetti sparsi indipendenti*, dove l'assenza di una strategia insediativa che consideri le ragioni del contesto si eleva a norma estetica con esiti spesso disastrosi. Altrove (Gregotti, 2010: 43) arriva a definire la rinuncia alla relazione con gli aspetti naturali e antropici dello spazio come *forma di schizofrenia collettiva dell'architettura contemporanea*, ritenendola "una delle conseguenze della relativizzazione della scala del globo terrestre" così come "una sua colonizzazione a partire dai valori proposti dal capitalismo globalizzato e all'importanza dei flussi immateriali di informazione quale simbolo della relazione intersoggettiva incompiuta."

Gregotti ritiene che Rem Koolhaas confonda il contesto con *tutto ciò che esiste*, ignorando così ogni relazione critica con le condizioni geografiche, storiche e sociali. Allo stesso modo, l'ideologia viene scambiata per falsa coscienza e l'identità per un problema di conservazione del passato storico in quanto bene economico-turistico piuttosto che considerarla fondamento di relazioni positive tra diversità. La negazione di una qualsiasi relazione architettonica con il contesto viene quindi a coincidere con l'affermazione della *bigness* come rispecchiamento dei valori correnti, determinando un oggetto isolato da tutto ciò che lo circonda. La *bigness* si manifesta non soltanto nella grande dimensione dell'opera architettonica, bensì anche nella costituzione di un unico colossale scenario abitativo diffuso, dove le specificità tendono ad annullarsi e l'esperienza delle cose è mediata dall'uso deformato della rete e dei flussi. Esso diventa un *postspazio senza società*, mero supporto a una collezione permanente di costruzioni autonome e autoreferenziali[56]. A tutto questo Gregotti contrappone l'idea

[56] "Naturalmente sappiamo bene che le postmetropoli contemporanee sono sovente pensate come delle specie di "esposizioni universali permanenti", collezione di strambi edifici collocati nello spazio, di cui l'architetto come stilista urbano ha disegnato i vestiti, senza alcuna relazione reciproca se non quella della competizione. Postmetropoli senza società si potrebbero definire, occasioni, oltre che di speculazione rapida

di territorio come risultato di lunghe forme di storicizzazione, connotato dalla volontà di costruzione un ambiente a cui assegnare una data specificità: *ogni nuova architettura è sempre confronto con un costruito*[57], che non si riduce a nostalgia per il passato o cieca speranza verso il futuro, bensì consiste nel trasformare lo sguardo sul presente. Il compito dell'architettura si espleta non tanto nella indagine e nella rappresentazione delle tendenze in atto, quanto piuttosto nella loro conoscenza *allo scopo di proporre alternative adatte*. Da questi ragionamenti si deduce che un'architettura terza è un luogo per l'abitare dotato di valenza non solo tecnica, ma anche ecologico-ambientale, sociale, economico, storico-culturale ed estetico-percettiva, quando stabilisce un *dialogo progettuale con il contesto*[58].

Conflitto e coerenza

Salvatore Natoli (2002) rivaluta il concetto *attuale*, correntemente associato all'idea di effimero come pura e semplice registrazione degli eventi[59], per collegarlo invece alla comprensione di quel che accade; dalla comprensione che supera l'apparenza[60] possono emergere le cause profonde delle cose, svelando il perdurare del medesimo anche nel nuovo; ma *comprendere il presente vuol dire prima di tutto contraddirlo*[61].

Guardare al momento presente dell'abitare contemporaneo per Mario Perniola (1994) vuol dire accettare che l'esperienza del suo spazio si configura sulla base di un modello dinamico nel quale l'uomo, trasformato in *cosa che sente*, può indifferentemente aggiungersi al contesto in cui abita oppure isolarsi da esso, generando in questo modo un sovvertimento delle concezioni spaziali incentrate sul dimorare e sul risiedere, all'interno delle quali l'architettura è pensata come interno in rapporto più o meno dialettico con l'esterno.

---

volta a un pubblico globale anche di occasioni per gli architetti di realizzare alcuni dei loro piccoli sogni megalomani." Vittorio Gregotti, 2010: 51.

57 "Non credo che l'architettura debba divenire paesaggio ma, al contrario, è con la dialettica nei confronti dell'architettura che un paesaggio si costruisce per quanto esso viene riguardato non solo nel suo aspetto pittoresco ma in quello della sua costituzione strutturale. Quindi è necessario rivelarne continuamente, per mezzo dell'architettura, il fondamento insediativo, la topografia storica, mettersi in relazione con la sua stratigrafia, con i processi di trasformazione della sua memoria e con le sue ragioni, con le opportunità e compatibilità che esso offre di fronte a nuove condizioni e necessità…" Vittorio Gregotti, 2004: 100.

58 "Anche se il dialogo progettuale con il contesto è prima di tutto riconoscimento dell'esistenza dell'altro, non per questo è legittimazione automatica delle sue ragioni: esso non ha nulla a che vedere con l'assimilazione e la conciliazione né, ovviamente, la costruzione del progetto può essere dedotta dalle condizioni contestuali. al contrario, il progetto si presenta, da questo punto di vista, come costituzione della distanza critica che ci separa dal contesto e, proprio per questo, nella presa in considerazione di esso. Il modo di essere architettonico di tale distanza è la qualità del progetto di architettura. Tale qualità è quindi la forma del nuovo contesto." Vittorio Gregotti, 2004: 49-50.

59 "Nel gergo corrente 'attualità' significa inseguire quel che accade e, in taluni casi, anticiparlo. Evidentemente dimenticandolo subito a vantaggio di ciò che sopraggiunge. (…) Un'attualità così intensa è il regno dell'effimero ma non in un'accezione denigratoria, bensì in quella strettamente etimologica del termine: *ef'emeran* chiamavano, infatti, i greci ciò che ha la 'vita di un giorno'." Salvatore Natoli, 2002: 13

60 "Viviamo in un tempo di parola e di immagini. Troppo spesso si dà valore di realtà a quel che appare e quel che non appare semplicemente non è." Salvatore Natoli, 2002: 163.

61 "Lo stare all'attualità, o peggio l'inseguirla, lungi dal farci comprendere il presente rischia di farcelo fraintendere. Il presente per essere compreso dev'essere problematizzato nelle sue evidenze, *dev'essere contraddetto*, contrastato, perfino negato, per poter essere autenticamente valorizzato. Quel che accade non è detto sia il meglio che potesse accadere e non è buono per il semplice fatto che accade. Poteva, tra l'altro, accadere altrimenti." Salvatore Natoli, 2002: 13.

L'attenzione dell'architettura è così interamente rivolta verso l'esterno che si impone come vero protagonista dell'esperienza spaziale[62], anche se in realtà, prima ancora dell'architettura, è l'esistenza quotidiana a collocare l'uomo all'interno dello spazio abitativo: "Le persone ormai non appartengono più a se stesse, ma al luogo in cui si muovono – commenta Perniola (1994: 113) - esse sono elementi mobili di ambienti a cui possono essere aggiunte o tolte senza che l'insieme muti sostanzialmente. Dell'architettura fanno parte i corpi umani allo stesso titolo delle case, dei boschi e delle montagne." Il *sentire* acquista una completa autonomia rispetto all'uomo, facendosi alienato, dislocato e dunque de-umanizzato. Eppure è l'azione sul proprio corpo che permette di trasformare lo spazio in luogo: "il tutto succede in un istante – osserva Francesco Careri (in Zagari, 2006: 170) - in un *hic et nunc* in cui si crea un nuovo stato delle cose, in cui si vedono cose altrimenti invisibili e relazioni tra le cose prima inesistenti. Lo spazio cambia senza averlo ancora trasformato fisicamente, prima ancora di disegnarvi una linea, prima ancora di avervi concepito un oggetto." A giudizio di Paolo Desideri, la cultura architettonica è chiamata a effettuare una trasformazione dello stato di semplice contraddizione in stato di esplicito *conflitto* mediante il progetto[63], accettando di esplorare le forme parziali, disorganiche, provvisorie e casuali derivanti dai tentativi di dare coerenza agli scenari dei mutamenti nel territorio contemporaneo: il progetto esprime la carica conflittuale della società[64].

Massimo Ilardi (2007) ha evidenziato la difficoltà per il progetto architettonico di immaginare una realtà diversa da quella richiesta dal mercato: non esiste una teoria capace di mediare tra ordine e disordine, poiché il conflitto sul consumo e la domanda di libertà, in quanto costitutivi dell'esperienza abitativa, di fatto rendono impossibile un ordine. Eppure, proprio in questa impossibilità di ordine Ilardi (2007: 99) vede l'occasione per riscattare l'oggetto architettonico; esso è infatti "pensiero positivo, ha bisogno di soluzioni e di punti fermi. Ha bisogno di territorializzare e perimetrale, ha necessità di nominare i 'luoghi' se vuole avere qualche pur minima possibilità di ordinarli." Dall'analisi dei fenomeni attuali, emerge la necessità di *superare le complessità e le contraddizioni architettoniche* e l'idea di contesto come mero accostamento di materiali figurativi incoerenti, in favore della individuazione di strutture fisiche e concettuali capaci di *dare coerenza ai territori dell'abitare contemporaneo*. "Leggere il contesto è anche questo - osserva Angelo Bugatti[65] - conoscere il testo nel quale si opera, avere il coraggio di darvi valore attraverso un progetto che può integrare o restituire compostezza al disordine, senza riferirsi necessariamente a modelli del passato."

---

[62] "L'architettura rivolge la propria attenzione al paesaggio che s'impone come il vero protagonista dell'esperienza spaziale. A differenza dello spettacolo, che implica l'esistenza di un occhio che lo guarda, la nozione di paesaggio trae dalla sua provenienza geografica un'impersonalità che prescinde completamente dal punto di vista soggettivo. La sessualità neutra dell'esperienza plastica può essere descritta come una dislocazione del sentire in un contesto geotropico: non è più l'uomo che sente il paesaggio, perché egli stesso fa parte di questo." Mario Perniola, 1994: 112.

[63] "Il conflitto non esiste al di fuori del progetto. Senza progetto esiste solo lo stato contraddittorio ma autorganizzato della criticalità delle cose. Senza il progetto la tanta complessità e le tante contraddizioni restano materia solo capace di produrre lo scintillante ma debole linguaggio del kitsch metropolitano." Paolo Desideri, 2001: 15.

[64] "Il progetto porta dentro di sé, dentro la stessa composizione dei suoi elementi, la carica conflittuale di una società che, proprio perché consumista, non è assolutamente pacificata. Le dissonanze, le disarmonie, i dissidi che attraversano il territorio e le relazioni sociali che lo disegnano si riflettono nella creazione del progetto che li scompone e li compone." Massimo Ilardi, 2007: 99-100.

[65] Angelo Bugatti, "Relazioni"; in Bugatti, Dell'Osso, De Lotto, 2004: 19.

A tale scopo, Desideri ipotizza un radicale ripensamento del ruolo delle reti infrastrutturali, includendo una loro ridefinizione insediativa, spaziale e architettonica. Le ragioni di questa scelta sono essenzialmente due: da un lato esse sono l'unico elemento di continuità all'interno di territori discontinui ed eterogenei, dall'altro lato rappresentano la causa di un senso di disagio e di una lacerazione spaziale. Si tratta di *ricorrere al progetto architettonico per dare coerenza e senso complessivo al contesto abitativo*, lavorando con materiali, tecnologie, scale, spazi, funzioni, esigenze e questioni eterogenei e non confrontabili tra loro; di *ripartire dal potenziale spaziale inutilizzato e inesplorato* che letteralmente avvolge le reti infrastrutturali[66], non solo quelle relative alla mobilità, ma anche quelle tecniche dell'abitare: dighe, elettrodotti, acquedotti, oleodotti, gasdotti, ma anche antenne, ripetitori e torri per le telecomunicazioni (radio, televisione e telefonia mobile) generano spesso aree di risulta, vere e proprie *terre di nessuno a partire dalle quali costruire il contesto*, operando a scala ravvicinata ma avendo in mente una visione a lunga distanza:

> Proviamo a fare un piccolo elenco di elementi che si possono notare sull'Europa: su Svizzera, Francia, Germania ecc., cioè nei paesi dove meglio si specchia il suo grado di civiltà: strade, autostrade, dighe, centrali elettriche, stabilimenti industriali, edifici di ogni forma, campi da gioco, piscine, piazzali, parcheggi di automobili, cimiteri, fattorie, serre, canali, città e cittadine, stazioni ferroviarie, paesi, piccoli borghi…
>
> Eugenio Turri, 1998: 207-208

Tali aree sono quelle che Michele Costanzo (2010) chiama *paesaggio minimo*, intendendo uno spazio ridotto alla minima essenza nei suoi caratteri peculiari, fino a ribaltare il suo valore di espressione dell'abitare umano nell'opposta configurazione di spazio privo di qualità e sede del malessere abitativo[67]. Maurice Nio è uno degli architetti che si dedica al tema dei *paesaggi minimi* – da lui definiti *Technical Spaces* - nei quali interviene trasformando il banale in sorprendente secondo modalità di stampo surrealista e pop. I *Technical Spaces*, scrive Costanzo (2010: 109), sono "luoghi culturalmente spenti, privi di qualità ambientali dove s'incrocia la vita quotidiana degli utenti della città (…). Si tratta di interventi progettuali che, nonostante l'elaborata ricerca formale che li contraddistingue, destinata a far convergere l'attenzione su sé stessi, tendono a esprimere un forte interesse per il contesto, nei confronti del quale viene a svilupparsi un complesso rapporto di negazione/accettazione che comporta, nell'andamento progressivo di tale dialettica, uno svolgimento di tipo narrativo." A seconda delle condizioni specifiche di un dato luogo, Nio istituisce il progetto come un rapporto di natura oppositiva, nel quale il contesto gioca appunto il ruolo di oppositore, costruendo una tensione tra contesto e codice, oltre che tra luogo e progetto.

Per Natoli (2002), una risposta alle contraddizioni la si ritrova non in ciò che è semplicemente dato, ma nel suo significato, per cui il presente non può più essere visto nella sua istantaneità, in quanto risulta invece essere dotato di spessore, di profondità e paradossalmente di durata; durata che l'indifferenza etica e il dominio dell'effimero

---

[66] "Il sotto dei viadotti, le zone residuali determinate dal passaggio delle grandi reti stradali, le terre di nessuno prodotte dai sedimi di rispetto dei tracciati ferroviari, le aree di risulta generate dagli svincoli autostradali, sembrano restituire, più ancora delle superfici disegnate e controllate attraverso i processi di progettazione, i significati e i valori spaziali di una contemporanea forma di metropolitanità." Paolo Desideri, 2001: 29.

[67] "E' un prodotto residuale della società industriale/postindustriale che ha generato e genera secondo molteplici aspetti, per necessità o per incuria, forme di squilibrio, di deformazione dello spazio abitativo o del territorio, creando malessere: un malessere generalizzato, pervasivo." Michele Costanzo, 2010: 108.

hanno messo in discussione come metafora di eternità, generando una incertezza per la progettualità dell'architettura[68]. Quindi, *intervenire sui conflitti insiti negli spazi di servizio delle tecnocostruzioni per conferire loro una coerenza che le possa elevare a luoghi dell'abitare* rappresenta un modo per contribuire a ritrovare quel significato nascosto delle cose che l'uomo, sempre più assorto nei problemi esistenziali, non è più in grado di percepire, o percepisce con sempre maggiore difficoltà.

Topologia delle tecnocostruzioni

A conclusione del discorso sul *costruire il contesto* si delinea una topologia dell'architettura terza individuando gli elementi che contribuiscono al conferimento di specificità al contesto in fase progettuale. Le implicazioni topologiche sono considerate attraverso le due chiavi di lettura usate da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*, già anticipate nel primo capitolo: *visibilità* e *consistenza*.

Recentemente la cultura architettonica ha mostrato un crescente interesse verso quegli aspetti che in fase progettuale possono contribuire alla costruzione di un *tecnocontesto*, ovvero capaci di rendere l'architettura terza un luogo che partecipa alla qualità ecologico-ambientale, sociale, economica, storico-culturale ed estetico-percettiva dello spazio abitativo. Nell'ambito della iniziativa *Infrascape*, promossa dal Dipartimento Ambiente Reti e Territorio dell'Università di Chieti-Pescara, sono stati elaborati dieci indirizzi per la qualità della progettazione delle infrastrutture nello spazio dell'abitare. Alcuni aspetti - *valore*, *radicamento*, *valutazione*, *qualità*, *arte*, *regole*, *politiche* e *innovazione* - hanno validità generale e pertanto interessano anche l'architettura terza, se la si intende come *infrastruttura dell'abitare*[69]. Altri, invece, interessano specificamente le infrastrutture della mobilità, ma possono essere opportunamente declinati per le tecnocostruzioni: *transito* può essere esteso a tutti i dispositivi lineari che attraversano vari territori (elettrodotti, acquedotti, oleodotti, gasdotti, ecc…), mentre *nodo* a dispositivi puntuali connessi a una rete distributiva (centrale elettrica, torre idrica, gasometro, raffineria, gassificatore, stazione di pompaggio, ecc…)[70].

---

[68] "L'importanza del contesto (…) e l'inevitabilità del giudizio su di essa cresce proprio nei momenti in cui, come avviene nei nostri anni, aumenta l'incertezza dei fondamenti e delle regole dei processi di finzione come progettazione, cioè sia come processo che come disegno nel suo costituirsi." Vittorio Gregotti, 2010: 24

[69] *Valore*: lo spazio dell'abitare come determinante del progetto, al pari della funzionalità, del costo e della sicurezza delle opere; non è legittimo un intervento che comporta alterazioni irreversibili dei suoi valori di maggior pregio. *Radicamento*: i caratteri progettuali delle opere devono adattarsi alla diversità dei contesti attraversati, evitando di considerare i caratteri tecnico-funzionali come invarianti a cui porre rimedio successivamente con la mitigazione degli impatti. *Valutazione*: le valutazioni preventive degli effetti derivanti dall'inserimento di un'opera in un contesto ritenuto di rilevante valore devono essere specifiche ed orientare la fattibilità e le caratteristiche architettoniche sin dalla fase preliminare del progetto. *Qualità*: la compatibilità con i valori del contesto e con le esigenze tecniche sono condizioni di qualità del progetto. *Arte*: considerare il valore estetico delle reti come occasione per reinterpretare criticamente lo spazio dell'abitare contemporaneo, utilizzandolo per creare nuovi valori di senso per la collettività. *Regole*: gestire l'integrazione attraverso il progetto di architettura, in modo da evitare la frammentazione indotta dalle normative di settore. *Politiche*: prevedere in fase preliminare la valutazione della fattibilità tecnico-economica e l'adozione delle scelte non reversibili, evitando di posticipare queste ultime nella fase esecutiva. *Innovazione*: favorire la creazione di una nuova cultura progettuale attraverso la sperimentazione di elevata qualità (cfr. Cannavò, 2003).

[70] *Transito*: ricorrere all'attraversamento dei territori per apprendere i significati accumulati nel tempo che si nascondono dietro la apparente banalità delle forme che si addensano lungo le infrastrutture lineari. *Nodo*: superare la concezione tradizionale di nodo come attrezzatura specializzata per il funzionamento della rete, a favore di una concezione del nodo come nuova forma della spazialità dell'abitare contemporaneo (cfr. Cannavò, 2003).

Alessio Battistella (2010) propone invece cinque elementi chiave per la lettura e la comprensione del tipo di contesto creato dai dispositivi per la produzione energetica: *arte* quale massima espressione estetica, *azione*, *percezione* come strumento di conoscenza della realtà, *entropia* come metafora delle trasformazioni irreversibili in atto nello spazio abitativo e *identità* quale strumento di reinterpretazione dei valori simbolici nel tempo. In base a tale approccio, il progetto di un'architettura terza prefigura un *agire che ricorre alla pratica artistica e allo sguardo per comprendere e contemplare il disordine* riscontrato nei fenomeni in atto sul territorio, in modo da *conferire un nuovo valore simbolico allo spazio di servizio elevandolo a luogo*. Infatti, costruire il contesto vuol dire *vivere un'esperienza che produce nuovi simboli attraverso un'azione sul territorio*, e il conferimento di una identità – fattore dinamico che muta in funzione dei valori adottati dalla società nel corso del tempo - è possibile a partire dalla creazione di tali simboli. La pratica architettonica deve quindi relazionarsi sia alla percezione in quanto manifesta l'identità di un dato spazio rappresentando le relazioni in esso presenti, sia a tale identità che costruisce coinvolgendo la collettività. Le continue e complesse trasformazioni e i conseguenti nuovi significati che si manifestano nel territorio con il passare del tempo danno luogo a configurazioni caratterizzate dalla irreversibilità dei processi, analogamente a quanto avviene con l'entropia[71]. Ecco perché essa può essere impiegata come strumento di lettura e metafora esemplificativa nella costruzione del contesto: sulla scorta del pensiero di Ilya Prigogine, l'entropia non va considerata come un maggiore disordine, bensì come un ordine costituito dagli elementi di un sistema che assumono una configurazione indotta da un nuovo evento interno al sistema stesso; passando dallo stato originario alla nuova configurazione, il sistema muta le proprie regole e dunque servono nuovi codici di lettura per poterle interpretare. Battistella illustra questo concetto evidenziando che l'introduzione di una centrale eolica in un dato contesto genera fattori di apparente disordine, aventi natura *ambientale* (perturbamento dell'equilibrio tra gli habitat che vi coesistono), *sociale* (nuovo elemento non riconosciuto come appartenente alla società che vi abita) e *percettiva* (contesto non riconoscibile negli elementi visivi che lo contraddistinguono prima dell'intervento). Posto che il contesto sia un sistema, le forme da esso assunte possono considerarsi *stati portatori di diversi livelli di informazione*, per cui, introducendo nuovi elementi nel sistema-contesto, si manifesta un aumento di entropia con conseguente variazione dell'informazione. Se l'informazione introdotta non è percepita come nuova organizzazione (è il caso di un intervento non leggibile), il sistema non si evolve bensì disperde energia in quanto risulta incomprensibile a livello funzionale ed estetico. Introdurre un'architettura terza non percepita come nuovo stato organizzativo comporta dunque un aumento entropico che rende il sistema-contesto incomprensibile funzionalmente ed esteticamente. Conclude Battistella (2010: 246): "il paesaggio costruito dalle pale eoliche segnala che si sta producendo energia di qualità. Si tratta di trovare il modo migliore di veicolare la complessità delle informazioni prodotte dai nuovi paesaggi, al fine di farli divenire parte riconosciuta di una collettività."

[71] In un livello di maggiore complessità le cose non sono più complicate, anzi, paradossalmente esso è governato da relazioni energetiche semplificate rispetto al livello precedente; dunque, ciò che appare disordinato ad un primo livello di osservazione, diviene invece ordinato ad un livello superiore (cfr. Battistella, 2010).

Entrambi gli approcci esaminati danno importanza alla capacità dell'architettura di attribuire a un dato spazio dei valori simbolici che, riconosciuti dalla società, lo rendono luogo nell'immaginario collettivo; Nicola Emery (2010a) rintraccia le origini di tale processo nell'assimilazione di sensazioni, percezioni e messaggi a cui l'uomo perviene nell'atto di abitare, giungendo alla conclusione che *abitando un luogo l'uomo è abitato da esso*. Se dunque l'architettura che si dà come luogo per lo spazio abitativo emana una sorta di *radianza* che agisce sull'uomo condizionando il suo sentire, ne deriva che essa è uno *specchio attivo e retroattivo della società*, nel senso che non si limita soltanto a riflettere l'identità sociale ma contribuisce attivamente a formarla. Ma Emery avvisa anche che l'architettura, da specchio dell'identità sociale, può tramutarsi in *trappola* opposta alla istanza di socialità[72].

Emerge un processo circolare tra l'architettura e lo spazio abitativo: la prima concorre a formare il secondo, dalla cui osservazione scaturiscono le premesse per il successivo agire architettonico. Eugenio Turri (1998) spiega questa circolarità mediante la metafora del *paesaggio-teatro*, dove lo spazio fisico è il palcoscenico, l'esistenza quotidiana è lo spettacolo rappresentato, mentre individui e collettività svolgono il doppio ruolo di attori e spettatori: la società costruisce l'ambiente in cui vive, per poi guardare e comprendere il senso del proprio operare nel territorio. Quando viene meno la fase contemplativa, si perde il senso dell'agire architettonico[73] e dalla costruzione si passa alla distruzione dei valori insiti nel contesto. Pertanto, viene auspicata per progettisti e abitanti una sorta di *educazione al contesto*, un invito a vedere le rappresentazioni esistenziali nella scena abitativa per *riconoscerle* e per *narrarle*: lo *sguardo* porta alla conoscenza e, di conseguenza, al giudizio percettivo ed emotivo[74], *ordinato secondo un percorso interiore scandito dalla visibilità del contesto e dalla consistenza della sua narrazione*. Turri definisce *iconemi* quelle unità elementari della percezione che, colte e memorizzate dallo sguardo, diventano segni fondamentali dell'intera visione sul contesto, paragonabili ai fonemi, i suoni elementari del discorso. L'iconema può essere tanto un elemento particolare quanto un elemento grande rispetto al contesto territoriale, a seconda della scala di percezione; inoltre, può essere anche generico e ripetitivo o viceversa unico e irripetibile, come nel caso di piazza del Duomo a Milano e della cascina nella campagna lombarda. Il discorso vale anche per l'architettura terza, che rende identificabili differenti tipi di contesto se osservati da una grande distanza: il serbatoio d'acqua e il silos consentono di riconoscere rispettivamente un villaggio in India[75] e una fattoria nordamericana[76]. Dario

---

[72] "L'architettura, in altri termini, non è affatto qualcosa di innocuo. Essa non si limita a riflettere o a rappresentare. L'architettura è sempre anche un *dispositivo*, il cui senso complessivo deve restare o tornare ad essere quello di curare e armonizzare lo spazio inteso come un bene comune di primaria importanza." Nicola Emery, 2010: 23.

[73] "Un architetto sarà tanto più bravo quanto più saprà guardare, cogliere il senso del paesaggio in cui deve inserire la sua opera, interpretare gli ordini territoriali sottesi, quanto più saprà penetrare dentro la dimensione storica, geografica e sociale del paesaggio stesso." Eugenio Turri, 1998: 45

[74] cfr. Venturi Ferriolo, 2007.

[75] "Come l'India, il cui sorvolo da Bombay a Calcutta lascia scorgere in modo didattico l'elementare organizzazione di un mondo agricolo antico, con i villaggi - simili a grumi di fango - che hanno, tutti, la loro diga, il loro serbatoio d'acqua accanto (*tank, reservoir*), elemento vitale in terre agricole soggette alle prolungate siccità delle stagioni monsoniche (...). E la dipendenza dall'acqua è così stretta che alla dimensione dei serbatoi corrisponde regolarmente quella dei villaggi." Eugenio Turri, 1998: 210.

[76] "Nelle terre cerealicole del North-West, in volo su Seattle, si rivela pienamente l'organizzazione funzionale dell'agricoltura industrializzata, con le ampie superfici che fanno capo ognuna a una *farm* con i capannoni, i parcheggi, i silos, le aie, microcellula d'un organismo territoriale più ampio che gravita su piccole *towns*

Alvarez Alvarez[77] considera le tecnocostruzioni quali *punti di ancoraggio dell'identità e della memoria*, frammenti del territorio su cui operare architettonicamente per trasformarlo in paesaggio.

Prendendo a prestito la metafora genetica di Luigi Coccia[78], si profila la possibilità di sperimentare l'architettura terza come possibile *Organismo tecnico Geneticamente Modificato* dello spazio contemporaneo, componente elementare, sia ordinario sia straordinario, che partecipa alla costituzione del *patrimonio cromosomico abitativo* definendo l'impronta genetica dell'abitare diffuso. Da tutte queste considerazioni emergono quindi la *visibilità* del contesto e la *consistenza* della sua narrazione come strumenti per la comprensione, la progettazione e la valutazione delle implicazioni topologiche per l'architettura terza.

In cosa consiste la visibilità di un'architettura terza?

Si è detto che l'agire architettonico sul contesto dà origine al luogo riconoscibile come tale per effetto di un processo percettivo ed emotivo; architettura e psicologia, pur percorrendo strade diverse, si incontrano nel luogo dove abitano le emozioni: la prima si interessa alle *emozioni dell'abitare*, la seconda invece alle *emozioni da abitare*. Secondo Mario Botta (con Crepet e Zois, 2007: 6) "lo spazio è un elemento evocativo, capace di offrire emozioni. E' difficile restare indifferenti all'interno di un ambiente costruito (…), gli spazi parlano attraverso il registro del vissuto, del già conosciuto, del già sperimentato, esprimono una condizione umana che si confronta con la precarietà del nostro tempo sociale."

Associare una sensazione di benessere a un dato spazio ne implica però una facilità nel riconoscimento dei suoi elementi e nella loro organizzazione entro un sistema coerente, qualità visiva che Kevin Lynch (1960) ha definito *leggibilità*. Conferire struttura e identità all'ambiente non è prerogativa esclusivamente umana, ma appartiene anche agli animali, che, nel percorrere il territorio, ricorrono alle sensazioni visive legate al colore, alla forma, al movimento, alla luce, nonché a sensazioni olfattive, uditive, tattili. L'organizzazione delle percezioni sensoriali ricavate dall'ambiente esterno e il loro uso coerente sono attività fondamentali per garantire la sopravvivenza di numerose specie animali. Analogamente, quando l'uomo si smarrisce, sperimenta uno stato di ansietà e di paura che testimoniano lo stretto legame tra orientamento e il senso di equilibrio e di benessere. Pertanto, è necessario che questi, nel suo abitare lo spazio fisico, costituisca nella sua mente una *immagine ambientale*[79], prodotta dalle sensazioni provate sul momento e dalla memoria di esperienze passate, per interpretare le informazioni e scegliere come agire. L'immagine ambientale svolge anche un ruolo sociale poiché offre materiali per la costituzione della memoria collettiva. Le tre componenti di cui si compone l'immagine ambientale, interconnesse

---

fiancheggiate dai grandi *elevators*, silos posti presso le linee ferroviarie, e poi a loro volta sulla grande città." Eugenio Turri, 1998: 213.

[77] In occasione del seminario *Paesaggio, tempo e memoria* organizzato all'interno del corso di Dottorato in Progetto e Recupero Architettonico Urbano e Ambientale, tenutosi il 7 Maggio 2010 nel Dipartimento di Architettura ed Urbanistica (ora Dipartimento di Architettura) dell'Università degli Studi di Catania.

[78] "L'azione genetica a scala urbana interviene sul sistema relazionale, sul rapporto tra le cose nello spazio interstiziale, sulle aree residuali prodotte e abbandonate dalla città contemporanea che avanza sul territorio per semplice addizione di oggetti. Sono queste le occasioni in cui il progetto urbano riscopre la sua efficacia nella trasformazione della città contemporanea…" Luigi Coccia, "OuGM. Organismi urbani Geneticamente Modificati"; in Cao, Coccia, 2003: 25.

[79] "L'immagine ambientale è il risultato di un processo reciproco tra l'osservatore ed il suo ambiente. L'ambiente suggerisce distinzioni e relazioni, l'osservatore – con grande adattabilità e per specifici propositi – seleziona, organizza, e attribuisce significati a ciò che vede." Kevin Lynch, 1960: 28.

e non separabili, sono l'*identità* (l'immagine identifica un oggetto come entità distinta dalle altre), la *struttura* (l'immagine include la relazione spaziale tra l'oggetto e l'osservatore o con altri oggetti) e il *significato* (l'oggetto riveste un significato pratico o emotivo per l'osservatore); ad esempio, l'immagine che identifica un'uscita implica il riconoscimento di una porta come entità distinta, della sua relazione spaziale con l'osservatore e del suo significato come foro per uscire.

Da queste considerazioni scaturisce la seguente definizione di *visibilità* già anticipata in conclusione del primo capitolo:

Interpretazione V

L'architettura terza contribuisce alla VISIBILITA' dello spazio in cui sorge, generando nella collettività percezioni e emozioni positive o negative a seconda se rende il contesto riconoscibile nella sua identità, struttura e significato oppure lo riduce a supporto della funzione tecnica, paradossalmente in-visibile e in-vivibile.

In cosa consiste la consistenza di un'architettura terza?

Un tema oggetto di riflessione per numerose discipline è il ritorno alla narrazione dello spazio abitativo. Gianfranco Marrone e Isabella Pezzini (2008) esaminando le problematiche che vanno dalla sua rappresentazione alle pratiche quotidiane, lo considerano da un lato oggetto di discorsi *costruttivi* (architettonici , infrastrutturali e paesaggistici), *sociali* (informazione, comunicazione), *figurativi* (musica, cinema, arte, letteratura, fumetti, pubblicità) e *teorico-metodologici*, dai quali emerge come *effetto di senso* unitario; dall'altro, invece, soggetto che produce discorsi[80]: non riducibile meramente a luogo per l'accadimento eventi o per l'esplicazione di stili di vita e forme dell'abitare, esso è attore che attiva procedure di senso. Per tale motivo, il carattere semiotico dello spazio abitativo viene messo in relazione alla *narrazione* - spazio dell'abitare come effetto di senso prodotto dalle procedure discorsive della cultura – e alla *memoria* - l'identità e la *personalità semiotica* dello spazio abitativo dipendono in larga misura dalla sua storia e dalla memoria che ne conserva.

Il filosofo Jean Marc Ferry (1996) propone un'etica ricostruttiva basata sulla sintesi tra *narrazione* e *argomentazione* per risolvere la dialettica dell'identità oscillante tra conflitto e riconoscimento. Nel suo pensiero, la narrazione, prima espressione che da forma all'identità (attraverso il racconto si comunica l'individualità per ottenerne un riconoscimento), diviene una modalità di rappresentazione dell'*agire* umano, seppur parziale in quanto esclude tutto ciò che non viene raccontato e dunque cade nell'oblio; a tale scopo essa viene integrata dall'argomentazione per ottenere una visione globale[81].

---

[80] "Pietra e aria, pieni e vuoti, edifici e piazze, strade e parchi, monumenti e insegne, case e chiese, semafori e segnali, affissioni e rumori costituiscono il materiale espressivo che, adeguatamente articolato, tende a parlar d'altro da sé, a parlare della società che, abitandoli, li rende significativi, degni d'attenzione e di valore; ma così facendo, essi producono al tempo stesso un effetto d'identità nei confronti di se stessi in quanto produttori di senso, attori comunicativi, soggetti dell'enunciazione." Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini, 2008: 8.

[81] L'olocausto, i totalitarismi ed i crimini contro l'umanità sono esperienze drammatiche che nel corso del Novecento hanno messo alla prova l'efficacia della narrazione, ridotta a scontro tra eventi concorrenti che chiedono uno stesso luogo di commemorazione. In questo modo, il registro narrativo inasprisce il conflitto tra le identità negandone il riconoscimento reciproco. Pertanto, le narrazioni dei singoli vanno bilanciate dalle argomentazioni in modo da creare una prospettiva univoca che tiene conto dei vari punti di vista. Infatti, un'etica esclusivamente argomentativa non terrebbe conto della dimensione storica, per cui l'unica strada percorribile è l'etica ricostruttiva che sta a metà strada tra le altre due (cfr. Ferry, 1996).

Sono passati trent'anni da quando Jean-François Lyotard (1980) ha lucidamente descritto la *condizione postmoderna* come dissoluzione della narrazione in favore della comunicazione mediatica: quello che si produce conta meno rispetto a quello che si vende, e pertanto viene modificato in funzione di quest'ultimo. Verso la stessa direzione muove anche il pensiero di Vittorio Gregotti (2010: 73), per il quale la condizione del *contemporaneo* è interpretabile come "impaziente caricatura di quella del moderno a causa del suo guardare il presente senza né passato, né futuro": essa esprime una *epoca oscillante tra libertà assoluta e assoluto smarrimento*. Esiste infatti una diversità di fondo tra l'atteggiamento moderno e quello contemporaneo: il primo esprime un *agire* orientato alla costruzione dell'opera, mentre il secondo rivolge la propria attenzione verso la percezione e la comunicazione degli effetti. L'attuale contrazione del tempo[82], che induce una rapidità delle cose e della loro provvisorietà, determina un decadimento della consapevolezza sui caratteri continui e discontinui insiti nei processi di modificazione del contesto.

Una parte della cultura architettonica sembra volersi ribellare al destino per l'architettura del rispecchiamento – attivo e retroattivo per Emery – mediante la pretesa di una libertà assoluta[83] da ogni relazione dal contesto, dalla società, dall'idea stessa di abitare e di costruire, che si traduce per Gregotti (2010: 88) in assoluto smarrimento: finché il contemporaneo è pensato in termini di *presente incessante*, esso si riduce a *futuro continuamente passato*, in tal modo negando "ogni propria permanenza per mezzo dell'opera, rendendo inutile ogni nozione di regola del fare, e quindi ogni senso dell'eccezione, eliminando ogni confronto con ciò che è esistito prima, a favore di un futuro di certezze tecnologiche e di incertezze di senso." Se la pratica architettonica dall'antichità fino all'epoca moderna rivendica un agire basato sull'aspirazione alla durata, alla solidità della narrazione, nell'epoca contemporanea sembra invece che tale aspirazione si sia liquefatta (Bauman, 2000) a favore di una concezione strutturale della provvisorietà.

Tenendo conto di tutto ciò, si può fornire la definizione di *consistenza* già espressa a chiusura del primo capitolo:

Interpretazione VI

L'architettura terza conferisce al contesto in cui sorge una CONSISTENZA solida quando si pone come narrazione che esprime la memoria quotidiana collettiva, oppure liquida quando insegue una libertà assoluta da ogni relazione che si traduce in smarrimento e incertezza del senso dell'abitare.

[82] "Non viviamo un nuovo manierismo ma un'epoca di incessante incertezza non nell'uso ma nel significato dei linguaggi sotto l'apparenza di una loro trasformazione e unificazione permanente (…). Il passato non conta e il presente è già continuamente il passato che, a sua volta, è divenuto nemico a causa della nostra incapacità di collocarlo utilmente nei nostri giudizi in funzione del futuro." Vittorio Gregotti, 2010: 76.

[83] "Fin quando la città e le pratiche messe in atto per comprenderla e trasformarla non rinunceranno alla carica del colpo di genio riformatore di cui l'architettura sembra oggi la rappresentante più alla moda, fin quando non riprenderanno a essere innanzitutto narrazione (…), saranno soltanto esercizi inutili, capricci di sedicenti creativi baciati in backstages asettici dalle parche della moda." Franco La Cecla, 2008: 13-14.

6.1
Visibilità

(Il paesaggio, nda) parla di noi: non amare il paesaggio contemporaneo significa non amare la nostra immagine riflessa.

Claudia Cassatella, 2006: 6

Questo paragrafo prende in considerazione le modalità per l'attribuzione di *visibilità* al contesto dell'architettura terza trasformandolo in luogo riconosciuto come tale per effetto di un processo percettivo ed emotivo.

La *visibilità* è la possibilità di percepire con l'occhio in relazione al potere visivo dello stesso, alle condizioni di illuminazione dell'ambiente, alla presenza o meno di ostacoli[1]. E' una parola derivata di *visibile*, inteso nel senso di 'che può vedersi'o di 'atto a essere veduto', che a sua volta deriva dal latino *visibilem*, composto da *visus* participio passato di *videre* ('vedere') e dalla desinenza *–bilem* che indica possibilità, capacità. Italo Calvino (1988) intende la visibilità come strumento di conoscenza, come identificazione con l'anima del mondo, nonché come repertorio del potenziale, e ne rintraccia gli elementi nell'osservazione del mondo, nella trasfigurazione onirica, nell'immaginario figurativo della cultura e nell'interiorizzazione dell'esperienza sensibile. Inoltre distingue due processi della immaginazione - quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva, come avviene nella lettura, e quello opposto che parte dall'immagine visiva e arriva alla parola – la cui parte visuale in ambito letterario è formata dall'osservazione diretta del mondo reale, dalla trasfigurazione fantastica e onirica, dal mondo figurativo trasmesso dalla cultura, nonché dal processo di astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile. Nella topologia delle tecnocostruzioni le tre interpretazioni della visibilità si traducono in: comprensione del contesto; espressione dell'identità sociale; esplorazione del potenziale figurativo ed emotivo.

La prima parte del paragrafo indaga sul ruolo della visibilità dell'architettura terza nel processo di conoscenza e comprensione dello spazio abitativo, individuando le sue componenti e le strategie che possono facilitare tale obiettivo. Nella seconda parte si evidenzia la necessità che essa rappresenti l'identità sociale, per poi prendere in considerazione la questione inerente la riduzione dell'identità spaziale a funzionalità tecnica per effetto del dispiegamento tecnico su scala globale. Infine, si guarda alle tecnocostruzioni come serbatoio di immagini per nuove architetture e come luogo per la manifestazione delle emozioni collettive.

Visibilità cognitiva

Innanzitutto, la visibilità è uno *strumento per conoscere e comprendere il contesto*. L'esperienza dell'abitare ha origine nel momento in cui l'individuo, singolarmente o all'interno della società, prende possesso di un dato spazio attraverso tre operazioni: misura delle distanze, percezione e stimolazione delle emozioni (Vitta, 2008). Misurare le

[1] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

distanze dello spazio abitativo è possibile se l'uomo si immerge in esso[2], e può farlo soltanto costruendone una immagine:

> Senza una mappa del nostro mondo naturale e sociale – senza cioè un'immagine del mondo e del proprio posto in esso che sia strutturata e dotata di coesione interna – gli esseri umani sarebbero in preda alla confusione e incapaci di agire secondo uno scopo e in maniera coerente, perché non avrebbero modo di orientarsi, di trovare un punto fisso il quale permetta loro di organizzare tutte le impressioni da cui è investito ogni singolo individuo.
>
> Erich Fromm, 1993: 100

L'abitare è una abilità acquisita, che la società elabora culturalmente costruendola a partire dalla predisposizione biologica *dell'essere fisicamente presenti da qualche parte*. Questo implica che l'ambiente, anche nei casi di semplice transito o di distacco da qualsiasi senso di radicamento o appartenenza, esercita sempre una influenza sull'uomo: secondo Franco La Cecla il senso di smarrimento derivante dall'astrazione ricorda che si è sempre in un contesto e che tale contesto immancabilmente diventa parte di sé. Se *perdersi* è la condizione di distrazione episodica o cronica da cui è affetto l'uomo nella relazione con l'ambiente, *fare mente locale* è invece l'espressione della facoltà di abitare, che consiste nella percezione, nella definizione e nell'uso dello spazio. Tuttavia, avverte La Cecla (1988: 20), "abitato è contrapposto ad 'inabitabile', ma ogni abitato rischia di ricadere nel disabitato, di ritornare nella indifferenza del tutto possibile, allo sconosciuto della potenza dei luoghi 'deserti'": *perdersi* indica anche un senso di distrazione permanente rispetto al proprio ambito spaziale, dando origine alla sensazione di *fuori luogo* che impedisce la formazione di una immagine utile per l'orientamento[3].

Tale orientamento esprime una duplice capacità di *organizzazione* del proprio ambiente allo scopo di creare un sistema di riferimento per l'agire umano, e di *adattamento* a un sistema di coordinate[4] imposto dalla tecnica che sovverte l'abitare come creazione dei luoghi[5]. Infatti, le costruzioni nelle quali l'uomo risiede fisicamente dipendono dalle tecnocostruzioni, imponderabili erogatori esterni dei servizi abitativi, che dettano le regole e le direzioni entro i quali si muovono i flussi di materia, energia e informazione. Ma esistono anche casi opposti, dove sono le pratiche d'uso del territorio a condizionare la forma assunta dalla tecnica a servizio dell'abitare:

---

[2] "L'atto del vedere è percezione e verifica del reale, ovvero un fenomeno che ha a che fare con la verità, molto più del pensiero, nel quale invece ci smarriamo più facilmente allontanandoci dal reale. Per me, vedere significa sempre immergersi nel mondo; pensare, invece, prenderne le distanze." Wim Wenders, in Colusso, 1998: 35.

[3] "La città, il paese, il territorio diventano indifferenti per il cittadino medio, quello che non ha il potere di mettere le mani sulla città e di mutare il volto dell'ambiente in cui vive. Gli viene consentito di usarne, di fare al suo interno la propria nicchia. Ma la sua attività di abitare non è attività di creazione di luoghi. Egli è solo un utente. Esiste in questi casi una condizione di costante spaesamento, di cronico fuor-di-luogo, di tendenza effettiva a perdersi, a non distinguere con facilità un luogo da un altro." Franco La Cecla, 1988: 38.

[4] "Il sistema di coordinate impersonali è diventato il sistema 'ufficiale', unico delle operazioni di trasformazione dello spazio fisico. La costruzione dell'ambiente è diventata una operazione comandabile da qualunque punto di una griglia di coordinate spaziali esterne alla località in questione." Franco La Cecla, 1988: 60.

[5] "L'abitare da attività di creazione dei luoghi si trasforma nella fortunata eventualità di trovare un posto dove essere alloggiati all'interno della griglia. Il disorientamento che assale il cittadino nella propria città è la negazione che tra il suo essere lì e la località del suo essere vi sia alcuna relazione. Nel suo stesso alloggio diventa un passante." Franco La Cecla, 1988: 61.

> Il governo canadese ha previsto che un nuovo oleodotto debba attraversare il territorio indiano. Sulla mappa del governo questo comporta spostare gli Indiani un po' più in là e in qua del condotto. Ma per i Beaver della British Columbia, che vivono di un sistema seminomade di caccia e raccolta legato ai cicli stagionali, il territorio è quella circolarità zigzagante dei loro spostamenti, del far la posta agli animali. mese per mese, di raccogliere i frutti del bosco in certi momenti e in certi luoghi. (…)
>
> Il sito della sussistenza non è, per gli Indiani, un posto in cui, bene o male, essere alloggiati, ma è il rapporto con le risorse di un ambito. questo ambito viene squassato dall'oleodotto in progetto.
>
> Così gli Indiani hanno disegnato le proprie mappe, quelle dell'uso e della conoscenza del territorio, giorno dopo giorno, stagione per stagione e le hanno presentate al governo.
>
> Franco La Cecla, 1988: 82-83

Nella contemporaneità *perdersi* sembra quindi più legato a una perdita della sensibilità e della capacità di stabilire una relazione metaforica con lo spazio, impedendo all'uomo di apprezzare esteticamente i luoghi che abita e la sua presenza al loro interno. Eppure per La Cecla è possibile costruire un senso dello spazio se la società diviene consapevole della corrispondenza che la lega con il territorio abitato, in base alla quale sono ciascuno è la mappa dell'altro.

Affinché l'abitare sia ancora una attività di creazione dei luoghi e l'abitante non si riduca a mero utente della tecnica, è necessario per la società *ricorrere alla visibilità quale strumento per la conoscenza e l'orientamento nel contesto*, che si esplica nella costruzione di una immagine. E' stato già detto che l'*immagine ambientale* è l'esito di un processo reciproco tra lo spazio, che suggerisce gli elementi, e l'uomo che seleziona, organizza e attribuisce un significato a essi: le sue tre componenti sono appunto *identità*, *struttura* e *significato*. Essa risulta utile ai fini dell'orientamento spaziale quando è *pragmatica* (consente all'individuo di agire nel proprio ambiente), *leggibile* (richiede un minimo sforzo mentale per essere compresa), *sicura* (dotata di una sovrabbondanza di indicazioni per consentire azioni alternative) e *aperta* (adattabile al cambiamento). Kevin Lynch (1960) definisce *figurabilità* quella qualità posseduta da un oggetto fisico che lo rende capace di evocare una immagine ambientale nitidamente identificata, potentemente strutturata e altamente significativa. In senso più ampio, può essere denominata *visibilità*, per esprimere la condizione degli oggetti di essere visti ma anche intensamente presentati ai sensi. L'uomo può rendere figurabile – visibile, coerente e chiaro – lo spazio dell'abitare quando è in grado di configurarlo secondo forme che attraggono lo sguardo, che si strutturano sia fisicamente sia temporalmente e che costituiscano dei simboli per l'esistenza umana. A tale scopo sono individuate cinque modalità: *percorsi*, *margini*, *quartieri*, *nodi* e *riferimenti*[6]; nessuno di questi elementi-tipo esiste separatamente dagli altri, ma tutti si intersecano o sovrappongono, per cui, ad esempio, un quartiere è strutturato da nodi, definito da margini, attraversato da percorsi e costellato di riferimenti. Nella sua analisi sulla bellezza della città europea, Marco Romano (2008) mette in evidenza che l'agire architettonico adotta tali elementi nella configurazione

[6] *Percorsi*: canali lungo i quali l'osservatore si muove abitualmente, occasionalmente o potenzialmente. *Margini*: elementi lineari che non vengono usati o considerati come percorsi dall'osservatore, confini fra due diverse fasi, interruzioni lineari di continuità (rive, linee ferroviarie, limiti di espansione edilizia, mura, barriere). *Quartieri*: zone urbane di grandezza media o ampia, nelle quali l'osservatore può accedere e che sono riconoscibili in quanto dotate di caratteristiche specifiche. *Nodi*: fuochi intensivi verso i quali o dai quali l'osservatore si muove, comprendenti luoghi di interruzione nei trasporti, di convergenza, di scambio o di concentrazione. *Riferimenti*: elementi puntiformi da cui l'osservatore rimane esterno (edifici, montagne, insegne, torri, cupole) ma che utilizza come indizi di identità e punti di orientamento negli itinerari. (cfr. Lynch, 1960: 65-67).

degli spazi individuali e di relazione in luoghi, ma Lynch sottolinea il potere figurativo che possiede anche lo spazio tecnico a servizio dell'abitare:

> Soltanto civiltà potenti possono cominciare a operare in dimensioni significative sull'intero ambiente. La trasformazione dell'ambiente fisico a grande scala è divenuta possibile solo recentemente, e pertanto il problema della figurabilità dell'ambiente è un problema nuovo. Tecnicamente, noi siamo oggi in grado di formare in breve tempo paesaggi interamente nuovi, come i Polder olandesi.
>
> Kevin Lynch, 1960: 35

La visibilità come strumento per la costruzione e la conoscenza del contesto è ottenibile secondo le analisi di Lynch (1960: 116-119) adottando in fase progettuale alcune strategie: *singolarità* (chiarezza del rapporto figura-sfondo mediante precisione dei contorni, contrasto di superficie, forma, intensità, complessità, dimensione e situazione spaziale), *semplicità di forma* (chiarezza geometrica, limitazione delle parti), *continuità* (continuità di margini o superfici, prossimità di parti, ripetizione a intervalli ritmici, similarità, analogia o armonia di superfici, di forma e d'uso), *preminenza* (di una parte sulle altre attraverso la dimensione, l'intensità o l'interesse risultante da una lettura dell'insieme), *chiarezza di connessione* (elevata visibilità di congiunzioni e suture), *differenziazione direzionale* (asimmetrie, gradienti e direttrici radiali per distinguere le estremità o le direzioni cardinali), *ambito di visione* (qualità che accrescono la profondità dello sguardo effettivo e simbolico), *consapevolezza di movimento* (qualità che rendono l'osservatore sensibile al proprio movimento reale o potenziale tramite sensazioni fisiche o cinestetiche), *serie temporali* (serie percepite nel tempo, costituite da connessioni in cui ciascun elemento è legato al precedente e al successivo), *nomi e significati* (caratteristiche non fisiche che intensificano la figurabilità di un elemento). La logica sottesa a tali strategie è l'esigenza di costruire un contesto che sia non soltanto riconoscibile e strutturato bensì anche simbolico, in modo da renderlo espressione della collettività che lo abita.

Lynch focalizza l'attenzione sui discorsi che gli abitanti fanno su di essa piuttosto che svolgere un'indagine diretta, e mette sullo stesso livello tre problematiche diverse: il riconoscimento percettivo dei luoghi, la loro identificazione cognitivo-funzionale e la compresenza di interpretazioni operate da ciascun individuo. Vittorio Gregotti (1966) gli riconosce il merito di aver affermato l'importanza di una chiarezza della lettura e dell'orientamento nello spazio dell'abitare, sebbene si sia limitato a fondare una sorta di *estetica dell'esistente* per riordinare il materiale esistente, piuttosto che occuparsi della creazione di un nuovo materiale. Successivamente sposta l`attenzione sulla modalità di regolazione del significato visuale nel rapporto che intercorre tra *finalità collettive* e *forma spaziale*, per ribadire un discorso sulla morfologia dello spazio abitativo in termini di significato: a livello semiotico il contesto è caratterizzato da una particolare struttura, nella quale si pone il problema di individuare le emergenze simboliche.

Per Eugenio Turri (1998) la visibilità non deve essere finalizzata alla mera contemplazione, bensì a una selezione delle modalità adottate dalla società nello spazio per soddisfare le esigenze abitative: il contesto riflette la misura dell'agire umano nel territorio. A tale scopo sostiene una *educazione alla visibilità* quale atto fisiologico fondamentale per stabilire un rapporto positivo con i territori dell'abitare, rapporto all'interno del quale la società svolge il doppio ruolo di attore e di spettatore.

Applicando il pensiero di Turri al progetto dell'architettura terza, si pone il dubbio che la rapidità delle innovazioni tecniche, a cui non sempre corrisponde una rapida stabilizzazione psicologica come si è detto nel quarto capitolo, imponga all'uomo dei ritmi esistenziali accelerati che gli impediscono di essere anche spettatore del tecnocontesto che costruisce. Da qui emerge l'esigenza di conferire all'architettura terza la capacità di evocare una immagine ben definita, di renderla parte della scena abitativa, e dunque sottoponibile al giudizio estetico di chi la osserva. Ma si solleva una seconda questione: se nella metafora del paseaggio-teatro l'esistenza umana è una rappresentazione teatrale di cui l'uomo è sia attore e spettatore[7], l'incessante potenziamento della tecnica nel soddisfare le esigenze abitative sembra essere divenuto il regista.

> (...) nel paesaggio d'oggi è il dinamismo antropico, la megamacchina tecnico-industriale che assoggetta l'uomo, lo fa vivere nelle viscere stesse del suo organismo. Non solo, ma per una sorta di ribaltamento psicologico, abitudinario, questo paesaggio è ormai sentito sempre più come vero, necessario, mentre il paesaggio dove c'è, dominante, la natura rappresenta l'evasione, il sogno, l'irrealtà: come qualcosa in più che ci è dato.
>
> Eugenio Turri, 1998: 125

Per Turri la regia dovrebbe appartenere all'uomo che percepisce il paesaggio e lo vive come una rappresentazione teatrale, ma la tecnica lo induce spesso a stabilire un rapporto indifferente[8] o spettacolarizzato[9]; in entrambi i casi, lo spazio abitativo denaturalizzato, scenario della teatralizzazione su scala globale, non è più espressione dell'agire architettonico, come avviene in passato. Tra Quattrocento e Cinquecento l'uomo avverte per la prima volta la sensazione di poter costruire il territorio come teatro a cui guardare per conoscere gli effetti prodotti dalla sua rappresentazione esistenziale, e ne diviene spettatore compiaciuto considerando la visibilità del contesto quale misura del suo agire architettonico. Così, come ricorda Turri, Leon Battista Alberti concepisce l'architettura all'interno di una scenografia accuratamente allestita per la recitazione di chi le abita, mentre Palladio la inserisce dentro uno scenario campestre.

L'educazione alla visibilità invocata da Turri è presente anche nel pensiero di Le Corbusier, il quale critica nei suoi contemporanei la condizione di *guardare senza vedere* e ribadisce attraverso le sue architetture come la visione sia un fenomeno più cognitivo che ottico, in quanto dal vedere si ottiene il riconoscimento e quindi la comprensione. Tale idea si esprime efficacemente in *Ville Savoye*, concepita come

---

[7] "Paesaggio antropizzato, questo, ricco di segni e presenze che richiamano l'uomo. Ma che potrebbe proporsi come teatro anche se fosse privo di segni umani perché basta la presenza d'un solo uomo, di un attore, quale può essere lo stesso osservatore, per far sì che anche un paesaggio di natura assuma una dimensione antropica, diventi scenario, palcoscenico. Così un uomo che si muova nel deserto si farà attore e spettatore in modi diversi che negli spazi antropizzati." Eugenio Turri, 1998: 34.

[8] "La Terra è ridotta a sfera uniforme, liscia, a-geografica, formata da una rete di 'non-luoghi' che coincidono sempre più con i nodi sui quali si intessono gli interessi preminenti dell'uomo d'oggi. Il teatro dell'uomo si distanzia così dal singolo individuo, come fosse altro da sé, come uno scenario costruito da un regista inconoscibile." Eugenio Turri, 1998: 133.

[9] La spettacolarizzazione del mondo nella cinematografia americana fa sorgere il dubbio se il cinema sia la causa o l'esito di nuovo rapporto dissacrante con la natura. Scrive infatti Turri (1998: 121): "Il cinema è questo, impasto di vicende e di paesaggi, di storie che hanno sempre bisogno di una collocazione nello spazio. Esso ci ha abituato a sentire tale spazio come scenario di storie, ossia come paesaggio-teatro in modi che mai si erano dati prima con la stessa pittura e altre forme di rappresentazione. Non solo, ma ci ha quasi abituati a scambiare il paesaggio-teatro del cinema con il teatro-paesaggio reale."

macchina per fare in modo che gli occhi vedano il paesaggio grazie alle finestrature orizzontali e alla *promenade architecturale* interna (Tzonis, 2001).

Seguendo la logica dei ragionamenti fin qui esposti, nella fase progettuale si può *pensare l'architettura terza come dispositivo per rendere comprensibile il contesto*, dotandola della *capacità di evocare un'immagine chiara nella sua identificazione e strutturazione, nonché di costituire una emergenza simbolica dell'abitare*.

Visibilità identitaria

La visibilità è anche *espressione dell'identità sociale*. Infatti, lo spazio dell'abitare non soltanto individua una posizione e un *essere-qui* per l'uomo, ma descrive anche una situazione e un modo di *essere-per*, ponendosi quale unica garanzia di sopravvivenza dell'identità individuale e collettiva, nonché delle infinite relazioni che la costruiscono. Dato che un'opera architettonica racconta il proprio fruitore nella misura in cui questi la abita, la sua prefigurazione è sia un progetto architettonico in quanto organizzazione di una spazialità funzionale, sia un progetto esistenziale in quanto esito dell'intenzionalità individuale o collettiva (Vitta, 2008). Il legame tra costruzione ed esistenza è un luogo letterario[10] che ricorre anche nel pensiero architettonico: per Alvar Aalto la personalità è un materiale da costruzione trasportabile[11], invece secondo Ernesto Nathan Rogers l'uomo concepisce l'opera architettonica se dapprima definisce se stesso e il proprio modo di vivere[12], poiché essa viene costruita a partire dagli effetti che produce nel territorio.

Abitare è un atto biunivoco che dà e riceve identità da chi lo abita, segna l'abitante e ne viene segnato[13]: Franco La Cecla (2008: 80) arriva a sostenere che "gli abitanti riescono ad addomesticare, con rare eccezioni, in un modo o nell'altro, con più o meno fatica, il posto in cui abitano." Quando si manifesta una perdita di contatto tra abitare e costruire, si genera altresì una alterazione del processo culturale che istituisce un rapporto reciproco tra luogo e identità: il luogo diventa *alienato* al pari di chi lo abita. La Cecla (1993: 67) ribadisce che solo una frequentazione collettiva e assidua dei luoghi nel tempo può garantire la costituzione della *mente locale* nei suoi

---

[10] Eupalino (Valèry, *Eupalino o dell'Architettura*, 1921; in Panza, 1996: 23) scrive sulla edificazione di se stesso: "Tanto costrussi - fece sorridendo - da credere d'essermi anch'io costruito". La piccola Paloma, una delle due protagoniste del romanzo *L'eleganza del riccio*, appunta invece nel suo diario: "Vivere, morire: sono solo le conseguenze di ciò che abbiamo costruito. Quello che conta è costruire bene. Allora, ecco, mi sono imposta un altro vincolo. Smetto di demolire e disfare, e comincio a costruire. (…) Quello che conta è cosa facciamo quando stiamo per morire, e il 16 Giugno prossimo voglio morire costruendo." E più avanti: "In realtà temiamo il domani solo perché non sappiamo costruire il presente, e quando non sappiamo costruire il presente ci illuderemo che saremo capaci di farlo domani, e rimaniamo fregati perché domani finisce sempre per diventare oggi, non so se ho reso l'idea. Quindi non bisogna affatto dimenticare. Occorre vivere con la certezza che invecchieremo e che non sarà né bello, né piacevole né allegro. E ripetersi che ciò che conta è adesso: costruire ora, qualcosa, a ogni costo, con tutte le nostre forze. (…) Ecco a cosa serve il futuro: a costruire il presente con veri progetti di vita." Muriel Barbery, *L'élégance du hérisson*, Paris, Editions Gallimard, 2006; ed. it. *L'eleganza del riccio*, Milano, Mondolibri, 2007: 108, 123-124.

[11] "Ciascuno può portare con sé, nella sua nuova casa, la propria distinta personalità, come un oggetto trasportabile." Aalvar Aalto, 1972: XXV.

[12] "Ogni uomo è costretto a definire la propria identità per rispetto al suo ambiente; trovandosi nella foresta crede di dover decidere se è cacciatore o selvaggina: se vorrà affrontare le forze circostanti o subirle." Ernesto Nathan Rogers, 1958: 11.

[13] "Lo spazio architettonico vive una vita semiotica doppia. Da un lato modella l'universo (*universum*): la struttura del mondo costruito e abitato viene proiettata su tutto il mondo nel suo complesso. Dall'altro viene modellizzato dall'universo: il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo. A ciò è collegata l'elevata simbolicità di ciò che, in un modo o nell'altro, è relativo allo spazio abitativo dell'uomo." J. M. Lotman, 1998; in Marrone, Pezzini, 2006: 202.

tre livelli della percezione, della definizione e dell'uso: "Descrivere il proprio abitare significa descrivere se stessi, visto che non si esiste in astratto, ma sempre da qualche parte."

