IL NON-FINITO
Architettura dei resti urbani

Eleonora Causin

Il non-finito

Architettura dei resti urbani

Universidade Autónoma de Lisboa

Departamento de Arquitectura

Dissertação de maestrado integrado em Arquitectura

Marzo 2018

Eleonora Causin

20150316

Orientadores:

Arq. Joaquim Moreno

Arq. Francisco Aires Mateus

Alla mia famiglia e mia nonna Itala,
per avermi trasmesso la curiosità e
la voglia di conoscere il mondo

A Francesco e a tutte le persone che
mi hanno insegnato a vederlo con
occhi nuovi

Riassunto

La seguente dissertazione è il risultato di una riflessione personale sulla riqualificazione di luoghi critici e abbandonati, di scenari degradati e indefiniti attuabile nel contesto urbano.

Le città in cui viviamo sono composte da parti differenti, fatti contemporanei e atavici che creano un gioco di compresenze difficile e allo stesso modo affasciante, capace di offrirsi a noi come potenzialità in continuo divenire. La prima parte della tesi cerca di seguire un percorso che a differenza della cancellazione riallacci un rapporto con il contesto e i suoi elementi attraverso la loro reinterpretazione. Se nel Palinsesto di André Corboz il territorio è una superficie cancellabile e riscrivibile secondo le necessità del presente, che lascia tracce non riconoscibili, nella città analoga di Aldo Rossi la composizione non lascia tracce ma è visibile. La permanenza di un manufatto all'interno della città può essere quell'elemento di continuità attraverso la sua reinterpretazione analogica capace di gettare le basi per nuovi innesti nella creazione di uno spazio urbano in cui identificarsi.

L'osservazione attenta del sito e la scelta di quegli elementi preesistenti, che possano funzionare assieme a un progetto adatto alla contemporaneità, è una maniera di approcciarsi ai resti urbani, reintegrandoli attraverso la combinazione di passato e presente, di nuovo e *as found*. In opposizione alla crescita per accumulazione, si ipotizza un progetto che rivaluti e recuperi uno di questi frammenti residuali di città. La realizzazione di uno spazio per la danza concretizza il tentativo di dare una nuova possibilità agli anfratti di paesaggio urbano che per differenti motivi sono stati deturpati dall'uomo con architetture incompiute. Il non-finito, sineddoche di un insieme invisibile, è aperto a diverse interpretazioni non solo concettuali, ma anche a quel cominciamento tramite il quale:

"le cose possono cominciare ad essere"[1] .

Riflettendo sulla temporalità, la sovrapposizione, e l'indeterminata vita dell'edificio, l'intento del lavoro è quello, infine, di ripensare l'incompiuto e le rovine contemporanee come luoghi da rigenerare e non da cancellare, occasioni di nuove relazioni, e in attesa di divenire qualità per la città e non più ferite visibili. Rileggere il paesaggio del degrado sotto nuovi occhi è occasione per riaggiustare i danni compiuti dall'uomo in vista di uno spazio per il futuro.

[1] *George Teyssot, Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto, in Lotus International n. 38, 1983/II, p. 14*

Abstract

This dissertation is the result of a personal reflection on the riqualification of critical and abandoned areas, on degraded and undefined places that can be implemented in the urban context.

The cities we live in are composed of different parts, namely contemporary and atavistic elements, which coexist in a difficult and equally fascinating manner, and are therefore able to offer themselves as a potential in continuous evolution. The first part of the thesis takes the distance from cancellation activities and in contrapposition, reveals a path to create a deeper relationship with the context and its elements through their reinterpretation. While in the André Corboz's Palimpsest the territory, according to the needs of the present, is erased and rewritten leaving past traces unrecognizable, in the Analogous City of Aldo Rossi the composition leaves no traces, but stays visible. The permanence of an artefact in the city can be that element of continuity, through which its reinterpretation by analogy, sets the basis for new grafts creating an urban space with which to identify.

A close observation of the site and the choice of pre-existing elements that work together with the new project, can be the right approach for the reabilitation of contemporary ruins, through the combination of past and present, new and *as found.* In opposition to the growth by accomulation, this project proposes a re-evaluation and a recovery of one of these city fragments. The creation of a space for dance offers a new possibility to the ruins of urban landscape that for various reasons have been disfigured by man with unfinished architectures. The unfinished, synecdoche of an invisible set, is open not only to different conceptual interpretations, but also to a new beginning through which:

"thigs can start to be"[1].

Reflecting on the temporality, the superimposition and the indetermined life of a building, the final objective of this work is to rethink the unfinished and the contemporary ruins as places to be regenerated and not erased, as opportunities for new relationships awaiting to become qualities of the city and not anymore visible wounds. Rethinking the degradated landscape with a new mindset, is an opportunity to readjust the harm done by man in view of a space for the future.

[1] *George Teyssot, Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto, in Lotus International n. 38, 1983/II, p. 14 "Le cose possono cominciare ad essere"*

Resumo

A presente dissertação é o resultato de uma riflessão pessoal sobre a riqulificação de lugares criticos e abandonados, de cenàrio degradados e indefinidos, que podem ser implementados no contexto urbano.

As cidades nas quais vivemos são compostas por partes diferentes, factos contemporâneos e atávicos que criam um jogo de coexistência difícil e igualmente fascinante, capaz de tornar-se um potencial em contínua evolução. A primeira parte da tese tenta seguir um caminho que, ao contrário da cancelação, restabelece uma relação com o contexto e os seus elementos, através da sua reinterpretação. Se no *Palimpsesto* de André Corboz o território é uma superfície apagável e regravável de acordo com as necessidades do presente, que deixa traços irreconhecíveis, na *Cidade Análoga* de Aldo Rossi a composição não deixa vestígios, mas é visível. A permanência de um artefato dentro da cidade pode ser aquele elemento de continuidade que, através de sua reinterpretação analógica, è capaz de lançar as bases para novos enxertos na criação de um espaço urbano no qual identificar-se.

A observação cuidadosa do lugar e a escolha de elementos preexistentes, que podem trabalhar em conjunto com um projeto adaptado ao contemporâneo, é uma maneira de aproximar os restos urbanos reintegrando-os através da combinação de passado e presente, novo e *as found.* Em oposição ao crescimento por acumulação, é hipotetizado um projeto que reavalia e recupera um desses fragmentos residuais da cidade. A realização de um espaço para a dança concretiza a tentativa de dar uma nova possibilidade aos recantos da paisagem urbana que, por diferentes razões, foram desfigurados pelo homem com arquiteturas inacabadas. O *non-finito*, sinédoque de um conjunto invisível, está aberto a diferentes interpretações, não sò conceituais, mas também àquelas iniciações pelas quais:

“as coisas podem começar a ser “.[1]

Reflectindo sobre a temporalidade, a sobreposição e a vida indeterminada dum edifício, a intenção final do trabalho é de repensar as ruínas inacabadas e contemporâneas como lugares que podem ser regenerados e não so cancelados, como oportunidades de novos relacionamentos, que vao tornar-se uma qualidade para a cidade e não mais feridas visíveis. Reler a paisagem da degradação com novos olhos é uma oportunidade para reajustar os danos causados pelo homem em vista de um espaço para o futuro.

[1] *George Teyssot, Frammenti per un discorso funebre. L’architettura come lavoro di lutto, in Lotus International n. 38, 1983/II, p. 14 “Le cose possono cominciare ad essere”*

Indice Generale

I Parte *Premessa*

CANCELLAZIONE

22 Il territorio come palinsesto

26 Tracce illeggibili

34 Renovatio Urbis

ANALOGIA

48 La città analoga

52 Tracce permanenti

60 Fatti urbani

BRICOLAGE

70 Ricomporre i frammenti

74 As Found, la poetica dell'ordinario

80 Reinventare i resti

NON-FINITO

94 Sineddoche del frammento

98 Tra l'idea e la forma

104 Continuità dell'incompiuto

II parte *Laboratorio*

120 CONTESTO
Il Terzo Paesaggio

130 RURALE NELLA CITTA'
Il giardino in movimento

140 INCOMPIUTO
Tra rovina e costruzione

148 ADDIZIONE
Il nuovo e l'As Found

164 METAMORFOSI
Uno spazio per la danza

Conclusioni

Bibliografia

I PARTE



01. Mosaico del Nilo,
Palestrina, II-I secolo a.C

Premessa

Partendo dal presupposto che esiste un rapporto imprescindibile tra società e architettura e che l'una influenzi l'altra in maniera reciproca vediamo come in molti spazi dimenticati della città si rispecchi la prepotenza umana di dominio su tutto ciò che lo circonda. Osservando l'attitudine comune al consumo di cose, di spazio e di suolo vediamo come oggi sia necessario un ripensamento di tutti quei luoghi urbani che si trovano in una condizione di abbandono o di marginalità nella città contemporanea e di come, nonostante l'apparenza, siano di fondamentale importanza per l'equilibrio del contesto urbano come spazi di riflessione e differenti realtà.

A partire da qui il tema della tesi si sviluppa all'interno della città di Lisbona, in particolare in un'area limite tra il centro e un quartiere popolare in cui la pesante edilizia residenziale dell'ultimo secolo ha trasformato completamente l'intorno lasciando dietro di sé tracce illeggibili.
Nella *Vale de Santo Antonio*, un tempo area di conventi e *hortas*, le macerie di un edificio mai realizzato sfigurano una collina verde, uno dei pochi rifugi rimasti di biodiversità. È in questo contesto che il progetto nasce per dare vita a un'architettura capace di avere quella forza necessaria a far rinascere il luogo rendendolo motivo di inizio e non di fine.

Molti esempi nel campo dell'arte e dell'architettura ci hanno dimostrato che è possibile rigenerare le criticità urbane conferendogli dignità e diritto di esistere. Come nel *bricolage* e nell'*as found*, un frammento di un'opera incompiuta può essere origine di un progetto capace di creare quella continuità in cui i cambiamenti sono visti come maniera di abitare lo spazio in evoluzione.
Attraverso una rappresentazione che ne metta in luce la bellezza e non la mostruosità, attraverso l'aiuto dell'architettura, della natura, dell'arte e della filosofia, vediamo come sia possibile la rivalutazione di questi vuoti da ricolmare di essenza. L'assenza prodotta dalle "rovine" è il punto di partenza per tornare ad immaginare degli spazi per una pratica di interazione sociale.

Allontanandosi dalla città frenetica che consuma e cancella voracemente lo spazio ci si ritroverà immersi in una realtà fuori dal tempo presente in uno spazio che accoglie la danza di Pina Bausch, libera di muoversi leggera per il vuoto, ora colmo della sua bellezza.
Non c'è più spazio per costruire ma solo per immaginare.

1. CANCELLAZIONE

Quando Robert Rauschenberg decide di cancellare il quadro di De Kooning in Erased de Kooning Drawing vediamo che nel campo dell'arte la cancellazione viene accettata così come il segno dal momento che il significato del gesto aveva prevalso sull'atto di realizzazione. Il primato dell'interpretazione sulla realtà decreta la fine di un'era e l'inizio di una nuova, la pittura viene riorganizzata dalla pop-art e dal post-modernismo.

Vediamo come allo stesso modo un secolo prima le trasformazioni urbane decretate dai vari piani urbanistici segnarono un passaggio decisivo nell'evoluzione della città europea e del mondo. Non importava cosa si stesse perdendo della città antica, l'importante era il futuro a cui si stava andando incontro.

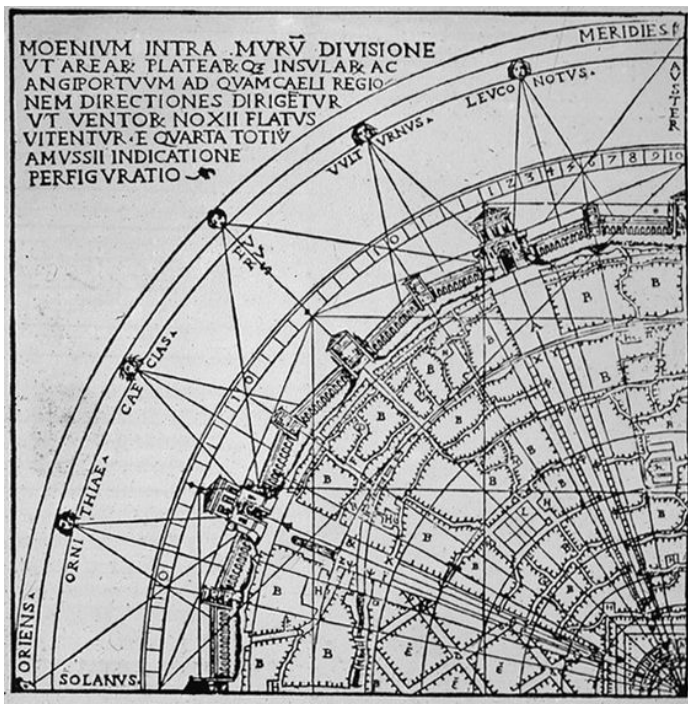


02. Il volto dell'imperatore Geta cancellato dal Tondo severiano raffigurante la famiglia di Settimio Severo. (A.D 200)



03.Erased de Kooning Drawing,
Robert Rauschenberg, 1953

Il territorio come Palinsesto



04. Piano della città ideale, Marcus Vitruvius Pollio, De Architectura libri decem (ed.1521)

“Principi e modificazione del reale costituiscono la struttura della creazione umana.”[2]

Il territorio ci appare come il risultato di tutta una serie di trasformazioni dovute a cause naturali e umane. Fin dall’antichità l’uomo ha modificato il suo contesto riadattandolo per necessità e bisogni differenti nel corso del tempo. Dalla nascita allo sviluppo dell’agricoltura e della pastorizia, alla modifica del suolo e dei corsi d’acqua, dalla costruzione di acquedotti alla creazione di bacini artificiali, il paesaggio è stato modellato secondo le fasi dello sviluppo umano. Le trasformazioni non sono avvenute in un unico momento ma in momenti diversi e attraverso attori differenti tramite processi di continuità, discontinuità, layering, innesti e cancellazioni. Per ogni azione il territorio è divenuto una fitta rete di relazioni sempre più complesse che lo hanno portato ad essere come ci appare oggi, un’immagine in costante divenire.

“L’architettura è per sua natura osmosi di temporalità diverse, vive di compresenze, include il prossimo e remoto, l’esperienza e l’attualità”[3]

Secondo André Corboz il territorio è il risultato di differenti processi che lo hanno determinato e trasformato ossia è un Palinsesto (dal greco palin e psestòs “raschiato di nuovo”), un rotolo di pergamena cancellato e riscritto sopra, una superficie cancellabile e riscrivibile in maniera continua ma non illimitata. Più che stratificazione, secondo Corboz, questo accumulo di tracce e segni nel territorio rurale e urbano si rivela nel Palinsesto in quanto metodo che prevede la cancellazione, la raschiatura del

[2] *Aldo Rossi, L’architettura della città, Padova, Marsilio editori,1966, p. 13*

[3] *Daniele vitale, Introduzione in Rafael Moneo, La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all’architettura, Torino, Allemandi,1999, p.10*

[4] *vedi Hans Bernoulli, La città e il suolo urbano, Milano, Antonio Vallardi, 1951*

vecchio per la riscrittura di nuove forme e significati.

Non tutti gli strati sono rintracciabili, alcuni sono stati rimossi volutamente e altri non, alcuni consumati e altri ancora intatti. Sotto quest'ottica il territorio risulta una *massa costituita*[4] di elementi modificabili e sostituibili secondo le necessità del presente. Lo spazio costantemente rimodellato per i bisogni umani è soggetto a un'attitudine di crescita e progresso che nelle diverse epoche si sono manifestante in maniera più o meno rapida. Quando questi cambiamenti sono avvenuti rapidamente numerose sono le testimonianze letterarie che ci descrivono in maniera nostalgica i luoghi distrutti.

E' inevitabile parlare di spazio e tempo quando si parla di città, ogni epoca ha subito le sue modifiche sotto l'effetto di forze economiche, politiche e di altra natura e ognuna ha avuto i suoi effetti sulla città e i suoi abitanti. In particolare a partire dalla rivoluzione industriale notiamo i maggiori effetti che queste forze hanno avuto ma che erano necessari per l'evoluzione urbana. L'analogia suolo-pergamena chiarifica il concetto secondo cui ogni territorio è unico perché ogni operazione svolta su di esso è irreversibile, che essa sia di scrittura o di cancellazione, ma esistono diverse attitudini nel confrontarsi con esso, ognuna con i suoi differenti effetti. La città segnata dal passare del tempo presenta parti nuove, rimodellate, aggiustate, addizionate e stratificate ma anche ferite aperte non ancora marginate.

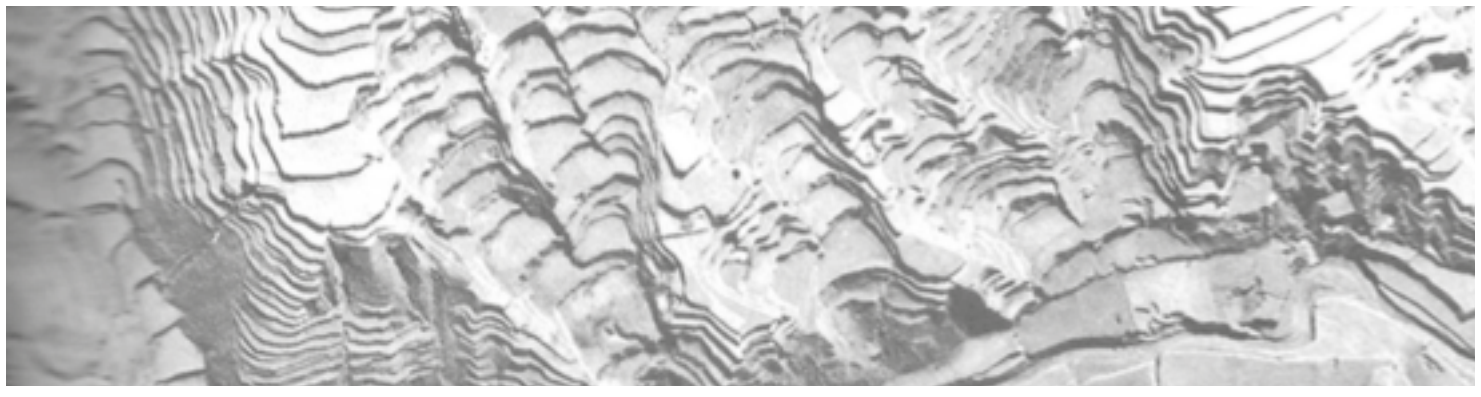
La complessità della città si deve confrontare non solo con le innumerevoli trasformazioni subite ma anche con spazi che sono stati consumati e abbandonati lasciando frammenti sparsi che dividono la città rendendola una metropoli groviera.

Spingendoci oltre il Palinsesto, come cancellazione e riscrittura, vediamo da vicino come la modifica dell'impianto urbano sotto alcuni piani specifici o la realizzazione di esuberanti oggetti architettonici delle nostre metropoli

manchino nella responsabilità di rispettare il contesto che vanno a modificare liberandosi dai vincoli identitario-culturali.

Ogni luogo è in costante divenire ma solo attraverso trasformazioni basate sulla specificità delle città e dei suoi abitanti si potrà trasmettere valori di continuità con il presente e il passato indipendentemente dagli usi o i significati dei manufatti.

[5] *vedi Rem Koolhaas, S,M,L,XL, New York, Rem Koolhaas and The Monacelli Press, 1995*





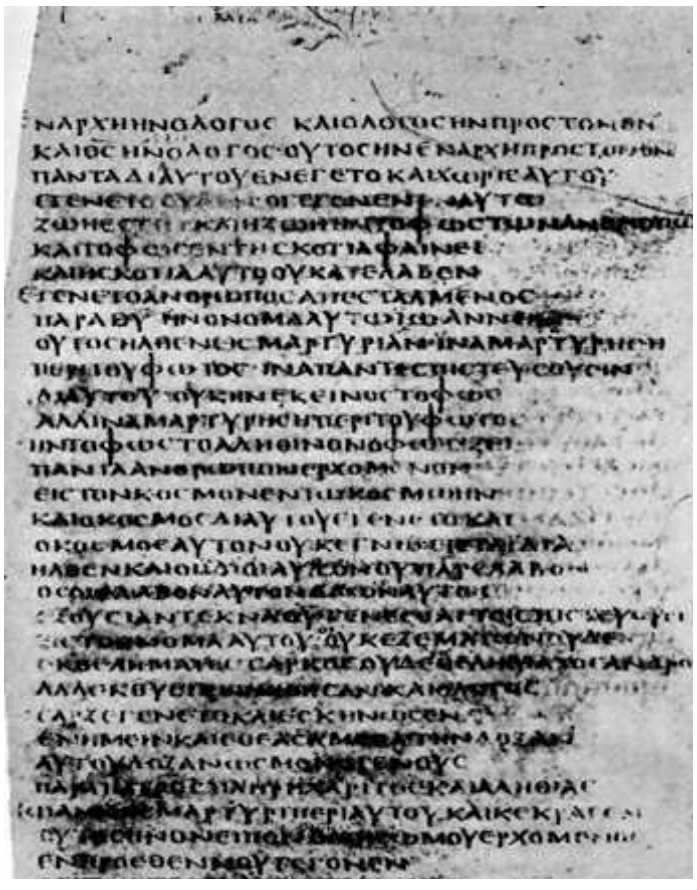
05. Architecture without architects, terrazze in Honnan (Cina), Bernard Rudofsky, 1965

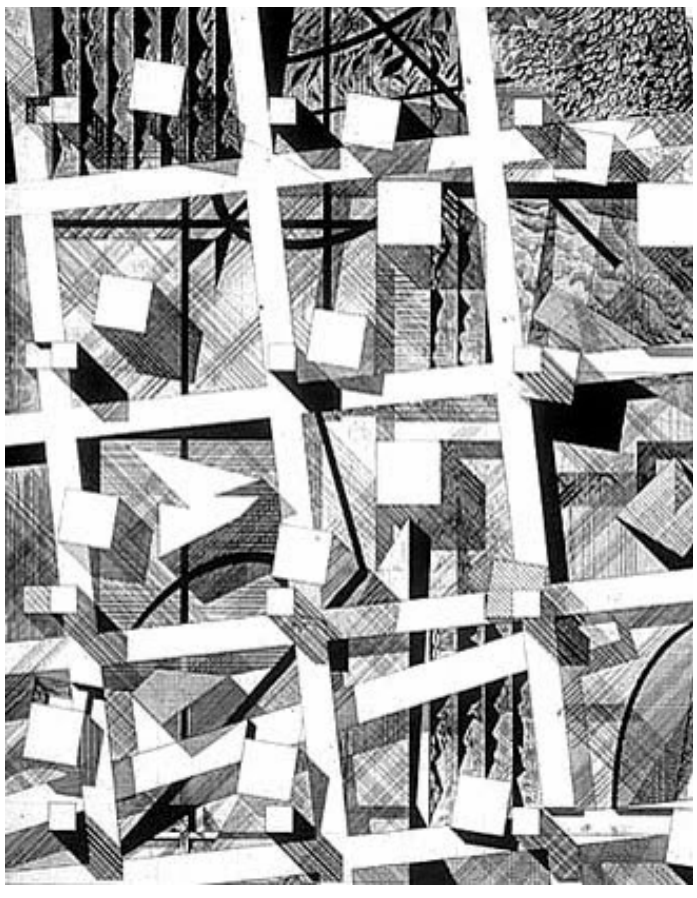
06. Architecture without architects, cima delle terrazze (Cina), Bernard Rudofsky, 1965





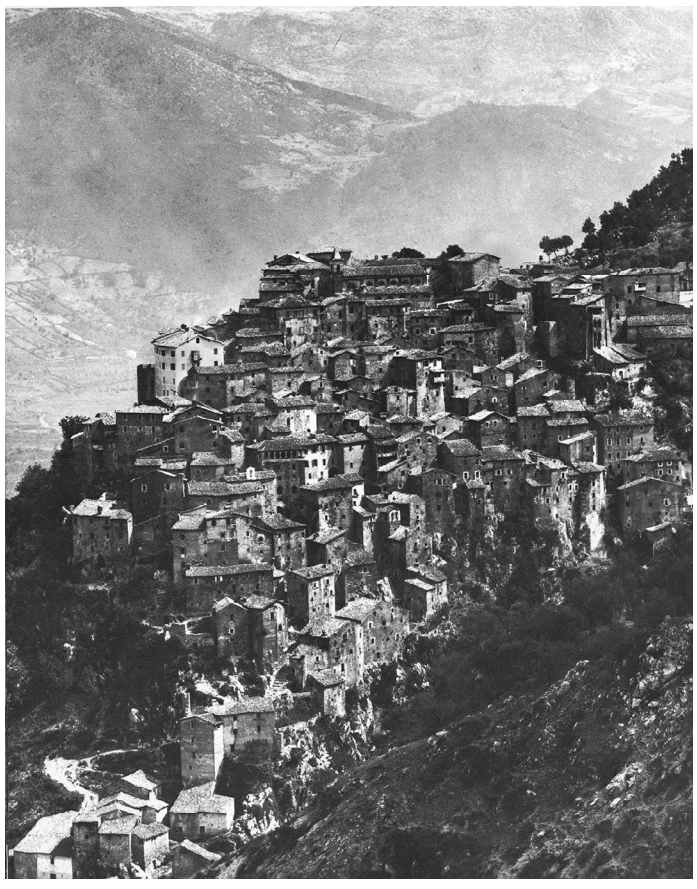
07. Roma Interrotta, Roma prima di Roma, una planimetria dell'ambiente fisico confrontata con un'immagine della forra di Chia, Paolo Portoghesi

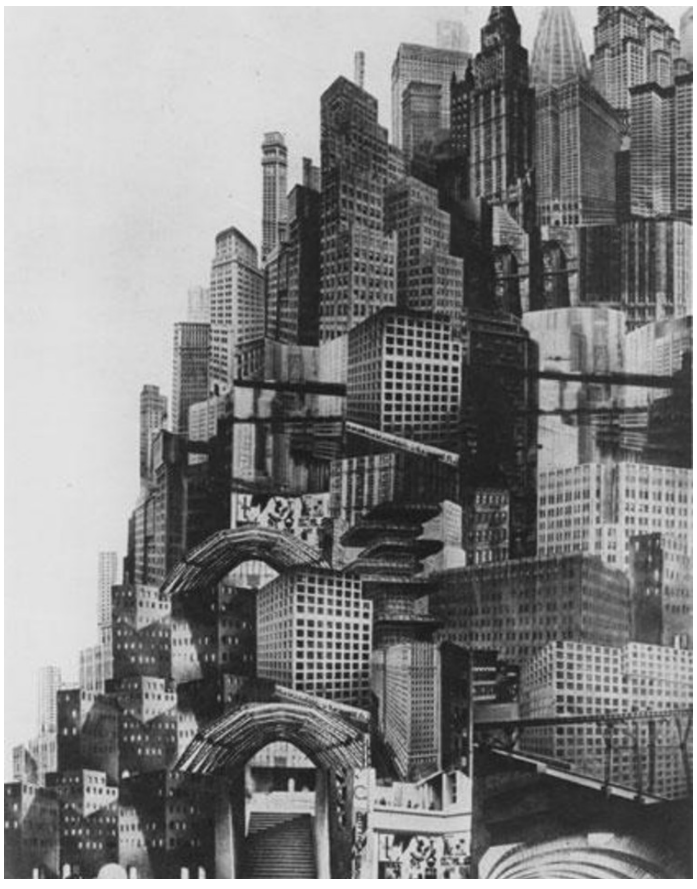




08. Palinsesto del Codice Bezae Cantabrigensis, V-IV secolo a.C

09. Stratificare, Franco Purini, "come si agisce dentro l'architettura", 1993





10. Architecture without architects, Monti Sabine (Roma), Bernard Rudofsky, 1965

11. Metropolis, diretto da Fritz Lang , 1927

Tracce illeggibili

“distruzioni e sventramenti, espropriazioni e bruschi cambiamenti dell’uso del suolo così come speculazione e obsolescenza, sono tra i mezzi più conosciuti della dinamica urbana. (..) Ma oltre ogni loro valutazione essi restano come l’immagine del destino interrotto del singolo, della sua partecipazione, spesso dolorosa e difficile, al destino della collettività. La quale, come insieme, sembra invece esprimersi con caratteri di permanenza, nei monumenti urbani.”[6]

Negli ultimi anni il valore attribuito al territorio si è trasformato e si è evoluto ma le numerose operazioni subite hanno lasciato dei fori in questo Palinsesto:

“in cui gli uomini hanno aggiunto e sottratto a piacimento”[7]

Nel panorama urbano e rurale le trasformazioni sono inevitabili e il loro avvenire non si è sempre rivelato un processo di sviluppo reversibile in fasi successive, al contrario per mezzo della cancellazione hanno irreversibilmente modificato l’evoluzione dei fatti urbani e della città. La scelta di rimozione come sinonimo di distruzione e sventramenti o di consumo indifferente di suolo ha provocato conseguenze difficili per la memoria e l’identità dei abitanti della città. In seguito a guerre o catastrofi ambientali questo azzeramento del territorio si manifesta in un paesaggio di assenza in cui la ricostruzione basata sulla memoria è l’unica in grado di riallacciare un contatto con la storia passata, capace di dare forma concreta alla società.Con la stessa rapidità, molte città del XX secolo hanno subito delle trasformazioni irreversibili che le hanno dato quella caratteristica di città moderna che noi tutti riconosciamo ma che hanno estraniato gli abitanti dell’epoca.

