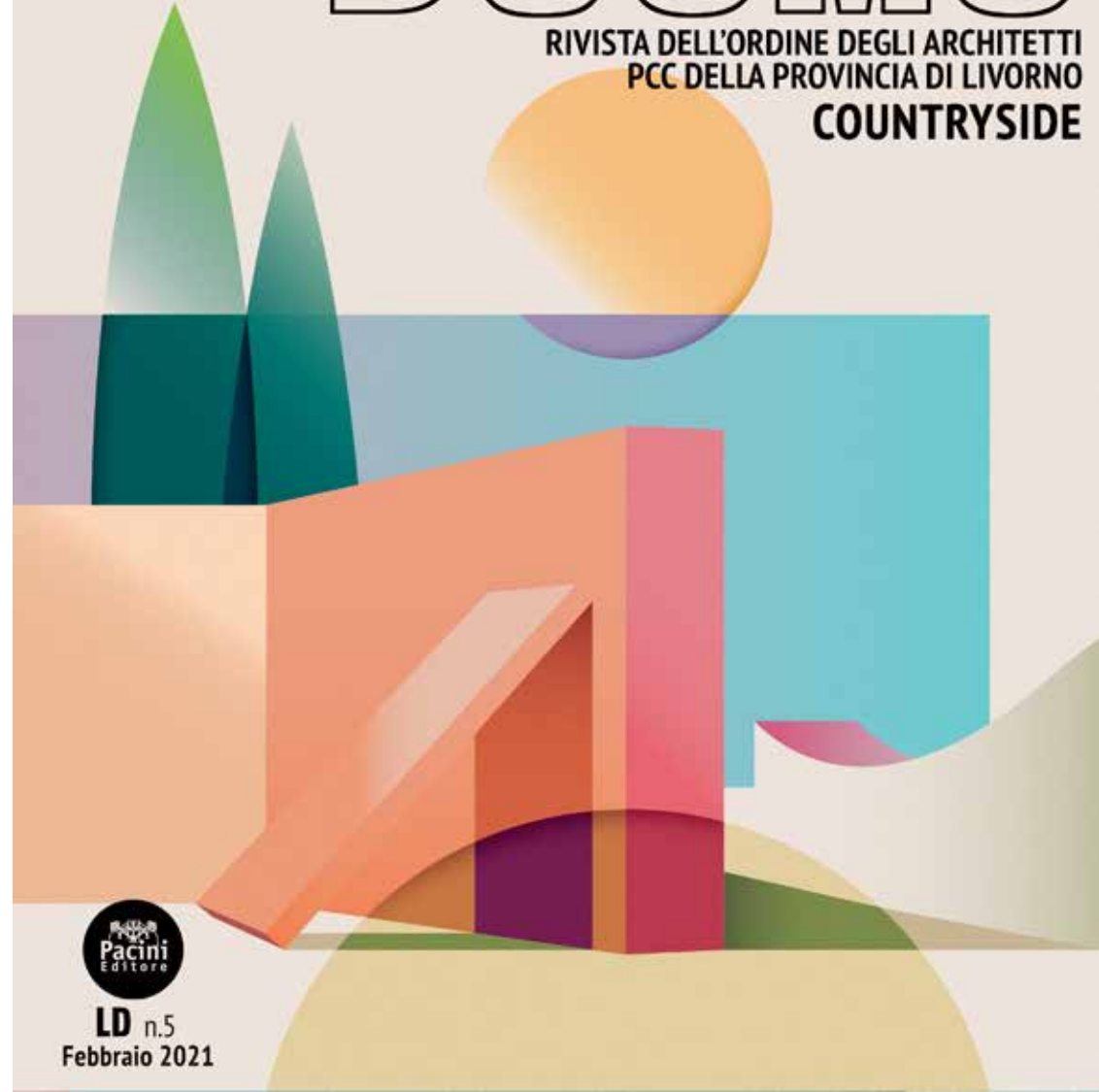


LD
n.5

LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO
COUNTRYSIDE



15.00 €

ISBN: 978-88-6995-843-4



9 788869 958434



LD n.5
Febbraio 2021

**LARGO
DUOMO** RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO
a cura di: Luca Barontini

Via Largo Del Duomo, 15 piano 3° interno 8/9 - 57123 - Livorno
architetti@architettilivorno.it
oappc.livorno@archiworldpec.it
Telefono 0586.897629
Fax 0586.882330
Codice fiscale 92014260498

ISBN 978-88-6995-843-4
Pubblicazione semestrale
spedizione in abbonamento postale
45% - art. 1, comma 1 CB Firenze.
D.L. 353/2003 (conv. L. 27/02/04 n. 46)

Proprietà - Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

Direttore - Daniele Menichini

Vice Direttore - Marco del Francia

Direttore Editoriale - Luca Barontini

Comitato Scientifico - Gino Anzivino, Fabrizio Arrigoni, Gianfranco Censini, Paolo Felli, Fabrizio Filippelli, Sandro Parrinello, Roberto Pasqualetti, Michelangelo Pivetta, Clementina Ricci, Salvatore Settis, Francesco Tomassi

Capo Redattore - Vincenzo Moschetti

Redazione - Fabio Candido, Ugo Dattilo, Dunia Demi, Michelangelo Lucco, Laura Mucciolo, Fabrizio Pollara, Tommaso Tocchini, Damiano Tonelli Breschi

Comitato di redazione - Nicola Ageno, Davide Ceccarini, Roberta Cini, Vittoria Ena, Marco Niccolini, Elena Pirrone, Sibilla Princi

Direzione artistica - Barbara Guastini

Copertine ed elaborazioni grafiche - Ray Oranges

Traduzioni a cura di - Fabrizio Pollara

Spazi pubblicitari rivista - mfinotti@pacinieditore.it

Copyright © 2019
Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

Realizzazione editoriale e stampa:



Pacini Editore,
via A.Gherardesca 56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacinieditore.it

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica sono riservati. Manoscritti e foto, anche se non pubblicati, non vengono restituiti.
Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOBLE-BLIND REVIEW.
L'editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione. The publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization.
Chiuso in redazione Febbraio 2021

LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO
COUNTRYSIDE



- 4** **PREFAZIONE** LE MANI NELLA TERRA
Daniele Menichini
- 8** **EDITORIALE** COUNTRYSIDE: IL MONDO CHE CI ATTENDE
Luca Barontini
- 12** COUNTRYSIDE THE FUTURE: MONUMENTALE-AUTOMATICO
Laura Mucciolo
- 24** LIVORNO E PAESI BASSI: MENO ESTRANEI DI QUANTO SI PENSI
Tommaso Tocchini
- 44** ROUTINE METABOLISTA
Marcello Marchesini
- 60** COSTRUIRE IL PAESAGGIO: EDUARDO SOUTO DE MOURA.
CENTRALE IDROELETTRICA DIGA FOZ TUA, ALIJÓ
Luca Barontini
- 78** FROM RUSSIA WITH LOVE. UN AVAMPOSTO: IL BADAEVSKIY BREWERY A
MOSCA DI HERZOG & DE MEURON
Vincenzo Moschetti
- 98** ENSAMBLE STUDIO. DOMO.
Fabrizio Pollara
- 114** UNA PASSEGGIATA O L'ARTE DI RICORDARE.
IL PERSPEKTIVENWEG DI SNØHETTA A INNSBRUCK
Fabio Candido
- 128** RENATO BALDI. ARCHITETTURE SENZA AGGETTIVI
Filippo Lisini Baldi
- 144** LA CITTÀ STORICA COME METAFORA DEL MODERNO.
IL COLLEGIO DEL COLLE DI GIANCARLO DE CARLO A URBINO.
Stefano Passamonti
- 158** PASSERELLA CICLO-PEDONALE A CASTAGNETO CARDUCCI
Studio AARC
- 168** LA CANTINA DEL BRUCIATO. DARE VALORE A UN LUOGO DEL
LAVORO CON L'ARCHITETTURA
Marco del Francia
- 178** PAESAGGIO E NATURA
Stefano Lambardi
- 188** SANTUARIO PAGANO. PROGETTO PER LA CANTINA
FORNASER, SANT'AMBROGIO DI VALPOLICELLA
Michelangelo Pivetta
- 202** **ARTE E CULTURA** LA TERRA-COTTA DI
CORDELIA VON DEN STEINEN
Dunia Demi, Cordelia Von Den Steinen
- 218** **INTERFERENZE** VIVI SI MUORE. ZEN CIRCUS
Barbara Guastini
- 230** **RICERCHE** LA MISURA DI MOLTEPLICI PASSATI
Eleonora Cecconi
- 246** **CARNET DE VOYAGE** a cura di *Roberto Malfatti*
- 254** **CONCORSI**
- 258** **LETTURE**



A lato. Countryside, The Future.
Installation view. Image by Laurian
Ghintoiu, courtesy AMO.

PREFAZIONE

LE MANI NELLA TERRA

Daniele Menichini

Quand'è che il genere umano ha il suo primo rapporto con la terra, certo siamo tutti portati a pensare che sia quando si viene concepiti o quando si viene al mondo, ognuno ha la sua filosofia; per me il rapporto con questo elemento fondamentale inizia quando si può iniziare a toccarla. Il mio ricordo del primo rapporto con la terra è ancora vivo e forte, stavo giocando da piccolissimo e infilai la mano nel terreno per prenderne una manciata e metterla in bocca; aveva un buon odore e quindi nel mio pensiero associativo doveva avere anche un buon sapore, ma così non fu. Nel tempo seguente, crescendo, il rapporto

con la terra continuava a manifestarsi in varie forme ed il viaggiare molto mi consentì sin da bambino di approcciare a tante terre, tanti paesaggi, tante città, e tante culture; così iniziava il mio sguardo diverso verso il nostro mondo, la "terra" per antonomasia. Da quei ricordi sono passati molti anni ed ora il rapporto con la terra si è ancora evoluto anche per il mestiere di Architetto che ho scelto di fare e che ritengo ponga tutta la nostra comunità in un rapporto speciale con la terra, in qualche modo siamo un genere diverso che con il suo lavoro di "terraformatore" ha caratterizzato la storia dell'uomo e dei luoghi del suo abitare; sia-

A lato. Countryside, The Future.
Installation view. Image by Laurian
Ghinitoiu, courtesy AMO.



COUNTRYSIDE: IL MONDO CHE CI ATTENDE

Luca Barontini

Il tema della campagna ha riguardato da sempre la vicenda dell'architettura, molti argomenti sulla "fondazione" di nuovi nuclei, dell'immissione di confini, di limiti, hanno lavorato affinché oltre alla città la geografia del progetto potesse essere più ampia.

Nel 1978 viene pubblicato il catalogo della mostra diretta da Franco Raggi ed intitolata *Europa/America. Architetture urbane, alternative, suburbane*¹ entro il quale è possibile verificare alcuni aspetti essenziali del conflitto fra città e campagna. Quest'ultima emerge come elemento di completamento dell'apparato cittadino, come via di fuga e di salvezza di una condizione costante-

mente in fieri, modificata senza soluzione di continuità dall'azione di piante, animali e spostamenti tellurici.

In questo senso il *Vocabolario Treccani* può aiutarci a comprenderne meglio alcuni aspetti che il progetto indaga, stravolge, osserva:

campagna s. f. [lat. tardo *campanea*, *campania*, propr. agg. neutro pl., der. di *campus* «campo»]. – **1. a.** Estesa superficie di un terreno aperto, fuori del centro urbano; il termine è correntemente riferito a territori di pianura o di bassa collina, corrispondenti in genere all'antico contado, occupati da colture

o anche da pascoli o boscaglia, con case sparse: *c. coltivata, incolta, verde, brulla; la C. Romana; la città e la c.; aria di c.; essere in aperta c.; fare una passeggiata in c.; abitare in c.; gente di c.* (contrapp. agli abitanti dei centri urbani); *andare, recarsi, essere in c.*, anche, in partic., come luogo di villeggiatura. Locuzioni: *darsi, buttarsi alla c.*, darsi alla latitanza o al brigantaggio; *battere la c.*, fare delle scorrerie (in questo sign. anche *scorrere la c.*), oppure perlustrare una zona, andare in ricognizione; in senso fig., divagare, uscire dall'argomento. **b.** Terra coltivata: *quest'anno la c. promette bene, i frutti della c.*; anche proprietà terriera: *avere molta c.; la c. gli rende poco*. **2. a.** Luogo aperto, che si presta al rapido movimento di truppe e di mezzi guerreschi: *Re Carlo era attendato alla c.* (Ariosto); *artiglieria da campagna*. Di qui l'uso della parola come sinon. di *guerra* (*fare una c.; entrare in c.*, incominciare la guerra; *finire la c.*, ecc.), o per indicare il periodo di tempo in cui è possibile compiere operazioni militari attive. Oggi il termine indica un ciclo di operazioni che dal punto di vista strategico si presenta con una certa compiutezza d'insieme, indipendentemente dalla sua durata: *la c. di Russia*, di Napoleone; *le c. d'Africa*, fig., scherz., *ha fatto le sue c.*,

di chi (uomo o donna) ha condotto una vita libera e ha avuto parecchie avventure amorose. **b.** estens. Lunga navigazione compiuta per ragioni di studio (spedizioni oceanografiche, idrografiche, ecc.), di esercitazioni (viaggi d'istruzione), di divertimento (viaggi di piacere). **c.** fig. Insieme di azioni volte a un determinato fine, economico, igienico, politico, scientifico: *c. pubblicitaria* e *c. di vendita*; *c. giornalistica*; *c. antimalarica*; *c. elettorale*; *c. di scavi*. Nel gioco del calcio, *c. acquisti*, complesso delle trattative condotte dalle varie società per assicurarsi nuovi giocatori. **3.** Periodo di tempo nell'anno (detto anche *stagione*) durante il quale ha luogo il raccolto di un prodotto agricolo o si provvede all'approvvigionamento di materie prime per determinate industrie o alla loro lavorazione: *c. olearia, granaria, delle biotole, conserviera*, ecc. **4.** Analogam., nella tecnica, *c. dei forni*, il periodo di funzionamento dall'accensione allo spegnimento. **5.** In araldica, pezza onorevole che occupa il terzo inferiore dello scudo. Dim. **campagnétta**, non com., terreno coltivato di piccole dimensioni.²

Proprio nella matrice di «idea coltivata» la campagna si manifesta come campo dell'azione, come progetto, ovvero come operazione del *Bauen* che Heidegger processa nel suo *Costruire, abitare, pensare*³ e che al termine “costruzione” affianca quello del lavorare la terra. La costellazione semantica è quindi duplice presentando un molteplice affresco entro il quale il progetto d'architettura trova prova e fondamento secondo una dicotomia che lavori tanto con lo spazio che con il tempo. Il tema delle stratificazioni qui è sempre più complesso dove l'archeologia si manifesta tra piante infestanti e sfondi collinari, tra post-produzione, retro-effetto e spazialità. La giustapposizione tra corpo architettonico e fondale naturale opera per condizioni eccezionali dove la mancanza di monumentalità urbana è sostituita dalla scala dell'architettura, dalla perdita di confini e riferimenti, da ritrovamenti che mostrano da necessità di una condizione che preserva una procedura “spettacolare”. Il *Countryside*, lo dimostrano le recentissime vicende generate dalla Pandemia COVID-19 ancora drammaticamente in atto, così come l'eccezionale mostra svoltasi brevemente al Guggenheim di New York curata da Koolhaas e AMO⁴, è lo spettro del mondo che ci attende, in cui trovare, rivisitare e procedere, in cui per noi – architetti – significa progettare.

Il numero 5 di Largo Duomo si presenta quindi come palinsesto narrativo entro cui il percorso monumentale del naturale spesso si scontra con le *mirabilia* che l'architettura produce, un “miracolo” che sarebbe improbabile se non ci fosse un fondale sul quale procedere. Spesso crediamo che la natura possa essere controllata, e questo è vero se si parla di campagna, ovvero di luogo destinato alle sementi, ad una vita dai ritmi lenti, ma è anche vero – e su questo dovremmo interrogarci prossimamente – che il naturale è spesso indomabile e quindi vicino a ripensare e modificare criticamente l'azione del progetto.