La trasformazione del contesto tecnico in luogo tramite l'architettura terza è un processo interno alla collettività: l'abitare trasforma la visibilità dello spazio di servizio nella entità invisibile della *mente locale*, a partire dalla quale è possibile costruire il luogo medesimo. Questo avviene perché in realtà non esiste distinzione tra l'abitare come attività esteriore e il sentirsi abitare; non è una percezione estetica istantanea dello spazio, bensì richiede la presenza nel tempo:

> L'abitare è la dimensione diacronica della presenza, questa presenza allungata nel tempo che si guarda all'indietro (come se l'abitare fosse una luce che proietta l'ombra della nostra presenza dietro di noi) per trovare i propri punti di riferimento non solo nello spazio circostante, ma nello spazio vissuto.
>
> Franco La Cecla, 1993: 73

Se l'architettura attribuisce al contesto una visibilità che riflette l'identità sociale, si pone il problema di cosa accade nella contemporaneità, dove il concetto di identità subisce dei significativi mutamenti. Il passaggio da una società in cui si nasce con una identità assegnata a una società dove ciascuno ha il compito e la responsabilità individuale di costruirsi la propria identità determina una liquefazione di tale concetto: l'identità si trasforma da *progetto esistenziale* ad *attributo istantaneo*, e la sua costruzione è finalizzata non più alla durata bensì alla flessibilità, in modo da poter essere continuamente montata e smontata. Zygmunt Bauman (2008) sostituisce *costruzione* con *manipolazione* per dare l'idea di un processo che si svolge su richiesta[14] e che ricorre alla abilità di un giocoliere oppure alla destrezza di un prestigiatore per rielaborare e riciclare continuamente l'identità. Unico salvagente nelle acque turbolente della liquidità sembrano essere i legami sociali, sebbene la rete di rapporti umani nel suo infinito gioco di connessioni e disconnessioni, è sede di ambivalenza.

La frantumazione del soggetto, tra la proliferazione e la manipolazione delle identità, determina il rischio di spezzare il legame fondamentale tra l'individuo e il suo ambiente (Kroll, 1996), manifestato sotto forma di superamento della tradizionale interpretazione del luogo – che ne esalta la capacità di trasmettere significati legati all'appartenenza, al radicamento e alla stabilità abitativa - in favore di nuove caratteristiche - flessibilità, immaterialità, indeterminatezza e mutamento – tradotte spazialmente in oggetti come aeroporti, centri commerciali, stabilimenti industriali, villette su lotto, grattacieli, tangenziali e autostrade (Bozzelli, 2007). Oggetti che Paolo Desideri non ritiene affatto luoghi[15] ma l'esatto opposto poiché non possiedono una identità riconoscibile:

> Nei *nonluoghi* la forte connotazione semantica è spesa a consentire una loro sovracontestuale *dappertuttità*. A renderli riconoscibili al di fuori del contesto in cui sorgono e al di là della loro configurazione spaziale. Allestimento, illuminazione, cartellonistica e insegne, ologrammi e frammenti di

[14] "Anziché richiedere un pagamento anticipato e un abbonamento a vita senza clausola di recesso, la manipolazione dell'identità somiglia ora a un servizio *pay per view*, che su paga a consumo." Zygmunt Bauman, 2008: 18.

[15] "Autogrill, stazioni metropolitane, supermercati e shoppingmalls, parchi giochi e sale d'attesa aeroportuali, stadi e rave non sono certo "luoghi". Non sono certo spazi fisici dove la gente va a costruire la propria identità sociale." Paolo Desideri, "Quella metropoli nascosta tra le antiche città"; in Cao, Coccia, 2003: 43.

> prodotti industriali concorrono alla definizione di questi spazi assai più che non la configurazione spaziale e volumetrica dell'architettura che li contiene. La loro *dapperutttità* è rigorosamente fondata su di un processo di sistematica sottrazione di identità della struttura architettonico-spaziale.
>
> Paolo Desideri, "Quella metropoli nascosta tra le antiche città"; in Cao, Coccia, 2003: 44

Viceversa gli spazi generati dalle culture del passato appaiono oggi dotati di qualità derivante dal fatto che il lento trascorrere della storia porta con sé un senso di bellezza: la collettività si trova a suo agio quando vive in luoghi sedimentati e vissuti nel tempo, riconosciuti inconsciamente come propri. Un'assenza di responsabilità storica ostacolerebbe la formazione di una coscienza sociale attenta al contesto[16], e questo rende indispensabile definirne una identità (Botta, Crepet, Zois, 2007). Accade invece che, per effetto del consumismo dilagante, i contesti contemporanei si riducono a merce, trasformando lo spazio abitativo da *teatro dell'esistenza quotidiana* in *fiera delle vanità*: esso crea una simulazione di se stesso trasformando l'identità in *cartolina* e l'abitante in *turista* che non appartiene più ai luoghi ma vi partecipa come ingranaggio della macchina consumistica (Ingersoll, 2004).

Secondo Rem Koolhaas (1997) la crescita esponenziale dell'umanità rende progressivamente il passato troppo piccolo per poter essere abitato e condiviso, fino ad arrivare al suo impoverimento: quanto più esso viene consumato tanto più diviene meno significativo; pertanto, il continuo processo di sedimentazione storica nell'architettura produce come esito finale il suo esaurimento. Inoltre ritiene che l'identità sia una *trappola per topi*[17], non realizzabile dai contemporanei fintanto che essa deriva dalla sostanza fisica, dalla storia, dal contesto e dal reale. Per tale motivo, propone il superamento del contesto attraverso il *generico*:

> La Città generica è la città liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità. La Città generica spezza questo circolo vizioso di dipendenza. è soltanto una riflessione sui bisogni di oggi e sulle capacità di oggi. E' la città senza storia. (…) E' ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte. E' 'superficiale' come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni lunedì mattina.
>
> Rem Koolhaas, 1997: 4

Se l'architettura è una riproduzione umanizzata del mondo, una composizione di forme su cui la società riflette la propria immagine, condizione nella quale risiede la sua vera estetica (Scott, 1999), la visione cinica e disincantata di Koolhaas non può fare altro che suggerire una bellezza dell'abitare contemporaneo per spazi senza identità, sospesi tra astrazione e seduzione[18], indifferenza e ostentazione. Apoteosi di tale

---

[16] "Lo spazio assimilato culturalmente, e quindi anche architettonicamente, dall'uomo è un elemento attivo della coscienza umana. La coscienza, sia individuale sia collettiva (cultura), è spaziale. Si sviluppa nello spazio e ragiona con le sue categorie." J. M. Lotman, 1987; in Marrone, Pezzini, 2006: 171.

[17] "L'identità è una trappola in cui un numero sempre maggiore di topi deve dividersi l'esca originaria e che, osservata da vicino, forse è vuota da secoli. Più forte è l'identità, più è vincolante, più recalcitra di fronte all'espansione, all'interpretazione, al rinnovamento, alla contraddizione. L'identità diventa un faro, fisso, inflessibile: può cambiare la sua posizione o il segnale che emette solo al prezzo di destabilizzare la navigazione." Rem Koolhaas, 1997: 3.

[18] "(…) non dimentichiamo l'immensa quantità di immagini urbane rappresentata dai segnali stradali; le immense insegne al neon sui tetti; le pubblicità sui muri e sulle vetrine; le pareti video, le edicole, le macchinette automatiche; i messaggi trasportati dalle automobili, dai camion, dagli autobus; le scritte sui taxi o nella metropolitana. Non è meraviglioso sentirsi protetti, ammaliati da questi frammenti di città?" Wim Wenders, in Colusso, 1998: 8.

estetica è la trasformazione dell'architettura in cartellonistica, dove la *strip* di Las Vegas diviene emblema dell'analisi sulla nuova forma urbana[19]; ma dal momento che il contesto è la materializzazione dei desideri che la società vi proietta, allora esso è giusto perché dà quello che la società merita nella forma estetica che merita: *la strip di Las Vegas è giusta* (Socco, 2000).

> Sono le insegne della *highway*, attraverso le loro forme scultoree o *silhouettes* pittoriche, le loro particolari posizioni nello spazio, le loro forme inflesse e i loro significati grafici, che identificano e unificano il megatessuto. Esse stabiliscono connessioni verbali e simboliche attraverso lo spazio, comunicando una complessità di significati tramite centinaia di associazioni in pochi secondi e da una lunga distanza. Il simbolo domina lo spazio. (…) Se si togliessero le insegne, non ci sarebbe più "luogo". La città del deserto è comunicazione intensificata lungo la *highway*.
>
> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972: 27

Il contesto influisce sulle persone e sulle loro pratiche quotidiane, divenendo esso stesso parte della loro identità al punto tale che esse finiscono per assomigliare agli spazi che abitano. La Cecla (2008: 80) ricorda lo stretto legame tra la città e i cittadini esposto dallo scrittore siciliano Elio Vittorini nel romanzo *Le città del mondo*: città belle producono *gente bella*, mentre città brutte producono *gente brutta*; è la bella o brutta architettura di un contesto a rendere possibile una convivenza pacifica o conflittuale al suo interno. Quindi *la collettività tende ad assomigliare alla tecnocostruzioni di cui si serve per abitare e queste costruiscono il contesto che la collettività merita*.

> I paesaggi, le costruzioni, le strade, le aree di servizio, le stazioni, le ferrovie sono per me cose che occorre rispettare. Questi luoghi chiedono tanto rispetto quanto ne accordiamo agli attori. (…) Una strada, una fila di case, una montagna, un ponte, un fiume sono per me qualcosa di più di un semplice sfondo. Essi possiedono infatti una storia, una personalità, un'identità che deve essere presa sul serio;e influenzano il carattere degli uomini che vivono in quell'ambiente, evocano un'atmosfera,un sentimento del tempo, una particolare emozione. Possono essere brutti, belli, giovani o vecchi, ma sono comunque elementi presenti. Quindi meritano di essere presi sul serio.
>
> Wim Wenders, in Colusso, 1998: 40

Davanti allo smarrimento delle trasformazioni in atto nel territorio, a cui corrisponde una incertezza dell'identità spaziale, Botta e Crepet (con Zois, 2007) ribadiscono il riconoscimento dell'identità, anche nella sua valenza educativa: l'agire architettonico deve porsi come finalità ultima uno *spazio costituito da luoghi del vivere collettivo;* la loro analisi si interessa in particolare alle attività del dimorare, dell'apprendere, del lavorare, del viaggiare, del desiderio, dell'evasione, del tempo perduto, del credere, della malattia, della memoria e della speranza. Tuttavia anche i luoghi del produrre/sollevare, del distribuire/comunicare, del conservare/ricoverare e del

[19] "Nell'attraversare Las Vegas, la Route 91 si trasforma in strip commerciale, divenendone addirittura l'archetipo e raggiungendo proprio qui il suo più alto livello di intensità e purezza. Siamo convinti che un'attenta analisi e una documentazione della sua forma fisica siano altrettanto importanti per gli architetti e gli urbanisti di oggi di quanto lo furono gli studi sull'Europa medievale, sulla Grecia e sull'antica Roma per le generazioni precedenti. Un tale studio aiuterà a definire un nuovo tipo di forma urbana emergente in America e in Europa, completamente differente da quella che noi abbiamo conosciuto, che siamo stati finora scarsamente preparati ad affrontare e che, per ignoranza, definiamo oggi sprawl urbano." Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972: 10.

depurare/smaltire creati dall'architettura terza partecipano alla visibilità del contesto come manifestazione dell'identità sociale.

L'architettura terza può riflettere l'abitare della collettività nella misura in cui scatta una identificazione con essa; in quanto componente che concorre alla visibilità del contesto, diviene strumento per l'espressione del senso di identità che necessariamente deve tenere conto delle specificità. Inseguire modelli globali, astratti e generici produce infatti una somiglianza dei territori contemporanei, nei quali si ripetono pratiche banali e ordinarie. Cristina Bianchetti (2003) suggerisce di recuperare una diversa dimensione del locale incentrando l'attenzione su pratiche, significati ed esperienze, necessariamente legate alla tecnica nel caso dell'architettura terza.

Identità spaziale e funzionalità tecnica

Nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata *la visibilità si riduce a funzionalità*, inducendo una percezione del contesto non più come ambito spaziale dotato di una propria identità, bensì come mero supporto del contenuto tecnico dal quale dipende per essere abitabile. A partire dalla considerazione che la potenza dell'uomo è inversamente proporzionale all'intensità dei legami che si instaurano tra le azioni e le cose, Emanuele Severino[20] afferma per la potenza tecnica la necessità di un isolamento estremo degli oggetti tecnici, sulla base del principio che *le cose escono dal nulla e vi ritornano*. L'*agire umano* viene così progressivamente subordinato al *fare tecnico* in tutti gli aspetti dell'esistenza, incluso il processo di costruzione dello spazio abitativo.

> Certamente più la società si fa complessa e interdipendente, più le infrastrutture tecniche condizionano la praticabilità dell'agire, più il soggetto appare come *risultato* e non come *promotore* dell'azione, e la sua azione più come *funzione* prevista dal sistema che come *espressione* di sé.
>
> Umberto Galimberti, 1999: 551

L'agire architettonico si rende espressione delle possibilità tecniche piuttosto che della identità spaziale del contesto, producendo luoghi connotati dalla sola valenza utilitaria: *non più un'architettura terza al servizio del contesto, ma il contesto a servizio dell'architettura terza*, dove la tecnica diviene una seconda natura[21] e l'uomo un semplice funzionario che impiega la propria competenza per allestirla. Dalla condizione iniziale in cui gli uomini garantiscono la propria sopravvivenza stabilendo dei rapporti di mutua dipendenza, si passa alla quasi totale subordinazione all'apparato tecnico, che ha liberato la società dal vincolo della natura imponendosi come vincolo di tutti i vincoli: l'*homo technologicus* così configurato è ancora in relazione a un *altro* che non è più naturale ma tecnico, all'interno del quale baratta la propria identità con la funzione. In questo modo, lo spazio dell'abitare da scena dell'esistenza umana si tramuta in *scena delle procedure tecniche*[22], dove ogni ambito è una *componente*

[20] cfr. Emanuele Severino, "La `decorazione', la specializzazione della potenza e il nulla"; in Severino, 2003.

[21] "E così la tecnica, sorta per liberare l'uomo dalla necessitò della natura, è diventata una sorta di *seconda natura* dal vincolo non meno necessitante perché, se è vero che la tecnica è un prodotto dell'attività umana, è altrettanto vero che questo prodotto poi si cristallizza, si fissa, si separa e si autonomizza dall'attività che l'ha generato, per porsi come imprescindibile condizione per l'attivarsi di nuove attività." Umberto Galimberti, 1999: 557.

[22] "In questo teatro, in cui a muoversi non sono tanto gli uomini, quanto quelle loro maschere che sono poi le loro funzioni, agli individui è dato solo di interpretare un testo già dato, al quale non è possibile sottrarsi perché in quel testo sono scritte le condizioni generali dell'esistenza." Umberto Galimberti, 1999: 559.

priva di specificità per assumere *uniformità*: nella logica del corretto funzionamento della macchina abitativa, ogni suo ingranaggio deve essere sostituibile in qualsiasi momento qualora non sia in grado di svolgere il compito prefissato. Un riscontro di queste valutazioni si trova nelle tecnocostruzioni lineari finalizzate alla distribuzione (elettrodotti, acquedotti, oleodotti, metanodotti, ecc…), che connettono l'abitazione a un *altrove* dove ci si preoccupa solo che tutto funzioni al meglio.

> Le griglie di erogazione e smaltimento rendono lo spazio indifferente alla conformazione territoriale, alle caratteristiche particolari di natura culturale e simbolica, alle risorse disponibili localmente. (…)
>
> Il luogo viene ucciso nella sua capacità di sostentare i suoi abitanti. La stessa evidenza e memoria di tale possibilità viene occultata. Diventa ovvio che l'igiene significa tubature, rubinetti, latrine, che "godere" dei *comforts* della civiltà significa riuscire a ricevere da lontano, da "altrove", l'acqua e avere un buco in cui smaltire verso luoghi lontani lo "sporco". Da ora in poi si verrà giudicati idonei ad abitare solo se si hanno questi requisiti di dipendenza.
>
> Franco La Cecla, 1988: 62, 63

Se la tecnica è condizione imprescindibile dell'abitare umano, non sembra realistico sperare in un recupero della visibilità del contesto al di là della funzione tecnica: per Umberto Galimberti (1999) la tecnica coincide con la propria riproduzione, possiede la condizione tautologica di essere se stessa il suo principale prodotto, e pertanto non ammette alcun fine da raggiungere, né tantomeno contribuisce intenzionalmente alla costruzione di un senso dell'abitare. Il contesto viene annullato nell'atto della sua percezione che, essendo fondamentalmente *visibilità funzionale*, diviene visibile solo in quanto *componente* dell'apparato tecnico di cui ha bisogno per essere abitabile. In una società ad alto condizionamento tecnologico come quella attuale, l'*agire architettonico* produce prevalentemente tecnocostruzioni entro una omologazione degli spazi di servizio che occupano. Decade la differenza tra *agire* nello spazio ed *eseguire* le regole, dal momento che l'esistenza quotidiana si esplica in una realtà governata dal sistema tecnico.

> A questo punto sperare in un primato dell'uomo nei confronti della tecnica e in una subordinazione di quest'ultima alle decisioni umane significa non essersi resi conto che la tecnica non è una "cosa" tra le altre a disposizione dell'uomo, ma è il *medium* attraverso cui gli uomini percepiscono, pensano ed esprimono i rapporti con i loro simili e con il mondo in cui si trovano a coabitare.
>
> Umberto Galimberti, 1999: 563

Zygmunt Bauman (2003) ha teorizzato una condizione di liquidità per l'esistenza umana, che tende a sostituire le *relazioni* con le *connessioni*, relazioni superficiali e leggere che non presuppongono alcun reciproco impegno e alcuna durata, ma al contrario avvengono su richiesta e possono essere interrotte in qualsiasi momento. Il sociologo polacco considera gli esiti del passaggio alle connessioni anche nei rapporti tra collettività e spazio dell'abitare, mettendo in evidenza il ruolo del progresso tecnico nella generazione del senso di estraneità al contesto: i telefoni cellulari segnano in senso materiale e simbolico la liberazione dal luogo, poiché, diversamente dal passato, non richiedono più una presa telefonica per comunicare[23], anche se in realtà il processo di astrazione è duplicato. Infatti, il telefonino riceve e invia segnali attraverso

[23] "Il telefonino è plastica e psiche, numeri, lettere e suono. Non un apparecchio, ma un effetto personale. Una parte di noi - del nostro vivere - a cui non siamo disposti a rinunciare." Virgilio Briatore, 2005: 7.

onde elettromagnetiche e tali segnali, per superare eventuali ostacoli, sono trasmessi in alto come avviene per i trasmettitori radio e per i ripetitori televisivi. Solitamente i gestori telefonici per mezzo dei procacciatori di siti e dei tecnici, installano le antenne non necessariamente nel luogo migliore, bensì in quello disponibile. Inoltre, dato che l'attuale legislazione prevede bassi livelli di campi elettromagnetici allo scopo di salvaguardare la salute, per garantire una adeguata copertura di rete del servizio di telefonia mobile nel rispetto dei parametri fissati, si rende necessaria una diffusione capillare di antenne sul territorio, evitando di far funzionare telefonini e antenne alla massima potenza con conseguente massima emissione di onde. Tutto ciò si traduce in una diffusione incontrollata di ambiti spaziali occupati da antenne e ripetitori a cui raramente si pensa di attribuire valenze sociali, culturali o estetiche attraverso il progetto di architettura. Accade così che il proliferare delle tecnocostruzioni si sovrappone al territorio seguendo razionalità non sempre comprensibili a posteriori.

> Come antiche madri che ancora nutrono titanici embrioni, città intere sono costruite su infrastrutture coloniali di cui gli oppressori si sono riportati in patria i disegni tecnici. Nessuno sa dove, come, da quando le fognature funzionano, l'esatta posizione delle linee telefoniche, qual era la ragione della collocazione del centro, dove terminano gli assi monumentali.
>
> Rem Koolhaas, 1997: 5

Eppure in teoria l'architettura terza può sprigionare una sorta di *aura di contesto* che si pone quale dominante dello spazio (Marrone, Pezzini, 2006), come avviene per la torre di telecomunicazioni realizzata da Santiago Calatrava sulla collina del Montjuic a Barcellona. Alla fine degli anni Novanta, il Comune di Treviso decide di equiparare la telefonia mobile alle altre reti di servizio pubblico (elettricità, acqua, metano), riconoscendole il ruolo di opera per l'urbanizzazione primaria. Viene pertanto istituita la Rete del Servizio Pubblico di Telefonia Mobile, avente il compito di garantire per le antenne una logica nella loro installazione e nel soddisfacimento dei criteri estetici contemporanei, ricorrendo all'architettura per favorire l'accettazione degli abitanti. Tra le indicazioni adottate, vi è anche quella di installare nuove antenne in spazi pubblici prestando particolare attenzione all'aspetto architettonico delle strutture di sostegno dei ripetitori. Virginio Briatore considera le torri per le telecomunicazioni l'ultima tappa di un processo avviato da alcuni secoli[24] con la torre di Babele, che nel corso del tempo ha innescato una corsa frenetica per la costruzione di costruzioni sempre più alte alle quali affidare il compito di trasmettere un messaggio; quindi, come recita uno slogan, *in alto il segnale! Le antenne telefoniche come Campanili, Fari, Torri delle telecomunicazioni*. Briatore sostiene anche che per una antenna telefonica si applica lo stesso ragionamento espresso dal poeta portoghese Fernando Pessoa, per il quale una nave sarà sempre bella solo perché è una nave.

> Le antenne per la telefonia mobile, per il loro essere inserite in ogni area delle convivenze urbane, (…) non possono essere solo dei tralicci in ferro con delle padelle e delle casse attaccate. Queste antenne non sono solo una necessità, ma, volenti o nolenti, sono anche uno dei simboli della contemporaneità, dell'odierna essenza ubiqua, connessa, innervata di reti materiali e immateriali, pluritemporale, istantanea, solitaria e affollata, folle e stupefacente.
>
> Virgilio Briatore, 2005:32

[24] "Da millenni gli uomini, per raggiungere pubblicamente altri uomini, fanno viaggiare la luce e il suono innalzandoli su alte torri che chiamano fari, campanili, minareti, gopuram." Virgilio Briatore, 2005: 8.

Nel 2007 la provincia di Bologna ha approvato un Piano Provinciale per la Localizzazione dell'Emittenza Radio e Televisiva (PLERT), nel quale sono riportate delle linee guida[25] che perseguono l'obiettivo di fornire dei principi operativi finalizzati al miglior inserimento e a una maggiore compatibilità dei dispositivi di trasmissione radio-televisiva con il contesto interessato. Le linee guida prescrivono sei principi metodologici e progettuali: *studio del contesto* (valutazione del nuovo intervento attraverso tecniche descrittive appropriate e tenendo conto degli effetti percettivi alla breve, media e lunga distanza), *localizzazione* (riconoscimento e rispetto delle caratteristiche specifiche di ciascun sito), *interventi sull'immediato intorno* (interventi volti a ridurre la percezione visiva di recinzioni, schermature e locali tecnici, a contenere l'eliminazione della vegetazione esistente, nonché a limitare le alterazioni dovute alle nuove opere viarie di accesso), *tipologia dei sostegni* (soluzioni progettuali che garantiscono proporzioni armoniche tra sostegni e paesaggio), *tipologia degli impianti d'antenna* (attenzione nella scelta della tipologia, del numero e della disposizione degli impianti), *landmark* (trasformazione dei grandi tralicci con alta visibilità in punti di riferimento ad alto valore estetico). Tali principi esposti dal PLERT non hanno pretese di esaustività, tuttavia sottolineano l'importanza di rapportarsi al contesto nelle sue molteplici componenti e valenze, in modo che ogni sua modificazione sia rivolta alla qualità. Un altro aspetto interessante e applicabile a tutta l'architettura terza è la ricerca di una integrazione con il contesto che non si traduce sempre in mitigazione dell'impatto visivo, ma al contrario punta alla *visibilità quale occasione per manifestare nuove valenze formali e semantiche nel territorio*, trasformando l'architettura terza in emergenza simbolica: anche quando ricorre alla tecnica, la società ha bisogno di luoghi[26].

Sulla base di queste considerazioni, Alessio Battistella (2010) ritiene che l'installazione di una centrale eolica divenga un problema quando non è capace di assurgere a nuovo simbolo identificabile come elemento dinamico nel contesto; problema risolvibile se la si concepisce come manifestazione della natura attraverso l'artificio umano che concorre alla composizione dei luoghi[27]. Nell'ottica della cosiddetta *identità di stanziamento*, non legata a uno specifico luogo bensì a caratteristiche generali, le turbine eoliche si propongono come caratteristiche transnazionali dell'ambiente, consentendo all'uomo di riconoscersi nell'immagine che esse comunicano e nei valori proposti mediante la funzione svolta. E' quanto accade in *Volver*, film diretto da Pedro Almodòvar nel 2005 che sancisce il valore estetico e iconico degli aerogeneratori, elevati al ruolo di soglia tra i territori di Madrid e di

[25] Le linee guida si rivolgono ai gestori che realizzano tali dispositivi, ai progettisti che ne curano l'inserimento nel contesto, ai funzionari pubblici preposti ad esprimere un parere in merito alla compatibilità dell'intervento, ma anche ai cittadini interessati a vario titolo alle trasformazioni del territorio (fonte: http://www.provincia.bologna.it/pianificazione).

[26] "L'esperienza umana viene formata e raccolta, la condivisione di vita gestita, il suo significato concepito, assorbito e negoziato, intorno a dei *luoghi*. Ed è nei luoghi e in riferimento ai luoghi che gli impulsi e i desideri umani vengono incubati, vivono nella speranza del successo, rischiano le frustrazioni e vengono di fatto, quasi sempre, frustrate." Zygmunt Bauman, 2003: 142.

[27] "Se la natura rappresenta un valore riconosciuto e condiviso da tutti gli uomini, quale modo miglior modo esiste di interpretare un paesaggio (costruendo un'identità alla quale appartiene) se non dar forma agli elementi che la compongono? Aria, fuoco, acqua, terra rappresentano le unità base che la caratterizzano, attraverso le quali prende vita lo spirito del luogo. Quindi i mulini che prendono vita attraverso la forza del vento non sono altro che la pura rappresentazione della natura attraverso l'artificio umano, che a sua volta, è parte della natura." Alessio Battistella, 2010: 216.

Calzada de Calatrava continuamente attraversati dalla protagonista, ciascuno connotato da identità paesaggistiche differenti.

Per Battistella l'identità del luogo costituito da una centrale eolica non si manifesta soltanto attraverso il mantenimento di elementi e caratteri presenti nello spazio fisico e nella memoria collettiva, ma anche mediante l'esperienza che se ne fa e dalla quale scaturiscono nuovi approcci per fruire il contesto[28]. Esso è il ritratto della società che lo costruisce, ma esiste quando la cultura lo interpreta come tale, per cui spesso accade che l'uomo non sente di appartenere agli spazi che abita perché non ha gli strumenti per interpretarli. Invece occorre ricordare che

> (…) il paesaggio è il ritratto dell'uomo; a volte è il ritratto di Dorian Gray, per dirla con Oscar Wilde.
> Tutte le tracce delle nostre scelte che vorremmo rimanessero nascoste, diventano visibili nel paesaggio, anche se non le accettiamo e non le riconosciamo come nostre. Però è un nostro ritratto, un ritratto delle nostre scelte. Se le scelte fossero altre, i paesaggi sarebbero altri, se i valori fossero altri, i paesaggi sarebbero altri. In altre parole il punto sta nel come si progettano le centrali eoliche.
>
> João Ribeiro Ferreira Nunes; in Alessio Battistella, 2010: 258

Soltanto quando la società riacquista la consapevolezza di essere i luoghi che costruisce e che abita, può iniziare ad amarli e interpretarli come elementi appartenenti alla propria cultura. Attualmente il confine tra natura e cultura è divenuto labile, poiché non esiste ambito spaziale che non abbia in sé una qualche traccia dell'azione umana; persino un angolo remoto della Terra può risentire degli effetti antropici, primo fra tutti l'inquinamento globale. Pertanto, occorre ripristinare una dimensione culturale per lo spazio nella sua totalità, a prescindere dal fatto che sia abitato fisicamente oppure a supporto dell'abitare. Si tratta di un fenomeno di significazione, dove ogni luogo diviene cultura nel momento stesso in cui si carica di significati.

I luoghi creati dall'architettura terza non possono essere visti ancora come *macchina per produrre, distribuire, conservare e smaltire*, bensì quale espressione di un'identità culturale collettiva. Per tale motivo, Carlo Socco (2000) ritiene che la formazione di una manualistica non può più essere improntata da un mero tecnicismo di impronta positivista, piuttosto dovrebbe essere l'esito di una operazione di antropologia culturale condotta sullo spazio, oltre che un buon prodotto tecnico. Il luogo dato dall'interazione tra l'architettura terza e il contesto non va inteso come semplice contenitore tecnico, che considera il suo contenuto solo da un punto di vista funzionale, bensì come ambiente vissuto nel quale il rapporto tra contenuto e contenitore si risolve in quello più articolato e dinamico tra spazio e società che ne fruisce. Nella raccolta *I fratelli di Serapione*, scritta da E. T. Hoffmann tra il 1819 e il 1821, si narra che il consigliere Krespel costruisce una casa modellandola sul proprio corpo - quasi come se fosse un guscio, un mantello, un abito - facendo elevare i quattro muri perimetrali, per poi inserire alcune aperture di forme e dimensioni varie in ragione non della composizione esterna, bensì della comodità interna (Vitta, 2008). Per una tecnocostruzione si tratta di invertire il processo: modellata appositamente non più sul contenuto tecnico, ma quale *abito* aderente al contesto. L'idea che il progetto architettonico costituisca l'esito di un obiettivo funzionale - la soddisfazione di esigenze abitative - ma anche di una intenzionalità descrittiva - l'attribuzione all'architettura

[28] "Un paesaggio con un grande contenuto iconico, in qualsiasi luogo del mondo esso si trovi, può innescare un processo di riconoscimento in virtù della propria forza espressiva e simbolica." Alessio Battistella, 2010: 218.

terza di segni e rappresentazioni riconoscibili dalla collettività - dovrebbe divenire occasione di riflessione per il progettista.

L'epoca attuale non consente di trascendere l'orizzonte della funzionalità tecnica per gli spazi dell'architettura terza, per cui forse è in questo orizzonte che il progetto può cercare un nuovo significato per le parole *luogo*, *visibilità* e *identità*.

Visibilità figurativa ed emotiva

La visibilità è infine *esplorazione del potenziale figurativo ed emotivo*. Riguardo al primo, Italo Calvino (1988) ritiene indispensabile attingere all'immaginario culturale come forma di conoscenza, pertanto si interroga sul futuro dell'immaginazione individuale nell'epoca in cui l'uomo è sempre più inondato da un *diluvio di immagini prefabbricate*, al punto da perdere il potere di evocare immagini attingendo alla propria interiorità per affidarsi esclusivamente alla memoria visiva delle esperienze dirette e al repertorio di immagini veicolate dai media[29]. La continua inflazione di figure precostituite minaccia seriamente la capacità di *pensare per immagini* regolate sulla visione interiore, a cui Calvino propone di reagire riciclando le immagini esistenti in un nuovo contesto che ne cambia il significato oppure cancellando tutto per ripartire da zero. Gaston Bachelard suggerisce invece di fuggire dai concetti visuali, che regalano a buon mercato un *essere al mondo*, alla ricerca di nuovi concetti che promuovano un *agire nel mondo* avvalendosi anche della tecnica[30] e che "rendano felice l'immaginazione" accordandole quel carattere esuberante di sollecitazione figurativa. L'uomo ha spiritualmente bisogno dei bisogni e ricorre all'invenzione progettuale per soddisfare la sua esigenza di mutamento continuo.

Louis I. Kahn sostiene che l'opera architettonica esiste innanzitutto nella mente, per cui chi la realizza fa una offerta allo spirito dell'architettura[31], secondo un processo di *incarnazione dell'incommensurabile*; analogamente, Ludwig Mies van der Rohe (in Neumeyer, 1986) definisce l'architettura come *processo spaziale di decisioni spirituali*, che tiene conto di esigenze sia fisiologiche sia spirituali. "Immaginare – conclude Vittorio Gregotti (in Siza Vieira, 1998: X) - significa ricordare ciò che la memoria ha scritto dentro di noi e metterla a confronto con le esigenze e le condizioni a livello della loro reale complessità, e infine restituirle nella semplicità obliqua del progetto."

Le Corbusier con l'espressione *tutto è architettura* intende esprimere l'idea che dall'osservazione di ogni oggetto esistente è possibile ricavare un patrimonio inesauribile per la creazione di nuovi manufatti. Così la sua produzione architettonica attinge tanto a costruzioni di grande dimensione quanto a oggetti quotidiani di scala minore: i referenti figurativi a cui ricorre per il progetto dell'*Unité d'Habitation* a Marsiglia sono la *palafitta* per lo studio dell'attacco a terra, l'*acquedotto romano* per

---

[29] "Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo." Italo Calvino, 1988: 103.

[30] "La vista ci dà troppo a buon mercato un essere-nel-mondo. Questo essere non è, dopo tutto, che un essere-visto-faccia a faccia. Occorrono concetti diversi dai concetti "visuali" per montare una tecnica dell'agire-scientificamente-nel-mondo e per promuovere all'esistenza, con una fenomenotecnica, fenomeni che non sono materialmente nella natura. E' solo con una derealizzazione dell'esperienza comune che si può raggiungere un realismo della tecnica scientifica." Gaston Bachelard; in Malpangotti, 2004 : 12-13.

[31] "L'architettura non ha presenza ma esiste come creazione dello spirito. Un'opera di architettura è un'offerta, che riflette la natura di quello spirito." Louis I. Kahn, "Architettura: silenzio e luce", 1968; in Bonaiti, 2000: 134.

la composizione di una massa consistente sviluppata linearmente che converge al suolo in determinati punti, il *transatlantico* per la configurazione del tetto come ponte su cui passeggiare, il *portabottiglie* (che contiene qualità di vino differenti per tipo, gusto ed età) per l'aggancio strutturale delle varie tipologie di appartamenti.

Anche l'architettura terza, grazie al suo fascino tecnico di cui si è parlato al quarto capitolo, si presta a essere un serbatoio di idee per la realizzazione di nuove opere, come mostrano numerose edizioni delle Esposizioni Universali: così la *Great Exhibtion* di Londra nel 1851 è allestita dentro il *Crystal Palace*, grande serra progettata da Joseph Paxton che dà origine alla tipologia della galleria commerciale; il masterplan della *Japan Word Exposition* di Osaka nel 1970 è organizzato su un impianto assiale che si conclude con la *Expo Tower* di Kiyonori Kikutake, torre per le telecomunicazioni elevata a modello verticale di città del futuro mediante la combinazione di spazi privati (capsule in alluminio e vetro) e spazi pubblici (piattaforme) agganciati alla struttura in acciao; ancora Kikutake progetta *Aquapolis*, simbolo della *International Ocean Exposition* di Okinawa nel 1975, modello di città orizzontale ispirato alle piattaforme petrolifere *offshore* che ospita nei vari livelli spazi privati (alloggi), spazi pubblici (sale espositive, ristorante, ufficio postale) e spazi tecnici (macchinari, trattamento delle acque, inceneritore dei rifiuti); infine, le *Celebrazioni Colombiane* tenutesi a Genova nel 1992 esaltano la tradizione cantieristica navale della città attraverso i padiglioni (*Grande Bigo*, *Piazza delle Feste*, *Acquario*) progettati da Renzo Piano ispirandosi alle gru portuali e alle navi. Le tecnocostruzioni sono assunte quale riferimento figurativo anche da Eduardo Souto de Moura nel progetto del lungomare di Matosinhos (1995-2002), che prevede una piattaforma in granito estesa per oltre settecento metri sulla quale si attestano cinque elementi puntuali: tra questi vi sono due ristoranti, ispirati rispettivamente al carroponte e al container, e un club nautico che richiama l'immagine del serbatoio idrico.

> Ovunque davanti a noi sono disseminati oggetti… un magazzino di ispirazioni a cui attingere…una ricchezza difficilmente immaginabile.
>
> Le Corbusier; in Tzonis, 2001: 21

Si è detto che l'architettura è *luogo sia del potenziale figurativo racchiuso nella mente del progettista sia del potenziale emotivo espresso dai fruitori*. Se le immagini a cui attingere spesso risultano sovrabbondanti condizionando le capacità progettuali, le emozioni invece si rivelano effimere; Guido Crepet (con Botta, e Zois, 2007: 120) parla infatti di *fast food emotivo* per descrivere la condizione contemporanea tesa verso l'affannosa ricerca di emozioni piccole e immediate per soddisfare una crescente bulimia: "Le grandi emozioni richiedono molto più tempo. Emozioni piccole ed effimere, dunque: si è allargato il mercato basso dell'emotività, quello dei saldi, meno griffato e dunque meno esigente."

Il rapporto tra progetto ed emozione ricorre frequentemente nel pensiero architettonico. Le Corbusier (1921) ammonisce severamente gli architetti[32] ricordando che l'architettura non può limitarsi al soddisfacimento dei bisogni primari poiché è tenuta a rispondere anche ai bisogni dello spirito. Pur riconoscendole il ruolo di strumento indispensabile per l'urgente bisogno di avere un riparo confortevole, all'idea

[32] "La maggior parte degli architetti non ha forse oggi dimenticato che la grande architettura è alle origini stesse dell'umanità e che è funzione diretta degli istinti umani?" Le Corbusier, 1921: 55.

di architettura come servizio contrappone l'idea di *architettura come commozione*, ottenuta mediante un gioco "gioco sapiente rigoroso e magnifico dei volumi nella luce": essa, in quanto emozione plastica, impiega e articola i suoi elementi in modo da stimolare nuove sensazioni attraverso i sensi. Le Corbusier ritiene che ci sia infelicità laddove non esiste l'architettura[33], per cui auspica la sua presenza in ogni manufatto umano, dal telefono al Partenone[34]: felice è quello spazio dell'abitare dove *tutto è architettura*.

> L'architettura è un fatto d'arte, un fenomeno che suscita emozione, al di fuori dei problemi di costruzione, al di là di essi. La Costruzione è per tener su: l'Architettura è per commuovere.
>
> Le Corbusier, 1921: 9

Bernard Tschumi (1996) lega invece l'architettura ai temi del piacere e del desiderio, sospesa tra regole ed eccesso[35] senza però risolverla nella pura esteriorità dei desideri inconsci della società, né nella loro rappresentazione attraverso le immagini: un oggetto di architettura è tale non per la sua funzione, bensì perché mette in moto l'inconscio e attua operazioni di seduzione.

Lucien Kroll (1996) attribuisce un importante ruolo funzionale e spettacolare alla parte in ombra dell'animo umano (il desiderio e il bisogno[36], il sogno e la memoria[37]) nel processo di costruzione dei luoghi dell'abitare. Maurizio Vitta (2008) sottolinea come spesso l'architettura tralascia l'intensità dei sentimenti ospitati nei suoi spazi, da lui definita *invisibilità dell'abitare*, per occuparsi principalmente della parte visibile: dimensioni, luce, materia, ecc… In realtà, l'abitare si caratterizza anche per la sua invisibilità, resa manifesta attraverso sensazioni e intuizioni[38]: l'architettura si dissolve davanti alla profondità dell'abitare per lasciare emergere la vita nel suo scorrere impetuoso e inafferrabile. "L'atto di abitare – per riassumere usando le parole di Gaston Bachelard (in Malpangotti, 2004: 47) - si riveste dei valori inconsci che l'inconscio non dimentica"; in particolare esso consiste nella comunicazione diretta tra l'inconscio dello spazio e quello della società che lo abita (La Cecla, 2008).

---

[33] "Noi siamo infelici di abitare in case indegne perché rovinano la nostra salute e la nostra morale. Siamo diventati, è la sorte, degli esseri sedentari; la casa ci consuma costringendoci all'immobilità. come una tisi. Ci vorranno presto troppi sanatori. Siamo infelici. Le nostre case ci disgustano; le sfuggiamo e frequentiamo i caffè e le sale da ballo; o ci riuniamo smorti e nascosti nelle case, come animali tristi Così viviamo in modo demoralizzante." Le Corbusier, 1921: 6.

[34] "Le città felici hanno l'architettura. L'architettura è nell'apparecchio telefonico e nel Partenone. Sarebbe bene introdurla nelle nostre case! Le nostre case delimitano strade, le strade definiscono città e la città è come un individuo che ha un'anima, una sensibilità; soffre e ammira. Come potrebbe l'architettura stare nelle strade e in tutta la città!" Le Corbusier, 1921: 7.

[35] "E' solo riconoscendo il principio che domina l'architettura che il soggetto dello spazio può raggiungere la profondità dell'esperienza e la sua sensualità. Come l'erotismo, l'architettura ha bisogno sia delle regole che dell'eccesso." Bernard Tschumi, 1996: 44.

[36] "Il bisogno deriva da ciò che già si conosce, mentre il desiderio suscita nuovi bisogni." Louis i. Kahn, "Architettura: silenzio e luce", 1968; in Bonaiti, 2000: 136.

[37] "(…) abitare oniricamente è qualcosa di più che abitare con il ricordo. La casa onirica è un tema più profondo della casa natale, corrisponde a un bisogno che viene da più lontano." Gaston Bachelard; in Malpangotti, 2004 : 29.

[38] Maurizio Vitta (2008: 81) scrive che nella pratica quotidiana dell'abitare "il corpo dell'abitante avverte su di sé la realtà dell'abitazione attraverso la sensazione fisica degli spazi, degli oggetti, delle immagini, che la reiterazione dei movimenti e dei percorsi fissa in uno schema stabile di comportamenti".

Se per James Hillmann[39] l'inconscio è "esattamente ciò che la parola dice, ciò che è meno conosciuto perché è più usuale, più familiare, più quotidiano", Umberto Galimberti (1999) ricorda che nell'epoca attuale all'*inconscio pulsionale* di cui parla Freud si affianca un *inconscio tecnico*, che nel suo generare continuamente nuovi desideri allo scopo di alimentare il potenziamento della tecnica rende l'uomo sempre più affannato, malinconico e infelice.

L'elevata densità urbana di alcune zone produce una concentrazione di bisogni a cui la tecnica deve rispondere e che sono causa principale del senso di irrequietezza. Per Zygmunt Bauman (2003) l'*abitare liquido* è caratterizzato a livello sociale e spaziale da *mixofilia* e *mixofobia*, presenti in egual misura: se è vero che gli uomini si riuniscono in società insediate nel territorio per sfuggire al senso di solitudine[40], è anche vero che tali insediamenti spesso assumono dimensioni rilevanti, rendendo gli individui estranei tra di loro[41] e rispetto agli spazi. Mario Botta (1996) lega il malessere urbano alle costruzioni realizzate in risposta delle sole esigenze funzionali, così come alla tradizionale compartimentazione per categorie degli ambiti urbani (residenza, lavoro, servizi, tempo libero, trasporto), fenomeni entrambi resi superati dalle nuove istanze, che occupano lo spazio dell'abitare secondo modi inusuali.

Tuttavia, questa criticità cela in sé una occasione per il progetto di architettura terza: superare l'omogeneità funzionale e *favorire l'espressione della diversità insita negli spazi di servizio*, in modo da costruire luoghi della tecnica che grazie al loro genio possano stabilire una sorta di *complicità poetica* con la collettività che ne fruisce (Sansot, 1998). La particolarità di tali luoghi, in quanto insieme di segni operati dall'uomo in una porzione di territorio, deve trarre fondamento tanto dal strutturarsi come linguaggio significante della società quanto dal manifestarsi sotto forma di memoria e di immaginazione collettiva (Gregotti, 1966). Quando si interviene su un contesto, occorre prestare dunque molta attenzione anche agli aspetti psicologici, simbolici e metaforici, i quali necessitano di essere continuamente rielaborati. Seguendo il suggerimento dato da Crepet (con Botta, e Zois, 2007), la *visibilità come espressione del potenziale emotivo* è possibile solo a condizione di *progettare le emozioni*, ovvero di costruire un contesto per la libera manifestazione di riti e miti collettivi[42], secondo un processo che guarda al presente come prodotto del passato e il futuro come esito di entrambi. E assumendo il basilare principio che *ogni emozione richiede un luogo proprio*.

---

[39] James Hillmann, *Forme del potere*, 1995; cit. in Galimberti, 2009: 119.

[40] "L'idea della città è nata da una necessità molto elementare: quella di vincere il sentimento terribile della solitudine. La gente si aggrega proprio perché ha bisogno di sfuggire all'isolamento, ha bisogno di comunicare e confrontarsi, ha bisogno di spazi di relazione che, con il supporto della storia, sappiano dare forza, stimoli, indicazioni, anche per le trasformazioni future." Mario Botta, 1996: 80.

[41] "E' prassi comune definire le città come luoghi in cui una massa di estranei si incontrano, interagiscono e restano per lungo tempo a stretto contatto reciproco senza cessare di essere estranei." Zygmunt Bauman, 2003: 145.

[42] "L'identità con il luogo è il punto di partenza. La casa si ancora alla terra che, in un certo senso, rappresenta l'utero della terra-madre. Nelle società più povere e primitive, abitare era anche un modo per vivere i miti e i riti della collettività." Mario Botta; in Botta, Crepet, Zois, 2007: 39.

6.2
Consistenza

E' la nostra memoria che riproduce, ma tale riprodurre non è mai un imitare statico, è un riprodurre immaginativo, trasformante…

Massimo Cacciari, *La metamorfosi dell'autenticità*, 1993

Lo sguardo progettuale che intende fondare la comprensione, l'azione e la valutazione dei luoghi creati dalla tecnica sulla base di percezione ed emozione per *costruire il contesto nel tempo*, ricorre alla *consistenza* narrativa dell'architettura terza.

La *consistenza* è la solidità, la resistenza; riferita a oggetti fisici indica la saldezza o la materialità corporea, mentre in senso figurato esprime la fondatezza e la validità[1]. Deriva dal latino *consistens* (`resistenza derivante dalla propria struttura o composizione'), participio presente di *con-sistere* nel senso di `essere fermo, stabile'. Poco prima di partire per gli Stati Uniti, Italo Calvino scrive solo cinque delle sei lezioni programmate all'interno delle *Norton Lectures*; manca quella sulla consistenza, che non verrà mai redatta a causa della sua improvvisa morte. Tuttavia, nella lezione sull'esattezza, lo scrittore lamenta una epidemia pestilenziale che ha colpito l'uso della parola e dell'immagine, manifestandosi come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza in favore di una espressività generica, anonima e astratta, caratterizzata dalla diluizione dei significati[2]. In altri termini, si tratta di una perdita di consistenza, che però forse non risiede solo nelle immagini e nel linguaggio bensì appartiene al mondo: la peste ha colpito anche l'esistenza umana rendendo la sua narrazione informe, casuale, confusa, senza principio né fine. Per la topologia delle tecnocostruzioni questo si traduce in una liquefazione della consistenza narrativa dei luoghi operata dall'architettura terza, determinando l'incertezza e lo smarrimento del senso dell'abitare contemporaneo.

Il ragionamento sulla consistenza narrativa dell'architettura terza prende avvio dal sottolineare la dipendenza di ogni narrazione dell'abitare tanto dalla memoria quanto dal tempo. Una volta definito Il processo mnemonico che associa le emozioni alle percezioni dello spazio abitativo, viene messo in evidenza come, per effetto della tecnica globalmente dispiegata, la sequenza percettiva è stata bruscamente sostituita dalla sequenza procedurale alterando il dialogo del presente con il passato e con il futuro. Parallelamente, l'accelerazione temporale che caratterizza la contemporaneità ha favorito un processo di spettacolarizzazione della memoria fino a trasformarla in esperienza memorabile da consumare al pari di qualsiasi altra merce. Preso atto della duplice condizione di assenza di un ricordo del passato e di una prefigurazione del futuro in favore del tempo presente, si prende in considerazione per la memoria la necessità di operare una sintesi tra interpretazione e invenzione, per poi approfondire

[1] Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 2002, *ad vocem*.

[2] "Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria, ma non si dissolve una sensazione di estraneità e di disagio." Italo Calvino, 1988: 67.

quel doppio movimento di ritorno e allontanamento mediante il quale essa si relaziona con l'oblio, la nostalgia e la novità. Infine, individuate le condizioni operative che consentono di progettare una consistenza narrativa per l'architettura terza, l'attenzione viene rivolta a due strategie di intenzionalità progettuale: la prima consiste nel concepire le nuove tecnocostruzioni come monumento collettivo dei valori dell'abitare, la seconda invece nell'attribuire nuovi significati alle tecnocostruzioni abbandonate per trasformarle da rottami tecnici inutilizzabili in rovine architettoniche simboliche.

Narrazioni abitative

Nella scena abitativa l'architettura terza diviene un luogo quando costruisce una identità che sia non soltanto visibile ma anche narrata, ovvero quando *l'agire architettonico produce un discorso dotato di senso articolando il contenuto tecnico entro una sequenza narrativa* ordinata in funzione di istanze ecologico-ambientali, sociali, economiche, storico-culturali ed estetico-percettive. Tale esposizione opera sugli eventi che si susseguono nel *tempo* e dipende dalla *memoria*[3], quella funzione psichica preposta a riprodurre nella mente individuale e nell'immaginario collettivo le esperienze vissute a livello concettuale, visuale ed emotivo, riconoscerle come tali e localizzarle entro una dimensione spazio-temporale[4].

Per Maurizio Vitta (2008: 80) l'abitare si configura come "intima adesione dell'abitante agli spazi e alle cose: adesione fisica e psichica insieme, nutrita di memorie e scandita da una ritualità". Ma il ricordo presuppone un passato, per cui entra in gioco il fattore tempo; un tempo dell'abitare che non è quello immobile e fisso del progetto architettonico, bensì quello mutevole e sfuggente del progetto esistenziale: energie, pulsioni, desideri, memorie e aspirazioni condizionano la coscienza e la percezione dell'agire umano. Il tempo dell'abitare si lega al tempo della società, che possiede una dimensione sia storica - costituita da un insieme di frammenti che vanno risemantizzati[5] - sia biologica - segnata dal mutare di memorie, percezioni e aspettative. Vitta individua nel tempo il denominatore comune tra abitare, memoria e narrazione: *il tempo dell'abitare, lento e impercettibile, è un tempo della memoria, tortuoso e selettivo, che viene colto pienamente da quello immobile e parziale della narrazione*.

La visibilità dell'abitare si fissa nei suoi spazi e nei suoi oggetti caricandosi di significati che esaltano il valore semantico complessivo entro la composizione di una figurazione coerente: l'ambiente, infatti, è l'esito del processo di immaginazione e di rammemorazione collettiva che si esplicano attraverso le opere costruite dalla società (Gregotti, 1966). Da qui la necessità di raffigurare l'esistente in una sorta di mappa, allo scopo di determinare per quell'insieme di segni ed elementi una struttura di fatti comprensibili; in tal modo, infatti, è possibile distinguere le differenze tra l'infinità di segni e di costruzioni nel territorio, per creare luoghi dotati di qualità, adeguatezza e

[3] "Non c'è percezione che non sia impregnata di ricordi." Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 1896; in Vitta, 2008: 83.

[4] "Ogni atto di memoria è anche atto che modifica, che produce in qualche modo nuova materia per la memoria. La memoria è l'avvenire del passato. Appartenenza monumentale-memoriale e mutamento, trasformazione, decisione dagli assetti congelati, sono inestricabilmente connessi. Dunque capacità di generare racconti, narrazioni, capacità di inventare inedite strategie del senso in rapporto dialettico con la memoria." Massimo Carboni, "Mo(nu)mento"; in Cao, Catucci, 2001: 169.

[5] "La storia va anzitutto decostruita in simboli e segni, e questi frammenti, caricati di un nuovo significato, vanno poi incorporati nell'opera come frammenti di memoria." Kisho Kurokawa, 1991; in Vitta, 2008: 181.

bellezza[6]. Lo spazio dell'abitare diviene una *enciclopedia inesauribile* quando possiede la capacità di comunicare attraverso la suggestione e la memoria, offrendosi nella sua totalità quale dimora collettiva che accompagna la società dentro la narrazione della storia. Se questo discorso vale nelle aree urbane consolidate[7], dove la bellezza e la storia impediscono di sentirsi soli, viceversa nelle aree di espansione è più facile provare un senso di solitudine (Botta, Crepet Zois, 2007). Attualmente il territorio è costituito da luoghi spesso privi di senso compiuto e riconoscibilità in quanto si è persa la memoria della loro storia. La perdita di identità deriva in molti casi da una interruzione della sequenza narrativa che conduce dal passato al presente in una forma comprensibile: l'atto di ricordare è fondamentale perché senza di esso, uomini e luoghi perdono la coscienza di sé.

> Il senso delle memorie è destinato ad acquistare importanza crescente nei tentativi di restituire identità e riconoscibilità alle città che hanno perso la coscienza di sé, ingombre di detriti estranei alla natura e alla storia del luogo.
>
> Alberto Clementi, 1990: 6

I profondi mutamenti della conoscenza e della sensibilità umana avvenuti nel corso del Novecento hanno inevitabilmente modificato anche l'aspetto e la rappresentazione del territorio nella narrazione collettiva: lo spazio dell'abitare - scrive Michele Costanzo (2010: 116) - "inteso come realtà e come rappresentazione, mira a valorizzare l'incontro tra la natura e la vicenda umana attraverso i segni, le presenze che rinviano a passati eventi." La sua bellezza viene letta quale risultato dell'*agire architettonico*, del *sentire* e dell'*immaginare*, i quali si esplicano in un incessante adattamento della società all'ambiente secondo la necessità di ordinare e delimitare le cose intorno al proprio *habitat*. L'evoluzione temporale delle istanze abitative - dimorare, scambiare, comunicare, muoversi, ecc… - si traduce in innumerevoli frammenti spaziali che si depositano sovrapponendosi sul territorio, trasformando l'abitare in *palinsesto dotato di una consistenza narrativa del suo senso*. Esso è dunque simultaneamente *reale*, in quanto esito dell'agire e della cultura della collettività, e *mentale*, in quanto correlato alla visione che se ne ha. Costanzo (2010: 119) lo definisce "manifestazione visibile e sensibile, percepita dall'osservatore, dell'ambiente che storicamente è stato l'ambito accogliente, protettivo per l'umanità, consentendo ad essa d'esistere e di riprodursi." I suoi elementi, naturali o artificiali che siano, costituiscono un inesauribile serbatoio di riferimenti simbolici, letterari e artistici per l'immaginario collettivo, che abita, osserva e sogna tale spazio. E *lo racconta mediante l'architettura*.

Gaston Bachelard arriva a definire l'abitare un *sacrario della memoria*, ovvero il luogo dove lo spazio comprime il tempo, sebbene si limiti a fissare le tracce della esistenza lasciate nei ricordi senza coglie il suo farsi quotidiano (Vitta, 2008). Eppure Cristina Bianchetti (2003: 19) precisa che sono i mutamenti delle pratiche quotidiane a decretare la scomparsa del passato in aree interstiziali e marginali: "Non è ciò che persiste a rendere intelligibili le forme insediative, ma, al contrario, sono le mille azioni individuali a rendere di nuovo visibili le permanenze, a riportarle alla contemporaneità,

---

[6] cfr. Valeria Pezza, "Disegno storico e progetto contemporaneo"; in Cao, Coccia, 2003.

[7] "Il vivere collettivo non è unicamente un modo per relazionarsi al mondo contemporaneo, sempre più globale e multietnico, ma è soprattutto una maniera di fruire la storia del passato, tutelata nello scrigno della città." Mario Botta; in Botta, Crepet, Zois, 2007: 10.

attraverso le pratiche quotidiane." L'*abitare poetico* caro a Heidegger[8] richiede che ogni uomo, tanto singolarmente quanto entro una collettività, si impegni ad avere cura della porzione del mondo che gli spetta[9], non limitando tale cura agli spazi individuali e di relazione, bensì estendendola anche agli spazi di servizio occupati dall'architettura terza. *La domanda di narratività segna le tecnocostruzioni nella ricerca di nuovi significati per gli scenari abitativi contemporanei*, poiché anche gli oggetti minori e ordinari hanno qualcosa da raccontare. Le *città generiche* costituite dai ricordi di ricordi[10] si contrappongono alle *città invisibili*, una delle quali è descritta da Marco Polo al Kublai Khan mediante la relazione che si instaura tra elementi urbani ed eventi passati:

> Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto sono gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma, di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato (…). Di quest'onda che rifluisce dai ricordi della città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.
>
> Italo Calvino, 1972: 10-11

Palinsesto mnemonico

La narrazione ricorre alla memoria per comprendere l'attuale senso dell'abitare e, sulla base di questo, per determinare le modificazioni future; quello mnemonico è un meccanismo dal funzionamento complesso che coinvolge la percezione e l'emozione.

Carlo Socco (1999) attribuisce alla memoria la stessa importanza della percezione nel ruolo di *porta di accesso* ai luoghi dell'abitare, poiché questa, pur applicando un metodo analitico e scientifico, non è in grado di restituire la totalità del senso possibile per lo spazio dell'abitare: esiste anche tutto ciò che si deposita nella memoria di chi abita un luogo o semplicemente lo attraversa, così come tutto ciò che viene immaginato su di esso. Simon Schama (1995), proponendo per ogni territorio culturalmente ed etnicamente omogeneo una ricostruzione storica attraverso la memoria di aspetti letterari, sociali ed economici, evidenzia come persino gli elementi naturali acquistano consistenza solo quando vengono percepiti dall'uomo: tutto ciò che apparentemente sembra autonomo dalla cultura, si rivela esserne invece il prodotto.

Thomas Hobbes nel suo *Leviathan* del 1651 sostiene che *l'immaginazione e la memoria sono una sola entità* il cui nome varia in funzione di differenti considerazioni. Poiché il ricordo è una percezione presente che interagisce con il passato costruendone o modificandone il senso, *ricordare* significa dunque *ristabilire una equivalenza tra memoria e immaginazione dove si intersecano pensiero e invenzione*; si tratta di un'attività che invita a riguardare le tracce della vita sedimentate e

---

[8] cfr. Martin Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo", 1951; in Heidegger, 1957.

[9] "(…) ciascuno di noi è impegnato a sorvegliare e custodire il giusto ordinamento del paesaggio terrestre, ciascuno con il suo spirito e le sue mani, nella porzione che gli spetta, per evitare di tramandare ai nostri figli un tesoro minore di quello lasciatoci dai nostri padri." William Morris, *Il futuro dell'architettura nella civiltà*, 1881; in Panza, 1996: 170.

[10] "Piuttosto che ricordi specifici, le associazioni suscitate dalla Città generica sono ricordi in generale, ricordi di ricordi: se non tutti i ricordi contemporaneamente, per lo meno un ricordo astratto, simbolico, un *dèjà vu* senza fine, un ricordo generico." Rem Koolhaas, 1997: 6.

tramandate dal passato in quanto testimonianze dell'essere nel mondo (Clementi, 1990). Anche le ricerche condotte in ambito neuro-psicologico hanno smentito la definizione deterministica, tradizionalmente attribuita alla memoria, di dispositivo mentale per il riconoscimento di esperienze del passato, confermando che in realtà i ricordi derivano da reinterpretazioni del passato secondo forme del presente e non da immagini fisse pre-esistenti: i frammenti del passato sono individuati come ricordi soltanto se associati alle emozioni. Essa dunque non è un archivio di percezioni organizzate in modo permanente, bensì un *continuo processo di ricostruzione del passato nei termini del presente operato attraverso una associazione emotiva*.

Accanto al supporto *genetico* iscritto nel DNA - che veicola informazioni sulla specie, non può essere trasferito con l'apprendimento né può essere mutato - e al supporto *cerebrale* - il cui aumento di capacità proporzionale all'evoluzione della specie consente di contenere, plasmare e comunicare una quantità considerevole di dati – la memoria possiede anche supporti *tecnici* costruiti appositamente dall'uomo per conservare, modificare o comunicare dati; tra questi rientrano gli insediamenti spaziali, vettori di informazioni sulla società come illustra magistralmente Italo Calvino (1972). In particolare, lo spazio abitativo esprime due diverse tipologie di memoria: storica e collettiva. La memoria *storica* consiste nella ricostruzione cronologica delle vicende umane che si svolgono nel territorio, mentre la memoria *collettiva* è la continua interpretazione narrativa del senso dell'esistenza umana. Poiché quest'ultima si dispiega nell'ambiente fisico, per Socco (1999: 3) ne consegue che la memoria collettiva necessita di un proprio immaginario spaziale: "il paesaggio-teatro e il suo senso sono tutt'uno con la nostra memoria collettiva e parte inscindibile della nostra identità culturale. Non possiamo pensare, immaginare, sognare un futuro diverso al di fuori di un paesaggio pensabile, immaginabile, sognabile. Il paesaggio nasce in questa continua interazione tra memoria e materia."

La società abita un contesto che la rappresenta nel presente, ne racconta il passato e ne prefigura il futuro, la cui bellezza risiede nell'essere la manifestazione delle emozioni legate a riti e miti collettivi: contesto, identità e memoria sono aspetti di un medesimo *nucleo semantico* che pone la questione della sua difficile gestione. Essendo infatti possibile attribuire un numero di significati potenzialmente illimitato e non rappresentabile nella sua totalità, Socco concentra l'attenzione a quelli che la valorizzazione emotiva messa in atto dalla memoria individuale e collettiva applica in seguito alla percezione di un dato luogo, dando origine a un testo narrativo definito *paesaggio dell'identità culturale*. Esso è una rappresentazione scenica dell'immaginario umano, il cui valore risiede nel suo elevato potenziale semantico e nel suo prestarsi al continuo lavoro di reinterpretazione operato dalla memoria. Tale valore può essere attribuito a qualsiasi elemento, se - come ricorda Socco (1999: 8) - "anche un accatastamento di merci genera un paesaggio, che è per l'appunto quel paesaggio in cui ci identifichiamo come produttori e come consumatori e poco di più." Dunque, *anche le tecnocostruzioni generano un paesaggio*.

Eugenio Turri (1998) lo descrive in termini di *palinsesto di memorie*, dove queste sono elementi della scenografia spaziale disposte tanto nell'orizzonte dell'esistenza individuale[11] quanto nell'orizzonte delle generazioni future, se queste però

[11] "Gli uomini vivono recitando nel paesaggio i drammi piccoli e grandi della loro esistenza, teatralizzando le piccole e grandi imprese che danno significato alla loro vita, partecipando da attori o spettatori, secondo i casi, alle vicende che, pur di portata locale, sono sempre il riflesso di vicende più grandi. Poi scompaiono e con essi scompare l'intera generazione che li ha visti protagonisti, e della loro esistenza, di tutto il loro fare,

intenderanno ancora l'abitare come un *aver cura* di ciò che erediteranno. Spesso le nuove generazioni non riescono a tollerare le presenze del passato e la loro voglia di innovazione può indurre a ritenere inappagante e deludente lo spettacolo offerto dal presente divenuto passato. Limite estremo è quanto avviene nel romanzo *Cent'anni di solitudine* scritto da Gabriel Garcìa Màrquez, dove si racconta degli abitanti del villaggio di Macondo che, a seguito di una epidemia, si ammalano di insonnia e perdono la propria memoria collettiva: nomi, funzioni degli oggetti e persino qualsiasi riferimento nel contesto cadono nell'oblio.