[6] *Aldo Rossi, L’architettura della città, Padova, Marsilio editori,1966, p. 13*

[7] *André Corboz, Il territorio come palinsesto, in Casabella 516, Setembre 1985, pp. 22-27*

I grandi piani urbani realizzati a partire dall'epoca industriale, come per esempio a Parigi con Napoleone III, e nella *metropoli groviera*[8] del secondo dopoguerra sono i due passaggi fondamentali che hanno trasformato la città di oggi.

"In genere le storie della città risolvono i problemi più difficili troncando i periodi tra loro e ignorando così, o non potendo cogliere, attraverso risultati diversi che pure costituiscono l'importanza del metodo comparativo, i caratteri universali e permanenti delle forze della dinamica urbana"[9]

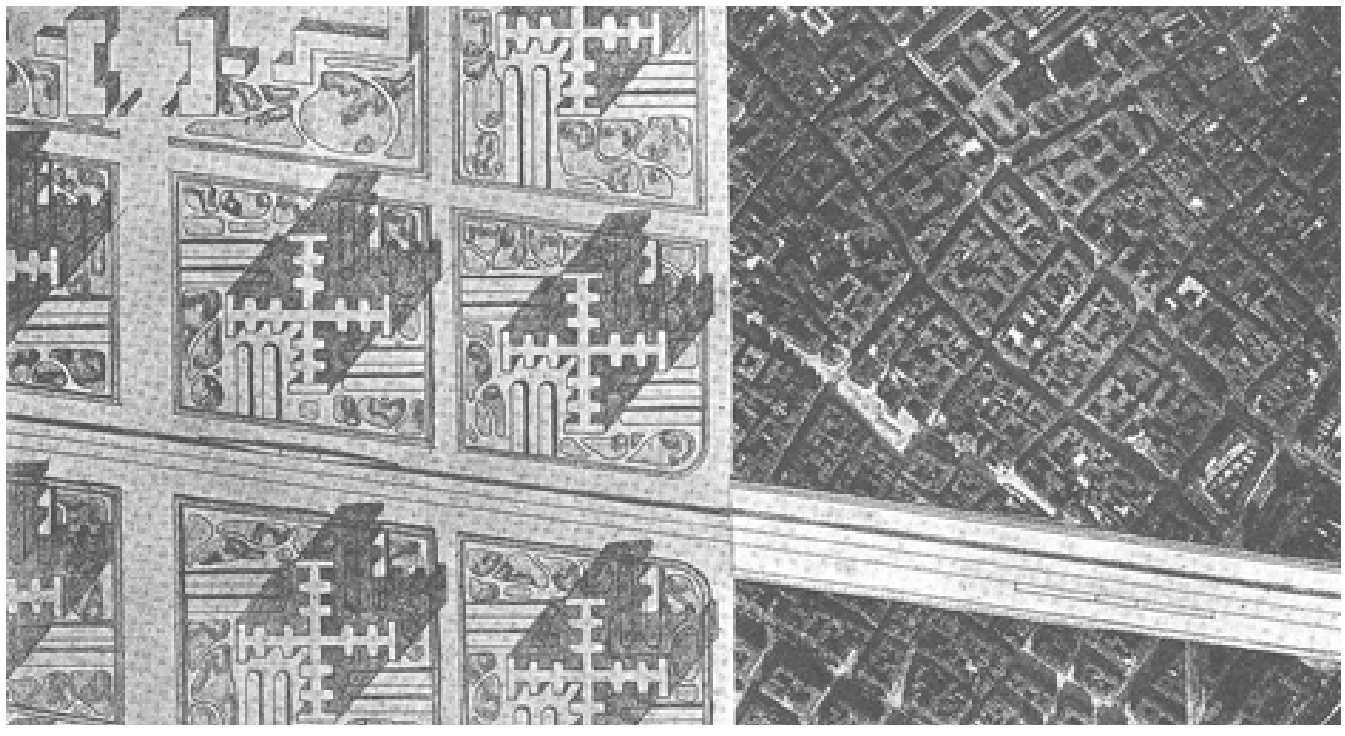
Trasformazioni irreversibili come quelle realizzate nei piani urbanistici attraverso la cancellazione del suolo-pergamena già in epoca romana erano una pena contro coloro che andavano contro l'Impero. La *Damnatio Memoriae* era una forma per eliminare l'identità di una persona attraverso l'eliminazione della sua storia. La stessa cosa su grande scala avvenne alla città di Orange che per volere di Nerone venne completamente distrutta la centuriazione romana per essere sostituita da una nuova struttura urbana modificando inevitabilmente la sua storia e la sua evoluzione.

Nel Palinsesto sembra che non ci sia profondità ma che tutto si svolga sulla superficie in una gara per rimanere a galla. Quando nel territorio urbano la cancellazione si manifesta come sostituzione integrale di manufatti, giaciture, edifici, reti stradali, la città subisce una riorganizzazione non solo fisica ma anche delle sue gerarchie interne e della sua dinamica. L'architettura della cancellazione prevede la selezione e la classificazione degli artefatti per un paesaggio finale a cui aspira. Questo atteggiamento iconoclasta permette di cominciare da capo rinunciando alle tracce del passato e ristabilendo un nuovo ordine dei fatti urbani modificando per sempre la dinamica dei cittadini.

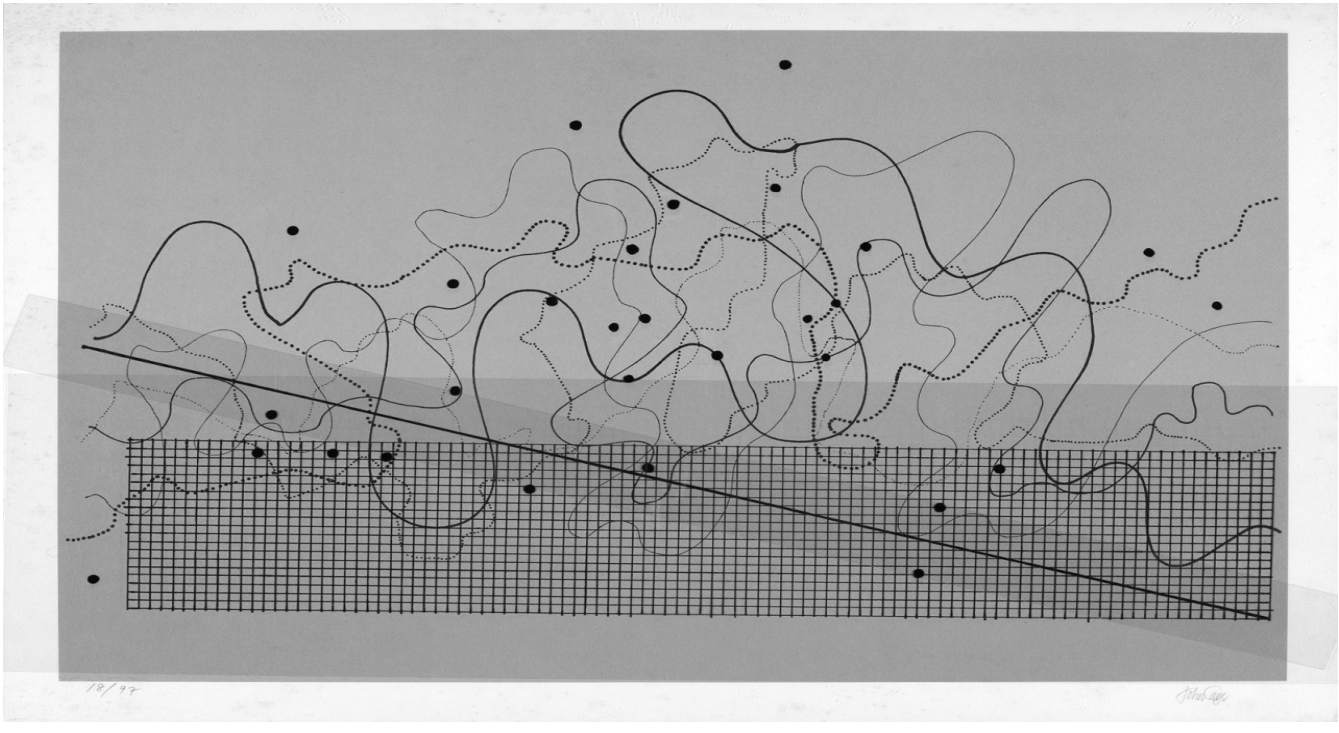
L'idea di territorio come palinsesto prevede un'azione univoca e e non ambivalente sul paesaggio in quanto territorio che si può modificare a seconda delle necessità del momento. Si cancella ciò che non serve più e si scrive sopra ciò che è utile per la contemporaneità. Ma gli effetti di questo atteggiamento rischiano di rimpiazzare a poco a poco le specificità culturali di ogni luogo in nome di una cultura generica basata sulle necessità facilmente mutevoli. Presupporre la valutazione in relazione alla permanenza di alcune condizioni rilevanti, rispetto alla variabilità necessaria di altri presupposti che non trovano sostanza nella contemporaneità, è necessario per il mantenimento del territorio e di tutto quello che ci sta dietro.

[8] vedi Rem Koolhaas, S,M,L,XL, New York, Rem Koolhaas and The Monacelli Press,1995

[9] Aldo Rossi, L'architettura della città, Padova, Marsilio editori,1966, p. 18



12. Aerial view of Plan Voisin,
Le Corbusier, 1925



13. Fontana Mix, John Cage, 1981. Courtesy the John Cage Trust



14. Building of Avenue de l'Opera, building site of the mound of Moulins near passage Moliere, Paris, Charles Marville (1816 - 1879)



15. Il buco di Les Halles nel 1974, dal film "Non toccare la donna bianca" di Marco Ferreri

Renovatio Urbis

La renovatio urbis realizzata nella Val di Noto dopo il terremoto del 1693 è uno dei casi più importanti di rinnovamento in cui la catastrofe venne usata come occasione di ricostruzione e riorganizzazione delle città siciliane dopo il sisma. La rottura di vecchi equilibri urbani trasformò la valle in un cantiere all'aria aperta in cui le vecchie città, danneggiate o completamente rase al suolo, furono occasione per sperimentare il nuovo modello urbano barocco. Mantenuto il tessuto ereditato dall'epoca medievale (Siracusa) o rifondato in un altro sito (Noto), le città subirono una rapida ricostruzione sfruttando la catastrofe come occasione di rinnovamento. La monumentalità della città barocca, che prese piede nelle piccole città siciliane, diventa il nuovo simbolo di potere della città moderna, per la futura civiltà dell'immagine.

Anche a Parigi, più di un secolo dopo, la necessità di una riqualificazione urbana prese avvio dalla forte retorica borghese e del potere dello Stato:[10]

"Quindi i grandi movimenti di espropriazione a Parigi sotto questo regno si spiegano attraverso delle cause politiche; il trionfo, apparentemente decisivo del partito dell'ordine sopra la rivoluzione, della classe borghese sopra quella operaia."[11]

Sotto l'impero di Napoleone III l'originalità urbana di Parigi cominciò a cambiare perdendo la distinta fisionomia dei suoi quartieri medievali in nome di una città degna del ruolo di capitale dell'impero francese. Il Barone Georges Eugène Haussmann, legato al potere dell'imperatore, fu l'artefice della città maestosa e moderna che oggi ci appare, in seguito a una politica urbana di demolizione e riorganizzazione su grande scala chiamata dai *embellishment"*. L'*artiste demolisseur*, nome attribuitogli in seguito, estraniò i parigini dalla loro città che velocemente stava acquistando un carattere monumentale.[12]

"Una grande città, una capitale soprattutto, ha il dovere di tenersi al livello del ruolo che ricopre nel paese; e quando questo paese è la Francia; quando la centralizzazione, che è il principio della sua forza, ha fatto della sua capitale, la testa e il cuore nel medesimo tempo del corpo sociale, questa mancherebbe alla sua missione gloriosa, se, malgrado tutto, si attardasse sistematicamente lungo la via di una routine sorpassata."[13]

Per rendere Parigi degna del suo ruolo di capitale gli spazi della città cominciarono a essere classificati a secondo della loro produttività. Tutti quei terreni che fino ad allora erano considerati inutili e senza valore cominciarono ad attirare l'attenzione della grande edilizia propensa a cambiare la destinazione del suolo per trarvi dei guadagni. Sventramenti e distruzioni cancellarono parte della vecchia maglia urbana sostituita da grandi strade i cui punti di fuga erano le piazze e i suoi monumenti, alle case antiche presero posto nuovi palazzi realizzati secondo regole precise. I quartieri persero la loro distinta fisionomia rimpiazzati da un'immagine tutta nuova della città estranea agli occhi dei suoi abitanti che furono facilmente esposti alle comodità del capitalismo. Le nuove modifiche urbane, preventrici di nuove insurrezioni rivoluzionarie, alterarono velocemente la distribuzione delle classi sociali, manifestando un volto dell'urbanistica di Haussmann legato alla comunicazione tra potere centrale e classi attraverso la manipolazione della struttura della città. Le trasformazioni parigine furono inevitabili per lo sviluppo del suo

[10] Giulio Carlo Argani, L'Europa delle Capitali, Ginevra, Skyra,1964, p. 14

[11] Aldo Rossi, L'architettura della città, Padova, Marsilio editori,1966, p. 166[2] Walter Benjamin, Paris the capital of Nineteenth century, Arcades Project, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002, p. 107

[13] G.E.Haussmann, Mémoires du Baron Haussmann, Parigi, Havard, 1890-93, traduzione di Enrico F.Londei, in: E.F. Londei, La Parigi di Haussmann. La trasformazione urbanistica di Parigi durante il secondo impero, Edizioni Kappa, Roma, 1982, p. 197

[14] Walter Benjamin, Paris the capital of Nineteenth century, Arcades Project, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002, p. 107

divenire anche se sotto l'ottica degli sventramenti la dinamica urbana, in cui le strade erano il palco nel quale si svolgeva la vita pubblica, fu troncata e sostituita da una città borghese dominante. Artisti come Baudelaire manifestarono la loro disapprovazione verso questi cambiamenti, attraverso versi nostalgici richiamano alla memoria quella città distrutta sostituita dalla città del futuro dominata dall'ottica del guadagno e del consumo, una città funzionale per l'industria edile, la borghesia e il potere. I quartieri medievali, le strade strette furono rimpiazzate da stradoni larghi, luminosi e salubri più per coinvolgere interessi finanziari e immobiliari che per risanare i quartieri popolari.

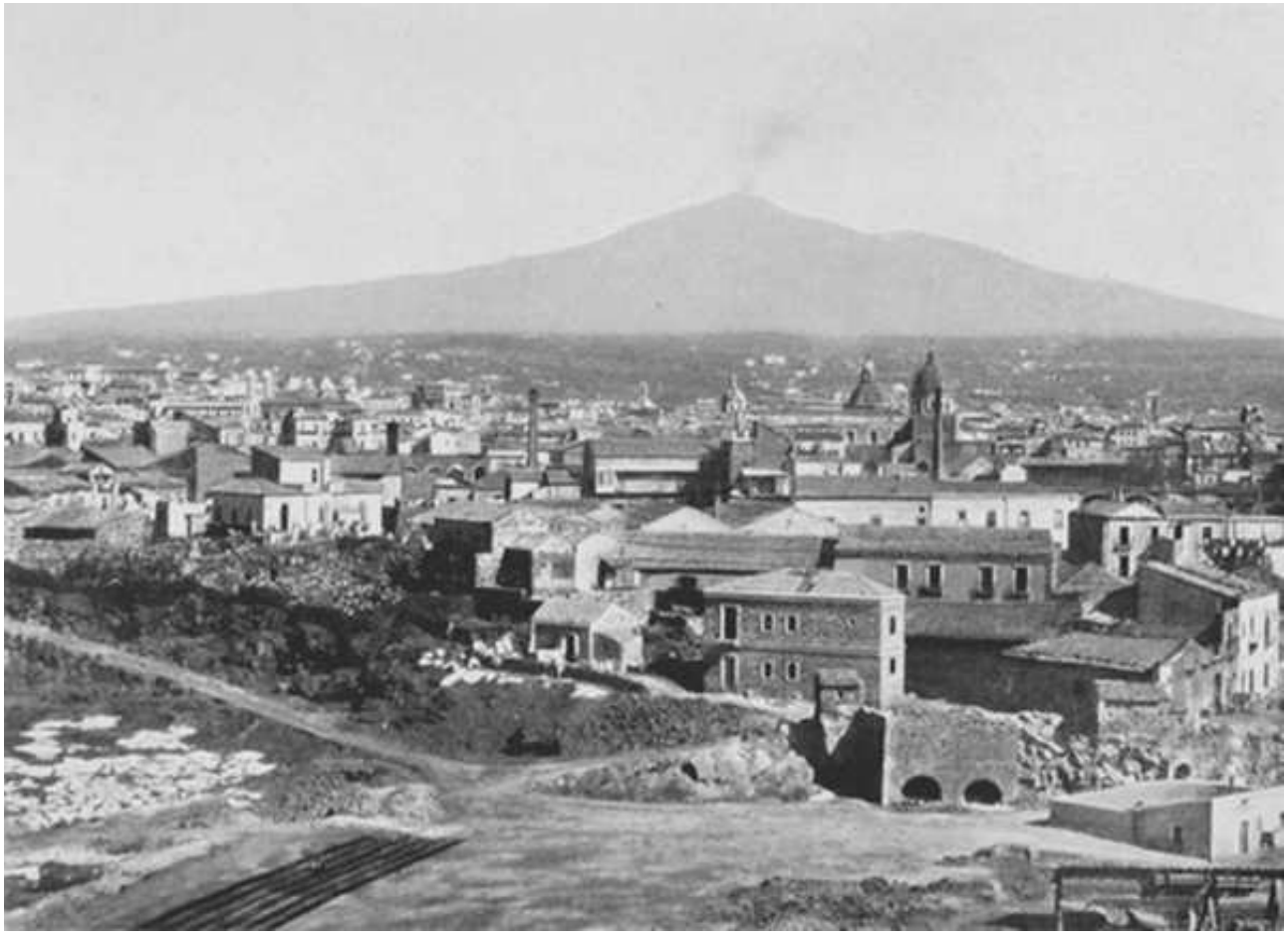
"Il vecchio Parigi non è più (la forma di una città cambia più presto, ohimè! che il cuore di un mortale)"[15]

Analizzare la città secondo logiche economiche e di funzione non è sufficiente a descrivere la sua interezza e a soddisfare le sue necessità. I piani urbanistici del barone della Senna cancellarono quel palinsesto che dava forma concreta alla società parigina, quei fatti individuali che caratterizzavano la sua identità collettiva e la storia della sua cultura per la riscrittura di un palinsesto tutto nuovo contraddistinto da altri significati utili in quel momento alla classe dominante e al potere dell'imperatore. Il vantaggio ricavato dalla cancellazione permise alla città di Parigi di riordinarsi ed evolversi nella nuova logica garantendo risultati rapidi, precisi ed evidenti compatibili con il futuro della metropoli ma allo stesso tempo il *palinsesto* cancella e nasconde le tracce precedenti.

[15] *Cherles Baudelaire, I fiori del male. Il cigno, Padova, Mauro Liistro Editore, 2017*



16. L'Odeo di Catania,
foto di Ursino



17. Catania, panorama dal faro, foto di Brogi



18. Duomo di Catania, foto di Alinari



19. Piazza Stesicorea prima degli scavi dell'anfiteatro, foto di Gentile



20. Boulevard Haussmann, effet de neige, Gustave Caillebotte, 1789-1881



21. Rue Saint-Honorè nel pomeriggio: effetto pioggia, Camille Pissarro, 1897

2. ANALOGIA

“Quando Le Corbusier comparò l’edificio a una macchina vide l’analogia dove nessuno prima l’aveva vista. Quando Aalto confrontò il disegno dei suoi vasi dalle forme organiche con il paesaggio finlandese, o il progetto per un teatro in Germania con un tronco d’albero, fece lo stesso; (..) L’analogia stabilisce una somiglianza, o l’esistenza di alcuni principi simili, tra due eventi che sono altrimenti completamente diversi. Kant considerava l’analogia come qualcosa di indispensabile per estendere la conoscenza. Con l’applicazione del metodo dell’analogia dovrebbe essere possibile sviluppare nuovi concetti e scoprire nuove connessioni.”[16]

[16] *Oswald M. Ungers, Morphologie City Metaphors, Colonia, Verlag der Buchhand Walther Köln, 2012, p.12*
traduzione inglese: “When Le Corbusier compared the edifice with a machine ha saw an analogy where nobody saw one before. When Aalto compared the design of his organically shaped vases with the Finnish landscape, or his design for a theater in Germany with a tree strump, he did the same; (..) The analogy establishes a similarity, or the existence of some similar principles, between two events which are otherwise completely different. Kant considered the analogy as something indispensable to extend knowledge. In employing the method of analogy it should be possible to develop new concepts and to discover new relationships.”



22. La città Analoga,
Arduino Cantàfora, 1973





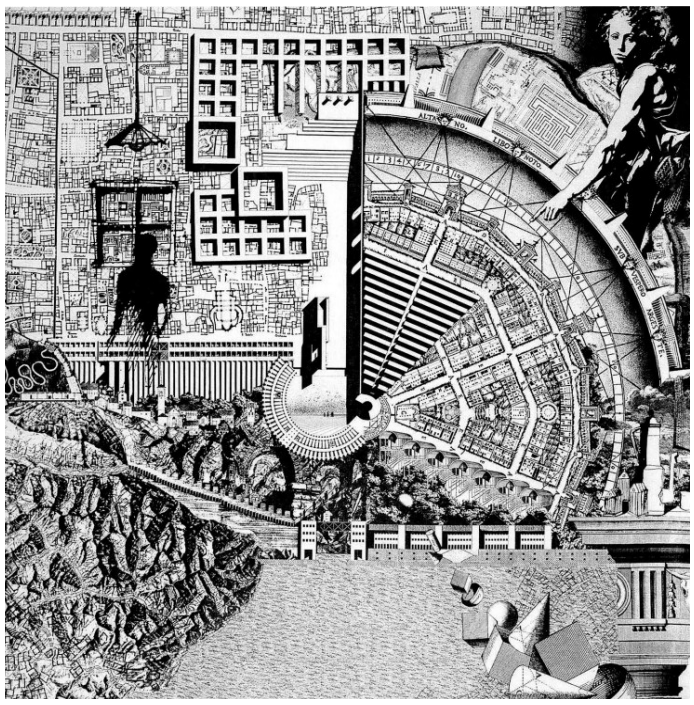
23.Morfologie. City Metaphors,
Unfolding, Oswald Ungers





24. Morfologie. City Metaphors, Encounter, Oswald Ungers.

La città analoga



25. La città analoga, Aldo Rossi, 1976

[17] *Aldo Rossi, La città analoga: tavola, in Lotus International n°13, 1977, pp. 7-8*

"Oggi le città hanno un loro volto caratterizzato da fatti nuovi e antichi, le grandi periferie urbane appartengono alla storia urbana, ne costituiscono il volto spesso più autentico. La città per parti (..) esprime il modo di vita della città, la sua articolazione e anche il suo volto."[17]

Quando parliamo di città dobbiamo tenere conto del tempo che passando l'ha modificata. I cambiamenti che si succedono trasformano non solo i suoi manufatti, la sua struttura, la sua estetica, ma anche i suoi costruttori e i suoi fruitori, il gusto e i valori, rendendo difficile una lettura e un'interpretazione lineare. Nel corso della storia sono numerosi i processi evolutivi che l'hanno caratterizzata, aggiungendo o sottraendo pezzi e parti di città, l'effetto che ne deriva è sempre l'ordinare. Anche se questo atteggiamento sembra andare contro la spontaneità e la genericità delle città vediamo che questo termine, strettamente legato all'architettura, racchiude significati molteplici. Ordinare significa anche riallacciare, riannodare un contatto con manufatti passati, presenti e futuri. Confrontarsi e interagire con il contesto e la storia, senza per forza doverla oltrepassare, rappresenta una sfida progettuale per la continuità ossia dare un nuovo significato alla città nella misura in cui la si corregge e la si rimodella, nel rispetto dalla sua evoluzione. Questo atteggiamento contrario al rifiuto e all'eliminazione delle differenze che la caratterizzano ci ricorda che esistono molteplici elementi contemporanei e atavici che caratterizzano il contesto urbano in un gioco di compresenza difficile e affascinante.

La città per parti di Aldo Rossi consiste nella consapevolezza di una rottura nella struttura uniforme della città e nell'affermazio

ne di frammenti distinti e accostati. La giustapposizione di parti diverse, che possiamo riconosce nel collage, la ritroviamo nella città analoga, tavola presentata alla Biennale di Venezia del 1976. Con questa immagine utopica di una città fatta di frammenti e oggetti architettonici accostati, Rossi ci mostra la pratica additiva in un montaggio arbitrario di elementi differenti, tagliati e giustapposti l'uno all'altro e disposti in maniera analoga in un solo piano antiprospettico che li unifica eliminando ogni possibile gerarchia. L'idea rossiana di una città che si fa per analogie, montaggi continui e disarmonici vuole essere una fra le possibili *stratigrafie della memoria.*[18]

"È finita l'epoca dei modelli urbani e insieme ad essi è finita anche l'epoca delle tecniche urbane, dell'autodescrizione, della funzione spacciata per soluzione. La città si risolve volta per volta, accogliendo e sviluppando le proprie contraddizioni, giorno per giorno, direttamente; ridicoli, se non fossero tragici nei loro risultati, i famosi Piani Regolatori sempre falliti, mai compiuti, destinati ad una specie di funzione penitenziale attraverso zonizzazione peraltro mai serenamente attuata."[19]

La città analoga, ispirata all'interpretazione dei quadri veneziani di Canaletto, ci ricorda la necessità di una città immaginaria, fatta di sogni e desideri in cui i progetti architettonici devono rispondere non solo ad esigenze reali e funzionali ma anche alla poetica della memoria e dell'immaginazione, ai desideri della società in un contesto urbano sintesi di utopia e tradizione. L'analogia, rispetto al Palinsesto, è visibile ma non lascia tracce che ne cancellano altre, al contrario si basa su:

"un procedimento compositivo che è imperniato su alcuni fatti fondamentali della realtà urbana e intono a cui costituisce altri fatti nel quadro di un sistema analogico."[20]

Il collage si offre quindi come alternativa al Palinsesto, dove la cancellazione della superficie sembra essere l'unica soluzione di sviluppo e trasformazione del suolo-pergamena. L'assemblaggio anticonvenzionale di progetti differenti per epoca, morfologia e funzione sembra essere un'alternativa interessante per l'interpretazione del territorio urbano in cui i luoghi si offrono come potenzialità in costante movimento. La tecnica di "unire i pezzi" esplica la tensione di queste architetture eterogenee all'unità, in un'associazione surrealista capace di trasmettere immagini della memoria sempre riconoscibili. La stratificazione e il layering si dimostrano strumenti in grado di ordinare il territorio tramite relazioni tra diversi elementi la cui traccia racchiude il loro significato nel passato, nel presente e nel futuro.

[18] *Marco Biraghi, Storia dell'architettura contemporanea II 1945-2008, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008, p. 295*

[19] *Aldo Rossi, La città analoga: tavola, in Lotus International n°13, 1977, pp. 7-8*

[20] *Aldo Rossi, Scritti scelti sull'architettura e la città, Milano, Clup, 1975, p. 451*

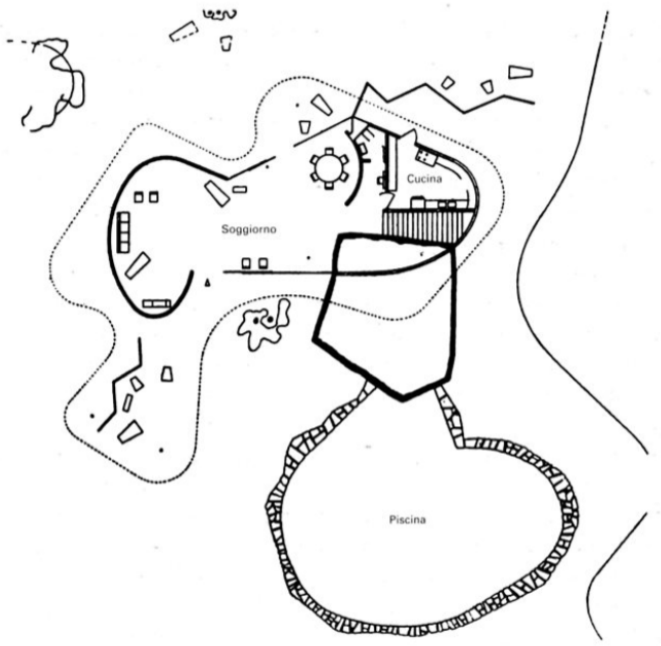


26. “Capriccio” con edifici palladiani, Canaletto, 1756-1759



27. “Capriccio”, Ponte di Rialto, Canaletto, XVI secolo

Tracce permanenti



28. Pianta della Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, 1952

"La costruzione logica di una città, se si perdono i valori di riferimento di quelle architetture a cui viene riferita, diventa un'assurda costruzione fuori del tempo o costruisce un suo tempo diverso. (..) la citazione è un elemento che serve a risolvere o un equilibrio formale o a cercare un altro significato i cui riferimenti non stanno più in un sistema precostituito di forme."[21]

[21] *Aldo Rossi, Scritti scelti sull'architettura e la città, Milano, Clup, 1975, p.375*

Rossi approfondisce il tema della città e delle sue trasformazioni plurime attraverso il riconoscimento dei fatti urbani, ossia quegli elementi, manufatti, giaciture, monumenti, tracciati, che danno forma alla società in quanto contenitori di memoria e significati. Sono fatti individuali che per le loro qualità non sono limitati al loro tempo ma si adattano facilmente a funzioni, esigenze e contenuti di ogni epoca rendendoli manufatti sempre presenti. La funzione non è l'elemento necessario e sufficiente a garantire la continuità perché come abbiamo visto è qualcosa che cambia nel tempo.