Note

¹ Cfr. F. Raggi, *Europa/America. Architetture urbane, alternative, suburbane*, La Biennale di Venezia, Venezia 1978.

² In *Vocabolario Treccani Online*, consultato in data 21 novembre 2020 (<https://www.treccani.it/vocabolario/campagna/>).

³ Cfr. M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

⁴ AMO, R. Koolhaas, S. Bantal, *Countryside, The Future*, è il titolo della mostra prevista da febbraio ad agosto 2020 al Museo Solomon R. Guggenheim di New York, interrotta a causa dell'emergenza sanitaria di COVID-19. Cfr. anche R. Koolhaas, AMO, (a cura di), *Countryside, a Report*, Guggenheim Taschen, Köln 2020.

A lato. Countryside, The Future.
Installation view. Image by Laurian
Ghinitoiu, courtesy AMO.

COUNTRYSIDE THE FUTURE: MONUMENTALE-AUTOMATICO

Laura Mucciolo

**“Is the countryside uncharted territory?
[...] Is beauty a decision?”**

[Rem Koolhaas, *Countryside, A report*, 2020, p. 339-348]

L'attenzione nei confronti della città come strumento per abitare (basti pensare ai CIAM, alle considerazioni su Las Vegas, ad Aldo Rossi, ecc.) ha prodotto una quantità di dati sul fenomeno urbano, la cui più poderosa conquista è la totale “assuefazione” da città. Dipendenza che si è concretizzata attraverso la trasformazione del dato immateriale in oggetti-feticci da celebrazione: mappe, atlanti, cartoline, fotografie, guide turistiche, teorie-manifesto, film, memorie. Il materiale accumulato mette in evidenza un fatto: conosciamo ciò che abitiamo. Lo stesso discorso, però, non è valido per la

campagna, non conosciuta ma idealizzata a tal punto da mistificarne i connotati reali favorendo una visione immaginifica e romanizzata (o comunque ferma a fotogrammi e campagne pubblicitarie di carattere propagandistico del Novecento) di quanto più lontano non esista¹. Solo metà della popolazione mondiale, abita le città; l'altra metà, invece, abita il comparto rurale².

Siamo, quindi, chiaramente capaci di abitare anche ciò che non conosciamo, ma *come* abitiamo? Quali i modi, le aspirazioni, il costruito, l'assetto, con cui trattare uno spazio «scritto» ma non ancora codificato?

Lo spazio abitato non è esclusivamente spazio urbano, tuttavia la riflessione costante sulla città, ha oscurato l'esistenza di un'architettura del territorio ignorato,

popolato da segni e tracce autonome, generatrici di regole di progetto tanto sottili –indicibili– quanto chiare –palesi–, la cui tradizione è avvenuta in modo orale e visivo. La scommessa non sarà quello di indagare *quando* la nostra religione si è votata alla città, *quando* la città ha iniziato a dominare il territorio, *quando* abbiamo dimenticato che la costruzione di un paesaggio è anch'essa un'espressione d'abitare; le risposte sono già in nostro possesso.

Bensì, come appare oggi, quello che chiamiamo *countryside*?

In altri tempi, cominciare l'esplorazione di una frontiera avrebbe significato intraprendere viaggi di cui era certa solo la data di partenza, alla conquista di territori sconosciuti da rilevare. Oggi, la durata del viaggio coincide con i secondi che ci separano dall'accensione del computer alla ricerca su Google Earth. Il viaggio è finito, il dato è certo rispetto ai precedenti sia in dimensioni che in apparenza: la facilità della conquista, l'immediatezza della rappresentazione (non mediata dal disegno) influenzano negativamente il metabolismo dello spazio.

*Countryside, The Future*³ mette in scena questi e altri interrogativi, esiti di una densa e trasversale attività di ricerca⁴ condotta da Rem Koolhaas (OMA/AMO). La mostra non intende chiarire in modo perentorio

l'esistente ma accendere i riflettori su uno spazio che esiste senza codifiche ufficiali, attraverso provocazioni, in attraversamento dalla politica alla land art, per restituire considerazioni sul progetto, sul futuro del fare architettura e, forse, su una condizione penultima d'abitare. L'intuizione messa in pratica attraverso l'espedito dell'esibizione al Guggenheim palesa una grande verità: non esiste un'immagine univoca, o comunque non strutturata, con cui identificare *countryside*; ignoriamo le sue composizioni che sarebbe interessante definire 'configurazioni', estremamente articolate ma non per questo non generalizzabili⁵. Attraverso spot (diorama, video-interviste, scaffalature di testi d'avanguardia anni '60), gigantografie (il cartonato di Stalin che si aggira per la rampa del Guggenheim su una piattaforma motorizzata, scheletri di Mammut, un Deutz-Fahr che accoglie i visitatori), collage (immagini di agricoltori, contadini, macchine agricole del passato e del futuro, tutti distesi e calpestabili sul pavimento del piano zero), intrusioni e tavole, Koolhaas ha allestito un sistema sinottico per iniziare a disporre sul tavolo le domande con cui costruire e tradurre *countryside*.

Riuscire nell'impresa anche solo di vedere *countryside* è, anzitutto e soprattutto, un gioco di sensibilità con cui tarare il fattore

**"L'INTUIZIONE
MESSA IN PRATICA
ATTRAVERSO
L'ESPEDIENTE
DELL'ESIBIZIONE AL
GUGGENHEIM
PALESA UNA
GRANDE VERITÀ:
NON ESISTE
UN'IMMAGINE
UNIVOCA, O
COMUNQUE NON
STRUTTURATA,
CON CUI
IDENTIFICARE
COUNTRYSIDE"**

di scala. Se l'osservazione avviene alla scala inopportuna, lo spazio rurale potrebbe apparire come una "buffer zone" di sospensione del costruito, apparentemente inabitata.

In realtà, il primo *layer* da interpretare è proprio il disegno che assume il territorio, ovvero la configurazione o *pattern*, già prima impronta di progetto. *Countryside* è *paesaggio del pattern*, costruzione dello spazio alla grande scala articolato per regole geometriche cartesiane, il cui prodotto è ancora un disegno monumentale; connotazione questa, intangibile a colpo d'occhio, che con l'aiuto della vista satellitare trova reale collocazione. Questo piano ribaltato ci obbliga a ridurre l'alzato ad una linea e lavora per grandi estensioni di cui non si possono toccare gli estremi, al contrario di quanto avviene nello spazio urbano, in cui il monumento si rapporta all'uomo per ragioni di alzato, inserendosi spesso in una fitta trama sovrappollata. Proprio in questa costatazione, si rivela un'ulteriore caratura di *countryside* e del suo monumentale, nuovo perché *'rovescio'*.

Il secondo *layer* da osservare appare sempre dopo uno zoom scalare e riguarda il modo d'abitare in senso stretto. Alcune intrusioni nelle maglie strutturate del disegno sul territorio cominciano a manifestarsi, intrusioni che si sviluppano come eventi ran-



Countryside, The Future.
Installation view. Image by Laurian
Ghinitoiu, courtesy AMO.

domici, con compiti precisi e ‘sorprendenti’, architetture che nascono per assolvere un compito super-specifico (case, depositi, cimiteri, monasteri, fattorie, centrali elettriche): architetture della normalità, della ripetizione, dall’ingranaggio perfetto, dell’assenza di vizi ma non di tecnica. La prima constatazione riguarda proprio la ‘questione formale’: *countryside* conquista terreno con architetture minime che si incontrano forzatamente –vanno di fatto cercate–, progetti come sintesi di eccellenti risoluzioni tecniche al problema dell’abitare, in cui la forma diventa una connotazione numerica, che si risolve in estensioni plausibili lungo tre dimensioni non complanari. Distese infinite di dispositivi solari, data center, pozzi petroliferi, tappeti di plastica, vasche di sale e molto altro, governate da una struttura planimetrica al grado zero di sviluppo. Si tratta, a ben vedere, di *avamposti*, cancellature insediative contemporaneamente in avanzo e a difesa, architetture formalmente minime e tecnicamente eccellenti, in cui forma è declinazione di automatismo. In questo campo «inesplorato», la forma delle cose lavora all’inverso: se nella città, forma è identificazione ma anche localizzazione, in *countryside* la forma diventa risoluzione senza generare identificazione: capita, infatti, che pattern e avamposti simili si riscontrino a latitudini diverse, adottando la similitudine stessa come strumento di progetto, traducendo in un meccanico *copy and paste*, una composizione, generando un corto circuito spaziale che mette in crisi lo stato identitario delle cose. Nell’emergere di queste principali considerazioni, *countryside* non afferma criteri totalmente nuovi ma costringe ad un aggiornamento delle definizioni in possesso, per introdurre una rinnovata visione dell’abitare come fine, in cui il capovolgimento riguarderà

A lato. Countryside, The Future.
Installation view. Image by Laurian Ghinitoiu, courtesy AMO.





Countryside, The Future.
Installation view. Image by Laurian
Ghinitoiu, courtesy AMO.



soprattutto le definizioni di corpo, tempo libero e lavoro. Alla costruzione idealizzata e romantica di una campagna bucolica che affianca la staccionata alla balla di fieno, si contrappone un paesaggio *monumentale rovescio* stretto da *avamposti* insediativi *automatici*, corpi pragmatici e nudi, in cui l'esistenza dell'abitare umano è situazione possibile ma non condizione imprescindibile, in cui la vera pratica sarà la co-esistenza di umano e post-umano, in un equilibrio nuovo e precario. Nel 2012, Rem Koolhaas dichiarava al pubblico dello Stedelijk Museum di Amsterdam: "It's totally unwise to announce future books. Hereby my announcement that my next book will be on Countryside"⁶. Probabilmente mai si sarebbe potuta prevedere l'interruzione di *Countryside, The Future* a causa del progredire di un evento pandemico, ma in questo caso, l'accadere stesso degli avvenimenti è una conferma di quanto urgente sia il peso di queste riflessioni.

A lato. Countryside, The Future. Installation view. Image by Laurian Ghinitoiu, courtesy AMO.

Note

¹ «The urban surface of the world is only 2 per cent, yet there is very little thought among architects about the other 98 per cent. It is strange that so much territory can be outside our vision. Countryside is now completely different from our nostalgic notions, impacted and conditioned by connectivity of all kinds» in R. Koolhaas, *Museum in the Countryside: Aesthetics of the Data Centre*, Architectural Design, vol. 89, no.1, 2019, p. 63.

² Si fa riferimento alla pubblicazione delle Nazioni Unite "World Urbanization Prospects" del 2018.

³ AMO, R. Koolhaas, S. Bantal, *Countryside, The Future*, è il titolo della mostra prevista da febbraio ad agosto 2020 al Museo Solomon R. Guggenheim di New York, interrotta a causa dell'emergenza sanitaria di Covid-19; la mostra ha ripreso la sua attività in continuità con quella del Museo Guggenheim in ottobre 2020. Gli esiti teorici della mostra sono raccolti nel volume/catalogo R. Koolhaas, AMO, (a cura di), *Countryside, a Report*, Guggenheim Taschen, Köln 2020.

⁴ Koolhaas indaga questi territori in ambito di ricerca dal 2012.

⁵ La ricerca di Benjamin Grant, fondatore del progetto Daily Overview (su Instagram DailyOverview) raccoglie nella sua galleria immagini satellitari disperate con cui guardare "la Terra da lunghe distanze", molte delle quali raccontano le configurazioni dello spazio di *countryside*. Questo progetto si avvale di sponsor partners quali Maxar Technologies, Nearmap, Planet, NASA, ESA.

⁶ Si fa riferimento alla slide n. 19 della lecture "Countryside" tenuta da R. Koolhaas presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 2012 [<https://oma.eu/lectures/countryside>].



A lato. Gerrit Berckheyde, The bend in the Herengracht, Amsterdam 1685. Rijksmuseum Amsterdam, 53cm x 62 cm

LIVORNO E PAESI BASSI. MENO ESTRANEI DI QUANTO SI PENSI

Tommaso Tocchini

Koolhaas e il pretesto per seguire le tracce di una relazione. Quasi uno zibaldone.

Lo sguardo che Koolhaas rivolge all'ambiente rurale dopo essersi dedicato allo studio dell'iper-densità metropolitana, che estrania il proprio territorio dalla sfera naturale, fino a considerare il *Manhattanismo* come la sola ideologia urbanistica fondamentale per la cultura moderna, non deve apparire una svolta romantica di retroguardia, ma un'attenzione nuova ad un campo finora trascurato dall'architettura.

La novità consiste nell'esaltare l'approccio tecnologico che lascia impronte significativamente rarefatte nella vastità rurale pur incidendo nella sua composizione: la capa-

rità produttiva su larga scala, ma anche su microambienti, la conversione delle vocazioni dei territori aridi ed il minimalismo compositivo che richiama l'invariante del suo approccio funzionalistico dell'architettura.

È una voce autorevole che sembra spiazzare l'impegno sui formalismi plastici dell'architettura e sulle spinte informali che fanno il verso alla biologia, si affianca ai fenomeni Green, ma fornendo testimonianze di atti concreti rispetto ad impervie prospettive di decrescita. La grande curiosità da architetto globale lo porta ad indagare su tutto ciò che costituisce l'extra-urbano, le sue inquietudini e i segnali di speranza che trasmette.

Del resto Koolhaas è nativo in un territorio strappato al mare con tecnologie ante litteram che hanno generato terra fertile e una

base di sussistenza ad un popolo frugale che si è poi proiettato al di là dell'immaginario creando una proficua rete di relazioni. Al suo substrato culturale appartiene quindi sia l'impronta di Manhattan sul territorio di New Amsterdam che il lavoro rurale su una terra preziosa portata all'estrema funzionalità. Restringendo l'osservazione all'Italia va considerato che nei territori nostrani è labile il confine tra gli ambienti rurali ed aree antropizzate, la cultura agricola secolare spesso trova terreno di applicazione in simbiosi con l'ambiente costruito penetrando perfino all'interno dei confini urbani; l'articolazione morfologica del territorio naturale ha caratterizzato colture e pascoli il cui sviluppo è dovuto a tradizioni e pratiche di carattere evolutivo sedimentate nel tempo che hanno generato nuclei ed agglomerati funzionali ad esse.

Le considerazioni di carattere globale ed i fenomeni testimoniati da "Countryside, The Future" possono quindi produrre, per i nostri territori, solo conseguenze secondarie di carattere scientifico più che tecnologico. Parlando di Livorno, costruita sul mare e ad esso destinata, va detto che ha voltato sempre le spalle al retroterra dalle origini fino all'allargamento lorenese delle cinte daziarie ed al superamento di queste con la costruzione di residenze di campagna

e di tenute agricole; anche oggi la limitata estensione del territorio amministrativo e la sua natura collinare boschiva relega l'agricoltura ad attività marginale anche nell'ambito della gestione urbanistica, dove fortemente prevalente è l'estensione dei parchi naturali e parchi urbani rispetto alle destinazioni produttive.

Per forzare l'inserimento della città di Livorno in un ambito affine al contesto esperienziale di Koolhaas, possiamo fare riferimento non tanto alla ricerca espressa nella sua ultima mostra quanto alle sue radici, alla storia dei Paesi Bassi, rispetto ai quali la storia evolutiva della città e del territorio circostante può mostrare alcune analogie, nonché alcuni punti di contatto in trascorsi avvenimenti storici e in stretti rapporti di comunità. In sostanza, senza scomodare la "teoria del mondo piccolo", applicando la quale si può sempre trovare un contatto tra due entità sia pure distanti, una semplice messa a fuoco delle due realtà, svela una vicinanza inaspettata, o forse trascurata, nonostante due segnali importanti rintracciabili a Livorno nella chiesa Olandese-Alemanna e nel cimitero dei giardini della Nazione Olandese - Alemanna.