All'interno del palinsesto si distingue una memoria *individuale*, leggera ed effimera, da una memoria *collettiva*, solida, duratura e strettamente connessa alla società e alla sua storia. Analogamente a Socco, anche Turri ritiene che la memoria delle imprese umane, grandi o piccole che siano, si manifesta non soltanto mediante segni e costruzioni concepiti appositamente per tale scopo, dal momento che il ricordo può essere affidato anche alle opere e agli interventi funzionali allestiti nel territorio per la produzione, la distribuzione, la conservazione e lo smaltimento delle risorse materiali, energetiche e culturali: *l'architettura terza diviene luogo dell'abitare se individuo e collettività costruiscono una mappa mentale in cui essa è associata a particolari eventi o emozioni mediante un processo mnemonico*. Processo che per Lucien Kroll (1996: 19) si attua a partire dal "presente, anche deteriore, per assicurare la continuità col passato (magari attraverso una critica radiale) e una memoria che non sia accademica ma vissuta", dando priorità al mantenimento delle pratiche più che alla conservazione degli oggetti naturali o artificiali.

L'*essere* del contesto con la sua specifica identità è continuamente sfidato dalle opportunità del *divenire* offerte dalla sovrabbondanza culturale, per cui manifesta un insoddisfatto bisogno di produrre nel presente nuova memoria e non solo di conservare quella del passato. La produzione, la conservazione e la comunicazione dei ricordi non possono essere affidate esclusivamente ai luoghi di antica formazione con il loro patrimonio storico, piuttosto occorre riflettere sulle potenzialità insite nelle stratificazioni temporali radicate negli spazi attraverso la memoria, anche quando essa le mescola confusamente. Davanti alla difficoltà di individuare una regola per elementi casuali e apparentemente indecifrabili, Yona Friedman risponde che o*rdine* e *disordine* sono concetti appartenenti all'esistenza quotidiana: il disordine è in realtà un *ordine complicato*[12], cioè un ordine che appare indefinito e incerto solo a chi non ne conosce le regole arbitrarie. Sostituendosi al disordine, l'ordine complicato fornisce un nuovo senso alla complicazione crescente, consentendo altresì di avanzare nuove congetture sulle narrazioni spazio-temporali dell'abitare.

Per il progetto di architettura terza si profila così l'occasione di *sperimentare attraverso l'indagine del rapporto tra luogo e tempo nuovi significati e nuovi usi della memoria*, dove questa diventa strumento di comprensione del senso sotteso all'abitare per determinare future trasformazioni compatibili con le specificità del contesto.

---

agire, gridare, resteranno nel paesaggio gli echi, sempre più deboli, le memorie tacite o sempre più fioche delle gesta di cui hanno riempito il palcoscenico, i brandelli dell'allestimento scenico con cui, attraverso l'azione pratica, utilitaria, e attraverso l'attività poetica, ludica, creativa, hanno costruito il paesaggio-teatro." Eugenio Turri, 1998: 138.

[12] "Ripetiamolo: un ordine complicato non è un disordine. Potremmo addirittura spingerci a trarre una conclusione sorprendente: *il disordine non esiste*. Esiste solo l'ordine complicato." Yona Friedman, 2008: 29-30.

Memoria procedurale

Il processo mnemonico che associa le emozioni alle percezioni dello spazio abitativo risulta profondamente influenzato dalla tecnica globalmente dispiegata.

Io e *mondo* sono due costruzioni della memoria, la quale dischiude una apertura al senso per l'uomo[13]. Martin Heidegger lega l'esistenza umana a un *esser fuori* dal ciclo naturale, diversamente da quanto accade per gli animali; in questa condizione Umberto Galimberti (1999) vede un paradosso: da un lato essa deve darsi esclusivamente come costruzione di senso attraverso l'ideazione tecnica, dall'altro tale costruzione inaugura una esistenza esterna alla natura ma che comunque segue inesorabilmente la scansione temporale del suo ciclo.

L'uomo traduce il tempo in storia ordinando l'accadere degli eventi secondo una trama dotata di senso, in mancanza del quale la storia tornerebbe a essere un fluire insignificante del tempo. Lo stesso accade per lo spazio che abita: la *consistenza* di un luogo nasce insieme all'atto stesso della sua narrazione, in quel presente spaziale e temporale che lo rende visibile mediante il racconto che il presente ne fa.

Originariamente la memoria è legata al presente: per la mitologia la visione delle Muse figlie di Memoria non è scandita dal tempo, perché in essa tutto si dispiega nella simultaneità del presente, così il loro *ricordare* equivale a *vedere.* Nel pensiero greco la memoria fa riferimento al presente insito nella natura e non nella storia, in particolare quel presente che assorbe il passato e il futuro secondo la concezione di un ritmo ciclico del tempo della natura. Nella tradizione biblica si diffonde invece la persuasione che il tempo dell'uomo abbia un senso già implicito all'origine e destinato a comparire soltanto alla fine; si tratta di una prospettiva escatologica la cui finalità ultima è la salvezza eterna e che attribuisce una dimensione qualitativa al tempo trasformando il puro divenire in storia. L'affermazione della scienza moderna mantiene la concezione del passato come preparazione e del futuro come compimento, sostituendo però il progresso alla salvezza e la liberazione alla redenzione; determina inoltre uno slittamento dello scopo oltre lo scarto tra recente passato e immediato futuro per elevarlo a senso della storia, a partire dal quale nasce l'utopia come intenzione della volontà di dominio generalizzato su tutta la natura[14], analogamente a quanto prescritto dal comando divino. Nell'utopia la triade religiosa *colpa*, *redenzione*, *salvezza* viene riformulata nella omologa triade *passato*, *scienza*, *progresso*, dove passato e presente sono i mezzi, mentre il futuro è il fine.

Galimberti descrive per la contemporaneità un *dissolvimento della storia come tempo dotato di senso che dipende dal carattere afinalistico della tecnica* e non solo dalla sostituzione della fede con la ragione: *la tecnica non si propone fini e si muove solo verso i risultati delle proprie procedure*. Questo traduce la tensione al futuro in una

---

[13] "Non ci sarebbe `Io' se la memoria non costruisse quella sfera di appartenenza per cui riconosco come `miei' azioni, vissuti, pensieri e sentimenti, non ci sarebbe `Mondo' se la memoria non cucisse la successione delle visioni che altrimenti si offrirebbero come spettacoli sempre nuovi, apparizioni tra loro irrelate. Costruendo Io e Mondo, la memoria dischiude quell'*apertura al senso* da cui è escluso l'animale che, senza memoria, non sa di sé e del mondo che lo circonda." Umberto Galimberti, 1999: 76.

[14] "Non a caso, lo spirito dell'utopia con T. Moro, T. Campanella, F. Bacone, nasce con il sorgere della scienza moderna, dove si fa chiaro che conoscere significa non più *contemplare*, come quando il tempo era ciclico, ma *dominare*. All'epoca, però, era troppa la distanza tra i mezzi e i fini, per cui non c'era *nessun luogo* (*u-topia*) in cui il progetto poteva realizzarsi. L'utopia era allora un non-luogo come proiezione infinita di un'estrema possibilità. (...) Così divinizzata, la progettualità assume i caratteri dell'*èschaton*, e oggi è nei risultati di questa infinita progettazione che gli uomini scorgono tanto la salvezza quanto l'apocalisse." Umberto Galimberti, 1999: 512-513.

pura e semplice accelerazione dei processi in atto, dove la continuità storica perde qualsiasi orizzonte entro cui reperire un senso[15]. Nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata, il tempo non è *ciclico*, perché il dominio tecnico sulla natura non consente più di assumere il suo ciclo come ambito di riferimento, ma nemmeno *storico*, perché procede senza direzione, subordinando al fare tecnico ciò che è deputato a conferire un senso alla storia. La società contemporanea vive nella pura accelerazione del tempo, che consuma rapidamente il presente e priva il futuro di un qualsiasi significato prospettico: il *progresso*, inteso come avanzamento orientato da un senso, ha ceduto il passo allo *sviluppo* nella sua accezione di crescita, ovvero di una evoluzione rispetto agli stadi precedenti senza alcuna attribuzione di giudizi di valore. In questo modo il tempo perde la dimensione qualitativa a favore di quella meramente quantitativa, dal momento che il futuro non è più luogo in cui reperire i rimedi ai mali del passato, ma più banalmente il tempo che viene dopo il presente secondo una successione seriale.

La tecnica si pone come soggetto privo di memoria storica in quanto dispone solo di memoria procedurale; essa ricorda solo le proprie procedure rendendo insignificante il passato e disponendo un futuro come perfezionamento di queste. L'apparato tecnico produce in tal modo un *abitare artificiale* da cui l'uomo dipende interamente, e che pertanto richiede di essere salvaguardato più degli uomini stessi: l'uomo non può stare al mondo senza tecnica. Se l'unica memoria disponibile è quella relativa alle procedure tecniche, l'uomo diviene *astorico* dimenticando le azioni del passato e trascurando di assicurare una continuità storica al senso del suo abitare. Lo spazio della memoria, ponendosi come cancellazione istantanea del presente e del passato, determina una riduzione dello spazio del *progetto*, riservato alla tecnica e non più all'uomo, fino al dissolvimento della consapevolezza storica: il fluire temporale diviene inosservata successione di istanti senza profondità e senza spessore, nel quale è impossibile reperire un senso. Ma senza una memoria, l'uomo diviene incapace di rappresentare se stesso e i luoghi in cui abita, di porsi in relazione a un orizzonte di significato a cui riferirsi per comprendere se stesso e il mondo.

In definitiva, *l'uomo non può abitare senza tecnica ma nemmeno senza memoria*, per cui *il progetto di architettura terza* che intende soddisfare entrambe le esigenze attraverso la costruzione di un luogo *oscilla tra il rischio di rendere liquida la consistenza narrativa*, quando struttura il suo discorso secondo una mera sequenza seriale di contenuti tecnici, *e l'occasione di conferire solidità alla consistenza narrativa*, quando viceversa è capace di integrare tali contenuti con le istanze ecologico-ambientali, sociali, economiche, storico-culturali ed estetico-percettive del contesto entro un discorso incentrato sul senso dell'abitare.

Memento e momento

La narrazione del contesto attraverso l'architettura risente dei mutamenti in atto nella percezione del tempo. Marc Augé (1992) utilizza il termine *surmodernità* per esprimere una condizione contemporanea basata sulla combinazione di tre forme di eccesso: accelerazione del tempo, contrazione dello spazio e individualizzazione dei destini. L'accelerazione storica è frutto di una sovrabbondanza di informazioni mediatiche, tutte aventi la pretesa di sembrare fondamentali, con la conseguenza che il tempo corre tanto veloce da essere quasi in anticipo su se stesso; il restringimento

[15] "Il futuro non è più intenzionato e prospettato come finalità, ma come tappa da bruciare: esiste soltanto per essere consumato il più rapidamente possibile e depositato alle spalle del margine pericolosamente minimo lasciato all'esperienza." G. Marramao, *Potere e secolarizzazione*, 1983; in Galimberti, 1999: 515.

spaziale deriva sia dal progresso nei settori del trasporto e della comunicazione sia dalla circolazione di immagini provenienti dalle varie parti del pianeta, generando la sensazione di prossimità a luoghi geograficamente distanti; il processo di individualizzazione, infine, risulta fortemente condizionato dal sistema economico globale basato su un modello consumistico.

Lo scorrere accelerato del tempo produce una coincidenza tra l'evento e la sua notificazione, nel senso che si traduce immediatamente in fatto storico: l'attentato dell'11 Settembre 2001 alle *Twin Towers* di New York è l'esempio paradigmatico di un evento che, riprodotto in tempo reale dai media, diviene commemorazione a scala mondiale. Diego Fusaro (2010) mette in relazione la traduzione simultanea dei fatti in ricordi di se stessi con l'attuale proliferazione dei *luoghi della memoria*, i quali rispondono alla esigenza di instaurare una continuità diretta con il passato facendolo coincidere con il presente. Tali luoghi, dove la società si riconosce e consolida la propria identità e la propria memoria collettiva, possiedono una eccedenza semantica che consente di instaurare connessioni con esperienze emotive che instaurano quel contatto tangibile e quasi reale con il passato: nasce la *tirannia della memoria*, nella quale essa stessa perde il suo attributo di contenuto per assumere quello di pura forma esteriore. Per Fusaro (2010: 362) "i 'luoghi della memoria' testimoniano in modo sintomatico di come il presente non si limiti ad andare in cerca del passato, ma aspiri morbosamente a invaderlo con la propria presenza, sovraccaricandolo con i propri problemi, con i propri valori e con le proprie prospettive indissolubilmente legate all'oggi e, di per sé, estranee a quel passato. Sotto questo profilo, i luoghi della memoria, che pure fingono di sottrarsi al presentismo, in realtà non fanno altro che convertire la memoria non in *contenuto*, ma in pura *forma* esteriore, secondo un movimento di continua storicizzazione del presente, che così finisce per inglobare anche il passato."

La presenza della memoria, divenuta onnipervasiva, costringe l'uomo contemporaneo a comprendere se stesso solo attraverso il presente; infatti attraverso i luoghi della memoria può invadere gli spazi del passato e prendere il loro posto divenendo subito storico. In tal modo, avviene una inversione della formula di Paul Ricoeur: la memoria da *presente del passato*, ponte che assicura la continuità, si trasforma in *passato del presente*. L'epoca odierna - avverte Fusaro (2010: 363) - "è *il tempo in cui tutto diventa memoria*, tramite l'ipertrofia di un presente che afferra avidamente ogni istante del passato proiettandovi se stesso."

Dalla memoria al memorabile

La *surmodernità* teorizzata da Marc Augé (1992) ha tra i suoi effetti più evidenti un fenomeno di spettacolarizzazione del mondo, il cui patrimonio naturalistico, artistico e culturale viene costantemente privato di contenuti e di valenze dai media e dalle ideologie, per essere sottoposto a una percezione distratta; qualsiasi luogo si trasforma in oggetto di consumo il cui vero contesto è la dimensione globale, non più quella locale. In questo modo, il significato dei luoghi muta profondamente in ragione del fatto che essi sono costituiti non tanto per chi li abita, quanto piuttosto per i *place consumers*, a cui appartengono anche turisti e *city users*. Si mette in atto una continua mercificazione dei luoghi e delle emozioni, che rappresenta la manifestazione di un atteggiamento ormai generale orientato a incrementare lo iato tra la *storia commercializzata* e la realtà abitativa contemporanea. Tale scarto si traduce

fisicamente in due tendenze in atto nel territorio: l'*uniformità degli ambiti spaziali* e l'*artificialità spettacolare delle immagini*.

A partire dalle considerazioni di Melvin K. Webber[16], Augè lega l'idea di *luogo* come porzione di spazio simbolicamente significativa con il passato, per cui nelle aree di recente espansione la mancanza di storia produrrebbe i cosiddetti *non-luoghi*. Infatti, le attività legate alla produzione, alla distribuzione, alla comunicazione, alla conservazione e al consumo di merci avvengono in contenitori simili tra loro, e per questo privi di identità e memoria: si tratta di edifici quali aeroporti, stazioni e centri commerciali, ma anche di intere aree urbane come testimonia la *Generic City* (Koolhaas, 1997). L'uniformità interessa pure gli spazi di servizio in cui è costruita l'architettura terza, spesso considerati un mero supporto delle funzioni tecniche; eppure non è possibile considerarli *spazi senza luogo*, dal momento che appartengono alla quotidianità e quindi sono oggetto dei meccanismi percettivi ed emotivi della collettività: a seconda se sono giudicati belli o brutti, deriva un senso di maggiore o minore qualità complessiva per i territori dell'abitare.

L'altro fenomeno in atto consiste invece nella attribuzione di una certa artificiosità ai caratteri locali e identitari, dando origine a una spettacolarizzazione finalizzata al capitalismo[17] che rende sempre più labile il confine tra realtà e rappresentazione. Quello che viene costruito non è più il luogo, bensì una immagine a uso e consumo del pubblico di *place consumers*: subordinati alle logiche di mercato, i luoghi dell'abitare si trasformano per adattarsi a una immagine commerciabile ma che non li rappresenta, fino a assomigliare fedelmente agli stereotipi veicolati dai media, dalla pubblicità e più prosaicamente dalle cartoline e dai souvenir venduti nelle bancarelle: fenomeno a cui Augé dà il nome di *effetto Disneyland*. La spettacolarizzazione del mondo secondo Jean Baudrillard[18] genera una *iperrealtà*, dove il desiderio di una comprensione immediata dei luoghi, l'illusione di possederne una conoscenza esauriente, nonché di esercitare un potere su di essi e di poterli esperire in tempo reale, sono tutti fattori che portano a una sostituzione della realtà con il suo simulacro. L'uomo contemporaneo, distratto dall'orgia dello spettacolo consumistico, si affeziona più all'immagine che al luogo, preoccupandosi esclusivamente che questo corrisponda perfettamente alle proprie aspettative e all'idea che si è fatto. Si compie così *il delitto perfetto del luogo*. Il simulacro irrompe nella realtà, e la società si illude di trovare conforto nella spettacolarizzazione del mondo che abita, mettendo in crisi il processo continuo di narrazione, mediante il quale l'ambiente costruito viene raccontato da una generazione all'altra. Avviene infatti un duplice processo: da un lato, le attività finalizzate al *consumo di luoghi*, pur contribuendo significativamente all'economia urbana, generano trasformazioni territoriali non sempre accettate dagli abitanti; dall'altro lato numerose città competono tra loro in un perenne rinfocolamento della memoria per assicurarsi un posto all'interno di un mercato oramai mondiale, impoverendo progressivamente il contenuto stesso della narrazione.

> Il mondo è ormai un grande palcoscenico. Una volta, gli spazi e i tempi dell'esibizione erano circoscritti e limitati. Oggi, tutto per esistere deve essere visibile. Il principio per cui "solo se sono visibile, esisto" si

[16] cfr. Melvin K. Webber, *"Non-place urban realm"*; in Melvin K. Webber, *Explorations into Urban structure*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1964.

[17] "Guy Debord ha definito lo spettacolo come capitale accumulato tanto da divenire immagine; oggi si può anche dire che lo spettacolo è un'immagine accumulata sino al punto di divenire capitale." Antony Vidler; in: Gregotti, 2010: 99.

[18] cfr. Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà*, 1993; in Carboni, Montani, 2005.

applica anche alla città contemporanea che produce, consapevolmente e riflessivamente, eventi a ripetizione, rendendo tali anche semplici accadimenti. Tutto può diventare evento esattamente come tutto fa spettacolo.

Giandomenico Amendola, 2010: 39-40

Nasce lo *spazio spettacolo* contemporaneo, che eredita dallo *spazio scena* barocco il sorprendente e il desiderio di stupire, ma si differenzia da questo per il doppio ruolo della società, dove ciascuno è spettatore e attore del palcoscenico globale. Nella perenne ricerca di eventi da mettere in scena[19] le identità sono assunte e dismesse con rapidità, dal momento che persino la rappresentazione di se stessi è ormai uno *show*. Lo spazio spettacolo, superficiale e coinvolgente, procura sensazioni forti attraverso lo choc e l'adrenalina, due beni venduti e scambiati nel mercato delle apparenze: oggi si commercializza l'esperienza memorabile (Amendola, 2010).

La memoria cede il passo al memorabile: le strategie di marketing messe a punto per conferire caratteristiche seducenti e attrattive al luogo collocano la narrazione in bilico tra la spettacolarizzazione e l'estetizzazione[20], determinando la realizzazione di alcune *singolarità architettoniche* - come la *Piramide del Louvre* di Ieoh Ming Pei a Parigi o il *Guggenheim Museum* di Frank O. Gehry a Bilbao - *che narrano solo se stesse e non il contesto*: "Al posto di un reale (e talvolta problematico) processo di trasformazione – osserva Di Franco (2007: M5) - viene perseguita esclusivamente la sua immagine *pronta all'uso*, deformando gli spazi dell'architettura in un gioco di figure esclusivamente *autonarranti*: il complesso corpo della materia architettonica viene drasticamente semplificato entro la paradossale istantaneità del proprio presente, compresso il divenire storico da passato a futuro nello *scatto* di un'immagine immobile che riproduce l'idea di un oggetto in movimento."

Accade così che l'agire architettonico, contaminato dal fervore spettacolare del consumismo, eclissa il senso di permanenza entro il contesto[21] in favore di "cumuli di merci, di cose senza anima, senza contorno, né colore né calore", che per Franco Rella[22] "sembrano circondare l'uomo confinandolo in un deserto inattraversabile, dove non è possibile trovare alcun punto di riferimento." Lo spazio dell'abitare risulta illeggibile al di fuori del suo funzionamento, poiché la memoria perde rispetto al presente il ruolo di apertura a ciò che deve venire e si rende complice delle costruzioni senza narrazione disseminate nel territorio, riproducendo essa stessa una assenza di *reale* racchiusa in un'aura estetica. Ma Rella precisa anche che, in uno spazio dell'abitare caratterizzato da accelerazione temporale e da liquidità narrativa, non tutto fortunatamente è soggetto all'usura fisica e concettuale: le trasformazioni possono dare una nuova vita alle cose e alle loro immagini. Nei ragionamenti fatti nel

[19] "Le feste di cui il calendario europeo è disseminato hanno perduto progressivamente il loro carattere rituale per assumere caratteristiche ludiche. La città che non ha una festa ha il diritto di inventarla e di promuoverla come uno spettacolo in cui ciascuno può essere attore e spettatore." Giandomenico Amendola, 2010: 38.

[20] "E' la ricerca frenetica di spazi narrativi, di *talking environments*, di *memory places*. La città attrae se è in grado di raccontare qualcosa, può avere successo sul mercato dei consumi simbolici e non esperienzali, visuali o, semplicemente, tradizionali – se espone e trasmette significati appropriabili. (…) La narratività trasforma gli spazi in luoghi e li rende visibili a una pluralità di pubblici tanto interni che esterni." Giandomenico Amendola, 2010: 47-48.

[21] "Il consumo dell'architettura come immagine tende in questa veste a eclissare la *firmitas*, non solo nel senso della costruzione quanto in quello della permanenza della forma specifica, come fondamento dell'opera e come offerta all'interpretazione." Vittorio Gregotti, 2010: 102.

[22] Franco Rella, "Figure del labirinto. Metamorfosi di una metafora"; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 291.

quinto capitolo a proposito del consumismo culturale[23], si è fatto cenno alla crescente integrazione tra le pratiche artistiche e il *marketing* economico, aprendo la strada alla ricerca di significati culturali da trasformare in esperienze mercificabili ai fini dell'intrattenimento e della fruizione culturale; si è anche evidenziato come questo costituisca un pericolo per quelle tecnocostruzioni dismesse soggette a conversione: oltre ai casi già citati del *Duisburg North Landscape Park* e del *Gas Works Park*, interventi come quelli per il *Pilone di Torre Faro* a Messina e per il gasometro del *Westergasfabriek Culture Park* ad Amsterdam, entrambi trasformati in musei di se stessi, o come per la *ex Centrale Termica* di Angelo Mazzoni a Venezia, destinata ora a centro residenziale e direzionale, richiedono una progettualità attenta che esalti le valenze identitarie e simboliche senza generare immagini prive di spessore.

Nonostante i rischi della spettacolarizzazione, lo spazio abitativo, per soddisfare l'istanza di bellezza, deve essere anche narrativo e simbolicamente denso, ovvero leggibile da un numero quanto più ampio possibile di persone alla ricerca di semplici informazioni oppure di identità e significati complessi. Per Giandomenico Amendola si tratta di costruire una consistenza narrativa per i luoghi dove, pur attuando strategie economiche e commerciali[24] sulla base dello slogan *Tutto può diventare storia purché tematizzato e significante*, persino gli abitanti diventano visitatori, in modo tale che gli scenari quotidiani grazie alla nuova semanticità assurgono a oggetto di meraviglia e di scoperta per chi non li vive direttamente. L'ambiente costruito ha riscoperto nella contemporaneità il proprio potere narrativo e si propone nuovamente come testo dove, precisa Amendola (2010: 92), "le forme architettoniche, i monumenti, le atmosfere, i luoghi – cosiddetti *memory places* – sono diventati potenti strumenti capaci, per un verso, di rendere la città attrattiva e visibile nella competizione nazionale e internazionale e, per l'altro, di fornire elementi condivisi e condivisibili ai processi identitari di massa." Dunque, il territorio come *magazzino culturale della memoria*, ai cui luoghi si richiede di rendere visibile l'identità sociale e di comunicarla in maniera univoca a persone con cultura e codici differenti mediante un discorso consistente prodotto dall'architettura.

L'abitare contemporaneo richiede uno *spazio di servizio simbolico e iconico che partecipa alla produzione di un discorso narrativo della collettività*. Questo implica per l'architettura terza una intenzionalità progettuale che renda comprensibile la lettura del testo abitativo ricorrendo a codici e citazioni prelevati dall'inesauribile serbatoio emozionale, mediatico e storiografico[25], e che usi la *memoria per anticipare e rappresentare il futuro*.

Interpretazione e invenzione

Una delle patologie che affligge l'uomo contemporaneo è la condizione paradossale di essere simultaneamente orfano della memoria e di una spinta verso l'avvenire, manifestando una certa difficoltà nella visione sia retrospettiva sia

[23] cfr. Jeremy Rifkin, *L'era dell'accesso*, 2000; in Carboni, Montani, 2005.

[24] La bellezza e la riconoscibilità dei luoghi sono fattori di crescita e di accumulazione in quanto strumenti capaci di attrarre risorse finanziarie ed imprese: "Dai grandi monumenti all'architettura firmata, dai loft ai pittoreschi quartieri popolari, dai *docks* portuali ai luoghi resi importanti dalla letteratura o dalla storia, tutto fa parte di un capitale simbolico che aspetta solo di essere valorizzato per accrescere visibilità e aura della città e farne lievitare i valori immobiliari." Giandomenico Amendola, 2010: 90.

[25] "Per quanto ripetutamente praticati, i tentativi orwelliani di resezione mnemonica operati sul tessuto urbano e architettonico non hanno mai avuto successo proprio per l'insopprimibile qualità della città di essere campo e serbatoio della memoria." Giandomenico Amendola, 2010: 93.

prospettica: totalmente immerso nel tempo presente, ha dimenticato il passato e non sembra in grado di cogliere il futuro (Botta, Crepet, Zois, 2007). Si pone quindi per la memoria il problema di mettere in comunicazione il passato tanto con il presente quando con il futuro; in realtà essa costituisce una dimensione atemporale[26] nella quale il passato non appare come periodo storico scontato, irripetibile e *sor-passato*, bensì come strumento per comprendere le motivazioni alla base degli eventi accaduti e poter fronteggiare quelli futuri; per Giò Ponti (1957; in Longobardi, 2009: 17) "non esiste il passato / tutto è simultaneo nella nostra cultura / esiste solo il presente, nella rappresentazione che ci facciamo / del passato, e nell'intuizione del futuro". Ecco quindi che l'intensificarsi delle attenzioni rivolte al passato, generalmente interpretate come reazione nostalgica al disincanto dell'epoca odierna, devono essere effettuate come *condizione per il nuovo che stimola la sperimentazione di nuovi paradigmi progettuali*. Lo spazio dell'abitare si trova nella duplice condizione di essere incessantemente riutilizzato nel corso del tempo e costantemente reinterpretato dalle generazioni future, rendendo fondamentale per l'agire architettonico lavorare con la memoria; non si tratta di risalire alle dinamiche di trasformazione dei significati, piuttosto di indurre nuovi modi d'uso dei luoghi (Clementi, 1990).

Il progetto dell'architettura terza si rivela capace di costruire per il contesto un discorso dotato di senso quando ricorre alla *memoria come strumento per operare una sintesi di interpretazione e invenzione nel rapporto tra ricordo del passato e prefigurazione del futuro*.

> Ciò di cui abbiamo bisogno è di trasportare il passato nel presente, non come citazione o come cosa nostalgica, ma come un qualcosa di vivo che non si consuma in un singolo momento. Il presente viene sempre definito dal fatto che non è né passato né futuro, ma contiene sempre parti dell'uno e dell'altro.
>
> Peter Eisenman; in Sodini, 2000: 52

Oblio, nostalgia e novità

Ugo Rosa (2006) nota che l'atto del ricordare è associato al movimento del ritorno nell'espressione *tornare con la memoria*, assegnando a questa un percorso di avvicinamento a ciò da cui ci si è allontanati. Se è vero che la memoria consente di ritornare all'oggetto del ricordo, è anche vero che nel tempo esso si allontana e rimane irraggiungibile: ricordare non si traduce nel raggiungere qualcosa da cui ci si allontana, semmai nel continuare ad allontanarsi da essa anche quando la si accosta apparentemente. La memoria in un dato luogo produce un avvicinamento al contenuto della narrazione entro il quale inscrive contemporaneamente la cifra della distanza, rivelando se stessa come impossibilità e assenza. Se dunque il ritorno è soltanto una forma di allontanamento, allora *attraverso la memoria ci si accosta allontanandosi continuamente*.

> Ritorno e allontanamento si conferiscono, reciprocamente, senso e realtà, si muovono l'uno nell'orizzonte dell'altro. Tornare allontanandosi e allontanarsi tornando, in questo consiste la danza della memoria.
>
> Ugo Rosa, 2006

[26] "La memoria non serve tanto a rappresentare il passato, quanto a costituire il permanente, il senza-epoca, all'occasione, sotto lo stimolo del presente." Paul Valéry; in Cao, Catucci, 2001: 169.

Il doppio movimento di ritorno e allontanamento presuppone la scelta degli elementi da coinvolgere nella danza della memoria, ponendo la questione di stabilire per essi un destino tra l'abbandono, la conservazione o la modificazione: *la memoria inevitabilmente si relaziona con oblio, nostalgia e novità*.

In merito al primo rapporto, generalmente per *costo della memoria* si intende la difficile scelta di ciò che viene scartato e dunque destinato a cadere nell'oblio, azione che avviene a volte in modo consapevole, altre invece inconsciamente attraverso l'incuria. La scelta dipende dai soggetti coinvolti, che non si limitano soltanto alle istituzioni preposte a tale scopo ma comprendono anche l'intera collettività: nei territori dell'abitare sono gli abitanti che con le loro pratiche d'uso quotidianamente decidono cosa conservare e cosa dimenticare. Milan Kundera sostiene nel romanzo *La lentezza* che l'intensità dell'oblio è direttamente proporzionale alla velocità; nell'epoca attuale dominata da una concezione del tempo come insieme di punti (Bauman, 2009), questo si traduce in una *disabilitazione* del passato che innesca un fenomeno di diluizione della visibilità identitaria[27] e della consistenza narrativa del senso dell'abitare, invitando altresì a riflettere sul destino, sul valore e sulle prospettive della memoria: *la condizione liquida della contemporaneità ha sostituito il carattere permanente della memoria con quello transitorio dell'oblio*[28]. Zigmunt Bauman spiega questo passaggio tramite la metafora del missile: diversamente da quelli balistici, i missili intelligenti possiedono la capacità di *apprendere* velocemente e di *dimenticare* istantaneamente quello che hanno appreso in precedenza, poiché le informazioni acquisite invecchiano rapidamente e vanno eliminate per non divenire fuorvianti.

In nome della libertà e del divenire, la tecnica gioca un ruolo cruciale nel dimenticare il passato, se non addirittura di accelerarne il deperimento e la distruzione. Emanuele Severino considera ingenuo quell'atteggiamento di valorizzazione dell'apparato tecnico che ignora la necessità di salvaguardare la memoria poiché al passato non si può tornare. Il problema è semmai stabilire una prassi architettonica in grado di differenziarsi dalla tutela, dalla semplice riproposizione del passato[29], dalla museificazione e dall'affidamento della memoria alle sole costruzioni antiche. Severino[30] distingue inoltre il mondo occidentale, malato di nichilismo, dal mondo orientale, incubatore della malattia; nel primo le azioni e le opere mettono in scena la folle persuasione che l'ente in quanto ente è niente: "quando, al di fuori del nichilismo, ogni opera appare malata, l'agire che così appare *è già qualcosa di diverso* dall'agire che ignora la propria malattia. Anche le opere, allora, sono diverse; anche le azioni della vita quotidiana. Anche la costruzione di una casa o di una città porta in sé e in qualche modo lascia apparire anche il rifiuto dell'alienazione e della violenza." Il

---

[27] "In un'unica, mostruosamente breve visita sulla terra (di cui non troppo tempo fa si lamentava l'odiosa fugacità e che non si è allungata nel frattempo in modo particolarmente significativo), gli esseri umani possono ora comprimere molte vite, cioè la serie infinita dei 'nuovi inizi'. Rinascere significa che la nascita (o le nascite) precedenti, così come le loro conseguenze, vengono annullate." Zygmunt Bauman, 2009: 61.

[28] "Se di questi tempi ci sentiamo costretti a tornare ossessivamente al tema della memoria, ciò avviene perché siamo stati trasportati da una civiltà della durata – e quindi dell'*apprendimento* e della *memorizzazione* – a una civiltà del transitorio, e quindi dell'*oblio*. Di questo passaggio cruciale la memoria è la prima vittima, mascherata però da 'danno collaterale'." Zygmunt Bauman, 2009: 73.

[29] "Il classicismo di Louis Kahn è indubbiamente una delle forme più consapevoli della necessità di riferirsi alla tradizione (…). Ma fino a che punto Kahn, che pure si avvale di tutte le soluzioni dell'architettura moderna, è consapevole che l'architettura tradizionale esprime un mondo che non esiste più, sì che il semplice recupero dei suoi valori architettonici equivale al tentativo di trapiantare alberi a cui sono state tagliate le radici?" Emanuele Severino, "Raumgestaltung"; in Severino, 2003: 100.

[30] Emanuele Severino, *op. cit.*: 102.

nichilismo occidentale determina un abbandono in ambito economico e tecnico della tradizione religiosa, metafisica, teologica, umanistica, che si riflette sul rapporto tra abbandono e conservazione: è necessario *abbandonare conservando*, dal momento che un abbandono autentico della tradizione occidentale può avvenire se esso è anche conservazione di tale tradizione, se la dimensione dalla quale si prendono le distanze è presente nella nuova dimensione assunta. Tale atteggiamento è però ostacolato da altri due atteggiamenti simmetrici e parimenti ingenui - un *abbandono che non conserva* e una *conservazione che non abbandona* - anche se Severino non esclude che la tendenza fondamentale dell'odierna epoca sia il dissolvimento di entrambi, seppure in modo faticoso e discontinuo.

> Ma il modo più sicuro di *non* affrancarsi dal passato è, in ogni campo, il *dimenticarlo*. L'autentico oltrepassamento del passato richiede che lo si conosca a fondo e che se ne tutelino in ogni modo le vestigia.
>
> Emanuele Severino, "Raumgestaltung"; in Severino, 2003: 99

La memoria si rapporta anche con la nostalgia. Eugenio Turri (1998) si domanda quale dialogo è ancora possibile con il passato per una società contemporanea sempre più dissociata dal territorio, nel quale attiva e dismette continuamente gli spazi in ragione di istanze prettamente utilitarie. Ma la disarticolazione dello spazio e del tempo rende confusa e incerta la narrazione operata dalla memoria, processo enfatizzato dai media e da internet che, veicolando frequentemente immagini di località remote e rendendo possibile la comunicazione istantanea, creano una sorta di prossimità virtuale. Contro l'impoverimento della memoria, Turri rivendica un *diritto alla nostalgia*, ultimo atto di resistenza contro la scomparsa dell'individuo e della società.

Andrea Di Franco (2007) vede nella nostalgia uno *stato di seducente immobilità* nel quale la narrazione si inaridisce quando la memoria con le sue valenze non è adottata come strumento progettuale operativo. In un presente senza memoria, il cortocircuito tra *nostalgia del passato* e *assenza del futuro* è del tutto intercambiabile con quello tra *assenza del passato* e *nostalgia del futuro*, e la mancanza di una prospettiva conduce alla sottile e inquietante sensazione di un abitare illusorio a cui le rassicuranti immagini dell'architettura fanno da scenario. Questo però non deve impedire un uso della nostalgia quale strumento emozionale per definire un progetto della memoria, all'interno del quale costruire o ricostruire quel legame tra il discorso sull'individuo e il discorso sul mondo che ogni contesto richiede. Anche qui compare il *ritornare allontanandosi* di Rosa: il processo di cui la nostalgia è il momento costruttivo prende avvio dalla necessità del distacco e della definizione di una distanza critica che il progetto deve istituire tra la memoria e i segni disponibili del presente.

> La nostalgia può divenire momento emozionale significativo nel variegato terreno dell'architettura se riconosciuto, interpretato ed agito entro un processo di *narrazione* che permetta di coinvolgere ancora il presente in maniera attiva, ed inglobarlo dunque entro un *progetto di futuro*.
>
> Andrea Di Franco, 2007: M4

Nel progetto architettonico la condizione operante della memoria si pone infine in rapporto dialettico con il tema della modificazione. Francesco Perego[31] definisce il

[31] Francesco Perego, "La storia e il senso nella trasformazione dei luoghi"; in Clementi, 1990.

senso dei luoghi come qualità immateriale degli insediamenti umani, che nelle sue variazioni influisce direttamente sulla qualità della vita a scala immateriale e che non esiste di per sé, ma soltanto in relazione al soggetto che gli attribuisce un valore grazie alla percezione; pertanto, il senso dei luoghi si manifesta sia in contesti consolidati sia in interventi recenti. La produzione di un discorso narrativo dotato di senso può avvenire consapevolmente - nel passato era consuetudine diffusa per principi e governanti legare il proprio nome a costruzioni importanti, come accade per l'imperatore Claudio e il Colosseo - oppure in maniera spontanea: la *Tour Eiffel*, nonostante le polemiche suscitare all'epoca della sua realizzazione, rappresenta oggi l'immagine più eloquente di Parigi per il mondo intero. Se - come sostiene Perego[32] - tutti i luoghi sono "episodi il cui senso è reso manifesto dalla capacità di fissarsi nella memoria attraverso la narrazione di storie", la perdita di tale senso non necessariamente è una conseguenza obbligata della modificazione, dal momento che essa può risolversi tanto in un degrado quanto in una rigenerazione semantica.

La crisi del parallelismo tra il progresso tecnico e il miglioramento delle condizioni abitative umane è alla base dello iato tra le dinamiche sociali in atto e il discorso culturale generato[33], che dal punto di vista progettuale significa riuscire a cogliere il transito tra la necessità di memoria e il desiderio di novità per stabilire un diverso equilibrio tra passato e futuro dove conservazione e innovazione si collegano alle diverse funzioni e utilizzazioni del territorio (Costanzo, 2010). L'*abitare senza luoghi* non è certo una prospettiva ideale, tuttavia rimane la condizione reale da cui partire per immaginare un senso attraverso l'instaurazione di questo rapporto dialettico tra i fondamenti della memoria e i presupposti della modificazione. Per un'architettura terza la costruzione di un senso del luogo avviene a partire da un soggetto collettivo che opera nel tempo sia direttamente tramite trasformazioni spaziali sia indirettamente mediante l'immaginazione e la comunicazione dei valori simbolici attribuiti: *raffigurare nel nuovo come difesa dalle simmetriche forme di follia e di impossibilità dell'oblio* che induce alla perdita dell'identità *e della nostalgia* che vuole rammemorare troppo.

> Si può dire che la memoria ha un suo tempo, una sua durata, necessariamente limitata o perlomeno misurabile. E' la consapevolezza della misura della memoria che la rende momento costruttivo del futuro. La connessione dialettica tra la memoria e la modificazione trova luogo proprio nel rapporto tra le loro misure, vale a dire nella disponibilità a riconoscere i limiti reciproci.
>
> Andrea Di Franco, 2007: M8

Progettare la consistenza

L'agire architettonico nel progettare una consistenza narrativa per le tecnocostruzioni deve operare una sintesi armonica tra le opposte istanze di necessità conservativa e ansia innovativa: per Jean Baudrillard (con Nouvel, 2000: 19) "l'architettura è un miscuglio di nostalgia e di anticipazione estrema."

John Ruskin (1849) dedica una delle sette lampade alla memoria per affermare il ruolo di *strumento per ricordare* che l'architettura, al pari della poesia, svolge nel rapporto tra l'oggetto e il ricordo: le nuove costruzioni, sia pubbliche sia private, devono possedere una dimensione storica, poiché raggiungono la perfezione solo

---

[32] Francesco Perego, "La storia e il senso nella trasformazione dei luoghi"; in Clementi, 1990: 45.

[33] "Di fronte allo stato attuale dei luoghi e alla loro memoria è lecito chiedersi se, tra l'ansia dell'innovazione e la necessità della conservazione, possa esistere e in che modo prender forma, un piano in grado di salvaguardare le molteplici bellezze esistenti." Michele Costanzo, 2010: 117.

quando costruiscono per sempre, superando la soddisfazione delle esigenze del presente in vista di quelle future.

> Non vi è davvero alcuna perdita attuale, sotto questo aspetto, per la vita futura. Ogni azione umana guadagna in onore, in grazia, in ogni forma di autentica grandezza, se guarda alle cose che devono venire. E' tale capacità di guardare lontano, di esercitare la tranquilla e fiduciosa virtù della pazienza che, al di là di tutti gli altri attributi, distingue l'uomo da uomo, e lo avvicina al suo Creatore; e non vi è azione, non vi è arte, la cui grandezza non si possa misurare con questo criterio.
>
> John Ruskin, 1849: 154

Rafael Moneo (1999) lega la *consistenza delle idee*, elemento naturale del progetto, con la *necessità della materia*, dal momento che il pensiero acquista una condizione di realtà solo mediante la costruzione. Data la rapidità e l'imprevedibilità del tempo, la memoria umana si rivela essere fragile, spingendo la società a identificare gli eventi con le cose e a costruire contesti stabili: immaginare una corrispondenza con le cose attraverso la memoria è un metodo per combattere la mutevolezza del divenire esistenziale. Da qui nasce il singolare destino dell'architettura di corrispondere a bisogni concreti e al contempo di trascenderli per elevarsi a fattore di riconoscimento e identità; da qui si origina un particolare rapporto con il tempo: *lo spazio dell'abitare si forma nel tempo ma è anche un modo di fermare il tempo*, trattenendolo nel contorno delle sue forme. *L'architettura terza*, in quanto elemento della scena abitativa, *partecipa a quella risonanza delle epoche e delle generazioni che si sprigiona a partire dalla propria forma*. Per Moneo le costruzioni contemporanee sono prive di quella consistenza che consiste in una coerenza tra la forma costruita e l'immagine: nel passato l'atto del costruire implica una stretta corrispondenza tra forma e immagine, generando un senso di autenticità che l'architetto spagnolo accomuna a quello di consistenza. Per tale motivo, la sua prassi architettonica è orientata a una maggiore attenzione alla materialità quale risposta all'esigenza di recuperare un rapporto con il significato che essa contiene. Scrive Moneo (1999: 214): "quando parlo di durata e di permanenza, cioè di un'architettura che non sia effimera, voglio solo mettere in evidenza la condizione reale dell'edificio come suo ambito duraturo."

Per Vittorio Gregotti (2010) progettare la consistenza si traduce in un intervento di *modificazione intenzionale del magazzino di immagini prelevate dall'esistenza quotidiana e dagli spazi architettonici* che si offrono allo sguardo; tale modificazione, in quanto *modo di essere del possibile per mezzo dell'opera architettonica*, opera una sintesi tra il pensiero di una cosa, la sua immagine e la responsabilità di metterla al confronto con il contesto. Anche se l'uomo contemporaneo ormai vive quasi esclusivamente di immagini, queste ultime in realtà non appartengono solo al presente, bensì istituiscono relazioni temporali attraverso la memoria:

> La memoria è nello stesso tempo cosa e immagine di cose, di azioni e pensieri collocati dentro di noi nel passato antico e recentissimo ma in costante mutamento del giudizio e nell'uso: un giudizio che investe continuamente il presente e lo trasforma in passato ma che utilizza anche in modo nuovo il passato come presente. Ed è in questa duplice veste che esso si apre come materiale del progetto.
>
> Vittorio Gregotti, 2010: 14

Il tempo è per Gregotti (2010: 89) un materiale privilegiato del progetto quando viene inteso nel senso dell'origine, della storia - supporto inevitabile della costruzione ma che rende la società libera e responsabile in merito alla direzione verso cui

muoversi - e della durata. La rilevanza del tempo quale strumento del linguaggio architettonico non riguarda soltanto la temporalità dell'elaborazione progettuale e quella della esecuzione materiale, ma soprattutto la temporalità del rapporto tra distanza e prossimità del ricordo all'interno del dialogo che la sequenza percettiva instaura con quanto è stato e quanto non è ancora presente. All'interno del progetto di architettura, il tempo svolge il triplice ruolo di sistema di accumulazione delle memorie dell'individuo e della collettività, di strategia per l'articolazione del progetto medesimo, e infine di interpretazione del suo essere altro. Dunque, la capacità narrativa dell'architettura terza si attiva quando costituisce significati e emozioni per chi la osserva e ne formula un giudizio positivo o negativo, quando si propone come *narrazione spaziale della sequenza delle percezioni strategicamente predisposte mediante il progetto*.

Il tema della durata deve essere affrontato dall'architettura terza tenendo conto di tre condizioni che consentono al processo progettuale di costruire poeticamente una tensione metaforica verso l'eternità (Gregotti, 2010): *relazione critica* con le condizioni del contesto, selezionando tra conservazione e modificazione del reale; *approccio plurale* basato su addizione, approssimazione e cancellazione, nonché sulla risoluzione delle eventuali contraddizioni tra progetto e costruzione; *integrazione del fare tecnico con la stratificazione spaziale dei segni* effettuata dalle vicende umane nel corso del tempo. Si tratta di tre condizioni che intervengono su differenti dimensioni temporali e che tentano di risolvere la questione posta dal punto di vista funzionale, contestuale, di durata, ma soprattutto in termini di senso dell'abitare, tutti aspetti che producono un discorso narrativo sulla società e sulle sue prospettive.

L'architettura terza non può ridursi a mera esibizione degli splendori tecnici[34], dove la memoria è una strategia che tenta di introdursi nel circuito del successo oscillando contraddittoriamente tra una rappresentazione positivistica del progresso, una vaga nostalgia e la proiezione di significati soggettivi; essa è il *referente collettivo della narrazione quotidiana del contesto che supporta tecnicamente*. Questo implica per il progetto una intenzionalità della durata che, a partire da una conoscenza autentica del reale, prevede la possibilità di effettuare una trasformazione e di proporre un nuovo equilibrio[35], dove la tecnocostruzione diviene il *mezzo per interrogare, evocare e attuare nel tempo quei valori che non sono presenti*.

> Il programma dovrebbe quindi essere quello di costruire un'architettura civile, semplice, ordinata, poiché ogni ordine è modo di essere della forma precisa della lunga durata; senza ricerca dell'applauso. Disegnare le cose per il luogo specifico come se fossero sempre state là, inevitabili e, proprio per questo, disponibili allo stratificarsi con altre cose e altri atti, e capaci di assumere nuovi significati.
>
> Vittorio Gregotti, 2010: 106

[34] "Tutto questo si propone in opposizione ai modi più diffusi di produrre e riprodurre architettura dei nostri anni, cioè ai modi di proporre architettura come estetico ritratto senza contraddizioni dello stato delle cose, temporanea decorazione ambientale, anzi come "arte ornamentale della post-storia". Oppure esibizione mimetica degli splendori delle tecnoscienze." Vittorio Gregotti, 2010: 95.

[35] Gregotti (2010: 105) propone per il progetto una "relazione critica con una nozione di contesto che risalga ai principi insediativi e li reinterpreti a confronto con il presente e le sue contraddizioni, che sia in grado di ridare nuovo senso alla definizione del bello di San Tommaso, in quanto *integritas* contro la disgiunzione da ogni regola, *claritas* contro l'ossessione dell'espressione soggettiva, *proportio*, contro la sproporzione caricaturale come singolarità."

Per la cultura progettuale dell'architettura terza si prefigura la possibilità di sperimentare usi creativi della memoria come strumento di significazione dei luoghi tecnici dell'abitare, che attraverso l'innovazione costringe una società soggetta a rapidi mutamenti a rielaborare incessantemente il senso delle cose e il loro valore per legittimare la conservazione su basi di senso sempre nuove (Clementi, 1990). Oggi si produce il *nuovo tecnico* senza alcuna memoria di ciò che è stato, ignorando le regole grammaticali e sintattiche su cui si fonda la scrittura continua di quel palinsesto che è il territorio contemporaneo, introducendo in tal modo delle lacerazioni o delle cancellazioni nell'identità dei luoghi.

Carlo Socco (2000) parla dello spazio architettonico in termini di *mnemoteca*, di memoria artificiale esterna all'uomo che contiene la narrazione dei modi di dare forma fisica all'abitare umano; narrazione di natura metamorfica in quanto ogni intervento successivo può cancellare o risemantizzare il segno storico e simbolico di cui è depositaria. La necessità di ricordare tanto gli eventi illustri quanto quelli quotidiani, pone la questione di assicurare che tutte le costruzioni realizzate - siano esse destinate all'individuo, alla collettività o alle funzioni tecniche - partecipino alla costruzione di un unico discorso dotato di senso. Progettare una consistenza narrativa per Socco vuol dire mettere da parte la sequenza cronologica degli eventi per guardare alla memoria collettiva, attraverso la quale uno spazio assume valenza estetica e simbolica trasformandosi in luogo. La memoria collettiva si basa sull'immaginario, costituito da una memoria a breve termine, per registrare il flusso continuo di eventi, e di una memoria a lungo termine, per fissare le specificità di ciascun luogo. Socco avanza l'ipotesi che siano questi luoghi mitici della memoria a dover essere creati dal progetto di architettura, nei quali si intensifica il vissuto, si consolidano le emozioni dell'abitare e che segnano un cambiamento significativo nella narrazione quando scompaiono improvvisamente.

L'abitare umano è per sua natura soggetto a mutamenti spaziali, temporali e funzionali, di cui l'architettura è chiamata ad anticipare la manifestazione visiva nello spazio scenico; essa, come già detto, si ritrova a operare incessantemente tra conservazione della memoria e invenzione del nuovo. Il progetto dell'architettura terza è in grado di introdurre un miglioramento di qualità dell'abitare integrando il linguaggio architettonico contemporaneo con lo scenario della memoria e dell'immaginario, sulla base dell'idea che uno spazio tecnico diviene luogo quando la collettività gli attribuisce un senso. Per tale scopo, l'agire architettonico è orientato in una duplice direzione: da un lato, alla *costruzione di tecnocostruzioni come monumento* che opera una selezione tra gli aspetti del contesto che vanno conservati e quelli che possono essere dimenticati; dall'altro alla *risemantizzazione di tecnocostruzioni come rovine*, utilizzando quelle esistenti e abbandonate per esaltare nuovi valori anche tecnici: ad esempio, l'intervento di riqualificazione di Renzo Piano ha trasformato il Lingotto a Torino in celebrazione del mito industriale).

Monumento/monumentale

Il termine *monumento* viene dal latino *monere* e ha il significato di 'ricordare', 'richiamare', 'avvertire', che non si riduce a constatazione neutra per coinvolgere l'emozione nel processo del ricordo[36]. Secondo Vittorio Ugo (1991) nel monumento si

[36] "La memoria è il corpo del pensiero. Il pensiero esiste soltanto espresso, esso è fatto di elementi di memoria." Paul Valéry; in Cao, Catucci, 2001: 167.

esprime una *forma della memoria*, intesa in termini di *idea*, *struttura* e *modalità*, esito di una selezione condotta tra i documenti tramandati dalla storia[37] che trasforma lo spazio in luogo. In esso la memoria oltrepassa la condizione di espediente scenografico per assumere una valenza estetica e storica, dal momento che la pratica architettonica dipende dalla memoria con le sue attività della rievocazione e della rappresentazione nella mente per trasmettere una serie di valori da conservare e tramandare alle generazioni future: l'attribuzione di un senso trasforma il documento architettonico - derivato da *doceo* - in monumento - derivato da *moneo*.

Aldo Rossi (1967) considera il monumento quale espressione della società in una forma architettonica dotata di carattere permanente e pertanto assunta a elemento primario nella città; la sua importanza deriva dal fatto che esso testimonia i riti collettivi nella loro funzione di conservazione del mito. Ernesto Nathan Rogers (1958) estende il carattere di monumento al di là dell'architettura *nobile*, come ad esempio la cattedrale di Reims, includendo anche l'*architettura negletta*, quale può essere ad esempio la casa di un pescatore:

> Il campo della storia dell'architettura si allarga a tutto il patrimonio architettonico: per noi è naturale un'immediata illazione del concetto di monumento perché riteniamo che sia degno di memoria intellettuale, di ammonimento morale, di considerazione estetica ed emotiva non solo il palazzo o il tempio, ma la casa dell'uomo, e ogni altra opera che l'uomo abbia creato, dove sua raggiunta la sintesi tra l'utilità e la bellezza.
>
> Ernesto Nathan Rogers, 1958: 164

Il monumento da sempre è pensato come *dispositivo di sicurezza* finalizzato al mantenimento e alla salvaguardia dell'identità e del significato sottesi alla cultura abitativa di ogni collettività; esso sfida sia l'azione dissolutrice del tempo sia l'angoscia di morte mettendo in scena il carattere effimero nella permanenza dell'architettura: *il monumento è il distante reso prossimo dal ricordo fattosi costruzione*, in equilibrio tra le opposte tendenze di far percepire quel che narra ora come lontano ora come vicino[38]. Anche quando il suo contenuto si riferisce a valori o a eventi del passato, il monumento si rapporta sempre al tempo presente, nel quale un ricordo è appunto tale, ponendosi come soglia tra la tensione all'eternità e la consapevolezza della provvisorietà dell'esistenza: la memoria rammenta all'uomo la sua mortalità e la temporaneità del suo soggiornare nel mondo come ospite di passaggio. La sua funzione però subisce un deterioramento con il progressivo dominio della tecnica sull'abitare, che cancella tanto il passato quanto il futuro generando così una carenza simbolica che si traduce in una dissociazione tra costruzione e memoria e in una incertezza che pervade i luoghi[39]. Massimo Carboni ravvisa una soluzione a tale divario *nell'assumere la dimensione interrogativa della memoria quale ponte tra il monumento e il momento*, ovvero tra specificità rassicurante e alienazione inquietante.

> E' proprio l'"intimità" a non essere più certezza né fondamento, ma solo possibilità massimamente incerta. Una volta connesso al tema dell'indugio, il monumento presso cui esitare-attardarci sostando

---

[37] "La storia è quella che trasforma i *documenti* in *monumenti*." Michel Foucault, 1969; in Ugo, 1991: 20.
[38] cfr. Massimo Carboni, "Mo(nu)mento"; in Cao, Catucci, 2001.
[39] "Con l'anticittà della estensione infinita emerge anche un carattere non secondario della bigness: quello della sua provvisorietà programmatica, del mutamento continuo e quindi dello svuotamento da parte proprio delle pratiche della grande opera del suo dover essere metafora di durata testimoniale degli stessi spostamenti operati dal nuovo." Vittorio Gregotti, 2010: 51.

pensosi nel suo segno ci costringe a domandarci se *ancora*, nell'epoca della Tecnica globale, possa darsi un "in sé", un intimo in cui ritornare come a una dimora arrischiata, ma pur sempre ospitale.

Massimo Carboni, "Mo(nu)mento"; in Cao, Catucci, 2001: 172

L'epoca contemporanea si contraddistingue per la contraddizione tra la pratica della memoria nello spazio abitativo e la consapevolezza di una precarietà del senso di appartenenza a una memoria collettiva. Infatti, la diffusione della tecnica ha prodotto non soltanto la frantumazione dello spazio, ma prima di tutto il dissolvimento del tempo attuale e, di conseguenza, il suo rapporto con il tempo passato; conseguenza di tutto ciò è la difficoltà di associare l'idea di monumento alle tecnocostruzioni. Andrea Di Franco (2007) sottolinea che potenzialmente l'architettura costruisce sempre monumenti, ma è la qualità dell'opera rispetto alla dimensione spazio-temporale cui appartiene che decreta a posteriori la solidità o la liquidità del suo carattere di consistenza narrativa: è la *memoria dell'architettura* che rende questa *architettura della memoria*. Il carattere memorabile dell'opera architettonica non sempre è un processo intenzionale, poiché può accadere che la collettività assuma come monumenti oggetti completamente diversi tra loro, non necessariamente appartenenti alla pratica artistica, dal momento che Marcel Duchamp ha magistralmente mostrato come persino gli oggetti comuni, se inseriti in un contesto relazionale nuovo, innescano una sorta di *reazione poetica*. Quindi, le tecnocostruzioni, pur nella specificità tecnica e nella provvisorietà temporale legata alla mutevolezza delle istanze abitative, possono divenire *monumento collettivo che innesca una reazione poetica inerente ai valori dell'abitare*.

Lo spazio abitativo è un sistema complesso e mutevole, costituito da elementi che persistono e si ricompongono continuamente per addizione, cancellazione, opposizione o discrasia. In tale ottica, un'architettura terza per farsi monumento deve porsi quale *sintesi formale del processo che salda entro un luogo e un tempo specifico idealità abitativa e attualità tecnica*, nonché divenire *elemento espressivo e significante della riflessione sulla memoria collettiva*.

L'architettura costruita, nel bene e nel male, costituisce certa unità di misura della memoria e come tale si carica della responsabilità di esprimere il rapporto tra le aspirazioni del presente ed i contenuti della storia.

Andrea Di Franco, 2007: M13

Progettare una costruzione che veicoli la memoria collettiva vuol dire anche affrontare il difficile rapporto tra *monumento* e *monumentale*, ovvero la capacità di fissare l'effetto che esso suscita[40]; la netta distinzione tra i due termini fa ricadere soltanto il primo all'interno della disciplina architettonica. Se per Lous I. Kahn (in Bonaiti, 2002) la monumentalità in ambito architettonico è una qualità spirituale non ottenibile intenzionalmente né certamente garantita dal ricorso esclusivo a materiali nobili, così come l'importanza della Magna Charta non risiede nell'uso di inchiostro pregiato, per Frank Lloyd Wright (1957) essa appartiene soltanto alla bellezza naturale, per cui il monumento deve ricercare la memoria piuttosto che il monumentale.

[40] "Il monumento non è fatto di monumentalità e cercare di fissare l'effetto che un'opera deve fare sul fruitore è una delle classiche leggi di formazione dell'oggetto *kitsch*." Vittorio Gregotti, 1991; in Di Franco, 2007: M13.

Attraverso il monumento si attua quella necessità progettuale che richiede tanto la memoria quanto la modificazione per poter ricostruire l'appartenenza della collettività ai luoghi dando così nuovo valore al senso dell'abitare. Se la storia dimostra quanto sia possibile costruire monumenti di grande qualità e capacità di insegnamento[41], può accadere che l'intenzionalità progettuale venga deviata verso una nozione di memoria virata verso la provvisorietà e la proiezione soggettiva: Vittorio Gregotti (2010: 98) denuncia un fenomeno in base al quale il monumento viene "svuotato nei nostri anni della sua connotazione di rappresentazione delle speranze collettive" per divenire "ornamento funzionale al mercato." Alla base di una memoria riconoscibile dalla collettività esiste una tensione verso un linguaggio comune, come avviene nel caso del *Centre Beaubourg* realizzato a Parigi da Renzo Piano e Richard Rogers, emblema di *monumento anti-monumentale* per il quale Jean Baudrillard profetizza la distruzione a opera del consumo di massa definendolo *effetto Beaubourg*[42]. Di Franco (2007) nota invece che esso, dopo aver ribaltato la tradizionale idea di condivisione della memoria, si è elevato a monumento grazie al consenso collettivo: è una sorta di *rappresentazione monumentale a posteriori* salvata e non distrutta proprio grazie all'uso. Al pari del *Centre Beaubourg*, è l'uso con i suoi inevitabili aggiornamenti che può condurre l'architettura terza attraverso il tempo che le è proprio, evitandone il congelamento tipico della museificazione.

Rovina/rottame

Vittorio Ugo (1991) rintraccia nel relitto di cui si narra nel celebre romanzo *Robinson Crusoe* scritto da Daniel Defoe nel 1719, il ruolo che dovrebbe svolgere la rovina. Avvalendosi del bagaglio tecnologico-culturale contenuto nel relitto, Robinson è in grado di organizzare, articolare e modificare continuamente i luoghi del suo abitare sull'isola instaurando relazioni tra esigenze, funzioni, risorse e tecniche, nonché ponendo il costruire come realizzazione e modello materiale dell'abitare. La finalità del suo agire architettonico tiene conto sia del bisogno elementare di difesa, protezione e riparo, sia della volontà di definire un luogo individuabile come proprio per riconoscere se stesso. Analogamente, la rovina si offre non più come patrimonio da consumare, bensì come *risorsa per rinnovare il senso dell'abitare*.

La capacità della rovina di sottrarsi alla mercificazione dei luoghi in atto nell'epoca attuale risiede per Marc Augè (2003) nella consapevolezza di una mancanza: la stratificazione di più temporalità nel medesimo contesto rende quest'ultimo una sorta di immensa rovina atemporale. La rovina si sottrae dunque alla spettacolarizzazione messa in scena dal consumismo poiché fa percepire all'osservatore non un *tempo della storia*, ma un *tempo puro* privo di quei pregiudizi culturali che sacrificano la realtà dei luoghi in favore della loro rappresentazione. Nell'assenza che esprime e nella

[41] "Non vi è nulla di più misterioso della Kasbah, del pantheon, o della Piramide di Giza, nulla di più vibrante anche se espresso con la terribilità della fermezza. Non vi è nulla di più aperto all'immaginazione sociale di ciò che è capace di restare fermamente, come monumento (nel senso originale della testimonianza), nonostante le trasformazioni di uso e perfino di significato: cioè quello che è in grado di misurare e dare senso al mutamento stesso." Vittorio Gregotti, 2010: 105-106.