"Sosteniamo invece che la città è qualcosa che permane attraverso le sue trasformazioni e le funzioni, semplici o plurime, a cui essa via via assolve sono dei momenti nella realtà della sua struttura."[22]

[22] *Aldo Rossi, L'architettura della città, Padova, Marsilio editori,1966, p.48*

La critica al limitato funzionalismo viene spiega dall'architetto milanese con le Permanenze, quei monumenti o elementi primari che si sono conservati nel corso dell'evoluzione urbana. Tali manufatti hanno la capacità di sopravvivere ai cambiamenti trasformando i loro significati e le loro funzioni a seconda del momento.

Il Palazzo di Spalato, il teatro e l'acquedotto romano di Budapest

sono esempi in cui i resti, nonostante le trasformazioni avvenute, si sono conservati non in maniera sterile ma hanno stabilito un'interazione con il presente attraverso nuovi ruoli, nuovi usi e valori per la città, regalandogli un'identità inedita. Rossi vuole sottolineare il rapporto imprescindibile che esiste tra i fatti urbani e la dinamica del contesto in cui si inseriscono, entrambi gli elementi sono capaci di trasformare o di essere trasformati, di essere riferimenti e propulsori per la città in grado di divenire punti focali di trasformazione.

"Le permanenze (..) non possono caratterizzare un sistema se non sotto la forma di un passato che sperimentiamo ancora."[23]

Nel saggio Tradition and Individual Talent T.S Eliot evidenzia lo stesso concetto delle permanenze all'interno della letteratura e dell'arte; l'importanza di saper vedere nelle opere la continuità con il passato ossia di individuare il legame che le accomuna alla tradizione, rappresenta quella realtà simultanea in cui è possibile riconoscere nella contemporaneità l'eredità del passato, degli antenati e dei poeti scomparsi. Il senso storico è necessario per potersi inserire nella tradizione, per poterla leggere e reinterpretare ancora nella consapevolezza che *"il passato è passato, ma che è anche presente"*
in quanto ogni artista va giudicato in base al rapporto che esiste tra lui e i suoi predecessori.[24]

Lo stesso Ernesto N. Rogers, riprendendo le parole di Eliot, afferma che la continuità non può avvenire tramite ricopiatura del passato ma attraverso la sua reinterpretazione analogica come filo conduttore in grado di gettare le basi per i nuovi innesti.

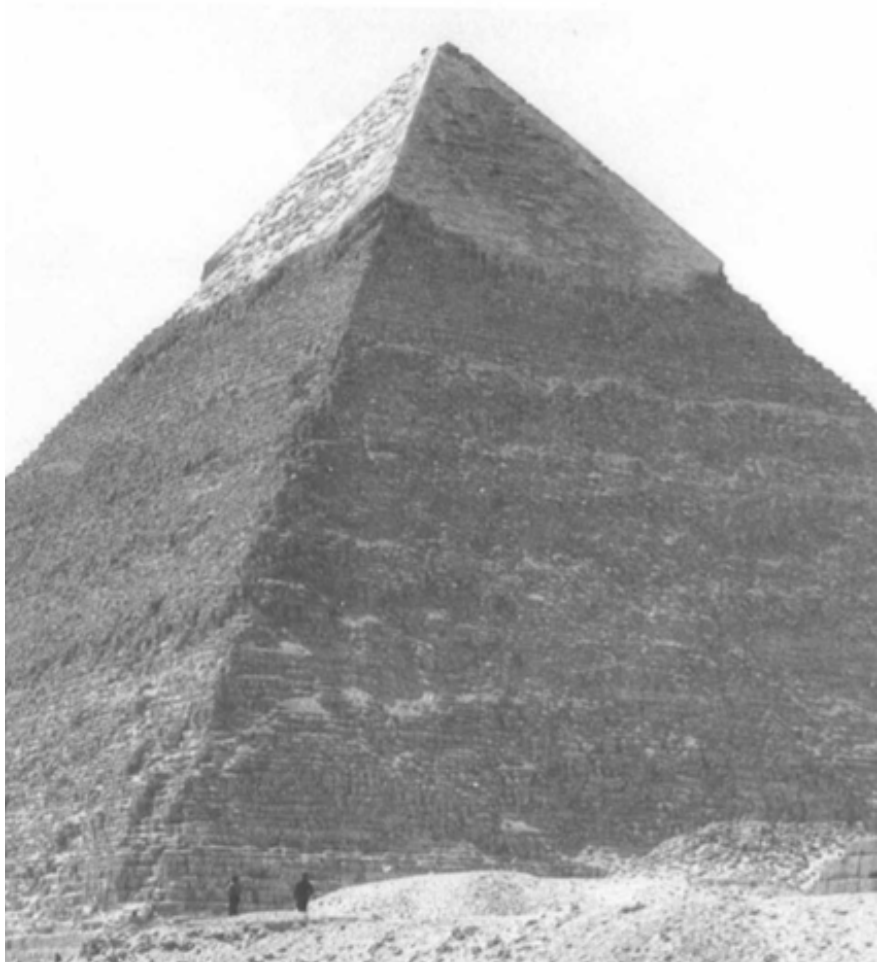
Parlando di Oscar Niemeyer, Rogers riconosce la poetica personale dell'architetto brasiliano scaturita dai valori del suo paese appresi per analogia dalla fisionomia di ciò che lo circonda.[25] Il talento dell'architetto, spesso criticato, consiste nell'espressione di uno stile tutto personale che emerge rispetto al contesto e che allo stesso tempo vi entra a far parte nei materiali e nell'utilizzo di elementi formali naturali capaci di far dialogare il moderno con la tradizione del luogo, senza fermarsi agli aspetti esistenti ma aprendosi a sviluppi futuri manifestando il proprio essere e la propria storia. L'architettura diventa quindi espressione di contenuti in un linguaggio formale determinato e la tradizione è la somma di questi contenuti nelle vicende di un popolo nel divenire della storia.[26]

[23] *Aldo Rossi, L'architettura della città, Padova, Marsilio editori,1966, p.52*

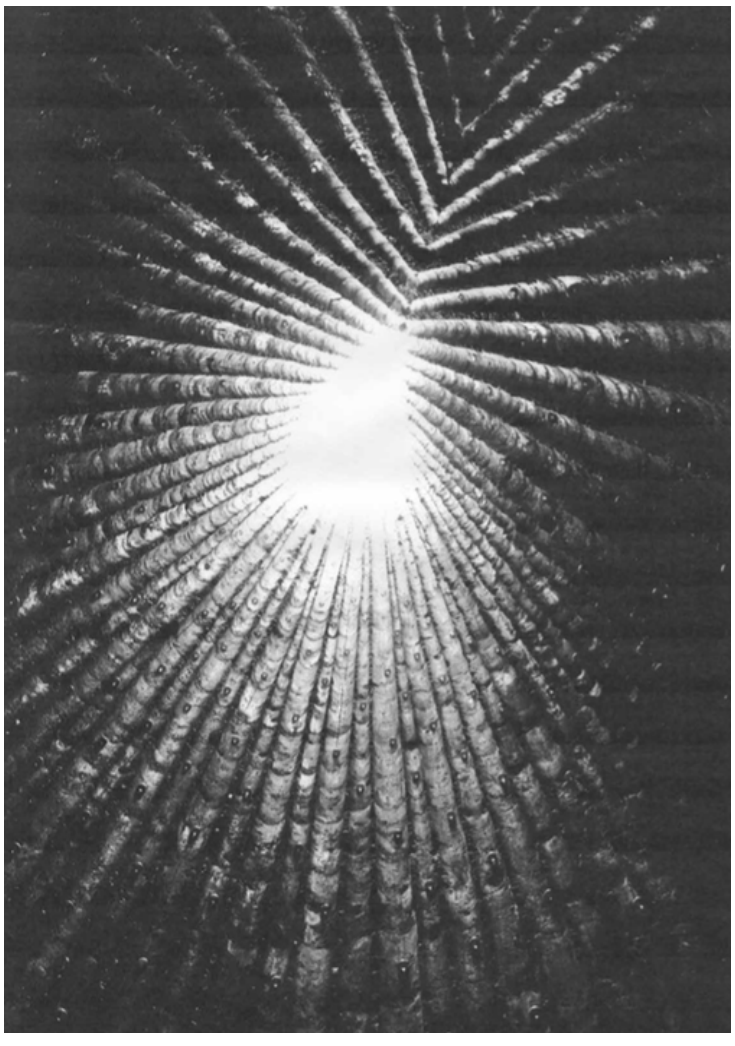
[24] *T. S. Eliot, Tradition and Individual Talent in The sacred wood; essay on poetry and criticism, Methune, London, 1920, p. 14*

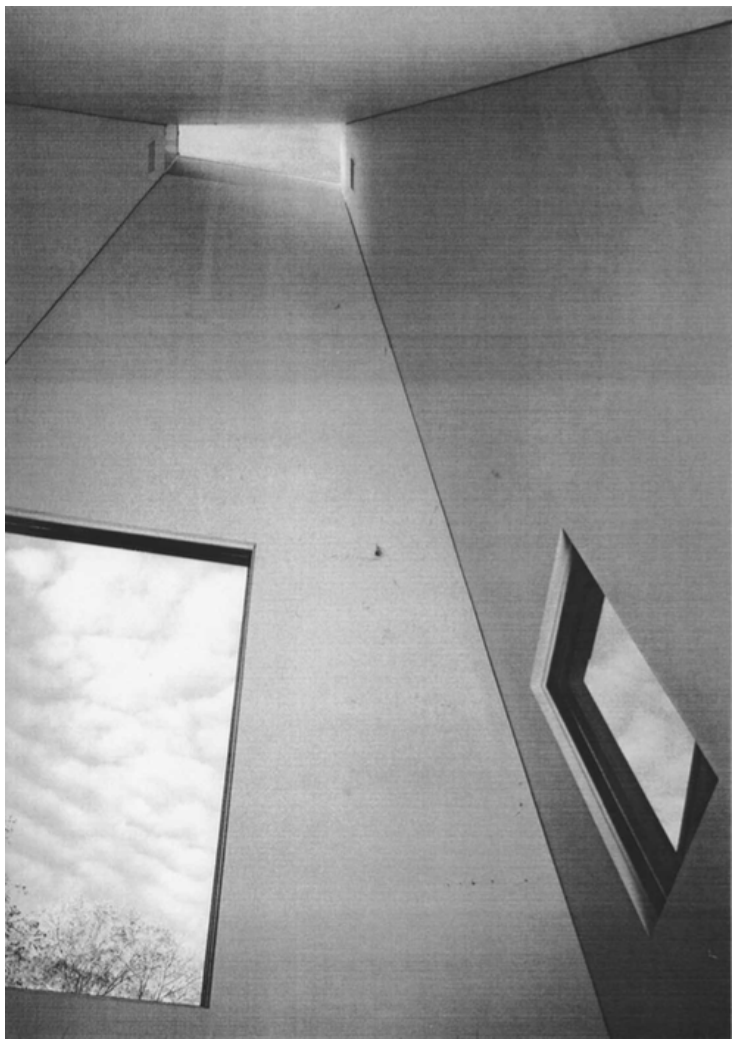
[25] *Ernesto N. Rogers, Esperienza dell'architettura, Skira editore, Milano,1997, p.263*

[26] *Idem, Ibidem, p.270*



29. Seconda Piramide a Giza, costruita per Khafre. La parte incima della piramide presenta una parte dell'originale pietra calcarea esterna. Foto di Peter Hodges, How the pyramids were built, 1989.



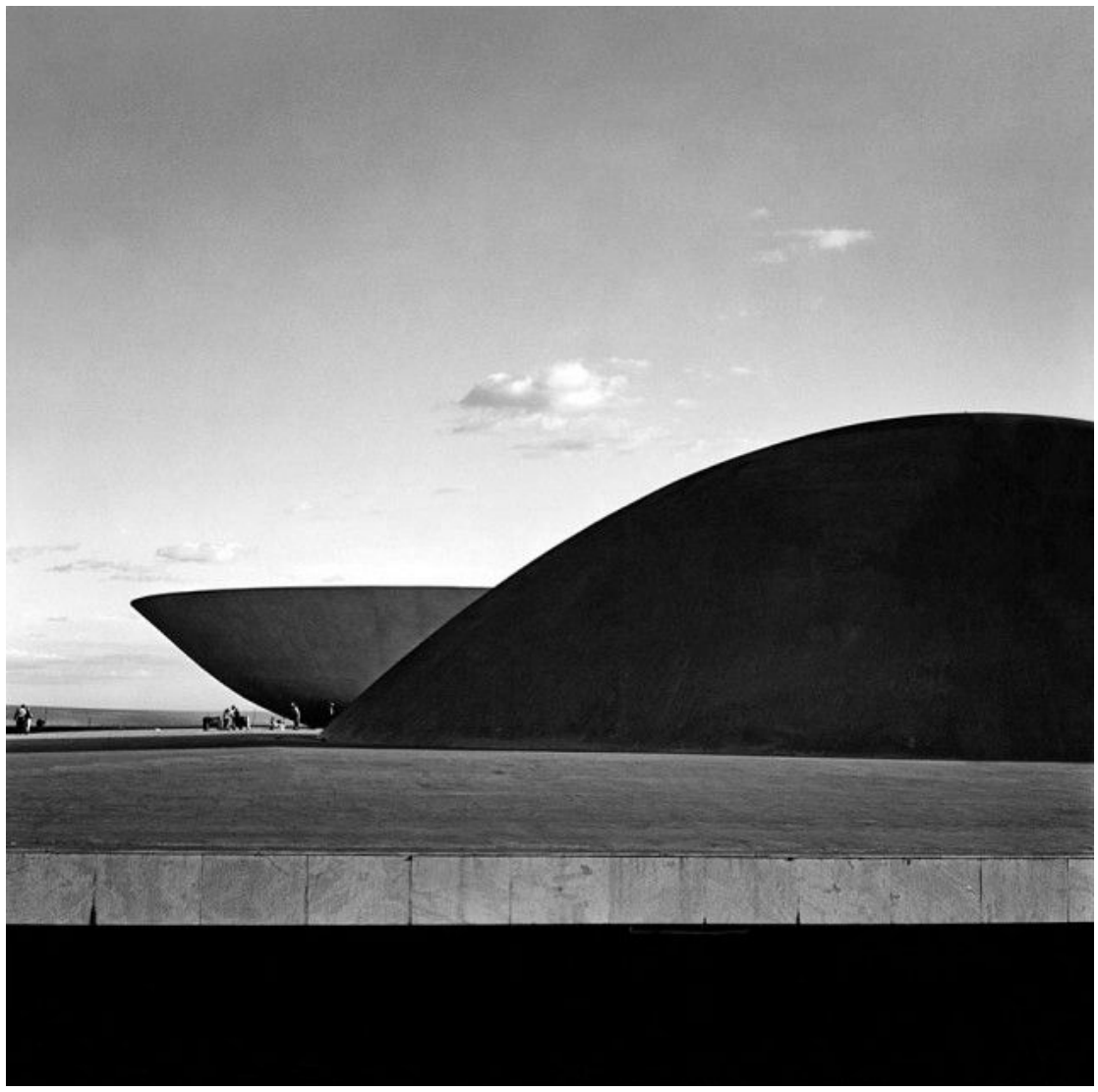


30. Bruder Klaus Field Chapel, Peter Zumthor, 2007

31. Frank O, Gehry, "tutte le opere", Electa, 1998



32. Ponte Costa e Silva (oggi Ponte Honestino Guimarães), Oscar Niemeyer, lago Paranoá, Brasilia, 1976.



33. Congresso Nazionale, Oscar Niemeyer, costruzione per Brasilia, 1956, foto di Marcel Gautherot



32. Acquedotto romano di Segovia



33. FIera Internazionale di Tripoli, Oscar Niemeyer, Libano, foto di Christobal Palma

Fatti Urbani

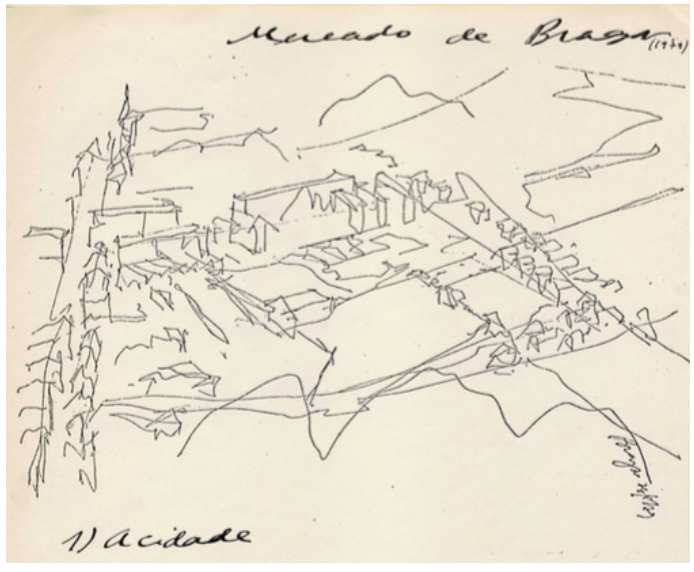
Il Mercato municipale di Braga (1997-2001) di Souto De Moura è un esempio recente di continuità tra passato e presente dove l'architettura in seguito al suo stato di degrado e al suo cessato uso non è stata rimossa ma è rimasta in vita e il suo riadattamento l'ha trasformata in un *fatto urbano*.

Incaricato di progettare un mercato che fungesse da collegamento tra due parti della città, l'architetto portoghese sviluppa lo spazio comprendendolo tra due muri paralleli che definiscono i percorsi di connessione per realizzare un'architettura che non fosse solo funzionale ma anche mezzo di connessione tra due parti distinte della città. Nonostante la poetica dei setti murari e delle colonne, le trasformazioni economiche e sociali in atto nella città non giovarono alla piccola scala del mercato di quartiere che ben presto cadde in uno stato di abbandono.

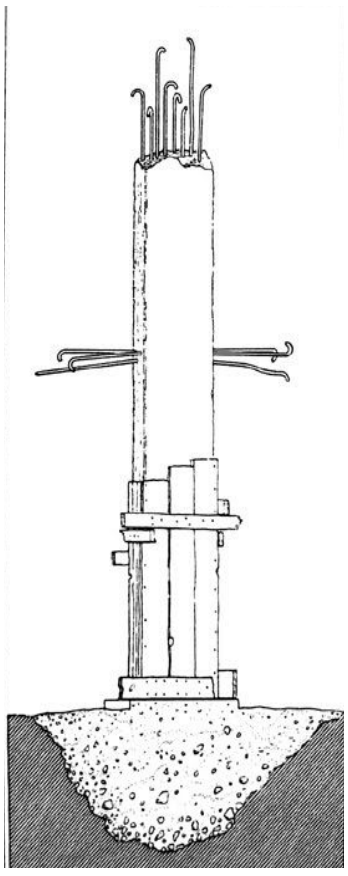
Dopo vent'anni dalla realizzazione del progetto a Souto De Moura viene incaricato il restauro del suo stesso edificio. Inizialmente deciso per il suo abbattimento l'architetto capisce le potenzialità del manufatto e opta per una riconfigurazione che prevede il mantenimento della rovina e l'accostamento di un nuovo edificio per accoglie una scuola di danza, musica e altre attività culturali. La prosecuzione dell'artefatto tramite l'esaltazione del suo stato di rovina, attraverso la rimozione del tetto e l'utilizzo delle colonne preesistenti lasciate scoperte con i loro cavi metallici quasi fossero alberi artificiali, ironizza il destino dell'architettura.

La volontà di mantenere il manufatto attraverso la conservazione dei resti è la prova di un'architettura visionaria che nella rovina vede un'occasione per ricominciare nuove relazioni e significati con il contesto urbano. La rigenerazione del rudere tramite la sovrapposizione di segni, il consumo della materia e il cambio di funzione genera un progetto poetico che si lega al presente e che indaga un approccio alternativo sull'attualità delle architetture in decadenza nel paesaggio contemporaneo.

Il *Mercado Cultural do Carandá* diventa fatto urbano grazie alla sua riconversione. Nonostante l'incipit fallimentare il manufatto è sopravvissuto rivelandosi flessibile alle nuove dinamiche urbane e alle richieste sociali divenendo spazio di cultura, di memoria e interazione per la comunità. Souto De Moura tramite il suo intervento è riuscito a ridare vita e significato alla rovina.



34. Schizzi dell'area di progetto del mercato di Braga, Eduardo Souto de Moura, tratto da "relatório de estágio de arquitectura"





35. The 6th order or the End of Architecture and Building, Leon Krier, 1980.

36. Mercato do Carandá di Edouardo Souto de Moura, Braga, foto di Manuel Magalhaes





37. Mercado Cultural do Carandá di Edouardo Souto de Moura, riconversione del mercato di Braga, 2001, vista dell'esterno

38. Mercado Cultural do Carandá di Edouardo Souto de Moura, riconversione del mercato di Braga, 2001, vista dell'interno

3. BRICOLAGE

“L’insieme dei mezzi del bricoleur non è dunque definibile in base a un progetto (..). Deve essere definito solo dal suo potenziale uso, in un’altra maniera ossia usando il linguaggio del ‘bricoleur’, perché gli elementi sono collezionati o conservati secondo il principio che ‘possono essere sempre utili.”[27]

[27] *Claude Levi-Strauss, The savage mind (La Pensée Sauvage), Londra, Weidenfeld and Nicolson, The Garden City Press Limited Letchworth, 1966, pp.17-18 traduzione inglese di G. Weidenfeld and N. Nicolson: “The set of the bricoleur’s means cannot therefore be defined in terms of a project (..). It is to be defined only by its potential use or, putting this another way in the language of the ‘bricoleur’ himself, because the elements are collected or retained on the principle that ‘they may always come in handy’.”*

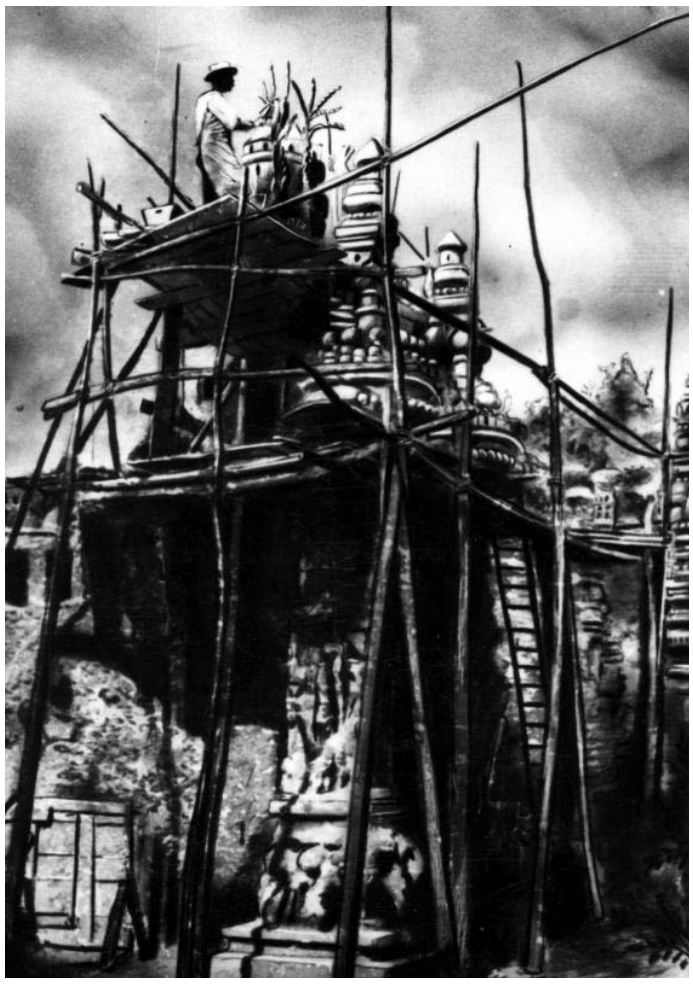


39. Testa di Toro, Pablo Picasso, 1943





40. Studio in vetro di George Méliès,Montreuil-sous-Bois, 1897





41. Palazzo Ideale del Facteur Cheval, Hauterives (Drôme)

42. Il Facteur Cheval sul suo ponteggio, Hauterives (Drôme), Palazzo ideale, 10 gennaio 1882

Ricomposizione dei frammenti



43. Bicycle Wheel, Marcel Duchamp, 1951

Il concetto di interazione tra forma e funzione nel processo storico della attività umana di creazione e produzione, si distingue in due parti distinte che prevedono da un lato la quotidiana sopravvivenza e la procura di oggetti, e dall'altro l'accrescimento della tecnica, che Claude Levi-Strauss identifica in due distinte figure, il bricoleur e l'ingegnere.

Nel saggio *Il Pensiero Selvaggio* il bricoleur rappresenta l'alternativa al pensiero moderno dove è imposta una dottrina di funzionalità di razionalità e scienza. Secondo l'antropologo francese i frammenti, materiale inerte già utilizzato, e le immagini possono essere ricomposti dal bricoleur attraverso un processo creativo, in un repertorio vasto ma limitato, per la realizzazione di oggetti che rispondano alle sue necessità. I resti che utilizza per il progetto sono resti "previncolati" che appartengono ad altri progetti precedenti ma che possono assumere nuovi significati scelti dal bricoleur secondo la nuova composizione che assumono. L'ingegnere invece esamina e divide gli oggetti attraverso il progetto funzionale da realizzare.[28]

"Il bricoleur è abile nello svolgere un gran numero di compiti diversi; ma, a differenza dell'ingegnere, non subordina ciascuno di essi alla disponibilità delle materie prime e degli strumenti concepiti e acquistati per lo scopo del progetto. Il suo universo di strumenti è chiuso e le regole del suo gioco sono sempre per farcela con "qualunque cosa sia a portata di mano", cioè con una serie di strumenti e materiali che sono sempre bizzarri ed eterogenei perché ciò che contiene non ha alcuna relazione con il progetto attuale, nè con qualsiasi progetto in particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni in cui è stato rinnovato

[28] *Manlio Brusatin, Disegno/ Progetto, Torino, Enciclopedia Einaudi, 1978, p.299*

[29] *Claude Levi-Strauss, The sevage mind (La Pensée Sauvage), Londra, Weidenfeld and Nicolson, The Garden City Press Limited Letchworth, 1966, p.17 , traduzione inglese di G. Weidenfeld and N. Nicolson:*
"The 'bricoleur' is adept at performing a large number of diverse tasks; but unlike the engineer, he does not subordinate each of them to the availability of raw materials and tools conceived and procured for the purpose of the project. His universe of instruments is closed and the rules of his game are always to make do with 'whatever is at hand', that is to say with a set of tools and materials which is always finite and is also heterogeneous because what it contains bears no relation to the current project, or indeed to any particular project, buti s the contingent result of all the occasions there have been to renew or enrich the stock or to maintain it with the remains of previous construction or deco-struction."

o arricchito lo stock o per mantenerlo con i residui di costruzioni o distruzioni precedenti." [29]

L'artista bricoleur deve adattarsi sempre a ciò che dispone perché ogni frammento e ogni immagine, materiali sempre utili, rappresentano relazioni concrete e virtuali diverse.

Secondo Strauss esiste quindi un parallelismo tra composizione fisica e intellettuale nel bricolage e chiama la composizione intellettuale dei frammenti *pensiero mitico*. Il bricolage è la "scienza del concreto" ossia un'azione frutto di una mente libera, non addomesticata o imposta da ordini superiori di tipo scientifico ma innocente come potrebbe essere il pensiero di un "selvaggio".