**"SENZA
SCOMODARE
LA "TEORIA
DEL MONDO
PICCOLO" [...]
UNA SEMPLICE
MESSA A
FUOCO DELLE
DUE REALTÀ,
SVELA UNA
VICINANZA
INASPETTATA,
O FORSE
TRASCURATA"**

LE TERRE E I MARI

I territori che Plinio il Vecchio descriveva come *"una terra pietosa inondata due volte al giorno, in cui gli abitanti erano costretti a vivere dentro palafitte battute dal vento freddo del Nord"*, divennero strategici, per la loro posizione sull'estuario del Reno e della Schelda, e divennero il luogo di scambio nodale della vita commerciale di tutti gli stati del nord Europa, fino a competere con alcuni di essi, divenuti imperi coloniali, nel dominio delle rotte navali, una volta che raggiunsero l'indipendenza come Repubblica delle Province Unite; ed Amsterdam, sua prima città portuale, in virtù anche della politica monopolistica, che la Repubblica riuscì ad attuare, divenne l'emporio mercantile più importante d'Europa, fatto provato dalla fondazione della prima Borsa Valori "moderna" specializzata in contrattazione di merci e di titoli.

Anche il territorio del basso corso dell'Arno anticamente era una vasta area alluvionale palustre che si estendeva per chilometri, a Nord e a Sud, dell'attuale foce; nella parte a sud di Pisa (*sinus pisanus*), in prossimità della Gronda di Livorno¹, in un fondale della marana di maggior profondità, protetto dal vento di maestrale, dai tomboli e dalle dune mutevoli, venne ricavato il *portus*



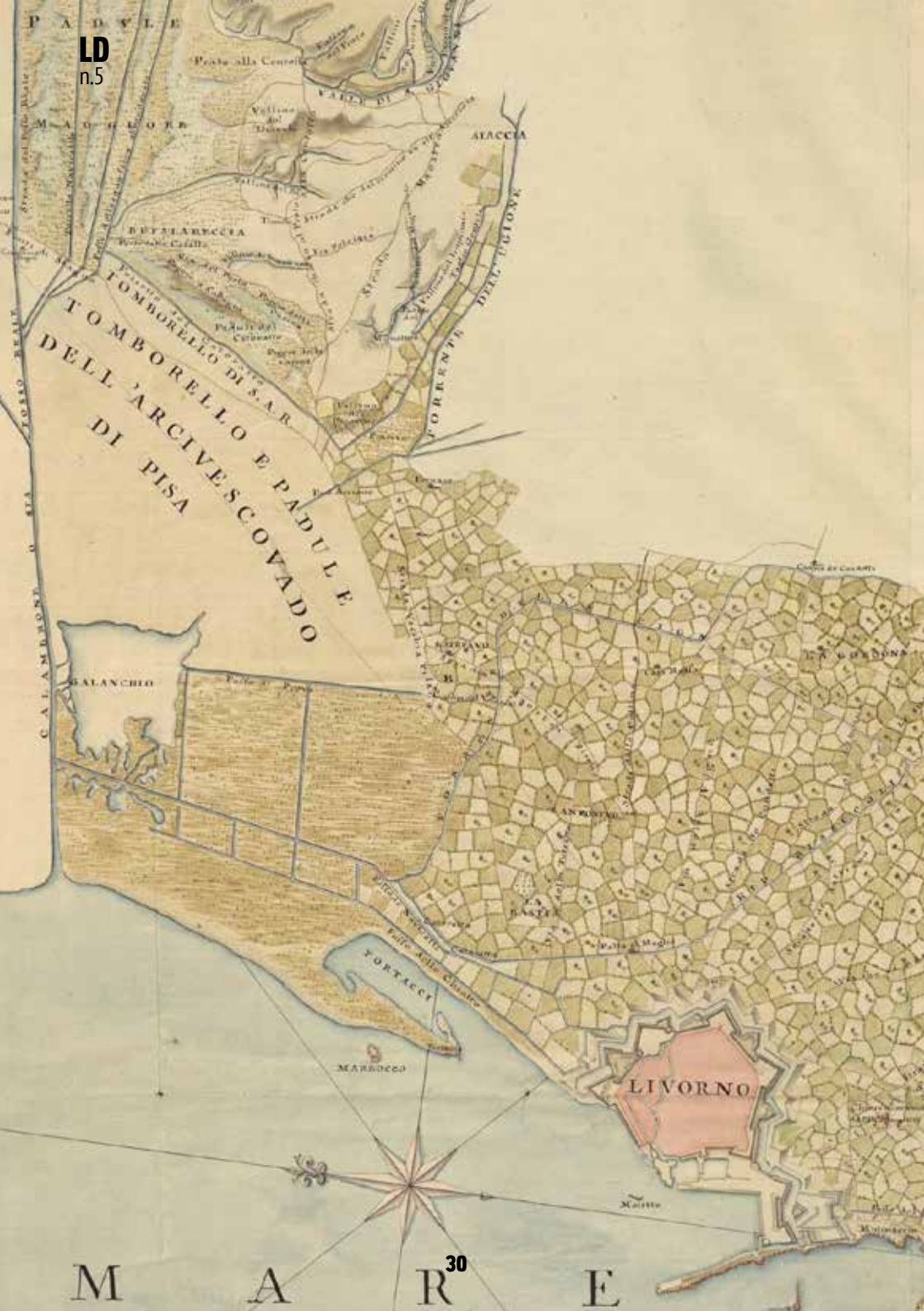
pisanus, sbocco obbligato della Repubblica Marinara di Pisa al mare aperto. Livorno, o meglio il suo nucleo originario, ha quindi un ruolo importante nella storia della Repubblica Marinara di Pisa, che durante la sua esistenza, cioè nei primi quattro secoli dopo il 1000, rappresenta, nel ridotto bacino mediterraneo, ciò che la Repubblica delle Province Unite realizzò in tutti i mari e gli oceani, a partire dalla sua indipendenza nel 1579: piccoli territori che hanno caratterizzato la loro storia avventurandosi non sulla terra, ma sull'immensità del mare. La trasformazione delle zone depresse in polder fu una necessità dei suoi abitanti e soprattutto della nuova Repubblica, che per vocazione ed opportunità si era dedicata al trading marittimo, di sanificare e proteggere dalla violenza del mare del nord dalle sue maree e dalle copiose inondazioni fluviali i luoghi dove già si erano insediati piccoli villaggi e di guadagnare un territorio utile

Beemster è il più antico polder olandese 1607 – 1612, inserito dall'Unesco, nel 1999, nella lista dei siti Patrimonio mondiale dell'umanità.

Spruytenburgh, Dykgraaf en Hoogbeemraetschap der Zeeweringen van den Hondsbossche en Duynen tot Petten, 1730, Bibliothèque Nationale del France. Paesi Bassi: Mappa di una zona costiera con le dighe e gli sbarramenti di protezione dei polder.

per i bisogni primari della sua popolazione. Ciò avvenne attraverso pazienti e sistematiche operazioni di ingegneria idraulica: esperienze di una comunità cartesiana che hanno generato metodiche scientifiche della disciplina, fino a dettare la stessa toponomastica delle città (dam = diga).

Al contrario, la trasformazione del territorio a nord di Livorno fu determinato prevalentemente dal naturale mutamento costiero dato dagli interrimenti alluvionali tipici di uno sbocco fluviale in un mare interno dai ridotti fenomeni ondosi e contenute maree, dove la lenta azione degli elementi naturali in parte condizionò la storia stessa della regione in un periodo in cui la necessità di plasmare artificialmente un territorio inospitale era rimossa da maggiori interessi rivolti altrove (nel periodo marinaro Pisano) e da opportunità sostitutive al possibile sfruttamento dei potenziali agricoli dell'area (periodo medico)



[Pianta della Pianura Livornese dal Padule Maggiore al Forte di Antignano] Dettaglio della zona nord - Cartografia Storica Regionale Toscana

Fiorentino e Granducale). Prova ne è l'assenza di antropizzazione degli approdi, che obbligavano al riposizionamento continuo degli ormeggi del porto pisano, in funzione del progressivo interrimento alluvionale fino all'abbandono, col declino pisano, ed alla costruzione della città porto nata per le necessità commerciali della potenza economica medicea.²

Così Livorno con il suo circondario, una terra di confine, in quanto fuori dalle direttrici delle comunicazioni terrestri, se non per vie fluviali, una volta che il mare non ha costituito più una barriera, ma, con l'evoluzione delle conoscenze e dei mezzi, un'opportunità, uno spazio di vastità percorribile, ha potuto sviluppare in virtù di una particolare posizione geografica, soprattutto a partire dal XVI secolo, un'intensa attività marittima e commerciale tale da rendere il suo porto tra i più grandi del Mediterraneo e sopperire con il traffico di cabotaggio alle difficoltà di collegamenti terrestri.

Stessa sorte per Amsterdam, che, nello stesso periodo, sostenuta da una capacità economica ed imprenditoriale di stampo moderno, estese le sue reti di comunicazione percorrendo anche tutte le rotte oceaniche. L'incontro tra le due città avvenne nel XVI secolo quando l'interesse per il Mediterraneo dei paesi nordici fu accresciuto dal miglioramento delle condizioni di vita prodottosi specialmente dopo Lepanto (1571) e la presenza delle loro navi divenne una costante. Una parte consistente di questa presenza fu rappresentata dagli olandesi, la cui fortuna fu frutto della pratica del commercio e della pirateria nel Mediterraneo oltre che dei traffici negli oceani atlantico e indiano, "gli olandesi furono attratti da Livorno come le api dai fiori."³

LE CITTÀ

Amsterdam e le più importanti città dei Paesi Bassi si svilupparono su terreni sottratti al mare o ai delta dei fiumi, mentre la città porto di Livorno fu costruita sul basso promontorio, all'apice della Gronda, sfruttando inizialmente, come bacini (Darsene), le insenature naturali che si trovavano alla sua estremità.

Ma nella prima metà del XVII secolo (1629 - 1645), poco dopo il 1606 anno in cui fu elevata al rango di città, si procedette al suo primo allargamento costruendo un nuovo quartiere intersecato di canali che mise le fondamenta sulle bonifiche delle aree acquitrinose prossime a quello che era stato il vecchio ingresso del porto pisano.

Osservando oggi la conformazione di questa parte di città, che insieme alle fortezze e brani di fortificazioni portuali è l'unica zona urbana integra di testimonianza storica, si trova una somiglianza maggiore con Amsterdam piuttosto che con la città lagunare da cui prese il nome di Venezia Nuova. In quel periodo a Livorno era già certa la presenza di olandesi, attestata sin dai primi anni del '600, quando fu ufficialmente

istituita la Congregazione Olandese Alemanna, dal momento che la città-porto era compresa da tempo nelle rotte mediterranee delle compagnie di navigazione della Repubblica. Infatti da quasi un secolo, in virtù del *benefizio libero*, era concesso il libero transito delle merci (ratificato poi con la dichiarazione di Porto Franco nel 1676), un regime daziario che consentì alla città di diventare il più importante mercato del grano del Mediterraneo e deposito franco per i traffici da Oriente a Occidente, in una condizione di floridezza che durò ancor di più del contemporaneo secolo d'oro olandese, superando tutte le crisi economiche e politiche che sconvolsero l'Europa. Peraltro sulle acque della rada del porto a metà del secolo (1653) si svolse una importante battaglia tra la flotta Olandese e quella Inglese che determinò un periodo di predominio Olandese sul Mediterraneo. L'Olanda si era infatti opposta all'editto di Cromwell, che stabiliva il monopolio del trasporto delle merci provenienti o destinate a porti o colonie inglesi, che minacciava l'acquisita potenzialità di trading che non poteva sostenersi solo per esigenze autarchiche. Livorno, pur trovandosi epi-



Pietre sepolcrali dei “giardini della Nazione Olandese – Alemanna”
A sinistra. Wilhelmus A Weert 1684 - 40 anni _ foto Tommaso Tocchini
A destra. Benjamin Major 1719 - 35 anni _ foto Gabriele Mastro
 Nella seconda iscrizione, le tappe di una vita avventurosa significativa del periodo storico.

Il luogo di sepoltura della comunità fu a partire dal 1642 un'area adiacente alla via pisana, oltre la cinta medicea, dopo l'allargamento del perimetro cittadino del 1835, per le leggi sanitarie del 1783, dovette trasferirsi oltre le nuove mura lorenesi dove si trova tuttora dal 1843.

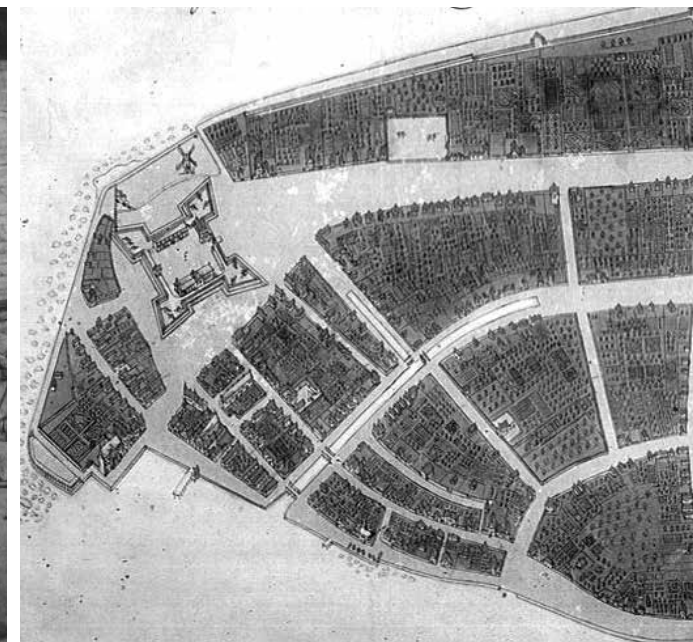
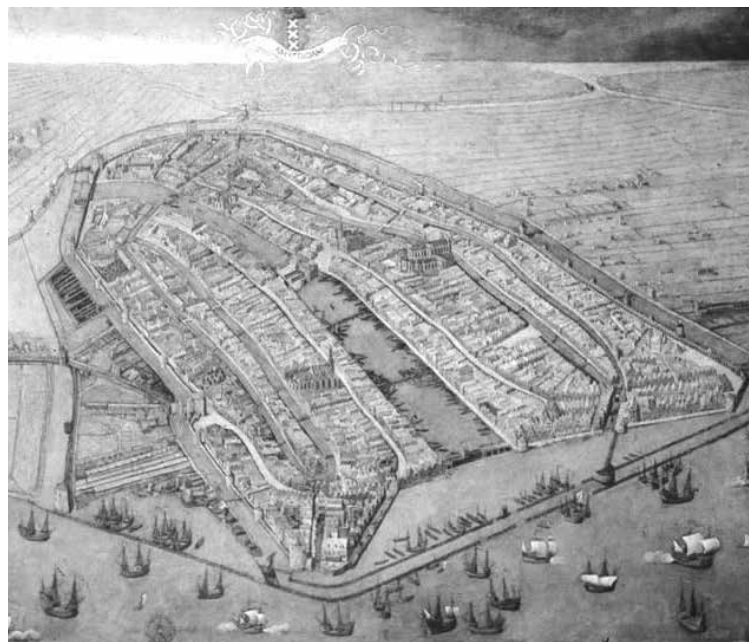


centro del conflitto, fu spettatrice neutrale alla sfida che furono obbligati a risolvere fuori dal porto. Questa imparzialità è testimoniata dall'accoglienza cittadina dei feriti di entrambi gli schieramenti, narrata dagli "annali" di Giovanni Vivoli. E significa-

Johannes Lingelbach (attribuzione), Battaglia di Livorno, 1655. Rijksmuseum, Amsterdam, olio su tela, 114 cm x 216 cm.
Scontro tra la flotta olandese e quella inglese.