[42] "Fate piegare Beaubourg! Nuova parola d'ordine rivoluzionaria. Inutile incendiarlo, inutile contestarlo. Andateci! E' il miglior modo per distruggerlo. La massa dei visitatori: il loro numero, il loro scalpiccio, la loro fascinazione, il loro prurito di vedere tutto e manipolare tutto è un comportamento oggettivamente mortale e catastrofico. Non solo il loro peso mette in pericolo l'edificio, ma la loro adesione, la loro curiosità annientano i contenuti stessi di questa cultura di animazione (…). E' la massa stessa che mette fine alla cultura di massa." Jean Baudrillard, *Effetto Beaubourg*, 1994; in Di Franco, 2007: M15.

impossibilità di poter ricostruire la sua storia si situa uno spazio per le emozioni; scrive Augé (2003: 26) che nelle rovine è possibile "avvertire una distanza fra senso passato, scomparso e una percezione attuale , incompleta (…). La percezione di questo scarto è la percezione stessa del tempo, della subitanea e fragile realtà del tempo, cancellata in un batter d'occhio dall'erudizione e dal restauro (l'evidenza illusoria del passato) come dallo spettacolo e dall'aggiornamento." In quanto alternativa al *tempo storico* e allo *spazio-spettacolo*, la rovina per Augé non andrebbe cancellata poiché questo compromette fortemente la memoria dei luoghi: a Berlino l'eliminazione delle macerie del muro, così come la sostituzione dei detriti di Potsdamerplatz con l'architettura dei non-luoghi segnano la vittoria del consumo e del turismo sulla memoria e sulla narrazione. In realtà, si registrano le medesime conseguenze anche laddove l'architettura contemporanea contribuisce alla costruzione di luoghi stereotipati, privi di passato, di presente e di originalità, che diventano sempre più uguali tra loro. In un mondo divenuto oggetto di consumo, l'architettura terza abbandonata manifesta una vitalità che la rende non simulacro del passato, ma una *presenza attuale, indeterminata e misteriosa, capace di esprimere un nuovo senso del tempo, la cui bellezza risiede nella inafferrabilità e nell'accogliere molteplici scritture*. Bellezza che però emerge anche per il venir meno della stabilità strutturale e della funzione tecnica[43].

> Solo le rovine, in quanto hanno la forma di un ricordo, permettono di sfuggire a questa delusione: esse non sono il ricordo di nessuno, ma si presentano a chi le percorre come un passato che egli avrebbe perduto di vista, dimenticato, e che tuttavia gli direbbe ancora qualcosa. Un passato al quale egli sopravvive.
>
> Marc Augé, 2003: 74

In un'epoca dove le costruzioni spaventano più delle rovine[44], queste ultime per Rebecca Solnit (in La Cecla, 2008) sono costruzioni artificiali abbandonate alla natura che si rivelano luoghi pieni di promesse e di incognite, suggestive e al tempo stesso pericolose poiché sottoposte al decadimento naturale; cadute nell'oblio esse vanno alla deriva verso l'inconscio, unico stato nel quale è possibile abitarle[45]. Eppure per Vittorio Gregotti (2010) quelle prodotte dalla contemporaneità non sono rovine ma rottami, cioè architetture non capaci di costruire una continuità nel tempo mediante l'adattamento di scritture successive e nelle quali non si riconosce più una unità di forma, uso e rappresentazione anche nel dettaglio residuo. La celebre frase di Auguste

---

[43] "(…) la bellezza non può essere mai apprezzata da sola, perché è accompagnata sempre dalla funzione e dalla stabilità strutturale. Per contemplarla davvero in un isolamento che la metta in evidenza occorre che la costruzione non abbia più una funzione e che sia distrutta. E la condizione di rovina è proprio questa." Franco Purini, 2006: 60.

[44] "Siamo all'inizio di un'era in cui le costruzioni ci fanno più paura delle rovine. Nel tempo in cui scrivo nuove forme di vita a base di silicone si stanno infilando in ogni interstizio senza far scattare l'allarme per qualcosa che sta cambiando il mondo in modo molto più insidioso di una guerra nucleare, promettendo una ricchezza che cancellerà le rovine. Negli anni Ottanta immaginavamo l'apocalisse perché era più facile delle complicate figure che il denaro, il potere e la tecnologia stavano imponendo, un futuro complicato da cui è molto più difficile pensare un'uscita." Rebecca Solnit, 2005; in La Cecla, 2008: 20.

[45] "Una città è costruita per somigliare a una mente cosciente, a una trama che può calcolare, amministrare, produrre. Le rovine diventano l'inconscio di una città, la sua memoria, lo sconosciuto, il buio, la terra desolata. Con le rovine la città si libera dai suoi piani per passare verso uno stato intricato come la vita, qualcosa che può essere esplorato, ma forse non reso in una mappa." Rebecca Solnit, 2005; in La Cecla, 2008: 21.

Perret *l'architecture est celle qui fais des belles ruines* per Gregotti diviene vera quando la costruzione abbandonata, sia essa integra o parzialmente distrutta, continua a conservare e comunicare nel tempo l'essenza di una sincerità del costruire in ogni dettaglio, ovvero il suo modo di apparire in specifiche condizioni di spazio e di tempo.

Nel corso dei secoli la disciplina architettonica ha stabilito con la rovina un rapporto fertile tanto nella teoria quanto nella prassi, considerandola espressione chiara dell'antinomia tra caducità e durata. Essa con il passare del tempo esprime anche una duplice condizione di deterioramento della consistenza fisica e di potenziamento della consistenza narrativa se entra a far parte del patrimonio mnemonico collettivo. La rovina come segno della memoria deve infatti essere capace di raccontare le molteplici vite dei luoghi, nonché di rendere possibile attraverso tale narrazione il confronto critico tra presente e passato, in modo da rendere lo spazio dell'abitare una matrice di scene e di racconti che evoca significati sedimentati nei suoi luoghi lungo il corso del tempo. Il *Grande Cretto* nella vecchia Gibellina è un intervento sulle macerie prodotte dal terremoto che nel 1968 colpisce la valle del Belice in Sicilia, attraverso il quale Alberto Burri mostra un diverso modo di rapportarsi alla rovina reinventandone la forma e arricchendola di nuovi significati[46]. Il recente disastro naturale che ha distrutto la centrale nucleare di Fukushima, stimola in tal senso l'occasione progettuale di operare sulla rovina per invitare a riflettere sui limiti da porre al dispiegamento globale e indisturbato della tecnica.

Il ciclo produzione-consumo messo in atto dall'apparato tecnico basa la propria sopravvivenza sulla necessità di rendere le cose rapidamente inutilizzabili, deteriorando in tal mondo il senso della consistenza e della durata: l'esigenza di transitorietà si traduce in progetto della data di scadenza[47]. E' invece necessario che il *tempo* torni a essere *materia per il progetto di architettura terza*, impiegandolo come strumento per determinare tanto la costruzione dei luoghi dell'abitare quanto la fine del suo ciclo vitale. Un tempo che per Sara Marini (2010: 57) presuppone la possibilità di trasformare alcun parti secondo modi non prestabiliti, aprendo il campo a molteplici variabili, e la cui azione "può mettere lo scarto nella condizione di aprire prefigurazioni per un domani che sembra particolarmente distante": *il rottame tecnico può trasformarsi in rovina architettonica densificando la consistenza narrativa del luogo in cui è situato*.

> La rovina, il passato non riportato al presente, ricorda quindi come l'azione del tempo, dell'abbandono porti ad una disgregazione della costruzione, che vede perdere le proprie logiche strutturali, ma anche come questa stessa disgregazione nel suo palesarsi possa aprire a configurare nuovi progetti, nuove regole di organizzazione sistemica.
>
> Sara Marini, 2010: 58

[46] "Si tratta di un'immensa colata di cemento – attraversato da 'lesioni' che, in realtà, sono dei tortuosi e stretti percorsi – che racchiude e dà nuova forma alle macerie medioevali del paese, trasformandole in un'opera d'arte in sé drammatica e poetica a un tempo che si pone come coinvolgente presenza sostitutiva di un coacervo di memorie appartenenti all'intera comunità." Michele Costanzo, 2010: 123.

[47] "Infatti è prevista non solo la loro transitorietà, ma addirittura la loro "data di scadenza" che è necessario sia il più possibile a breve termine. E così invece di limitarsi a concludere la loro esistenza, la fine delle cose è pensata sin dall'inizio come il loro fine. In questo processo, dove il principio della distruzione è immanente alla produzione, l'uso delle cose deve coincidere il più possibile con la loro usura." Umberto Galimberti, 2003; in Marini, 2010: 56.

7. Fenomenologie

Comporre l'architettura terza

L'architetto non deve produrre necessariamente teoria per fare "buona architettura": è la sua produzione a essere già una forma di pensiero e quindi un'affermazione sulla realtà.

Damiano Cantone, Luca Taddio, 2010

> La possibilità di vedere, di descrivere, di vivere nuove visioni e nuove forme, la possibilità che nuove visioni ci appaiano, diventino per noi apparizioni o *fenomeni*, è ciò che ci insegna la filosofia come *fenomenologia*. Saper ritrovare una nuova esperienza è la premessa indispensabile per vedere in modo nuovo, vivere in modo nuovo e più positivo, costruire con forme nuove, più utili, più umane, più belle.
>
> Enzo Paci, "L'architettura e il mondo della vita" 1957; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 181

In questo capitolo vengono delineate le motivazioni e le modalità che hanno guidato l'atteggiamento intellettuale incentrato sull'indagine attorno ad alcune esemplificazioni[1] di architettura terza realizzate o immaginate per rintracciare quelle pratiche compositive che operano sul rapporto tra la forma dello strumento tecnico e la figura del fenomeno architettonico allo scopo di rendere quest'ultimo rispondente alle esigenze estetiche, etiche e topologiche evidenziate nei capitoli precedenti.

La speculazione teorica nella disciplina architettonica – per sua specifica condizione alla costante ricerca dei propri limiti teorico-concettuali e dei propri significati - è definita sia dalla scrittura, ritenuta la migliore modalità per depositare il pensiero in forma stabile e accessibile, sia dalle architetture realizzate o immaginate, "poiché la cultura architettonica – scrive Michele Costanzo (2010: 22) - non consiste solo in un patrimonio d'idee, di teorizzazioni espresse attraverso parole, ma anche di `segni' finalizzati alla configurazione di una forma, di una costruzione, nonché della materia che la traduce in presenza flagrante, reale che si insedia in spazi, in luoghi urbani o ri-modella paesaggi artificiali". Assumendo l'idea che dall'osservazione priva di pregiudizi[2] delle fenomenologie architettoniche e progettuali scaturisca la comprensione del *pensiero messo in scena sotto forma della forma architettonica* (Costanzo, 2010), si adotta l'approccio indicato da Vittorio Gregotti (2010: 85) che consiste nel "muovere dalla descrizione delle opere e della loro morfologia per giungere poi all'interpretazione delle possibilità di senso di ciò che è descritto." Questo descrivere le condizioni che, regolando la pratica progettuale e costruttiva del fenomeno architettonico delle tecnocostruzioni, le quali si costituiscono quali affermazioni della realtà[3], riprende l'approccio fenomenologico – fondato sull'analisi in termini di bellezza, utilità, tradizione, critica e ambiente - proposto da Ernesto Nathan Rogers (1958) in sostituzione dell'approccio stilistico, nel quale la trattazione degli elementi di architettura si basa sulla teoria degli ordini.

> La realtà dell'esperienza si offre sempre come già iniziata e può rinviare al suo primo inizio soltanto nella forma di una *profezia retrospettiva*. Dell'inizio si parla partendo dalla fine, da quell'attuale incontro con il mondo che a ciascuno è dato di fare.
>
> Pierluigi Nicolin, 1999: 7

---

[1] Maurizio Vitta (2008: 346) ricorda che per Aristotele l'*esempio* - il *paradigma* - è una induzione retorica che, basandosi sulla similitudine con un discreto numero di casi, tende a dimostrare che una data cosa è in un certo modo.

[2] "Noi non riusciamo, dunque, a vedere e a sperimentare la complessa vita dell'esperienza perché abbiamo, prima ancora di sperimentare e di vedere, costruito delle cose artificiali, delle forme astratte, che ci impediscono di vedere le cose come sono e di vivere in modo spregiudicato la vita dell'esperienza. Bisogna liberarsi dalle `teorie precostruite', dai giudizi dati prima di sperimentare e di vedere, e cioè dai pregiudizi." Enzo Paci, "L'architettura e il mondo della vita" 1957; in Filippuzzi, Taddio, 2010: 181.

[3] "L'affermazione dell'architettura come possibilità del costruire si concentra nel riconoscimento del suo inevitabile carattere *edificante*. Ciò che fa essa lo concepisce come realizzazione di una positività. Un'assimilazione dell'architettura al pensiero negativo non sarebbe che la sua confutazione." Pierluigi Nicolin, 1999: 8.

Tenendo presente i limiti connessi ai parametri assunti da Rogers[4], Vittorio Ugo (1991) si interroga sulla definizione dei criteri che possono condurre a una conoscenza *estesa* dell'opera architettonica[5], riconoscendo che spesso si raggiunge un apprendimento mediato dal filtro della tassonomia, ovvero da una attività di ordinamento entro un sistema esaustivo finalizzato all'esplicitazione delle regole generali che lo governano. Sebbene sia consuetudine diffusa classificare le opere di architettura secondo diversi criteri[6], Ugo ritiene che gli unici in grado di condurre a una conoscenza esaustiva che supera il banale incasellamento da ordine alfabetico siano il criterio dei *sistemi di nozioni critiche* e il criterio dei *sistemi di archetipi*: il primo analizza e classifica le opere per concetti, mentre il secondo le ordina rapportandole a modelli teorici dotati di schema ma privi di figura, a partire dai quali scaturiscono storicamente tutte le opere di architettura, e ai quali si possono ricondurre un qualsiasi edificio o contesto architettonico mediante la loro genetica e il confronto strutturale. La classificazione, pur se valutabile in estremo come pratica maniacale o comunque come metodo rassicurante sul controllo del mondo circostante, nella sua accezione più significativa è una funzione fondamentale nella disciplina architettonica; infatti, la tassonomia si pone quale forma di conoscenza che coniuga i dati *strutturali* – comprendenti i parametri che identificano ed esplicitano i caratteri organizzativi stabilizzanti fondamentali dell'opera, ovvero l'insieme degli elementi e della loro sintassi – con i dati *genetici* - costituiti dall'insieme e dalle modalità di attuazione dei processi formativi, nonché dall'identificazione degli agenti, dei caratteri trasmessi e delle loro modificazioni - relativi all'opera architettonica. Sulla scorta di queste considerazioni, Ugo adotta il criterio dei sistemi di archetipi proponendo un metodo che intende *misurare l'architettura con l'architettura*, cioè valutare tramite il confronto con i modelli teorici del *labirinto*, della *capanna* e del *ponte*. Questa ricerca, invece, adotta il criterio dei sistemi di nozioni critiche, ponendosi l'intento di analizzare le opere architettoniche in funzione delle strategie compositive.

> Comporre è utilizzare ciò che si sa. La composizione ha i suoi materiali, come la costruzione ha i propri e questi materiali sono precisamente gli Elementi dell'Architettura.
>
> Julien Guadet, 1902; cit. in Viganò, 1999: 49-50

A partire dalla distinzione tra la dimensione concettuale dello spazio, concettualmente preesistente all'architettura, e la dimensione reale del luogo, esito estetico-strutturale dell'architettura e senza la quale non esisterebbe, Vittorio Ugo (1991: 129) ravvisa una sorta di bipolarità tra *composizione* e *progettazione*: la prima

---

[4] Vittorio Ugo (1991) osserva che per progettare e valutare criticamente l'equilibrio statico, le possibilità d'uso e l'immagine di un'opera architettonica spesso si fa riferimento alle nozioni espresse dalla triade vitruviana *firmitas-utilitas-venustas*. A suo avviso si tratta però di tre parametri non del tutto efficaci dal momento che non appartengono esclusivamente alla disciplina architettonica: la *solidità* può essere caratteristica di qualsiasi macchina, la *funzionalità* di qualsiasi organismo naturale, la *bellezza* di qualsiasi opera d'arte.

[5] Vittorio Ugo (1991: 57) distingue tre tipi di conoscenza dell'opera architettonica: *diretta* (estetico-empirica) nella percezione, nella partecipazione, nell'uso e nella significazione; *mediata* (differita) attraverso la rappresentazione, la memoria e il progetto; *estesa* (critico-relazionale) mediate una forma storico-critica (*criteria*), comparativo-classificatoria (*exempla*) o teorica (*principia*).

[6] Secondo Ugo (1991: 102), quando si è davanti a un certo numero di opere architettoniche, le soluzioni tradizionalmente praticate includono lo schema ad albero come nell'*Encyclopédie*, l'approccio formalistico della *Gestaltpsycologie*, il ricorso alle categorie abitualmente adottate dagli storici (cronologia, autore, corrente, stile, tipologia funzionale, collocazione geografica, ecc…), oppure i metodi incentrati sulla forma geometrica della pianta, sulle tecnologie e sui materiali da costruzione o sulle soluzioni statiche.

presuppone l'esercizio della forma entro uno spazio uniforme, omogeneo e isotropo, mentre la seconda tende alla costruzione di un luogo attraverso la definizione delle sue qualità secondo regole correlate all'abitare e alla sua dimensione topologica[7]. A fronte di questa posizione, condivisa anche da Ludovico Quaroni e Vittorio Gregotti, Franco Purini (2006: 13) replica invece una coincidenza tra le due: "composizione o progetto che sia, il problema consiste comunque nello stabilire se un edificio debba essere l'esito di un certo numero di scelte tra di loro coordinate secondo una progressione logica o, al contrario, possa anche discendere da procedure *informali* nelle quali alla casualità sia lasciato un ampio spazio." Si tratta cioè di un processo che consiste nell'effettuare una serie di mosse successive attraverso il pensiero, il disegno e l'elaborazione[8] in modo da restringere il margine di variazione dei materiali interessati - evitando gli sbagli ma lasciando spazio all'errore[9] - fino a raggiungere una sorta di equilibrio instabile. Il processo di sintesi tra i fattori può avvenire in duplice direzione come aggregazione di più elementi semplici in una struttura complessa o viceversa come articolazione di un insieme generale in parti coordinate[10]. Inoltre, Purini ritiene che il carattere aleatorio e frammentario dell'epoca attuale rende impraticabile parlare ancora di regole compositive, preferendo sostituirle con le *idee-strumento*, entità a metà strada tra la dimensione concettuale e quella operativa[11]. In realtà l'inesistenza di regole compositive predeterminate è ribadita già da Julien Guadet nei suoi *Eléments et thèorie de l'architecture* del 1902, dove sostiene che *comporre* consiste semplicemente nell'unione di elementi[12] secondo quelle modalità che di volta in volta si ritengono idonee per ottenere un insieme concretamente realizzabile[13].

---

[7] "Comporre è stato considerato infatti un termine il quale, rinviando all'accademia, evocava la dimensione del tutto astratta di una pratica rivolta alla sola *forma*, mentre con la parola progetto si intendeva indicare un rapporto diretto tra l'architetto e la realtà." Franco Purini, 2006: 13.

[8] "Pensare a lungo serve a organizzare i dati funzionali e le intenzioni formali in sintesi efficaci, in *idee forza* dotate della capacità di informare di sé l'intero ciclo del progetto. (…) Il disegno, che consentirà alle scelte architettoniche di manifestarsi pienamente, superando l'allusività che esse presentano nel puro pensiero e nel discorso verbale, interverrà subito dopo, e il suo ruolo sarà determinante. Seguirà poi la lunga elaborazione dei singoli *luoghi* compositivi e tecnici del progetto…" Franco Purini, 2006: 6-7.

[9] "Quando si compone non si possono fare sbagli, ma occorre lasciare spazio all'*errore*. Con la parola sbaglio si intende una soluzione funzionale, costruttiva e formale scorretta, con il termine *errore* si vuole indicare invece quella trasgressione spesso involontaria della norma che apre inattesi spazi del significato. (…) L'*errore* come risultato di un *errare* casuale e imprevisto nel linguaggio produce fulminee associazioni di idee, scambi di significato, ibridazioni, combinazioni inattese di segni, accostamenti apparentemente incongrui di elementi, rivelatori in realtà di un ordine nascosto delle cose." Franco Purini, 2006: 46-47.

[10] "La composizione architettonica si configura generalmente come disciplina dell'assemblaggio ordinato di elementi semplici in parti via via più organizzate a loro volta aggregate in strutture complesse. Tuttavia, a questo processo di sintesi additive se ne aggiunge un altro, diametralmente opposto e a esso complementare, che controlla la forma generale di un intervento a partire dalla sua struttura complessiva entro la quale coordinare, per approfondimenti successivi, l'organizzazione delle suddivisioni interne." Giovanni Corbellini, 2000: 122.

[11] "Dialettiche e sperimentali, le idee-strumento consentono a chi sta disegnando un edificio di costruirsi un'*architettura di riferimento*, una rete di principi dinamici e sperimentali tra i quali tessere con libertà creativa, ma anche con il necessario rigore logico e con la dovuta consapevolezza critica, le fila di un discorso compositivo originale (…). Limitate nel loro numero, intrinsecamente *storiche*, dinamiche e capaci di includere la contraddizione, la proiezione ipotetica e anche l'errore, le idee-strumento (…) rappresentano la memoria genetica dell'architettura, la condizione della sua continuità." Franco Purini, 2006: 29.

[12] "Nulla certamente è più allettante della composizione, nulla più seducente. Essa è il vero regno dell'artista senza limiti o frontiere che non siano quelle del presente. Che cosa significa comporre? E' mettere insieme, saldare, unire le parti di un tutto." Julien Guadet, 1902; in Banham, 1960: 16.

[13] "Qualsiasi edificio completo non è altro, ed altro non potrebbe essere, che il risultato dell'accostamento e composizione di un numero maggiore o minore di elementi." Julien Guadet, 1902; in Banham, 1960: 11.

> Ogni atto compositivo, per il fatto stesso di tradurre l'idea dei fenomeni, implica una certa relazione tra le categorie dello spazio e del tempo, senza le quali nessun fenomeno può manifestarsi alla nostra condizione di uomini.
>
> Ernesto Nathan Rogers, 1958: 171

Se dunque le strategie compositive operano un accostamento tra materiali architettonici per dare origine a una relazione attraverso la quale si influenzano reciprocamente (Rogers, 1958), occorre chiarire quale materiale è preso in considerazione dalla osservazione fenomenologica condotta in questo lavoro di ricerca. Infatti, la fenomenologia può fornire una conoscenza critica dell'architettura terza soltanto rapportandosi alla dialettica fra gli elementi e la loro sintassi, rendendo necessario indagare il concetto di *elemento architettonico* nelle sue varie declinazioni di significato. L'indagine sulla nozione di *elemento* condotta da Ugo[14] porta alla determinazione di varie accezioni articolate intorno alla sua duplice interpretazione di *strumento analitico* - elemento come *materiale*, *componente*, *parte*, *tipo*, *nucleo*, *limite*, *frammento* – e di *riferimento teorico* - elemento come *origine*, *principio*, *sintassi*. Sebbene le dieci accezioni individuate non si escludano a vicenda, né si presentino isolate bensì riunite o sovrapposte, si assume ai fini della ricerca la prima[15], per cui *materiale* dell'architettura terza costruita o progettata è lo strumento tecnico in essa contenuto, la cui forma intrattiene differenti modalità di dialogo con la figura architettonica per la soddisfazione delle *istanze estetiche in termini di esattezza e di rapidità, etiche in termini di leggerezza e molteplicità, topologiche in termini di visibilità e consistenza*.

In definitiva, si considera come strumento critico di lettura e classificazione la *strategia di relazione tra lo strumento tecnico e la figura architettonica nella composizione delle tecnocostruzioni*; in tal senso, sono stati individuati sette *modus operandi*. Innanzitutto, gli atteggiamenti estremi di *amplificazione* e *alienazione*: nel primo caso lo strumento tecnico viene esaltato nella definizione della figura architettonica divenendo una icona contemporanea, viceversa nel secondo caso la sua presenza viene negata mediante la sostituzione con una figura architettonica del tutto autonoma che non instaura alcuna relazione con esso. La mediazione tra questi due opposti è la *configurazione*, ovvero quell'approccio che coglie la presenza dello strumento tecnico e lo traduce direttamente in figura architettonica. L'intervallo tra ciascun estremo e l'approccio mediato contiene a sua volta degli atteggiamenti intermedi; tra l'amplificazione e la configurazione si trovano l'*ibridazione* – la presenza dello strumento tecnico diviene occasione per sperimentare figure architettoniche

[14] La nozione di *elemento* - presente sia nei trattati, in forma di principi teorici, insiemi normativi, riferimenti e giudizi storici, che stabiliscono la forma dell'oggetto architettonico garantendone la qualità, sia nei manuali, intesi come parti e sistemi aggregativi della costruzione, prevalentemente rivolti a tematiche tecniche, funzionali e produttive - definisce diversi campi disciplinari, incluso quello architettonico: ne indica la struttura costitutiva, le competenze, le specificità, il patrimonio storico, l'apparato strumentale, le autonomie e i rapporti con le altre discipline (Ugo, 1991: 116-117).

[15] Vittorio Ugo (1991: 120-121) considera *materiale* del processo progettuale tutto ciò che può essere assunto come dato, riferimento, questione da elaborare e risolvere, oppure come norma, e che, essendo messo in opera a partire da un quadro esigenziale per raggiungere una data finalità, è soggetto a una verifica degli esiti formali. Gli elementi materiali sono distinti in due differenti categorie: i dati *funzionali*, limitatamente dipendenti dal progettista (ad esempio localizzazione, distribuzione, disponibilità economica, materiali e tecnologie disponibili), e i dati *strutturali*, rispetto ai quali il progettista ha maggiore scelta, sebbene condizionata dalla necessità di selezionare gli elementi più adatti fra quelli disponibili.

inedite rispetto quelle tradizionalmente impiegate – e la *citazione* – la presenza dello strumento tecnico è richiamata all'esterno attraverso l'uso parziale della sua forma tradizionale oppure grazie a una *performance* artistica legata alla sua funzione. Infine, tra l'alienazione e la configurazione sono rintracciabili l'*integrazione* – dove la figura architettonica costituisce l'esito della compresenza di più logiche spaziali, quella legata alla funzione tecnica e quella legata ad altre funzioni – e l'*alterazione* – la presenza dello strumento tecnico nella figura architettonica è parzialmente mascherata dalla sovrapposizione di un involucro indipendente da esso.

Sulla classificazione delle architetture e dei progetti qui presentata vanno fatte alcune precisazioni. Innanzitutto, si tratta di ipotesi realizzate o immaginate che stabiliscono relazioni estetiche, etiche e topologiche entro un contesto fenomenico specifico senza tuttavia presentarsi come metodo generale[16]. In secondo luogo, la classificazione ha origine da una fase nella quale emergono caratteri ricorrenti e differenti tra le esemplificazioni indagate, per cui essa non ha la pretesa di circoscrivere queste entro categorie rigide bensì si mantiene *in attesa*[17], ovvero provvisoria e sempre aperta a eventuali aggiunte o modifiche. D'altronde, un'opera architettonica per sua natura va considerata come qualcosa dotato di una propria identità; per Rafael Moneo (1999: 15) essa "può essere caratterizzata da ciò che ha di singolare: da questo punto di vista un'opera di architettura non sarebbe classificabile; è un fenomeno unico e non riproducibile. Al pari di ciò che avviene in altre arti figurative, vi possiamo riconoscere certi caratteri stilistici, ma ciò non significa che l'oggetto perda di singolarità." E' la natura stessa del linguaggio che, nel momento in cui si attribuisce un nome all'architettura, induce a una classificazione. Infine, si precisa che le esemplificazioni architettoniche e progettuali mostrate costituiscono un campione significativo ma non esaustivo della produzione contemporanea, in quanto selezionate con l'intento di evidenziare le sette modalità di dialogo tra forma tecnica e figura architettonica nelle sue dimensioni qualitative estetica, etica e topologica legate alle sei chiavi interpretative adottate nel lavoro di ricerca.

---

[16] Vittorio Gregotti (1966: 54) con la nozione di *modello* intende riferirsi "a qualsiasi ipotesi previsionale che implichi, sulla base di una descrizione del reale, una scelta spaziale, a cui vengono attribuiti caratteri di significatività in senso architettonico." Aggiunge anche che "ogni architettura che riflettendo sulla struttura del proprio formarsi si proponga in qualche modo come tipo ideale, ripetibile nelle sue strutture, variabile in parti pensate come secondarie, si propone in senso modellistico, distinto dal modo di pensare l'architettura come oggetto."

[17] "(…) prima che si possa affermare di avere riconosciuto un tipo, prima di averlo classificato, di averne fissato caratteristiche o requisiti, prima di aver costruito una gerarchia e una genealogia, vi è un momento nel quale semplicemente notiamo differenze, ricorrenze, nel quale raccogliamo esempi. E' la costruzione di una sorta di 'vocabolario di attesa' che cerca di non chiudere entro categorie già note e fisse ciò che deve eventualmente emergere, ma non è detto che emerga." Paola Viganò, 1999: 40.

Le pagine seguenti riportano settantotto esemplificazioni architettoniche e progettuali classificate secondo le seguenti modalità compositive:

AMPLIFICAZIONE
Atteggiamento che enfatizza la presenza dello strumento tecnico nella definizione della figura architettonica mediante il conferimento di un valore simbolico e iconico.

IBRIDAZIONE
Modalità che si avvale dello strumento tecnico per sperimentare soluzioni inedite e relative sia alla costituzione della figura architettonica sia all'interazione con lo spazio e la società nella creazione di nuovi scenari abitativi.

CITAZIONE
Creazione di una figura architettonica che richiama esplicitamente lo strumento tecnico in esercizio o dismesso con diversi dispositivi progettuali: mantenimento totale o parziale della sua immagine, reinvenzione formale attraverso nuovi usi, memoria della sua presenza, *performance* artistica e metafora della funzione tecnica.

CONFIGURAZIONE
Approccio che coglie lo strumento tecnico nella sua essenza e lo immette direttamente in una figura architettonica per conferirgli significato.

INTEGRAZIONE
Atteggiamento che determina la figura architettonica coniugando la logica spaziale non abitabile della funzione tecnica con la logica spaziale abitabile connessa ad altre funzioni private o pubbliche.

ALTERAZIONE
Modalità che attua un mascheramento fisico dello strumento tecnico mediante la sovrapposizione di un involucro indipendente da esso per ottenere una figura architettonica suggestiva che spesso richiama solo concettualmente la funzione al suo interno.

ALIENAZIONE
Approccio orientato alla negazione dello strumento tecnico operando una sostituzione totale con una figura architettonica autonoma che non instaura alcuna relazione con esso, limitandosi a contenerlo.

AMPLIFICAZIONE/1 – IRONIA FIGURATIVA

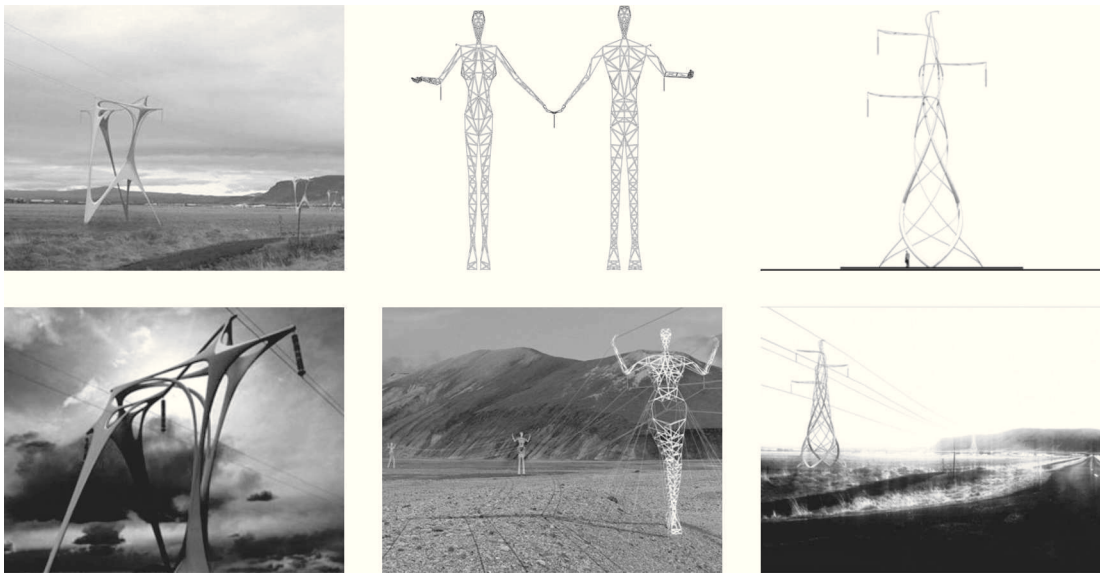




Progettista: Matali Crasset
Opera: **Capsule Pigeon - Ricovero per allevamento di piccioni viaggiatori**
Luogo: Francia, Nord-Pas-de-Calais
Anno: 2002-2003
Bibliografia: Arca, n. 202, Aprile 2005, p.89
http://www.newpatrons.eu/projects/35

Il progetto di una piccionaia contemporanea nasce dalla volontà di qualificare l'allevamento dei piccioni viaggiatori, una delle tradizioni locali della regione francese del Nord-Pas-de-Calais. Si tratta di una piccola costruzione a metà tra il ludico e il tecnologico, che interpreta il tema del *minore* sia nell'articolazione volumetrica sia nella scelta dei materiali. La piccionaia, che sorge all'interno di una riserva ecologica di notevole interesse, oltre alla funzione di ricovero, svolge anche il triplice ruolo di installazione artistica, di omaggio alla tradizione regionale e di strumento pedagogico visitabile dal pubblico.
La strategia compositiva interpreta ironicamente alcune figure dell'immaginario collettivo: così, la struttura assume la forma di un gigantesco guscio d'uovo dal diametro di cinque metri, alto sei per un peso totale di tre tonnellate, mentre l'infermeria, racchiusa in una scatola rossa appesa all'esterno, è segnalata da una foratura a forma di croce sui lati. Matali Crasset crea un microcosmo "pieno di ambiguità in rapporto all'animale, elevato e coccolato come un animale domestico, ma senza alcun imbarazzo nel buttarlo in pentola se non abbastanza competitivo".

AMPLIFICAZIONE/2 – ICONE SERIALI

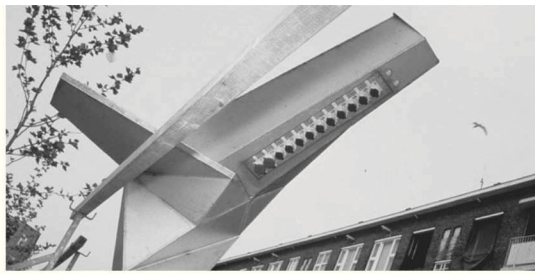


Progettista: Archenotype, Choi + Shine Architects, W+M Architectes
Opera: **Landsnet Competition on High-Voltage Transmission Line Towers**
Luogo: Islanda
Anno: 2008 (progetto)
Bibliografia: http:// www.architetturaedesign.it
http://www.dezeen.com

L'idea progettuale di alcune proposte presentate al concorso indetto nel 2008 dalla società elettrica islandese Landsnet allo scopo di rinnovare il design dei tradizionali piloni consiste nella variazione formale di un elemento seriale. *Adaptability* (a sinistra, in alto e in basso), progetto vincitore presentato dal gruppo londinese Archenotype, è un pilone dalle forme fluidi simili a una struttura ossea, realizzato con materiali resistenti alle intemperie atmosferiche; il nome del progetto allude alla capacità di adattamento del pilone a differenti contesti, ottenuta grazie al colore bianco e alla produzione a controllo numerico che consente altezze variabili a costi limitati.
Lo studio americano Choi+Shine con *Land of Giants* (al centro, in alto e in basso) propone invece dei piloni dalle sembianze umane alti trenta metri che trasformano il paesaggio islandese in terra dei giganti: ciascun pilone si compone di parti modulari che assumono varie posizioni per dare l'illusione che le figure stiano camminando, arrampicandosi o accovacciandosi in funzione dell'altezza necessaria.
Lo studio W+M partecipa invece con *Flower Tower* (a destra, in alto e in basso), dove il nastro di Möbius è il punto di partenza per dare origine a piloni dalle forme sinuose da realizzare con la fibra di vetro.

AMPLIFICAZIONE/3 – TOTEM ELETTRICO



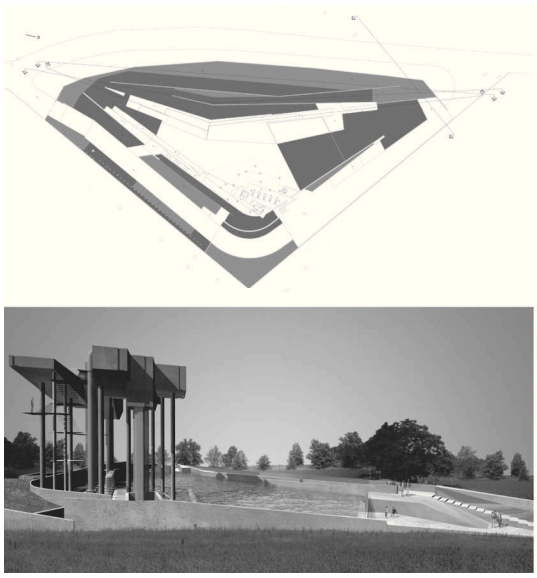


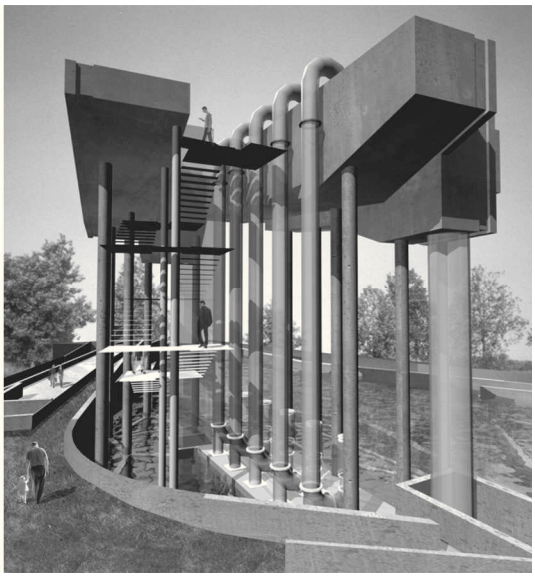


Progettista: West 8
Opera: **Electricity Masts**
Luogo: Paesi Bassi, Rotterdam
Anno: 1990-1995
Bibliografia: Richardson, Phyllis, *XS: Big Ideas, Small Buildings*, London, Thames & Hudson, 2001, pp. 102-105
http://www.west8.nl/projects/public_space/visserijplein/

La strategia compositiva adottata per la riqualificazione della piazza Visserijplein prevede la sua trasformazione da supporto al mercato in spazio pubblico di qualità mediante l'inserimento di quadri elettrici per gli stalli dei venditori ambulanti concepiti come opere scultoree che esprimono una versione surreale degli alberi. Nonostante la realizzazione con materiali standard e la necessità di contenere i costi, queste costruzioni sono delle vere icone che risolvono il problema della fornitura di elettricità e al contempo catturano l'attenzione dei residenti conferendo vitalità allo spazio pubblico nei giorni in cui non è presente l'affollamento legato alla funzione commerciale.

AMPLIFICAZIONE/4 – TECNOSCULTURA



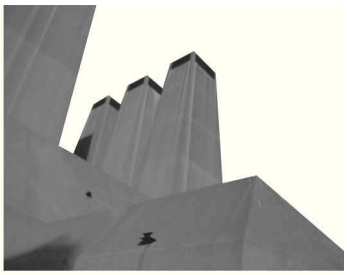


Progettista: N! Studio
Opera: **Torre piezometrica**
Luogo: Italia, Codigoro
Anno: 2003-2004 (progetto)
Bibliografia: Aymonino, Aldo, Mosco, Valerio Paolo, *Spazi pubblici contemporanei*, Milano, Skira, 2006, pp. 344-345
http://www.nstudio.it

La specificità della torre piezometrica, destinata all'approvvigionamento idrico per l'irrigazione, nasce da due necessità tecniche ineludibili. La prima è una differente proporzione rispetto ai tradizionali serbatoi: se questi sono caratterizzati da una forma alta e slanciata, viceversa la torre piezometrica si sviluppa per un'altezza pari al diametro del serbatoio, ovvero diciotto metri. La seconda riguarda la presenza di sostegni, tubazioni ed elementi di risalita che contribuiscono a rendere la forma tozza e sgraziata.
Per evitare tale effetto, il progetto evita una impossibile mimesi nella natura, ricercando invece l'enfasi infrastrutturale mediante tre azioni: la vasca-serbatoio è disarticolata in una serie di volumi a sezione differente per conferire maggiore snellezza e permettere ai raggi solari di passare al suo interno; i sostegni verticali, le tubazioni di adduzione e discarico, nonché la scala e l'ascensore formano una sorta di canneto artificiale su cui è sospesa la vasca-serbatoio; infine, lo spazio circostante è convertito in parco creando alcuni terrapieni con piani inclinati ricoperti da un manto erboso che accolgono al loro interno i dispositivi tecnici necessari al funzionamento, mentre la vasca-bacino di raccolta dell'acqua è trasformato in fontana su cui si colloca il canneto artificiale.

AMPLIFICAZIONE/5 – GIOCATTOLO FUORI SCALA







Progettista: Dok Architecten
Opera: **WKK Energy Plant**
Luogo: Paesi Bassi, Utrecht
Anno: 2002-2005
Bibliografia: http://www.dokarchitecten.nl/Projecten.html?project=102
http://www.mimoa.eu

Costruita in sostituzione di due preesistenti impianti, la centrale elettrica possiede una grande dimensione richiesta dalle esigenze tecniche, enfatizzata attraverso un involucro autoportante in acciaio corten che avvolge i macchinari e superiormente si articola in sei elementi iconici per contenere le ciminiere, contribuendo inoltre all'abbattimento del rumore all'esterno. Nel suo insieme la costruzione appare come una scultura colorata e fuori scala che si pone quale punto di riferimento nel paesaggio.

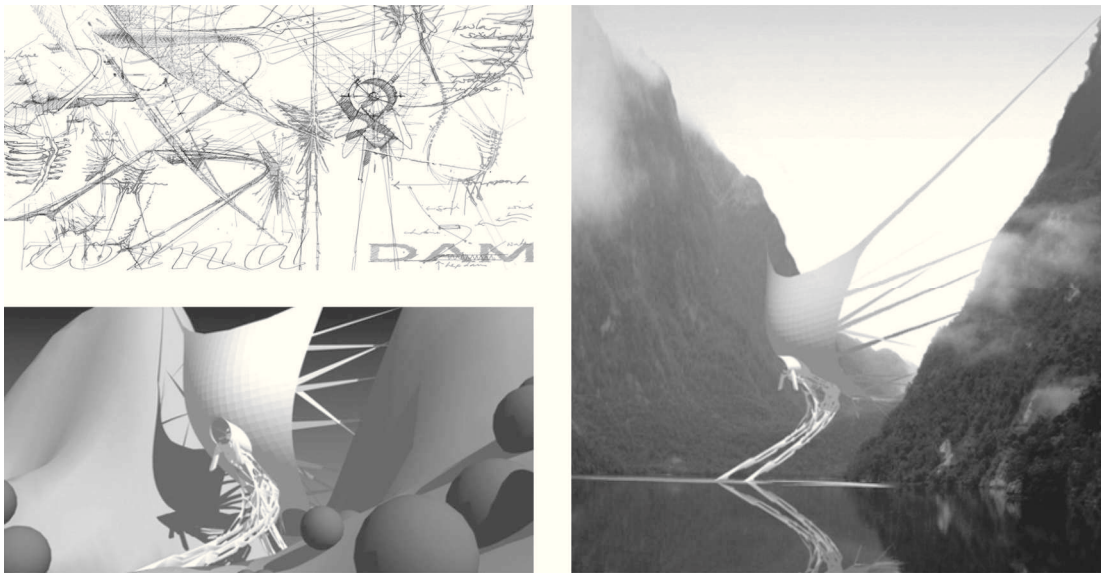
AMPLIFICAZIONE/6 – ARTE URBANA



Progettista: John Lyall Architects
Opera: **Pudding Mill Primary Foul Pumping Station for 2012 Olympics Game**
Luogo: Regno Unito, Londra
Anno: 2009 (progetto)
Bibliografia: http://www.johnlyallarchitects.com/projects/Pudding%20Mill

La stazione di pompaggio fa parte del programma di infrastrutturazione previsto per l'area londinese che ospiterà i Giochi Olimpici del 2012; in particolare dovrà collegare il nuovo sistema fognario con il preesistente impianto *Northern Outfall*.
La forma circolare della costruzione nasce dall'intento di rendere visibile con un processo di estrusione tridimensionale l'impronta del pozzo sottostante, rispondendo alla strategia progettuale di elevare la funzione tecnica a elemento artistico: a tale scopo, i macchinari sono enfatizzati attraverso l'uso del colore, mentre la struttura è rivestita da pannelli prefabbricati in calcestruzzo sulla cui superficie sono raffigurati o incisi a rilievo alcuni motivi ispirati ai disegni ingegneristici di epoca vittoriana realizzati da Joseph Bazalgette. La torre di ventilazione durante le ore serali viene illuminata da una lanterna blu brillante collocata sulla sommità, trasformandosi in segnale urbano per l'orientamento nel parco olimpico.

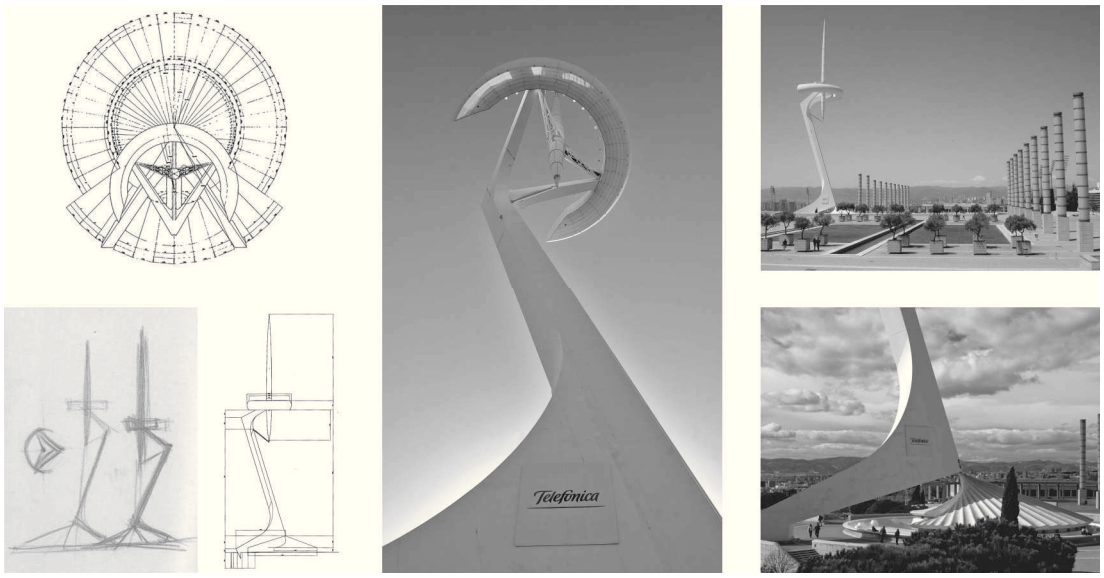
AMPLIFICAZIONE/7 – SCENOGRAFIA EOLICA



Progettista: Laurie Chetwood
Opera: **Wind Dam**
Luogo: Russia, Lago Ladoga
Anno: 2007 (progetto)
Bibliografia: Casamica, n. 1/2-08,Gennaio/Febbraio 2008, p. 33
http://chetwoods.com/portfolio/wind-dam-russia/
http://www.dezeen.com

Il progetto prevede la realizzazione di una *diga del vento* larga venticinque metri e alta settantacinque in una gola naturale del Lago Ladoga nel nord-ovest della Russia.
La strategia compositiva opera mediante una immagine iconica, conferendo al generatore una forma a vela spinnaker per catturare il vento e convogliarlo verso la turbina. La forma deriva sia dall'efficienza nello sfruttamento del vento tipica della vela principale nelle imbarcazioni, sia dal desiderio di creare un oggetto scultoreo che si inserisce nel paesaggio: la costruzione appare simile a un uccello che immerge il becco nell'acqua.

AMPLIFICAZIONE/8 – MONUMENTO SPORTIVO



Progettista: Santiago Calatrava
Opera: **Torre delle telecomunicazioni di Montjuic**
Luogo: Spagna, Barcellona
Anno: 1989-1992
Bibliografia: Tzonis, Alexander, *Santiago Calatrava. Opera completa*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 158-161

AA.VV., *Atlante di Architettura Contemporanea*, Savigliano (CN), Gribaudo, 2003, pp. 106-107

La torre simbolo dei Giochi Olimpici tenuti a Barcellona nel 1992 sorge sulla collina del Montjuic in adiacenza agli impianti sportivi; sebbene prevista per gli impianti di collegamento radio alla telefonia fissa e mobile, è diventata un monumento urbano. L'idea progettuale si ispira sia alla torcia olimpica sia al dinamismo del corpo umano dedito a un'attività atletica attraverso una forma architettonica vagamente antropomorfa. La struttura in calcestruzzo di colore bianco si sviluppa per oltre centoventi metri, è inclinata di diciassette gradi rispetto alla verticale, in coincidenza con l'angolo di solstizio d'estate nella città, che la trasforma in un monumentale orologio solare e sostiene una corona a semicerchio per posizionare le antenne. Uno dei tre punti di appoggio è un guscio di cemento bianco rivestito da inserti ceramici in omaggio ad Antonì Gaudì, al cui interno si trovano i locali di servizio.

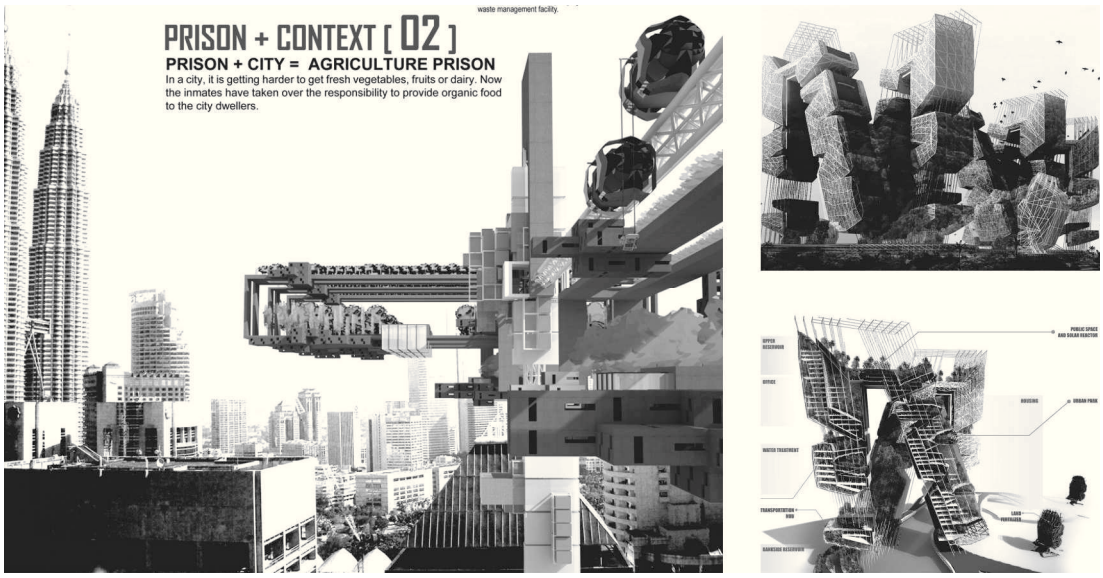
IBRIDAZIONE/1 – VENTO URBANO



Progettista: NL Architects
Opera: **Power Flower**
Luogo: -
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: Casamica, n. 11-06, Novembre 2006, p. 49-50
http://www.nlarchitects.nl

Power Flower è il prototipo di un aerogeneratore urbano, risultato di una sperimentazione sul potenziale architettonico dell'energia eolica, tesa alla trasformazione delle turbine in oggetti del desiderio. Per essere pienamente efficiente e neutralizzare gli effetti della turbolenza, la tipologia tradizionale necessita di un intervallo tra gli aerogeneratori pari a cinque volte il diametro del rotore, comportando uno spreco di spazio; inoltre, a causa della grande dimensione, che crea disturbo percettivo e sonoro nell'ambiente, spesso sono collocati a una certa distanza dagli insediamenti urbani, comportando la costruzione di infrastrutture per la distribuzione di elettricità dalle centrali eoliche.
La sperimentazione progettuale rende le turbine eoliche degli elementi domestici combinando l'uso di *Eddy* - una particolare turbina ad asse verticale che può produrre energia dal vento in qualsiasi direzione e che pertanto può essere installata ovunque - con un supporto configurato come lo stelo di un fiore a tre oppure a dodici bracci. In questo modo si ottengono alcuni vantaggi: produzione energetica più vicina ai luoghi di consumo, ininfluenza della collocazione rispetto alla direzione del vento, bassi livelli di rumore, design ispirato alla natura e inserimento di un'icona nel territorio.

IBRIDAZIONE/2 – TECNOSOCIETA'

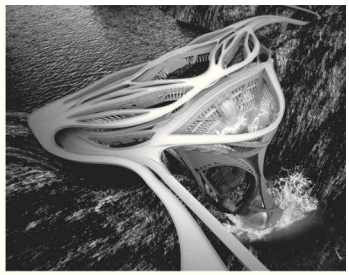


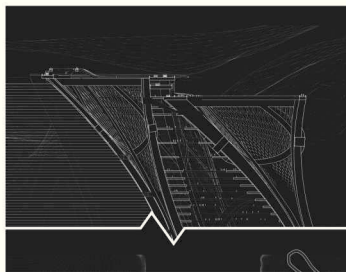
Progettista: C. Khoon Toong (capogruppo), R. Rahdian (capogruppo)
Opera: **Concorso Skyscraper 2010** – primo e secondo classificato
Luogo: -
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: http://www.evolo.us/competition/vertical-prison/
http://www.evolo.us/competition/water-purification-skyscraper/

L'edizione 2010 del concorso *Skyscraper* ha premiato due idee che coniugano la tipologia del grattacielo con le funzioni tecniche e la leggerezza ecologica e sociale, dando origine a nuovi scenari abitativi.
Sulla base di studi da cui emerge che la carcerazione è una soluzione temporale che impedisce ai criminali una riabilitazione sociale, il progetto *Vertical Prison* risultato vincitore (a sinistra), esamina la possibilità di creare una prigione verticale sospesa nel cielo dove i detenuti vivono in comunità e lavorano nei campi agricoli, nelle fabbriche e negli impianti di riciclaggio a servizio della città ospitante; è previsto anche un sistema di trasporto interno con mezzi ecologici.
Il secondo classificato *Ciliwung Recovery Program* (a destra) punta alla depurazione dell'omonimo fiume di Jakarta inquinato a causa delle adiacenti baraccopoli. Una torre-depuratore provvede dapprima alle selezione dei rifiuti, successivamente alla purificazione dell'acqua eliminando le sostanze chimiche e integrando alcuni minerali, infine al convogliamento dell'acqua verso il fiume e i campi agricoli, nonché al riciclo di tutti i rifiuti trattati. La torre-depurazione contiene anche alloggi in sostituzione delle baraccopoli e impiega gli abitanti per il proprio funzionamento, rivelandosi inoltre autosufficiente grazie alle centrali eolica, solare e idroelettrica.

IBRIDAZIONE/3 – STRUMENTI ABITABILI



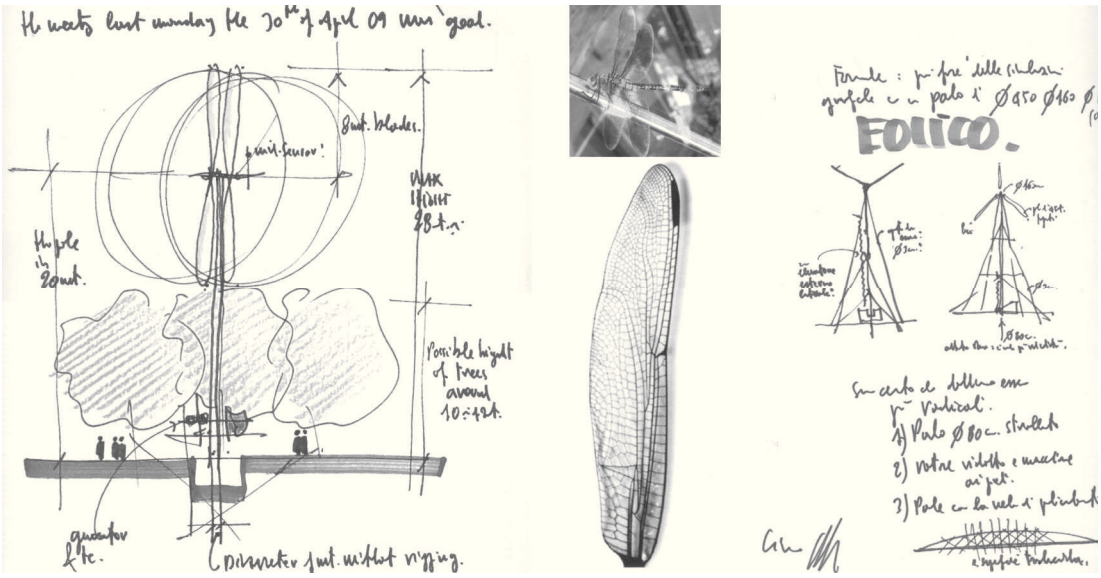




Progettista: Atelier CMJN, Yheu-Shen Chua
Opera: **Concorso Skyscraper 2011** – primo e terzo classificato
Luogo: -
Anno: 2011 (progetto)
Bibliografia: **Arca**, n. 269, Maggio 2011, p. 100-101
http://www.evolo.us/category/2011/
http://www.evolo.us/competition/lo2p-delhi-recycling-center/
http://www.evolo.us/competition/re-imagining-the-hoover-dam/

Il concorso *Skyscraper* premia le idee che ridefiniscono il progetto dei grattacieli attraverso l'uso di nuove tecnologie, materiali, funzioni, estetica e organizzazione spaziale, capaci di coniugare globalizzazione, flessibilità, adattabilità e rivoluzione digitale. Due delle proposte premiate ricorrono alla ibridazione tra il dispositivo tecnico e il grattacielo per dare origine a nuovi scenari dell'abitare.
LO2P Recycling Skyscraper (a sinistra), progetto per New Delhi vincitore dell'edizione 2011, propone un grattacielo concepito come enorme turbina eolica che filtra l'aria inquinata con una serie di membrane nella quale sono raccolte le particelle, serre sospese e vasche di mineralizzazione.
Tower in a Dam (a destra, in alto e in basso), risultata terza, propone una nuova configurazione per l'esistente Diga Hoover di Las Vegas, immaginandola come un grattacielo abitabile che riunisce l'impianto di produzione dell'energia con altre funzioni: un museo, un acquario e una piattaforma panoramica affacciata direttamente sulla cascata d'acqua.

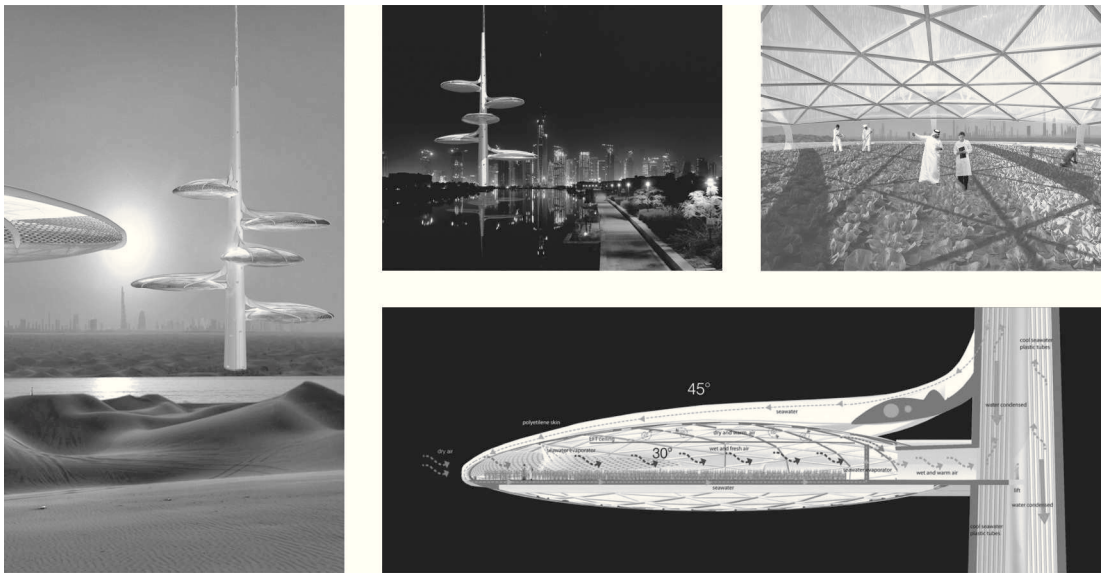
IBRIDAZIONE/4 – ELISIONI EOLICHE



Progettista: Renzo Piano
Opera: **Wind Power Machine**
Luogo: -
Anno: 2009 (progetto)
Bibliografia: Abitare, n. 499, Novembre 2009, pp. 126-127

Questa sperimentazione progettuale si pone l'intento di superare i principali inconvenienti - grande dimensione, rumorosità, difficoltà di trasporto, assemblaggio e manutenzione – che i tradizionali generatori eolici provocano per l'ambiente e per gli abitanti che vivono in prossimità.
La strategia compositiva ricerca la leggerezza e la trasparenza ispirandosi alle libellule, dotate di due ali anteriori e due ali posteriori a differente inclinazione i cui movimenti reciproci si elidono reciprocamente consentendo loro di rimanere ferme nell'aria. Da tale studio emerge l'idea di un generatore dalle dimensioni ridotte – ottanta centimetri di diametro e venti metri di altezza – costituito da due eliche che ruotano in direzione opposta; grazie alla sua struttura sottile e flessibile può essere disposto liberamente e diffusamente nelle gole, negli anfratti e in tutti quei luoghi dove il vento si incanala e accelera. Inoltre, gli elementi del generatore eolico sono facilmente trasportabili e montabili nel sito scelto per l'installazione. Ciascun generatore può produrre da cento a centocinquanta kilowatt di potenza, consentendo di soddisfare il fabbisogno energetico di almeno trenta famiglie.