Il pensiero mitico funziona a livello intellettuale e crea una storia dai frammenti di altre storie, mettendo in relazione l'astratto e il concreto, la rappresentazione con il rappresentato, dove i frammenti sono i segni fisici di un concetto o un'idea e possono essere utilizzati infinitamente per creare nuove congiunzioni di nuova comprensione. Il bricoleur nell'atto di comporre attraverso associazioni offerte dagli strumenti, inserisce la sua personalità, lascia qualcosa di sé all'interno dell'opera inserendo il concetto di soggettività nel bricolage che lo differenzia dall' unica funzionalità attribuitagli dall'ingegnere.[30]

"Il pensiero mitico da parte sua è imprigionato negli eventi e nelle esperienze che non si stanca mai di ordinare e riordinare nella ricerca di un significato."[31]

La poesia del bricolage non nasce dalla volontà di voler concludere l'opera ma di voler dialogare con essa e mediante essa permettendo al bricoleur di esprimere il proprio essere nel lavoro svolto. Nell'arte questo concetto viene esemplificato con il Ready-made di Marcel Duchamp dove oggetti comuni vengono composti dall'artista assumendo significati nuovi e liberi dall'uso per cui sono stati creati. Un oggetto progettato per uno scopo può diventare qualcosa di diverso se la sua configurazione cambia secondo l'idea dell'artista; allo stesso modo diversi frammenti possono essere ricomposti ancora e ancora per produrre nuovi significati.

"Un oggetto ordinario, potrebbe essere, elevato alla dignità di un'opera d'arte dalla semplice scelta di un artista"[32]

L'utilizzo di oggetti quotidiani spesso utilitari che non hanno alcuna reazione attrattiva per la vista hanno messo in discussione l'idea che l'arte debba avere una valenza estetica che possa compiacere l'occhio, per questo l'assenza di buon gusto per Duchamp era essenziale a capire l'arte concettuale.

Il concetto di Ready-made implica che ogni cosa abbia un potenziale, persino il prodotto utilitario di tutti i giorni, si tratta solo di attribuirgli un significato, un'idea o un'immagine diversa attraverso la sua composizione. Il paradosso logico di Bicycle Wheel contiene la rivoluzione concettuale del Novecento mettendo in discussione l'ordinario.

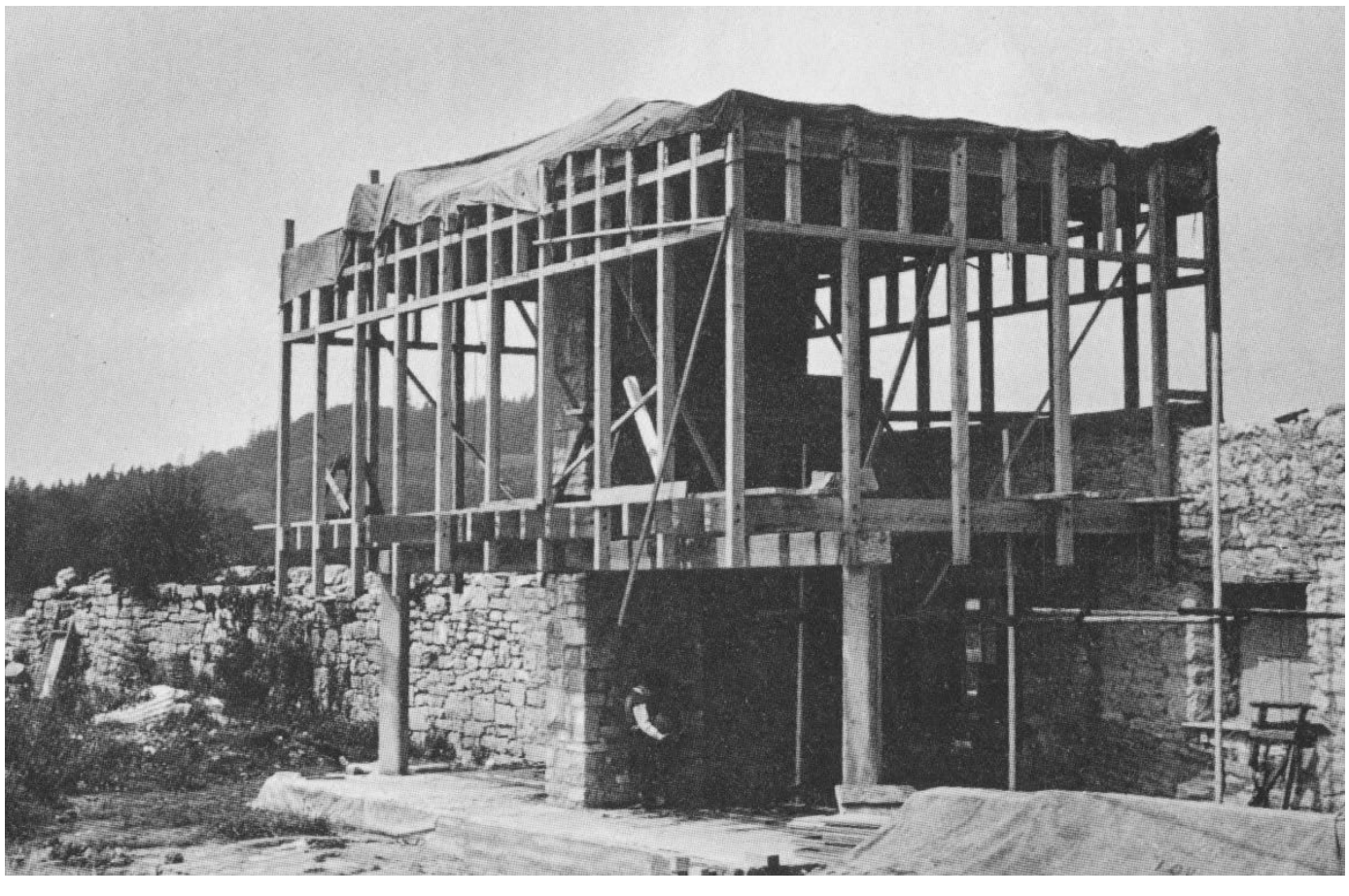
[30] *Claude Levi-Strauss, The sevage mind (La Pensée Sauvage), Londra, Weidenfeld and Nicolson, The Garden City Press Limited Letchworth, 1966, pp.15-16-17 traduzione inglese di G. Weidenfeld and N. Nicolson Ltd*

[31] *Claude Levi-Strauss, The sevage mind (La Pensée Sauvage), Londra, Weidenfeld and Nicolson, The Garden City Press Limited Letchworth, 1966, p.17 traduzione inglese di G. Weidenfeld and N. Nicolson Ltd : "Mythical thought for its part is imprisoned in the event and experiences which it never tires of ordering and re-ordering in its search to find them a meaning."*

[32] *Marcel Duchamp, Marcel Duchamp and the Readymade, MoMa Learning, (tradotto dall'originale: "An ordinary object (could be) elevated to the dignity of a work of art by the mere choice of an artist.") (consultabile online: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade)*



44. Upper Lawn Pavilion, Alison and Peter Smithson, 1959-1962



45. Upper Lawn Pavilion, Alison and Peter Smithson, 1959-1962

As Found, la poetica dell'ordinario

A partire dagli anni cinquanta furono utilizzati in architettura entrambi gli approcci relativi al bricolage di Levi Strauss, di tipo intellettuale attraverso l'assunzione del significato e la reinterpretazione della memoria oppure attraverso l'uso diretto dei frammenti. Gli architetti inglesi Alison & Peter Smithson contrari alla Tabula Rasa applicata dalla maggior parte dei loro contemporanei formularono una nuova estetica As Found nata dall'osservazione delle fotografie di Nigel Henderson intorno alla sua casa a Bethnal Green. Le immagini dei bambini, dei loro disegni sui pavimenti, dei detriti, dei resti lungo le strade e di fabbriche abbandonate dopo la guerra, rappresentavano l'insieme di quei segni attraverso i quali si forma un luogo, quei marchi di riconoscimento per capire come il tessuto costituito sia diventato così. La formula As Found era un modo per osservare l'ordinario e attribuirgli un nuovo valore in grado di garantire il punto di partenza per una pianificazione futura.

Nel *"guardare attentamente, raccogliendo, ribaltando e mettendo insieme"* questi segni è possibile una lettura della stratificazione urbana.[33]

Patio and Pavillon non è solo un'istallazione di frammenti e brandelli di materiale ma un conglomerato di riferimenti contemporaneamente simili a un negozio auto-costruito, a una baracca, a una rovina post-nucleare, a un'abitazione rurale ossia tutti quegli elementi di un'estetica quotidiana tipica del dopoguerra. L'interesse nell'osservare attentamente e il cercare i segni si collega alle rovine parlanti di Piranesi in cui il processo di guardare l'esistente significa cercare frammenti in grado di parlarci per poterli comporre un'altra volta ancora attraverso un nuovo significato. Il valore dell'ordinario permette di vedere più in profondità e capire che in tutto, anche nell'oggetto quotidiano, è possibile trovare un potenziale.

"E' un'attitudine, un interesse, un approccio all'architettura e all'arte. As Found, parla del qui e ora, della veridicità e la realtà, del comune e dell'ordinario. Non riguarda visioni remote e ideali. Significa osservare con attenzione la vita di ogni giorno, scoprire le sue qualità, seguire le tracce di ciò che è già li e usarlo come base per nuove intuizioni e nuove forme."[34]

La ricerca di un nuovo linguaggio architettonico che non fosse fatto solo di valori estetici ma che nascesse dal vero e da una comunicazione diretta era la chiave per quel cambiamento necessario che caratterizza il loro lavoro a partire dai primi anni.[35] I materiali "al naturale" utilizzati nei progetti, fatti di cemento grezzo, acciaio, legno, vetro, mattoni li avvicinarono al gruppo dei New Brutalists di cui Reyner Banham fu una delle figure di spicco. Il Brutalismo riuniva una espressione artistica e architettonica spontanea e diretta, rivelatrice della ruvidità del materiale e della costruzione mostrata per quello che era; contraria ai canoni estetici della tradizione moderna abbracciava un'architettura che non si basasse sul risultare gradevole ma su un antiformalismo per nulla edonistico.

Parallel of Life and Art (1952), esibizione di una collaborazione degli Smithson con Henderson e Paolozzi, stabilisce la priorità dell'immagine sulla bellezza mettendo in crisi gli standard dell'estetica classica perchè quod visum perturbat, ciò che, visto, produce un effetto sulle emozioni.[36] Gli edifici devono avere

[33] *Pamela Johnston, Alison Smithson and Peter Smithson, London, Architectural Association Publications, 2005, p.98 (tradotto dall'originale: "carefully looking, picking up, turnong over and putting with")*

[34] *Pamela Johnston, Alison Smithson and Peter Smithson, London, Architectural Association Publications, 2005, p.81 (tradotto dall'originale: "It is an attitude, an interest, an approach to architecture and art. As Found is about the here and now, about truthfulness and reality, about the common and the ordinary. It is not about visions and remote ideals. It means carefully observing everyday life, to discover its qualities, to follow the traces of what's already there and to use it as a basis for new insights and new form")*

[35] *Alison and Peter Smithson, The Shift, London, Accademy Editions, 1982, p.107*

[36] *Reyner Banham, The New Brutalism, Architectural Review 118,Dicembre 1955, pp. 354-361*

una coerenza tra struttura, funzione e forma garante di un'immagine emozionale che richiama le parole di Le Corbusier:

"L'architecture, c'esta, avec des matières bruts, ètablir des rapports èmouvants"[37]

Il dibattito portato avanti dai brutalisti rappresenta un contributo importante per l'evoluzione dell'architettura e dell'arte che inevitabilmente influenzerà gli anni a venire. Come per esempio vediamo nelle fotografie di Gabriele Basilico l'ordinario entra a far parte dei suoi scatti fin da subito quale mezzo d'indagine sulla città. I vasti panorami dismessi furono materiale fotografico per molte sue raccolte. A partire dalla sua prima Milano ritratti di fabbriche (1978-80) il fotografo si interesserà più volte alle realtà meno rappresentate delle rovine contemporanee e delle periferie urbane mettendoci di fronte a delle esperienze collettive di guerra, disuso, abbandono o incompiuto in un panorama che ci invita alla ricostruzione. Milano viene rappresentata attraverso la sua periferia industriale che in quegli anni si era sviluppata cambiando il volto del suo intorno agricolo. La volontà del fotografo era quella di indagare il processo di evoluzione dalla città cercando di ritrovare la sua identità attraverso il suo sviluppo negli anni.

"La mia impressione era che tutto si svolgesse come se la gente avesse abbandonato edifici e strade per tornarci in un futuro prossimo (..). Tutto sommato la situazione poteva sembrare quasi normale la città era solo caduta in un lungo periodo di attesa. Il vuoto per me non significava mai vera assenza: si tratta piuttosto di una fase di silenzio che mi permette di instaurare un dialogo spero autentico con la città."[38]

Nella serie Glasgow. Processo di trasformazione della città, il senso della rovina trasuda dalle immagini di case e palazzi distrutti vicino a giovani ragazzi indifferenti allo spettacolo della distruzione. In questi frammenti di città non c'è nostalgia né resistenza a un cambiamento. Anche gli scatti di Beirut mostrano il passaggio traumatico della città sospesa tra l'incubo delle macerie e il cambiamento verso un nuovo futuro. Le immagini invece di catturare il dramma della guerra e della morte in una città devasta, riesce a trasmettere la voglia di ricominciare a vivere a partire dalle rovine. Il paesaggio delle macerie accoglie la normalità quotidiana dei suoi cittadini che vanno avanti cercando di ristabilire la loro vita precedente.

[37] *Le Corbusier, Vers une Architecture, vedi Reyner Banham, The New Brutalism, Architectural Review 118,Dicembre 1955, p. 354*

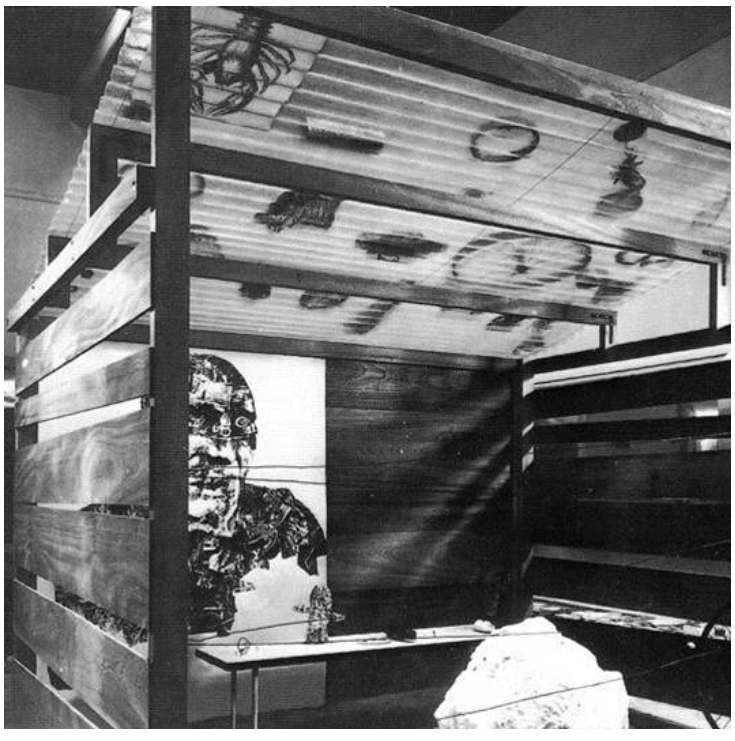
[38] *Gabriele Basilico, Architetture città visioni riflessioni sulla fotografia, Milano, Mondadori, 2007, p.86*





46. Bambini che giocano in Chisenhale Road, Londra, fotografie di Nigel Henderson, 1949-1956





47. Patio and Pavilion, installazione di Alison and Peter Smithson, nell'esibizione "This was Tomorrow", 1956

48. Patio and Pavilion, installazione di Alison and Peter Smithson, nell'esibizione "This was Tomorrow", 1956, fotografia della testa di uomo di Nigel Henderson

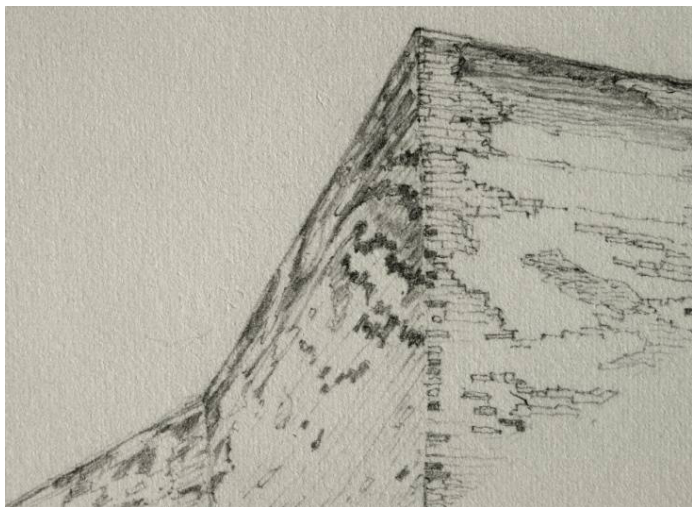


49. Glasgow, processo di trasformazione della città, fotografie di Gabriele Basilico, 1969



50. Glasgow, processo di trasformazione della città, fotografie di Gabriele Basilico, 1969

Reinventare i resti



51. Schizzo preparatorio del Museo di Storia di Ningbo (Cina), Wang Shu

"Il progetto rappresenta la definizione di un nuovo strato, arricchito da tutte le storie precedenti e da tutti i livelli esistenti. Il concetto di sovrapposizione in architettura e urbanistica è di primaria importanza, più uno spazio genera combinazioni multiple fra dimensioni temporali diverse, più la vita in esso sarà stimolante."[39]

Cercare quei frammenti e quelle architetture che sono in grado di parlarci ancora oggi sono il punto di partenza fondamentale per molti architetti che si sono voluti confrontare con l'esistente per poterlo ricomporre ancora. I manufatti esistenti in quanto legati a un'immagine di ricordi e nostalgia del luogo in cui sono inseriti[40] hanno un potenziale affettivo che manca completamente alle nuove costruzioni e possiedono una sovrapposizione di strati appartenenti a diversi momenti del passato visibili nella materia dell'edificio. La personalità di queste architetture stratificate viene modellata continuamente dal tempo e dagli eventi rendendo il manufatto un'intrigante mappa leggibile la cui esperienza architettonica viene sempre arricchita con il passare del tempo.

Il progetto del *Palais the Tokyo* di Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal è un esempio architettonico in cui la complessità e le contraddizioni dell'edificio, fatta di strati sovrapposti, sono presi in considerazioni come elementi generatori del progetto. Scegliendo di non intervenire sull'esistente dimostrano che gli eventi passati, gli errori imprevisti, la storia e il contesto sono punti di qualità per la realizzazione di un intervento. L'edificio, alterato diverse volte durante i suoi sessantadue anni, è stato messo a nudo completamente lasciando a vista la struttura portante, travi e pilastri in cemento armato, perché la rovina mostrasse tutto il

[39] *Anne Lacaton, Reinvent: Enchanting the Existing, Conference at Columbia University, 25 marzo 2013 (consultabile online: https://youtu.be/pRkR8cXxC0g)*

[40] *Maurice Halbwachs, On collective memory, Chicago, The University of Chicago Press, 1992*

suo potenziale e non l'aspetto del degrado. Come il concetto del *As Found* il potenziale è qualcosa che si può trovare nell'inaspettato ed è solo il punto di vista che cambia la logica di osservazione. Gli architetti invece di interpretare le tracce come delle ferite ancora aperte, attribuiscono ai frammenti un nuovo valore identitario in cui l'esperienza diventa forza aggiunta al progetto.

"Trasformare usando ciò che esiste. Questo significa osservare accuratamente all'interno il più vicino possibile, capendo, essendo curioso, attento ai luoghi, agli alberi, alle persone. Significa guardare positivamente, con ottimismo e approfittare di ciò che è presente come opportunità e come valore aggiunto."[41]

La rovina non è quindi solo un oggetto da museificare o da eliminare ma continua il suo divenire imperturbata, punto di partenza per un nuovo futuro.

L'architetto cinese Wang Shu, influenzato dagli eventi che hanno trasformato il suo paese negli ultimi decenni dove il paesaggio è stato completamente modificato e le tradizioni locali si sono indebolite, lavora direttamente con residui e frammenti come materia prima per i suoi progetti. Il riutilizzo di materiali di scarto integrati nelle sue costruzioni contribuisce alla creazione di un collegamento diretto con il passato nella stratificazione delle tracce della tradizione del popolo Dong. Questa dinastia, conosciuta per doti di architettura e carpinteria, a causa dei frequenti cicloni che colpivano la zona era costretta a ricostruire i suoi villaggi usando gli stessi materiali. Il progetto del Ningbo Museum si colloca al centro di un ampio vuoto in un'area anonima della città. L'edificio, un complesso di 30.0000 metri quadrati, non ostante la forza e la pesantezza comunica una vulnerabilità e una fragilità rara in un progetto di queste dimensioni. La sua modernità va oltre i limiti della concezione tradizionale in quanto utilizza tecniche e materiali di tipo differente, la struttura in cemento armato modellata con canne di bambù è accostata ad alcune parti realizzate secondo l'antica tecnica Wa Pan che utilizzava mattoni e altri materiali esistenti. Il museo non contiene solo la storia della Cina ma si fonda su essa ricavando la sua forza dalla capacità di sfruttare e affrontare l'inusuale.

"Chiamiamo tutto questo 'zona senza memoria'. In questo enorme distretto ho trovato un solo villaggio intatto e probabilmente l'anno prossimo sarà demolito. Qui la tradizione non esiste più. Ho disegnato questo edificio per provare a ravvivare la memoria."[42]

La tradizione riprende vita grazie alla tecnica e alla tecnologia, un processo di combinazioni illimitate di materiali di scarto che recuperati da villaggi distrutti o abbandonati costituiscono una fonte disomogenea di materiale su cui è possibile lavorare per il futuro. La poetica del museo va oltre la materia e si sedimenta nella memoria dei suoi abitanti. Artigiani e muratori sono stati rieducati a questa tecnica tradizionale in maniera da mantenere viva nella loro cultura quella tradizione architettonica che appartiene al passato ma che ha le qualità per rimanere nel presente.

[41] *Anne Lacaton, Reinvent: Enchanting the Existing, Conference at Columbia University, 25 marzo 2013 2013 (consultabile online: https://youtu.be/pRkR-8cXxC0g), (ultima consultazione 26 febbraio 2018)*

[42] *Wang Shu, Intervista di Bredan McGuentrick a Wang Shu, Apparsa in Domus, Ningbo, 3 marzo 2012 (consultabile online: httpsmusweb://www.do.it/it/dall-archivio/2012/03/03/wang-shu-il-museo-di-storia-di-ningbo.html)*



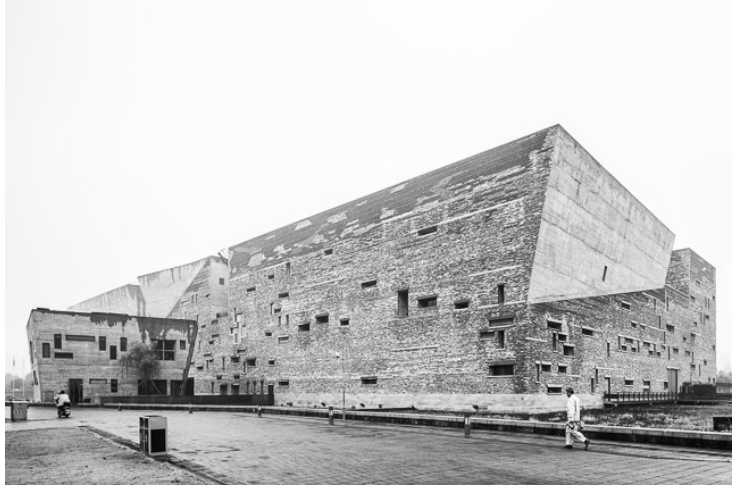


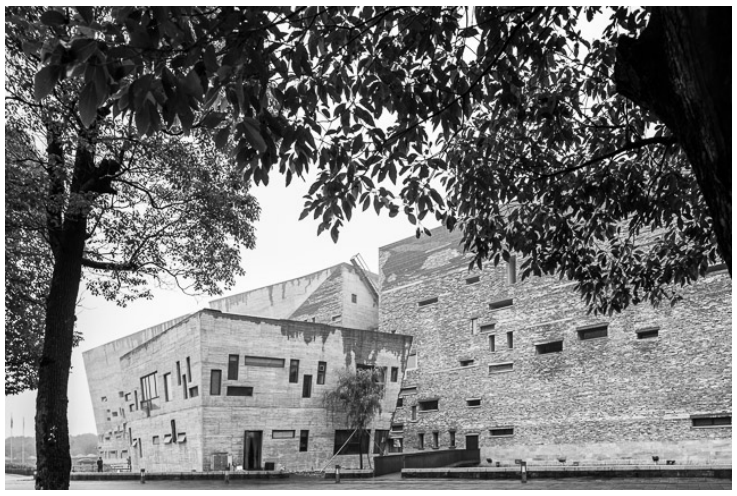
52. Palais de Tokyo, sito di creazione contemporanea, Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, Parigi, 2012-2014





53. Palais de Tokyo, sito di creazione contemporanea, Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, Parigi, 2012-2014







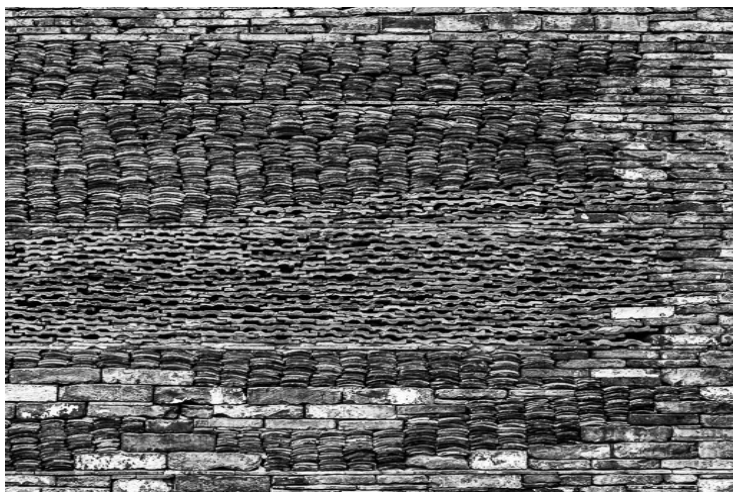


54. Ningbo Museo di Storia, Wang Shu, Ningbo (Cina), Fotografie di Fernando Guerra

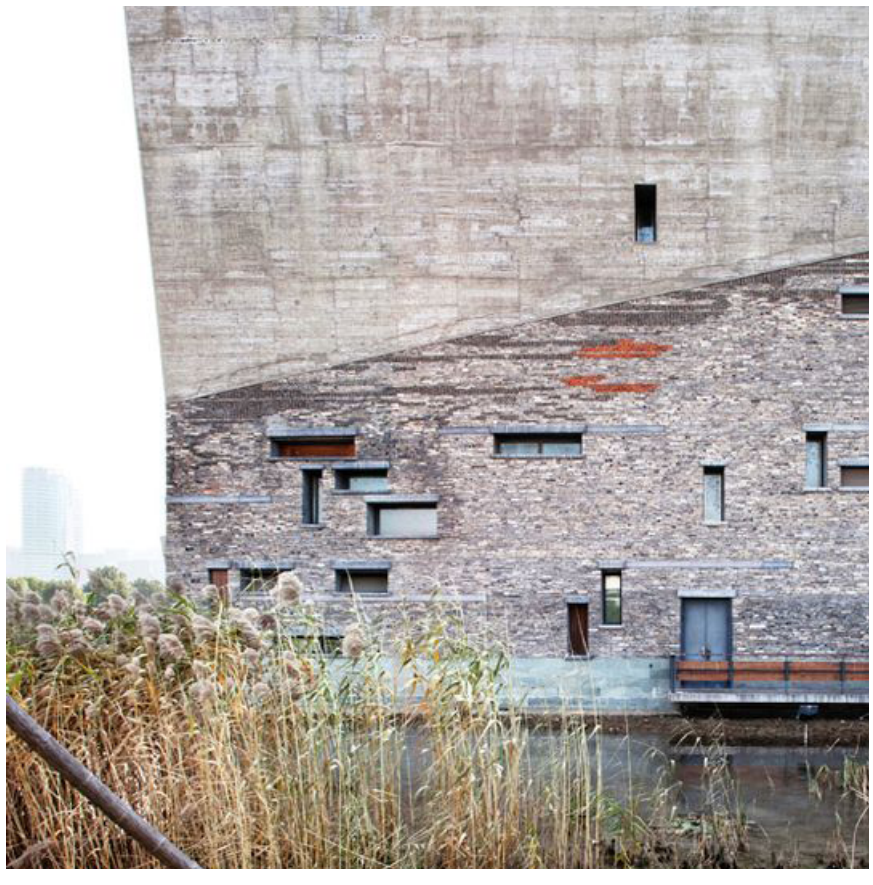








55. Ningbo Museo di Storia, Wang Shu, Ningbo (Cina), Fotografie di Fernando Guerra



56. Ningbo Museo di Storia, una parete di realizzata mettendo insieme l'antica tecnica Wa Pan e una parete in cemento



57. Ningbo Museo di Storia, dettaglio di una parete di realizzata secondo l'antica tecnica Wa Pan

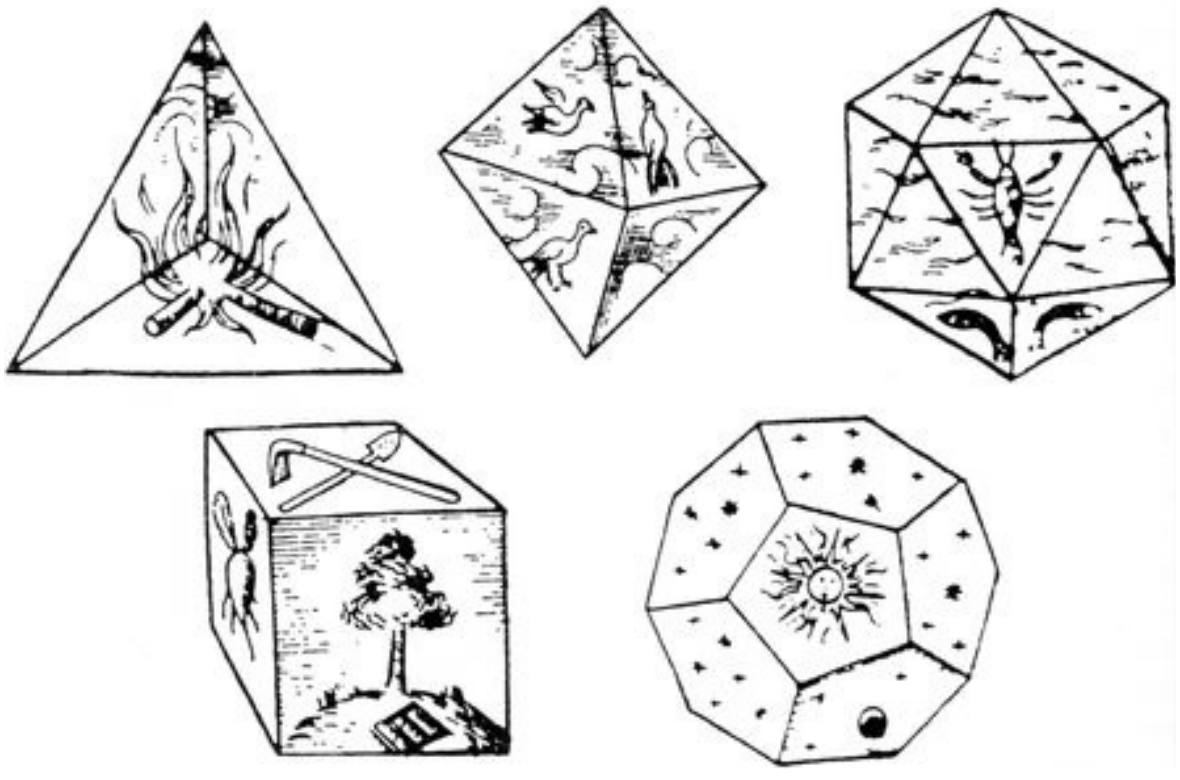
4. NON-FINITO

"In un edificio o in un paesaggio validamente complesso, l'occhio non vuole essere soddisfatto facilmente o troppo velocemente nella sua ricerca all'unità all'interno di un tutto."[43]