tivo è poi il dipinto attribuito a Johannes Lingelbach, dove è raffigurata la battaglia svoltasi sotto gli occhi della popolazione appostata sugli spalti dei moli medicei. Da qui forse una memoria popolare che attribuiva a ingegneri olandesi il particolare

disegno dell'alveo dei canali per attivare la circolazione delle acque nei meandri della città, anche se è più attendibile l'ipotesi dell'apporto tecnico di maestranze veneziane. L'equivoco potrebbe essere nato sia dall'attribuzione ad un olandese di im-



portanti canalizzazioni di deflusso fluviale nei dintorni realizzate nel 1554⁴, sia dalla presenza a Livorno dell'ingegnere olandese Cornelis Jansz Meijer, che aveva trovato fortuna in Italia essendo stato incaricato a Pisa ed a Roma della regimazione delle acque dell'Arno e del Tevere, anche se questo avvenimento fu sicuramente posteriore al periodo in cui venne costruito il quartiere. Si può quindi accomunare Livorno ed Amsterdam per la loro storia marinara e per la loro funzione di emporio e raccordo tra gli itinerari commerciali tra i rispettivi retroterra e le vie del mare; due città a ciò predestinate per la collocazione geografica e per circostanze legate alla natura del loro territorio, pur nella diversità delle vicende storiche percorse. Entrambe città d'acqua e città d'incontro, risultato di decisioni politiche ed economiche, di vicende storiche, che hanno dato luogo ad una società eterogenea per etnie, nazionalità e formazione, generando un

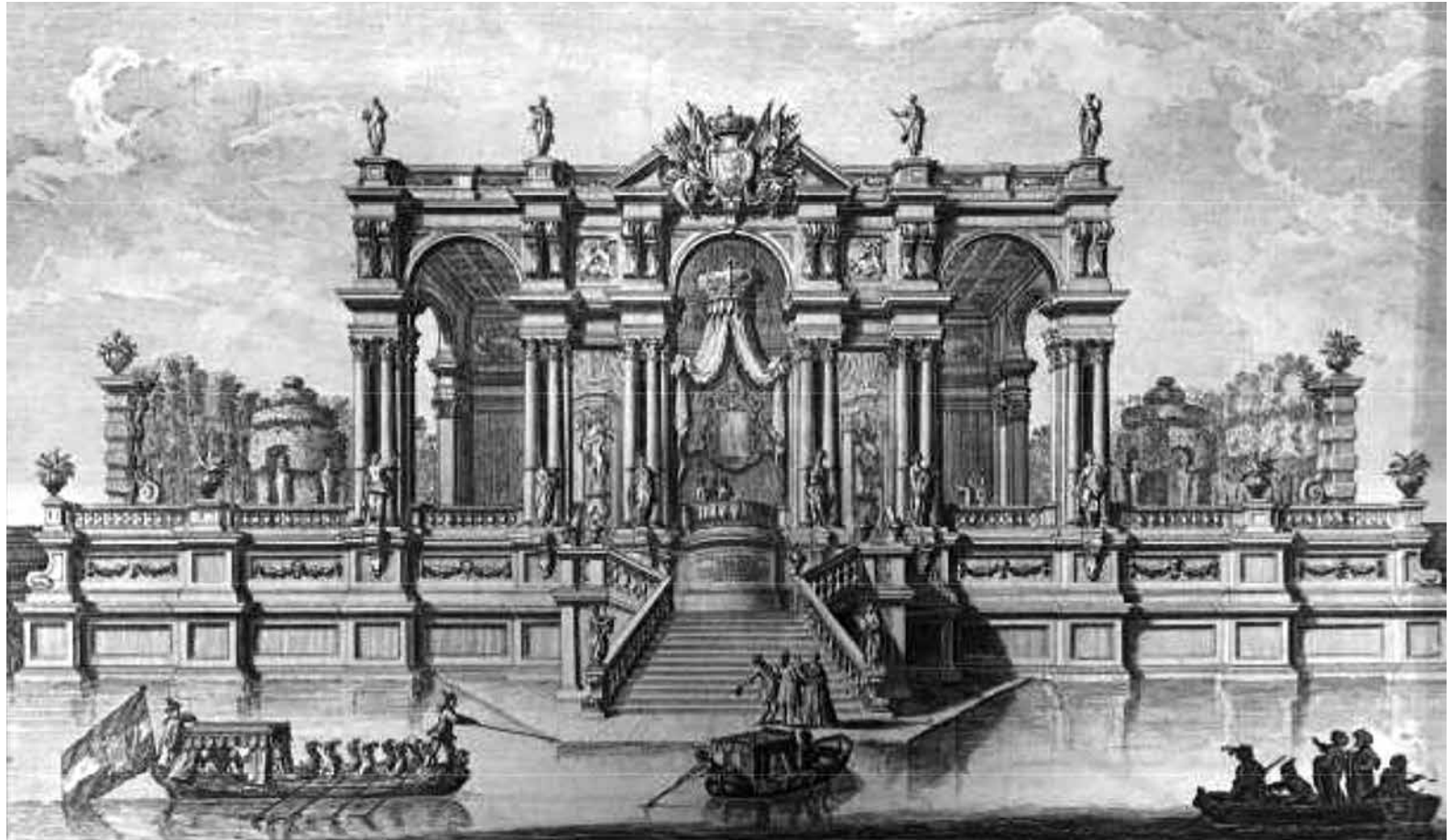
Illustrazioni coeve (prima metà '600).
In successione: Livorno con la
Venezia nuova, Amsterdam e Nuova
Amsterdam

ambiente vivace e culturalmente prolifico. La storia e le vicende descritte spingono a evidenziare altri collegamenti, analogie e coincidenze come la fondazione da parte degli olandesi, nello stesso periodo, della Nuova Amsterdam (1670) una quasi concomitanza che avrebbe potuto far nascere una omonimia tra il nuovo quartiere di Livorno e quel nucleo che poi diventerà la Manhattan di New York, permettendo di chiudere una catena associativa in termini lessicali, per riagganciarsi al Manhattanismo di Koolhaas. Tornando infine all'evoluzione dei rispettivi territori, a Livorno la fine del Porto Franco e il nuovo indirizzo industriale ha condotto nel secolo scorso a profonde trasformazioni dell'area portuale, che separata nettamente dal tessuto originario della città, cui era legata fin dalla nascita, è stata progressivamente ampliata con nuovi moli, darsene e canali in penetrazione nelle zone già paludose ormai sedimentate, alterando-

ne il paesaggio con l'occupazione e l'antropizzazione dell'area che fu del porto pisano e del mare aperto prospiciente. Anche l'area retrostante ha subito la stessa sorte, a seguito di una legge speciale degli anni '20, con l'insediamento di un polo petrolchimico, con raffinerie, depositi ed infrastrutture, che hanno saturato e snaturato tutta la piana compresa tra le nuove banchine portuali, la via Aurelia, il Canale del Calambrone.

In Olanda il territorio sottratto al mare, sempre più esteso e salvaguardato, ha invece mantenuto il suo prevalente carattere agricolo, consolidando l'unicità di una antropizzazione rivolta alla formazione di contesti naturalistici e terreni sperimentali per la ricerca e l'innovazione, forse la più importante palestra di formazione metodologica del "Countryside, The Future".

Questa esperienza dovrebbe servire come stimolo affinché la depressione economica dell'area livornese e il declino del modello energetico cui si affidava l'economia cittadina costituisca una opportunità, quella della conversione industriale in attività avanzate che consentirebbe di rigenerare il territorio restituendo gran parte della superficie violata alla natura ed alla vegetazione e riportando il paesaggio ad un livello di qualità ambientale evoluta: una "nuova" campagna come prossima frontiera dell'urbanizzazione.

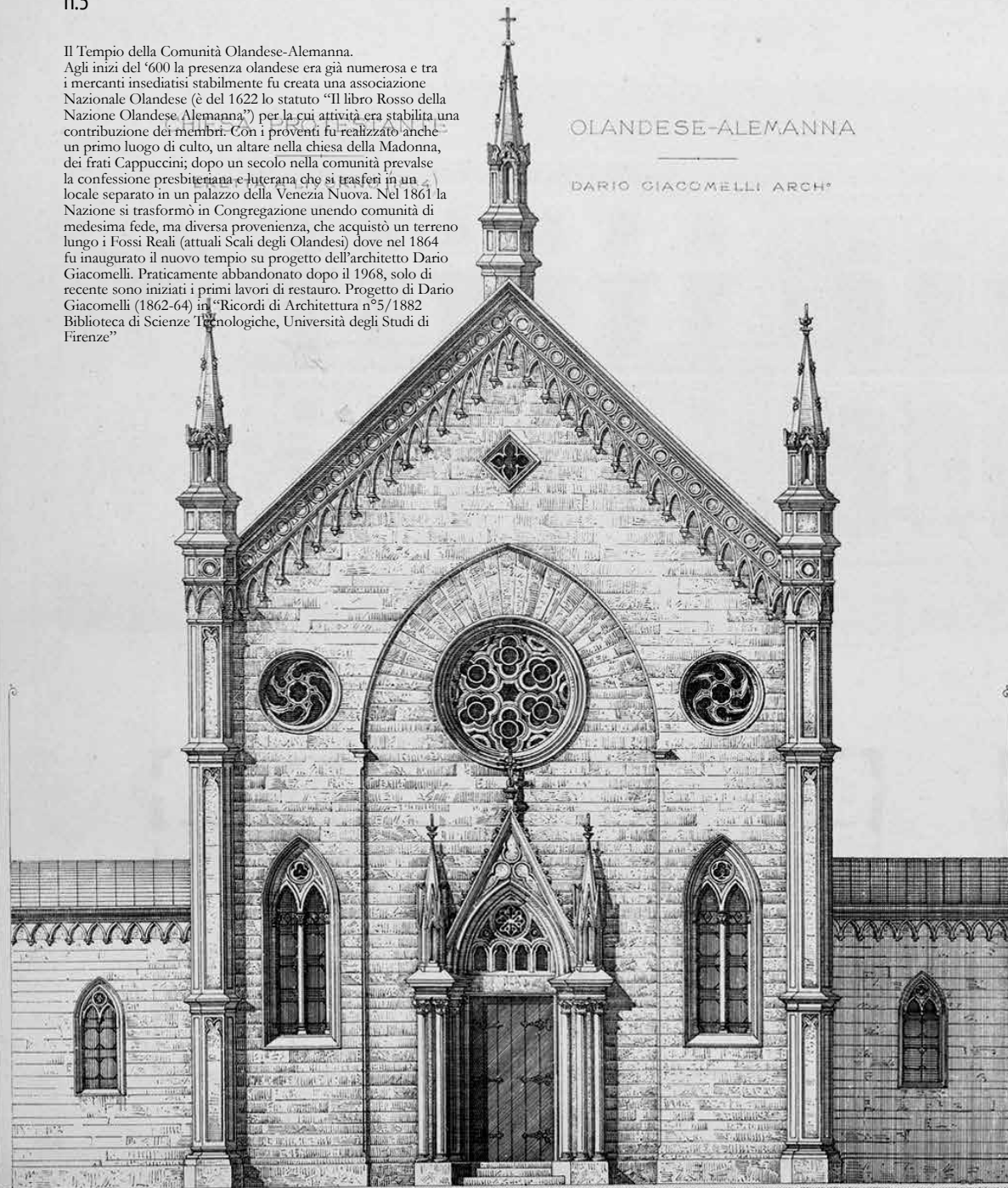


Palco d'onore fatto costruire dalla Nazione Olandese sul Molo Mediceo per i festeggiamenti in onore della visita di Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria e granduca di Toscana (1766) – Museo della Città, Livorno _ foto di Tommaso Tocchini.

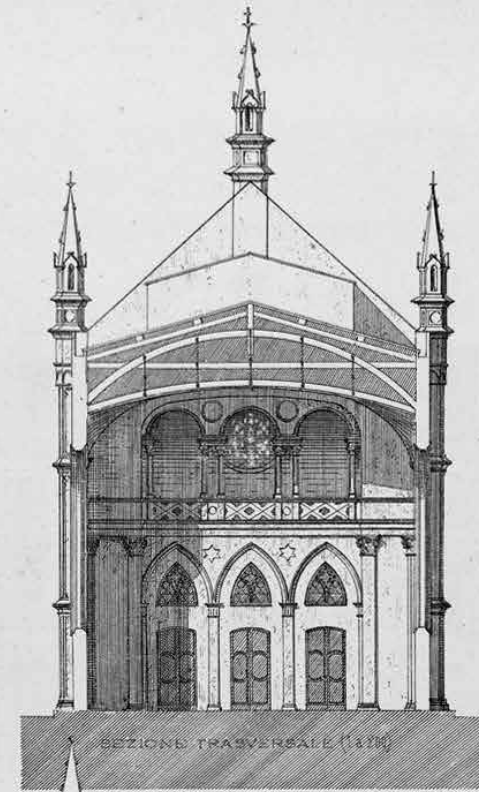
Il Tempio della Comunità Olandese-Alemanna.
 Agli inizi del '600 la presenza olandese era già numerosa e tra i mercanti insediatisi stabilmente fu creata una associazione Nazionale Olandese (è del 1622 lo statuto "Il libro Rosso della Nazione Olandese Alemanna") per la cui attività era stabilita una contribuzione dei membri. Con i proventi fu realizzato anche un primo luogo di culto, un altare nella chiesa della Madonna, dei frati Cappuccini; dopo un secolo nella comunità prevalse la confessione presbiteriana e luterana che si trasferì in un locale separato in un palazzo della Venezia Nuova. Nel 1861 la Nazione si trasformò in Congregazione unendo comunità di medesima fede, ma diversa provenienza, che acquistò un terreno lungo i Fossi Reali (attuali Scali degli Olandesi) dove nel 1864 fu inaugurato il nuovo tempio su progetto dell'architetto Dario Giacomelli. Praticamente abbandonato dopo il 1968, solo di recente sono iniziati i primi lavori di restauro. Progetto di Dario Giacomelli (1862-64) in "Ricordi di Architettura n°5/1882 Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Università degli Studi di Firenze"

OLANDESE-ALEMANNA

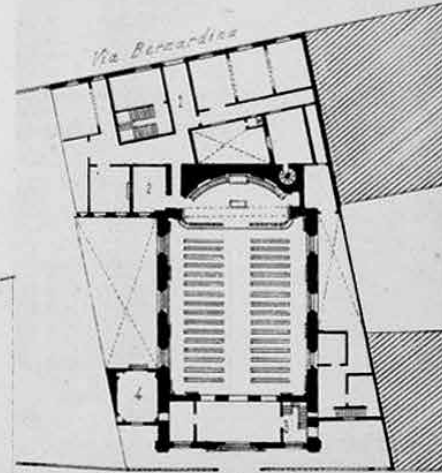
DARIO GIACOMELLI ARCH.