IBRIDAZIONE/5 – HABITAT VEGETALE



Progettista: Studiomobile - Cristiana Favretto Antonio Girardi architetti
Opera: **Seawater Vertical Farm**
Luogo: Emirati Arabi Uniti, Dubai
Anno: 2009 (progetto)
Bibliografia: Arca, n. 258, Maggio 2010, p. 45
http://www.studiomobile.org
http://europaconcorsi.com

La fattoria verticale *Seawater*, nata con l'intento di fronteggiare la necessità di cibo per le aree urbane costiere, è un sistema autosufficiente che usa acqua di mare per umidificare le serre e per convertire l'umidità in eccesso in acqua dolce per l'irrigazione delle piante. Sia l'uso delle tecniche aeroponica e di desalinizzazione - che consente un risparmio delle risorse idriche richieste dalla coltivazione – sia il contenimento della superficie occupata dalla fattoria, rendono possibile il suo inserimento in aree metropolitane come quella di Dubai.
La strategia compositiva si ispira a una frase di George Bernard Shaw – "nessun uomo, tranne i nove mesi precedenti al suo primo respiro, svolge le sue funzioni tanto bene quanto un albero" – e propone una forma architettonica ispirata al mondo vegetale che crea un nuovo paesaggio: cinque serre-bozzolo sono fissate ad altrettante nervature che trasportano l'acqua di mare e l'aria convogliate attraverso la struttura-stelo principale.

IBRIDAZIONE/6 – DIALOGO ARMONICO

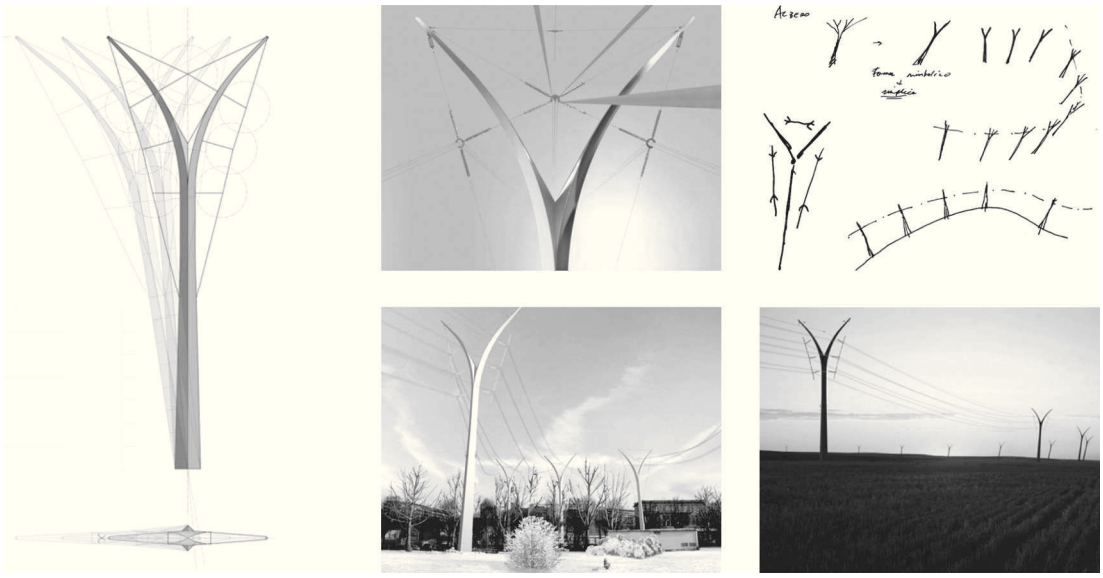




Progettista: Studio Bargone Associati
Opera: **Concorso "Piccole centrali fotovoltaiche"** - vincitore
Luogo: Italia, Mores
Anno: 2008 (progetto)
Bibliografia: http://www.europaconcorsi.com

La proposta vincitrice propone una forte integrazione tra la funzione tecnica delle centrali fotovoltaiche previste dal concorso e le valenze del contesto in cui si inseriscono. Pur evitando la mimesi, la soluzione minimizza l'impatto sul territorio mediante la ricerca di forme e strutture che dialogano armonicamente tra le forme naturali del paesaggio, dando origine a un parco urbano panoramico, a un'oasi naturalistica costituita da un laghetto e da un bosco di salici, nonché a una serie di terrazze che reinterpretano il muro a secco tipico della zona.

IBRIDAZIONE/7 – NATURA TECNICAMENTE REPLICATA



Progettista: HDA – Hugh Dutton Associés, Giorgio Rosental
Opera: **Dancing with Nature** – vincitore concorso Terna "Tralicci del futuro"
Luogo: Italia, Roma
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: http://www.terna.it
http://www.dezeen.com
http://europaconcorsi.com

La strategia compositiva di Hugh Dutton, risultata vincitrice del concorso indetto dalla società Terna per un nuovo tipo di pilone elettrico, consiste nel replicare in chiave tecnologica un processo naturale: così come la forma delle foglie deriva non da ragioni estetiche bensì dal modo in cui la materia reagisce alla luce e agli agenti atmosferici, allo stesso modo ogni pilone ha una conformazione specifica in funzione della collocazione nel paesaggio, dei carichi a cui è sottoposto e della tipologia di suolo. In questo modo il pilone da mero supporto per l'elettricità diviene simile a un essere vegetale che reagisce agli stimoli esterni modificando la propria conformazione. Ogni pilone è concepito in lamiera tagliata con il laser e piegata a freddo, ha una sezione a diamante alla base che si trasforma gradualmente in triangolo verso le estremità dei rami e la cui dimensione risulta proporzionale all'altezza voluta. La stabilizzazione è assicurata da cavi tesi che lo ancorano al suolo secondo un principio che combina compressione e tensione.

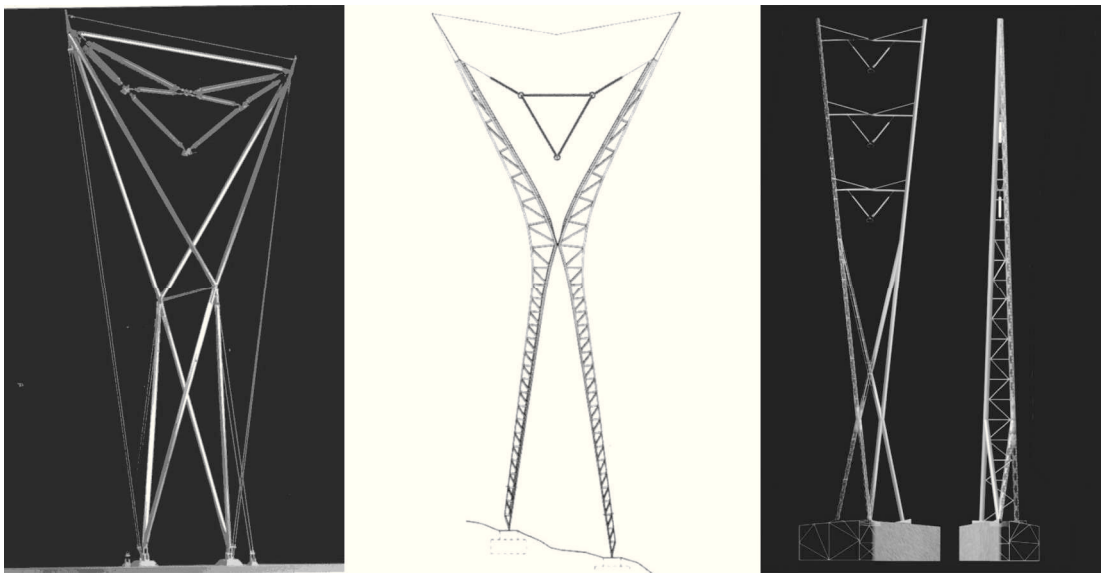
IBRIDAZIONE/8 – SUPPORTI CASUALI



Progettista: Frigerio Design Group
Opera: **Dinamico caos** – 2° classificato concorso Terna "Tralicci del futuro"
Luogo: Italia, Roma
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: http://www.frigeriodesign.it
http://europaconcorsi.com

L'idea progettuale di una delle tre proposte presentate dal Frigerio Design Group, classificatasi al secondo posto, esprime una sensibilità contemporanea al contesto che non si risolve in una imitazione della natura né in una mimesi del manufatto, bensì enfatizza la singolarità e la qualità della forma architettonica dei piloni elettrici. Nel sito ufficiale viene spiegato che "l'idea nasce dall'osservazione degli attuali elettrodotti visti nel paesaggio che sono ripetitivi e rigidi, mentre quando osserviamo un panorama naturale, geometrie e colori sono invece disordinati e causali, un dinamico caos". Prendendo spunto dal famoso gioco dei bastoncini shanghai, i sostegni si combinano secondo configurazioni casuali per dare origine a una struttura in acciaio corten il cui colore bruno cangiante la rende capace di inserirsi bene nell'ambiente in qualsiasi stagione. Il progetto ricorre alla ottimizzazione strutturale, alla elevata flessibilità di utilizzo, alla fattibilità industriale e alla semplificazione della manutenzione, e inoltre persegue l'obiettivo di ridurre sia l'impatto ambientale sia l'impronta a terra lungo l'elettrodotto.

IBRIDAZIONE/9 – VARIAZIONI STANDARDIZZATE



Progettista: A. Castiglioni e M. De Lucchi, N. Foster, A. Aymonino
Opera: **Concorso ENEL "Sostegni per l'ambiente"**
Luogo: Italia, Roma
Anno: 1999 (progetto)
Bibliografia: Aymonino, Aldo, Mosco, Valerio Paolo, *Spazi pubblici contemporanei*, Milano, Skira, 2006, pp. 330-335
Domus, n. 827, Giugno 2000, pp. 78-85

L'idea proposta da Achille Castiglioni e Michele De Lucchi (a sinistra) lavora sulla leggerezza e sulla trasparenza per trasformare il tradizionale pilone in una tensostruttura composta da otto barre uguali che lavorano come puntoni o tiranti e sono facilmente assemblabili *in situ*; in questo modo la forma risulta semplice, ma non banale, così come la standardizzazione è percepita ma non caratterizza esclusivamente il pilone.
Norman Foster disegna un pilone (al centro) a forma di farfalla composto da otto componenti in acciaio galvanizzato formando due braccia separate al suolo che si avvicinano per poi divergere sulla sommità in modo da sospendere la terna dei cavi al centro; la struttura filigranata del pilone, oltre a risultare poco impattante, si adatta ai dislivelli del terreno ed è rivestita da un sistema protettivo anticorrosione esente da manutenzione.
Aldo Aymonino utilizza una geometria semplice per concepire un pilone (a destra) resistente - pur evitando la complessità statica - e dalla forma plastica e snella. La struttura è formata da tubi in acciaio uniti trasversalmente da tre elementi che sostengono il sistema elettrico costruito con travi curvate a freddo.

IBRIDAZIONE/10 – RICOVERO SINUOSO

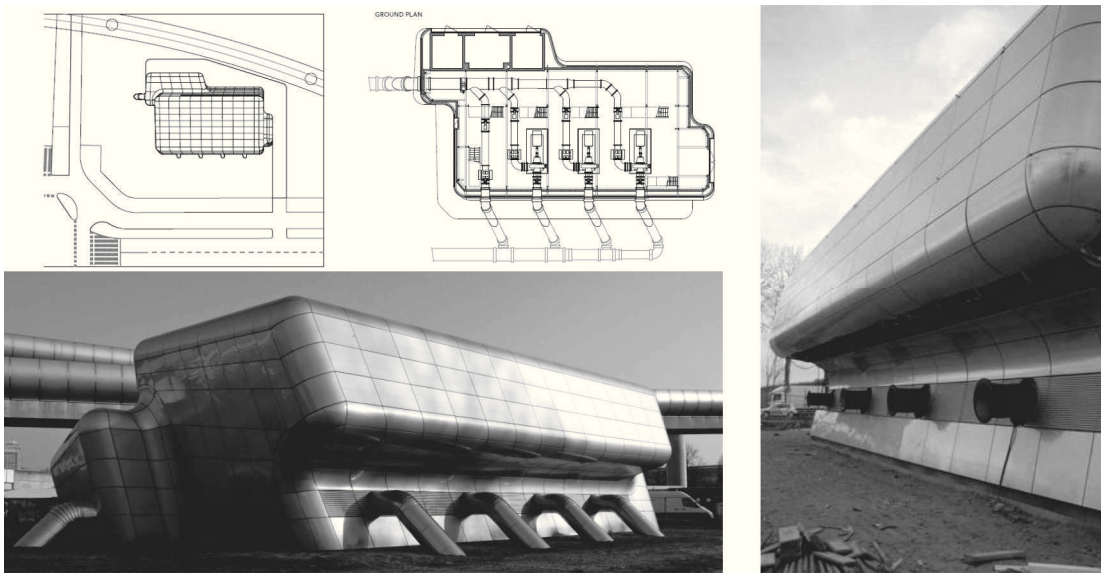





Progettista: 70F Architecture
Opera: **Sheep Stable**
Luogo: Paesi Bassi, Almere
Anno: 2007
Bibliografia: Casabella, n. 776, Aprile 2009, pp. 55-61
http:// www.70f.com
http:// www.archiportale.com

Per tutelare la tradizionale attività economica della zona e fornire un riparo agli ottanta ovini che ripuliscono il terreno dall'acanto spinoso, lo studio olandese 70F Architect ha progettato una stalla interamente rivestita in legno di faggio che ospita gli ovini al livello inferiore, mentre lo stoccaggio del fieno e un locale a disposizione del custode trovano posto in quello superiore.
La strategia compositiva si distingue per la singolarità dell'articolazione volumetrica, ottenuta mediante una sezione trasversale asimmetrica delle travi in acciaio, che conferisce alla costruzione una forma tubolare e facilita inoltre la ventilazione naturale all'interno. Una delle aperture è strategicamente prevista al piano terreno per consentire un collegamento visivo con l'interno quando la stalla è chiusa.

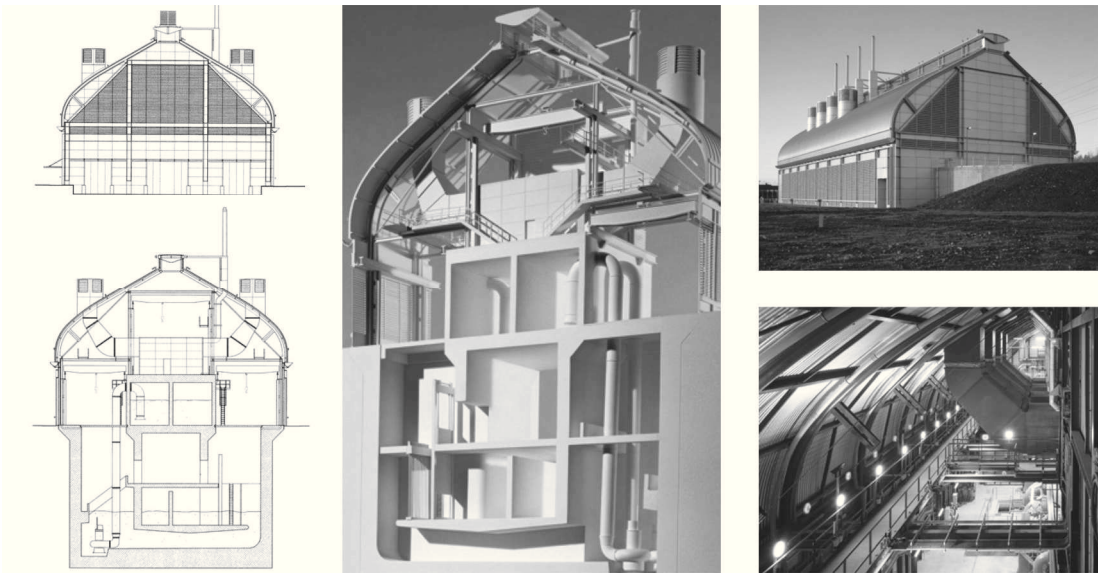
IBRIDAZIONE/11 – MOTORE FLUIDO



Progettista: GroupA
Opera: **Booster Station Zuid**
Luogo: Paesi Bassi, Spaklerweg
Anno: 2002 (progetto), 2003-2006 (realizzazione)
Bibliografia: http://www.groupa.nl/index.php?top=2&mid=15&item=25#

L'inserimento della stazione di pompaggio in uno spazio pubblico ai margini di un importante nodo infrastrutturale - dove si sovrappongono i percorsi della metropolitana aerea, della ferrovia e della mobilità stradale - ha reso necessaria una maggiore attenzione nella configurazione architettonica.
La costruzione è concepita come una sorta di motore affusolato che enfatizza la relazione tra la forma fluida e la funzione tecnica, la cui immagine di scultura futurista si rende riconoscibile tanto dalla percezione lenta di pedoni e ciclisti quanto dalla percezione veloce e distratta di automobilisti e passeggeri della metropolitana e del treno. Di giorno il rivestimento con pannelli di acciaio inox trasforma la stazione in specchio che riflette movimenti, forme e colori dell'intorno, mentre l'illuminazione notturna delle giunzioni tra i pannelli smaterializza il suo volume in una rete luminosa.

IBRIDAZIONE/12 – CATTEDRALE HIGH-TECH



Progettista: Allies & Morrison Architects
Opera: **Abbey Mills Pumping Station F**
Luogo: Regno Unito, Newham (Londra)
Anno: 1997
Bibliografia: Architectural Record, vol. 186, n. 2, Febbraio 1998, p. 29
A&U, n. 324, Settembre 1997, pp. 112-117
http://www.alliesandmorrison.com/projects/infrastructure

Parte dello storico impianto Abbey Mills, la stazione di pompaggio nasce dall'esigenza di innalzare la quota delle acque reflue di dodici metri per consentire la prosecuzione fino all'impianto di depurazione a Beckton.
L'idea progettuale adopera il vincolo tecnico per determinare sia l'impianto morfologico lineare e simmetrico nella direzione del flusso fognario, sia l'immagine architettonica. Infatti, la costruzione in acciaio e gli strumenti tecnici al suo interno sono concepiti rispettivamente come una cattedrale e le sue reliquie; il carattere monumentale denuncia la sua natura industriale attraverso l'uso di pannelli in alluminio zincato e di griglie.

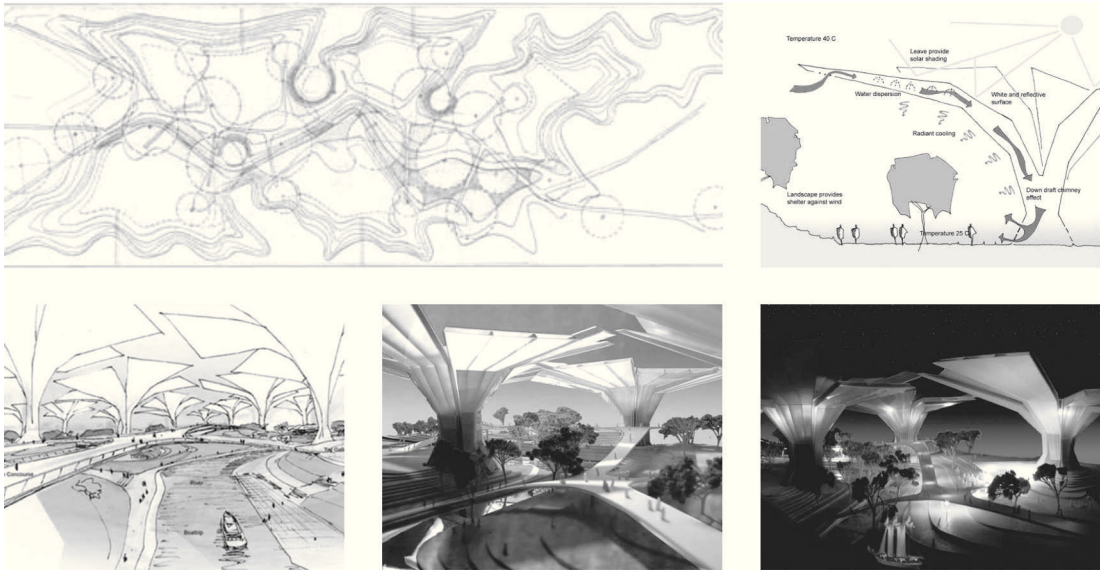
IBRIDAZIONE/13 – SINTESI TIPOLOGICA



Progettista: Localarchitecture
Opera: **Cow Shed**
Luogo: Svizzera, Lignières
Anno: 2003
Bibliografia: Casabella, n. 771, Novembre 2008, pp. 52-57
http://www.mimoa.eu

Nel 2003 due agricoltori svizzeri dediti tanto all'agricoltura quanto alla preservazione del fragile ambiente in cui operano, commissionano la progettazione di una stalla per trenta mucche con fienile aperto da annettere alla preesistente fattoria *Le Cerisier* situata sul pendio di un massiccio quasi al confine con la Francia.
La strategia compositiva del gruppo di progettisti punta alla ibridazione di forme tradizionali dell'architettura locale: a seguito di una dettagliata analisi delle tipologie architettoniche presenti nella regione, viene deciso di effettuare una sintesi tra le due differenti tradizioni insediative individuate - il tipo con la copertura a due falde disposte perpendicolarmente alle curve di livello e le facciate aperte verso valle, che rende difficile un futuro ampliamento, e il tipo con la copertura a due falde disposte parallelamente al declivio – per dare origine a una forma ibrida che riesce a integrarsi con le costruzioni circostanti e al contempo genera una nuova identità.

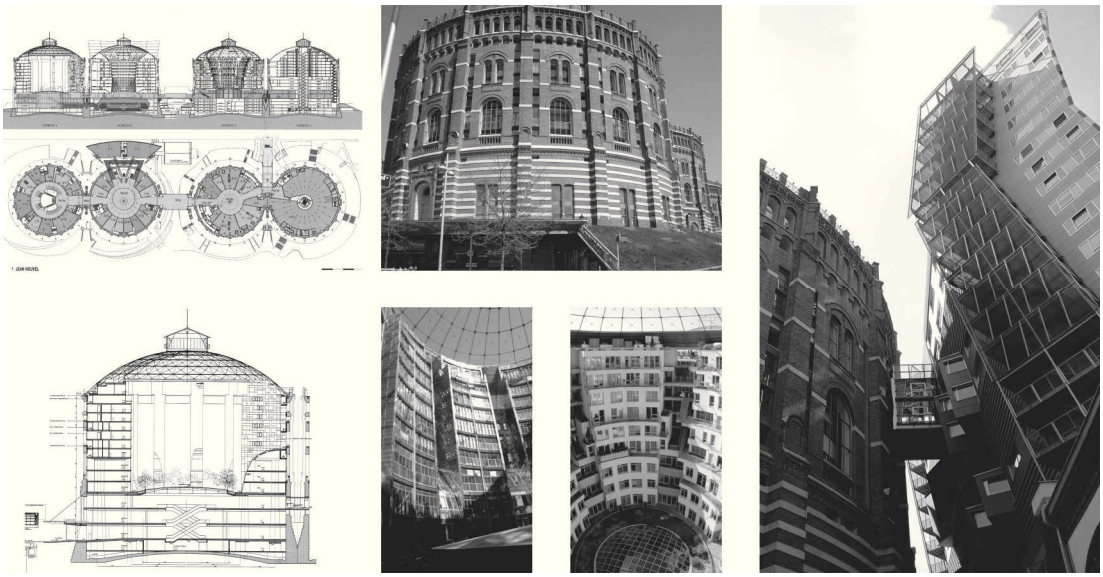
IBRIDAZIONE/14 – PARADISO ARTIFICIALE



Progettista: Gunter Behnisch
Opera: **Senscity Paradise Universe**
Luogo: USA, Las Vegas
Anno: 2004 (progetto)
Bibliografia: Casamica, n. 4-05, Aprile 2005, p. 38
http://www.behnisch.com/projects/235

Il *Senscity Paradise Universe* combina gli elementi di un tipico parco a tema – spazi per il gioco, teatro, auditorium, ristoranti, spazi espositivi, arene per spettacoli all'aperto, giardini e un lago artificiale - per trasformare settanta ettari nel deserto del Nevada, separati dall'intorno ostile mediante una barriera di vegetazione, in un'oasi climaticamente controllata ed energeticamente efficiente. Oltre a quello ludico, il progetto possiede anche un carattere educativo, mostrando un ambiente naturale creato in modo artificiale: infatti, i visitatori sperimentano direttamente come il clima reso inospitale dal sole, dal vento e dalle temperature estreme possa mitigarsi grazie alla coniugazione tra architettura e infrastruttura energetica.
Elemento simbolico di questo nuovo paesaggio sono le due decine di *fiori del deserto*: si tratta di leggere strutture metalliche a forma di fiore alte trentacinque metri e larghe novanta, che sostengono delle foglie in tessuto. Tali fiori agiscono sia come camino solare - sulle foglie viene pompata l'acqua che evaporando provvede a rinfrescare l'aria e rende confortevole il microclima degli spazi pubblici sottostanti – sia come produttori di energia rinnovabile – le foglie ospitano dei collettori solari fotovoltaici e solari termici, mentre sugli steli è possibile fissare delle turbine eoliche.

CITAZIONE/1 – MASCHERA MNEMONICA



Progettista: J. Nouvel, Coop Himmelb(l)au, M. Wehdorn, W. Holzabuaer
Opera: **Gasometer City**
Luogo: Austria, Vienna
Anno: 1995-2001
Bibliografia: El Croquis, n. 112/113, "Jean Nouvel 1994-2002", pp. 120-129
Lotus, n. 132, Febbraio 2008, "Housing Differentation", pp. 75-80
http://www.jeannouvel.com
http://www.coop-himmelblau.at/site/

Costruiti tra il 1896 e il 1899 nel periodo in cui la società era riluttante a esibire le infrastrutture industriali, i quattro gasometri di Vienna sono camuffati da edifici mediante la muratura in mattoni, le finestre ad arco e l'inserimento di cupole in vetro alla sommità. A seguito della loro dismissione a metà degli anni Ottanta, uno studio di fattibilità propone la conversione in complesso residenziale e commerciale, affidata a quattro progettisti selezionati attraverso un concorso. La strategia progettuale prevede il mantenimento delle sole facciate esterne a citazione della precedente funzione tecnica, mentre l'interno viene demolito per fare posto nei livelli inferiori a un centro commerciale che funge anche da collegamento tra le quattro costruzioni, nei livelli superiori ad appartamenti e uffici.
Nouvel (Gasometro A, a sinistra in basso) inserisce nove settori residenziali su quattordici livelli e una cupola in vetro a copertura del sottostante centro commerciale: l'uso del vetro consente un gioco di riflessi e una maggiore illuminazione. Coop Himmelb(l)au (Gasometro B, a destra) aggiunge tre nuovi volumi: un cilindro interno al gasometro, un prisma piegato esterno e un elemento sinuoso alla base. La conversione del Gasometro C (al centro in basso) e del Gasometro D è affidata rispettivamente a Manfred Wehdorn e Wilhelm Holzbauer.

CITAZIONE/2 – DISMISSIONE REINVENTATA



Progettista: Peter Latz
Opera: **North Landscape Park**
Luogo: Germania, Duisburg
Anno: 1990-1999
Bibliografia: Navigator, n.5, Maggio 2002, "Fare l'ambiente", pp. 100-103
Baumeister, Nicolette, *New Landscape Architecture*, Braun, 2007, pp. 166-169

Parte del più ampio processo di trasformazione della ex area industriale di Emscher nella Ruhr, il progetto prevede la creazione di un parco che mantiene e integra nella composizione le costruzioni tecniche preesistenti, immaginando diversi usi e interpretazioni. Particolare attenzione è prestata al contesto spaziale e concettuale per adattare e reinterpretare la funzione tecnica dismessa in un'area che invita a camminare, osservare o sostare.
Il parco è composto da elementi – la Piazza Metallica, il Sinter Park, i Bunker Gardens e il Waterpark – che operano come sistemi indipendenti tra loro connessi puntualmente, visivamente o concettualmente, per dare luogo nel loro insieme a una gigantesca opera di *land-art*. Ciascun elemento è dotato di un carattere specifico: la Piazza Metallica, simbolo dell'intervento, è uno spazio pubblico dove le lastre un tempo prodotte nella fonderia sono collocate in mezzo al verde e sottoposte alla corrosione naturale; l'area per la lavorazione del silicio è divenuto un parco ai margini della fornace, attraversato dai binari della gru e da una passerella sopraelevata; i Bunker Gardens mantengono la precedente compartimentazione per settori dei bunker creando nuovi giardini tematici a quota inferiore; il canale che attraversa il sito dà origine a una fascia verde che lambisce le preesistenze.

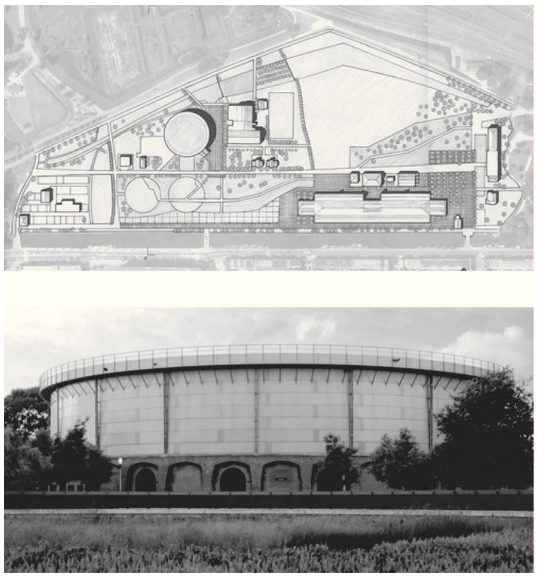
CITAZIONE/3 – SCATOLA DEI RICORDI



Progettista: Gruppo Fonarchitetti
Opera: **Recupero ex Centrale Mazzoni**
Luogo: Italia, Venezia
Anno: 2010
Bibliografia: MART, *Angiolo Mazzoni (1894-1979). Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, Milano, Skira, 2003, pp. 123-136
http://europaconcorsi.com

Il progetto riguarda il recupero della ex centrale termica della stazione ferroviaria di Santa Lucia a Venezia, realizzata da Angelo Mazzoni nel 1937, per trasformarla in complesso residenziale e direzionale dotato di attrezzature comuni: palestra, sauna, piscina e terrazza. A seguito delle demolizioni parziali negli anni Cinquanta, dell'aggiunta di corpi edilizi aventi scarsa qualità negli anni Sessanta e dello smantellamento degli impianti tecnici negli anni Novanta, della costruzione originaria rimane solamente una scatola esterna, costituita da un telaio in calcestruzzo armato e rivestita da listelli in cotto.
L'intervento punta alla sincronizzazione tra la progettazione delle strutture, dello spazio architettonico e degli impianti: al restauro delle facciate esterne si affianca l'inserimento nello spazio interno di una struttura in acciaio e legno con solette in calcestruzzo armato ancorato alle murature, in modo da rispettare sia le normative antisismiche sia l'assetto statico originario della costruzione. Per la ciminiera, simbolo dell'intervento, si è invece reso necessario un consolidamento mediante cerchiature in fibra di carbonio. Il complesso è dotato di un depuratore a "fanghi attivati", controllato a distanza per garantire un funzionamento costante e l'emissione di acque reflue completamente depurate nella laguna.

CITAZIONE/4 – IMPRONTE TECNICHE

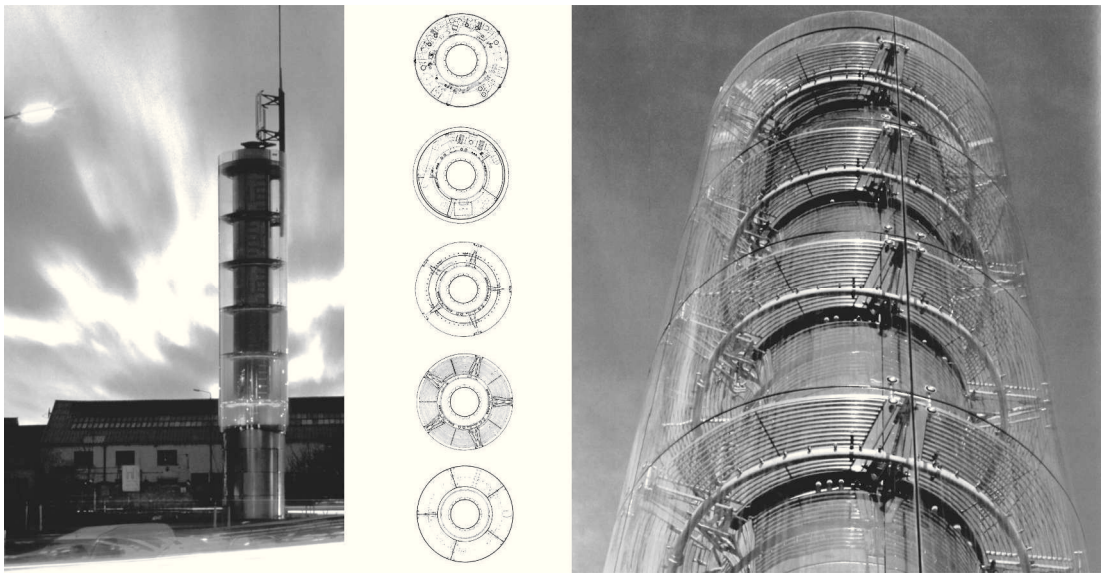




Progettista: Gustafson Porter
Opera: **Cultuurpark Westergas Fabriek**
Luogo: Paesi Bassi, Amsterdam
Anno: 2000 (progetto), 2001-2006 (realizzazione)
Bibliografia: Lotus, n. 126, Febbraio 2006, "Camouflage", pp. 92-99
http://www.gustafson-porter.com/site.html

Il *Westergasfabriek* è un impianto di conversione del carbone naturale in gas, costruito nel 1883 su un'area di tredici ettari nel settore ovest del sistema di canali ad anello di Amsterdam e utilizzato principalmente per l'illuminazione pubblica fino alla dismissione e alla demolizione di alcune sue costruzioni negli anni Sessanta. Successivamente adoperato come area di stoccaggio e per le riparazioni, a partire dagli anni Novanta è stato lentamente occupato da artisti e altri gruppi come spazio per incontri, fino a quando viene sottoposto a una radicale rigenerazione per trasformarsi in parco con annessi un centro culturale e spazi per eventi sia al coperto che all'aperto.
L'impianto morfologico è strutturato da una *promenade* centrale che collega il municipio con la *Città delle Arti* e con una serie di spazi, fungendo da colonna vertebrale che assolve le esigenze funzionali. Sul lato nord dell'asse è stato mantenuto uno dei gasometri, ora adibito a spazio per eventi, mentre degli altri due collocati a sud rimane memoria attraverso l'impronta circolare dei due giardini acquatici.

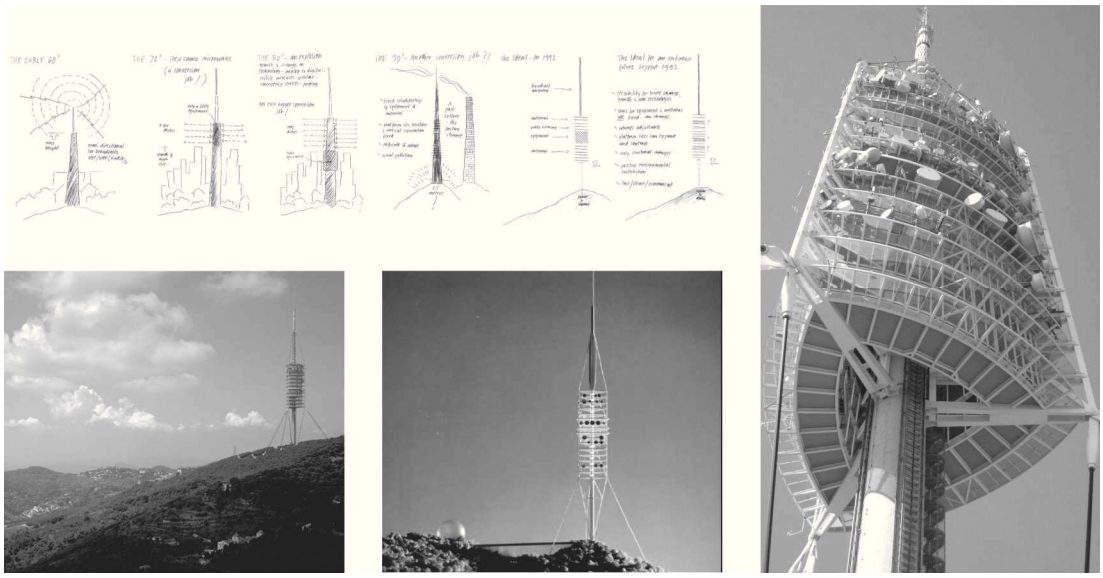
CITAZIONE/5 – CELEBRAZIONE BAROMETRICA



Progettista: Brookes , Stacey, Randall
Opera: **Thames Water Tower**
Luogo: Regno Unito, Londra
Anno: 1992-1994
Bibliografia: Richardson, Phyllis, XS: *Big Ideas, Small Buildings*, London, Thames & Hudson, 2001, pp. 148-153
http://www.bsr-architects.com

L'idea progettuale della torre idrica, che costituisce il punto terminale di una rete di canalizzazione sotterranea di ottanta chilometri nella zona ovest di Londra, consiste nel trasformare le variazioni della pressione atmosferica in *performance* artistica svolgendo anche la funzione celebrativa di barometro pubblico in omaggio all'invenzione di Torricelli.
La torre sorge al centro di una rotatoria trafficata, si sviluppa per un'altezza di quindici metri e comprende un doppio involucro: uno interno rivestito con lastre di acciaio riflettente e una pelle esterna realizzata con lastre curve in vetro dello spessore di dodici millimetri. L'intercapedine tra i due involucri è suddivisa in cinque sezioni dal passo regolare di due metri, costituite da gruppi di cinque bracci in acciaio ancorati all'involucro interno che fungono da supporto alle lastre in vetro e contengono ciascuna degli ugelli collegati elettronicamente a una centralina barometrica: quando si manifesta una variazione della pressione, viene attivato un processo di nebulizzazione all'altezza della sezione corrispondente, creando una cortina di acqua colorata con un blu intenso che scorre sull'involucro trasparente. L'intero meccanismo è alimentato mediante pannelli fotovoltaici collocati in sommità, mentre alla base trovano posto gli impianti e la pompa.

CITAZIONE/6 – REINTERPRETAZIONE TIPOLOGICA



Progettista: Norman Foster
Opera: **Torre delle telecomunicazioni di Collserola**
Luogo: Spagna, Barcellona
Anno: 1988 (progetto), 1991 (realizzazione)
Bibliografia: Domus, n. 741, Ottobre 1992, pp. 42-48
AA.VV., *Atlante di Architettura Contemporanea*, Savigliano (CN), Gribaudo, 2003, pp. 108-109
http://www.fosterandpartners.com

Situato su una collina della Sierra di Collserola a quasi quattrocentocinquanta metri sopra il livello del mare, il complesso comprende la torre e un edificio per uffici e parcheggio parzialmente interrato sfruttando il profilo altimetrico del terreno.
La strategia compositiva prevede una interpretazione in chiave *high-tech* delle tradizionali torri televisive a fusto di calcestruzzo e tiranti metallici. La torre si compone di tre elementi base: sostegno, spazio tecnico e ancoraggio. Il sostegno è un pilone di calcestruzzo avente un diametro di circa quattro metri e alto oltre duecento metri, privo di particolari ancoraggi, in quanto la struttura è studiata in modo che qualsiasi carico anche laterale si trasformi in sforzo normale. Lo spazio tecnico occupa la parte centrale con tredici piattaforme, dove la presenza contemporanea di impianti e antenne offre tre vantaggi: ampia superficie disponibile per la collocazione delle antenne, minore lunghezza dei cavi coassiali per il collegamento agli impianti, maggiore qualità di trasmissione del segnale. L'ancoraggio al suolo è assicurato da un sistema di tiranti metallici e da elementi in cemento resistenti per peso proprio. La torre è sormontata da una struttura reticolare metallica che funziona da antenna unidirezionale, mentre la piattaforma al decimo piano ospita un belvedere aperto al pubblico.

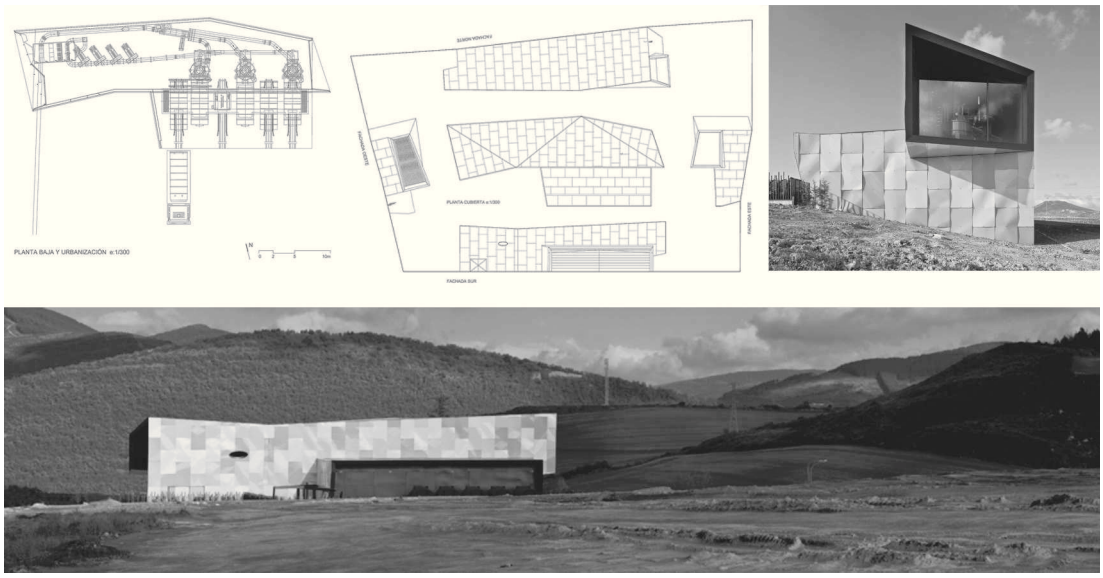
CITAZIONE/7 – SEDUZIONE FIGURATIVA



Progettista: Herzog & de Meuron
Opera: **Caixa Forum**
Luogo: Spagna, Madrid
Anno: 2000-2008
Bibliografia: Casabella, n. 765, Aprile 2008, pp. 80-92
http://europaconcorsi.com/projects/16682-Caixaforum-Madrid
http://www.dezeen.com/2008/05/22/caixaforum

Il progetto per il centro socio-culturale di una istituzione bancaria a Madrid consiste in un intervento di ristrutturazione e ampliamento della ex Central elèctrica del Mediodìa, progettata nel 1899 da Jésus Carrasco Muñoz Encina e José Battalle e vincolata come patrimonio architettonico, mentre la stazione di rifornimento che sorgeva nel sito è stata demolita per creare una piazza delimitata anche dal giardino verticale realizzato sul lato cieco di un palazzo adiacente.
L'intervento consiste nel mantenimento della muratura in mattoni della centrale, inferiormente sezionata per creare uno spazio pubblico coperto e superiormente ampliata mediante l'inserimento di un nuovo volume in metallo parzialmente forato.
Il programma funzionale prevede un auditorium a quota ipogea, la piazza coperta, sale espositive, uffici e un ristorante.
Il *Caixa Forum* è concepito come un magnete urbano capace di attirare non solo gli amanti dell'arte ma anche abitanti e turisti: l'attrazione è data sia dal programma culturale al suo interno sia dalla nuova immagine dell'edificio, la cui massa appare sospesa dal suolo grazie al taglio praticato alla base.

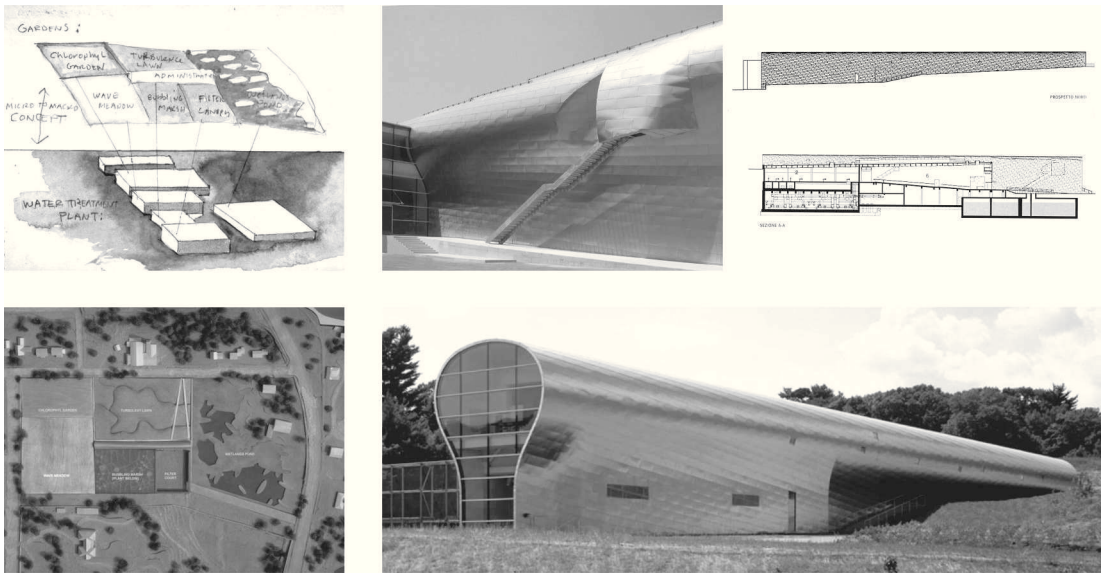
CITAZIONE/8 – STOMACO URBANO



Progettista: Vaìllo & Irigaray, Daniel Galar Irurre
Opera: **CCRSU – Central de Recogida de Residuos Sòlidos Urbanos**
Luogo: Spagna, Ripagaina
Anno: 2006-2009
Bibliografia: http://europaconcorsi.com/projects/140791-Envac-Ripagaina
http://www.channelbeta.net/2011/05/crrsu

La centrale di raccolta dei residui solidi urbani è concepita come un grande stomaco urbano che aspira i residui e li compatta dopo averli separati per poterli infine evacuare verso gli impianti di trattamento e riciclaggio. Al suo interno trovano posto macchinari di grande dimensione – turbine, decantatori, compattatrici e filtri – connessi al tubo sotterraneo a cui si allaccia ogni abitazione del quartiere.
Seguendo l'analogia biologica, la forma del CRRSU deriva dalle esigenze tecniche, in particolare dal funzionamento meccanico e dalle condizioni volumetriche delle macchine e del flusso in arrivo: al pari dello stomaco, il volume architettonico si contrae e si distorce per digerire i rifiuti. In questo modo, il contenuto tecnico non è celato rispetto al contesto, ma enfatizzato attraverso segni biomorfi che conferiscono una forte identità alla costruzione e una bucatura per l'introspezione.
La necessità di limitare l'emissione di rumori all'esterno determina per il rivestimento la presenza di diversi strati di protezione acustica che lo rendono simile alle squame, mentre la scelta del colore verde deriva dalla volontà di un inserimento armonico nell'ambiente; tale rivestimento è realizzato con lame di grande formato in alluminio riciclato, il cui minimo spessore consente di sfruttare la deformazione ottenuta per generare l'idea di un rigonfiamento dovuto alla digestione.

CITAZIONE/9 – DEPURAZIONE PAESAGGISTICA



Progettista: Steven Holl
Opera: **Whitney Waterworks Park**
Luogo: USA, Hamden
Anno: 1998-2005
Bibliografia: Navigator, n.5, Maggio 2002, "Fare l'ambiente", pp. 122-125
Garofalo, Francesco, *Steven Holl*, Milano, Rizzoli, pp. 182-189
http://www.stevenholl.com

L'impianto di depurazione, che sorge in sostituzione del precedente *New Haven Treatment Plant*, crea un parco nel quale le aree tecniche per la trasformazione dell'acqua divengono elementi di architettura del paesaggio. Esso comprende sei settori, ciascuno corrispondente a una delle fasi del processo di depurazione che avvengono a quota ipogea: rimescolamento ad alta turbolenza, moto ondoso, sospensione di gas disciolti, ozonizzazione, filtraggio e raccolta finale dell'acqua pulita. La reinterpretazione delle fasi avviene mediante configurazioni spaziali inaspettate e mutevoli: ad esempio, l'effervescenza dell'acqua durante l'ozonizzazione è denunciata all'esterno attraverso alcuni lucernari a forma di bolla nel campo di muschio selvatico, mentre l'elevata turbolenza dovuta al rimescolamento è rappresentato da canali d'acqua che attraversano la topografia collinare in superficie.
L'edificio centrale, concepito come lungo e sottile velo liquido in acciaio inox che si solleva dal suolo, è destinato agli uffici e all'accesso ai vani tecnici ipogei, fungendo anche da riferimento spaziale per i visitatori grazie alla presenza di percorsi su entrambi i lati longitudinali.

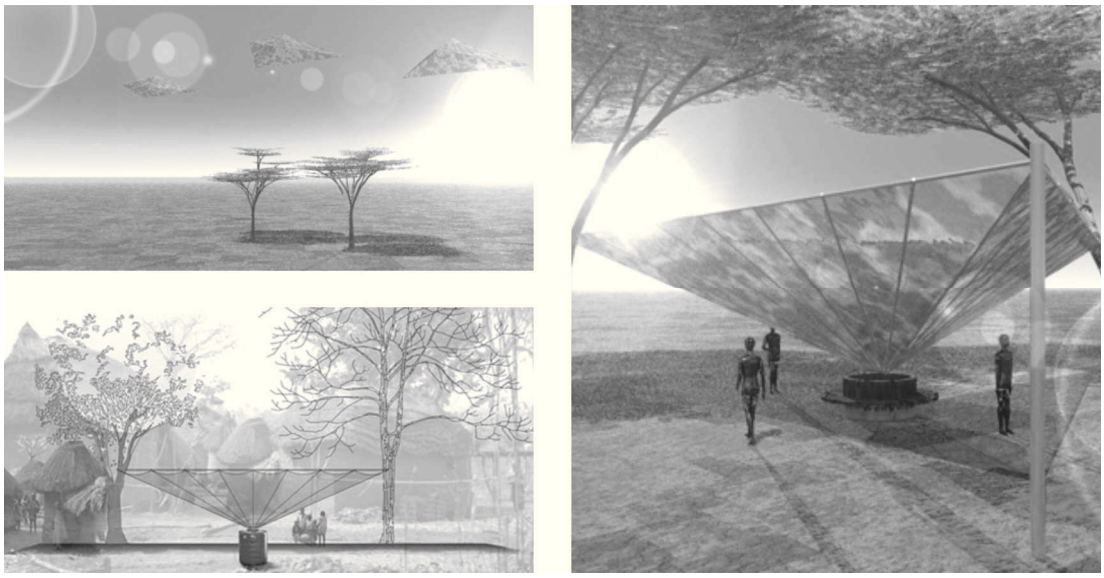
CITAZIONE/10 – ROVINE TECNICHE



Progettista: Richard Haag
Opera: **Gas Works Park**
Luogo: USA, Seattle
Anno: 1971-1988
Bibliografia: http://www.archinfo.it

Il Gas Works Park ha trasformato i rottami tecnici del preesistente impianto di trasformazione dei combustibili fossili abbandonato negli anni Cinquanta in memoria metallica che conferisce identità alla penisola sulle sponde del Lake Union.
La strategia progettuale opera su tre elementi: il ruolo delle rovine industriali, la rinaturalizzazione del sito dalle scorie e la modellazione del suolo. Nonostante il controverso dibattito culturale tra gli intellettuali, Haag decide di mantenere i dispositivi tecnici di maggior rilievo nel complesso industriale come elemento fondante del valore culturale dell'intervento: le grandi macchine, private della funzione originaria, assumono un valore estetico ponendosi come *objets trouvé* nel paesaggio. Per la bonificazione dagli agenti inquinanti viene invece attuato il riciclo dei componenti e la progressiva neutralizzazione degli agenti contaminanti attraverso l'addizione di fertilizzanti e materiale organico; l'impossibilità di impiantare alberi contribuisce alla esaltazione delle rovine metalliche. Infine, il materiale contaminato è impiegato per effettuare una modellazione topografica del suolo in modo da creare una collina di venti metri che offre inedite viste prospettiche per i visitatori del parco.

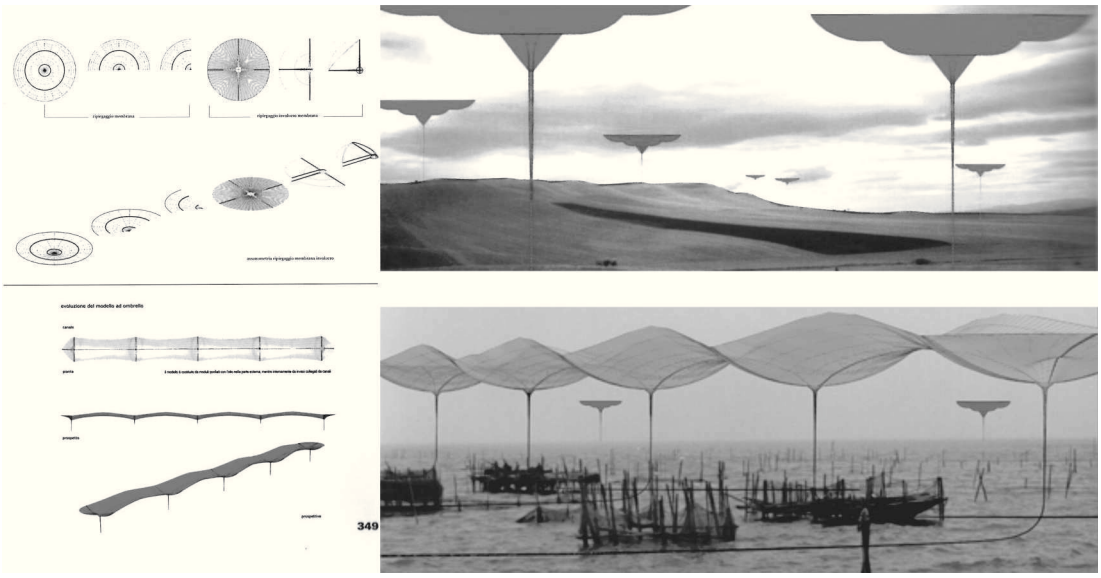
CONFIGURAZIONE/1 – TRAPPOLA ARCHITETTONICA



Progettista: Joseph Cory, Eyal Malka
Opera: **WatAir**
Luogo: -
Anno: 2006 (progetto)
Bibliografia: Casamica, n. 5-07, Maggio 2007, p. 127
http://www.waterforaid.org.uk

Vincitrice del concorso internazionale di design *Water for Aid*, indetto per aiutare le popolazioni prive di un accesso diretto all'acqua potabile, la proposta *WatAir* prevede una struttura a piramide capovolta composta da pannelli riciclati, sulla cui superficie interna si forma e si condensa della rugiada, che viene convogliata verso il serbatoio collocato alla base, assicurando la raccolta di quarantotto litri di acqua al giorno, successivamente sottoposta a depurazione per divenire potabile. La struttura, pieghevole, leggera e flessibile, può essere lanciata con un paracadute in zone remote, installata con facilità e non richiede particolari interventi di manutenzione.
L'idea progettuale trae ispirazione dalla natura e ricorda una ragnatela appesa tra gli alberi, una sorta di trappola poetica per catturare l'acqua dall'aria e metterla a disposizione di chi ne ha bisogno.

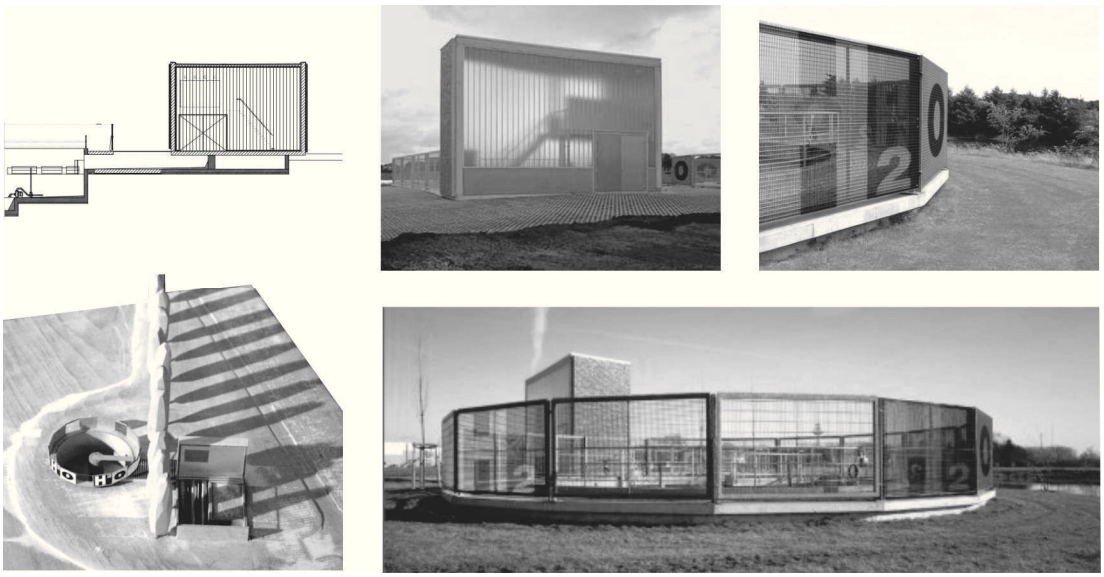
CONFIGURAZIONE/2 – OMBRELLI PAESAGGISTICI



Progettista: Giuseppe Vele
Opera: **Sistema per la raccolta di acque piovane**
Luogo: Azerbaijan, Baku
Anno: 2003 (progetto)
Bibliografia: Aymonino, Aldo, Mosco, Valerio Paolo, *Spazi pubblici contemporanei*, Milano, Skira, 2006, pp. 348-349

Il progetto propone un sistema alternativo per la raccolta di acque piovane, effettuata mediante una struttura a ombrello capovolto e composto da due membrane in pvc, teflon o nylon, nella cui intercapedine è contenuto l'elio. La struttura, ancorata a terra per mezzo di cavi in acciaio, rimane sospesa in aria a una quota dipendente dalle esigenze piezometriche.
Simili a piccoli totem disseminati nel paesaggio, le strutture consentono la distribuzione di acqua in modo naturale, evitando l'ausilio di sistemi meccanici.

CONFIGURAZIONE/3 – GEOMETRIE ESPOSITIVE

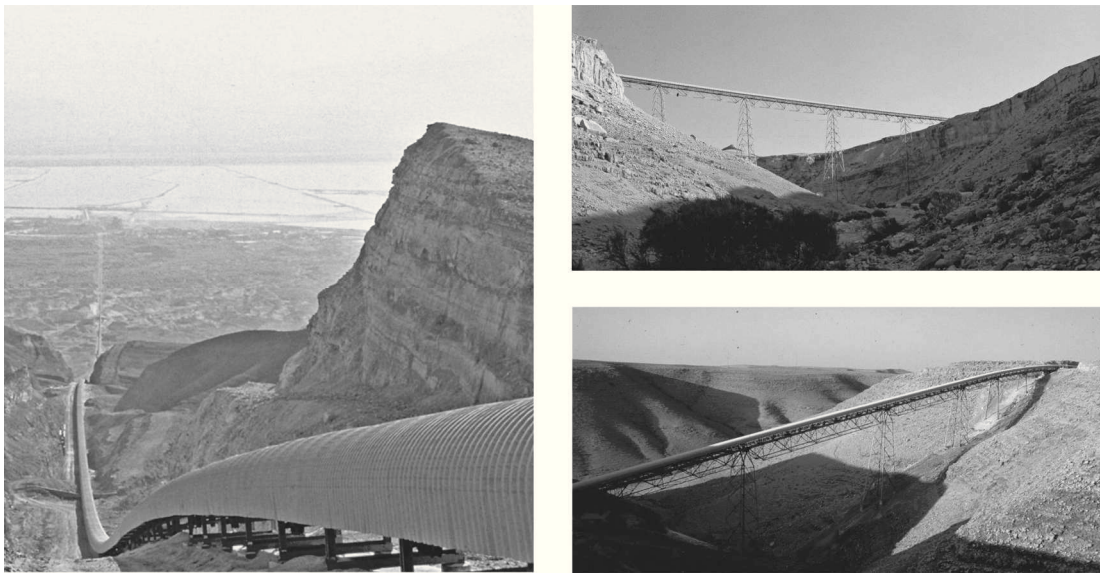


Progettista: Bolles + Wilson
Opera: **Depuratore**
Luogo: Germania, Loddenheide
Anno: 2000-2001
Bibliografia: Germano, Angela (a cura di), *Bolles + Wilson. Opere e progetti*, Milano, Electa, 2004, pp. 46-49

El Croquis, n. 105, numero monografico "Architekturbüro Bolles-Wilson 1995/2001"

Esposto alla Biennale di Venezia del 2004, l'impianto di depurazione è composto mediante l'accostamento di due elementi di *land art*: un piccolo parallelepipedo trasparente, simile a una vetrina che consente di osservare in controluce il profilo delle pompe e delle tubazioni ospitate al suo interno, e un recinto circolare serigrafato con la formula chimica dell'acqua per proteggere e al contempo denunciare la presenza delle vasche a cielo aperto. Le due forme geometriche sembrano fluttuare all'interno di un'area originariamente anonima e successivamente convertita in *Parco della pace*, che contiene anche una installazione commemorativa realizzata dallo studio B+W.

CONFIGURAZIONE/4 – LINEARITA' MINIMALE



Progettista: Shlomo Aronson
Opera: **Conveyor Belt for the Dead Sea Works**
Luogo: Israele, Deserto del Negev
Anno: 1986
Bibliografia: Navigator, n. 5, Maggio 2002, numero monografico "Fare l'ambiente", pp. 60-61
http://www.s-aronson.co.il

Negli anni Ottanta il notevole incremento della produzione di potassio rende necessaria la realizzazione di una linea per il trasporto del materiale - estratto dalla zona depressa del Mar Morto e convertito in forma liquida - fino alla linea ferroviaria ubicata a diciotto chilometri di distanza superando un dislivello di ottocento metri.
Dovendo attraversare una zona desertica caratterizzata da spettacolari e desolate formazioni geologiche all'interno di una riserva naturale, la strategia compositiva punta sulla minima invasività attraverso due accorgimenti: innanzitutto, un ridisegno del tracciato in modo da ridurre i modellamenti del terreno, dal momento che il materiale scavato deve essere trasportato al di fuori del sito con notevoli costi aggiuntivi essendo vietato depositarlo sui fianchi delle colline. In secondo luogo, la quasi totale sospensione del nastro trasportatore su sostegni in acciaio caratterizzati da una leggerezza formale consente di ottenere un triplice scopo: evitare le improvvise inondazioni, consentire il libero transito degli animali selvatici e ridurre l'impatto visivo sul territorio conformandosi di volta in volta alla topografia esistente.