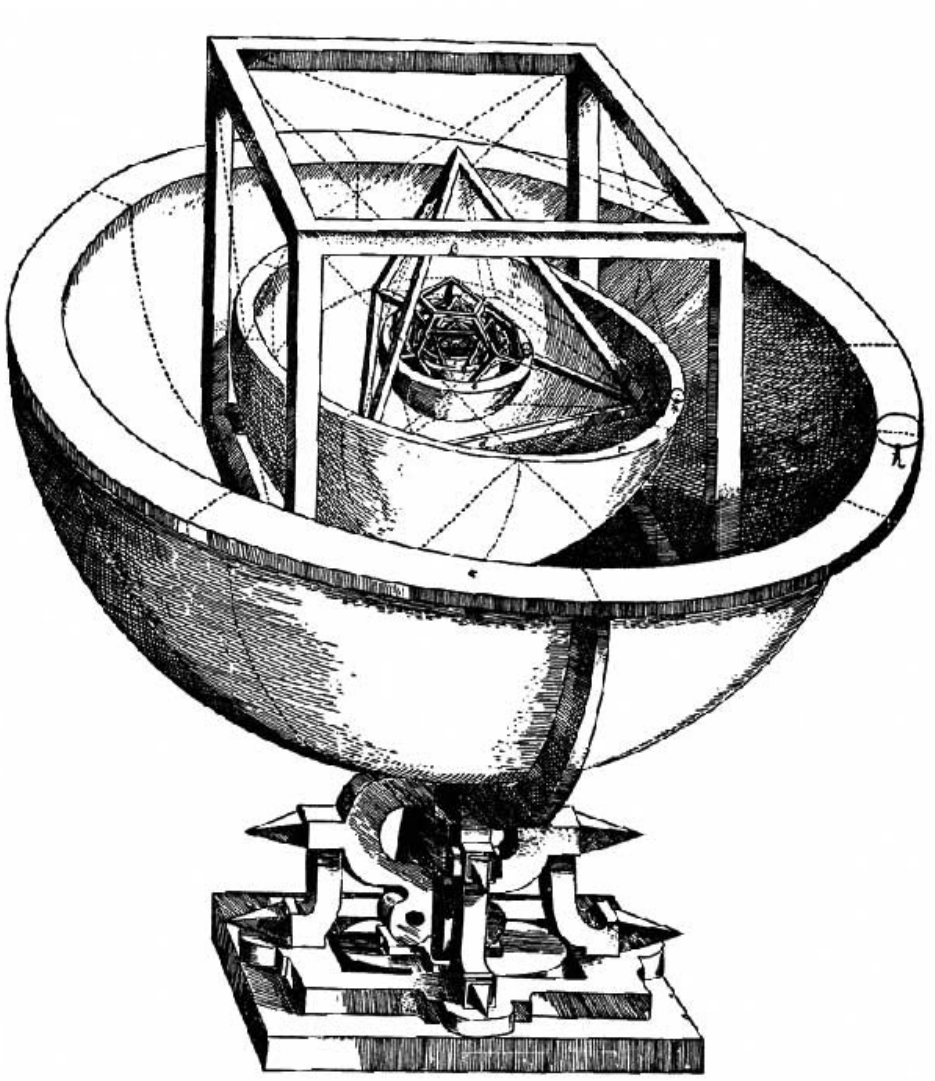
[43] *Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, New York, The Museum of Modern Art, 1966, p.104 tradotto dall'originale:*
"In the validity complex building or cityscape, the eye does not want to be too easily or too quickly satisfied in its search for unity within a whole."



58. L'Atmosphère: Météorologie Populaire, Camille Flammarion, Paris, 1888, (pp. 163)

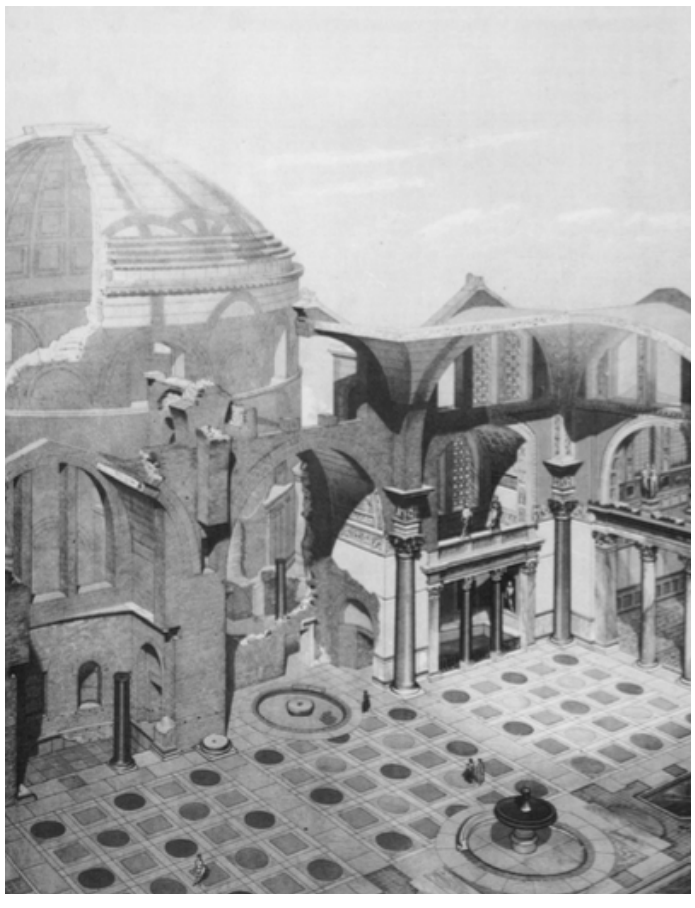


59. I solidi Platonici nell'interpretazione di Keplero rappresentano le quattro parti (fuoco, aria, acqua, terra) di cui è composto l'universo.



60. Modello del sistema solare secondo Keplero

Sineddoche del frammento



61. Terme di Caracalla. Eugène Viollet-le-Duc,Litografia, 1867.

“L’opera frammentaria è un’opera non incompiuta, ma che apre un altro modo di compimento”: quel modo che è in gioco in “una certa esperienza frazionante, ossia di separazione e di discontinuità,… nell’attesa, nell’interrogare o in una affermazione irriducibile all’unità”[44]

La vista di un’opera incompleta ci rimanda al suo insieme invisibile, alla sua interezza anteriore o posteriore perché, secondo Blanchot, il nostro pensiero si ricollega inevitabilmente a una conoscenza del tutto, in cui il frammento rappresenta quella parte di una totalità ma a differenza dell’opera finita o intera, l’opera incompleta funziona proprio in quanto non soggetta a un limite e aperta a diverse interpretazioni; rimandando continuamente a qualcosa che ancora non c’è o non esiste più, ossia a qualcosa di irreale, per Agaben

“è sempre legata al cominciamento”[45], è presenza dell’assenza, da cui *“le cose possono cominciare ad essere”*[46].

Se nel periodo romantico le rovine rappresentavano l’idea di una realtà idealizzata, avvolte da un sentimento malinconico di caducità della vita, allo stesso modo ci trasmettono la necessità di riportarle in vita, di completarle, spinti dalla curiosità di poterle vedere di nuovo in funzione. Il fascino della rovina e del decadente, oggi, ci permette di vedere il non-finito come un potenziale capace di assumere ancora un significato contemporaneo. Nelle nostre città, dove la struttura urbana è andata in frantumi, la garanzia di continuità deve essere garantita anche da quelle rovine e dagli incompiuti attraverso un dialogo capace di interagire con un passato recente.

[44] George Teyssot, Frammenti per un discorso funebre. L’architettura come lavoro di lutto, in Lotus International, n. 38, 1983/II, p.10 cit. Maurice Blanchot, L’espace litteraire, Parigi, 1955; id. L’entretien infini, Parigi, 1969

[45] George Teyssot, Frammenti per un discorso funebre. L’architettura come lavoro di lutto, in Lotus International, n. 38, 1983/II, p.13 cit. Giorgio Agaben, Il linguaggio e la morte, Torino, Einaudi, 1982

[46] George Teyssot, Frammenti per un discorso funebre. L’architettura come lavoro di lutto, in Lotus International, n. 38, 1983/II, p. 14

I resti architettonici, industriali o infrastrutturali prodotti negli ultimi cinquant'anni possono essere punti di partenza da cui poter ricominciare. Essendo di fatto opere che hanno perso o non hanno mai trovato la loro completezza fisica e di significato necessitano di una ritessitura e di una rintegrazione per contribuire al contesto urbano. Prodotti della modernità e frutti di un processo negativo di deperimento o di abbandono, specialmente se di recente data, sono errori da cui necessariamente bisogna ripartire tralasciando i pregiudizi e le malinconie in vista di una continuità possibile per la città. Rispetto ai *fatti urbani* e ai *monumenti intenzionali* che hanno un significato da perpetuare come garanzia di memoria, le opere incompiute sono cantieri aperti in attesa di assumere un significato.

"Come può mai qualcosa presentarsi a noi per quello che è veramente fintantoché la sua sintesi non è mai completa? Come avrei mai potuto acquistare l'esperienza del mondo, dal momento che nessuna delle viste o percezioni che ho di esso può ritenersi esauriente e gli orizzonti rimangono sempre aperti?"[47]

Partendo dalle parole del filosofo Merleau-Ponty, Umberto Eco ci fa riflettere sopra il tema dell'incompletezza e dell'ambiguità del nostro sguardo sul mondo come punto di partenza per analizzare il *non-finito*.

"È dunque essenziale alla cosa del mondo di presentarsi come 'aperti'… di prometterci sempre 'qualcos'altro da vedere"[48]

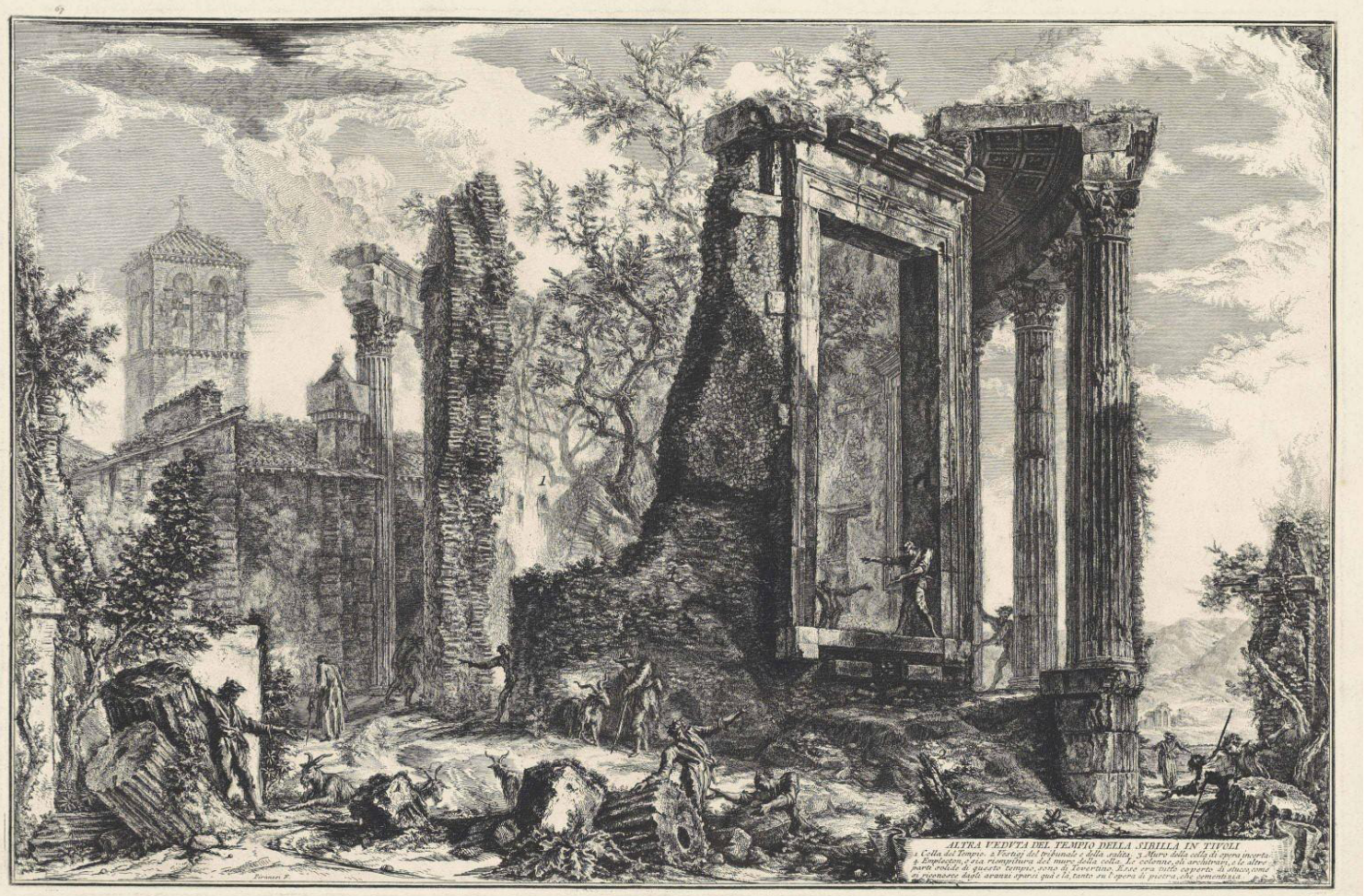
e di spingerci oltre al concetto di architettura chiusa rispetto al suo processo creativo. Il campo delle immagini e delle percezioni è vasto e mutevole nel tempo che il progetto architettonico non può mai essere davvero considerato finito, il momento della progettazione e della realizzazione è solo una parte minima della vita dell'edificio che invece possiede una sua storia che deve essere continuata da altri e per altri. Questo significa che l'edificio ha sempre un potenziale da esprimere, perfino il non-finito, partendo da una visione poetica, è un'opportunità per pensare l'oggetto architettonico nel suo divenire e nel suo sviluppo come:

"aperto ad un rinnovamento continuo dei propri schemi di vita e conoscenza, produttivamente impegnato in un progresso delle proprie facoltà e dei propri orizzonti"[49].

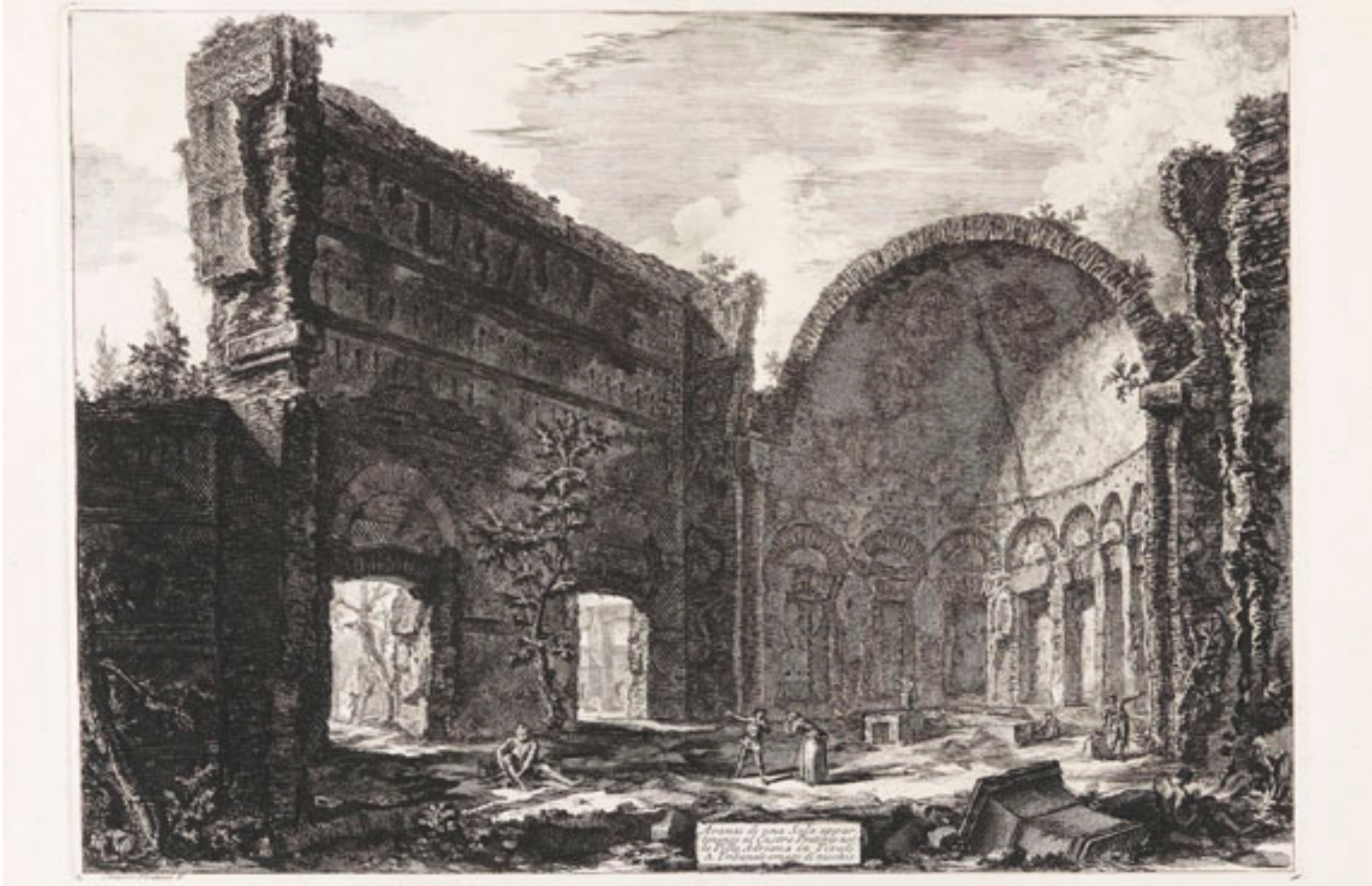
[47] *Umberto Eco, Opera Aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano, Tascabili Bompiani, 2013, p. 136, cit. Maurice Marleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, pp. 381-383*

[48] *Idem, Ibidem p.137 (vedi nota 47)*

[49] *Idem, Ibidem p. 138 (vedi nota 47)*

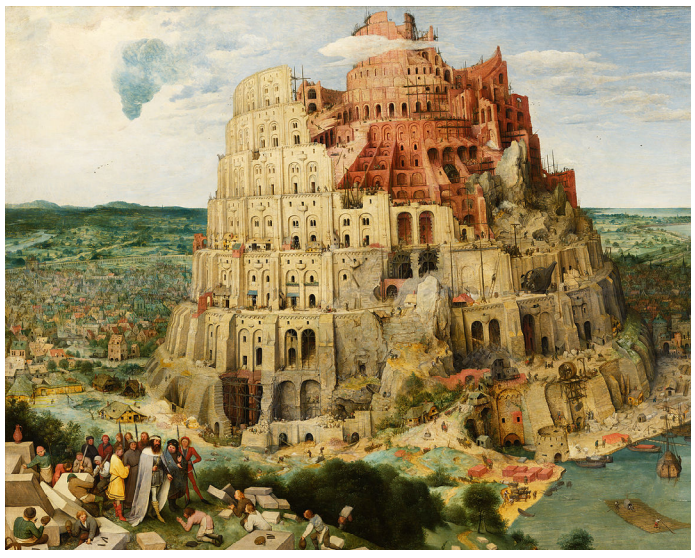


62. Veduta del Tempio della Sibilla in Tivoli, Giovanni Battista Piranesi, tratto dalle "Vedute di Roma", acquaforte, 1776.



63. Avanzi di una Sala appartenente al Castro Pretorio nella Villa Adriana in Tivoli, Giovanni Battista Piranesi, tratto dalle "Vedute di Roma", acquaforte 1776.

Tra l'idea e la forma



64. Torre di Babele, Pieter Bruegel il Vecchio, 1563

"La decostruzione della Torre di Babele, inoltre, da una buona idea di cos'è la decostruzione: un edificio incompiuto le cui strutture semi-complete sono visibili, lasciando intravedere l'impalcatura alle loro spalle."[50]

La Torre di Babele, prima architettura incompleta della storia, è il simbolo della forma perpetua in costante costruzione e incapace di arrivare a un limite finito. Secondo il libro della Genesi la torre sta a significare l'impossibilità umana di realizzare qualcosa che possa essere più perfetto e completo del suo intelletto. Oltre al significato religioso, dice Derrida, la torre rappresenta contemporaneamente la filosofia e l'architettura: filosofia in quanto progetto incapace di giungere a una completezza di significato o di essere tradotta interamente ma ricerca in costante divenire, e architettura come figura concreta del progetto filosofico la cui costruzione non può mai essere tradotta stabilmente in termini fisici.

"Se la torre fosse stata completata mai ci sarebbe stata architettura. Solo l'incompleto della torre permette all'architettura e alla moltitudine di lingue di avere una storia."[51]

L'architettura incompiuta in questo caso non identifica un fallimento umano quanto piuttosto apre la strada a quell'ambiguità capace di sfidare l'intelligenza umana, di mettere alla prova l'intelletto in una ricerca continua che è fondamento della filosofia. Nel corso della storia dell'arte numerose sono le testimonianze di manufatti artistici in cui volutamente non si è giunti a una completezza aprendo il discorso sul tema dell'irrisolto e dell'aperto. La scelta di creare un'opera incompiuta ci permette di ca-

[50] *K. Michael Hays, Architecture Theory since 1968, New York, Columbia Books of Architecture and MIT Press,1998, p. 667 (tradotto dall'originale: "The deconstruction of the Tower of Babel, moreover, gives a good idea of what deconstruction is: an unfinished edifice whose half-completed structures are visible, letting one guess at the scaffolding behind them")Jaques Derrida, The ear of the other, p. 102*

[51] *K. Michael Hays, Architecture Theory since 1968, New York, Columbia Books of Architecture and MIT Press,1998, p. 667 (tradotto dall'originale: "If the tower had been completed there would be no architecture. Only the incompletion of the tower makes it possible for the architecture as well as the multitude of languages to have a history") Jaques Derrida, Architecture Where the Desire may Live, Domus 671, 1986, p. 25*

-pire il difficile rapporto che esiste tra l'idea e la forma. La prima rappresenta la perfezione e la completezza aprendo il discorso sul tema dell'irrisolto e dell'aperto. La scelta di creare un'opera incompiuta ci permette di capire il difficile rapporto che esiste tra l'idea e la forma. La prima rappresenta la perfezione e la completezza di un pensiero all'interno della nostra mente, la seconda invece è la sua espressione fisica e quindi incompleta e imperfetta nel mondo reale.

Nella Teoria delle Forme (o Teoria delle Idee) della filosofia platonica questi due opposte realtà sono la ragione per cui l'uomo non vede il mondo per come realmente è ma come immagine filtrata interpretata dai sensi. La transizione tra queste due realtà vuole essere la dimostrazione di come tutte le opere realizzate dall'uomo siano imperfette e incomplete rispetto all'idea stessa che le ha generate, trasformando l'incompiuto un tema ricorrente nel corso della storia dell'arte, dell'architettura e della letteratura.

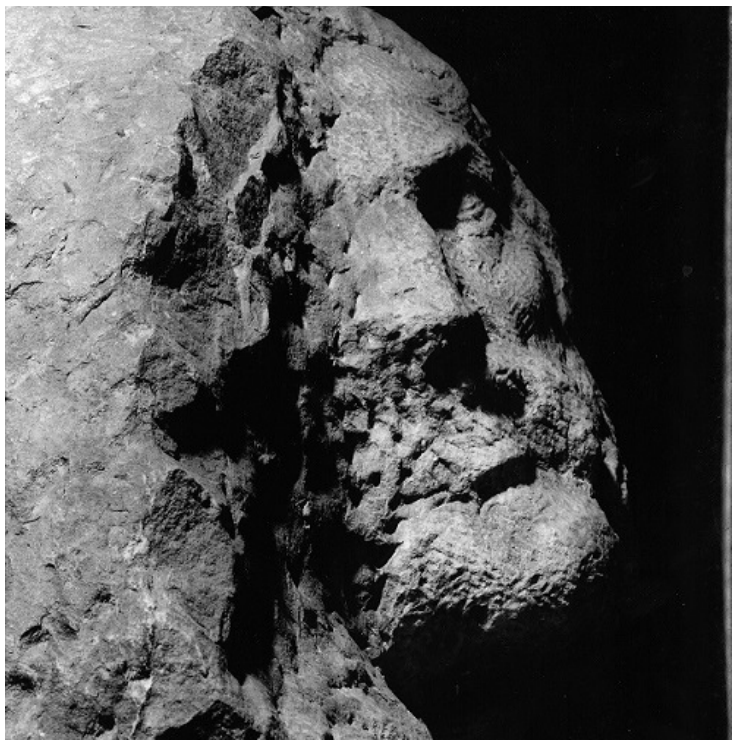
La consapevolezza di non poter creare un'opera perfetta influenzò molti artisti nel Rinascimento e in particolare Michelangelo, la cui scultura era per lui strumento di Dio capace di portare in vita la pietra; i Prigioni sono la rappresentazione concreta di non-finito utilizzato come immagine capace di trasmetterci lo stato d'animo di un'artista afflitto e cosciente di non poter esprimere in forma perfetta la sua idea.[52] L'impossibilità di riprodurre perfettamente un pensiero in forma concreta o di apprenderlo appieno ci rimanda alla lettura filosofica della poetica di Louis Kahn secondo cui è impossibile capire la complessità che si cela dietro la mente dell'artista e che si costruisce in un'opera materiale così come la transizione tra l'astrazione e la concretezza.