40 GIACIATA (Prop. 1:100)

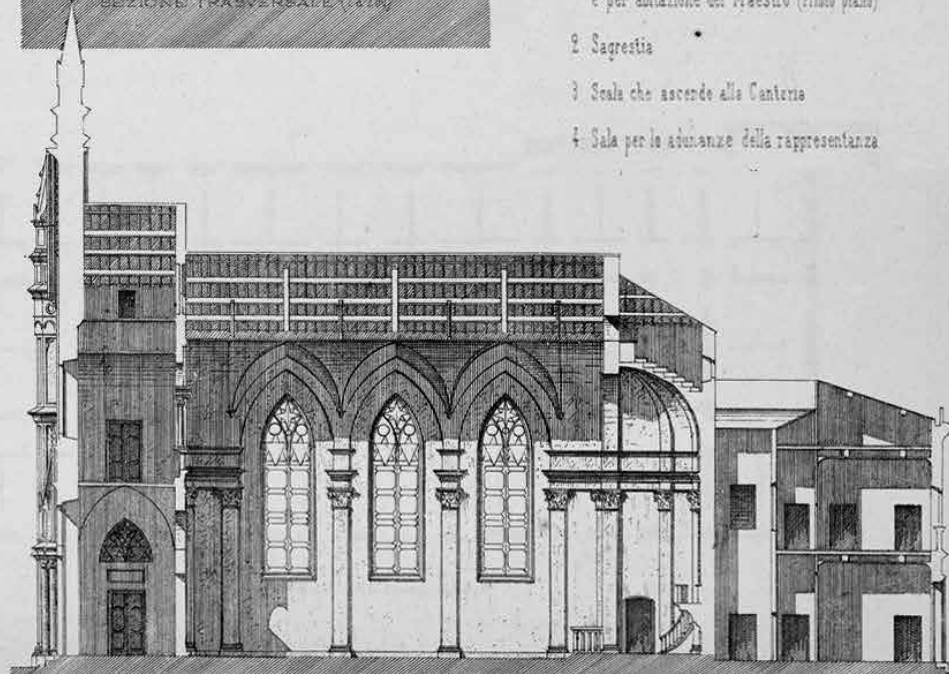


SEZIONE TRASVERSALE (1:100)



Via degli Scali agli Olandesi

- 1 Fabbricato ad uso di Scuola (Piano terreno) e per abitazione del Maestro (Primo piano)
- 2 Sagrestia
- 3 Scala che ascende alla Cantoria
- 4 Sala per le adunanze della rappresentanza



SEZIONE LONGITUDINALE (1:200)

Note

¹ La cosiddetta Gronda è una linea di repentina discontinuità di quota, in questo caso, tra la piattaforma geologica al cui apice occidentale fu fondato il villaggio di Livorno e la piana alluvionale d'Arno, il sinus pisanus.

² L'area fra il corso dell'Arno, le colline e la Gronda di Livorno, rappresentava un grosso problema per la sua condizione di terra pianeggiante, in molte zone posta sotto il livello del mare e limitata verso di questo da una serie di dune sabbiose, che contribuivano a rendere quanto mai difficile il deflusso delle acque stagnanti. In questa zona furono eseguiti fra il XIV e XVII secolo molti interventi per favorire il deflusso dell'Arno in tempi di piena e per la regimentazione delle acque torrentizie che confluivano negli stagni costieri per proteggere i canali di collegamento tra il porto e l'Arno, che non portarono alla bonifica, ma che variarono le dinamiche delle mutazioni costiere.

³ Gli olandesi si inserirono negli scambi crescenti del porto di Livorno con il Medio Oriente e nord Africa dovuta alla forte presenza di liberi mercanti di provenienza islamica e armena delle comunità di immigrazione (conseguenti alle leggi livornine) seconde solo a quella ebraica, offrendo coperture assicurative e maggiori capacità di carico. Nello stesso tempo Livorno stabilì relazioni anche con porti oltre Gibilterra fino a quelli del mare del nord, "gli olandesi erano attratti da Livorno come le api dai fiori" e divenne il nodo principale della rete olandese del mediterraneo oltre che la destinazione di molte delle sue navi provenienti dall'Atlantico. Prova ne è che nella prima metà del 600 Bernard de van der Broecke, tesoriere della Nazione Olandese gestiva da Livorno i traffici tra i maggiori porti italiani ed il nord Europa fino ad esplorare una rotta commerciale con Terranova, inserirsi senza scrupolo nel mercato degli schiavi e di mantenere rapporti con l'ostile Spagna usando la bandiera di comodo del Granducato di Toscana.

⁴ del Fosso Reale e il suo Antifosso, canali artificiali che raccoglievano le acque dello Zannone e di altri fossi dell'entroterra e attraversando le zone paludose le convogliavano direttamente nel mare.

Consultazioni di Approfondimento

- T. Tocchini, *La città-porto*, in Largo Duomo n.2, 2019

- R. Amico, *La Navigazione interna e le nuove opere del Canale Navigabile Pisa-Livorno nei documenti dell'Ufficio del genio civile di Pisa (1904-1943)*, in Nuovi Studi Livornesi XIV, 2007.

- G. Ciccone, C. Errico, A. Marchi, M. Montanelli, *Lo stagno e il territorio circostante. Il sistema dei fossi e il problema delle bonifiche nella pianura meridionale pisana*, in "Vie d'acqua, vie di terra, la logistica di altri tempi a Collesalveti", Felici Editore, Pisa, 2006.

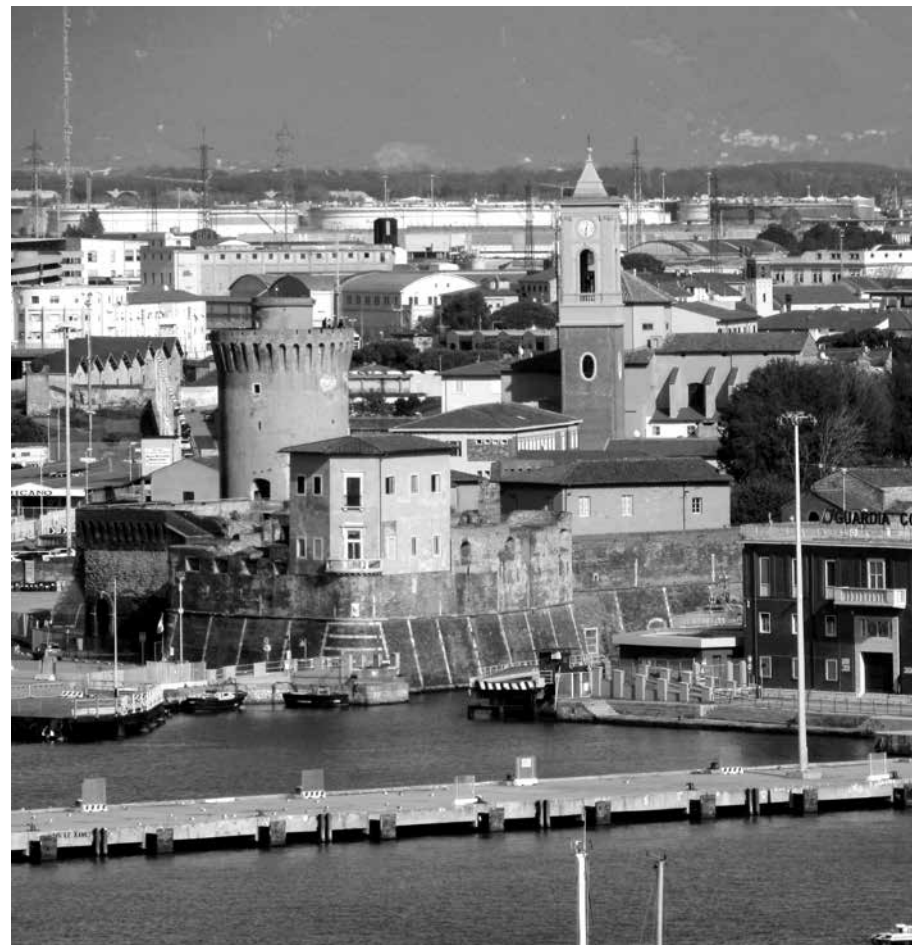
- D. Abulafia, *Il grande mare: Storia del Mediterraneo, Intrusi nel Mediterraneo (1571-1650)* - Mondadori, Milano, 2016.

- M.C. Engels, *La battaglia per l'egemonia nel Mediterraneo. Una ricostruzione dello scontro fra inglesi e olandesi presso Livorno (14 marzo 1653)* in Nuovi Studi Livornesi XIV, 2007.

- Documenti esposti nella palazzina del Cimitero degli Olandesi appartenenti alla mostra e convegno "Al di là della Memoria: I Giardini della Nazione Olandese Alemanna"

- M. L. Ceccarelli Lemut, F. Franceschini, G. Garzella, O. Vaccari, *La Toscana dal fiume al mare* (a cura di), Vallis Arni/ Arno Valley, Fondazione Piaggio, Pacini Editore, Pisa, 2019.

A lato. La zona nord (antico sinus pisanus), oltre la Fortezza vecchia e il centro storico, occupata dal porto ed area industriale vista dal Fanale.





A lato. Kisho Kurokawa_Nakagin Capsule Tower, Tokyo, 1970-72.

Il Nakagin Capsule Tower è un edificio a uso misto residenziale e commerciale ubicato tra gli esclusivi quartieri Shinbashi e Ginza di Tokyo e rappresenta uno degli edifici iconici realizzati da uno dei maggiori interpreti del movimento metabolista giapponese.

ROUTINE METABOLISTA¹

Marcello Marchesini

La campagna è una merda. Parafrasare l'affermazione dell'architetto brasiliano Paulo Mendes da Rocha "La natura è una merda", è opportuno per sottolineare il decisivo ruolo dell'architetto che è quello di intervenire sulla natura, modificandola in modo cosciente per le esigenze della vita dell'uomo.

Questa è la realtà e non il contrario. Ma Rem Koolhaas, attraverso la sua ricerca che parte dal Manhattanismo, sembra raccontare un'altra storia. La storia di una città nata spontaneamente troppo in fretta, uno scenario urbano interamente costruito dall'uomo e quindi artificiale, finto, non reale perché non originario: vivere a New York è un po' come vivere in "Alice nel paese delle meraviglie", ossia vivere nella

fantasia. Per anni Rem Koolhaas ci ha fatto credere questo. E ci ha incantato, come un pifferaio magico, attraverso una retorica basata sul dire tutto e il contrario di tutto che poi altro non è che una rappresentazione dell'ipocrisia e delle ambiguità del nostro tempo. L'apoteosi la raggiunge con Bigness e Junkspace dove l'investigazione polemica alterna momenti di esaltazione e altri di disapprovazione della città contemporanea con i suoi paradossi. Nella sua mostra *Fundamentals* di Venezia propone un'architettura senza architetti.

Le apparenze ingannano e un messaggio sotterraneo si insinua: dietro ad una volontà di ricerca radicale si nasconde quella di indottrinamento delle masse necessario per continuare a giustificare una teoria che

affonda le radici in logiche di insediamenti dove la grande dimensione che supera la scala architettonica è l'unico strumento per costruire un futuro possibile: "se l'urbanistica genera delle potenzialità e l'architettura le sfrutta, la Bigness schiera la generosità dell'urbanistica contro la grettezza dell'architettura". E' la sconfitta dell'architettura.

E' la vittoria dell'individualismo.

Ma l'architettura, come del resto tutte le arti, non è lo specchio della società? E la società non è formata da individui? Gli edifici sono la conseguenza della psicologia di chi li ha costruiti o il risultato di una pianificazione stabilita a tavolino?

Preso coscienza di tutto questo, non rimane altro da riscontrare che Rem Koolhaas ci ha fregati una seconda volta: prima con Delirious New York esibisce la prova che gli architetti non sono determinanti quando si parla di pianificazione della città e poi con Countryside dice che i territori rurali "non sono il prossimo grande luogo in cui gli architetti possono intervenire".

L'architettura grida vendetta!

Quindi, se le numerose trasformazioni che si stanno progressivamente avvicinando nel 98% del territorio non urbano individuate dal report di Rem Koolhaas sono lo specchio della realtà contemporanea nelle sue variegata sfaccettature, allora la de-

generazione del movimento moderno ha vinto. Koolhaas ha vinto. Lo studio rivolto alla grande scala della città passa da una dimensione urbana ad una territoriale; poi ad una continentale e infine addirittura globale, terrestre. E' questa la progressione degli interessi di Koolhaas nei confronti dei fenomeni che alterano il pianeta.

Ma in tutto questo l'architettura cosa c'entra? Niente!

Tutte le storie raccontate in Countryside sono la fotografia dello stato dell'arte, un'istantanea di ciò che succede nel mondo al di fuori delle città. "Ciò che queste storie hanno in comune è che accadono tutte in campagna e che quindi non ne sentiamo mai parlare. Fanno sembrare improvvisamente la campagna più futuristica di qualsiasi città grande o intelligente, un mondo pieno di drammaticità e potenziale"²².

Rem Koolhaas prepara il terreno per conquistare campo. Sistema le zolle per gettare quei semi affinché l'intero territorio non urbanizzato, diventi urbanizzabile così da congestionarlo come già era successo nel 1807 attraverso il disegno della griglia di Manhattan che Koolhaas definisce il "più coraggioso atto profetico della civiltà occidentale: la terra che spartisce è vuota; la popolazione che descrive, ipotetica; gli edifici che individua, fantasmi; le attività che concepisce, inesistenti"²³.

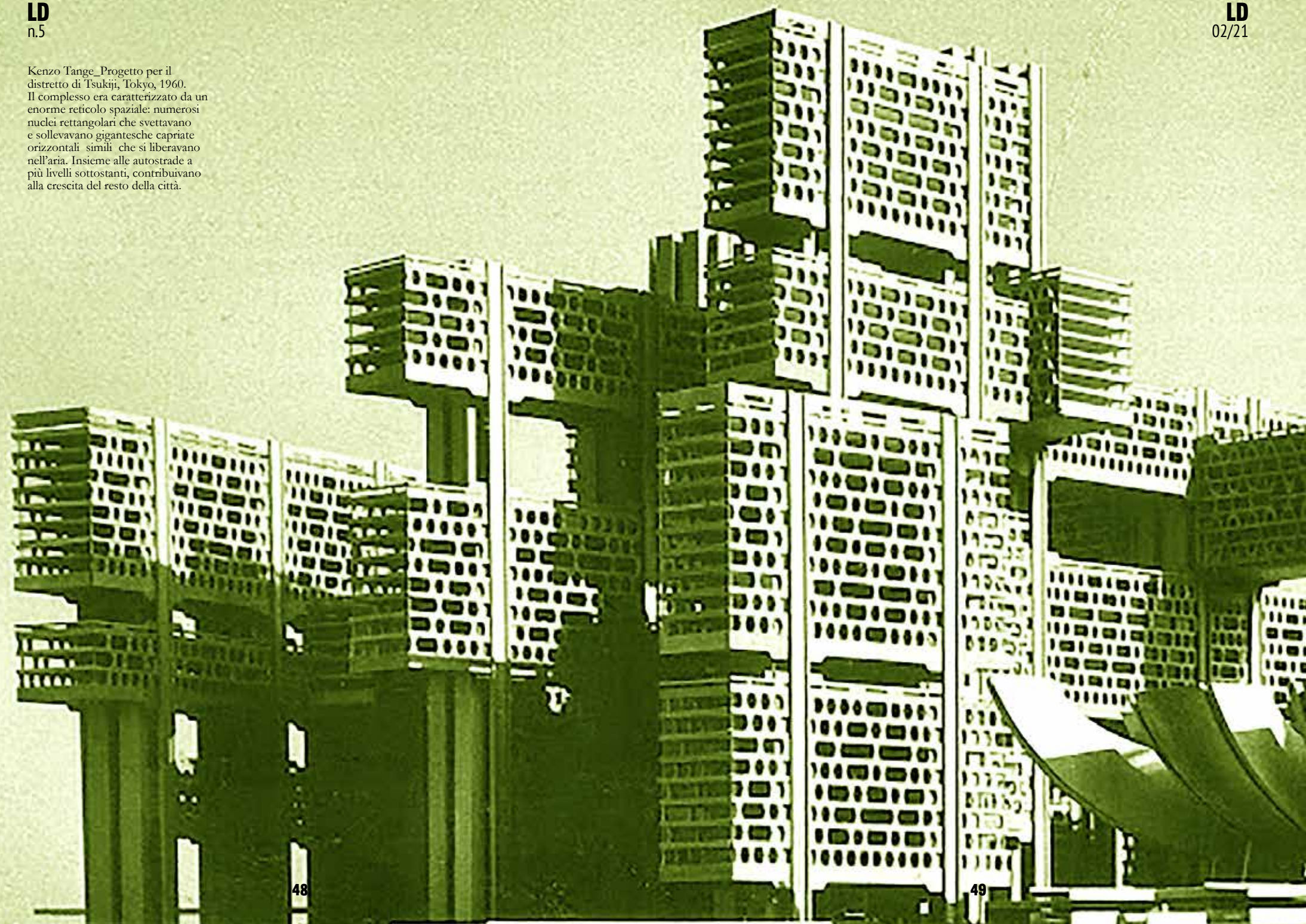
**"LA CITTÀ È LA
MACCHINA E LA
CAMPAGNA È LA
FONTE DI
ENERGIA.
IN TUTTO
QUESTO,
L'UOMO, È IL
SOLO
RIVOLUZIONARIO
CHE POTREBBE
CONTROVERTIRE
IL TREND."**

Koolhaas quindi, come un bambino che aspetta arrivi Natale, si prepara ad entrare in azione attraverso una nuova post-urbanizzazione mondiale capace di colonizzare l'intero pianeta.