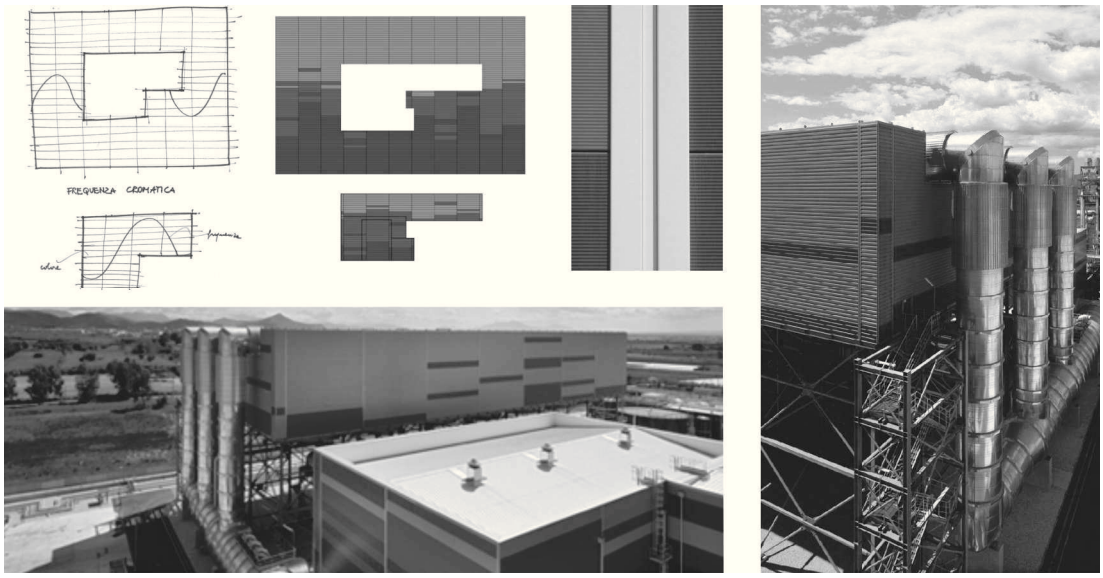
CONFIGURAZIONE/5 – ACCOSTAMENTI MATERICI



Progettista: Markus Tauber Architectura
Opera: **Centrale di Teleriscaldamento**
Luogo: Italia, Silandro
Anno: 2006 (progetto), 2006-2009 (realizzazione)
Bibliografia: http://europaconcorsi.com

L'idea progettuale si basa sullo slogan *pietra e fuoco*: la centrale di teleriscaldamento è caratterizzata infatti dalla composizione di due volumi, dove la *pietra* è un corpo principale contenente gli impianti necessari alla generazione del calore, rivestito interamente con gabbioni in pietra che riprendono la tessitura delle mura dei vigneti lungo il pendio della Val Venosta, mentre il *fuoco* è un volume contenente il deposito della biomassa, realizzato interamente in legno e avvolto da una rete metallica per consentire alle piante di formare una sorta di tessuto verde sulle pareti.
Il posizionamento dei due volumi crea degli spazi all'aperto per il movimento e lo stoccaggio della biomassa, mentre ampie vetrate dalla forma triangolare favoriscono una connessione visiva con il mondo interno della centrale, fortemente tecnico e funzionale, per chi passeggia lungo l'argine.

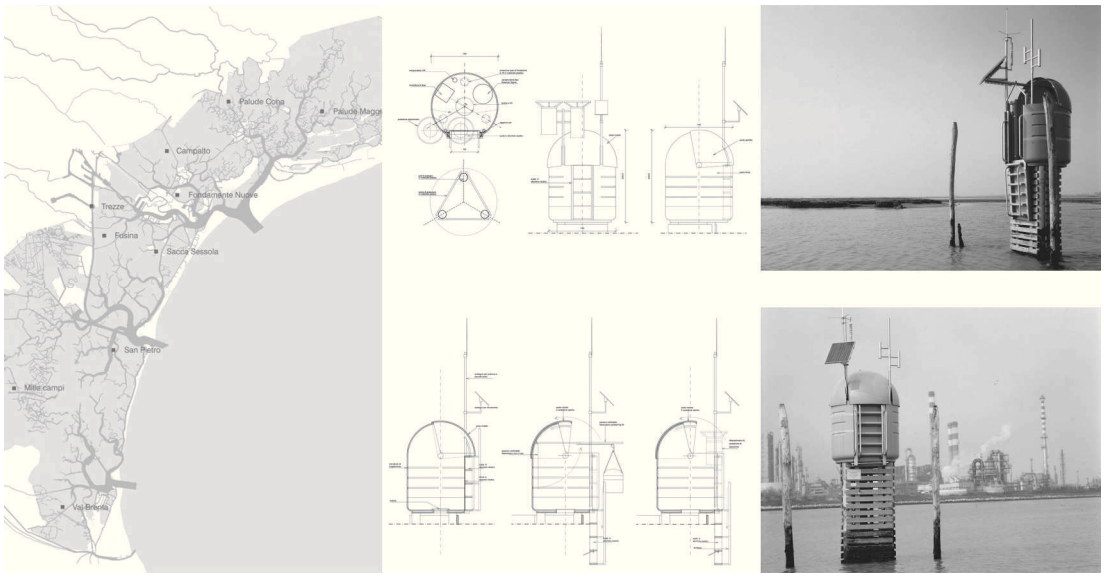
CONFIGURAZIONE/6 – FREQUENZE CROMATICHE



Progettista: Frigerio Desing Group
Opera: **Calenia Energia - Centrale elettrica a ciclo combinato 2x400MWe**
Luogo: Italia, Sparanise
Anno: 2002-2007
Bibliografia: http://www.frigeriodesign.it/2007/09/10/centrale-elettrica-a-ciclo-combinato-2x384-mwe-calenia-energia-sparanise-ce-italia/
http://europaconcorsi.com

I tre temi progettuali affrontati da questo intervento sono l'inserimento del complesso industriale in un contesto naturale e paesaggistico, il conferimento di qualità architettonica a costruzioni di grandi dimensioni e la comunicazione dell'immagine rappresentativa del committente – uno dei principali protagonisti europei nella produzione energetica. La strategia compositiva reinterpreta la legge fisica della frequenza che governa l'universo dell'elettricità nella forma di frequenza cromatica che costituisce il profilo architettonico di tutto il complesso. Le superfici sono colorate con tre declinazioni di blu e frammentate con geometrie orizzontali per smaterializzare i grandi volumi richiesti dalle esigenze tecniche. L'adozione di una pelle colorata intende non tanto mimetizzare una scomoda presenza quanto piuttosto dichiararla in modo gradevole.

CONFIGURAZIONE/7 – EMERGENZE PUNTUALI

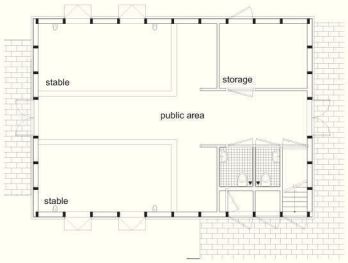


Progettista: C+S Associati
Opera: **PML - Piattaforma di monitoraggio della qualità della laguna**
Luogo: Italia, Venezia
Anno: 2009
Bibliografia: http://europaconcorsi.com

Per monitorare la qualità chimico-fisica dell'aria e dell'acqua nella laguna di Venezia è stata istituita una rete di rilevamento costituita da dieci ambiti - sia quelli prossimi alla città e ai canali sia quelli paludosi più distanti – nei quali è inserito *PML*, un modulo che ospita i dispositivi tecnici, energeticamente autosufficiente grazie all'alimentazione con pannelli fotovoltaici e collegato via satellite con una centrale operativa per la raccolta dei dati rilavati dagli strumenti.
La struttura assume una singolarità formale per distinguersi nettamente dai numerosi segni che punteggiano il paesaggio lagunare: ad esempio, le bricole (strutture formate da due o più pali di legno legati tra di loro e impiegate per indicare le vie d'acqua) le paline (pali singoli per l'attracco delle imbarcazioni), le centraline elettriche per il rilevamento delle maree o i capitelli religiosi. La parte superiore comprende un guscio e un piano di calpestio in vetroresina mentre il basamento, che sostiene il modulo e contiene una sonda elettrochimica, è realizzato in plastica riciclata, in modo da evitare una alterazione dei parametri. Il modulo minimizza gli eventuali atti vandalici nonché eventuali furti delle attrezzature grazie alla mancanza di spazi esterni praticabili, ottenuta mediante il sistema di chiusura della calotta e lo scorrimento verticale della scala di accesso a una quota irraggiungibile.

CONFIGURAZIONE/8 – SCATOLA ANIMATA





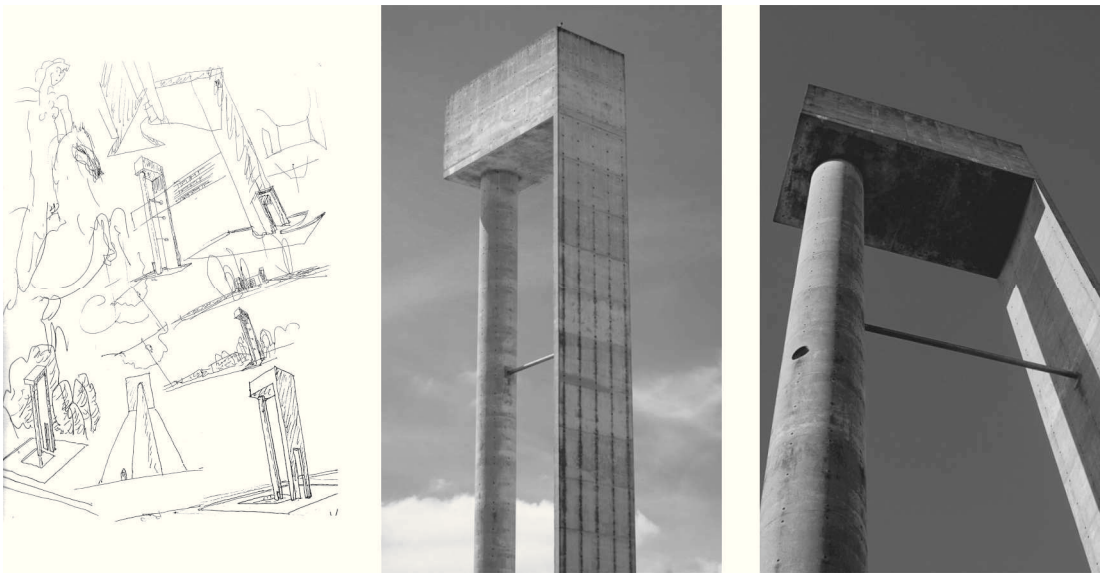




Progettista: 70F Architecture
Opera: **Petting farm den Uyl Park**
Luogo: Paesi Bassi, Almere
Anno: 2008
Bibliografia: http:// www.70f.com
http:// www.archiportale.com

Sorta sulle fondamenta di una fattoria distrutta da un incendio, la nuova costruzione ospita la stalla per circa metà della sua superficie, mentre l'altra metà è destinata ai servizi e al deposito; il soppalco ospita invece gli uffici.
La strategia compositiva prevede una *scatola animata*, costituita da un sistema di pannelli frangisole in legno, per garantire una ventilazione costante, e da sei persiane la cui apertura e chiusura sono regolate automaticamente in funzione del sorgere del sole e del tramonto: l'idea dei progettisti è quella di realizzare una costruzione che analogamente agli ovini ospitati al suo interno si sveglia e va a dormire tutti i giorni. Inoltre, l'illuminazione notturna trasforma la fattoria in un segnale luminoso all'interno del parco in cui sorge.

CONFIGURAZIONE/9 – VERTICALITA' IDRICA



Progettista: Àlvaro Siza Vieira
Opera: **Torre piezometrica del campus universitario**
Luogo: Portogallo, Aveiro
Anno: 1988-1989
Bibliografia: AA.VV., *Àlvaro Siza. L'architetto che voleva essere scrittore,* Catalogo, pp. 36-39
Siza, Alvaro; ed. it. *Dentro la città*, Milano, Motta, pp. 18-23

In occasione della realizzazione del nuovo campus universitario di Aveiro, Siza riceve l'incarico di progettare una serbatoio idrico; inizialmente previsto sul tetto della biblioteca, si decide successivamente di posizionarlo come elemento autonomo sul lato opposto del campus.
La soluzione progettuale scelta abbandona la tradizionale idea della vasca circolare per proporre una costruzione che si colloca nel paesaggio prevalentemente orizzontale della città come una scultura minimale o un oggetto di design ingrandito di scala. La vasca in cemento armato a forma di parallelepipedo è sostenuta a quaranta metri di altezza da due elementi verticali aventi caratteristiche strutturali differenti ma complementari: un setto dallo spessore di quindici centimetri e una colonna cava, collegati da due tiranti d'acciaio per assicurare stabilità alla costruzione; all'interno della colonna cava trovano posto le tubature e la scala di servizio, a cui si accede da una solida porta di rame.
L'asimmetria della composizione offre differenti prospettive di questo segno verticale, suscitando nell'osservatore un senso di instabilità e di fragilità inusuale per questo tipo di costruzione, che costituisce in tal modo un punto di riferimento visivo.

CONFIGURAZIONE/10 – PERFORMANCE SOCIALE

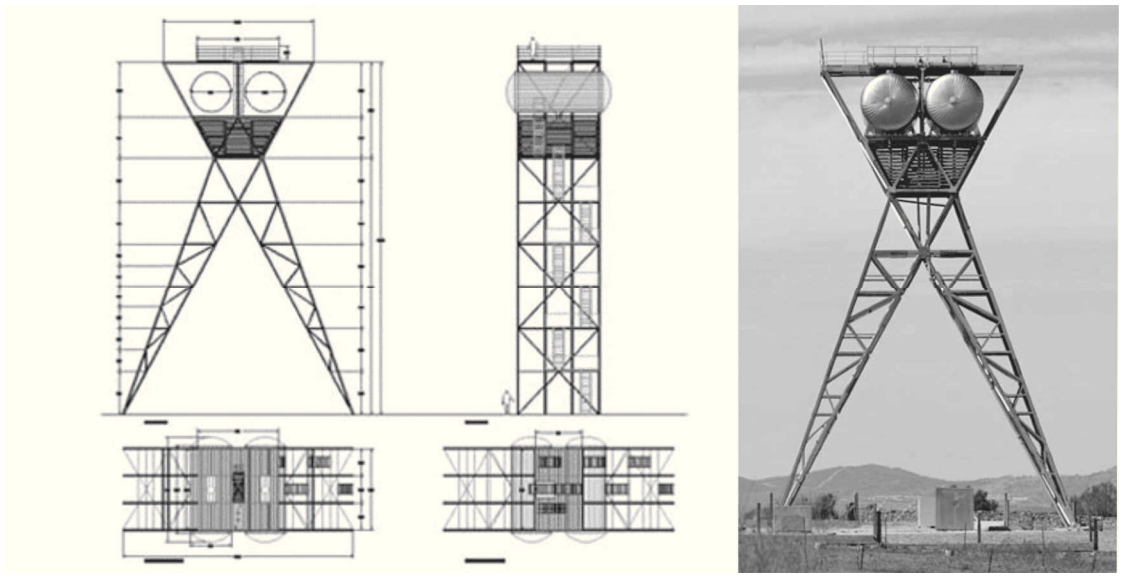




Progettista: Gitta Gschwendtner
Opera: **Animal Wall**
Luogo: Regno Unito, Cardiff
Anno: 2009
Bibliografia: Architectural Review, vol. 226, n. 1352, Ottobre 2009, p. 26
http://www.gittagschwendtner.com/spaces_frameset.html

Animal Wall è una installazione artistica a scala urbana: si tratta di un muro sviluppato linearmente per cinquanta metri mediante l'aggregazione lineare di mille ricoveri per uccelli e pipistrelli in una zona residenziale della Cardiff Bay accessibile dalla passeggiata nel lungofiume che la collega al centro urbano. L'installazione invita a riflettere sull'impatto ambientale che l'incessante urbanizzazione produce sulla fauna locale, offrendo a quest'ultima un habitat artificiale.
A seguito di una consultazione con un ecologista, sono state individuate quattro differenti tipologie di ricovero per volatili, successivamente inserite in una struttura di cemento che riproduce le venature del legno; la scelta di creare mille ripari coincide provocatoriamente con il numero di alloggi che insistono sull'area.
La costruzione, oltre a essere opera d'arte e strumento di comunicazione sociale, diviene elemento di mediazione tra lo spazio privato del complesso residenziale con lo spazio pubblico del parco adiacente la baia.

CONFIGURAZIONE/11 – ANFORA CONTEMPORANEA



Progettista: Ignacio Isasi Zaragozà, Ignacio Mendaro Corsini
Opera: **Depòsito de Agua**
Luogo: Spagna, Guijo de Coria
Anno: 2007
Bibliografia: http://www.dezeen.com
http://europaconcorsi.com

A partire dal programma funzionale, che prevede una torre idrica alta ventidue metri per la fornitura di acqua all'intera città senza ricorrere alle pompe e un sistema per accedere al serbatoio sulla sommità per la manutenzione, la strategia compositiva propone un'anfora del ventunesimo secolo, reinterpretazione contemporanea del grande contenitore ceramico adoperato in epoca antica sia per contenere derrate alimentari sia per premiare gli atleti vincitori nelle gare sportive.
Unico segno verticale nel paesaggio oltre alla torre campanaria della chiesa, la torre idrica ha una struttura in acciaio galvanizzato che sostiene due serbatoi costituiti da elementi prefabbricati rivestiti in acciaio inox; il sistema di scale e piattaforme necessarie alla manutenzione è invece realizzato in legno.

CONFIGURAZIONE/12 – ESPRESSIVITA' STATICA







Progettista: Eduardo Torroja Miret
Opera: **Acquedotto Alluz**
Luogo: Spagna, Andalusia
Anno: 1940-1941
Bibliografia: http://www.enciclopedianavarra.biz/navarra/alloz-acueducto-de/1003/1/

L'acquedotto, parte di una infrastruttura idrica che preleva l'acqua dal bacino artificiale e la trasporta per undici chilometri fino alla centrale elettrica di Mañeru, è una delle prime costruzioni che adotta la tecnica del cemento precompresso e si caratterizza per la riuscita sintesi tra l'originalità tecnica e la bellezza architettonica.
La strategia compositiva adotta i vincoli strutturali come strumento per l'espressione formale: così i sostegni in calcestruzzo assumono una conformazione a forbice per resistere meglio alle sollecitazioni, mentre le travi longitudinali che costituiscono il canale, composte da una campata centrale di venti metri di luce e da due mensole laterali di dieci metri ciascuna, sono costruite in cemento precompresso per evitare la presenza di trazione. La forma a parabola cubica adottata per la sezione trasversale del canale trova le sue ragioni nella funzione strutturale di resistenza alla spinta idraulica esercitata dall'acqua. inoltre, la doppia compressione longitudinale e trasversale assicura l'assenza di fessurazioni, condizione fondamentale in una costruzione idraulica per evitare la dispersione di acqua e per garantirne la durata.

CONFIGURAZIONE/13 – SEMPLICITA' INSEDIATIVA







Progettista: Francisco Mangado
Opera: **Scuderia del Centro Ippico La Ultzama**
Luogo: Spagna, Zenotz
Anno: 2008
Bibliografia: http://europaconcorsi.com

La scuderia appartiene a un centro ippico di alto livello dedicato all'equitazione e ubicato in una valle a nord della Navarra.
Il progetto riprende la chiarezza architettonica degli insediamenti urbani circostanti, incentrata sulla configurazione volumetrica e sull'uso dei materiali. Tale chiarezza pervade anche l'organizzazione strutturale e costruttiva: a prescindere dalla destinazione d'uso e dalla dimensione, le costruzioni danno luogo a un insieme organico per evitare una frammentazione architettonica ritenuta incompatibile con il contesto paesaggistico. Per quanto riguarda la scelta dei materiali, che giocano un ruolo importante nel progetto, le tradizionali pareti bianche intonacate delle masserie locali sono sostituite da una lamiera in alluminio che, combinata con il legno di quercia, consente la sperimentazione di una nuova espressività e di una immagine contemporanea.
L'articolazione planimetrica prevede due volumi disposti in parallelo e collegati perpendicolarmente: il primo contiene i ricoveri per i cavalli e gli alloggi per il personale ed è caratterizzato da una copertura che si piega per assecondare le differenti altezze necessarie negli ambienti interni, mentre il secondo ospita la pista olimpica, la residenza dei proprietari e spazi di formazione per allenatori e fantini.

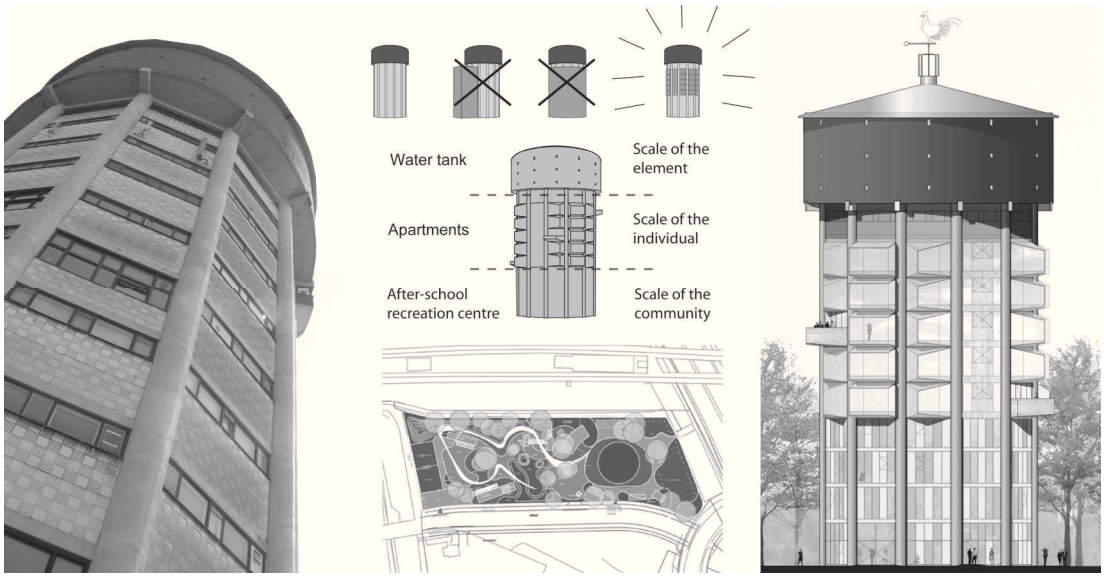
CONFIGURAZIONE/14 – PERMANENZA EFFIMERA



Progettista: R&Sie
Opera: **Hybrid Muscle**
Luogo: Thailandia, Chan Mai
Anno: 2001 (progetto), 2003 (realizzazione)
Bibliografia: Lotus, n. 140, Febbraio 2010, "Sustainability?", pp. 90-91
http://www.new-territories.com/hybrid%20realized.htm
http://www.archiportale.com

Hybrid Muscle è un generatore elettrico completamente sostenibile in quanto attivato dalla forza muscolare di un bufalo albino situato al centro di un grande campo di riso nei margini di un villaggio nel nord della Thailandia: il bufalo, legato a dei cavi, pascolando nel campo solleva un contrappeso in acciaio di due tonnellate, convertendo l'energia meccanica in elettricità sufficiente ad alimentare una decina di lampadine, alcuni computer portatili e telefoni cellulari. In questo modo è possibile svolgere attività di lavoro o ricreative evitando la dipendenza dal collegamento alla rete elettrica.
Il generatore nasce da una interazione tra architettura e cinematografia, con il doppio obiettivo di fungere da scena per il film *Boys from Mars* del regista Philippe Parreno e di essere successivamente utilizzato in modo permanente per scopi sociali, in contrapposizione al carattere effimero di molti set cinematografici, generalmente distrutti al termine delle riprese.
La costruzione è costituita da una struttura in legno e acciaio, sul quale sono fissate delle lastre in elastomero che forniscono prestazioni simili a quelle offerte dalle foglie di teak impiegate nei rifugi della zona.

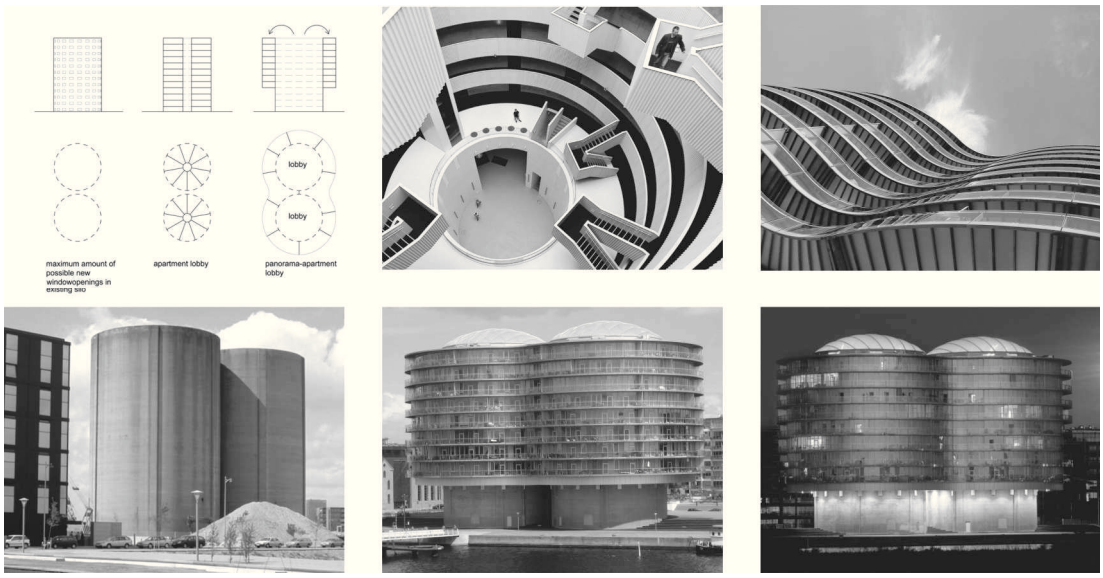
INTEGRAZIONE/1 – INNESTO ABITABILE



Progettista: Dorte Mandrup Arkitekter
Opera: **Jægersborg Water Tower**
Luogo: Danimarca, Gentofte
Anno: 2004 (progetto), 2006 (realizzazione)
Bibliografia: Anselmi, Cecilia, Prati, Carlo, *Upgrade Architecture*, Roma, Edilstampa, 2010, pp. 92-99
http://www.archdaily.com/6748/jaegersborg-water-tower-dorte-mandrup-arkitekter/

Nel 2004 viene indetto un concorso per la conversione di una torre idrica in residenza per studenti allo scopo di incentivare soluzioni capaci di integrare il passato industriale con l'innovazione delle unità abitative minime e degli spazi di relazione richiesti.
La proposta vincitrice prevede un edificio multifunzionale che costituisce un *landmark* a scala urbana e territoriale, e opera mediante la strategia compositiva dell'innesto per mantenere visibile la struttura portante: nei livelli superiori le cellule residenziali si incastrano come frammenti di cristallo estroflessi nella rigidità dei pilastri preesistenti secondo una successione simile alla variazione ritmica della musica. I livelli inferiori accolgono gli ambienti flessibili di un centro sociale ricreativo, mentre sulla sommità viene mantenuto l'originario serbatoio idrico.

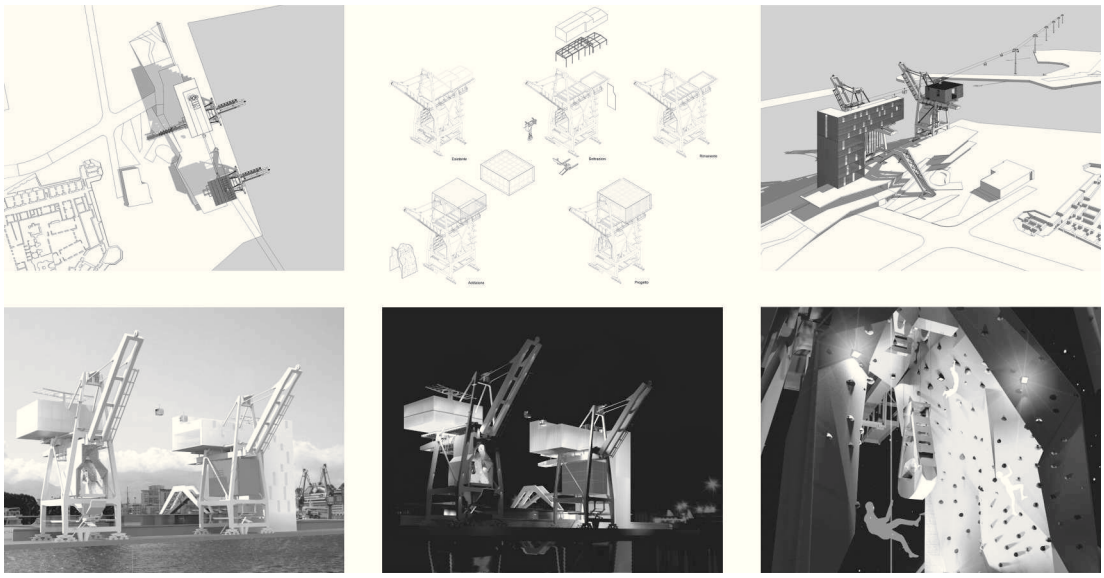
INTEGRAZIONE/2 – CONTENITORI INCOMPLETI



Progettista: MVRDV
Opera: **Gemini Residences-Frosilo**
Luogo: Danimarca, Island Brygge (Copenhagen)
Anno: 2001-2005
Bibliografia: Lotus, n. 132, Febbraio 2008, "Housing Differentation", pp. 72-74
http://www.mvrdv.nl/#/projects/129geminiresidences

Il progetto di conversione di due silos per cereali all'interno del vecchio porto commerciale in un complesso residenziale si inserisce nel più ampio processo europeo di trasformazione delle aeree portuali dismesse in nuovi quartieri urbani di qualità ambientale, grazie alla presenza del mare, alla prossimità con il centro e all'architettura.
La strategia compositiva considera il semplice volume dei due silos come un edificio incompleto cui intervenire operando una addizione, in modo da trasformare la limitazione strutturale nel praticare ampie bucature come occasione per l'invenzione architettonica: gli spazi residenziali sono racchiusi in un volume organico che avvolge esternamente le due strutture preesistenti, coperte da un tetto in vetro e utilizzate come lobby. In tal modo, si ottengono al contempo una maggiore flessibilità, una massima superficie di esposizione e la presenza di numerose viste panoramiche per gli alloggi.

INTEGRAZIONE/3 – POLARITA' URBANA



Progettista: Vincenzo Latina (capogruppo)
Opera: **Riqualificazione delle gru scaricatori di porto**
Luogo: Italia, Palermo
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: Arca, n. 265, Gennaio 2011, pp. 90-93
http://europaconcorsi.com

Ubicato in posizione baricentrica tra l'area di attracco delle grandi navi da crociera e quella delle imbarcazioni da diporto, il sistema costituito dalle due gru diviene nuova cerniera tra il porto e la città retrostante. Mai entrate in esercizio, nel progetto di rifunzionalizzazione le due gru accolgono rispettivamente funzioni ludiche, sportive e ricreative (palestra, arrampicata sportiva, trampolino per *bungee jumping*), nonché turistiche e culturali (approdo teleferica, ristorante, bar, museo della marina mercantile, spazi commerciali ed espositivi).
L'idea progettuale opera per addizione con l'inserimento di volumi in vetro acidato e materiali metallici riciclati sulla struttura in acciaio che risultano quasi invisibili nelle ore diurne, per accendersi in quelle notturne trasformandosi in lanterne urbane sospese sull'acqua. Il progetto prevede inoltre una interpretazione artistica delle strutture preesistenti mediante il coinvolgimento di artisti contemporanei in un *action painting*, dove le applicazioni di vernici colorate fluorescenti conferiscono una nuova *pelle* alle due gru.

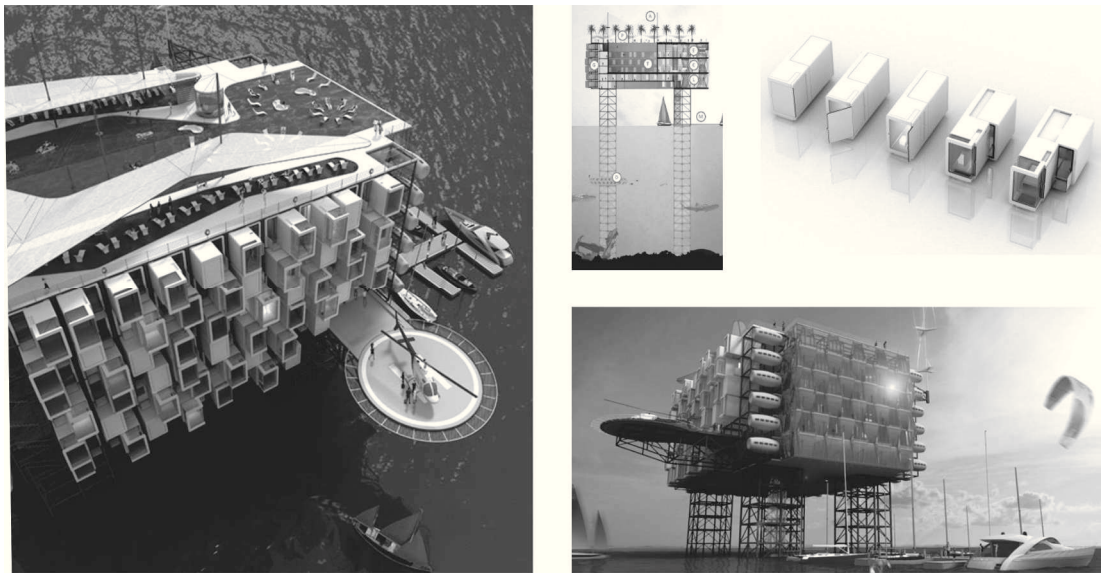
INTEGRAZIONE/4 – SEGNALE ARMONICO



Progettista: AKA, D. Tirotta e P. Calabrò, Studio Alter
Opera: **Concorso "Centro televisivo sperimentale e didattico-culturale"**
Luogo: Italia, Reggio Calabria
Anno: 2008 (progetto)
Bibliografia: http://www.archiportale.com
http://www.akaproject.it
http://www.altersaa.it

Le tre proposte premiate dal concorso adottano una strategia compositiva basata sull'integrazione dell'antenna televisiva con le preesistenze e le nuove costruzioni del centro sperimentale. Quella vincitrice (a destra, in alto) unisce organicamente l'antenna e la copertura bioclimatica a rete che avvolge gli edifici, dando origine a un'opera scultorea che assume valore simbolico e visivo nel paesaggio.
La proposta risultata seconda (a sinistra), conferisce all'archeologia industriale esistente la duplice valenza di patrimonio del passato e potenzialità per il futuro; in questa logica l'antenna è pensata come icona totemica che si rende visibile sia all'interno del complesso per la sua posizione baricentrica, sia da lontano con la sua immagine ispirata al mondo nautico: una serie di piattaforme sovrapposte e delimitate su un lato da una vela in cemento svettano sul basamento analogamente all'albero maestro sul ponte di comando di una nave.
La proposta classificata al terzo posto (a destra, in basso) assimila l'antenna e le altre costruzioni a una serie di enormi pietre levigate dal vento e dall'acqua - in omaggio al paesaggio costiero della città in cui sorge - avvolgendole con una pelle esterna formata da una struttura geodetica metallica e tamponata da cuscini in ETFE opachi sulla sommità e più trasparenti verso l'attacco a terra.

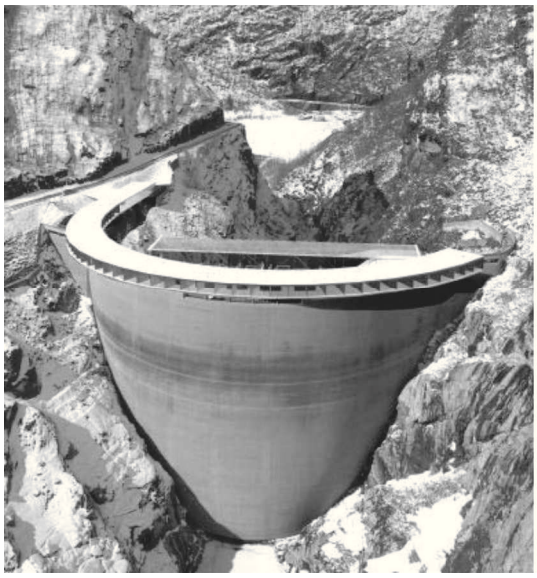
INTEGRAZIONE/5 – PIATTAFORMA OSPITALE

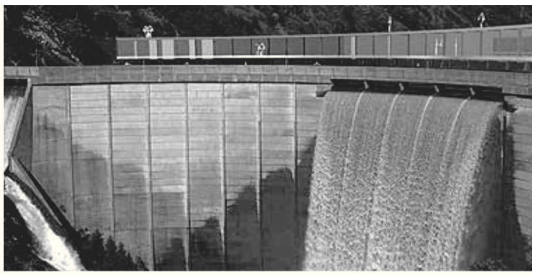


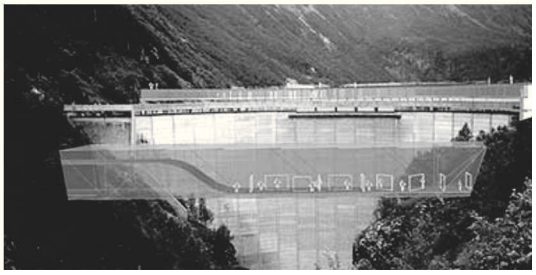
Progettista: Morris Architects
Opera: **The Oil Rig Resort**
Luogo: Messico, Golfo del Messico
Anno: 2008 (progetto)
Bibliografia: Arca, n. 257, Aprile 2010, p. 102
http://www.morrisarchitects.com
http://www.archiportale.com

La proposta prevede la conversione di una piattaforma petrolifera dismessa in albergo per appassionati di attività acquatiche - ad esempio il *windsurfing*, la pesca sportiva o lo *snorkeling* – che funge anche da scalo per le navi da crociera dirette verso il Messico.
L'idea progettuale consiste nel massimizzare l'uso delle infrastrutture tecniche esistenti: dal punto di vista energetico, il complesso può funzionare in modo autonomo attraverso il riutilizzo degli attuali impianti di perforazione *offshore*, che sviluppano energia bruciando petrolio nei generatori termici, integrati con generatori di elettricità alimentati dal moto ondoso del mare, da sonde geotermiche fissate sulle esistenti strutture di trivellazione e da pannelli solari.
Gli spazi sono organizzati attorno al nucleo centrale, che agisce come zavorra per stabilizzare l'albergo durante le tempeste oceaniche. Le trecento camere sono costituite da moduli che si innestano sulla struttura portante analogamente al balano di mare, piccolo crostaceo che vive attaccato agli scafi delle navi; tali moduli sono progettati per essere trasportati sulla piattaforma mediante container standard. Le altre funzioni previste includono un centro conferenze, una sala da ballo, un centro benessere, un eliporto, negozi, intrattenimenti notturni, un casinò e un planetario.

INTEGRAZIONE/6 – PANORAMA IDROELETTRICO



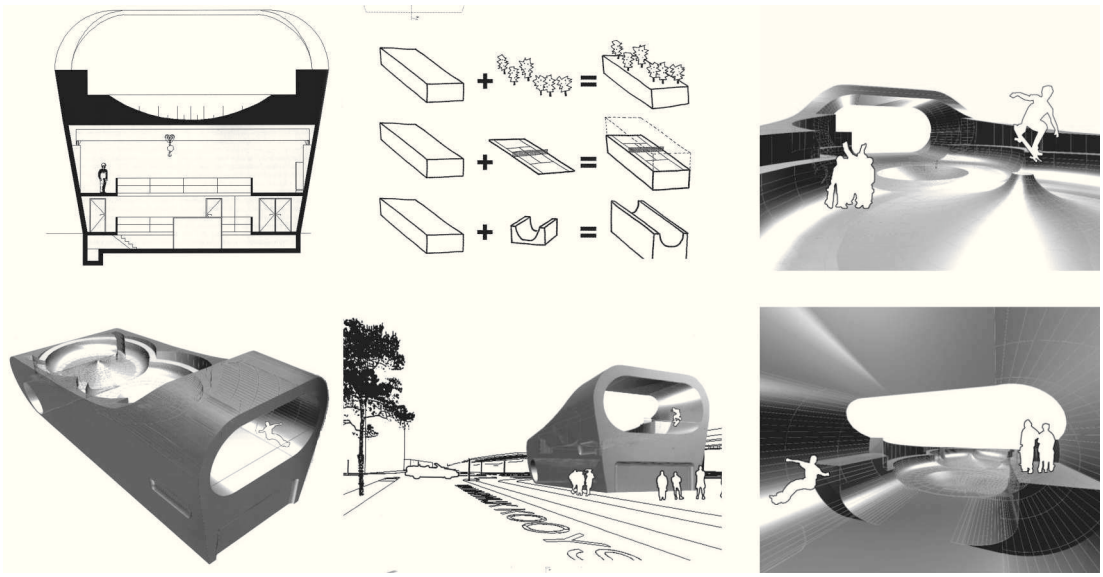




Progettista: Snøhetta
Opera: **Hotel-Galleria**
Luogo: Norvegia, Tafjord
Anno: 2005 (progetto)
Bibliografia: Casamica, n. 12-05, Dicembre 2005, pp. 168-170
http://www.snoarc.no
http://www.arcspace.com/architects/snoehetta/Tafjord/

Il progetto prevede la realizzazione di un hotel-galleria d'arte nel fiordo di Tafjord sulla costa occidentale della Norvegia. Il sito sorge in corrispondenza della diga Zakarias, che con i suoi novantasei metri di altezza rappresenta la seconda diga artificiale più alta in Europa, adoperata per la fornitura di elettricità per usi residenziali e industriali dal 1923 al 1989, e poi convertita in museo della centrale elettrica.
La strategia compositiva coniuga natura, arte e tecnica attraverso due volumi. Il primo è un prisma a sezione quadrata di otto metri per lato, trasparente e sospeso tra le due pareti del fiordo, alle cui estremità sono ubicati due ambienti ipogei: l'ingresso e una sala per la proiezione dei lavori della video-artista locale Marianne Heske dedicati alla natura di Tafjord; al suo interno trovano posto un auditorium e altri spazi espositivi, mentre durante la notte questo ponte di vetro trasforma la diga in gigantesco schermo proiettando dei video nella sua superficie curva. Il secondo volume è un nastro curvo adagiato sulla sommità della diga, che contiene le quaranta camere dell'hotel e offre una vista spettacolare sul fiordo e sulla cascata della diga medesima; l'accesso è scavato nella roccia, in comune con quello della galleria d'arte.

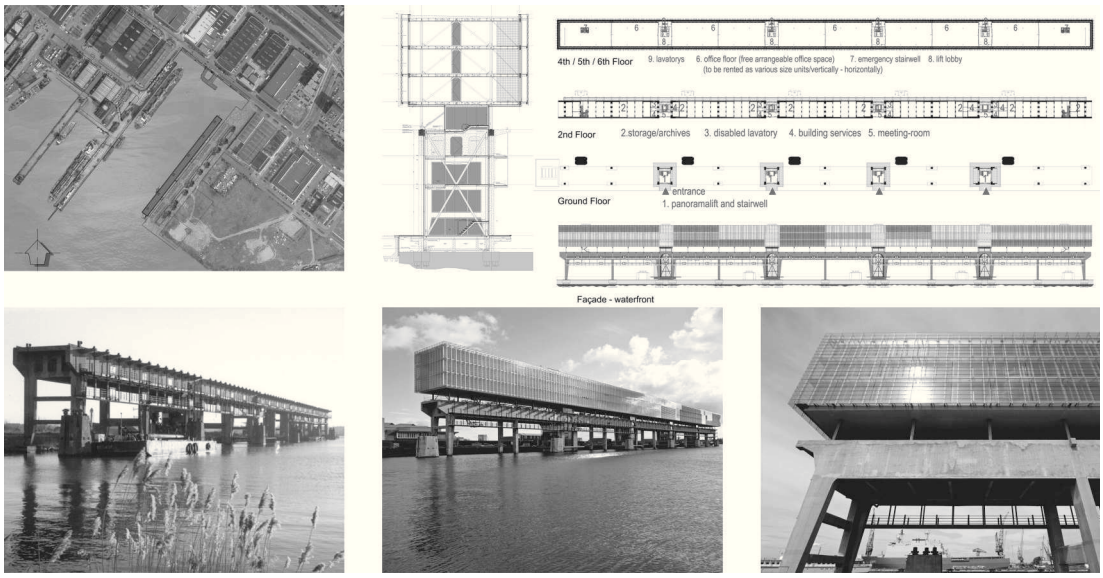
INTEGRAZIONE/7 – LANDMARK PERIFERICO



Progettista: Next
Opera: **The Booster**
Luogo: Paesi Bassi, Amsterdam
Anno: 2003 (progetto)
Bibliografia: Arca, n. 195, Settembre 2004, pp. 32-33
http://www.nextarchitects.com/projects/479

La stazione di pompaggio è una attrezzatura di pubblica utilità appartenente al sistema fognario indispensabile per ogni città ma invisibile dato che, ospitando dispositivi tecnici non accessibili al pubblico, non stabilisce alcuna relazione né con gli abitanti né con gli spazi circostanti.
La strategia progettuale si pone l'intento di stabilire un nuovo rapporto tra la costruzione e il contesto inserendo una funzione pubblica, nello specifico una pista per lo skateboard: la forma architettonica nasce dall'aggregazione tra il volume tecnico e gli elementi – lastre e tubi pieni - necessari per la pista, generando una scultura a scala urbana dotata di qualità e visibile dalla metropolitana della vicina uscita del raccordo anulare di Amsterdam.

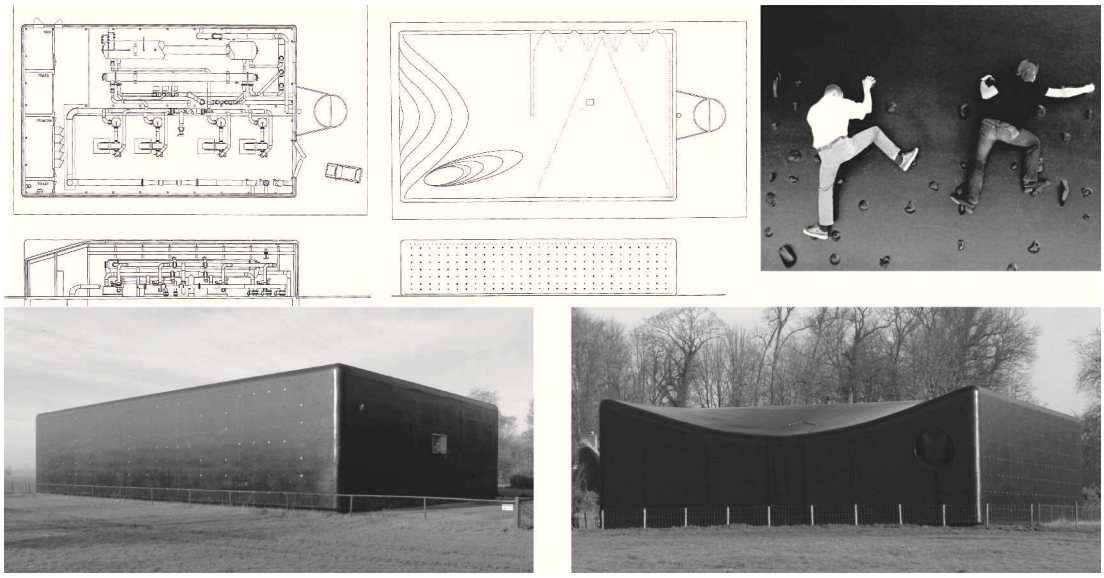
INTEGRAZIONE/8 – SUPPORTO INDUSTRIALE



Progettista: OTH – Ontwerpgroep Trude Hooykaas
Opera: **Kraanspoor Office building**
Luogo: Paesi Bassi, Amsterdam
Anno: 1997 (progetto), 2006-2007 (realizzazione)
Bibliografia: Anselmi, Cecilia, Prati, Carlo, *Upgrade Architecture*, Roma, Edilstampa, 2010, pp. 120-127
Interni, n. 598, Gennaio/Febbraio 2010, pp. 85-86
http://www.archdaily.com

Il *Kraanspoor* è un edificio per uffici di tre livelli collocato sulla struttura in cemento armato di un carroponte costruito nel 1952 all'interno di un cantiere navale; il nuovo volume enfatizza lo sviluppo longitudinale della struttura, pari a duecentosettanta metri per una profondità di soli otto metri.
La strategia progettuale si basa sulla fusione tra eredità industriale e tecnologie innovative in un contesto dal notevole peso paesaggistico, riconfigurando l'ex carroponte come fondazione o supporto per l'edificio e consentendo al contempo la nidificazione per la colonia di uccelli acquatici che insiste nel sito, in modo da preservare la biodiversità dei luoghi.
La struttura preesistente rimane inalterata, sia utilizzando la sua massima capacità portante sia impiegando acciaio e legno per la parte aggiunta. Questa è caratterizzata anche da un involucro trasparente ventilato composto da una doppia pelle in vetro, in modo da consentire una maggiore illuminazione naturale e la vista panoramica del fiume Lj in direzione del centro urbano.

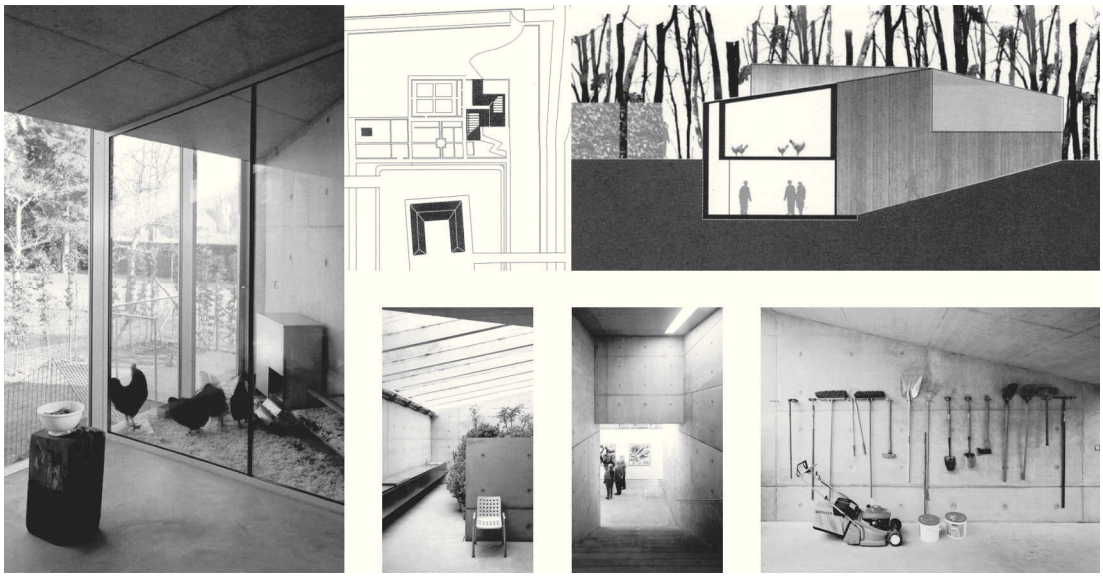
INTEGRAZIONE/9 – ATTRAZIONE GIOVANILE



Progettista: NL Architects
Opera: **Centrale termoelettrica WOS8**
Luogo: Paesi Bassi, Utrecht
Anno: 1997 (progetto), 1998 (realizzazione)
Bibliografia: Navigator, n.9, Febbraio 2004, "Ambiente sportivo", pp. 42-45
http://www.nlarchitects.nl
http://architettura.supereva.com/files/20031019/index.htm

Wos8 (*Warmte Overdacht Station n. 8*) è una centrale di teleriscaldamento che fornisce acqua calda prelevata da un vicino impianto industriale e la distribuisce agli alloggi di Leidsche Rijn, area di nuova espansione residenziale nei pressi di Utrecht.
La scala della centrale è determinata dalle dimensioni minime richieste dagli impianti tecnici per ridurre l'impatto visivo e dall'esigenza di contenere i costi. La strategia compositiva ribalta l'idea di inaccessibilità e di conseguenti rischi derivanti da atti vandalici operando sulla definizione della pelle esterna - un contenitore protettivo delle turbine di pompaggio, realizzato con una membrana di poliuretano – e sulla costituzione di un inedito spazio pubblico a vocazione giovanile nell'anonima periferia olandese - sui fronti longitudinali sono applicate delle prese artificiali per l'arrampicata che compongono la scritta *la facciata cieca* in caratteri Braille, mentre sui fronti trasversali si trovano un canestro per il basket e una bucatura simile allo spioncino delle porte per osservare l'interno.
La cavità circolare praticata sul lato sud è pensata come *habitat* ideale per i pipistrelli, mentre alcuni nidi artificiali per altri volatili sono collocati sul tetto.

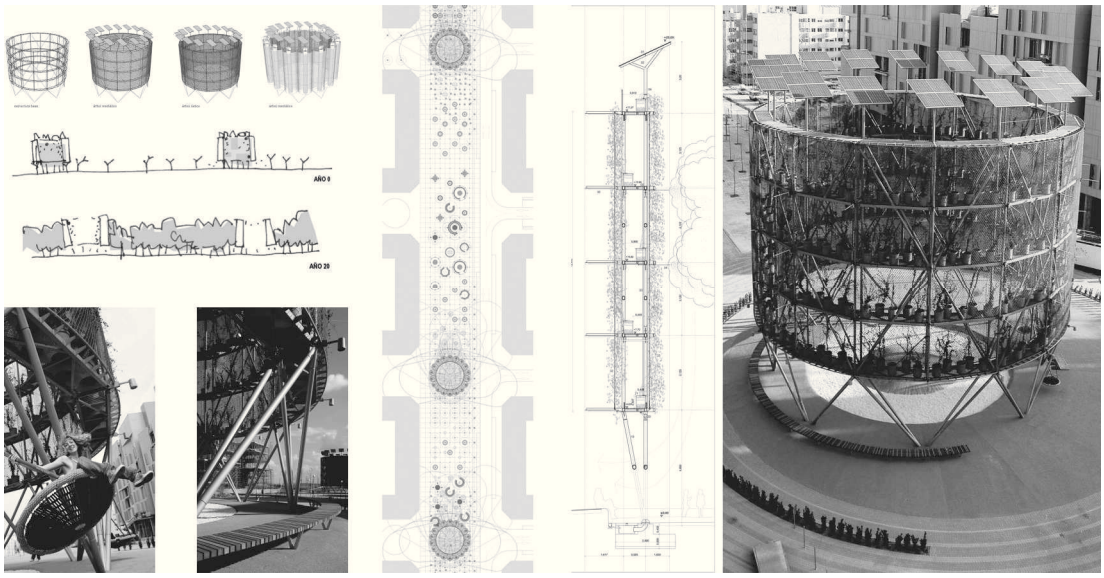
INTEGRAZIONE/10 – MONTAGGIO ARCHITETTONICO



Progettista: Wiel Arets
Opera: **Hedge House**
Luogo: Paesi Bassi, Wijlre
Anno: 1998-2001
Bibliografia: http://www.wielarestsarchitects.nl

Nonostante l'esigua dimensione di circa cinquecento metri quadrati, il padiglione nel parco del settecentesco Castello di Wijlre accoglie un programma variegato: al suo interno contiene una galleria d'arte con spazi espositivi, una caffetteria, una serra per i fiori, un deposito per gli attrezzi da giardinaggio e un pollaio. Alla complessità non corrisponde però una contraddizione, dal momento che l'accostamento della collezione d'arte del committente alle altre funzioni risponde all'esigenza di riprodurre l'aspetto rurale della dimora aristocratica, nella quale era precedentemente sistemata.
La strategia compositiva si basa sulla tecnica del montaggio: il progettista combina spazi, eventi e prospettive per creare una seducente esperienza architettonica che, analogamente allo schermo cinematografico, proietta il mondo naturale del parco e il mondo artificiale della costruzione sotto forma di sequenza di immagini. Inoltre, la collocazione intermedia tra l'ingresso pubblico e lo spazio privato del castello trasforma il padiglione in una variazione percettiva della passeggiata nel parco. L'articolazione spaziale segue invece il principio della massima esposizione mediante un andamento a zig-zag tanto in planimetria quanto in altimetria, consentendo l'illuminazione filtrata degli spazi del livello ipogeo.

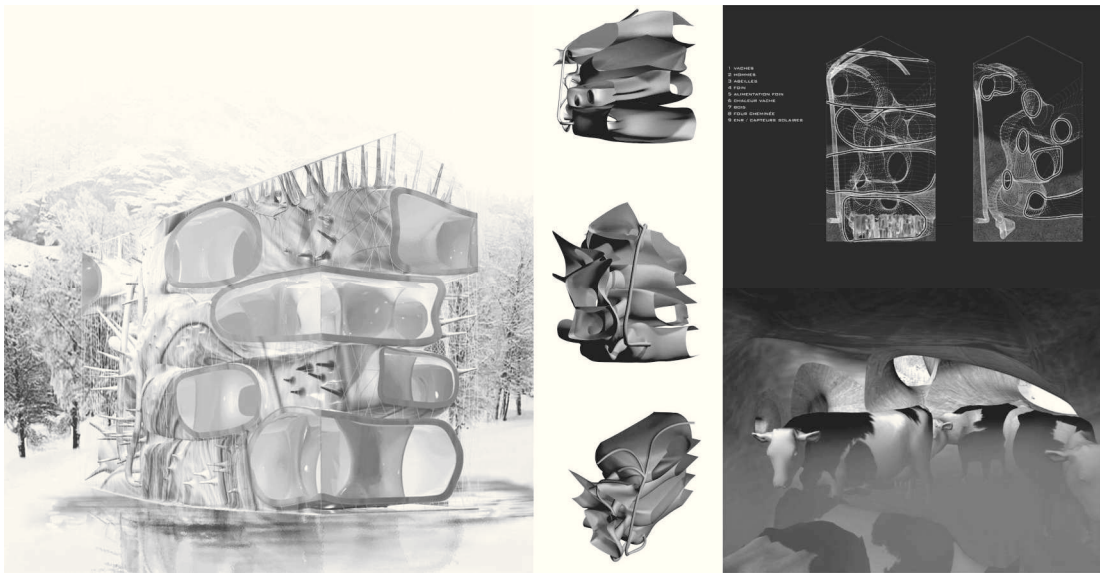
INTEGRAZIONE/11 – ALBERI SOCIALI



Progettista: Ecosistema Urbano
Opera: **Eco Boulevard**
Luogo: Spagna, Madrid
Anno: 2004-2005 (prima fase), 2006-2007 (seconda fase)
Bibliografia: **Arca**, n. 211, Febbraio 2006, pp. 24-27
Lotus, n. 140, Febbraio 2010, numero monografico "Sustainability?", pp. 126-129
http://www.archdaily.com/6303/eco-boulevard

Il progetto riguarda il condizionamento di un viale lungo cinquecentocinquanta metri e largo diciassette nel nuovo quartiere di Vallecas.
La strategia compositiva coniuga fattori bioclimatici, economici e sociali nei tre padiglioni cilindrici, cui spetta il compito di caratterizzare lo spazio pubblico: definiti *alberi aerei*, sono concepiti come protesi di un grande bosco - non ancora presente ma già previsto - che verranno rimossi e collocati in altre aree quando la vegetazione sarà cresciuta.
I tre padiglioni sono realizzati con una struttura leggera di acciaio zincato, sulla quale si innestano specie arboree rampicanti e che sostiene le torri di raffreddamento; sulla sommità trovano invece posto i pannelli fotovoltaici e i collettori solari mediante cui ottenere sia l'energia elettrica sia l'acqua calda necessarie alla climatizzazione, consentendo così di abbassare la temperatura fino a quindici gradi.
Lo spazio interno agli alberi aerei è utilizzato per funzioni pubbliche e sociali attraverso l'inserimento di panchine, aree per concerti, aree gioco, mercatini e sistemi multimediali per la proiezione di audio e video.

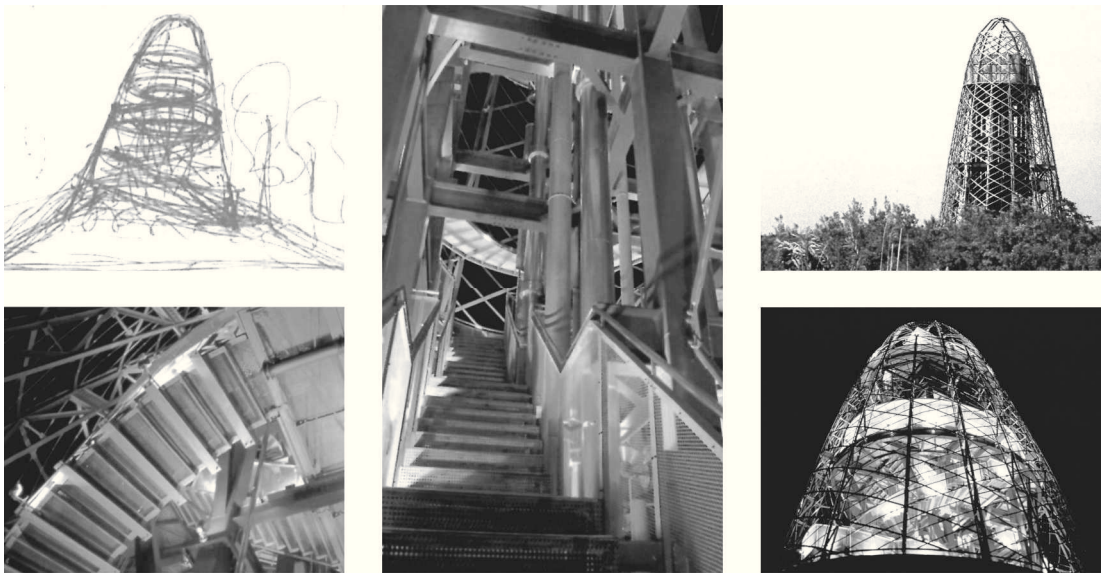
INTEGRAZIONE/12 – HABITAT DIGITALIZZATO



Progettista: R&Sie
Opera: **Scrambled Flat**
Luogo: Svizzera, Evolene
Anno: 2002 (progetto)
Bibliografia: Arca, n. 170, Maggio 2002, pp. 38-39
http://www.new-territories.com/scrambled.htm

Scrambled Flat è un complesso rurale costituito da tre appartamenti di cento metri quadrati ciascuno, una stalla per dodici mucche, un magazzino per il fieno, un magazzino per la legna e un locale per le arnie.
La strategia compositiva si sviluppa attraverso la digitalizzazione del tipico habitat delle alpi svizzere, per trasformarlo in un ambiente polifunzionale che integra gli spazi domestici con gli spazi per l'allevamento di animali e la conservazione di vegetali. Inoltre, il complesso è in grado di soddisfare il proprio fabbisogno mediante l'autoproduzione alimentare ed energetica.