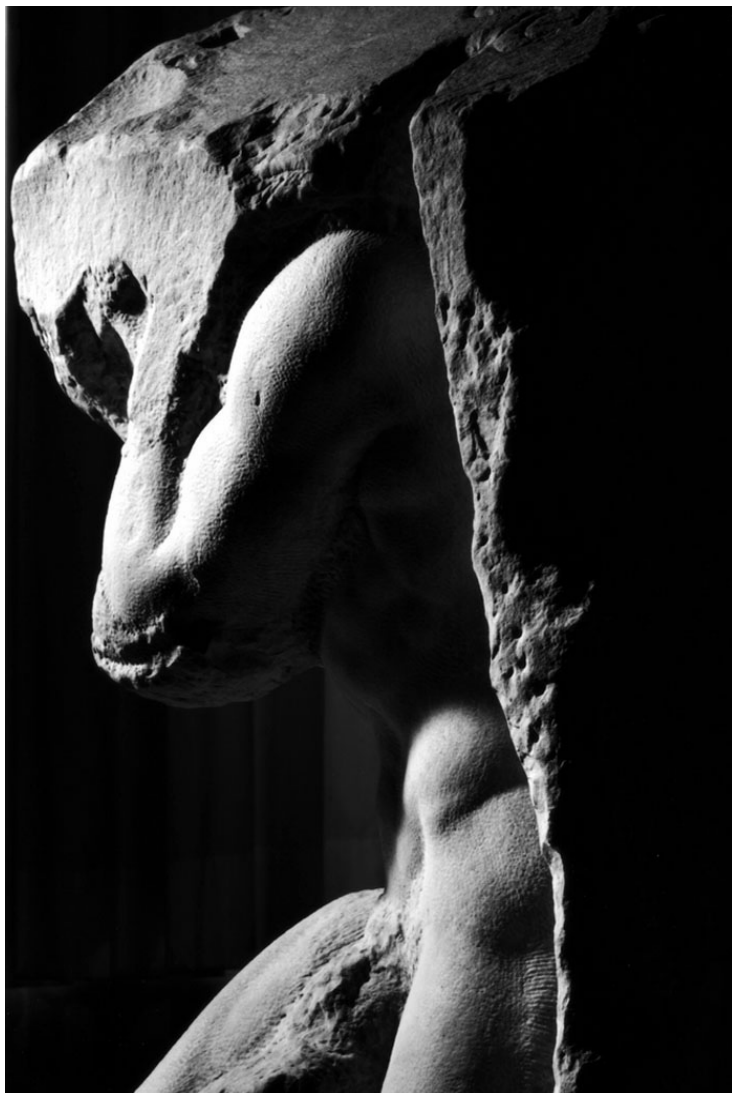
"il non-finito rivela la difficile transizione che prende posto tra il pensiero astratto e la materia bruta".[53]

L'incompiuto vuole suggerire quel senso di infinito, di ambiguità e soggettività fondamentali per la realizzazione di quelle opere (aperte) in grado di esprimere la tensione esistente tra forma e idea e capaci di essere interpretata solo dalla nostra mente e dalla nostra immaginazione. Potremmo dire che le opere incompiute ci rimandano al pensiero platonico del mondo delle idee. La differenza tra fare e non fare si assottiglia aprendo l'opera a un vasto campo di possibilità in cui l'interlocutore è libero di interpretare l'espressione individuale dell'artista. La magia dell'incompiuto è la volontà di andare oltre i confini della natura e del tempo, di eliminare i limiti e la parola fine per giungere a qualcosa che sia altro ampliando così i confini del processo artistico e architettonico.

[52] *David Summers, Michelangelo and the language of Art, New Jersey, Princeton University Press, 1981, appare in Fragments, architecture and the unfinished: essay presented to Robert Middleton, London, Themes & Hudson, 2006, pp. 323-340*

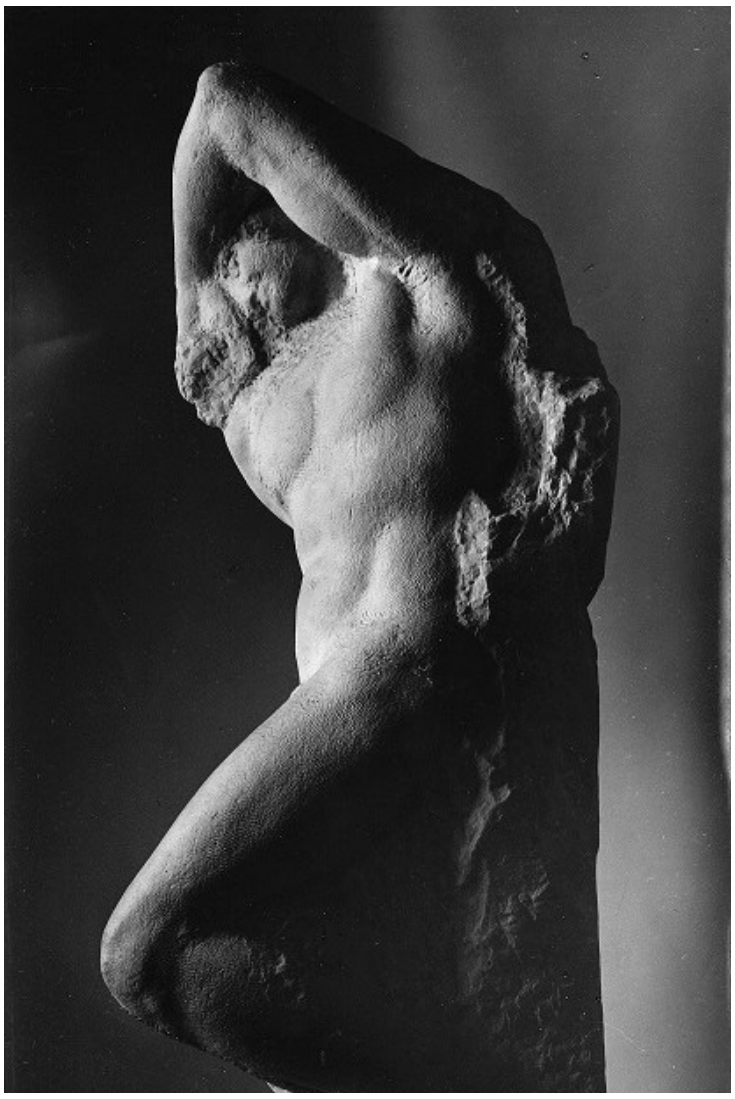
[53] *Neil Levine, The architecture of the unfinished and the example of Louis Kahn, appare in Fragments, architecture and the unfinished: essay presented to Robert Middleton, London, Themes & Hudson, 2006, p. 324 tradotto dall'originale: "The unfinished revealed the difficult transaction that takes place between the abstraction of thought and the material demands of brute matter."*





65. San Matteo, Michelangelo Buonarroti, Firenze, Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio

66. Lo schiavo Atlante. "Prigioni", Michelnagelo Buonarroti, Firenze,Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio



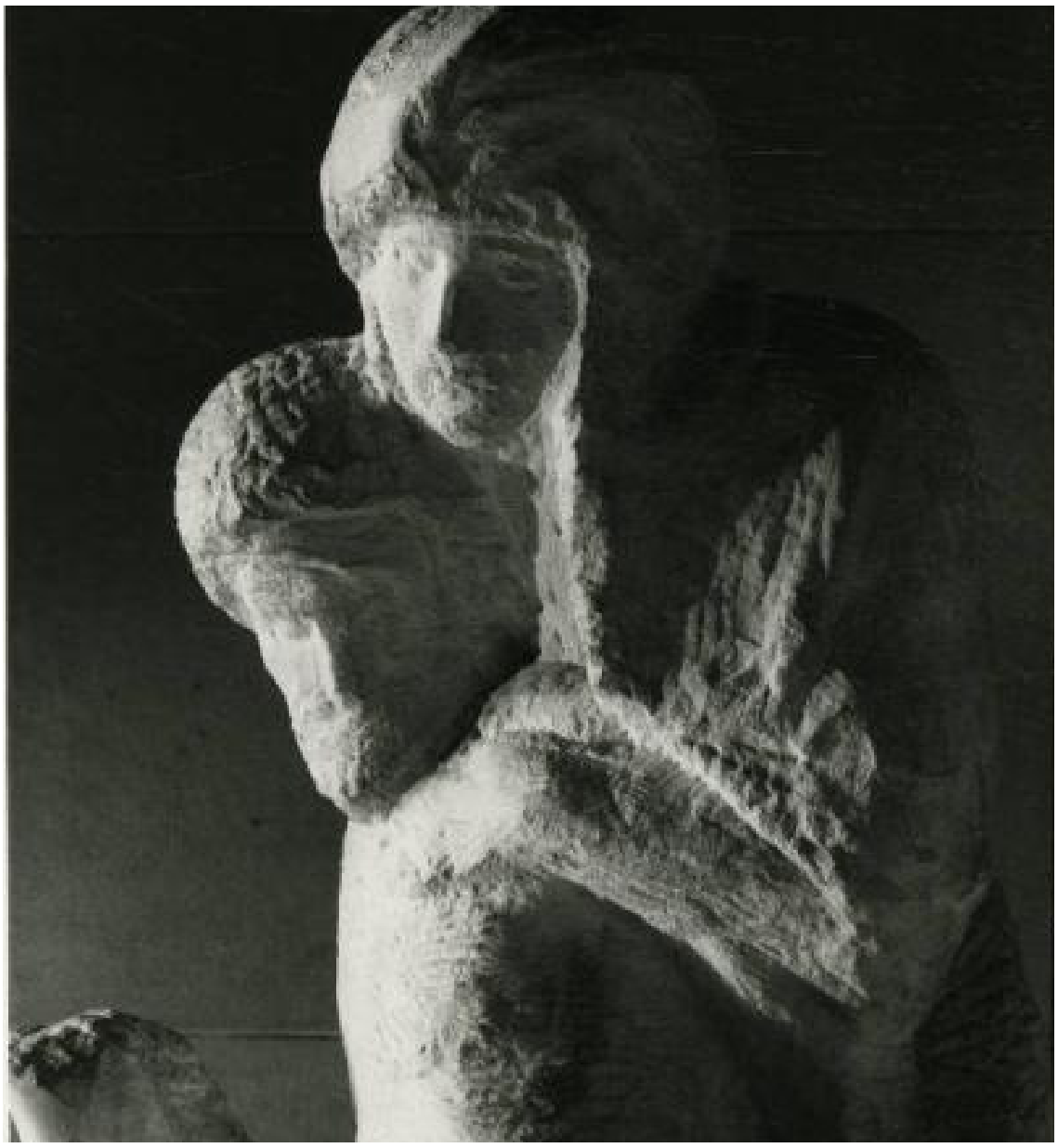


67. Schiavo giovane. "Prigioni", Michelangelo Buonarroti, Firenze, Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio

68. Atlante. "Prigioni", Michelangelo Buonarroti, Firenze, Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio.



69. Schiavo giovane. "Prigioni", Michelangelo Buonarroti, Gallerie dell'Accademia, Firenze, 1516-1534.



70. Pietà Rondanini, Michelangelo Buonarroti, Milano, fotografia di Paolo Monti

Continuità dell'incompiuto

Anche l'opera architettonica nasce come idea all'interno della mente dell'architetto, e non come forma fisica, viene disegnata, progettata e realizzata ma una volta completa il suo divenire non si interrompe e cominciano le diverse fasi di utilizzo, degrado e frammentazione. Soggetta allo scorrere del tempo l'architettura si adatta e si trasforma perché rappresenta sempre una risposta a una situazione particolare.

Quand'è che possiamo affermare che un edificio è realmente finito? Quando la sua forma è completa o quando soddisfa uno scopo? E quando lo percepiamo completo? Per la sua interezza di forma o per la funzione che assolve? Non è facile capire quando un edificio è risolto dal momento che la sua forma non potrà mai soddisfare interamente le necessità mutevoli. Per lo storico dell'architettura Neil Levine l'architettura incompiuta è un paradosso dal momento che nonostante la sua incompletezza di forma potrà assolvere comunque alla sua funzione mostrandosi quindi completa.[54]

Robert Venturi in Complessità e contraddizione in architettura coglie la forma del non-finito non come un limite ma come chiave ambigua e complessa capace di stimolare l'intelletto; per l'architetto la contraddizione esistente tra un'immagine e ciò che rappresenta è paragonabile a quella tra finito e non-finito, tra esistente e divenire.

"la tensione verso la completezza di un'architettura non esclude un edificio irrisolto. Poeti e drammaturghi riconoscono dilemmi senza soluzioni. (..) Un edificio può anche essere più o meno incompleto nell'espressione del suo programma e nella sua forma."[55]

Il caso del Tempio Malatestiano a Rimini è l'esempio di un'architettura utilizzata nonostante la sua incompletezza formale. La facciata della chiesa venne realizzata da Leon Battista Alberti nel 1450 secondo richiesta di Sigismondo Malatesta come memoriale di sé e della moglie Isotta. Il progetto dell'Alberti prevedeva una veste nuova, secondo le parole del trattato, e indipendente rispetto alla parte interna della chiesa preesistente; traendo dall'architettura romana e dalle armonie vitruviane il suo intento era quello di realizzare una facciata di marmo intorno alla chiesa gotica e una cupola rotonda come quella del Pantheon che alla fine non venne mai completata perché interpretata da Papa Pio II come eresia pagana. Danneggiata durante la Seconda Guerra Mondiale la chiesa di San Francesco venne ricostruita incompleta come nella sua forma originale. La facciata in marmo presenta delle evidenti parti mancanti che generano la sua identità unica e riconoscibile, i pieni e i vuoti creano un movimento articolato con contrasti di luce ed ombra.[56]

Cà Venier dei Leoni a Venezia è un altro caso di forma irrisolta. Affacciato sul Canal Grande questo palazzo venne progettato dall'architetto Lorenzo Boschetti nel 1748 per ordine della famiglia Venier. Il progetto prevedeva una facciata classica con tre piani nobili e triplici arcate ma solo il primo venne realizzato, i lavori si fermarono per mancanza di soldi o probabilmente per rivalità di potere tra le famiglie veneziane. Nonostante l'intenzione architettonica iniziale il basso palazzo in pietra d'Istria, unico capace di rompere il ritmo continuo delle facciate classiche lungo il Canal Grande, ha raggiunto il suo scopo ed è oggi sede della Fondazione Guggenheim.[57]

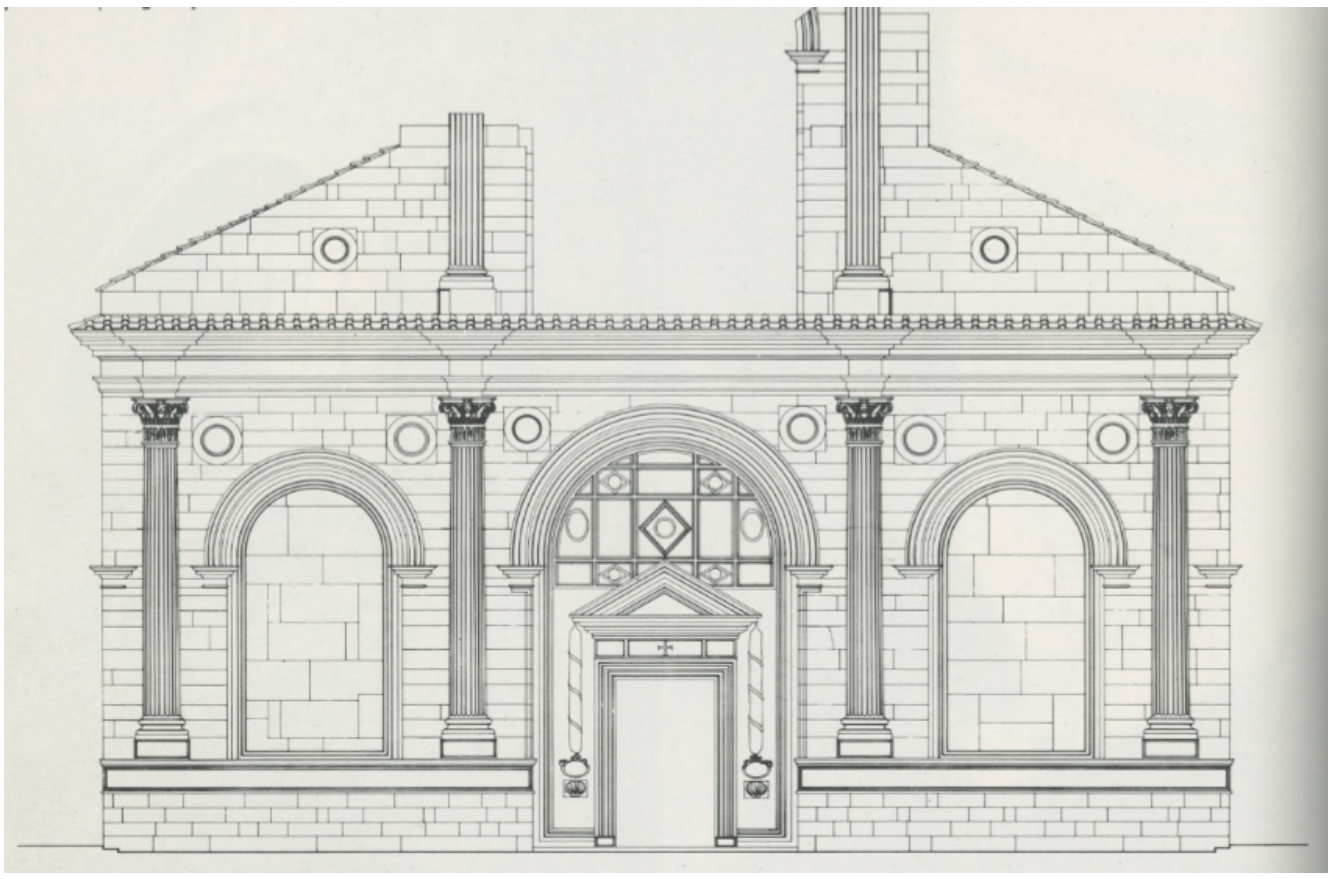
[54] Neil Levine, The architecture of the unfinished and the example of Louis Kahn, appare in Fragments, architecture and the unfinished: essay presented to Robert Middleton, London, Themes & Hudson, 2006, p. 324

[55] Robert Venturi, Complexity and contraddiction in architecture, New York, The Museum of Modern Art, 1966, p. 102 (tradotto dall'originale: "However, the obligation towards the whole in an architecture of complexity and contradiction does not preclude the building which is unresolved. Poets and playwrights acknowledge dilemmas without solutions. (…) A building can also be more or less incomplete in the expression of its program and its form")

L'architettura può quindi acquistare senso di interezza e completezza a prescindere dalla sua intenzione iniziale ma riadattandosi alle circostanze mutevoli nel corso del tempo. Dal momento che il contesto, base dell'architettura, cambia, anche l'architettura verrà modificata scoprendo l'edificio a un potenziale interminabile da esprimere. Riprendendo le parole di Venturi possiamo affermare che la vitalità e la validità di un non-finito sia la base necessaria per raggiungere quella complessità che stimola l'intelletto umano e che lo spinge ad agire oltre i suoi limiti. L'ambiguità della forma genera una tensione tra ciò che l'edificio è e ciò che potrebbe essere capace da incentivare la mente a pensare contemporaneamente al passato e agli eventi che lo hanno reso così e allo stesso tempo alle qualità che potrebbe offrire nel futuro.

[56] *Cecil Grayson, Leon Battista Alberti Architect, in Architectural and Design vol.49, Haig Beck, Novembre1979, p.11*

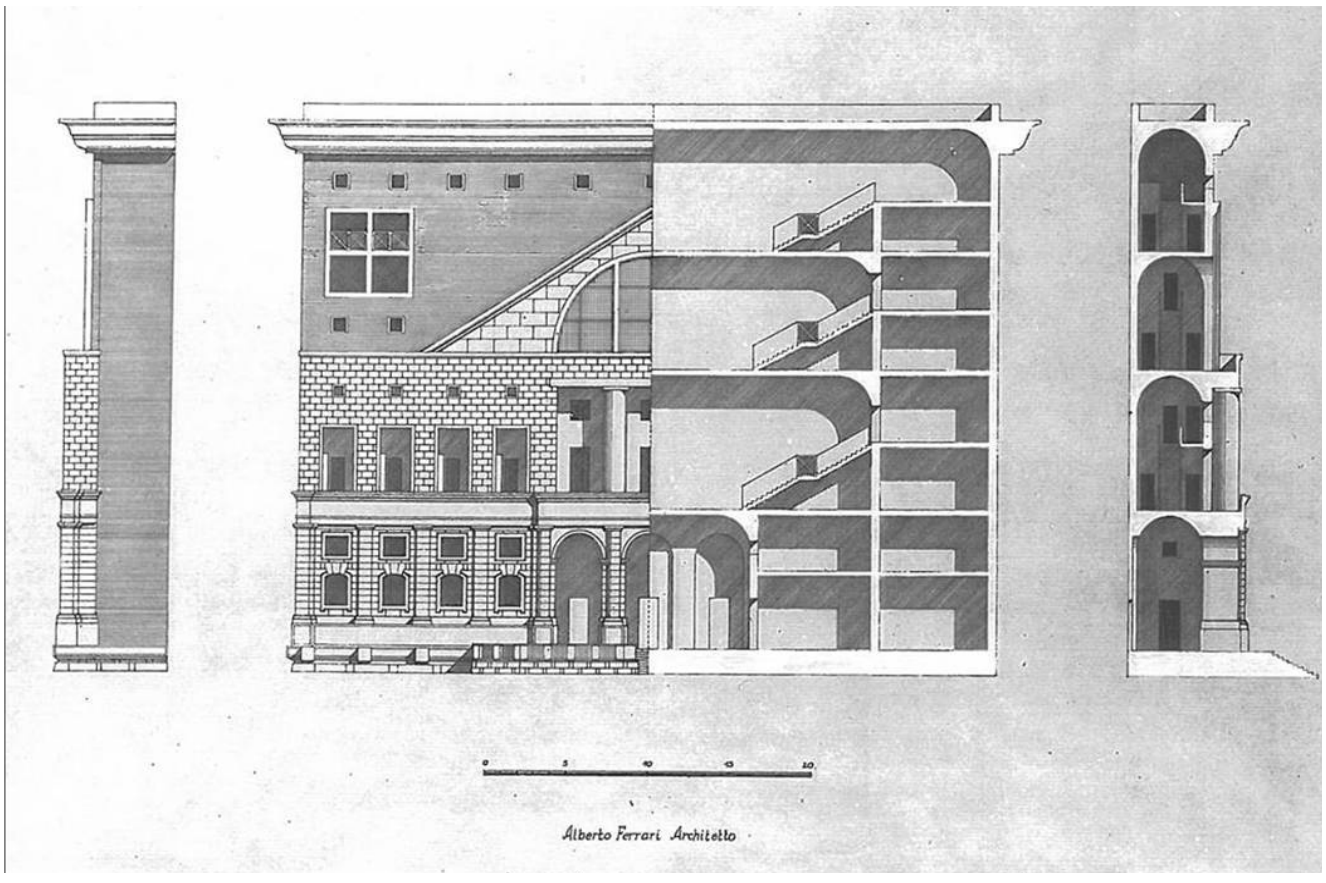
[57] *Fondazione Guggenheim, Il museo e il Palazzo Venier, (consultabile online: http://www.guggenheim-venice.it/default.html)*



71. Tempio Malatestiano facciata, Leon Battista Alberti, Rimini, 1450.



72. Tempio Malatestiano facciata, Leon Battista Alberti, Rimini, 1450.



73. Invenzione per una facciata da erigersi in Venezia, Alberto Ferrari, concorso di idee per Cà Venier dei Leoni alla Biennale di Venezia (Museo Guggenheim).



74. Palazzo Venier dei Leoni, Lorenzo Boschetti, metà del XVIII secolo, dal 1949 sede del museo Guggenheim.

II PARTE

LABORATORIO

L'esercizio proposto è quello di pensare a uno spazio per la danza all'interno della città di Lisbona.

La capitale portoghese, sorta su sette colli, offre un contesto urbano vario, segnato da secoli di storia e tradizioni, che si è sempre saputo relazionare con la natura del luogo predominato dalla foce del fiume *Tejo* e dal contesto rurale che la circonda.

La geografia e l'ubicazione della città mette a diretto confronto la materia artificiale e quella naturale in un movimento continuo fatto di equilibri e non. In particolare nell'ultimo secolo,W la pesante espansione della città a causa dell'aumento della densità abitativa ha creato degli spazi di scarto privi di qualsiasi identità sopra l'antica parte rurale. Il territorio è stato modificato lasciando spazio a una nuova struttura urbana.



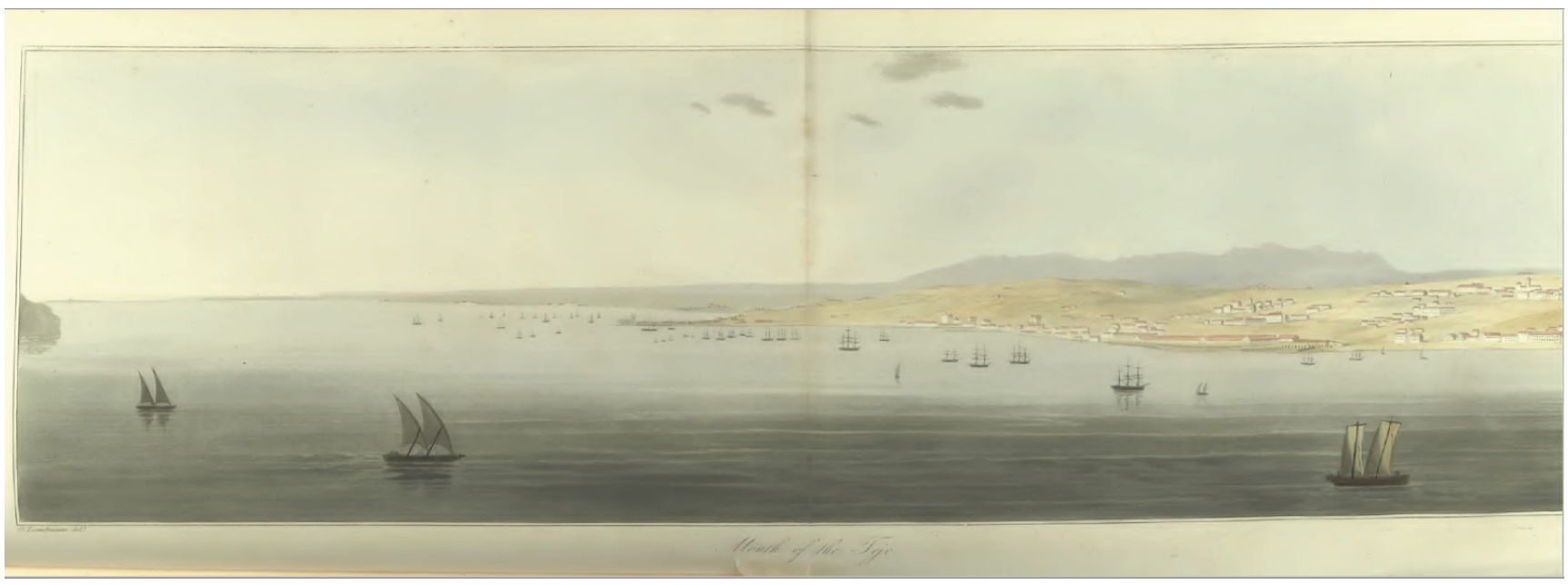
75. Collage di Axel Vénaque, archivio Empreinte



76. Vista di Cascale (attuale Cascais), 1572, Braun Hogenberg



77. Vista di Lisbona, 1572, Braun Hogenberg



78. Immagine militare di Lisbona, Fiume Tejo, George Landmann



79. Immagine militare di Lisbona, Fiume Tejo, George Landmann



Lisbona, prima metà del ‘900



CONTESTO
Il Terzo Paesaggio

"Allora la Valle Oscura che faceva onore al suo nome, fu uno spazio di avventura e scoperta per i ragazzi, un residuo di natura che le prime costruzioni già cominciavano a minacciare, dove era possibile assaporare il gusto acido dei cedri e i tubercoli dolci delle radici di una pianta il cui nome non ho mai conosciuto. Ed era anche il luogo di combattimenti omerici (..) e c'era il patio del Panettiere (..) dove la gente "normale" non osava entrarvici e che secondo alcune dicerie, la stessa polizia evitava, chiudendo un occhio sui sospetti o reali comportamenti illeciti dei suoi abitanti. È certo che tanta diffidenza e timore furono anche causati per la clausura di quel piccolo mondo che viveva segregato dal resto del quartiere e le cui parole, gesti e attitudini si scontravano con la pacata rutine della gente spaventata che passava alla larga. Da un giorno all'altro il patio del panettiere sparì o forse raso al suolo dal martello della municipalità, o più probabilmente dalle scavatrici delle imprese edili e al suo posto sorsero edifici senza immaginazione, copie l'uno dell'altro, e che in pochi anni invecchiarono. Il patio per lo meno aveva la sua personalità, la sua originalità, la sua fisionomia propria anche se era maleodorante."[58]

L'area di progetto si colloca sulla collina di *Penha de França* precisamente nella *Vale de Santo Antonio*. Questo territorio era un tempo zona di piccoli centri abitativi e di conventi, tra i più famosi *Madre de Deus e Santos-o-Novo.* A partire da questi nuclei fino all'inizio del XX secolo il territorio era prevalentemente rurale in quanto situato ai margini della città e costituito da campi, orti, *quintas*, e serre.