Prende forma quella visione metabolista che vede la campagna non come luogo dotato di una propria autonomia ma come cosa accessoria: una sorta di Matrix dove macchine dotate di intelligenza artificiale riescono a sopravvivere usando l'uomo come fonte di energia, "coltivandolo" per sfruttarne il calore e la bioelettricità naturali. La città è la macchina e la campagna è la fonte di energia. In tutto questo, l'uomo, è il solo rivoluzionario che potrebbe controvertire il trend.

Visione metabolista che vede una vera e propria meta-architettura che si occupa di equipaggiare ogni livello abitativo compreso quello della mobilità con meccanismi in grado di dialogare ad ogni livello della scala territoriale e di funzionare come parte di un tutto. Da qui è immediato comprendere come si arrivi al concetto di singole parti che si caricano di una connotazione sempre più vicina a quella di "equipaggiamento", ovvero di accessorio per l'uomo, e sempre più lontana da quella di luogo inteso in senso tradizionale. La città non esiste più, è distrutta, e con essa migliaia di anni di storia dell'architettura.

Kenzo Tange_Progetto per il
distretto di Tsukiji, Tokyo, 1960.
Il complesso era caratterizzato da un
enorme reticolo spaziale: numerosi
nuclei rettangolari che svettavano
e sollevavano gigantesche capriate
orizzontali simili che si liberavano
nell'aria. Insieme alle autostrade a
più livelli sottostanti, contribuivano
alla crescita del resto della città.



Lavorando alla grande scala il metabolismo è a favore della creazione di un insieme continuo tra i centri maggiori e le aree periferiche e contro il concetto delle New Towns. Questo perché bisogna vincere i fallaci concetti di limite urbano e di limite nazionale. Come Ecumenopolis, la città immaginata dal city planner greco K. A. Doxiadis che consiste in gruppi di grandi città appartenenti a diverse nazioni e collegate insieme in un tessuto continuo, le città contemporanee, metapolis, si uniranno l'una all'altra seguendo logiche legate allo sviluppo delle attività proprie delle comunità insediate e dell'informazione a livello globale e non quelle derivanti dai confini territoriali. Ogni metapolis costituirà quindi un'unità urbana per gli Ecumenopolitani. Così come la Megalopoli è il prodotto del ventesimo secolo, Ecumenopolis – Metapolis sarà quello del ventunesimo.

La stessa cosa vale per Rem Koolhaas che vede la campagna come il futuro prodotto di una urbanizzazione globale per migliorare le condizioni di vita dell'uomo nell'abitare il proprio pianeta.

La casa è una macchina per abitare: Le Corbusier, 1923. Testo manifesto: Unité d'Habitation, Marsiglia, 1952.

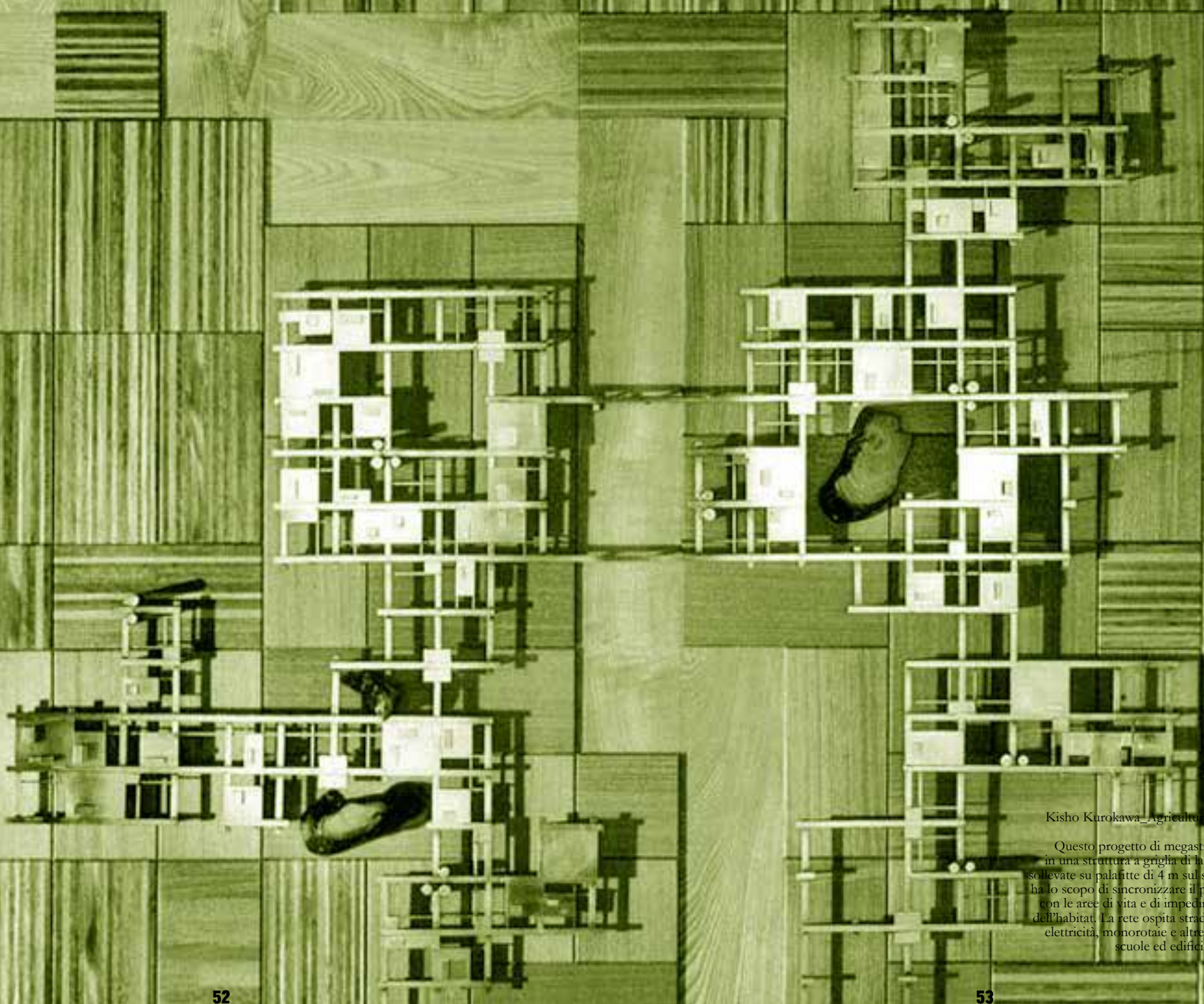
La terra è una macchina per abitare: Rem Koolhaas, 2023. Testo manifesto: Half World Building, Terra, 2052.

Una volta era tutta campagna

L'obiettivo di Rem Koolhaas è chiaro: prima di poter partorire la meta-architettura che ha concepito, deve provare che essa non esiste ancora. Per poter vantare la primogenitura della sua creatura, deve distruggere la credibilità del mondo rurale, liquidare lo sfavillio seducente della sua modernità che si apre al suo sguardo radi-

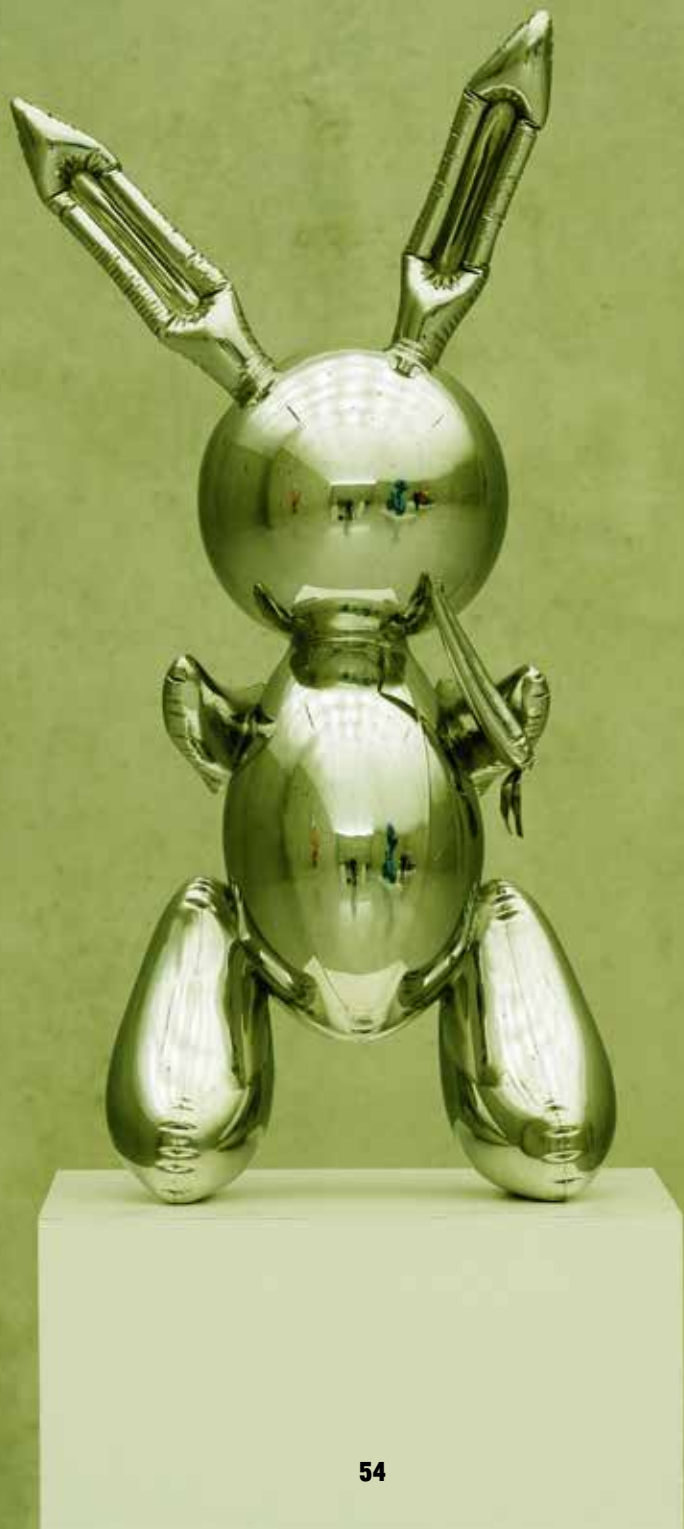
A lato. Kenzo Tange, La torre Shizuoka, Shinbashi, Tokio, 1968. Questo progetto di megastruttura consiste in una struttura a griglia di lastre di cemento sollevate su palafitte di 4 m sul suolo agricolo e ha lo scopo di sincronizzare il paesaggio rurale con le aree di vita e di impedire l'allagamento dell'habitat. La rete ospita strade, servizi idrici, elettricità, monorotaie e altre strutture come scuole ed edifici amministrativi.





Kisho Kurokawa_Agricoltura, il City, Sakaide,
1960.

Questo progetto di megastruttura consiste in una struttura a griglia di lastre di cemento sollevate su palafitte di 4 m sul suolo agricolo e ha lo scopo di sincronizzare il paesaggio rurale con le aree di vita e di impedire l'allagamento dell'habitat. La rete ospita strade, servizi idrici, elettricità, monorotaie e altre strutture come scuole ed edifici amministrativi.



A lato. Jeff Koons_Rabbit, 1986. Fusione in acciaio inossidabile di un coniglio gonfiabile. L'opera di Koons è stata battuta all'asta da Christie's New York al prezzo eccezionale di 91.1 milioni di dollari.

cale di genio visionario. Dal 1978 combatte contemporaneamente su due fronti: da una parte intraprende una campagna sistematica di indagine e analisi nei confronti della città modernista americana con la sua griglia e del suo habitat naturale, Manhattan; dall'altra porta a termine un'operazione parallela pianificando come urbanizzare metà del pianeta e consegnare al mondo l'icona metabolista.

Da un punto di vista teorico il progetto di Rem Koolhaas si inserisce in quello che nel pensiero di Walter Benjamin è definito come la perdita di aurea⁴. Nel caso di Rem Koolhaas la perdita di aurea assume un valore politico, un valore d'uso. E' una forma di comunicazione che vuole incidere sul pensiero delle persone. La mancanza di architettura nelle storie che racconta e la sola presenza dell'urbanistica o del territorio non vogliono essere una denuncia bensì la rappresentazione e costruzione propagandistica di un pensiero politico. Adorno identifica questa perdita di aurea con la mercificazione dell'arte di cui l'architettura fa parte. Nelle arti figurative è emblematico l'esempio di Jeff Koons, dove l'aurea perduta dell'arte viene sostituita dalla falsa aurea della merce.

In architettura è Koolhaas che porta a compimento quanto già Benjamin aveva predetto: il bisogno culturale di compensare la perdita dell'aurea dell'arte con la "falsa attrattiva" della merce e del personaggio famoso: Rem Koolhaas incarna entrambe le due ambizioni. Nelle opere di OMA emerge una totale adesione al pragmatismo critico che caratterizzano le opere d'arte della modernità adornianamente intesa. La conseguenza è che quello che nelle opere moderne si presenta come "negazione" della realtà non originale quale essa è – di qui, appunto, la sua dimensione utopica e insieme auratica – nelle opere di OMA

(come quelle di Koons), e in quelle di molti altri artisti contemporanei, si presenta piuttosto come una dimensione "affermativa" nei confronti del reale, tanto da tradursi in una cieca accettazione dell'esistente che viene assorbito per poi essere trasformato. La metropoli comunque, non è il modello urbano di riferimento che dovrebbe essere preso in considerazione pur essendo quello più attraente e riconoscibile sul piano della complessità delle funzioni e della gestione nella sua totalità. Questo per due motivi: primo perché le metropoli sono meno diffuse nel mondo rispetto alle città che non sono delle metropoli, secondo perché il numero delle persone che vivono nelle metropoli sono molto meno di quelle che vivono nelle piccole città. Le domande che ci dobbiamo quindi fare, per non dare sempre per scontato tutto quello che dice Rem Koolhaas, sono: quante persone vivono nelle metropoli? Quante sono le città che hanno meno di 1 milione di abitanti? Dove vive la maggior parte degli abitanti del nostro pianeta? La vera massa critica è lì, non nelle metropoli che si contano sulle dita di una mano. L'umanità è malata ma non sarà la campagna a salvarla: lo dimostrano proprio gli studi fatti attraverso Countryside che evidenziano quanto le campagne (non solo oggi, ma da sempre e in tutto il mondo)

**"PARADOSSALMENTE
QUESTI LUOGHI
SONO UNA
SORTA DI GRANDE
RIMOSSO CHE
PERMETTE IL
FUNZIONAMENTO
DEGLI
AGGLOMERATI
URBANI: SONO IL
CORTILE DOVE
VIENE
CONVOGLIATA
L'ENERGIA
NECESSARIA AL
FUNZIONAMENTO
DEL MONDO."**

siano già intensamente sfruttate e non solo attraverso l'agricoltura che, ad esempio in Italia, sta lasciando spazio ai boschi, sempre più numerosi e in salute. Certo le situazioni sono molteplici: nel resto del mondo ci sono edifici industriali enormi senza finestre o parcheggi perché la presenza umana non è prevista. Gigantesche costruzioni che fanno della purezza dei volumi l'essenza dell'edificio utilitaristico per definizione senza nessuna ambizione architettonica. Qui gli edifici sono per le cose e le macchine. Migliaia di anni di storia architettonica e culturale vengono abbandonati. Ma ci sono anche luoghi rimasti incontaminati o semplicemente che, nonostante le numerose trasformazioni, hanno mantenuto quell'aurea che consente ancora oggi di esprimere l'alto valore culturale e paesaggistico originario. La Toscana testimonia tutto questo.