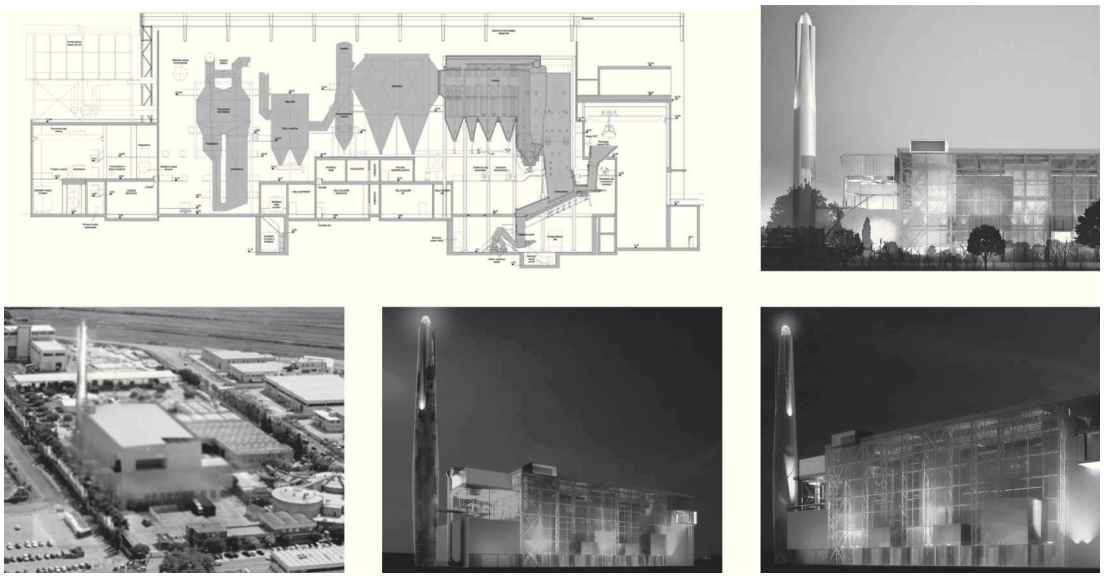
ALTERAZIONE/1 – ABITO METALLICO



Progettista: Hitoshi Abe
Opera: **Water Tower**
Luogo: Giappone, Prefettura di Miyagi
Anno: -
Bibliografia: Richardson, Phyllis, **XS: Big Ideas, Small Buildings**, London, Thames & Hudson, 2001, pp. 144-147

Il progetto della torre idrica prevede una modellazione del volume architettonico senza interferire eccessivamente con la sua capacità portante grazie a una maglia costituita da spirali in acciaio inox che avvolge il serbatoio e le scale creando una forma conica asimmetrica. Poggiata su una base in cemento armato, la struttura metallica interna deve invece assicurare una stabilità verticale e orizzontale e al contempo inserirsi armonicamente nel paesaggio. Abe paragona la forma della costruzione a una sorta di *strip-tease* strutturale e la maglia metallica – che funge anche da supporto all'edera per assicurare un armonico inserimento nella folta vegetazione del contesto – a un *negligée* architettonico.

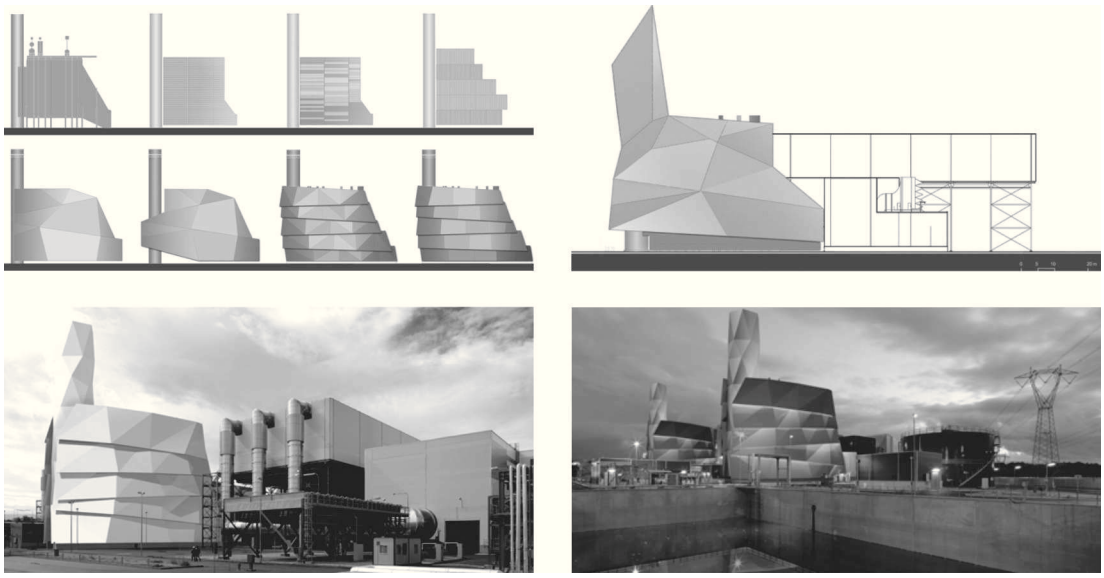
ALTERAZIONE/2 – CROMIE ARTIFICIALI



Progettista: Salvatore Leonardo
Opera: **Termovalorizzatore**
Luogo: Italia, Livorno
Anno: 2005 (progetto)
Bibliografia: http://www.leonardoprogetti.com/37/termovalorizzatore-livorno/

Il progetto costituisce l'occasione per affrontare il tema architettonico di un impianto per lo smaltimento dei rifiuti conferendogli la dignità di macchina contemporanea al servizio della collettività.
Piuttosto che confinare l'impianto in aree marginali o di mimetizzarlo, la strategia adottata punta a renderlo parte integrante tanto della città quanto del territorio; pertanto, le tre linee di incenerimento sono avvolte insieme da un involucro costituito da una rete metallica, che definisce l'immagine architettonica dell'impianto attraverso i riflessi della luce naturale ricevuta dall'esterno e della luce artificiale proveniente dall'interno. La ciminiera diviene elemento iconico del contesto, la cui configurazione spaziale è generata da un ellissoide che rastrema verso l'alto in forma di trifoglio per nascondere le tre canne fumarie alte ottanta metri.
La luce diviene elemento progettuale nei due volumi che compongono l'impianto: i proiettori da terra dotati di filtri colorati e gestiti da un sistema digitale proiettano differenti cromie sulla rete metallica, mentre per la ciminiera viene adoperato un sistema di luce dinamica per esaltarne il valore simbolico.

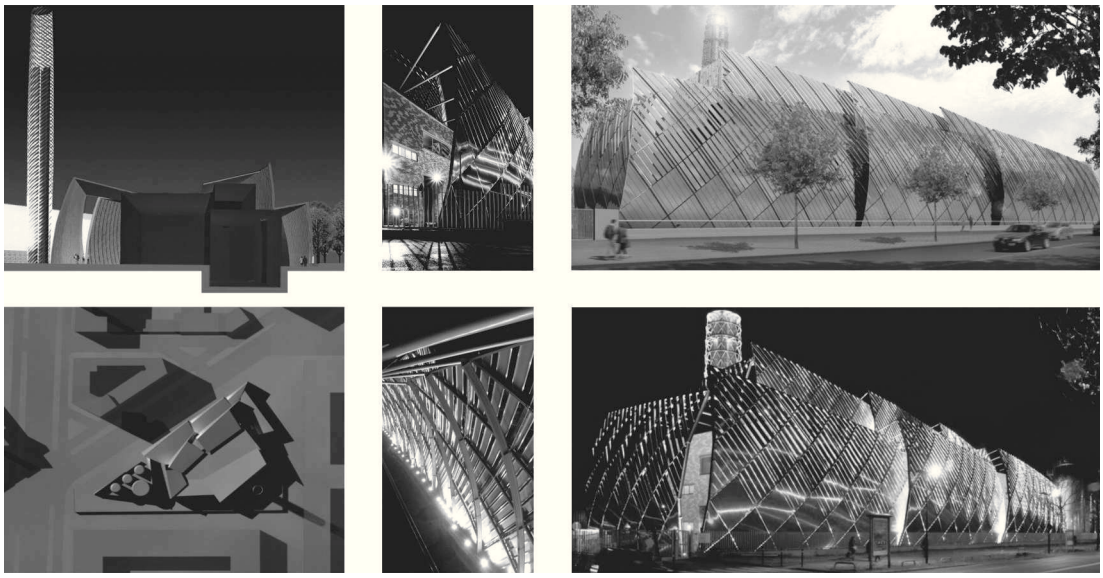
ALTERAZIONE/3 – ORIGAMI ELETTRICO



Progettista: Frigerio Group Design
Opera: **Energy Plus - Centrale elettrica a ciclo combinato 2x384MWe**
Luogo: Italia, Salerno
Anno: 2007 (progetto)
Bibliografia: http://www.frigeriodesign.it/2009/06/10/centrale-elettrica-a-ciclo-combinato-2x384-mwe-energy-plus-salerno-italia/

La strategia progettuale muove dalla considerazione che la caldaia e la ciminiera rappresentano i due elementi che conferiscono un inequivocabile carattere industriale a una centrale termoelettrica o a ciclo combinato; l'esigenza di manutenzione richiede inoltre che siano accessibili e facilmente sostituibili nelle loro componenti. Da qui nasce l'idea dell'*origami*: la caldaia è rivestita e dunque connotata da un involucro la cui superficie risulta piegata come un foglio di carta, consentendo anche un abbattimento del rumore grazie alla forma e all'adozione di pannelli fonoassorbenti. La geometria dell'involucro è studiata al computer in modo da ottimizzare l'uso dei materiali e contenere i costi.
La presenza di una illuminazione a led collocata nelle pieghe dell'involucro esterno conferisce una immagine scenografica durante la notte.

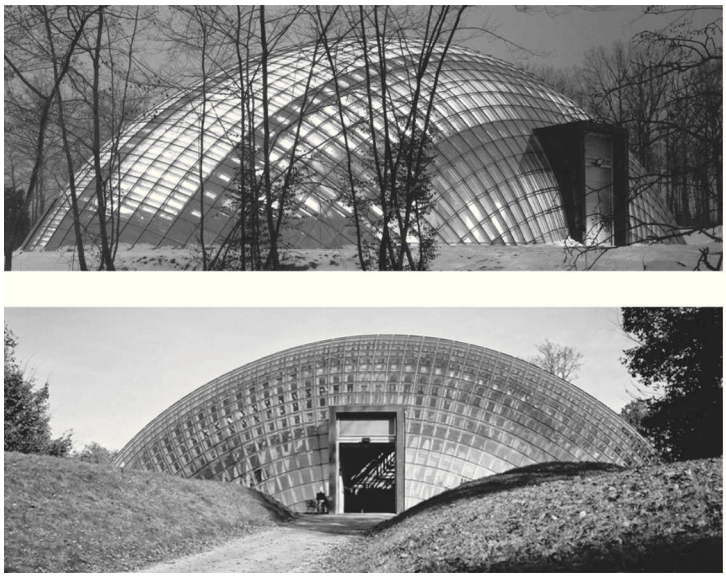
ALTERAZIONE/4 – VELE LUMINOSE



Progettista: Jean Pierre Buffi
Opera: **Centrale termoelettrica Iride Energia**
Luogo: Italia, Torino
Anno: 1996 (concorso), 2001 (progetto), 2004-2008 (realizzazione)
Bibliografia: http://www.buffi-associes.com/en/the-projects/private-facilities/107-2008-iride-heating-plant.html
http://www.archiportale.com

La centrale termoelettrica è concepita come scultura urbana nella quale operano tre dispositivi progettuali: l'energia come espressione simbolica, materializzata dal rivestimento esterno che avvolge la ciminiera e le altre costruzioni mediante un sistema di spirali metalliche disposte a formare delle vele; la scelta strutturale di portali costituiti da pilastri e travi prefabbricati in cemento per ottenere uno spazio centrale libero da sostegni; la luce come strumento di enfatizzazione architettonica, sia quella naturale che di giorno si riflette nelle vele metalliche sia quella artificiale che durante la notte trasforma la centrale in lanterna urbana.

ALIENAZIONE/1 – BOLLA TRASPARENTE

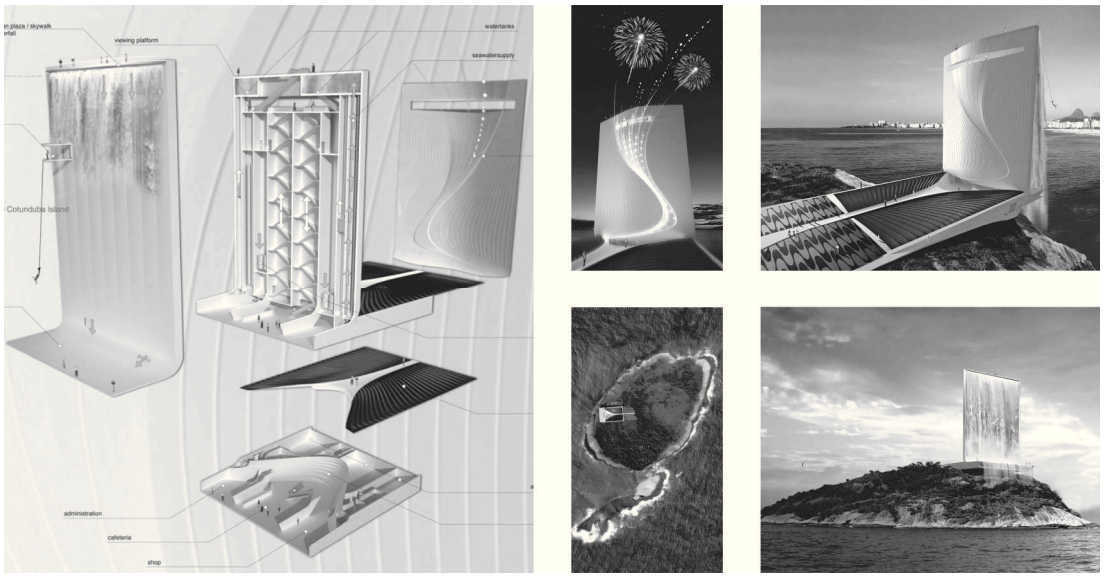




Progettista: Philippe Samyn and Partners
Opera: **Deposito di materiale forestale**
Luogo: Belgio, Marche-en-Famenne
Anno: 1992-1995
Bibliografia: http:// europaconcorsi.com

Commissionata dal Ministero dell'Ambiente, la costruzione è destinata al ricovero di materiale silvestre proveniente dalle foreste demaniali della Regione Vallona, ma comprende anche locali di refrigerazione, uffici e laboratori.
La strategia compositiva prevede una gigantesca bolla di vetro adagiata sul terreno collinare che con la sua forma si inserisce armonicamente nel contesto, sostenuta da una carpenteria ad archi lignei preventivamente soggetti a flessione per aumentare la capacità portante.

ALIENAZIONE/2 – CASCATA OLIMPICA



Progettista: RAFAA Architecture and Design
Opera: **Solar City Tower**
Luogo: Brasile, Rio de Janeiro
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: Arca, n. 270, Giugno 2011, p. 100
http://www.rafaa.ch/rafaa/rio_de_janeiro.html

Il progetto consiste in una centrale solare termica alta più di cento metri che produce energia - sia per Rio de Janeiro sia per il villaggio olimpico previsto in occasione dei Giochi Olimpici del 2016 - mediante un sistema di pompaggio e di stoccaggio di acqua marina da utilizzare durante la notte.
La strategia compositiva crea una doppia immagine scenografica: sul lato rivolto verso la città la torre si presenta come una sorta di cascata urbana, simbolo della forza della natura e attivata dalle pompe, mentre sul lato verso l'Oceano Atlantico la facciata riproduce a grande scala la torcia olimpica.
Il basamento della torre è collocato a sessanta metri dal livello del mare, contiene l'accesso, una piazza, un anfiteatro, una caffetteria, negozi e uffici, e funge da supporto sia per i pannelli solari sia per le turbine idroelettriche e per i serbatoi idrici.
Il programma funzionale prevede anche una piattaforma retrattile utilizzabile per il bungee jumping a novanta metri di altezza e una piattaforma di osservazione sulla sommità della torre.

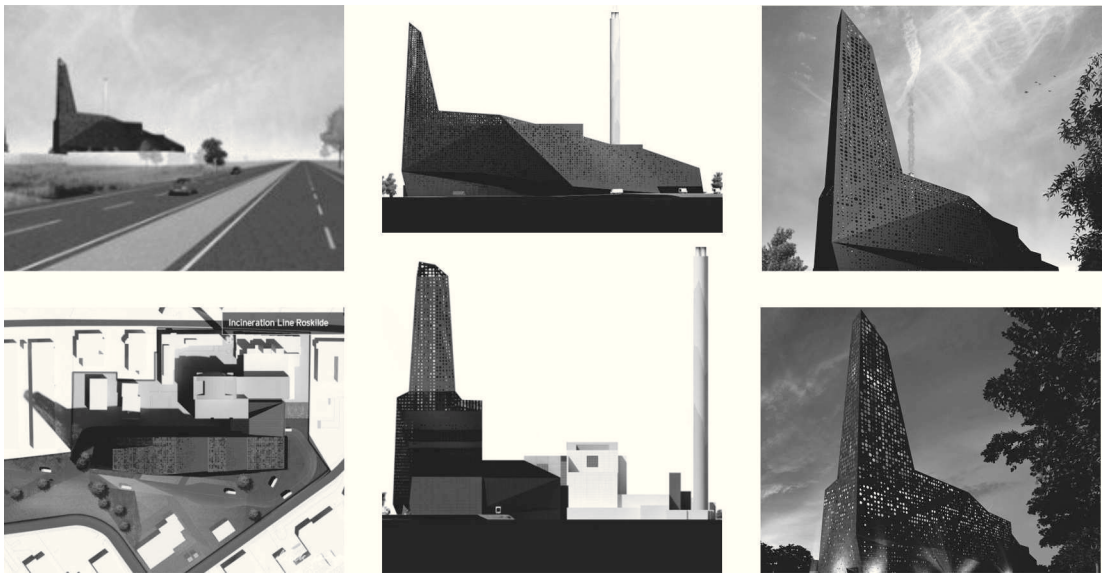
ALIENAZIONE/3 – SCI METROPOLITANO



Progettista: BIG – Bjarke Ingels Group, Topotek 1, Man Made Land
Opera: **Waste Treatment Plant**
Luogo: Danimarca, Copenhagen
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: http://europaconcorsi.com
http://www.archiportale.com
http://www.amfor.dk

Localizzato in un'area industriale vicino Copenhagen, il nuovo impianto destinato al riciclaggio e al trattamento dei rifiuti per la produzione energetica rappresenta un simbolo del progresso tecnico nel settore e una emergenza architettonica significativa nel panorama urbano.
Il progetto, vincitore di un concorso internazionale, coniuga la funzione tecnica con la bellezza e con la leggerezza ecologica, economica e sociale, fornendo alla città uno spazio pubblico integrato al contesto: la copertura inclinata ospita una pista sciistica artificiale di oltre trentamila metri quadrati e con differenti livelli di difficoltà, mentre la facciata diviene un giardino verticale grazie a moduli di fioriere impilate secondo file sfalsate. L'accesso è garantito da un ascensore che consente anche l'osservazione delle attività interne all'inceneritore e l'accesso a una piattaforma panoramica a cento metri di altezza. Inoltre, l'emissione di ogni tonnellata di anidride carbonica è segnalata visivamente mediante anelli di fumo dal diametro di trenta metri che, illuminati dai laser, trasformano la ciminiera da icona dell'archeologia industriale a simbolo urbano contemporaneo.
L'area circostante comprende un parco, attrezzature sportive estive e invernali, nonché un sistema di percorsi che la collega alle aree residenziali vicine.

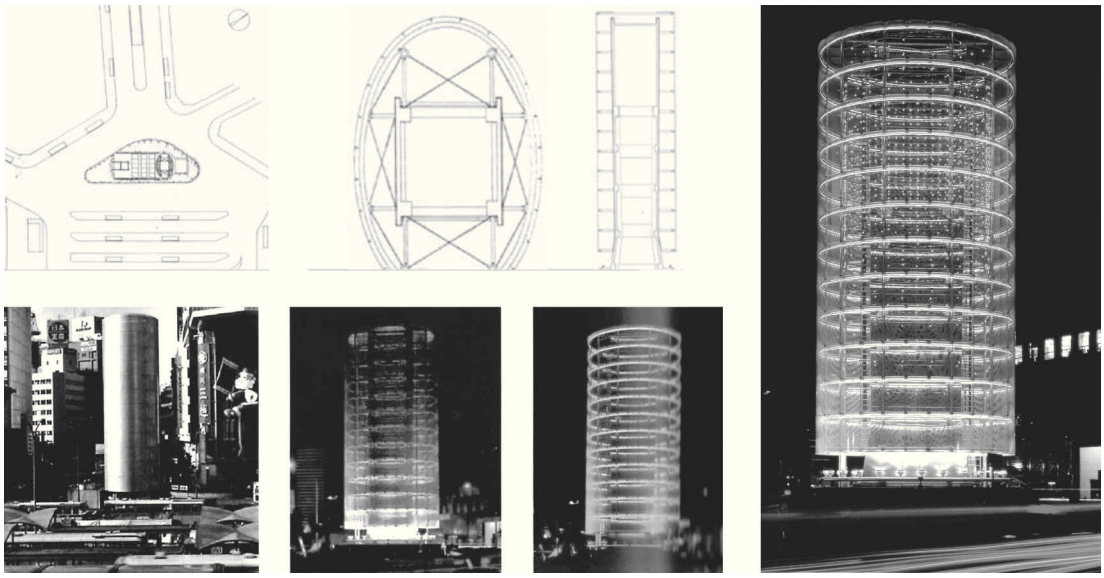
ALIENAZIONE/4 – MAQUILLAGE ICONICO



Progettista: Erick van Egeraat
Opera: **Incineration Line 6**
Luogo: Danimarca, Roskilde
Anno: 2008 (progetto)
Bibliografia: http://www.erickvanegeraat.com

Il progetto per il nuovo inceneritore di Roskilde prevede una icona in opposizione al carattere prettamente funzionale tipico per questa tipologia. Destinato a diventare un elemento visibile del paesaggio per la sua grande scala, l'inceneritore tenta di instaurare un dialogo con il contesto storico e industriale in cui sorge.
La nuova immagine dell'inceneritore è creata avvolgendolo con un rivestimento in alluminio, forato con aperture circolari praticate mediante taglio al laser e modellato in modo da riflettere le coperture dei vicini edifici e da culminare sulla sommità con una guglia alta cento metri. Un sistema di illuminazione notturna sistemato nel nell'intercapedine trasforma l'inceneritore in faro luminoso che denuncia la propria funzione tecnica di produzione energetica abbinata al trattamento dei rifiuti. Per qualche minuto ogni ora viene ricreata artificialmente una scintilla che si sviluppa gradualmente in una fiamma che avvolge l'intero edificio, per poi spegnersi come la brace. Per soddisfare i requisiti tecnici inerenti l'illuminazione, la ventilazione e la resistenza ad acqua e vento, la facciata comprende due strati: quello interno contiene le aperture necessarie, liberando lo strato esterno dai vincoli tecnici nella sua configurazione formale. Il progetto si basa su componenti standard e dettagli costruttivi semplici per minimizzare i costi di costruzione della facciata.

ALIENAZIONE/5 – LUMINOSITA' SONORE

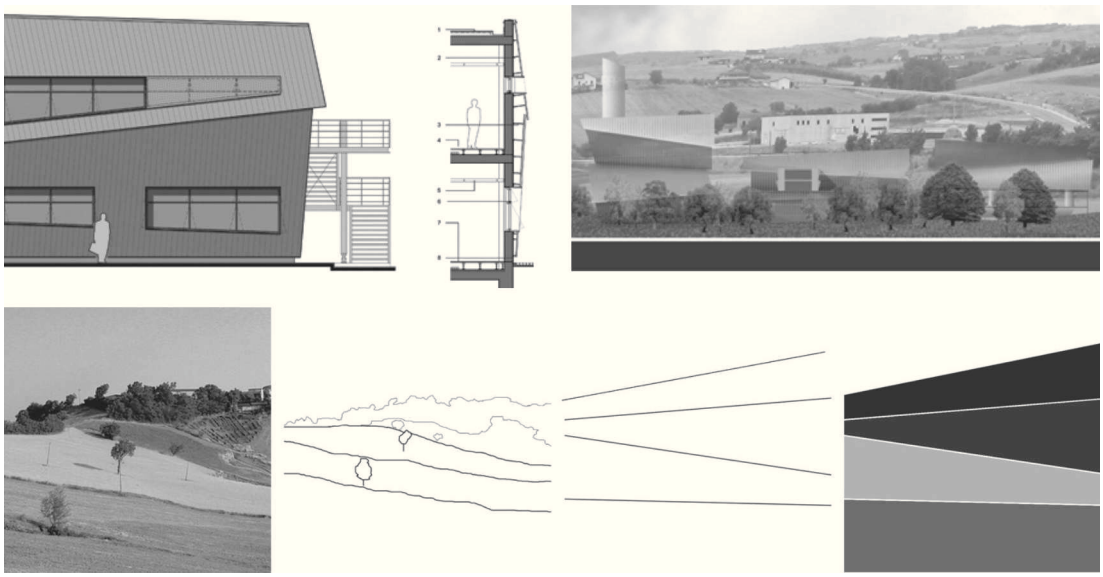


Progettista: Toyo Ito
Opera: **Torre dei Venti**
Luogo: Giappone, Yokohama
Anno: 1986
Bibliografia: Aymonino, Aldo, Mosco, Valerio Paolo, *Spazi pubblici contemporanei*, Milano, Skira, 2006, pp. 68-69

Marotta, Antonello, *Toyo Ito. La costruzione del vuoto*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 28-29

In occasione del trentesimo anniversario della stazione ferroviaria di Yokohama, viene bandito un concorso a inviti per sostituire la torre in cemento armato collocata al centro della rotatoria antistante e contenente un serbatoio idrico e l'impianto di condizionamento del centro commerciale ipogeo.
La torre dei venti, soluzione vincitrice poi demolita negli anni Novanta, oltre a essere una prodigiosa applicazione illuminotecnica, rappresenta una icona contemporanea capace di interagire con lo spazio urbano: L'idea progettuale consiste nel ribaltare l'architettura da sistema ricevente a sistema riflettente, capace di interagire con i movimenti e i suoni della città e nel smaterializzare la forma rendendola impalpabile ed evanescente, per eliminare le barriere fisiche e mentali della materia. La torre preesistente è rivestita con un doppio involucro alto ventuno metri: un guscio interno riflettente e uno esterno a sezione ovale rivestito da pannelli di alluminio traforato fissati su dodici anelli sorretti da colonne metalliche. Durante le ore notturne la torre si trasforma in schermo interattivo grazie all'illuminazione degli anelli e delle oltre milleduecento lampadine inserite nell'intercapedine, la cui intensità è regolata elettronicamente in funzione del numero di decibel prodotti dal traffico e dalla direzione del vento.

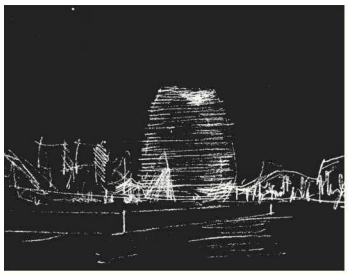
ALIENAZIONE/6 – IMITAZIONI CROMATICHE



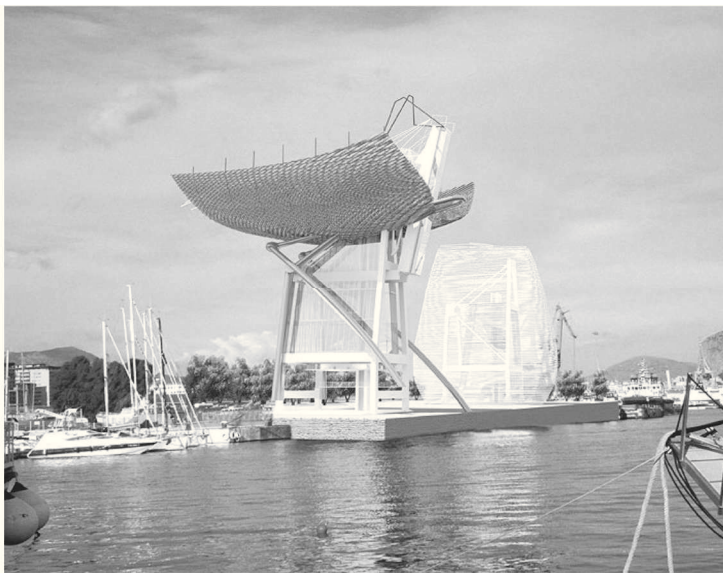
Progettista: Frigerio Desing Group
Opera: **Luminosa - Centrale elettrica a ciclo combinato da 400MWe**
Luogo: Italia, Benevento
Anno: 2009 (progetto)
Bibliografia: http://www.frigeriodesign.it/2009/11/06/centrale-elettrica-a-ciclo-combinato-da-400-mwe-luminosa-benevento-italia/

La strategia compositiva della centrale elettrica a ciclo combinato prevede un rivestimento con pannelli *sandwich* montati con fissaggi nascosti per ottenere delle campiture colorate continue che riprendono geometrie e colori del paesaggio circostante: si tratta di superfici poligonali leggermente inclinate che, a seconda dell'angolo di incidenza dei raggi solari, modificano la percezione delle cromie adoperate.
La topografia del suolo diviene elemento del progetto, in quanto il sollevamento del terreno sui lati est, sud ed ovest si configura come argine che, insieme alla vegetazione prevista, funge da barriera acustica e visiva, proteggendo e al contempo nascondendo la disposizione articolata dei bassi volumi che compongono la centrale.

ALIENAZIONE/7 – METAFORE PORTUALI



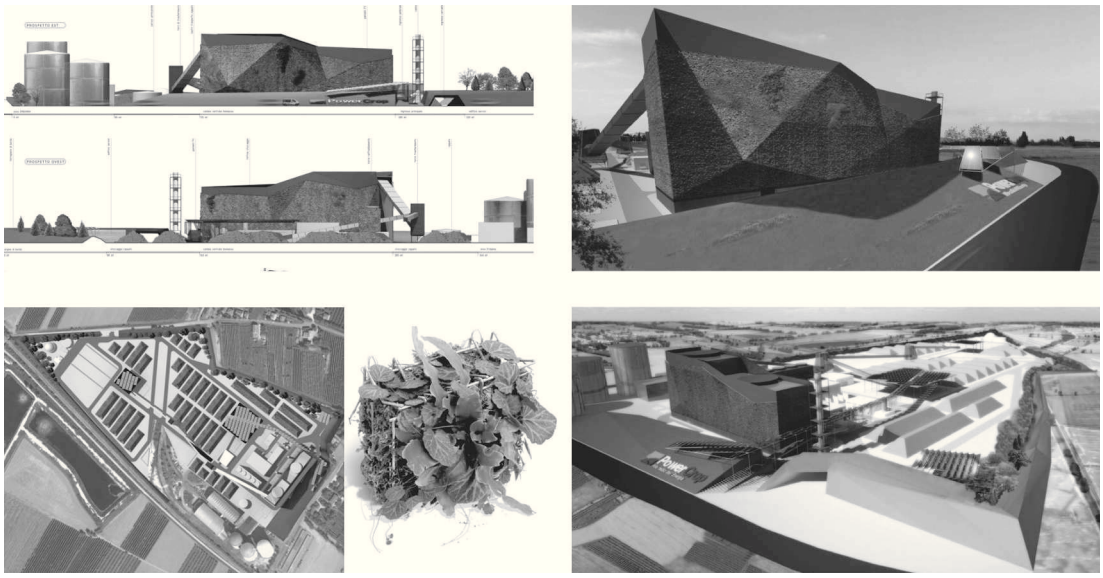




Progettista: Ino Piazza
Opera: **Progetto gru**
Luogo: Italia, Palermo
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: http://www.inopiazza.com/progetto-gru.html

Obiettivo del progetto è la riqualificazione di due gru in acciaio posizionate nel porto di Palermo. Mantenendo la funzione originaria – due containers operativi destinati alle cabine di comando trovano posto nella parte superiore – l'intervento crea un nuovo luogo attraverso le metafore della gru e del sasso che richiamano l'incessante movimento di import-export che anima il porto: da una parte "la gru è intesa come icona del movimento, scultura funzionale che esprime la sua esigenza migratoria in una danza rituale ad ali spiegate che diventa bellezza effimera; si assiste ad un processo di liberazione dell'anima dalle sovrastrutture, il corpo, scavato dall'anima ormai morente, prende nuova vita manifestandosi attraverso il movimento delle ali spiegate per prendere il volo"; invece dall'altra si trova "il sasso come natura immobile, statica allo stesso tempo 'trasportato dalla corrente', influenzato e intaccato dagli agenti atmosferici che ne segnano il profilo."
La gru ospita una SPA, uffici, centri direzionali e un teatro sospeso, mentre il sasso contiene spazi con diverse destinazioni d'uso.

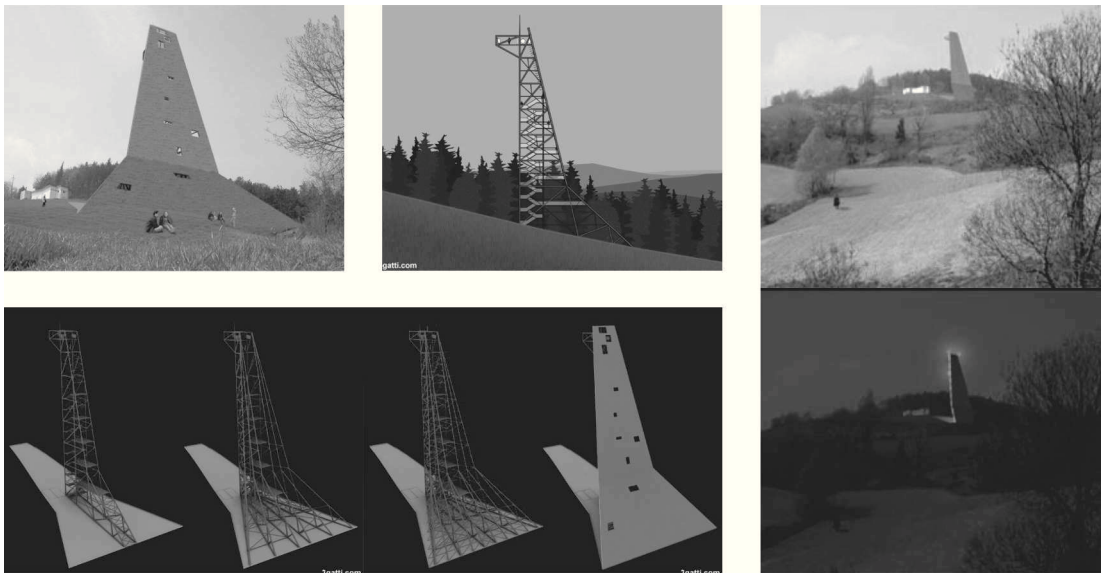
ALIENAZIONE/8 – CINTURA VERDE



Progettista: Giovanni Vaccarini
Opera: **Centrale elettrica a biomassa**
Luogo: Italia, Ravenna
Anno: 2008 (progetto)
Bibliografia: http://www.giovannivaccarini.it
http://www.archiportale.com

La strategia architettonica considera la centrale a biomasse come parte integrante del paesaggio agrario circostante attraverso la sperimentazione di quattro dispositivi progettuali.
Innanzitutto, l'involucro esterno degli edifici principali consiste in una parete ventilata costituita da contenitori modulari per la messa a dimora di essenze erbacee ancorati a una struttura metallica che sostiene anche il sistema di irrigazione; i vantaggi così ottenuti riguardano l'isolamento termico, l'isolamento acustico, l'assorbimento di anidride carbonica, la reversibilità dell'intervento e il risparmio di acqua necessaria per l'irrigazione. Il terreno di scavo viene riutilizzato per la modellazione del suolo, creando un terrapieno che circonda l'intero complesso in modo da costituire una recinzione naturale, nascondere alla vista lo stoccaggio e la movimentazione della biomassa depositata all'interno e fungere da barriera fonoassorbente. Le essenze autoctone costituiscono una cintura verde a complemento del terrapieno. Infine, le coperture sia delle pensiline nei percorsi pedonali e nel parcheggio, sia delle costruzioni secondarie supportano alcuni pannelli fotovoltaici per la produzione di energia elettrica.

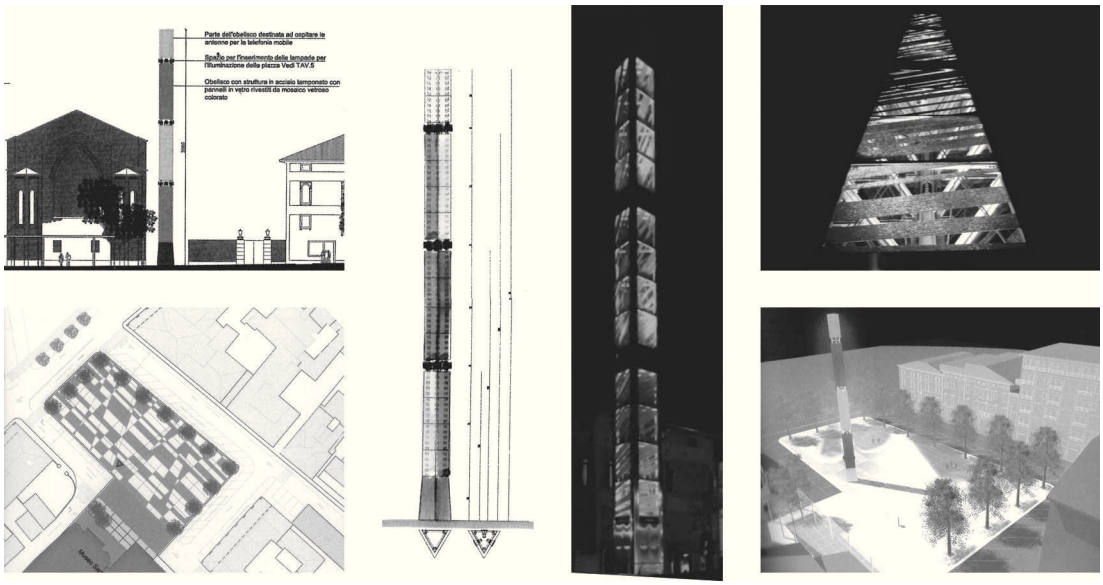
ALIENAZIONE/9 – LANDMARK VEGETALE



Progettista: 3Gatti Architecture Studio
Opera: **Concorso Torre delle telecomunicazioni e Belvedere** – vincitore
Luogo: Italia, Sogliano al Rubicone
Anno: 2004 (progetto)
Bibliografia: Arca, n. 203, Maggio 2005, p. 90
http://www.3gatti.com/Francesco-Gatti/telecommunication-tower/telecommunication-tower-16.htm

Tenendo conto della collocazione geografica in asse con il paese e dell'altimetria, entrambe strategiche - la prima per l'osservazione delle caratteristiche naturali dell'area, la seconda per la diffusione dei segnali radio e della telefonia –, l'approccio compositivo prevede la realizzazione di un totem paesaggistico che sul lato rivolto verso il contesto urbano si presenta come un lembo di terreno sollevato verso l'alto. Tale effetto è raggiunto mediante un piano inclinato ricoperto da un manto erboso e sostenuto dal traliccio reticolare che contiene al suo interno i dispositivi tecnici e di servizio (impianti di telecomunicazione, collegamenti verticali e parcheggio); una sequenza di piattaforme belvedere distanziate di sei metri in altezza una dall'altra e una serie di bucature nel manto verde consentono ai visitatori l'osservazione del panorama circostante da varie angolazioni. In questo modo, la torre, nell'assolvere il triplice ruolo di supporto alle funzioni tecniche, di osservatorio e di *landmark* territoriale, diviene un organismo verde in grado di inserirsi armonicamente al paesaggio e di uniformarsi al cambio di stagione.

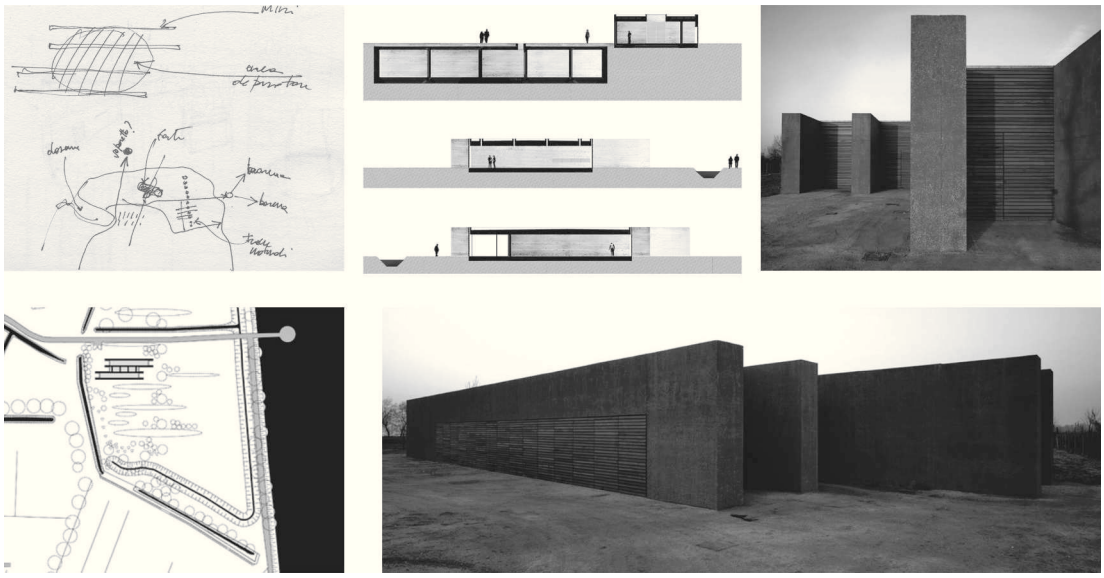
ALIENAZIONE/10 – ANTENNA LUMINOSA



Progettista: Roberto Pamio
Opera: **Torre in mosaico vetroso**
Luogo: Italia, Treviso
Anno: 2005
Bibliografia: Briatore, Virgilio, Nuove architetture per le telecomunicazioni mobili, Milano, Edizioni L'archivolto, 2005, pp. 32-37
Arca, n. 227, Luglio/Agosto 2007, p. 92
http://www.studiopamio.com

Per assecondare la previsione del piano antenne comunale di ubicare una torre per la telefonia mobile in Piazza Matteotti, la strategia compositiva punta sulla riqualificazione dell'intero spazio pubblico: si tratta di una piazza che, nonostante la collocazione sull'asse urbano che collega due antichi accessi della città e la presenza della trecentesca chiesa di Santa Caterina convertita in museo, ha perso la propria identità divenendo sede saltuaria di un mercato e di un parcheggio anonimo nel resto della settimana. Fulcro della piazza, rivalutata a spazio di mediazione tra il museo e la città, è la torre triangolare installata in asse con una delle vie esistenti per essere visibile dalla Porta San Tommaso e caratterizzata da una struttura in acciaio alta trenta metri, rivestita con pannelli di vetrocamera antisfondamento e cinquecentomila tessere colorate in vetro di Murano. L'apparato illuminotecnico prevede alcuni proiettori posizionati sull'antenna e rivolti verso la piazza, mentre altri al suo interno la rendono una sorta di lampada urbana.

ALIENAZIONE/11 – FORTIFICAZIONI LAGUNARI

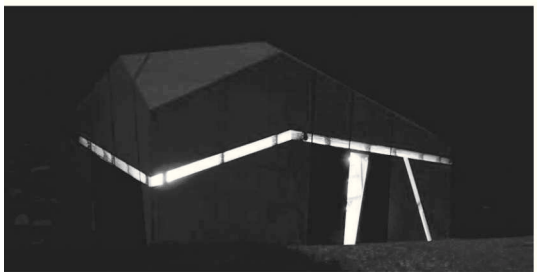


Progettista: C+S Associati
Opera: **Depuratore dell'Isola di Sant'Erasmo**
Luogo: Italia, Venezia
Anno: 2005 (progetto), 2008 (realizzazione)
Bibliografia: Arca, n. 270, Giugno 2011, pp. 82-87
http://architettura.supereva.com/files/20090510/index.htm
http://europaconcorsi.com

Collocato nel margine sudorientale dell'Isola di Sant'Erasmo, il depuratore costituisce una emergenza architettonica all'interno della parco lagunare nord, oggetto di riqualificazione urbana e ambientale: pur essendo inaccessibile per normativa, esso istituisce una relazione con il contesto incessantemente modificato dalle maree e connotato dai resti di fortificazioni, dalle coltivazioni di carciofi e dai corsi d'acqua.
La strategia compositiva interpreta l'impianto tecnico infrastrutturale come un progetto di paesaggio. Il programma funzionale - che prevede una zona ipogea per l'impianto di depurazione, un'area aperta per l'essiccazione dei fanghi, una cabina elettrica e un'area per la manutenzione – è concepito come spazio di mediazione tra costruzione e suolo: un sistema di setti murari in cemento armato colorato con pigmenti e aventi lo spessore di un metro costituiscono l'immagine fisica dell'impianto, un omaggio alle strutture militari e agli elementi puntuali di difesa presenti nell'isola. Le chiusure tra i setti sono realizzate con tamponamenti in doghe di legno iroko. I fori praticati sulla copertura del livello ipogeo partecipano alla definizione di un nuovo paesaggio integrandosi con le essenze aromatiche (lavanda, ginestra e rosmarino) disposte parallelamente alla direzione dei setti e degli adiacenti canali di irrigazione.

ALIENAZIONE/12 – ROCCIA SINTETICA



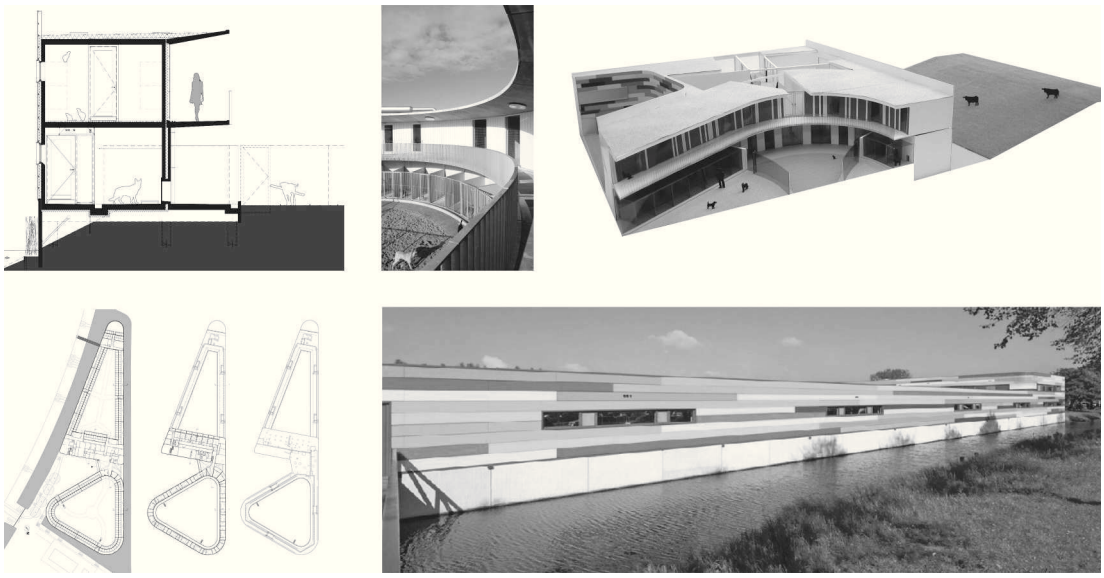




Progettista: Monovolume Architecture + Design
Opera: **Centrale idroelettrica**
Luogo: Italia, Villetta
Anno: 2008 (progetto), 2009 (realizzazione)
Bibliografia: http://europaconcorsi.com

Parzialmente ipogea per mancanza di spazio disponibile, la centrale idroelettrica si presenta come una roccia stilizzata che affiora dal pendio. Tale impressione è data sia dalla configurazione spaziale sia dall'impiego ridotto dei materiali – cemento, vetro e acciaio – che simulano le venature e variazioni cromatiche tipiche della pietra: le venature sono date da fasci di luce provenienti dalle lastre stratificate in vetro che attraversano la costruzione e sono fissate su guide in acciaio corten annegate nel cemento; le variazioni cromatiche invece sono rappresentate dalle porte in acciaio corten posizionate a filo con le pareti esterne. Alcune delle sottili e lunghe feritoie consentono l'osservazione degli impianti tecnici all'interno.
La costruzione comprende due piani: uno interrato per ospitare i macchinari, la sala cavi, una vasca di controllo per la condotta forzata e un magazzino; il livello terra contiene invece la sala media tensione, la sala comandi e due vani per i trasformatori accessibili solo esternamente. Un canale sotterraneo di quaranta metri provvede alla restituzione dell'acqua turbinata nel fiume.
Le superfici interne in cemento sono lasciate a vista, parzialmente levigate e ripulite da residui in cemento, mentre le ringhiere e le porte sono realizzate in acciaio corten.

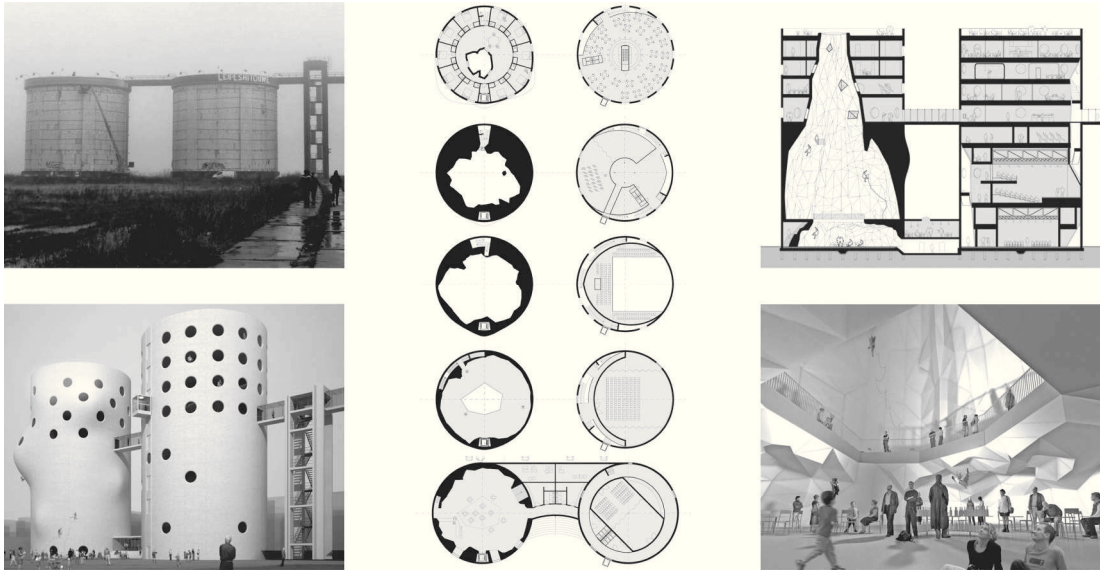
ALIENAZIONE/13 – PRATO DIGITALE



Progettista: Arons & Gelauff
Opera: **Animal Refuge Centre**
Luogo: Paesi Bassi, Osdorp (Amsterdam)
Anno: 2006-2007
Bibliografia: http:// www.aronsengelauff.nl
http:// www.channelbeta.net
http:// www.mimoa.eu

Il più grande rifugio per animali abbandonati in Olanda sorge in un lembo ai margini di Amsterdam e raccoglie le due precedenti strutture comunali, dando ricovero a centottanta cani e a quattrocentottanta gatti. In luogo del tradizionale modello a pettine, caratterizzato da un lungo corridoio di servizio su cui si innestano i ricoveri seriali separati mediante piccoli spazi esterni e da una cancellata che lo rendono simile a una prigione, la strategia configura organicamente gli spazi di ricovero e quelli di servizio in un lungo e sottile nastro che si piega fluidamente vicino l'adiacente corso d'acqua dando origine a due grandi cortili interni per gli animali, separati dalla hall di ingresso collocata in posizione centrale. La sovrapposizione del gattile sul canile e la collocazione delle aperture soltanto verso l'interno creano una sorta di cuscinetto acustico che attutisce il rumore provocato dall'abbaiare dei cani. L'involucro esterno è una riproduzione in pixel con varie sfumature di verde del prato erboso circostante per armonizzare la costruzione al contesto.

ALIENAZIONE/14 – MEMORIE DEFORMATE



Progettista: NL Architects
Opera: **Recupero di due Silos**
Luogo: Paesi Bassi, Zeeburgereiland
Anno: 2010 (progetto)
Bibliografia: http://www.nlarchitects.nl

A seguito della rilocalizzazione dell'impianto di depurazione, i tre storici silos ubicati in posizione strategica nell'isola tra il centro di Amsterdam e l'area di recente espansione chiamata Ljburg, facilmente accessibile grazie alla connessione diretta con l'autostrada A10, sono divenuti oggetto di riqualificazione: uno è stato trasformato in edificio per gli uffici, mentre per i restanti due è stato indetto un concorso.
Il progetto vincitore propone di destinare i due silos ad attività sportive e culturali, ampliando le strutture esistenti fino alla massima altezza consentita per beneficiare della vista panoramica e per conferire un carattere monumentale all'intervento quale memoria del passato industriale dell'area: le loro nuove forme architettoniche appaiono stirate e deformate esattamente come accade a molti ricordi.
Il *Climbing Silo* ospita nei vari livelli una caffetteria, una caverna artificiale alta quaranta metri per praticare il climbing, una piazza coperta multifunzionale e un albergo. Il *Cultural Silo* è concepito come una scatola dentro la scatola, dove si sovrappongono due teatri, laboratori, spazi espositivi, sale per la registrazione musicale, una scuola per parrucchieri e un ristorante panoramico. I due silos sono collegati da un ponte in corrispondenza dell'altezza originaria.

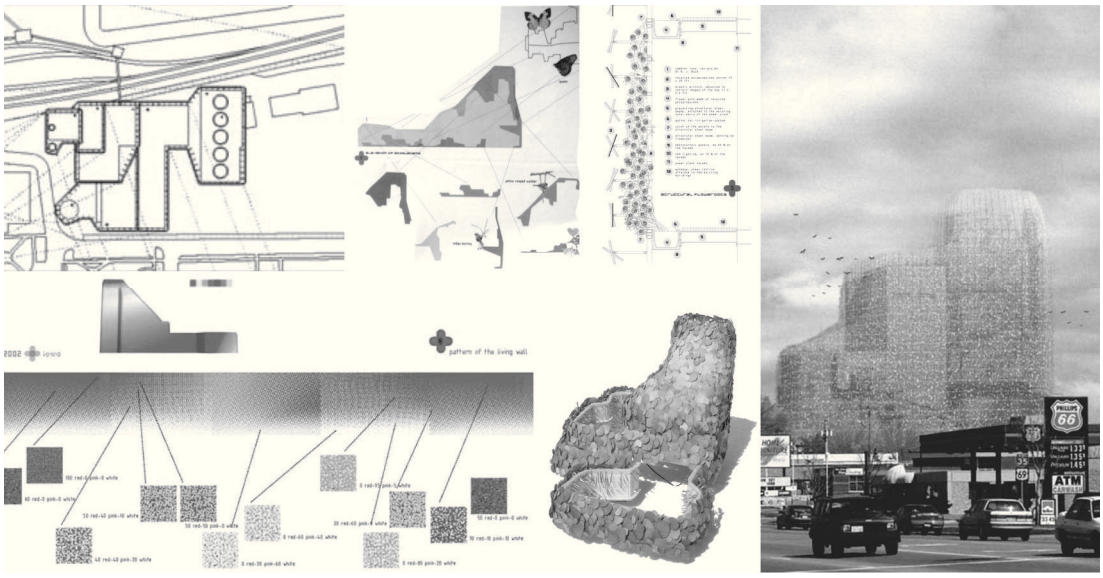
ALIENAZIONE/15 – PROIEZIONI COSMICHE



Progettista: Hans Aldefelt
Opera: **Arctura Tower**
Luogo: Svezia, Östersund
Anno: 2005
Bibliografia: http://www.mimoa.eu

La torre idrica *Arctura*, che contiene ventisei milioni di litri di acqua destinata a riscaldare le abitazioni della zona circostante, è una struttura rivestita da una rete forata di acciaio inox che con i suoi sessantacinque metri di altezza e la collocazione su una collina sopra la locale stazione sciistica domina il paesaggio circostante ponendosi quale *landmark* territoriale.
Alla sommità ospita un ristorante panoramico, mentre l'illuminazione notturna tramite LED è ispirata ad *Arcturus*, la stella acquistata dalla provincia di Jämtland da cui prende il nome la torre: durante le lunghe notti invernali sull'involucro viene riprodotta artificialmente la luce emanata dalle stelle dell'emisfero celeste Nord.

ALIENAZIONE/16 – ECOSISTEMA MIMETICO



Progettista: Cero.9
Opera: **Magic Mountain**
Luogo: USA, Ames
Anno: 2002 (progetto)
Bibliografia: El Croquis, n. 118, "*no.mad/cero.9/abalos & herreros 2001/2004*"
http://www.cero9.com

La strategia progettuale prevede la combinazione di architettura, infrastruttura energetica ed ecologia per trasformare la grande scala della centrale termolettrica in monumento naturale generato artificialmente - la *montagna magica* - ovvero un frammento del paesaggio ambientale inserito nel contesto urbano. La costruzione è interamente avvolta da un involucro concepito come ecosistema naturale, costituito da cespugli di rose rampicanti e di caprifogli; la scelta delle essenze è un omaggio al giardiniere locale Griffith J. Buck, che ha coltivato molte specie di rose capaci di resistere al rigido clima dell'Iowa. La vegetazione è inserita su contenitori modulari in polipropilene riciclato, ciascuno dotato di una trave scatolare contenente il terreno e fissato sulle pareti in cemento armato della centrale; al fine di agevolare la potatura e la manutenzione, nell'intercapedine tra le pareti e i contenitori è previsto un sistema di percorsi per i giardinieri.
Grazie alla presenza del roseto e delle vasche d'acqua, l'involucro attira numerose varietà di farfalle; inoltre, sfruttando l'ubicazione della città sulle rotte migratorie dei volatili diretti verso sud, esso offre un riparo sia per la nidificazione sia per la sosta temporanea, ponendosi come alternativa artificiale alle foreste e alle zone umide che stanno progressivamente scomparendo dalla zona.

Ri-pensare l'architettura terza

Riflessioni in forma di domanda

Se hai trovato una risposta a tutte le tue domande, vuol dire che le domande che ti sei posto non erano giuste.

Oscar Wilde, 1890

> Un'opera architettonica sarà valida se (…) nel concludere un episodio contingente, aprirà la problematica per ulteriori sviluppi.
>
> Ernesto Nathan Rogers, 1961; in Ugo, 1991: 28

A sintesi di questo percorso di ricerca, sulla scorta dell'idea che l'approfondimento di un tema ne apre sistematicamente altri[1], sono presentate non tanto conclusioni definitive o soluzioni prescrittive quanto piuttosto riflessioni che volte in forma interrogativa mantengono aperta la *domanda sul destino del rapporto tra il fare tecnico e l'agire architettonico nel progetto delle costruzioni tecniche a servizio dell'abitare*. Infatti, in accordo al pensiero di Massimo Carboni[2], si preferisce delineare alcuni passaggi dove il fare tecnico e l'agire architettonico delle tecnocostruzioni siano pensati simultaneamente nel loro creare nuovi scenari abitativi: se l'essenza della tecnica non è nulla di tecnico, allora spetta all'esperienza architettonica interrogare la tecnica sui propri presupposti per esporla alla sua soglia critica. Certamente uno degli equivoci da chiarire è quello tra *progresso* – che ha in vista un fine – e *sviluppo* – che persegue come unico scopo l'autopotenziamento; Umberto Galimberti, ammettendo l'inevitabilità del progresso tecnico, auspica per la società la necessità di sorvegliare il futuro[3]: questo ragionamento si traduce in ambito architettonico con l'esigenza di agire consapevolmente per evitare che l'abitare sia totalmente subordinato alla razionalità tecnica.

Riprendendo il pensiero di Bernard Tschumi (1996), le *condizioni del progetto* - un insieme di prescrizioni restrittive[4] - sono sostituite dal *progetto delle condizioni* capaci di coniugare la forma architettonica con il contenuto tecnico e il contesto, ovvero dalla ricerca di un insieme coerente di risposte alla domanda essenziale posta dall'architettura terza con la sua presenza nella scena abitativa. Ai fini di tale ricerca si rendono necessari una *domanda* e la *capacità di trovare una risposta* senza però prescriverla o garantirne la sua risolvibilità. Parafrasando Helio Piñon (2006), si tratta di individuare un insieme coerente di parametri mediante i quali declinare i temi posti dalla prefigurazione dell'architettura terza, ovvero un sistema di atteggiamenti che consentono di affrontare il progetto da una prospettiva estetica, etica e topologica, evitando tuttavia di fornire un manuale di istruzioni pronte all'uso.