L'industrializzazione e la costruzione di nuovi quartieri residenziali nell'ultimo secolo, mutarono a poco a poco l'aspetto e le connotazioni del luogo e l'area oggi ci appare una comune zona limite tra urbano e suburbano. Nonostante la perdita delle sue caratteristiche rurali originarie sono ancora presenti alcuni connotati di un tempo in uno stato di completo abbandono.
Questo tipo di paesaggio è tipico di quei luoghi inabitati dall'uomo che vanno dai grandi parchi naturali ai più piccoli angoli residuali diffusi e quasi invisibili della città e che permettono la crescita di specie eterogenee e instabili che il paesaggista francese Gilles Clément classifica come elementi del Terzo Paesaggio.

Il Terzo Paesaggio è lo spazio che accoglie la diversità biologica, si contrappone ai territori modellati dall'uomo dove la diversità è minima, sia che siano le culture agricole o forestali sia i siti industriali. L'eterogeneità è presente solo in quegli spazi residuali in cui la natura ha la libertà di poter tornare a dominare senza alcun intervento umano.
In questo anfratto abbandonato di città la vegetazione cresce indisturbata e regala al luogo una potenzialità anche dove sembra impossibile trovarla. L'atmosfera rurale, lontana dal contensto che la circonda, è racchiusa in un giardino da esplorare.

[58] *José Saramago, Outros Cadernos de Saramago, (consultabile online: http://caderno.josesaramago.org/55572.html), (tradotto dall'originale: "Então ainda o Vale Escuro fazia honra ao seu nome, era um espaço de aventura e descobrimento para os rapazes, um resto de natureza que as primeiras construções já começavam a ameaçar, mas onde era possível saborear o gosto ácido das azedas e os tubérculos adocicados das raízes de uma planta cujo nome nunca cheguei a conhecer. E era também o campo de batalha de homéricas púrrias. (..) E havia o Pátio do Padeiro (…), onde a gente "normal" não se atrevia a entrar e que, segundo se dizia, a própria polícia evitava, fazendo vista gorda aos supostos ou autênticos comportamentos ilícitos dos seus habitantes. (..) Um dia, quase da manhã para a noite, o Pátio do Padeiro desapareceu, talvez arrasado pelo camartelo municipal, mais provavelmente pelas escavadoras das empresas construtoras, e no seu lugar foram levantados prédios sem imaginação, copiados uns dos outros e que em poucos anos envelheceram. O Pátio do Padeiro, ao menos, tinha a sua originalidade, a sua fisionomia própria, embora suja e mal cheirosa.")*

"Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (..) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione ai quali è difficile dare un nome. Quest'insieme non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce. Si situa ai margini. Dove i boschi si sfrangiano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati dalle coltivazioni, là dove le macchine non passano. (…) 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."[59]

Il terreno in cui si inserisce l'oggetto architettonico si estende in forma di declino verso il fiume *Tejo*. Situato in questo luogo il progetto si inserisce in una grande area verde completamente abbandonata che segna il limite tra il centro storico e un quartiere popolare e rappresenta l'unico spazio rurale di larga estensione nella parte est del nucleo storico della città.

Il suo stato di quasi totale abbandono è probabilmente dovuto alla posizione geografica e alla sua esposizione verso est che gli hanno dato il soprannome di *Vale Escuro* ma che allo stesso tempo ha permesso la crescita di una fitta vegetazione e di orti urbani fin dal passato e che ancora oggi caratterizza il contesto permettendo una crescita biologica incontrollata. Grazie alla connotazione morfologica del suolo, che facilita l'accumulo di molta acqua raccolta sul fondo della vallata, numerose specie vegetali possono svilupparsi e continuare a crescere permettendo all'identità di quest'area di tornare a vivere ancora una volta e regalando ai vecchi e ai nuovi abitanti un' immagine che appartiene alla storia della città.

[59] *Gilles Clément, Manifesto del Terzo Paesaggio, Macerata, Quodlibet srl, 2014, p. 16*



80. Vale de Santo Antonio o Vale Escuro, Lisbona, Artur Goulart, 1961



81. Avenida Mousinho de Albuquerque con Convento Santo-o-Novo, Lisbona, Artur Goulart, 1961















RURALE NELLA CITTA'
Giardino in movimento

"Al governo della natura, anche in virtù del suo lato distruttivo, che muove il degrado inteso come un rinnovamento incessante della vita, pare accordato lo stesso diritto del governo creativo dell'uomo."[60]

L'assenza dell'uomo permette alla vegetazione di crescere spontaneamente anche in quegli spazi costruiti che nel corso del tempo sono stati abbandonati.

Il progetto si colloca ai piedi di una architettura incompiuta, un muro contenitivo in cemento che ha snaturato il contesto per poi venire a sua volta abbandonato prima di essere completato. Dove l'uomo non interviene la natura entra in gioco per riappropriarsi dello spazio e crescervi sopra creando un *paesaggio friche*[61], caratteristico di molte aree indefinite dalla città contemporanea in cui la densificazione delle abitazioni e la frammentazione del territorio hanno reso questo genere di spazi indecisi, insicuri, di difficile uso e in cui solo la natura torna ad abitarvi. Nel declino di *Vale Escuro*, un tempo orto della città, le trasformazioni avvenute nel corso del tempo hanno avuto delle conseguenze prevalentemente negative ma un piccolo frammento di quello che era è sufficiente a ridare identità all'intera area.

È con l'esempio di Gilles Clément che il progetto si inserisce nel contesto in maniera tale da mantenere e tutelare questa diversità già esistente integrando nuove specie vegetali per poterla accrescere. La vegetazione spontanea presente oggi è costituita da specie appartenenti alla flora del fiume *Tejo*, graminacee, arbusti di piccole dimensioni e specie arboree che colonizzano il suolo, la flora continuerà a crescere in maniera spontanea ma saranno introdotte nuove specie adatte al clima e al territorio, così lo sviluppo di un *giardino in movimento*[62] sarà di stimolo per rivalutare il rapporto uomo-natura.

Il fatto che sia un giardino con dei limiti, quindi qualcosa di finito, ci permette di essere coscienti delle nostre azioni, il giardiniere è rappresentato dall'umanità stessa che osserva paziente e rispettosamente addomestica l'incolto. Questo frammento di ruralità nel contesto urbano di Lisbona sarà incentivo per il mantenimento della sua identità storica e della sua fisicità naturale.

"Il giardino è l'insieme paesaggistico più intimo che io conosca. E' vicino a noi. Lì coltiviamo piante di cui abbiamo bisogno. Un giardino richiede cura e protezione. E così lo accerchiamo, lo difendiamo e ci difendiamo. Diamo riparo. Il giardino si trasforma in un posto (..) ogni volta che immagino un giardino in un ambiente architettonico si trasforma in un luogo magico. Penso ai giardini che ho visto, che credo di aver visto, che nostalgia di vedere, circondati da semplici muri, colonne, portici o facciate di edifici, luoghi riparati di grande intimità dove voglio rimanere per molto tempo."[63]

In una società in cui non c'è più tempo per coltivare un giardino né vivere lo spazio pubblico ma dove la pavimentazione regna sovrana, questo spazio sarà un momento per riavvicinarsi a noi stessi e al mondo che ci circonda all'interno di un hortus urbano che evoca immagini, ricordi delle esperienze passate e stimola nuove idee per il futuro di questo luogo. Il giardino in movimento deriva la sua parola dalla caratteristica di mutevolezza continua la cui metamorfosi spontanea è una fase di rinascita capace di riportare in vita l'identità persa di questa parte di città.

[60] *Alois Riegl, Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi, a cura di Sandro Sarocchia, Alois Riegl:teoria e prassi della conservazione dei monumenti, clueb, 1995, p. 186*

[61] *Gilles Clément, Manifesto del Terzo Paesaggio, Macerata, Quodlibet srl, 2014, pp. 89-95*

[62] *Idem, Ibidem.*

Due percorsi panoramici daranno la possibilità di attraversare il parco dalla cima della collina fino al progetto nella parte inferiore della valle, permettendo l'accesso, in diversi punti, ai quartieri intorno e divenendo non solo elemento di connessione ma anche nodo focale dell'area.

Il passaggio dalla parte superiore a quella inferiore prevede l'immersione in un parco con frammenti di architettura abbandonate dove il verde diventa l'elemento di riabilitazione del patrimonio urbano recente.



82. Avenida Mousinho de Albuquerque e Rua Particular, Lisbona, Artur Goulart, 1961

[63] *Peter Zumthor, Hortus Conclusus: serpentine Gallery Pavillon 2011, Walther Konig Koln/koenig Books, 29 febbraio, 2012, p.15, (tradotto dall'originale: "A garden is the most intimate landscape ensemble I know of. It is close to us. There we cultivate the plants we need. A garden requires care and protection. And so we encircle it, we defend it and fend for it. We give it shelter. The garden turns into a place. (…) Every time I imagine a garden in an architectural setting, it turns into a magical place. I think of gardens that I have seen, that I believe I have seen, that I long to see, surrounded by simple walls, columns, arcades or the façades of buildings - sheltered places of great intimacy where I want to stay for a long time")*



83. Convento Santos-o-Novo, in Arquivo fotografico Municipal de Lisboa, 1940



84. Avenida Mouzinho de Albuquerque, carta n° 30 dell'Atlas de Carta Topográfica di Lisbona di Filipe Folque, 1856-1858



Area di progetto, vista nord



Area di progetto, vista nord



Area di progetto, vista sud



Area di progetto, vista sud







Sezione territoriale
longitudinale





INCOMPIUTO
Tra Rovina e Costruzione



Caratteristica principale della *Vale de Santo Antonio* è oggi la presenza di un muro di contenimento in cemento armato, infelice risultato di un'architettura mai realizzata. Questa enorme parete addossata a una collina faceva parte del progetto pubblico per la costruzione della biblioteca centrale e archivio municipale della città di Lisbona che per mancanza di fondi si è fermata alle fondamenta.

Alto circa trenta metri scende degradando secondo il declino per una lunghezza di cento mostrando la struttura stessa dello scavo fatto di pali ancorati in pile di cemento armato.

Il manufatto rappresenta lo spazio dell'obsolescenza per questa zona della città, oggetto del divenire del tempo e delle necessità umane è stato concepito per essere infine abbandonato prima del suo sviluppo. Andando oltre il fallimento della mancata realizzazione, si è cercato di vedere nel manufatto un possibile potenziale capace di raccontate una nuova storia per questo luogo.

Quando si parla di *non-finito* la prima immagine che si lega al concetto è proprio quella di un edificio incompiuto. Caratterizzato dal fascino astratto della mancanza è soggetto all'immaginazione e alla volontà di vederne una forma futura.

Le fondamenta della biblioteca si inseriscono nel paesaggio sia come una rovina che come un cantiere in costruzione, l'assenza di una parte e la volontà di volerla colmare sono stati i punti di origine del progetto. Si dice che un edificio, soggetto al divenire del tempo e ai cambiamenti, è in continua lotta tra completamento e incompletezza ma questa tensione è anche ciò

che rende possibile la continuità, ciò che da un'altra chanse all'architettura. Ecco che le rovine di un oggetto mai realizzato possono essere reinventate per la nascita di una nuova storia fatta di complessità e contraddizioni intriganti. La stratificazione di *layers* produce situazioni interessanti e impreviste che rivelano l'identità propria del progetto e la sua essenza. L'edificio interagisce con il muro esistente attraverso l'utilizzo dello stesso materiale, il cemento, e la posizione leggermente distaccata tra i due garantisce indipendenza ma allo stesso tempo ne risalta la struttura e li lega insieme.



85. Unfinished Building, tratto da "A series of unfinished buildings on the island Paros in Greece", fotografia di Maximilian Pittner, Dicembre 2016

"Potresti utilizzare una frazione dell'infrastruttura precedente e viverci sopra in modo quasi parassitario, come un fungo su un albero e ne trarrai il meglio. Che sia qui o là, dovrai costruire qualcosa di nuovo e lasciare il resto nel suo stato grezzo non-finito, con il sogno di riportarlo in vita più tardi, molto più tardi."

La scelta di voler lasciare intatta la parete esistente è garanzia di quella veridicità che permette di poter leggere le tracce della sua storia e di poter a sua volta capire il nuovo progetto e la sua estetica. L'ambiguità dell'opera incompiuta o della rovina evidenziano la relazione tra costruzione e decorazione in architettura dimostrando che la superficie ruvida, bruta, non-finita può essere ornamentale così com'è.Per creare un'architettura capace di interagire con un contesto esistente in costante mutamento si è cercato di creare un manufatto che fosse libero il più possibile, che potesse sostenere il peso di questa presenza che così fortemente segna il luogo per trasformalo a sua volta in punto di forza e non di scarto.

[64] *Ellen Meurez and Piet Bodyn, Rot-Ellen-Berg. architecten de vylder vinck tailleu,1 boek 2. Gent: MER Paper Kunsthalle, 2010, p.67 (traduzione inglese. "You could make the use of a fraction of the earlier infrastructure and live on it in al almost parasitic way, like fungus on a tree, and make the best of it. Whether it is here or there you will have to build something new, and leave the rest in its raw unfinished state, with the quiet dream of bringing it io life later, much later.")*



86. Muro di contenimento, dettaglio



87. Muro di contenimento, dettaglio



88. Muro di contenimento, dettaglio



89. Muro di contenimento, dettaglio





ADDIZIONE
Il nuovo e l'As Found

"Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo."[65]

Il progetto si inserisce in un contesto che ha subito cambiamenti e mutazioni nel corso del tempo tale che l'edificio stesso si inserisce come un innesto su una preesistenza.
Il muro di contenimento di anteriore costruzione è genesi stessa dell'architettura. La sua realizzazione ha determinato un cambiamento del sito rendendolo un cantiere all'aria aperta i cui unici operai ora sono le piante che vi si innestano sopra. Questa enorme parete degradata è stata inclusa nella progettazione per la realizzazione di un'architettura che fosse la continuazione della sua parte mancante. Posizionandosi all'incirca sull'impronta del progetto della biblioteca ne richiama la sua esistenza mai avvenuta e mescolando frammenti contrastanti crea una situazione inaspettata.

"L' As Found è una piccola storia; si tratta di stare attenti.
L'As Found (è) dove l'arte viene ripresa, girata e messa insieme" [66]

Riprendendo il concetto dell'As Found degli Smithson la nuova struttura si costruisce dopo un'attenta osservazione del sito e la scelta di quegli elementi preesistenti che potessero funzionare con il disegno di un progetto adatto alla contemporaneità. Il nuovo manufatto si costruisce quindi come combinazione tra presente e passato, tra qualcosa di nuovo e di qualcosa trovato nel sito ristabilendo una connessione con una storia passata che ancora continua attraverso la sua reinterpretazione. La scelta di comprendere l'esistente mettendolo insieme al nuovo, del selezionarlo come parte avvolgente dell'edificio in un'unità che prima non esisteva, attribuisce un valore inedito alla vita di quel manufatto.

Come il progetto del *Upper Lawn Pavillion* la continuità architettonica avviene a partire dalla consapevolezza che i cambiamenti devono essere inevitabilmente presi in considerazione come maniera di abitare lo spazio in evoluzione.

La struttura e gli interni semplici e spogli sono stati concepiti dai due architetti per adattarsi ai cambiamenti e ospitare diverse maniere di vivere lo spazio perché la loro idea di architettura *As Found* non è limitata all'edificio finito ma al suo divenire nel tempo. Allo stesso modo l'architettura del progetto è stata pensata come una struttura libera, un unico grande spazio, pensato per potersi evolvere o adattare alle esigenze mutevoli nel divenire degli anni.

Il progetto si inserisce come addizione a un rudere contemporaneo in cui la relazione che si instaura tra ciò che già esiste e ciò che sarà è un procedimento complesso che richiede un programma di scambio con la storia del luogo. Volendo addizionare un edificio in maniera armonica senza stravolgere l'identità originaria del sito ma cercando di valorizzarla, l'architettura cerca di essere quell'elemento che completa l'irrisolto.

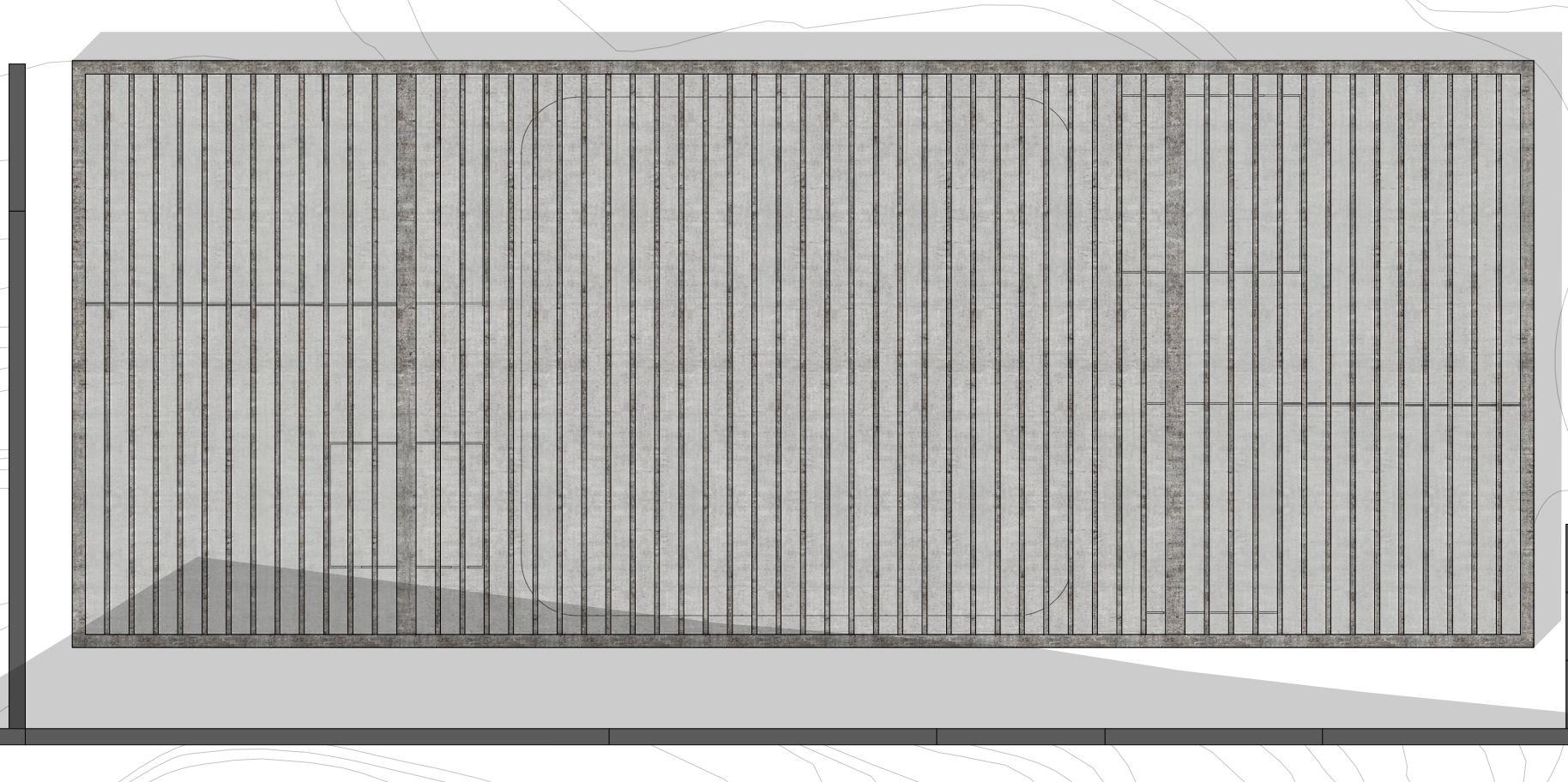
Il processo di addizione avviene quando esiste una mancanza, quando c'è bisogno di qualcosa da aggiungere, approfittando di questo gigantesco relitto incompiuto lo spazio per la danza si vuole integrare in maniera tale da colmare l'immenso vuoto esistente. In questo modo l'architettura verrà a galla riscattando le sorti della sua compagna mai nata dandogli una nuova vita. Lavorando su contrasti il progetto si integra a questo elemento singolare restituendogli finalmente una nuova identità.

[65] Georges Perec, Species of Spaces and Other Pieces, London, Penguin Classic, 1997, p. 91 ("Space is a doubt: I have constantly to markit, to designate it. It's never mine, never given to me, I have to conquer it.")

[66] Claude Lichtenstein & Thomas Schregenberg, As Found: the discovery of the ordinary, British architecture and art of the 1950s, Baden: Verlag Lars Müller, 2001, p.40, (tradotto dall'originale: "The As Found is a small affair; it is about being careful. The as found [is] where the art is in the picking up turning over and putting with.")