**La natura sopporta solo la verità
(Ma credo che questo lo abbia già detto Adolf Loos)⁵**

1932. F. L. Wright aveva scritto in quell'anno il saggio *The Disappearing City* nel quale esprimeva le sue idee in fatto di urbanistica. Egli riteneva utile decentrare le funzioni delle città sovraffollate in nuovi centri di campagna e progettò Broadacre

City come una città a bassa densità abitativa. Ogni lotto comprendeva un terreno di almeno un acro (4000 mq) di superficie in modo tale che i cittadini potessero isolarsi nel verde o investire il proprio tempo nell'agricoltura; campagna e città erano mescolati. La città aveva una pianta quadrata di 10 km per lato.

1978. Con *Delirious New York*, Koolhaas dettava il manifesto della "manhattanizzazione del mondo" e iniziava la sua campagna propagandistica puntando il dito sul caso singolare della grande città come paradigma della nostra società ma dimenticandosi, di fatto, tutto il resto che perciò non entra mai in partita ma rappresentava invece la fetta più grossa della torta anche se decisamente meno fashion e cool: alle pretese correttive dell'urbanistica contrapponeva la selvaggia bellezza della metropoli e dichiarava la congestione unica forma di urbanizzazione possibile nell'era del capitalismo sfrenato.

2020. Countryside è il nuovo slogan con il quale Koolhaas mette in discussione il concetto stesso di campagna, quell'altrove bucolico che per millenni ha rappresentato l'alternativa alla vita urbana e il riscatto dall'artificio attraverso la Natura.

Contraltare agli studi sulle metropoli, Countryside si interessa alla superficie

terrestre non occupata da insediamenti umani: una superficie enorme che sarebbe sbagliato considerare alternativa alle città, essendo più simile a un laboratorio dove la scienza è al servizio di sofisticate tecniche di produzione del cibo e altro. Paradossalmente questi luoghi sono una sorta di grande rimosso che permette il funzionamento degli agglomerati urbani: sono il cortile dove viene convogliata l'energia necessaria al funzionamento del mondo.

Ma dove si spinge l'idea di poter avere a disposizione aree geografiche immense non ancora sfruttate? Possono gli oceani essere considerati campagna?

Esistono modelli di riferimento che si interrogano sul rapporto città-campagna?

Due i principali.

Il primo - Half Earth - basato sul manifesto di E.O. Wilson, implica una radicale divisione tra la natura originaria e quella antropizzata: metà del pianeta è urbanizzato, l'altra metà è destinata ad una riserva naturale per preservare la biodiversità.

Il secondo - Shared Planet - propone un approccio più integrato tra i due domini.

La mostra *Countryside, The Future*. La rassegna enciclopedica sulla super-campagna usa i sei livelli della spirale di Wright per affrontare un tema per ogni piano. Come *Fundamentals* alla Biennale di Venezia era una mostra sull'architettura senza architetti, *Countryside* non è una mostra d'arte o architettura: piuttosto una mostra sulla socialità, sull'antropologia, sulla politica.

Testo drammaturgico città-campagna. L'architettura si fa interprete.

Note

¹ Titolo di un articolo pubblicato su *Domus* 969-maggio 2013 sul progetto iconico realizzato a Tokyo, il *Nakagin Capsule Tower* di Kisho Kurokawa che, sorprendentemente, non è ancora stato demolito nonostante si trovi in un pessimo stato di conservazione e solo 10 delle 140 capsule realizzate dalle dimensioni scellerate di (2,3 x 3,8 x 2,1 m) sono ancora abitate.

² Traduzione di una frase riportata sulla prima di copertina del catalogo "*Countryside, a report*" della mostra presentata quest'anno al Guggenheim Museum di New York.

³ Nel 1807 Simeon DeWitt, Gouverneur Morris e John Rutherford ricevono l'incarico di progettare il modello che regolerà l'occupazione finale e definitiva di Manhattan. Quattro anni più tardi propongono — oltre la demarcazione che separa la parte conosciuta della città da quella sconosciuta — 12 avenues in direzione nord-sud e 155 strade in direzione est-ovest. Con questo semplice atto essi definiscono una città di $13 \times 156 = 2028$ isolati (esclusi gli intralci topografici): una matrice che cattura, al contempo, tutto il territorio restante e tutte le future attività dell'isola. Ecco nata la griglia di Manhattan.

⁴ La sua teoria sulla perdita dell'aurea nell'opera d'arte contemporanea, è bene espressa nel saggio "L'origine dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". L'avvento dell'industria culturale e del cinema, connesso ai nuovi mezzi per riprodurre un'opera d'arte in qualsiasi tempo e luogo, genera, secondo Benjamin, la perdita dell'unicità dell'opera d'arte, espressa con il concetto di "aurea". Da evento irripetibile qual'era, infatti, l'opera si trasforma continuamente attraverso la moltiplicazione delle riproduzioni.

⁵ Aforisma di Luigi Snozzi il quale cita Adolf Loos che con il suo libro *Parole nel vuoto* criticò aspramente la Secessione viennese nel momento di massima espansione poiché da lui considerata la rappresentazione di un gusto ormai superato rispetto alla realtà contemporanea.

A lato. Half Earth, progetto per una biodiversità del pianeta, Half-Earth: Our Planet's Fight for Life, 2016.

Basato sul manifesto di E.O. Wilson, il progetto prevede che una metà del pianeta venga utilizzata come riserva naturale per preservare la biodiversità che esclude la presenza dell'uomo.



A lato. Foz Tua dam
© Luís Ferreira Alves.

COSTRUIRE IL PAESAGGIO: EDUARDO SOUTO DE MOURA. CENTRALE IDROELETTRICA, DIGA FOZ TUA, ALIJÓ

Luca Barontini

Datas de Projeto: 2011-2014

Datas de Construção: 2011-2018

Localidade: Foz do Tua, Alijó, Douro - Portugal

Dono de Obra: EDP – Gestão da Produção de Energia, S.A.

Direção e Gestão de Obra: EDP – Gestão da Produção de Energia, S.A.

Coordenação e Supervisão do Projeto: EDP – Gestão da Produção de Energia, S.A.

Arquitetura e Recuperação Paisagística:

Eduardo Souto de Moura - SOUTO MOURA ARQUITECTOS, S.A. Tiago Figueiredo (coordenador), Elisa Lindade, Diogo Guimarães, Daniel de Castro, Filipa Biscainho e Tiago Simão Sandim (maquetes), G.O.P. - Gabinete de Organização e Projectos (assessoria técnica), Manuel Pedro Melo (Engº agrónomo)

Projeto ambiental de integração paisagística: Daniel de Castro (coordenador), Tiago Monteiro Henriques (Arquitecto Paisagista), Carlos Aguiar, Paulo Cortez, Amílcar Teixeira (IPB - Consultores), GOP (Engenharías Estabilidade e Hidráulica)

Engenharía: Barragem - Conceção Geral: EDP – Gestão da Produção de Energia, S.A.

Projeto de execução: EDP – Gestão da Produção de

Energia, S.A. e COBA – Consultores de Engenharia e Ambiente, S.A.

Central e Circuitos Hidráulicos: EDP – Gestão da Produção de Energia, S.A.

Acessos: QUADRANTE – Engenharia e Consultoria S.A.

Posto de Observação e Controlo e Reservatório de Água: G.O.P. - Gabinete de Organização e Projectos, Lda e GPIC, Lda

Projeto e Fornecimento dos Equipamentos: Consórcio Andritz Hydro GmbH, Efacec Engenharia S.A. e SMM, Sociedade de Montagens Metalomecánicas S.A.

Construção: Barragem de Foz Tua, ACE (Mota Engil-Engenharia e Construção, S.A., Somague Engenharia, S.A. e MSF Engenharia, S.A.)

Fiscalização: FASE - Estudos e Projetos, S.A e Gibb Portugal – Consultores de Engenharia, Gestão e Ambiente, S.A.

Coordenação de Segurança em Obra: Tabique Engenharia, Lda

Coordenação e Integração Ambiental: Profico Ambiente e Ordenamento, Lda.

Dal 2011 al 2017 Eduardo Souto de Moura è impegnato nelle fasi di progettazione e costruzione di una centrale idroelettrica nel punto in cui la foce del Tua incontra il fiume Douro.

Ci troviamo nel Nord del Portogallo, nei pressi del comune di Alijó in provincia di Vila Real, immersi in un paesaggio rurale assai variegato tra la parte settentrionale, con un territorio prevalentemente montuoso, e quella meridionale caratterizzata dalla presenza di depressioni di origine fluviale.

I due corsi d'acqua delimitano il comune a sud e ad ovest, di fatto separando Alijó dai centri limitrofi.

Per la redazione di questo progetto, Eduardo Souto de Moura ha dovuto confrontarsi non solo con i caratteri naturali del paesaggio della Valle del Douro ma anche con una preesistenza costituita dal ponte in c.a. ultimato nel 1940 ad opera dell'ingegnere Edgar Cordoso. Esso rappresenta l'elemento in primo piano che prospetticamente anticipa in un qualche modo l'operato postumo dell'Architetto.

Poco distante dallo spartiacque su cui oggi sorge la centrale, completa il paesaggio la diga gigantesca, alta cento metri, che riceve

Between 2011 and 2017, Eduardo Souto De Moura designed a hydroelectric power plant in the place where the estuary of Tua spots the Douro river.

The scenario is the North of Portugal, close by the town of Alijó, in the province of Vila Real. The location is immersed in a rural landscape which looks very different between the northern area, characterised by a rocky site and the southern one which is flanked by fluvial valleys.

Both rivers divide the town southward and westward from the neighbouring municipalities.

By intervening on this peculiar site, Eduardo Souto De Moura had to cope not only with the natural elements of the Douro Valley landscape but with the pre-existence of a reinforced concrete bridge as well, designed in the early Forties of the XXth century by the Portuguese Engineer Edgar Cordoso.

This bridge anticipates the work carried out by the Architect Souto De Moura almost eighty years later. Not far from the watershed where the hydroelectric power plant is positioned, the landscape is further characterized by the huge one hundred meters tall dam, which receives the Tua river in its water basin.

Just like the dam resists the river waters, the design of a hydroelectric power plant, close by a site within the Douro valley, included in the list of UNESCO heritage sites, was initially embraced with equal diffidence by the World Heritage Committee

**"UN PROGETTO ASSAI
DISTINTIVO, IN CUI AD UNA
PRIMA VELOCE LETTURA SI
ANNASPA CERCANDO L'EDIFICIO"**

nel suo bacino idrico le acque del fiume Tua. Così come la diga oppone resistenza all'acqua, allo stesso modo l'idea di un progetto per una centrale idroelettrica nei pressi di un sito prossimo alla valle del Douro, patrimonio dell'UNESCO, era stata inizialmente accolta con uguale riluttanza sia dalla stessa World Heritage Committee sia dall'International Council on Monuments and Sites, essendo ritenuto alto il rischio che quel tipo di intervento potesse compromettere irreversibilmente l'integrità dei boschi di aranci e dei vigneti che si alternano all'architettura di case bianche e fabbricati agricoli divisi tra le sponde¹.

Quello restituito dall'Architetto è infatti un progetto assai distintivo, in cui ad una prima veloce lettura si annaspa cercando l'edificio. Tuttavia, un edificio, per come siamo portati a comprenderlo nell'interazione quotidiana con quanto ci circonda, tarda a manifestarsi e trova attuazione in un verificarsi episodico e puntuale di intenzioni che, nonostante la trama di dispositivi, macchinari e tralici di travi reticolari, appaiono chiarissime nel loro insieme, così come chiare sono le risposte che da sempre muovono la buona architettura: l'interven-

itself and the International Council on Monuments and Sites too.

In fact, such an intervention was considered as much delicate as risky since it could irreversibly compromise not only the beauty of the landscape, made of orange forests and vineyards, but also the integrity of the vernacular architecture featuring white houses and farm buildings spread all over the river banks¹.

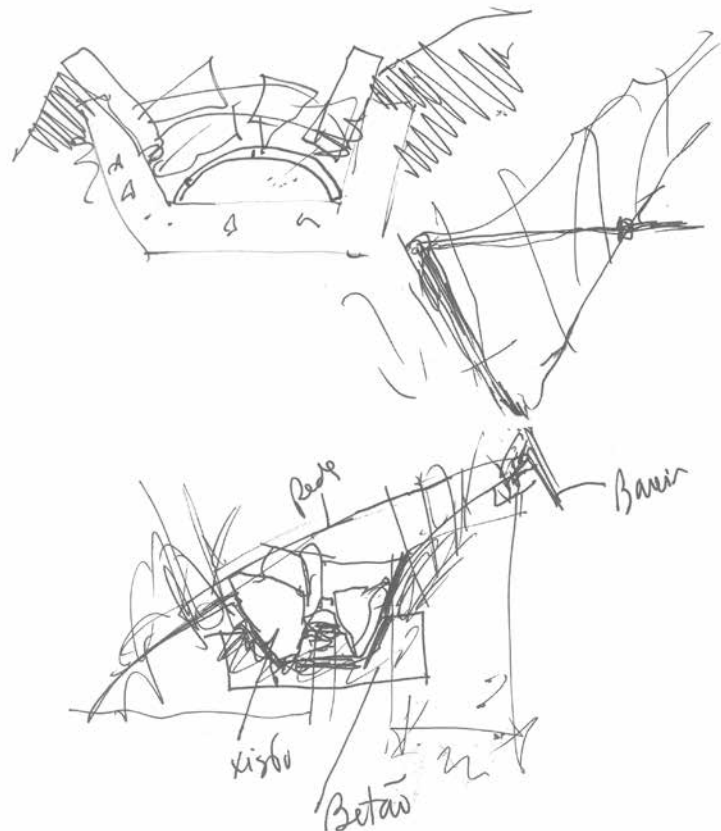
The Architect provided the landscape with a very distinctive project, in which at first glance we hardly see the building. However, a building, as we conceive it by daily interacting with the surroundings, does not manifest immediately; it is rather implemented in an episodic and punctual occurrence of intentions that, despite the intricate weave of devices, machineries and lattice girders, appear very clear as a whole, as well as clear is always the best approach that emerges from good architectural designs. The intervention of Souto De Moura fully reflects the complexity of those systems arrangement necessary for the transformation of the gravitational potential energy of water into electricity. Every action corresponds to a specific need, a set of internalized information to "get the form": «form - information», as he declares².

Without debasing the intervention of Architecture within a field that is mistakenly supposed to be

**"A VERY DISTINCTIVE PROJECT,
IN WHICH AT FIRST
GLANCE WE HARDLY
SEE THE BUILDING"**



Fotografia di Carlos Castro.



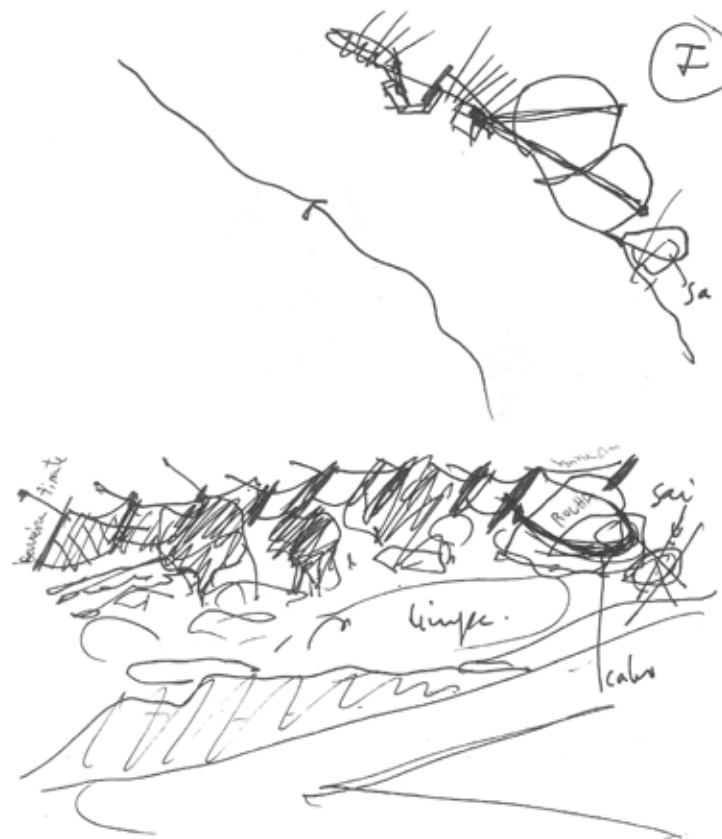
Schizzi. Eduardo Souto de Moura

to di Souto De Moura riflette in maniera compiuta la complessità della sistemazione degli impianti necessari alla trasformazione dell'energia potenziale gravitazionale dell'acqua in energia elettrica. Ad ogni necessità corrisponde un'azione, un insieme di informazioni interiorizzate per «arrivare alla forma»: «informazioni-forma», come dice egli stesso².