---

[1] "La serie delle possibili domande è per principio infinita e nessuna risposta può suonare così esauriente da costringere al silenzio. Vi è, per così dire, un surplus, una sistematica eccedenza delle domande sulle risposte. Oppure, più in prosa: la soluzione di un problema ne apre sistematicamente di nuovi. Il gioco tra le domande e le risposte è perciò interminabile. Come in una curiosa partita a scacchi in cui non si riuscisse mai a dare matto. Il silenzio è prodotto dalla violenza o dalla idolatria." Salvatore Veca, 1979; in Di Franco, 2007: 18

[2] "Se il cuore della Tecnica non è tecnico, l'arte (l'architettura, nda), 'rammemorandolo', non può limitarsi a farlo battere. Deve portarlo in fibrillazione. Forse quella artistica potrebbe rivelarsi l'unica esperienza in cui la tecnica – interrogata sui propri presupposti – viene esposta alla sua soglia critica." Massimo Carboni, "Nec tecum nec sine te. Le arti e la tecnica"; in Carboni, Montani, 2005: 111.

[3] "E, di fronte all'inevitabile, rifiutare è patetico, ma sorvegliare è necessario, se non altro per capire, oltre a ciò che noi possiamo fare con la tecnica, ciò che la tecnica ha fatto, fa e farà di noi ancor prima che noi possiamo fare qualcosa grazie a lei. In questo strano gioco dove (…) la *memoria*, per la prima volta nella storia della'umanità, ha a che fare non con il passato, ma con il *futuro*, non dobbiamo, come sempre abbiamo fatto, dividerci tra fautori e denigratori delle nuove tecnologie, ma tutti insieme divenire attenti osservatori, almeno per evitare che la storia, che noi uomini abbiamo inventato, d'ora innanzi accada a nostra insaputa." Umberto Galimberti, 2009: 255.

[4] "Questa teoria che non può ridursi a una serie di prescrizioni la cui applicazione minuziosa possa condurre a progetti soddisfacenti: in effetti, 'la teoria' – come è noto – è un tentativo di trovare, mediante la riflessione, spiegazione a questioni che non la posseggono applicando il solo senso comune." Helio Piñon, 2006: 36.

Ognuna delle frasi che seguono può essere volta anche in forma interrogativa

Sul rapporto tra Esistenza, Spazio e Architettura
nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata

- Valutare la dimensione globale della tecnica.
- Sostituire la diffidenza allo stupore nell'approccio con la tecnica.
- Rendersi consapevoli della finitezza per dominare la contingenza.
- Costruire scenari e strategie capaci di formulare un dialogo aperto tra le razionalità dell'abitare e della tecnica.
- Pensare la scena abitativa dando volto al negativo del suo essere supporto tecnico.
- Confrontare le ragioni tecniche del *non costruire* con quelle del *costruire*.
- Elevare le necessità e i condizionamenti delle esigenze tecniche a occasioni per fare architettura.
- Immaginare l'esperienza architettonica come interrogazione della tecnica intorno ai propri presupposti per esporla alla sua soglia critica.
- Agire architettonicamente tra vincolo e possibilità in modo da recuperare un senso della misura, della durata e della specificità per l'abitare.
- Pensare il progetto dell'architettura terza quale luogo per porre interrogativi intorno all'abitare umano.

Sul rapporto tra Architettura terza e Forma

- Associare la forma estetica al contenuto tecnico nella strategia di comunicazione per evitare la riduzione dell'architettura terza a spettacolo planetario della tecnica.

- Preservare attraverso la pratica architettonica l'essenza della tecnica nel momento del suo massimo dispiegamento, che coincide paradossalmente con il momento del suo massimo occultamento.

- Contrassegnare la bellezza tecnica con una perfetta corrispondenza tra forma e funzione, realizzabile in fase progettuale e non modificabile in fase esecutiva.

- Sostituire l'impossibile negazione della tecnica con la sua programmata assunzione all'interno della progettualità per ristabilire un dialogo con quella natura che proprio la tecnica nella sua volontà dispiegata di dominio mette massimamente a rischio.

- Impiegare le innovazioni tecniche dell'abitare per pensare la forma architettonica.

- Affrontare la tensione tra poli estremi che emergono dallo spazio abitativo senza rimuoverne la forza contraddittoria per comprendere i processi dissonanti in atto nello spazio dell'abitare.

- Adoperare l'apertura del processo progettuale agli scenari instabili dell'abitare contemporaneo.

- Pensare una forma che sia esito del presentarsi simultaneo di questioni razionali, utilitarie, etiche.

- Sublimare esteticamente la funzione utilitaria per conferire valore alla forma architettonica.

- Curare lo spazio dell'abitare dalle forme di eccesso controllando le esuberanze formalistiche.

- Attribuire un valore aggiunto in termini di estetica a materia, energia e informazione, derivante dall'inserimento nell'architettura terza.

Sul rapporto tra Architettura terza ed Esattezza

- Saper vedere piccolo tra le cose per rendere ogni parte coerente con l'architettura nel suo insieme secondo l'economia dei mezzi tecnici ed espressivi rapportati alle esigenze.

- Esercitare la misura come elemento continuo di interrogazione e come attitudine alla bellezza, per costruire una dimensione umana alla potenza espressiva della scena abitativa contemporanea.

- Trasformare lo spazio in ciò che contiene la forma architettonica.

- Comporre una forma aderente allo scopo tecnico ed espressione della contemporaneità.

- Considerare la struttura come arte in se stessa che non richiede ornamenti per essere bella.

- Impostare un discorso culturale sul dialogo tra contenuto tecnico e valore estetico.

- Derivare la chiarezza dall'adozione dei vincoli strutturali come strumenti espressivi del linguaggio architettonico, attraverso l'invenzione degli elementi necessari per conseguire le finalità estetiche e funzionali con la massima convenienza.

- Associare una forma dotata di nuovo valore estetico a funzioni tecniche rimosse, integrate o potenziate per generare consenso sociale e qualità dello spazio.

- Legare il potenziale evocativo della forma a nuove relazioni estetiche con la società e con lo spazio.

- Distinguere la semplicità dalla semplificazione, a partire dalla liberazione dal superfluo senza perdere la ricchezza della domanda posta attraverso il progetto.

Sul rapporto tra Architettura terza e Rapidità

- Rendere distinguibile attraverso la percezione il fare tecnico dall'agire architettonico.

- Combinare elementi fisici, percezioni soggettive e movimenti nello spazio e nel tempo entro una forma architettonica cui attribuire valore estetico mediante un processo di significazione.

- Trasformare le emozioni in contenuti simbolici che determinano la forma del contenitore.

- Concepire una struttura mutevole, reattiva e adattativa rispetto alla variazione di interpretazioni e di contenuti nel tempo.

- Considerare la forma come vettore di nuovi valori estetici riconoscibili in epoche successive attraverso l'indispensabilità dell'uso tecnico.

- Impiegare l'utilità tecnica come elemento che contribuisce alla rappresentazione della forma architettonica entro un'immagine.

- Esplorare nuove relazioni tra innovazione tecnica e stabilizzazione psicologica per coniugare il contenuto tecnico con il valore estetico.

- Assumere la contrapposizione tra la vocazione all'effimero e la stabilità concettuale quale strumento per plasmare lo spazio di servizio.

- Prefigurare la durata del contenuto tecnico e dell'espressività formale nel corso del tempo.

- Valutare la transitorietà dell'attribuzione di valore estetico.

- Immaginare un uso quotidiano dello spazio architettonico con lo sguardo e per lo sguardo.

- Configurare modalità compositive che superano l'estraneità in favore della familiarità.

- Coinvolgere la collettività nella definizione architettonica degli spazi tecnici a supporto dell'abitare.

- Utilizzare rapidità e concentrazione come materiali del progetto.

- Enfatizzare la percezione nella distrazione mediante l'intermittenza e la velocità della visione, l'eccezionalità nella forma, nella figura e nelle dimensioni, la sovrapposizione di livelli espressivi e simbolici.

- Mediare lo scarto tra costruzione della forma e formalizzazione della costruzione in modo da prevedere gli effetti di una maggiore ricchezza espressiva e di una accelerazione del processo di caducità.

- Integrare la rapidità con la sincerità.

- Operare mediante l'architettura una modificazione creatrice di bellezza che si distingue dall'appiattimento e dall'indifferenza della mera produzione di immagini mimetiche o mascherate.

Sul rapporto tra Architettura terza e Contenuto

- Rifondare l'etica dell'abitare ponendo la tecnica come supporto e non come soggetto.

- Educare alla cultura del possesso collettivo degli spazi tecnici, basata sull'affezione e sulla sicurezza dei luoghi, abolendo la cultura del consumo.

- Superare la logica fornitura/utenza nel rapporto tra esigenze abitative e società e la concezione dell'architettura terza come erogazione di un servizio tecnico.

- Adottare la prospettiva tecnocentrica per l'osservazione della società e del suo comportamento nello spazio che abita.

- Valutare la duplice condizione della tecnica di rischio e di salvaguardia dell'abitare umano.

- Ribaltare il negativo in occasione per correggere e scoprire nuove dimensioni etiche.

- Rispondere con competenza alle mutevoli e multiformi sfide tecniche poste dall'abitare, assumendo il rischio come misura della responsabilità.

- Agire conformemente alle scelte compiute per sviluppare il senso di responsabilità davanti alle incertezze poste dall'abitare contemporaneo.

- Decidere le finalità abitative perseguibili a partire dalla consapevolezza della finitezza umana rispetto alla contingenza tecnica e dalla volontà di subordinare la seconda alla prima attraverso l'adattamento o la trasformazione.

- Costruire un dispositivo tecnico e sociale che opera come mediatore tra il disincanto di esprimere liberamente la propria essenza e la responsabilità di soddisfare le esigenze abitative.

- Ricondurre l'autopotenziamento tecnico entro la sfera dell'autocontrollo progettuale.

- Progettare l'architettura del contenuto piuttosto che il contenuto dell'architettura, nel senso di strutturare le funzioni da insediare non limitandole a quelle specificamente tecniche.

- Far aderire la forma all'istanza estetica implicita al contenuto, in modo tale che la funzione tecnica esprima anche il piacere di abitare.

Sul rapporto tra Architettura terza e Leggerezza

- Predisporre una matrice di molteplici alternative possibili, ciascuna necessaria e approssimativa in quanto soggetta a modificazioni quando viene realizzata.

- Garantire l'abitare umano a partire dalla consapevolezza dei limiti biologici dell'uomo e dei limiti naturali delle risorse.

- Assicurare un livello minimo di qualità dell'abitare attraverso la tecnica evitando che questa si renda responsabile della progressiva distruzione dell'ambiente.

- Rimediare al danno ecologico prodotto dalla tecnica con un espediente tecnico secondo una visione globale della realtà come rete di sistemi naturali e artificiali che interagiscono tra loro.

- Affinare nuovi strumenti concettuali per ripensare un rapporto tra tecnica, etica e ambiente che comprende la prefigurazione di molteplici scenari possibili e la creazione delle condizioni necessarie per una scelta consapevole tra questi.

- Ragionare come se l'Apocalisse verde sia già avvenuta, per abolire il senso di colpa e introdurre terapie adatte a curare l'ambiente.

- Reagire alla tecnofobia che reclama ma inibisce l'azione con una tecnofilia consapevole degli effetti nocivi derivanti dallo sviluppo tecnico e orientata a una migliore qualità dell'abitare.

- Passare da una progettualità che trasforma gli spazi e le cose per rendere il mondo abitabile a una progettualità che trasforma il modo di usare spazi e cose, limitando le variazioni a quelle strettamente indispensabili per garantire una qualità abitativa sufficiente.

- Promuovere attività educative sul contenuto tecnico e coinvolgere la collettività nella progettazione per generare un ampio consenso.

- Accettare i modelli culturali della discarica, della dispersione e della dismissione come punto di partenza per la costruzione di nuovi scenari dell'abitare.

- Costruire meno architettura terza e imparare ad abitare la tecnica in altro modo.

- Contrastare l'uso che diviene usura rivalutando lo scarto come opportunità, ovvero interpretando il corpo architettonico dismesso come dispositivo in trasformazione.

- Riutilizzare e riciclare i tecnoscarti come forma di risarcimento del debito contratto con lo spazio dell'abitare.

- Configurare usi alternativi e provvisori quando l'uso tecnico è sospeso temporaneamente.

- Pensare l'oggetto architettonico come scarto di un tempo futuro, prevedendo opportuni accorgimenti per consentire usi differenti oppure per lo smontaggio e il riciclo in nuovi manufatti.

Sul rapporto tra Architettura terza e Molteplicità

- Fare riferimento a un codice architettonico noto per consentire alla collettività di individuare un insieme di segni già riconosciuti e accettati che esprimono il suo abitare.

- Introdurre attraverso l'architettura terza un mutamento di modelli, di dimensioni spaziali e di scansione temporale nel rapporto tra l'uomo e il suo abitare.

- Assumere l'incompletezza come materiale del progetto.

- Gestire la molteplicità di contenuti funzionali simultaneamente presenti attraverso l'ibridazione e l'indeterminato nelle sue tre accezioni di aperto, spontaneo e indefinito.

- Riferire la durata non alla materia, soggetta a deperimento, bensì alla molteplicità di possibilità che dispiega, ragionando sulle dinamiche sottese al mutamento in termini funzionali e simbolici.

- Affrontare le emergenze abitative con l'invenzione architettonica anticipando le condizioni future e simulando i comportamenti alternativi, di cui il reale è uno dei casi possibili.

- Riconoscere la medesima dignità alla complessità e alla contraddizione perseguendo la difficile unità dell'inclusione piuttosto che la facile unità dell'esclusione.

- Adottare flessibilità, adattabilità e riduzione scalare come strumenti operativi del progetto, per evitare il congelamento della forma e del significato in seguito alla perdita della sua motivazione iniziale, sia tecnica che contestuale.

- Prefigurare l'architettura terza come opera aperta, adottando la dimensione temporale come condizione operativa del progetto in modo da rendere possibile il dispiegamento di una vasta gamma di articolazioni spaziali, di fruizione e significato derivanti dalla variazione e dall'imprevisto che connotano l'abitare contemporaneo.

- Far corrispondere la probabilità di durata di una tecnocostruzione con la sua probabilità di uso.

- Pensare le tecnocostruzioni in termini spazio-temporali modificabili secondo le contingenze del momento e mediante costi sostenibili per la collettività.

- Utilizzare il diagramma come macchina per pensare la molteplicità.

Sul rapporto tra Architettura terza e Contesto

- Definire l'essenza dello spazio di servizio attraverso la costruzione di un luogo.

- Affrancare lo spazio di servizio dalla logica tecnica di prestazione e di efficienza, impiegando le sue potenzialità espressive nella costruzione di nuovi scenari abitativi.

- Ricondurre la conoscenza e la trasformazione del territorio alla sfera dell'agire architettonico, indagando sul senso del luogo da attribuire al rapporto tra forma e contenuto attraverso i temi progettuali della concentrazione, della diffusione lineare e della sovrapposizione.

- Considerare tutto il contesto con le sue valenze ecologico-ambientali, sociali, economiche, storico-culturali ed estetico-percettive quale materiale operabile dall'architettura per costruire luoghi.

- Mediare tra la libera espressione formale della costruzione e la tensione a renderla esito del processo di sedimentazione degli elementi ambientali, sociali, storici e culturali che danno origine al luogo.

- Confrontarsi con le tendenze in atto nel contesto per la proposizione di alternative specifiche.

- Accettare le complessità e le contraddizioni degli elementi eterogenei presenti che costituiscono il contesto come materiale per la individuazione di una struttura spaziale, figurativa e concettuale capace di dare coerenza e senso complessivo.

- Ripartire dal potenziale spaziale inutilizzato e inesplorato delle aree di risulta prodotta dalle reti infrastrutturali tecniche a supporto dell'abitare per costruire il contesto operando a scala ravvicinata ma avendo in mente una visione a lunga distanza.

- Trasformare il carattere banale degli spazi tecnici in sorprendente a seconda delle condizioni specifiche, istituendo il progetto come rapporto di natura oppositiva tra contesto e codice.

Sul rapporto tra Architettura terza e Visibilità

- Creare un'immagine del contesto per fare mente locale sulla percezione, sulla definizione e sull'uso dello spazio di supporto tecnico all'abitare.

- Evocare un'immagine chiaramente identificata, potentemente strutturata e altamente significativa attraverso opportune strategie progettuali che operano su percorsi, margini, aree omogenee, nodi e riferimenti visivi.

- Concepire l'architettura terza come dispositivo per rendere visibile il contesto.

- Progettare ricordando che la società tende ad assomigliare all'architettura terza di cui si serve per abitare e che proietta i propri desideri nello spazio materializzandoli nel luogo.

- Agire architettonicamente per risolvere lo smarrimento e l'incertezza derivanti dagli incessanti mutamenti in atto nel territorio attraverso la costituzione di luoghi nei quali la società si riconosce e rintraccia il proprio senso dell'abitare.

- Recuperare una diversa dimensione del locale incentrando l'attenzione su pratiche, significati ed esperienze legate alla tecnica, in opposizione a modelli globali, astratti e generici che producono una somiglianza dei contesti.

- Costruire un'architettura terza al servizio del contesto e non un contesto a servizio dell'architettura terza.

- Fornire alla società gli strumenti per identificarsi nell'architettura terza e facilitare la nascita del senso di appartenenza ai luoghi tecnici dell'abitare.

- Restituire nel progetto il confronto tra il serbatoio figurativo e le reali condizioni ed esigenze del contesto.

- Tradurre in architettura la parte invisibile dell'abitare, costituita dal potenziale emotivo della società.

- Favorire la diversità formale e funzionale dei luoghi tecnici in modo che la collettività possa rielaborarne continuamente gli aspetti psicologici, simbolici e metaforici, stabilendo una complicità emotiva.

- Disegnare le emozioni predisponendo un contesto per la libera manifestazione di riti e miti collettivi e tenendo presente che ogni emozione richiede un luogo proprio.

Sul rapporto tra Architettura terza e Consistenza

- Attingere al serbatoio di riferimenti simbolici, letterari e artistici offerti dalla tecnica per raccontare pratiche, emozioni e desideri dell'abitare contemporaneo mediante l'architettura.

- Integrare il contenuto tecnico con le valenze ecologico-ambientali, sociali, economiche, storico-culturali ed estetico-percettive del contesto entro luoghi architettonici che comunicano in forma comprensibile e continua un discorso narrativo sul senso dell'abitare.

- Esplorare all'interno del rapporto tra luogo e tempo nuovi significati e nuovi usi della memoria per la comprensione del senso dell'abitare e per la determinazione di trasformazioni future coerenti con esso,

- Comunicare l'identità sociale ricorrendo a codici prelevati dall'inesauribile serbatoio emozionale, mediatico e storiografico, nei quali la memoria anticipa e rappresenta passato, presente e futuro.

- Guardare al passato non come reazione nostalgica al disincanto contemporaneo, ma come condizione per il nuovo che stimola la sperimentazione di nuovi paradigmi progettuali.

- Ricorrere alla memoria come strumento per operare una sintesi di interpretazione e invenzione nel rapporto tra ricordo del passato e prefigurazione del futuro nel progetto di architettura terza.

- Abbandonare conservando senza ricorrere alla semplice tutela delle tecnocostruzioni dismesse e alla banale riproposizione del passato oppure alla museificazione di quelle nuove.

- Interpretare la nostalgia come momento emozionale significativo entro un processo di narrazione che permetta di coinvolgere il presente in maniera attiva e di inglobarlo in un progetto di futuro.

- Cogliere il transito tra la necessità di memoria e il desiderio di novità per stabilire un diverso equilibrio tra passato e futuro dove conservazione e innovazione si collegano alle varie utilizzazioni del territorio.

- Adoperare il tempo come materiale del progetto nel suo triplice ruolo di sistema per l'accumulazione di memorie individuali e collettive, di strategia per l'articolazione e di interpretazione del suo essere altro.

- Costruire una durata dell'architettura terza attraverso una relazione critica con le condizioni del contesto, un approccio plurale alle contraddizioni tra progetto e costruzione, una integrazione del fare tecnico con la stratificazione spaziale dei segni nel corso del tempo.

- Interrogare, evocare e attuare nel tempo quei valori non ancora presenti nel contesto.

- Indurre la società soggetta a rapidi mutamenti a rielaborare incessantemente il senso delle cose e a legittimare la conservazione su basi di senso sempre nuove

- Assumere la dimensione interrogativa della memoria quale ponte tra il monumento e il momento, ovvero tra specificità rassicurante e alienazione inquietante.

- Progettare la memoria dell'architettura terza per renderla architettura della memoria attraverso il conferimento di qualità e l'inserimento in un nuovo contesto in grado di innescare una reazione poetica sul senso dell'abitare.

- Elevare l'architettura terza alla dimensione di monumento anti-monumentale generando consenso collettivo attraverso l'uso tecnico piuttosto che attraverso la spettacolarizzazione.

- Conservare nel tempo la vitalità delle tecnocostruzioni abbandonate, costituita dall'essenza della sincerità costruttiva e dal modo di apparire in specifiche condizioni di spazio e di tempo.

- Operare sulla rovina dell'architettura terza reinventandone la forma, arricchendola di nuovi significati per riflettere sui limiti da porre al dispiegamento globale e indisturbato della tecnica.

- Prevedere il ciclo vitale dell'architettura terza in modo da aprire a prefigurazioni future che trasformano il rottame tecnico in rovina architettonica quando la funzione tecnica viene dismessa.

Letture

Contributi bibliografici alla ricerca

Chi vuol comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso. Perciò una coscienza ermeneuticamente educata deve essere preliminarmente sensibile all'alterità del testo.

Hans Georg Gadamer, 1965

> Noi osserviamo un materiale selezionato ad un tempo dalle domande che gli poniamo, dalle griglie metodologiche che hanno determinato queste domande e dalla struttura mentale dell'operatore che ha scelto queste griglie. Certo, il sistema che interroga non si limita ad integrare i fatti che gli convengono, è anche capace di reperire quelli (almeno, alcuni di quelli) che lo contraddicono e che richiederanno degli aggiustamenti per ricorrenza; questo "residuo" gioca anzi un ruolo capitale nell'avanzamento della conoscenza scientifica; è esso in particolare che rende plausibile l'esistenza d'un reale esterno ai nostri strumenti.
>
> André Corboz, 1998: 92-93

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla edizione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui sotto riportati vi si faccia esplicito riferimento.

AALTO, Alvar
1972 **Luonnoskia**, Helsinki, Otava;
ed. it. **Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968**, Bologna, Zanichelli, 1987

ACOCELLA, Alfonso
2002 **"Abitare nel contemporaneo"**, Costruire, n. 88, Luglio/Agosto 2002, pp. 2-3

ADORNO, Theodor W.
1970 **Ästhetische Theorie**, Frankfurt am Main, Suhrkamp;
ed. it. **Teoria Estetica**, Torino, Einaudi, 1975

ALBERTI, Leon Battista
1485 **De re aedificatoria**;
ed. ORLANDI, Giovanni, **L'architettura**, Milano, Il Polifilo, 1966, tomi I e II

ALTEA, Francesco, BERTO, Francesco (a cura di)
2007 **Scenari dell'impossibile. La contraddizione nel pensiero contemporaneo**, Padova, Il Poligrafo

AMENDOLA, Giandomenico
2010 **Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città**, Roma-Bari, Laterza

ARNHEIM, Rudolf
1954 **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**;
ed. it. DORFLES, Gillo, **Arte e percezione visiva**, Milano, Feltrinelli, 1962 (ed. consultata 2005)

1977 **The dynamics of architectural forms**, Berkeley (Los Angeles), University of California Press;
ed. it. **La dinamica della forma architettonica**, Milano, Feltrinelli, 1981

AUGE' Marc
1992 **Non Lieux**, Paris, Seuil;
ed. it. **Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità**, Milano, Elèuthera, 2002

2003 **Le temps en ruines**, Paris, Galilée;
ed. it. **Rovine e macerie. Il senso del tempo**, Bollati Boringhieri, 2004;

AURELI, Pier Vittorio, COSTA, Andrea, KIM, Ilhyun, MANTIA, Giuseppe, SKANSI, Luca
2002 **"Città e Architetture. Note a margine della crisi"**, arch'it, rivista digitale di architettura;
http://architettura.supereva.com/files/20021209/index.htm

AYMONINO, Aldo
2007 **"Sintomi emergenti"**, Lotus, n. 130, 2007, pp. 120-121

BACHELARD, Gaston
1957 **La poétique de l'espace**, Parigi, Presses Universitarie de France;
ed. it. CATALANO, Ettore (a cura di), **La poetica dello spazio**, Bari, Edizioni Dedalo, 1975:

BALBO, Riccardo, GRON, Silvia (a cura di)
2007 **Abitare, comunicare, pensare, sperimentare. Le telecomunicazioni per chi le usa e gli spazi per chi li progetta**, Firenze, Alinea

BANHAM, Reyner
1960 **Theory and Design in the First Machine Age**;
ed. it. **Architettura della prima età della macchina**, Bologna, Calderini, 1970

1955-1988 ed. it. BIRAGHI, Marco (a cura di), **Architettura della seconda età della macchina. Scritti 1955-1988**, Milano, Electa, 2004

BARBAGALLO, Santi (a cura di)
2010 **La condizione transmoderna. Tecnologia, sapere, arte**, Roma, Aracne Editrice

BATTISTELLA, Alessio
2010 **Trasformare il paesaggio. Energia eolica e nuova estetica del territorio**, Milano, Edizioni Ambiente

BAUDRILLARD, JEAN
1968 **Le système des objets**, Parigi, Éditions Gallimard;
ed. it. **Il sistema degli oggetti**, Milano, Bompiani, 1972

1980 **Simulacres et simulation**;
ed. it. **Simulacri e simulazioni**, Bologna, Cappelli, 1980

2000 con NOUVEL, Jean,**Les objets singuliers. Architecture et philosophie**, Parigi, Calmann-Lévy;
ed. it. VOLPI, Cristiana (a cura di), **Architettura e nulla. Oggetti singolari**, Milano, Electa, 2003

BAUMAN, Zygmunt
2000 **Liquid Modernity**, Cambridge, Polity Press;
ed. it. **Modernità liquida**, Roma-Bari, Laterza, 2002

2003 **Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds**, Cambridge, Polity Press e Oxford, Blackwell Publishing;
ed. it MINUCCI, Sergio (a cura di), **Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi**, Roma-Bari, Laterza, 2009

2008 **The Art of Life**, Cambridge, Polity Press;
ed. It. CUPELLARO, Marco, **L'arte della vita**, Roma-Bari, Laterza, 2010

2009 ed. it FRANCESCONI, Daniele (a cura di), **Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero**, Lezione magistrale tenuta a Bologna per l'inaugurazione dell'anno scolastico 2007-2008, Bologna, Il Mulino

BESSE, Jean-Marc
2008 ed. it. **Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia**, Milano, Bruno Mondadori

BIANCHETTI, Cristina
2003 **Abitare la città contemporanea**, Milano, Skira

BIRAGHI, Marco
2008 **"Architettura e vita rustica"**, Casabella, n. 771, Novembre 2008, pp. 40-41

2009 con DAMIANI, Giovanni, **Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000**, Torino, Giulio Einaudi Editore

BOERI, Stefano
1990 **"Il ritrarsi dei modi d'uso del territorio"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 6-7

2009 **"Facciamo cose che fanno città"**, intervista a Renzo Piano, Abitare, n. 497, Novembre 2009, pp. 51-57

BONAITI, Maria
2002 **Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti**, Milano, Electa

BONESIO, Luisa
2007 **Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale**, Reggio Emilia, Diabasis

BOSONI, Giampiero
2000 **"La 'forma' degli elettrodotti tra design, architettura e paesaggio"**, Domus, n. 827, Giugno 2000, pp. 78-85

BOTTA, Mario
1996 **Etica del costruire**, Roma-Bari, Laterza

2007 con CREPET, Paolo, ZOIS, Giuseppe, **Dove abitano le emozioni. La felicità ed i luoghi in cui viviamo**, Torino, Einaudi

BOZZELLI, Alessandra
2007 **"Il ruolo della bellezza nella questione dell'abitare contemporaneo"**, Relazione al Convegno Urbing "Gli urbanisti e la bellezza nelle città", Roma, 11 Giugno 2007; http://www.furpress.net/index.php/article/view/2297/2217

BRIATORE, Virgilio
2005 **Nuove architetture per le telecomunicazioni mobili**, Milano, Edizioni L'archivolto

BUGATTI, Angelo
2002 **Architettura e territorio**, Milano, CLUP

2003 con DELL'OSSO, Riccardo, DE LOTTO, Roberto, DELSANTE, Ioanni, D'URSO, Sebastiano, **Paesaggio**, Pavia, IUSS Press

2004 con DELL'OSSO, Riccardo, DE LOTTO, Roberto, **Abitare il paesaggio**, Milano, CLUP

CACCIARI, Massimo
1982 **"Nichilismo e progetto"**, Casabella, n. 483, Settembre 1982, pp. 50-51

1998 **"Abitare, Pensare"**, Casabella, n. 662/663, Dicembre 1998/Gennaio 1999, pp. 2-7

2000 **"I frantumi del tutto"**, Casabella, n. 684/685, Dicembre 2000/Gennaio 2001, pp. 5-7

CALVINO, Italo
1972 **Le città invisibili**, Torino, Einaudi (ed. consultata Milano, Mondadori, 2009)

1988 **Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio**, Milano, Garzanti (ed. consultata Milano, Mondadori, 2009)

CANNAVO', Paola (a cura di)
2003 **Infrascape. Infrastrutture e paesaggio**, Firenze, Mandragora

CAO, Umberto
1995 **Elementi di progettazione architettonica**, Roma-Bari, Laterza

1998 con CIORRA Pippo, GAMBARDELLA Cherubino, **La costruzione del paesaggio. Riflessioni e progetti**, Napoli, Clean

2001 con CATUCCI, Stefano (a cura di), **Spazi e maschere dell'architettura e della metropoli**, Roma, Meltemi

2003 con COCCIA, Luigi, **Polveri urbane**, Roma, Meltemi

2009 **L'architettura prima della forma**, Macerata, Quodlibet

CARAVAGGI, Lucina
2002 **Paesaggi di Paesaggi**, Roma, Meltemi

CARBONI, Massimo, MONTANI, Pietro (a cura di)
2005 **Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica**, Roma-Bari, Laterza

CASATI, Cesare Maria
2010 **"La forma coerente"**, Arca, n. 254, Gennaio 2010, p. 1

CASSATELLA Claudia
2001 **Iperpaesaggi**, Universale di Architettura, n. 102, Torino, Testo & Immagine

CATANEO, Pietro
1554 **L'architettura**;
ed. AA. VV. (a cura di), **Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati**, Milano, Il Polifilo, 1985

CERVELLATI Pier Luigi
2000 **L'arte di curare la città**, Bologna, Il Mulino

CHRIST, Yvan
1961 **Projets et divagations de Claude-Nicolas Ledoux. Architecte du roi**, Paris, Editions du Minotaure

CLÉMENT, Gilles
2005 **Manifesto del Terzo paesaggio**, Macerata, Quodlibet

CLEMENTI, Alberto (a cura di)
1990 **Il senso delle memorie in architettura e urbanistica**, Roma-Bari, Laterza

COLUSSO Paolo Federico
1998 **Wim Wenders. Paesaggi Luoghi Città**, Universale di Architettura, n. 41, Torino, Testo & Immagine

CORBELLINI, Giovanni
2000 **Grande & veloce. Strumenti compositivi nei contesti contemporanei**, Roma, Officina Edizioni

2007 **Ex Libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea**, Milano, 22 Publishing

CORBOZ, Andrè
1985 **"Il territorio come palinsesto"**, Casabella, n. 516, Settembre 1985, pp. 22-27

1993 **"Avete detto spazio?"**, Casabella, n. 597/598, Gennaio/Febbraio 1993, numero monografico "Il disegno degli spazi aperti", pp. 20-23

1994 **"L'ipercittà"**, Urbanistica, n. 103, Luglio/Dicembre 1994, pp. 6-10

1998 ed. it. **Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio**, Milano, Franco Angeli

CORNARO, Alvise
1550 circa **Trattato di architettura**;
ed. AA. VV. (a cura di), **Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati**, Milano, Il Polifilo, 1985

COSTA, Mario
2005 **Dimenticare l'arte. Nuovi orientamenti nella teoria e nella sperimentazione estetica**, Milano, Franco Angeli

COSTANZO, Michele
2010 **Il tempo del disimpegno. Riflessioni sull'architettura contemporanea**, Macerata, Quodlibet

CROSTA, Pierluigi
1990 **"Dismissione. la costruzione del problema"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 46-49

CROTTI, Sergio
1990 **"Luoghi urbani ritrovati"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 68-72

2000 **Figure architettoniche: soglia**, Milano, Unicopli

DAL CO, Francesco
2009 **"Editoriale"**, Casabella, n. 784, Dicembre 2009, p. 3

DAMIANI, Govanni
2005 **"Voglia di contemporaneo"**, arch'it, rivista digitale di architettura; http://architettura.it/files/20050303/index.htm

DARO', Carlotta
2002 **"Autenticamente minimali"**, arch'it, rivista digitale di architettura; http:// architettura.it/files/20020724/index.htm

DE AGOSTINI, Francesco
2003 **"L'architettura, tra teorie e fondamenti"**, arch'it, rivista digitale di architettura; http://architettura.supereva.com/files/20030124/index.htm

DEBORD, Guy
1967 **La societé du spectacle**, Buchet-Chastel; ed. it. **La società dello spettacolo**, Baldini & Castoldi, 1997

DE CARLO, Giancarlo
2005 **"Abitare"**, arch'it, rivista digitale di architettura; http://architettura.supereva.com/files/20051101/index.htm

DE FUSCO, Renato
1974 **"Le regole linguistiche tratte dalle eccezioni"**, L'architettura, cronache e storia, n. 224, Giugno 1974;

DELL'OSSO, Riccardo
2001 **Architettura e mobilità**, Milano, CLUP

2007 con BARBERA, Salvatore, SPINA, Maurizio (a cura di), **Paesaggio & mobilità**, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2007

DE ROSA Miriam, FRANCHIN, Glenda
2009 "**Forme dell'abitare. Pratiche di tracciabilità fra mondo e reale"**, in: Comunicazioni sociali on-line, rivista on line del corso di Dottorato di Ricerca in Culture della Comunicazione, Università Cattolica del Sacro Cuore, n. 1, 2009; http:// www.comunicazionisocialionline.it/2009/1/4/loadPDF/

DE ROSSI, Antonio, DURBIANO, Giovanni, GOVERNA, Francesca, REINERIO, Luca, ROBIGLIO, Matteo (a cura di)
1999 **Linee nel paesaggio. Esplorazioni nei paesaggi della dispersione**, Torino, Utet

DE SESSA, Cesare
1990 **Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale**, Roma, Officina Edizioni

DESIDERI, Paolo
1979 con NERVI, Pier Luigi jr, POSITANO, Giuseppe (a cura di), **Pier Luigi Nervi**, Bologna, Zanichelli

2001 (a cura di), **Ex City. Spazi esterni e reti della nuova metropoli**, Roma, Meltemi

DESPOMMIER, Dickson
2008 **"Fattorie verticali"**, Arca, n. 235, Aprile 2008, pp. 2-5

DI FRANCO, Andrea
2007 **Agorà/quota Zero². Termini per il progetto dello spazio pubblico**, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli

DI GIORGIO MARTINI, Francesco
1480 circa **Trattati di architettura, ingegneria e arte militare**;
ed. it MALTESE, Corrado (a cura di), Milano, Il Polifilo, 1967, tomi I e II

DINETTI, Marco
2000 **Infrastrutture ecologiche. Manuale pratico per progettare e costruire le opere urbane ed extraurbane nel rispetto della conservazione della biodiversità**, Milano, Il Verde Editoriale

D'URSO, Sebastiano
2005 **Barcellona, lo spazio pubblico tra infrastrutture e paesaggio**, Milano, CLUP

2009 **Il senso dell'abitare contemporaneo. 1. La casa unifamiliare**, Santarcangelo di Romagna, Maggioli

ECO, Umberto
1962 **Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee**, Milano, Bompiani

2004 (a cura di), **Storia della bellezza**, Milano, Bompiani (ed. consultata 2009)

EMERY, Nicola
2010 **Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura**, Bellinzona, Edizioni Casagrande

ENEA
1999 **Libro bianco per la valorizzazione energetica delle fonti rinnovabili**;

ENGLER, Franz
1997 **"Pont Transbordeur, un traghetto aereo"**, Rassegna, n. 69, I trimestre 1997, numero monografico "Grandi Macchine", pp. 20-31

ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni
2005 **Fernando Távora. Opera completa**, Milano, Electa

FABER, Marion
1997 **"Un cantiere nella camera dei ragazzi"**, Rassegna, n. 69, I trimestre 1997, numero monografico "Grandi Macchine", p. 68

FARINELLI, Franco
1991 **"L'arguzia del paesaggio"**, Casabella, n. 575/576, Gennaio/Febbraio 1991, pp. 10-12

FAZIO, Mario
2000 **Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea**, Torino, Einaudi

FERRY, Jean Marc
1996 **L'éthique réconstructive**, Paris, Cerf;
ed. it. **L'etica ricostruttiva**, Milano, Medusa, 2006

FILARETE, Antonio Averlino detto il
1460-1464 **Trattato di Architettura**;
ed. it. FINOLI, Anna Maria, GRASSI, Liliana (a cura di), Milano, Il Polifilo, 1972

FILIPPUZZI, Fabio, TADDIO, Luca (a cura di)
2010 **Costruire abitare pensare**, Milano-Udine, Mimesis

FOUCAULT, Michel
1985 **"I principi dell'eterotopia"**, Lotus, n. 48/49, 195/4 – 1986/1, numero monografico "Doppio gioco", pp. 9-17

FRAMPTON, Kenneth
1980 **Modern Architecture: a critical History**, London, Thames and Hudson;
ed. it. **Storia dell'architettura moderna**, Bologna, Zanichelli, 1993

FRANCALANCI, Ernesto L.
2006 **Estetica degli oggetti**, Bologna, Il Mulino

FRANCESCHINI, Alessandro
2003 **Percezione e spazio urbano**, Trento, Quaderni del Dipartimento URB materiali e ricerche, n. 2

FRIEDMAN, Yona
2000 **Utopies réalisables**, Paris, Edition de l'éclat;
ed. it. **Utopie realizzabili**, Macerata, Quodlibet, 2003

2006 **L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté**, Paris, Editions de l'éclat;
ed. it. FASSINO, Giulietta (a cura di), **L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà**, Torino, Bollati Boringhieri, 2009

2008 **L'ordre compliqué et autre fragments**, Paris, Editions de l'éclat;
ed. it. **L'ordine complicato. Come costruire un'immagine**, Macerata, Quodlibet, 2011

FROMM, Erich
1993 FUNK, Rainer (a cura di), **Life Between Having and Being**;
ed. it. **Erich Fromm. L'arte di vivere**, Milano, Mondadori, 2009

FUSARO, Diego
2010 **Essere senza tempo. Accelerazione della storia e della vita**, Milano, Bompiani

GALIMBERTI, Umberto
1999 **Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica**, Milano, Feltrinelli (ed. consultata 2009)

2005 **La casa di psiche. Dalla psicoanalisi alla pratica filosofica**, Milano, Feltrinelli; (ed. consultata 2009)

2009 **I miti del nostro tempo**, Milano, Feltrinelli

2011 **Il segreto della domanda. Intorno alle cose umane e divine**, Milano, Feltrinelli

GAMBARDELLA, Cherubino
2010 **Architettura per definizione**, Genova, Il melangolo

GIEDION, Sigfried
1941 **Space, Time and Architecture**, Cambridge, Harvard University Press;
ed. it **Spazio, tempo ed architettura**, Milano, Hoepli, 1954

1948 **Mechanization Takes Command**, Oxford University Press;
ed. it. **L'era della meccanizzazione**, Milano, Feltrinelli, 1967

GRASSI, Giorgio
1967 **La costruzione logica dell'architettura**, Venezia, Marsilio

GREGORY, Paola
1998 **La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo. L'architettura come metafora del paesaggio**, Roma-Bari, Laterza

GREGOTTI Vittorio
1966 **Il territorio dell'architettura** (ed. consultata Milano, Feltrinelli, 2008)

1990 **"Editoriale"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 4-5

1994 **"Editoriale"**, Rassegna, n. 57, I trimestre 1994, numero monografico "Acquedotti", pp. 4-5

2004 **L'architettura del realismo critico**, Roma-Bari, Laterza

2010 **Tre forme di architettura mancata**, Torino, Giulio Einaudi Editore

GROPIUS, Walter
1955 **Scope of Total Architecture**;
ed. it. **Per un'architettura totale**, Milano, Abscondita, 2007

GUBLER, Jacques
1995 **"Introduzione"**, Rassegna, n. 63, III trimestre 1995, numero monografico "Elettricità. Stati Uniti e URSS, Francia e Italia", pp. 4-5

GUILLERME, André
1994 **"Acqua per la città"**, Rassegna, n. 57, I trimestre 1994, numero monografico "Acquedotti", pp. 6-21

HARVEY, David
1989 **The Condition of Postmodernity**, Ames-Boston, Blackwell Publishing;
ed. it. **La crisi della modernità**, Milano, Il Saggiatore, 1993

HEIDEGGER, Martin
1957 **Vorträge und Aufsätze**, Pfullingen, Neske;
ed. it. VATTIMO, Gianni (a cura di), **Saggi e discorsi**, Milano, Mursia, 1976

1959 **Gelassenheit**;
ed. it. **L'abbandono**, Genova, Il melangolo, 1983

1969 **Die Kunst und der Raum**;
ed. it. **L'arte e lo spazio**, Genova, Il Melangolo, 1997

IANNELLI, Francesca
2010 **Dissonanze contemporanee. Arte e vita in un tempo in conciliato**, Macerata, Quodlibet

ILARDI Massimo
2007 **Il tramonto dei non luoghi. Fronti e Frontiere dello spazio metropolitano**, Roma, Meltemi

INGERSOLL, Richard
2004 **Sprawltown**, Roma, Meltemi

2010 **"Questione ecologica in architettura"**, Lotus, n. 140, Febbraio 2010, numero monografico "Sustainability?", pp. 36-48

INNOCENTI, Filippo
2002 **La forma del tempo nell'architettura dell'informazione**;
http:// architettura.supereva.com/extended/20020720/index.htm

JONAS, Hans
1979 **Das Prinzip Verantworung**;
ed. it. **Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica**, Torino, Einaudi, 2009

KOOLHAAS, Rem
1994 **"Bigness ovvero il problema della grande dimensione"**, Domus, n. 764, Ottobre 1994, pp. 87-90

1997 **"La città generica"**, Domus, n. 791, Marzo 1997, pp. 3-12

2001 **"Junkspace"**, Domus, n. 833, Gennaio 2001, pp. 32-39

2006 ed. it. MASTRIGLI Gabriele (a cura di), **Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano**, Macerata, Quodlibet

KROLL, Lucien
1996 **Bio, psycho, socio/eco. Ecologies urbaines**, Paris, Edition l'Harmattan;
ed. it. CAVALLARI, Luigi (a cura di), **Ecologie urbane**, Milano, Franco Angeli, 2001

1999 **Tutto è paesaggio**, Universale di Architettura, n. 58, Torino, Testo & Immagine

LA CECLA, Franco
1988 **Perdersi. L'uomo senza ambiente**, Roma-Bari, Laterza (ed. consultata 2007)

1993 **Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare**, Milano, Elèuthera

2008 **Contro l'architettura**, Torino, Bollati Boringhieri

LAMENDOLA, Francesco
2007 **"Spunti per una ricostruzione dell'estetica contemporanea"**; http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id-articolo=13004

LANZAVECCHIA, Giuseppe
1990 **"Dismissione tecnologica delle aree agricole"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 76-78

LATOUCHE, Serge
2006 **Le pari de la décroissance**, Paris, Librairie Arthème Fayard; ed. it. **La scommessa della decrescita**, Milano, Feltrinelli, 2007 (ed. consultata 2010)

LAUGIER, Marc-Antoine
1755 **Essai sur l'Architecture**, Parigi, Duchense; ed. it. UGO, Vittorio (a cura di), **Saggio sull'architettura**, Palermo, Aesthetica, 1987

LAZIER, Sandro
2001 **"Il linguaggio dell'architettura"**; http://anthitesi.it

LE CORBUSIER, Charles-Eduard Jeanneret-Gris, detto
1921 **Vers une Architecture**, Parigi; ed. it. CERRI, Pierluigi, NICOLIN, Pierluigi, **Verso una Architettura**, Milano, Longanesi, 2007

LEONI, Giovanni
2001 **"Távora e la conoscenza dello spazio"**, Casabella, n. 693, Ottobre 2001, pp. 46-57

2008 **Mies van der Rohe**, Milano, Motta Architettura

LICATA, Simonetta
1996 **"Nonluoghi ed eterotopie. Indagine sui luoghi dell'altrove"**, Urbanistica, n. 106, Giugno 1996, pp. 199-205

LONGOBARDI, Giovanni
2009 **L'architettura non è un Martini. Aforismi del moderno**, Roma, Mancosu Editore

LYNCH, Kevin
1960 **Image of the City**, Cambridge, The MIT Press; ed. it. CECCARELLI, Paolo (a cura di), **L'immagine della città**, Venezia, Marsilio, 2006

LYOTARD, Jean-François
1980 **La Condition postmoderne: rapport sur le savoir**;
ed. it. **La condizione postmoderna**, Milano, Feltrinelli, 2006

MALPANGOTTI, Stefano
2004 **Gaston Bachelard. Sull'architettura**, Universale di Architettura, n. 150, Torino, Testo & Immagine

MARANGONI, Barbara, MARCHIGIANI, Elena
1996 **"La dispersione: idee e materiali del presente e del passato"**, Urbanistica, n. 106, Giugno 1996, pp. 191-196

MARINI, Sara
2008 **Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città**, Macerata, Quodlibet

2010 **Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto**, Macerata, Quodlibet

MAROTTA, Antonello
2010 **Toyo Ito. La costruzione del vuoto**, Universale di Architettura, n. 174, Venezia, Marsilio

MARRONE, Gianfranco, PEZZINI Isabella (a cura di)
2006 **Senso e Metropoli. Per una semiotica posturbana**, Roma, Meltemi

2008 **Linguaggi della città. Senso e Metropoli II**, Roma, Meltemi

MASTRIGLI, Gabriele
2004 **"Il problema della grande dimensione"**, Parametro, n. 252/253, Luglio/Ottobre 2004, pp. 80-84

MATTEONI, Dario
1997 **"Introduzione"**, Rassegna, n. 69, I trimestre 1997, numero monografico "Grandi Macchine", pp. 4-5

MAY, John
2010 **Architecture without Architects**, Ivy Press Limited;
ed. it. **Architettura senza architetti. Guida alle costruzioni spontanee di tutto il mondo**, Milano, Rizzoli

MECACCI, Andrea
2009 **"La morte dell'arte e l'ascesa della merce design. Una narrazione contemporanea"**, Aisthesis – Rivista on-line del Seminario Permanente di estetica, anno II, n. 2;
http://seminariodestetica.it

MENDINI, Alessandro
1979 **"L'oggetto banale"**;
http://www.ateliermendini.it

2010 **"Diario"**, Domus, n. 940, Ottobre 2010, p. VII

MERLEAU-PONTY, Maurice
1945 **Phénoménologie de la perception**, Paris, Éditions Gallimard;
ed. it. **Fenomenologia della percezione**, Milano, Bompiani, 2003

MOLINARI, Luca
2002 **"La realtà ha bisogno dell'architettura"**, arch'it, rivista digitale di architettura;
http://architettura.supereva.com/files/20021226/index.htm

2003 (a cura di), **Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento**, Milano, Skira

MONEO, Rafael
1999 ed. it. **La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura**, Torino, Allemandi

MONESTIROLI, Antonio
2002 **La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura**, Roma-Bari, Laterza

MORIN, Edgar
2007 **L'an I de l'ère écologique**, Paris, Tallandier ;
ed. it. **L'anno I dell'era ecologica**, Roma, Armando, 2007

NATOLI, Salvatore
2000 **La felicità di questa vita. Esperienza del mondo e stagioni dell'esistenza**, Milano, Mondadori

2002 **Stare al mondo. Escursioni nel tempo presente**, Milano, Feltrinelli

NEUMEYER, Fritz
1986 **Mies van der Rohe. Das kunstlose wort. Gedanken zur baukunst**, Berlino, Wolf Jobstsiedler Gmbh;
ed. it. CAJA, Michele, DE BENEDETTI, Maria (a cura di), **Ludwig Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti**, Milano, Skira, 1996

NICOLIN, Pierluigi
1999 **Elementi di architettura**, Milano, Skira

NORBERG-SCHULZ, Christian
1971 **Existence, Space and Architecture**, Oslo;
ed. it. **Esistenza, spazio e architettura**, Roma, Officina Edizioni, 1975

1976 **Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture**, Oslo;
ed. it. **Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura**, Milano, Electa, 1992

OLMO, Carlo
1990 **"Tracce, segni e imperfezioni"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 84-89

OTTOLINI, Gianni
1996 **Forma e significato in architettura**, Roma-Bari, Laterza

PAGLIARINI, Davide
2008 **Il paesaggio invisibile. Dispositivi minimi di neo-colonizzazione**, Melfi, Libra

PALLADIO, Andrea
1570 **I Quattro Libri dell'Architettura**;
riproduzione in fac-simile, Milano, Hoepli, 1990, ristampa 2002

PANENA, Gian Mattia
2006 **"Tecnica, natura, occidente: un conflitto dentro al conflitto?"**, Metabàsis – Rivista di filosofia on-line, marzo 2006;
http://www.metabasis.it

PANZA, Pierluigi (a cura di)
1996 **Estetica dell'architettura**, Milano, Guerini

PAVIA Rosario
1996 con RICCI, Mosè, **"Figure e luoghi della trasformazione"**, Urbanistica, n. 106, Giugno 1996, pp. 58-64

1998 (a cura di), **Paesaggi elettrici. Territori, architetture, culture**, Venezia, Marsilio

2002 **Babele**, Roma, Meltemi

PERNIOLA, Mario
1994 **Il sex appeal dell'inorganico**, Torino, Einaudi

PIÑON, Helio
2006 **Teoria del proyecto**, Barcelona, Edicions de la Universidad Politècnica de Catalunya;
ed. it. D'URSO, Sebastiano (a cura di), **Teoria del Progetto**, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2009

PISANI, Mario
2011 **"James Wines risponde a Mario Pisani"**, Arca, n. 270, Giugno 2011, pp. 88-93

PORTOGHESI, Paolo
1968 **Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica**, Roma, Istituto Editoriale Romano

1981 **Infanzia delle macchine. Introduzione alla tecnica curiosa**, Roma-Bari, Laterza

PRESTINENZA PUGLISI, Luigi
2004 **Introduzione all'architettura**, Roma, Meltemi

PROTASONI, Sara
1995 **"Luci della città: il visibile e l'invisibile"**, Rassegna, n. 63, III trimestre 1995, numero monografico "Elettricità. Stati Uniti e URSS, Francia e Italia", pp. 6-17

PURINI Franco
2006 **Comporre Architettura**, Bari, Laterza

QUARONI, Ludovico
1967 **La torre di Babele**, Padova, Marsilio

RICOEUR, Paul
2000 **La mémoire, l'histoire et l'oubli**, Paris, Seuil;
ed. it. **La memoria, la storia, l'oblio**, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003

ROGERS, Ernesto Nathan
1958 **Esperienza dell'architettura**, Torino, Einaudi (ed. consultata MOLINARI, Luca (a cura di), Milano, Skira, 1997)

ROMANO, Marco
2004 **Costruire le città**, Milano, Skira

2008 **La città come opera d'arte**, Torino, Einaudi

ROSA, Ugo
2006 **"Ritornare allontanandosi"**, arch'it, rivista digitale di architettura;
http://architettura.supereva.com/lanterna/20060206/index.htm

ROSSI, Aldo
1967 **L'architettura della città**, Venezia, Marsilio

RUDOFSKY, Bernard
1964 **Architecture without architects**, New York, Doubleday & Company;
ed. it. DE FILIPPIS, Daniela, **Architettura senza architetti. Una breve introduzione all'architettura "non blasonata"**, Napoli, Editoriale Scientifica, 1977

1977 **The Prodigious Builders**, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich;
ed. it. PEDIO, Renato, **Le meraviglie dell'architettura spontanea. Note per una storia naturale dell'architettura con speciale riferimento a quelle specie che vengono tradizionalmente neglette o del tutto ignorate**, Roma-Bari, Laterza, 1979

RUSKIN, John
1849 **The Seven Lamps of Architecture**;
ed. it. PIVETTI, Renzo Massimo (a cura di), **Le sette lampade dell'architettura**, Milano, Jaca Book, 1981

SANSOT, Pierre
1998 **Du bon usage de la lenteur**, Paris, Editions Payot & Rivages;
ed. it. BONGIOVANNI, Chiara (a cura di), **Sul buon uso della lentezza**, Milano, Nuove Edizioni Tascabili, 2003

SCHAMA, Simon
1995 **Landscape and Memory**, Toronto, Random House;
ed. it. **Paesaggio e memoria**, Milano, Mondadori, 1997

SCOTT, Geoffrey
1999 **L'architettura dell'umanesimo**, Universale di Architettura, n. 59, Torino, Testo & Immagine

SECCHI Bernardo
1990 **"Un ampliamento dello sguardo"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 60-62

2002 con OLMO, Carlo, BOERI, Stefano, DE MICHELIS, Marco, BOHIGAS, Oriol, GREGOTTI, Vittorio, **La città europea del XXI secolo. Lezioni di storia urbana**, Milano, Skira

2007 **Prima lezione di Urbanistica**, Roma-Bari, Laterza

SERENI, Emilio
1961 **Storia del paesaggio agrario italiano**, Roma-Bari, Laterza

SERLIO, Sebastiano
a partire dal 1537 **I sette libri dell'architettura**;
ed. it. FIORE, Francesco Paolo (a cura di), **Sebastiano Serlio. L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni**, Milano, Il Polifilo, 2001, tomi I e II

SEVERINO, Emanuele
2003 **Tecnica e architettura**, Milano, Raffello Cortina Editore

SFEZ, Lucien
2002 **Technique et idéologie**, Paris, La Seuil;
ed. it. **Tecnica e ideologia. Una questione di potere**, Milano, Spirali, 2006

SIZA VIEIRA, Alvaro
1997 ed. it. ANGELILLO, Antonino (a cura di), **Alvaro Siza. Scritti di architettura**, Milano, Skira, 1997

1998 ed. it. **Immaginare l'evidenza**, Roma-Bari, Laterza

SMETS, Marcel
1990 **"Una tassonomia della deindustrializzazione"**, Rassegna, n. 42, II trimestre 1990, numero monografico "I territori abbandonati", pp. 8-13

SOCCO, Carlo
1999 **"Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale"**, intervento al Forum "Paesaggi italiani, per il governo delle trasformazioni", Castelfranco Veneto, 26-29 Maggio 1999;
http:// www.ocs.polito.it/biblioteca/paesaggio.htm

2000 **Città, ambiente, paesaggio. Lineamenti di progettazione urbanistica**, Torino, UTET

SODINI, Massimo
2000 **Settantacinque domande a Peter Eisenman**, Napoli, Clean Edizioni

SPESSA, Andrea
1997 **"Le isole dell'energia"**, Casabella, n. 651/652, Dicembre 1997/Gennaio 1998, pp. 158-161

SZAMBIEN, Werner
1984 **Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme**, Paris, Picard;
ed. it. LUPO, Giulio (a cura di), **J.-N-L. Durand. Il metodo e la norma nell'architettura**, Venezia, Marsilio, 1986

TESCIONE, Eugenio
2003 **Architetture della mente. Brani scelti di letteratura psicoanalitica**, Universale di Architettura, n. 123, Torino, Testo & Immagine

TESSENOW, Heinrich
1916 **Hausbau und dergleichen**, Berlino;
ed. it. GRASSI, Giorgio (a cura di), **Osservazioni elementari sul costruire**, Milano, Franco Angeli, 1974

TORROJA MIRET, Eduardo
1960 **Razòn y ser de los tipos estructurales**;
ed. it. **La concezione strutturale**, Torino, 1966

TOSCO, Carlo
2009 **Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca**, Roma–Bari, Laterza

TRISSINO, Giangiorgio
1535-1537 **Dell'architettura**;
circa ed. AA. VV. (a cura di), **Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati**, Milano, Il Polifilo, 1985

TSCHUMI Bernard
1996 **Architecture and Disjunction**, Cambridge (MA), The MIT Press;
ed. it. BAIOCCO Ruben, DAMIANI Giovanni (a cura di), **Architettura e Disgiunzione**, Bologna, Pendragon, 2005

TURRI, Eugenio
1998 **Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato**, Venezia, Marsilio

TZONIS, Alexander
2001 ed. it. **Le Corbusier. La poetica della macchina e della metafora**, Milano, Rizzoli, 2001

UGO, Vittorio
1991 **I Luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura**, Bari, Dedalo

VASARI, Giorgio
1568 **Introduzione all'architettura**;
ed. AA. VV. (a cura di), **Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati**, Milano, Il Polifilo, 1985

VATTIMO, Gianni
1982 **"Abitare viene prima di costruire"**, Casabella, n. 485, Novembre 1982, pp. 48-49

VENTURI, Robert
1966 **Complexity and contradiction in architecture**, New York, MOMA;
ed. it. GORJUX, Raffaele, ROSSI PAULIS, Margherita (a cura di), **Complessità e contraddizione in architettura**, Bari, Dedalo Libri, 1980

1972 con SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, **Learning from Las Vegas**, Cambridge (Mass., USA), The M.I.T. Press;
ed. it. SABINI, Maurizio (a cura di), **Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica**, Venezia, Cluva Editrice, 1985

VENTURI FERRIOLO, Massimo
2007 **Paesaggi. Sguardi dal theatron**, Milano, L'Orbicolare

VIGANO', Paola
1999 **La città elementare**, Milano, Skira

VIGNOLA, Jacopo Barozzi da Vignola, detto il
1562 **La Regola dei Cinque Ordini d'Architettura**;
ed. AA. VV. (a cura di), **Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati**, Milano, Il Polifilo, 1985

VILLA, Daniele
2006 con SALERNO, R., **Rappresentazioni di città**, Milano, Franco Angeli

VIRILIO, Paul
2005 **L'Art à perte de vue**, Paris, Galilée;
ed. it. **L'arte dell'accecamento**, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007

VITRUVIO, Marco Pollione
29-23 a.C. **De Architectura**;
ed. it. GROSS, Pierre (a cura di), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1997, tomi I e II

VITTA, Maurizio
2008 **Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini**, Torino, Einaudi

VOGLIAZZO, Maurizio
2000 **"Paesaggio urbano"**, Arca, n. 146, Marzo 2000, pp. 2-3

2010 **"Le poetiche dell'architettura"**, Arca, n. 262, Ottobre 2010, pp. 34-35

2011 **"Urban Policies"**, Arca, n. 270, Giugno 2011, pp. 34-35

WILLIMANN, Jürg
1997 **"Dal cuneo al mouse"** , Rassegna, n. 69, I trimestre 1997, numero monografico "Grandi Macchine", pp. 6-19

WRIGHT, Frank Lloyd
1931 **Two Lectures on Architecture**;
parzialmente contenuto in: Casabella, n. 784, Dicembre 2009, numero monografico "A scala minore"

1957 **A Testament**, New York, Horizon Press;
ed. it. PEDIO, Renato (a cura di), **Testamento**, Torino, Einaudi, 1963

1958 **The Living City**, New York, Horizon Press;
ed. it. **La città vivente**, Torino, Einaudi, 1966

ZAGARI, Franco
2006 **Questo è paesaggio. 48 definizioni**, Roma, Mancosu Editore

ZANCHINI, Edoardo (a cura di)
2002 **Paesaggi nel vento**, Roma, Meltemi

2010 **Smisurati giganti?**, Firenze, Alinea

ZANETTI, Michelangelo
2009 **Architetture di scarto. Riciclaggio e progetto da Drop City a Lot-ek**, tutor: Giovanni Marras, Tesi della Scuola di Dottorato in Scienze dell'uomo, della società e del territorio, Università degli Studi di Trieste

ZARDINI Mirko
1996 (a cura di), **Paesaggi ibridi. Un viaggio nella città contemporanea**, Milano, Skira

2007 **"Un terzo paesaggio per l'architettura"**, Lotus, n. 130, 2007, pp. 124-129

ZEVI, Bruno
1948 **Saper vedere l'architettura**, Torino, Einaudi (ed. consultata 2006)

2006 **Architettura. Concetti di una controstoria**, Roma, Newton Compton Editori

ZORGNO, Anna Maria
1995 **"Elettricità e territorio"**, Rassegna, n. 63, III trimestre 1995, numero monografico "Elettricità. Stati Uniti e URSS, Francia e Italia", pp. 70-81

Costruire è un'attività fondamentale dell'uomo
L'uomo costruisce nella misura in cui commette strutture spaziali
e conforma così lo spazio
Costruendo, egli corrisponde all'essenza della sua epoca
La nostra epoca è l'epoca della tecnica

Martin Heidegger, *Preambolo al Darmstädt Gespräch*, 1951



Nell'*epoca della tecnica globalmente dispiegata* - che tutte le forze dominanti il mondo elevano da strumento a scopo per prevalere le une sulle altre - l'esistenza umana appare disimpegnata, lo spazio fisico si riduce ad insieme di procedure abitative continuamente attivate e disattivate sulla base di motivazioni esclusivamente utilitarie e l'agire architettonico si subordina al fare tecnico secondo il paradigma nichilista fondato sul rifiuto di ogni ordine e sull'autonomia espressiva.

Il percorso di ricerca propone una riflessione sul rapporto tra il *fare* tecnico e l'*agire* architettonico nel progetto dell'*architettura terza*, ovvero delle *costruzioni tecniche non direttamente abitabili che definiscono uno spazio per supportare le attività finalizzate ad abitare l'ambiente fisico ed esplicate mediante l'impiego di energia, materia, informazione e la cura di vegetali ed animali*.

L'indagine sul pensiero e sulla pratica architettonica delle tecnocostruzioni comprende tre momenti di confronto strutturati mediante l'adozione di sei chiavi interpretative prese a prestito dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino: *esattezza* e *rapidità* per l'intenzionalità estetica della forma, *leggerezza* e *molteplicità* per la responsabilità etica del contenuto, *visibilità* e *consistenza* per la specificità al contesto.