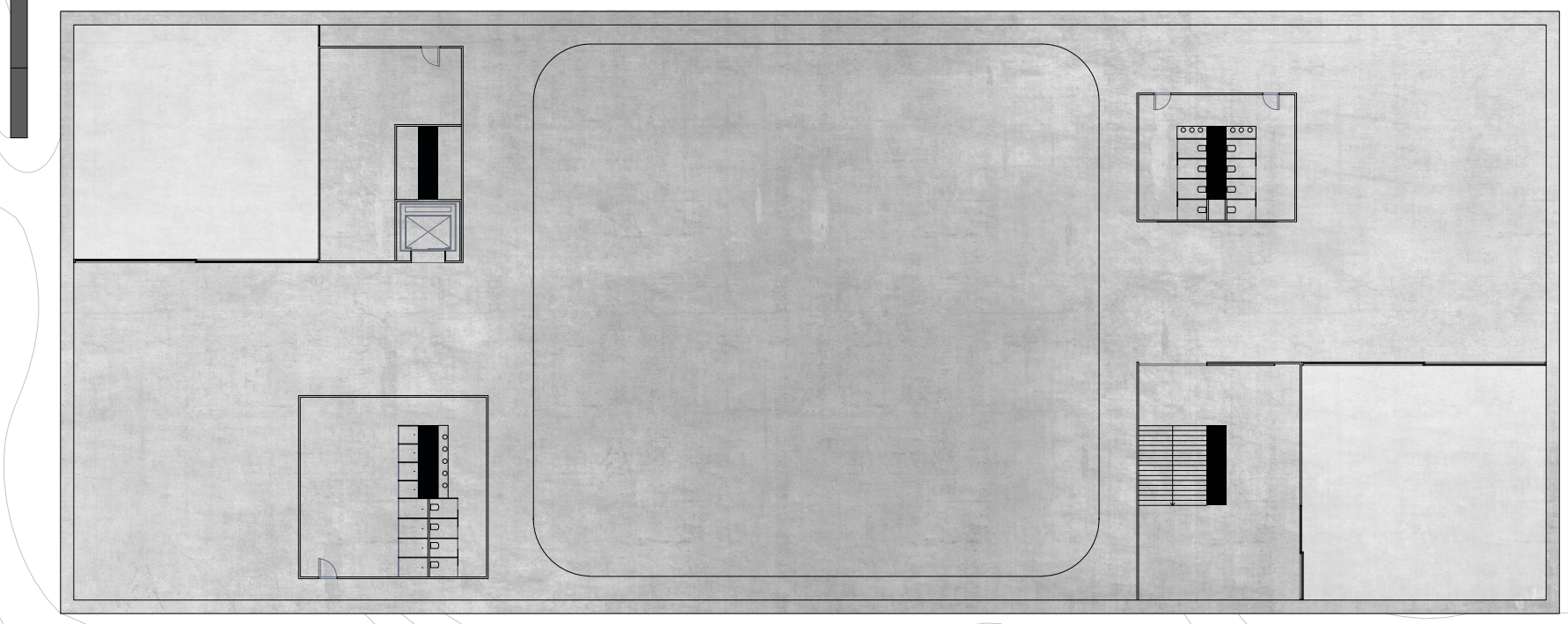
Copertura progetto
Scala 1:300





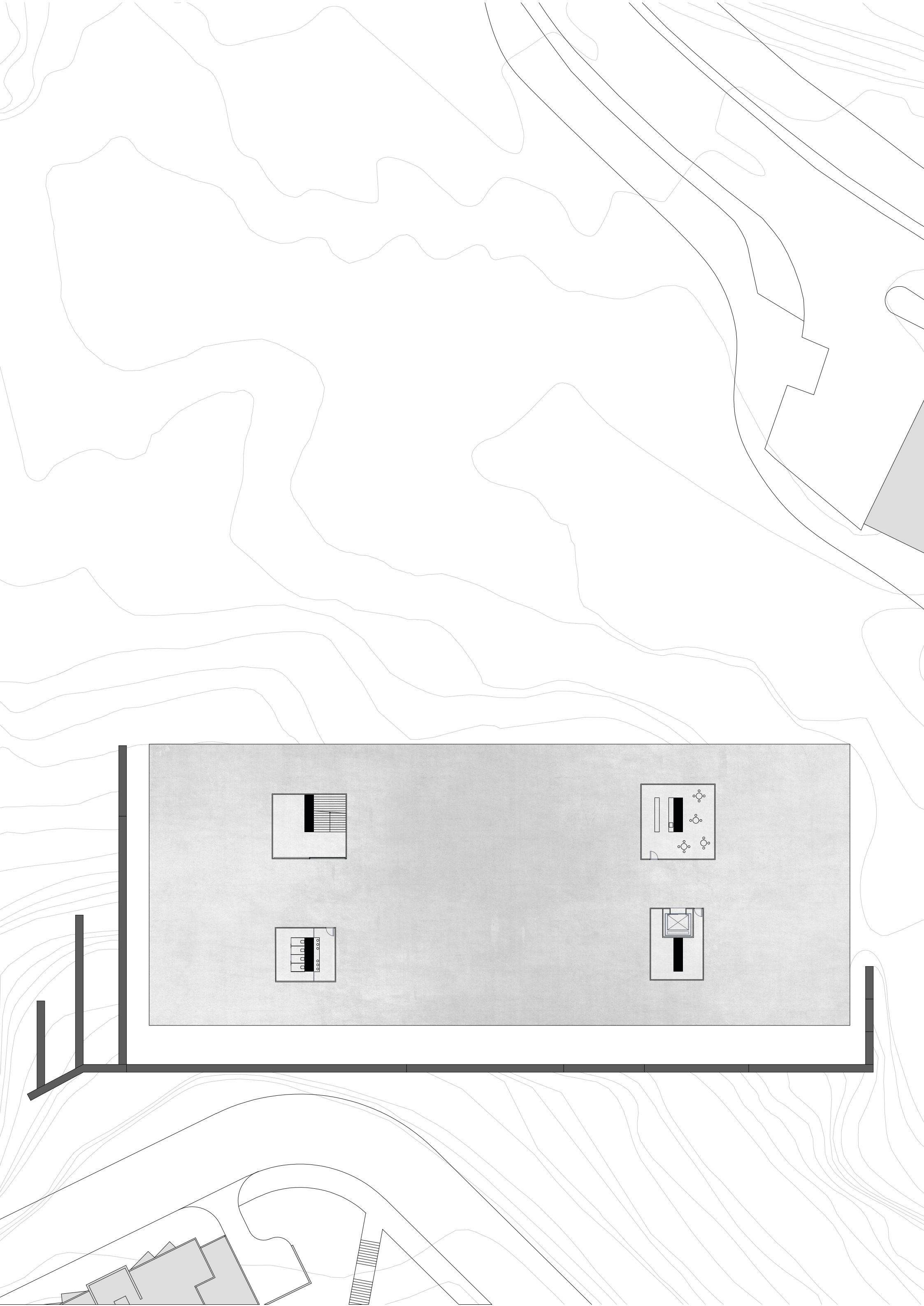
Pianta piano primo
Scala 1:300





Pianta piano terra
Scala 1:300

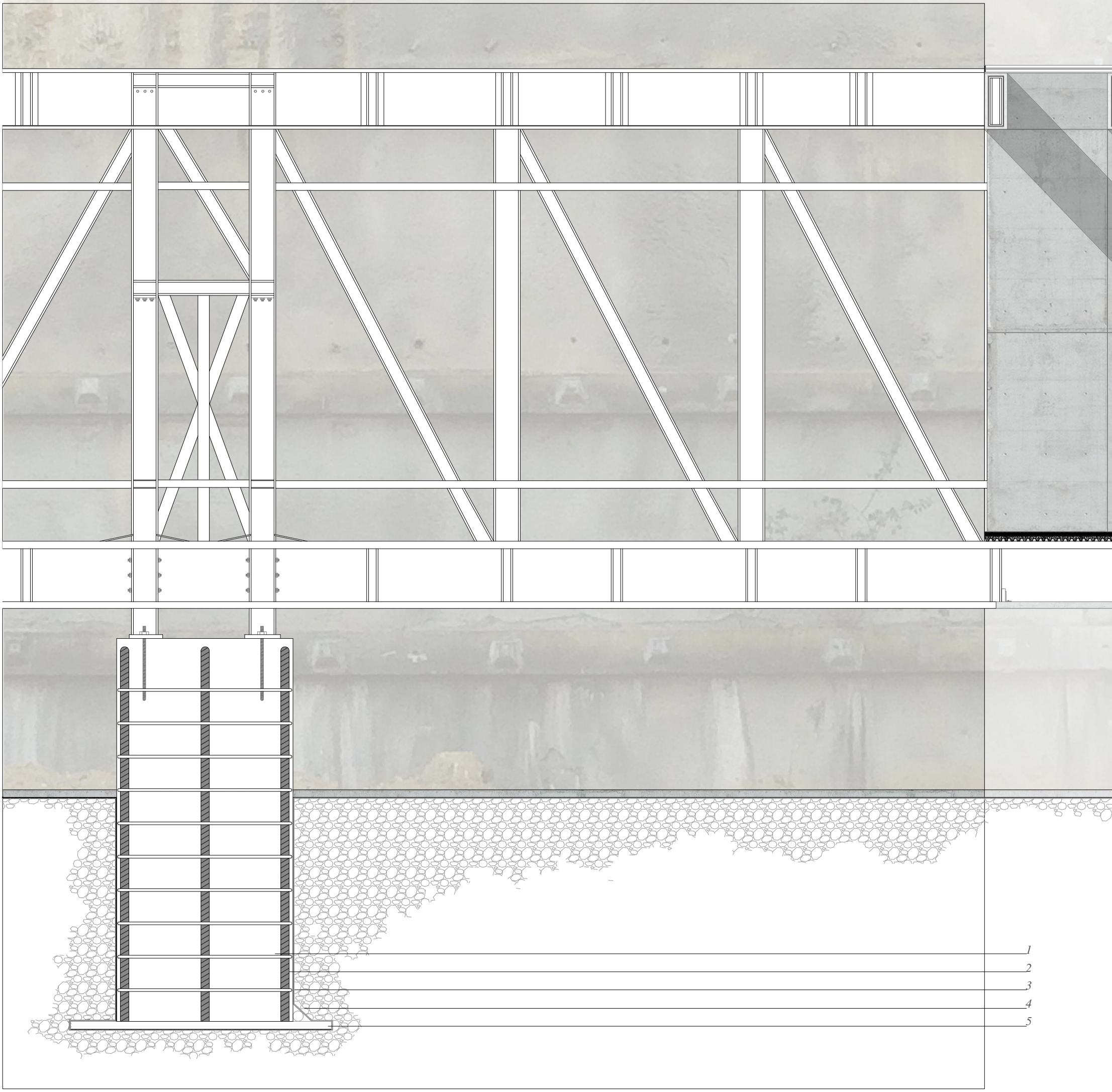


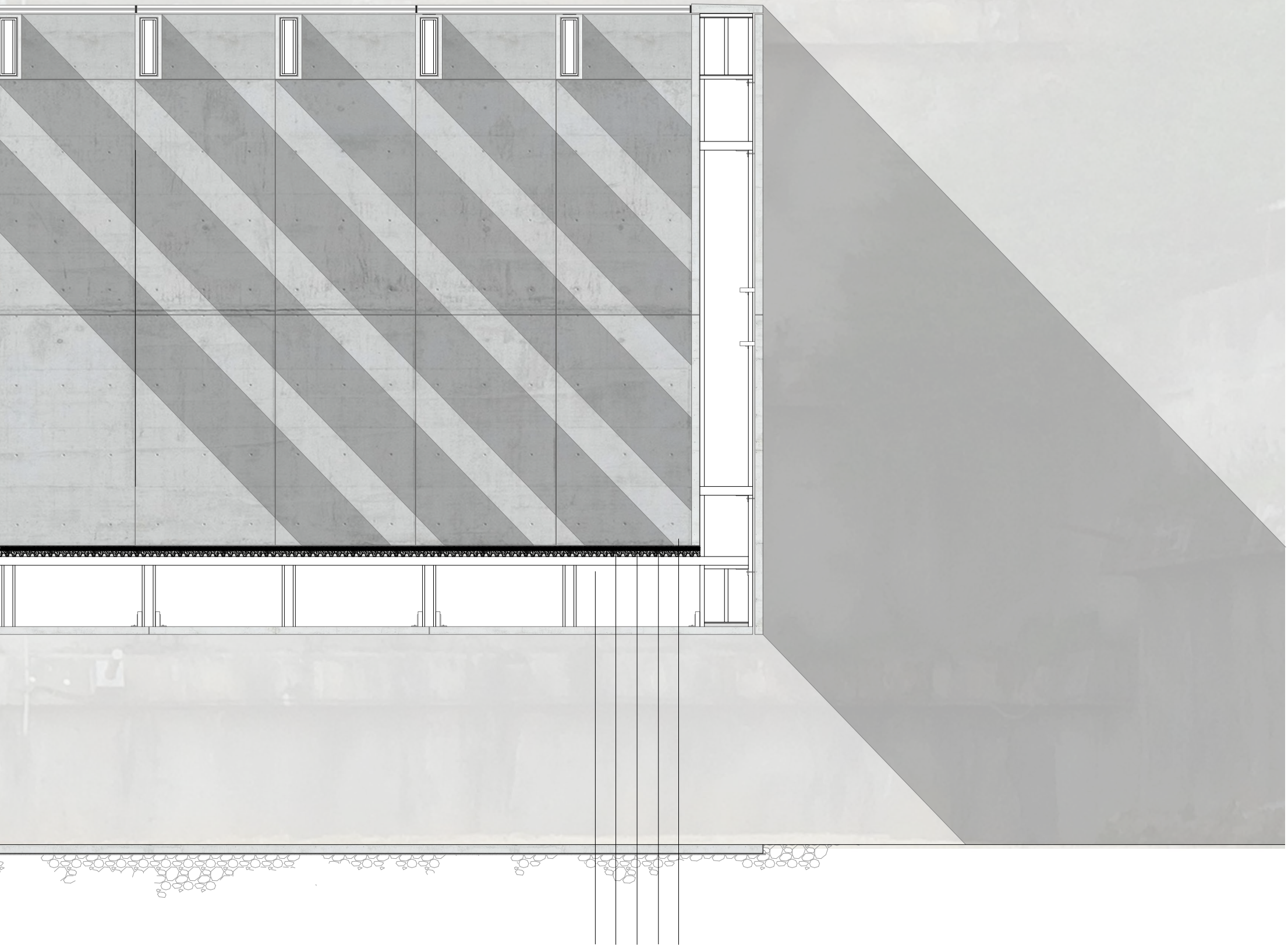


Sezione longitudine
Scala 1:250






1
2
3
4
5

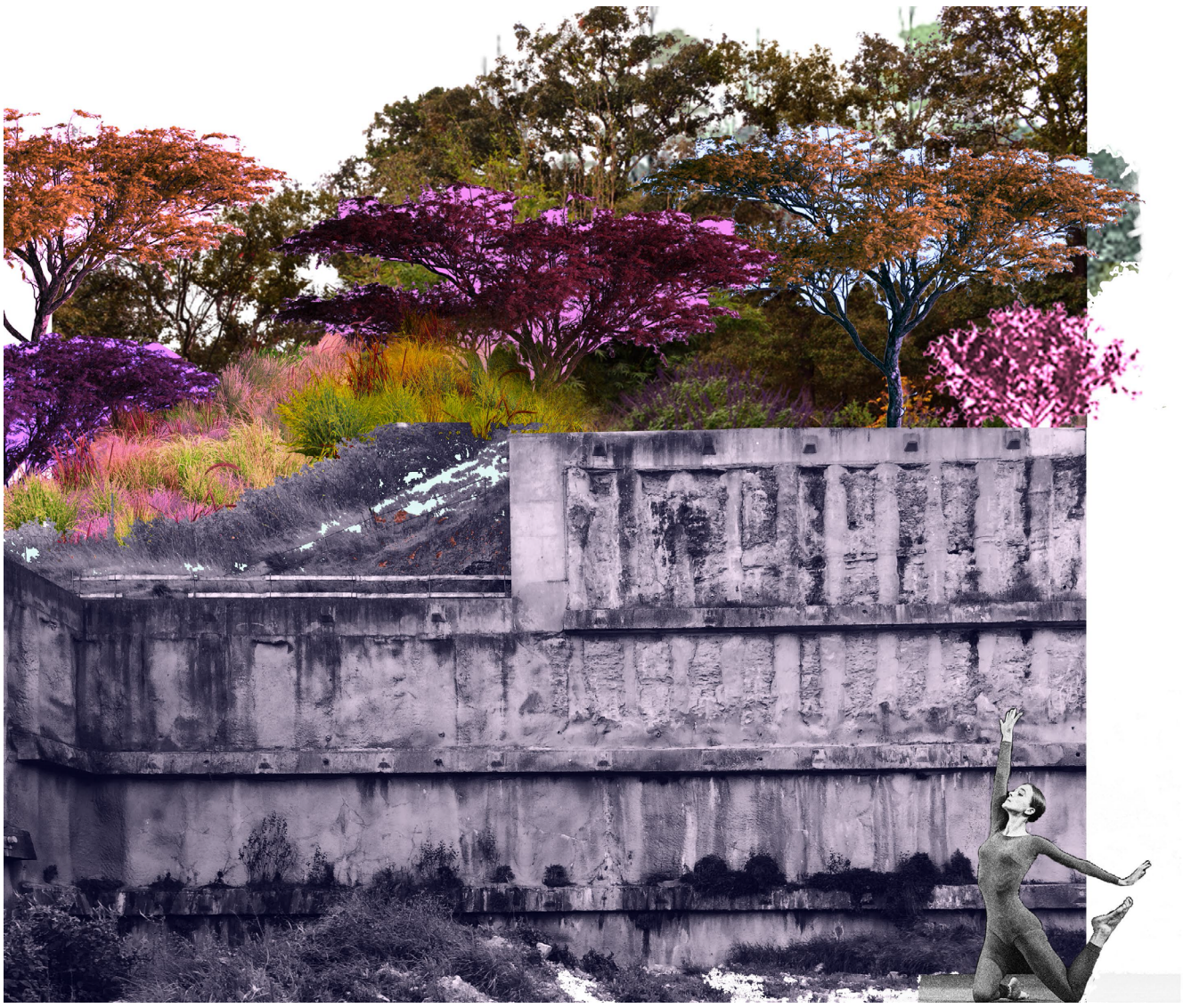


Sezione tecnologica
Scala 1:50

1 Fondazione in cls armato
2 Armatura fondamenta
3 Guaina impermeabilizzante
4 Tubo drenante
5 Magrone di sottofondo
6 Struttura reticolare in accaio
7 Lamiera grecate e solett in cls
8 Soletta fonoassorbente
9 Massetto alleggerito e pavimento
10 Pannelli in cemento prefabbricato



METAMORFOSI
Uno spazio per la danza



Creare uno spazio per Pina Bausch significa pensare a un'architettura multifunzionale capace di sapersi adattare ai diversi linguaggi espressivi della danza, del teatro e della musica. Il Tanztheater si basa su una comunicabilità diretta capace di interagire attraverso l'improvvisazione e l'espressione di sentimenti veri per questa ragione la risposta architettonica adottata si fa portavoce di questa stessa idea e si costruisce in un edificio delle "ossa" la cui superficie ruvida e spoglia compone un unico spazio libero in grado di adattarsi alle differenti circostanza.

Un parallelepipedo di cemento, lungo novanta metri per trentacinque, riempie lo spazio vuoto di fronte alla rovina; questo enorme dolmen, sollevato dal suolo di pochi metri da quattro pilastri centrali, intorno ai quali si sviluppano le funzioni, sembra sospeso nel vuoto e staccandosi di poco dal muro esistente ne risalta la materialità perché vi lascia passare la luce. La leggerezza e la pesantezza sono accostati come due elementi imprescindibili, come il pieno e il vuoto, l'edificio, pesante nel suo volume orizzontale contrasta con la leggerezza del vuoto che lo circonda e lo tiene sollevato. Non sono presenti aperture laterali ma la luce penetra all'interno solo dall'alto attraverso un sistema di travi che si sussegue a ritmo costante creando un effetto di luce e ombra. La ritmica del movimento illuministico cambia di inclinazione nei vari momenti della giornata creando effetti sempre differenti.

Il rapporto tra verticale e orizzontale è costante lungo tutto l'edificio, a differenza del tipo di edilizia nell'area intorno caratterizzata da edifici prevalentemente sviluppati in altezza, l'architettura si contrappone e rimane bassa, non si eleva al cielo ma si integra più alla terra. Ecco che nello spazio sottostante, l'ombra dell'edificio crea un'ambiente completamente differente. Il piano terra, continuazione dello spazio urbano e del giardino, si infila nella parte inferiore dell'edificio fino a toccare la parete esistente sullo sfondo, unico punto di luce che penetra dallo spiraglio tra i due manufatti. Il vuoto che li separa prende forma e si fa luce unendoli in un unico elemento architettonico capace di accogliere la danza di Pina Bausch.

Vista dello spazio esteriore,
piano terra



Vista dello spazio interiore,
piano primo



(IN) CONCLUSIONE

Il lavoro proposto vuole essere conferma della necessità di una progettazione contemporanea, che si confronti direttamente con l'esistente nel rispetto della sua storia e dell'identità del luogo, attraverso una connessione capace di leggere il contesto con continuità e considerazione.

Il lavoro dell'architetto non deve essere sempre e solo opera di demolizione e costruzione, di scavo o addizione ma è soprattutto quello di osservatore della realtà capace di attribuire nuove semantiche a ciò che lo circonda. La presenza evidente di luoghi critici all'interno della città ci spinge a valutare un approccio che cerchi di dialogare anche con la nostra storia recente, instaurando una relazione diretta con gli spazi abbandonati e le rovine contemporanee. Residui e frammenti di architetture irrisolte sono quelle realtà marginali che devono essere rivalorizzate e riqualificate come luoghi di interazione sociale e spazi per il futuro.

Contrastando l'ottica del consumo ininterrotto di suolo, è giusto pensare l'architettura come quello strumento in grado di sostenere i conflitti esistenti all'interno della città e di risolverli tramite diversi mezzi a disposizione. Ecco che il frammento di una architettura incompiuta diventa motivo di inizio e non di fine, per un progetto che cerchi in tutti i modi di dare una nuova possibilità a questo luogo ripensandolo come spazio di relazioni future per gli abitanti di Lisbona. L'architettura, consapevole delle sorti subite dal contesto, vuole essere motivo di rinascita e occasione di riaggiustare i danni compiuti dall'uomo attraverso la realizzazione di uno spazio che si integri al sito nei materiali e nella forma per accogliere la danza di *Pina Bausch* e tutti coloro che ne vogliano condividere la bellezza.

La città, insieme di fatti contemporanei e atavici, si caratterizza per la complessità di compresenze affascinanti che si mostrano a noi come delle opportunità. Riflettendo sulla temporalità, la sovrapposizione e l'indeterminatezza della vita di un edificio vediamo che è necessaria una sua lettura multipla capace di attribuirgli significati differenti nel corso del tempo, essendo l'architettura una risposta a una necessità particolare per cui un evento di qualsiasi tipo può mettere in discussione la sua definizione. Il compimento del potenziale dipende dagli occhi di chi riesce a vedere le qualità architettoniche nelle stratificazioni del tempo e in quei frammenti che reinventati sono in grado di raccontare una nuova storia.

Bibliografia

AGABEN, Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982

ARGANI, Giulio Carlo, *L'Europa delle Capitali*, Ginevra, Skyra, 1964

BANHAM, Reyner, *The New Brutalism*, Architectural Review 118, dicembre 1955

BASILICO Gabriele, *Architetture città visioni riflessioni sulla fotografia*, Milano, Mondadori, 2007

BAUDELAIRE, Charles, *I fiori del male*. Il cigno, Padova, Mauro Liistro Editore,2017

BENJAMIN, Walter, *Paris the capital of Nineteenth century* in The Arcades Project, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002

BERNOULLI, Hans, *La città e il suolo urbano*, Milano, Antonio Vallardi, 1951

BIRAGHI, Marco, *Storia dell'architettura contemporanea II 1945-2008*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Parigi, 1955; id. L'entretien infini, Parigi, 1969

BRUSATIN, Manlio, *Disegno/Progetto*, Torino, Enciclopedia Einaudi, 1978

CLÉMENT Gilles, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet srl, 2014

CORBOZ, André, *Il territorio come palinsesto*, in Casabella 516, settembre 1985

DERRIDA, Jaques, *Architecture Where the Desire may Live*, Domus 671, 1986

ECO, Umberto, *Opera Aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Tascabili Bompiani, 2013

ELIOT T. Stearns, *Tradition and Individual Talent in The sacred wood; essay on poetry and criticism*, Methune, London, 1920

GRAYSON, Cecil, *Leon Battista Alberti Architect*, in Architectural and Design vol.49, Haig Beck, Novembre1979

HALBWACHS, Maurice, *On collective memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992

HAUSSMANN, G. Eugène, *Mémoires du Baron Haussmann,* Parigi, Harvard, 1890-93 (traduzione di Enrico F.Londei, in: E.F.Londei, La Parigi di Haussmann. La trasformazione urbanistica di Parigi durante il secondo impero, Edizioni Kappa, Roma, 1982)

HAYS, K. Michael, Architecture Theory since 1968, New York, Columbia Books of Architecture and MIT Press,1998

JOHNSTON, Pamela, *Alison Smithson and Peter Smithson*, London, Architectural Association Publications, 2005

KOOLHAAS, Rem, *S,M,L,XL*, New York, Rem Koolhaas and The Monacelli Press,1995

LEVI-STRAUSS, Claude, *The Savage Mind (La Pensée Sauvage)*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, The Garden City Press Limited Letchworth, 1966, traduzione inglese di George Weidenfeld and Nigel Nicolson

LEVINE, Neil, *The architecture of the unfinished and the example of Louis Kahn*, appare in Fragments: architecture and the unfinished: Essays presented to Robin Middleton, Edited by Barry Bergdoll, Werner Oechslin, Thames and Hudson, 1 aprile 2006

LICHTENSTEIN, Claude & SCHREGENBERG, Thomas, *As Found: the discovery of the ordinary*, British architecture and art of the 1950s, Baden: Verlag Lars Müller, 2001

MARLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

MEUREZ, Ellen and BODYN Piet, *Rot-Ellen-Berg. architecten de vylder vinck tailleu*,1 boek 2. Gent: MER Paper Kunsthalle, 2010

PEREC Georges, *Species of Spaces and Other Pieces*, London, Penguin Classic, 1997 (tradotto dall'originale: *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, 1974)

RIEGL, Alois, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di Sandro Sarocchia, Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti, clueb, 1995

ROGERS, Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, Skira editore, Milano,1997

ROSSI, Aldo, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio editori,1966

ROSSI, Aldo, *La città analoga: tavola*, in Lotus International n°13, 1977

ROSSI, Aldo, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Milano, Clup, 1975

SMITHSON, Alison and Peter, *The Shift*, London, Accademy Editions, 1982

SMITHSON, Alison and Peter, *The As Found and the 'Found'*, pubblicazione apparsa nell'esibizione: The independent Group: Post-war Britain and the Aesthetic of Plenty, Edited By David Robbins, The MIT Press, London (England), February-April 1990

SUMMERS, David, Michelangelo and the language of Art, New Jersey, Princeton University Press, 1981

TEYSSOT, George, *Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto*, in Lotus International, n. 38, 1983/II

UNGERS, Oswald M., *Morphologie City Metaphors*, Colonia, Verlag der Buchhand Walther Köln, 2012

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 1966

VITALE, Daniele, Introduzione in MONEO, Rafael, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Torino, Allemandi,1999

ZUMTHOR, Peter, *Hortus Conclusus: serpentine Gallery Pavillon 2011*, Walther Konig Koln/koenig Books, 29 febbraio,

Sitografia

DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp and the Readymade*, MoMa Learning, < https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade >
(ultima consultazione 5 marzo 2018)

GUGGENHEIM Fondazione, *Il museo e il Palazzo Venier,*
< http://www.guggenheim-venice.it/default.html >
(ultima consultazione 14 marzo 2018)

LACATON, Anne, *Reinvent: Enchanting the Existing*, Conference at Columbia University, 25 marzo 2013, <https://youtu.be/pRkR8cXxC0g>
(ultima consultazione 26 febbraio 2018)

SARAMAGO, José, *Pátio do Padeiro*, Outros Cadernos de Saramago, Fundação Saramago, 4 agosto 2009
< http://caderno.josesaramago.org/55572.html >
(ultima consultazione 12 marzo 2018)

SHU, Wang, *Intervista di Bredan McGuentrick a Wang Shu*, Apparsa in Domus, Ningbo, 3 marzo 2012
< httpsmusweb://www.do.it/it/dall-archivio/2012/03/03/wang-shu-il-museo-di-storia-di-ningbo.html >
(ultima consultazione 20 febbraio 2018)

Indice delle immagini

01. Mosaico del Nilo, Palestrina, II-I secolo a.C
fonte: wikipedia.org

02. Il volto dell'imperatore Geta cancellato dal Tondo severiano raffigurante la famiglia di Settimio Severo. (A.D 200)
fonte: wikipedia.org

03.Erased de Kooning Drawing, Robert Rauschenberg, 1953
fonte: sfmoma.org

04. Piano della città ideale, Marcus Vitruvius Pollio, De Architectura libri decem (ed.1521)

05. Architecture without architects, terrazze in Honnan (Cina), Bernard Rudofsky, 1965

06. Architecture without architects, cima delle terrazze (Cina), Bernard Rudofsky, 1965

07. Roma Interrotta, Roma prima di Roma, una planimetria dell'ambiente fisico confrontata con un'immagine della forra di Chia, Paolo Portoghesi

08. Palinsesto del Codice Bezae Cantabrigensis, V-IV secolo a.C
fonte:

09. Stratificare, Franco Purini, "come si agisce dentro l'architettura", 1993
fonte: uniroma1.it

10. Architecture without architects, Monti Sabine (Roma), Bernard Rudofsky, 1965

11. Metropolis, diretto da Fritz Lang , 1927
fonte: lelivrescolar.fr

12. Aerial view of Plan Voisin,Le Corbusier, 1925

13. Fontana Mix, John Cage, 1981. Courtesy the John Cage Trust
fonte: artnet.com

14. Building of Avenue de l'Opera, building site of the mound of Moulins near passage Moliere, Paris, Charles Marville (1816 1879)
fonte: myartprints.co

15. Il buco di Les Halles dal film "Non toccare la donna bianca" di Marco Ferreri, 1974
fonte: periferiesurbanes.org

16. L'Odeo di Catania, foto di Ursino, 17. Catania, panorama dal faro, foto di Brogi, 18. Duomo di Catania, foto di Alinari, 19. Piazza Stesicorea prima degli scavi dell'anfiteatro, foto di Gentile
fonte: gutenberg.org

20. Boulevard Haussmann, effet de neige, Gustave Caillebotte, 1789-1881
fonte: wikipedia.org

21. Rue Saint-Honorè nel pomeriggio: effetto pioggia, Camille Pissarro, 1897
fonte: wikipedia.org

22. La città Analoga, Arduino Cantàfora, 1973
fonte: wordpress.com

23.Morfologie. City Metaphors, Unfolding, Oswald Ungers.

24. Morfologie. City Metaphors, Encounter, Oswald Ungers.

25. La città analoga, Aldo Rossi, 1976
fonte: Roma Interrotta

26. "Capriccio" con edifici palladiani, Canaletto, 1756-1759
fonte: beniculturali.it

28. Pianta della Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, 1952
fonte: beniculturali.it

29. Seconda Piramide a Giza, costruita per Khafre. Foto di Peter Hodges, How the pyramids were built, 1989.

30. Bruder Klaus Field Chapel, Peter Zumthor, 2007
fonte:

31. Frank O, Gehry, “tutte le opere”, Electa, 1998
fonte:

32. Ponte Costa e Silva (oggi Ponte Honestino Guimarães), Oscar Niemeyer, lago Paranoá, Brasilia, 1976. 33. Congresso Nazionale, Oscar Niemeyer, costruzione per Brasilia, 1956, foto di Marcel Gautherot.
fonte: museovirtualbrazil.com

32. Acquedotto romano di Segovia
fonte: wikipedia.org

33. FIera Internazionale di Tripoli, Oscar Niemeyer, Libano, foto di Christobal Palma

34. Schizzi dell’area di progetto del mercato di Braga, Eduardo Souto de Moura, tratto da “relatório de estágio de arquitectura”

35. The 6th order or the End of Architecture and Building, Leon Krier, 1980.

36. Mercato do Carandá di Edouardo Souto de Moura, Braga, foto di Manuel Magalhaes, 37. Mercado Cultural do Carandá di Edouardo Souto de Moura, riconversione del mercato di Braga, 2001, vista dell’esterno, 38. Mercado Cultural do Carandá di Edouardo Souto de Moura, riconversione del mercato di Braga, 2001, vista dell’interno
fonte: artwort.com

39. Testa di Toro, Pablo Picasso, 1943
fonte: wikipedia.org

40. Studio in vetro di George Méliès,Montreuil-sous-Bois, 1897
fonte: wikipedi.org

41. Palazzo Ideale del Facteur Cheval, Hauterives (Drôme)

42. Il Facteur Cheval sul suo ponteggio, Hauterives (Drôme), Palazzo ideale, 10 gennaio 1882

43. Bicycle Wheel, Marcel Duchamp, 1951
fonte: moma.org

44. 45. Upper Lawn Pavilion, Alison and Peter Smithson, 1959-1962

46. Bambini che giocano in Chisenhale Road, Londra, fotografie di Nigel Henderson, 1949-1956
fonte: tate.org

47. Patio and Pavilion, installazione di Alison and Peter Smithson, nell’esibizione “This was Tomorrow”, 1956

48. Patio and Pavilion, installazione di Alison and Peter Smithson, nell’esibizione “This was Tomorrow”, 1956, fotografia della testa di uomo di Nigel Henderson

49. e 50. Glasgow, processo di trasformazione della città, fotografie di Gabriele Basilico, 1969
fonte: arte.it

51. Schizzo preparatorio del Museo di Storia di Ningbo (Cina), Wang Shu
fonte: saatchiart.com

52. e 53. Palais de Tokyo, sito di creazione contemporanea, Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal, Parigi, 2012-2014
fonte: lacatonvassal.com

54. 55. 56. 57. Ningbo Museo di Storia, Wang Shu, Ningbo (Cina), Fotografie di Fernando Guerra
fonte: onsitereview.ca

58. L'Atmosphère: Météorologie Populaire, Camille Flammarion, Paris, 1888, (pp. 163)

59. I solidi Platonici nell'interpretazione di Keplero

60. Modello del sistema solare secondo Keplero

61. Terme di Caracalla. Eugène Viollet-le-Duc,Litografia, 1867
fonte: queensu.ca

62. Veduta del Tempio della Sibilla in Tivoli, Giovanni Battista Piranesi, tratto dalle "Vedute di Roma", acquaforte, 1776.

63. Avanzi di una Sala appartenente al Castro Pretorio nella Villa Adriana in Tivoli, Giovanni Battista Piranesi, tratto dalle "Vedute di Roma", acquaforte 1776.

64. Torre di Babele, Pieter Bruegel il Vecchio, 1563
fonte: wikipedia.org

65. San Matteo, Michelangelo Buonarroti, Firenze, Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio
fonte: exibart.com

66. Lo schiavo Atlante. "Prigioni", Michelnagelo Buonarroti, Firenze, Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio
fonte: exibart.com

67. Schiavo giovane. "Prigioni", Michelangelo Buonarroti, Firenze, Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio
fonte: exibart.com

68. Atlante. "Prigioni", Michelangelo Buonarroti, Firenze, Gallerie dell'Accademia, foto di Oscar Savio.
fonte: exibart.com

69. Schiavo giovane. "Prigioni", Michelangelo Buonarroti, Gallerie dell'Accademia, Firenze, 1516-1534
fonte: exibart.com

70. Pietà Rondanini, Michelangelo Buonarroti, Milano, fotografia di Paolo Monti
fonte: lombardiabeniculturali.it

71. Tempio Malatestiano facciata, Leon Battista Alberti, Rimini, 1450, in *Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto*, in Lotus International, n. 38, 1983/II

72. Tempio Malatestiano facciata, Leon Battista Alberti, Rimini, 1450, in *Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto*, in Lotus International, n. 38, 1983/II

73. Invenzione per una facciata da erigersi in Venezia, Alberto Ferrari, concorso di idee per Cà Venier dei Leoni alla Biennale di Venezia (Museo Guggenheim).
fonte: urbanpro.it

74. Palazzo Venier dei Leoni, Lorenzo Boschetti, metà del XVIII secolo, dal 1949 sede del museo Guggenheim.
fonte: guggenheim-venice.it

75. Collage di Axel Vénaque, archivio Empreinte

76. Vista di Cascale (attuale Cascais), 1572, Braun Hogenberg
77. Vista di Lisbona, 1572, Braun Hogenberg
fonte: fortalezas.org

78. 79. Immagine militare di Lisbona, Fiume Tejo, George Landmann,
fonte: lisboa-e-o-tejo.blogspot.com

80. Vale de Santo Antonio o Vale Escuro, Lisbona, Artur Goulart, 1961,
81. Avenida Mousinho de Albuquerque con Convento Santo-o-Novo, Lisbona, Artur Goulart, 1961,
82. Avenida Mousinho de Albuquerque e Rua Particular, Lisbona, Artur Goulart, 1961
fonte: ruasdelisboacomhistria.com

83. Convento Santos-o-Novo, in Arquivo fotografico Municipal de Lisboa, 1940

84. Avenida Mouzinho de Albuquerque, carta n° 30 dell'Atlas de Carta Topográfica di Lisbona di Filipe Folque, 1856-1858

85. Unfinished Building, tratto da "A series of unfinished buildings on the island Paros in Greece", fotografia di Maximilian Pittner, Dicembre 2016
fonte: wunder.haus