Senza svilire l'intervento dell'Architettura in un ambito che erroneamente si ritiene debba essere appannaggio esclusivo dell'Ingegneria, gli ambienti interni, ad esempio, si elevano e si affrancano dal linguaggio prettamente tecnico della loro

exclusive prerogative of Engineering, the interiors, for instance, free themselves from the merely technical language of their vocation: these vast spaces are not conceived just like boxes for the equipment they store. Since they are embedded in the rock, and so obscured along the walls, the way the natural light enters the space from up above makes them resemble sacred - and kind of dramatic - places, like sanctuaries for the machinery³.

When every process is subjected to very precise functional needs, as well as important spatial requirements (do not forget that we are dealing with a system capable of producing large quantities of energy!), the careful sizing of each component becomes an essential operation, even though such an



vocazione: infatti, sono ambienti ariosi che non si limitano ad essere scatole per le apparecchiature che custodiscono. Essendo volumi oscurati lungo le pareti, perché incassati nella roccia, il modo in cui la luce naturale entra al loro interno dall'alto li fa rassomigliare a luoghi sacri – e anche un po' drammatici –, veri e propri *sancta sanctorum* dei macchinari³.

Eppure va da sé che in casi come questo, dove qualunque operazione è dominata a monte da esigenze funzionali assai precise, nonché spaziali importanti (stiamo pur sempre trattando di un impianto atto alla produzione di ingenti quantità di energia!),

approach would stumble upon oversized volumes, larger than the necessary: this is what intimidates contemporary architecture the most, because the latter cannot be less relevant – and therefore absolutely measured, if we think of it – even when it is reasonable to state that it is not the case.

A narrow long windowed portion reflects the mountains all around and offers the offices, meeting rooms and control units a subtle view over the surrounding landscape. It is a glass rectangle, twenty-five meters long and one meter tall, inserted in a volume between two cylindrical elements that host the servomotors.

Aesthetically speaking, it could not be more classic (the architect's adherence to classicism with

diventa imprescindibile il dimensionamento accorto di ciascun componente, anche quando tale approccio incappa in quel sovradimensionamento tanto temuto dall'architettura odierna, generando volumi più grandi rispetto a quelli che sarebbero in realtà necessari, perché l'architettura non può non essere altrettanto rilevante - e dunque assolutamente misurata, se ci pensiamo - anche quando è legittimo ritenere che non sia affatto così.

Una stretta e lunga porzione finestrata riflette le montagne prospicienti il complesso della centrale ed offre altresì agli uffici, alle sale riunioni ed alle postazioni di controllo al suo interno un affaccio sul paesaggio circostante; un rettangolo di vetro che si estende per venticinque metri ed alto uno, inserito in un volume tra due elementi di forma cilindrica, quelli che ospitano i servomotori. Esteticamente parlando, nulla di verosimilmente più classico (non è nuova d'altronde l'adesione al classicismo operata dall'Architetto nell'adozione del suo linguaggio, sempre riconoscibile). Una piattaforma di collegamento soprastante, in cemento e larga trentasei metri, ospita alcuni macchinari all'aperto che concor-

his always recognizable language is nothing new, after all). A concrete connection platform above, thirty-six meters wide, houses some outdoor machineries that contribute to the introduction of the electricity, generated by the system, into the distribution network. The platform hides underneath the power plant core, which means a hypogeum volume containing the turbines and the workers who regulate and supervise the whole device.

The handling platform hides the turbine room inside the rock, two cylindrical cavities equipped with elongated openings along the internal perimeter to devise an order of curved loggias that overlook the machineries.

The front view of all these elements is generated by an intersection of plans which hierarchically belong to different levels, without however establishing any relationship of subordination in-between, but rather of fluid interdependence and interaction, also by inevitably complying with the orography of the territory they emerge from: the cylinders with servomotors in pole position, followed by the platform, i.e. the support base of the machineries outside, which encloses the underground volume with the turbines.

The scenery defining the assembly of these objects, one infrastructure of the other, is represented by the artificial hill where the extrusions of carved parallelepipeds stand out: just like telescopes, they

rono all'immissione dell'energia elettrica generata dall'impianto nella rete di distribuzione e nasconde sotto di essa il cuore pulsante della centrale: un volume ipogeo contenente le turbine e gli uomini che regolano e sorvegliano il funzionamento di tutto il dispositivo. Questa piattaforma di movimentazione affoga nella roccia la sala delle turbine, due vuoti cilindrici muniti di fenditure lungo il perimetro interno a formare un ordine di logge incurvate che si affacciano sulla sommità dei macchinari stessi.

La restituzione in alzato di tutti gli elementi consiste in un'intersezione di piani che appartengono gerarchicamente a livelli diversi senza però stabilire alcun rapporto di subordinazione di alcuni rispetto ad altri ma piuttosto di interdipendenza e interazione fluide, anche assecondando inevitabilmente l'orografia del territorio che dà loro dimora: i cilindri coi servomotori in prima posizione, seguiti dalla piattaforma, base di appoggio dei macchinari all'aperto a chiusura della sala sottostante con le turbine.

Le quinte che definiscono l'assemblaggio di questi oggetti, l'uno infrastruttura dell'altro, sono rappresentate dalla collina artificiale sulla quale campeggiano le estru-

frame the surrounding landscape and have a double function: in fact, some cavities on the platform ground level are useful for parking vehicles, while others are entrances to deposits excavated on the rock; those higher up are air intakes for the underground premises.

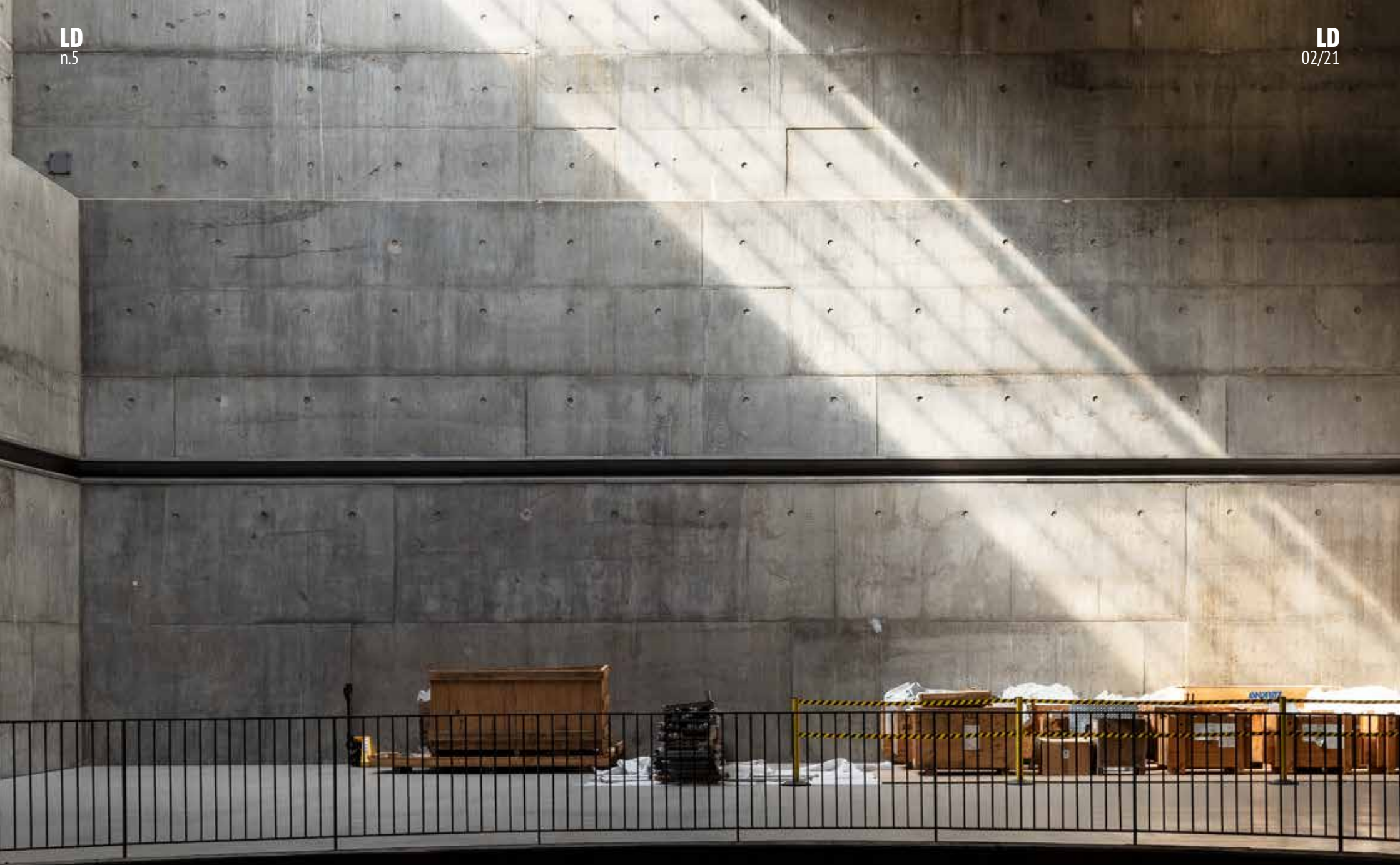
«Some of these forms can be confused with artistic gestures, but they are actually just responses to the features and needs of this great infrastructures»⁴.

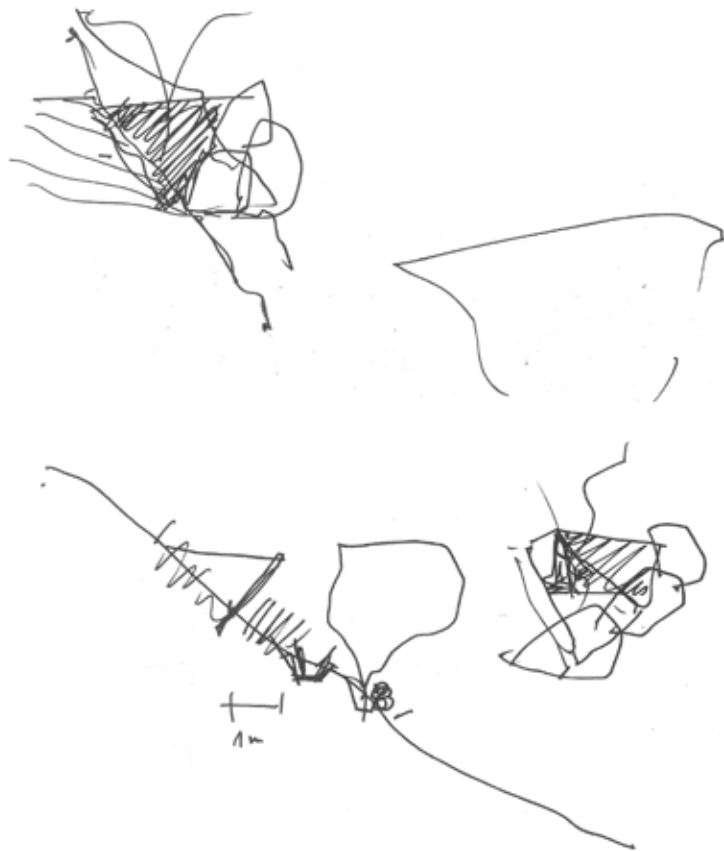
The dichotomy, disputed between the elongated trend of the horizontal window, which cuts the façade along its entire length and illuminates offices inside, and the punctual and more slender openings crystallized on the rocky wall, reveals the compositional research that we are looking for and that we easily read as an architectural sign on the territory, perhaps because in addition to a certain compositional rule it praises the observer and is a recognizable trait of the author's language that we find in other works of him as well, such as those houses with super cantilevered openings (I'm referring to that single-family house in Ponte de Lima, to the box-shaped volumes of Portalegre or to the Casa do Cinema Manoel Oliveira, for instance)⁵.

Two more buildings, detached from the set described so far, and dichotomous somehow as well, aesthetically speaking primarily, and therefore also functionally, close the loop of these objects linked

"AD OGNI NECESSITÀ CORRISPONDE UN'AZIONE, UN INSIEME DI INFORMAZIONI INTERIORIZZATE PER «ARRIVARE ALLA FORMA»: «INFORMAZIONI-FORMA»"

"EVERY ACTION CORRESPONDS TO A SPECIFIC NEED, A SET OF INTERNALIZED INFORMATION TO "GET THE FORM": «FORM - INFORMATION»"





Schizzi. Eduardo Souto de Moura

sioni di parallelepipedi cavi che, a guisa di cannocchiali, inquadrano il paesaggio circostante e possiedono una duplice funzione: da una parte, infatti, le cavità alla quota zero della piattaforma sono utili alla sosta dei veicoli, oppure sono ingressi a locali scavati nella roccia, dall'altra quelle più in alto fungono da prese d'aria per gli ambienti interrati.

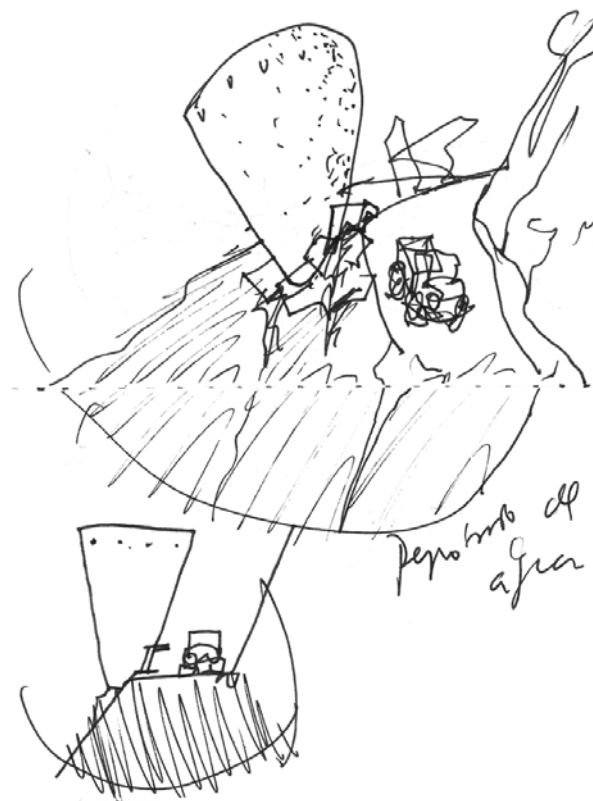
«Alcune di queste opere possono essere confuse con gesti artistici, ma in realtà, esse sono semplicemente una risposta alle caratteristiche e alle necessità di questa grande infrastruttura».⁴

È proprio la dicotomia contesa tra l'andamento orizzontale e allungato della fine-

together and to the territory that hosts them by proximity relations: above-below, forward-behind.

On a higher position, a sturdy piezometric tower, conceived as an inverted cone, stands out and, despite its capacity of 650 m³, dampens the heavy and massive nature of the site where it is grafted, with the external walls in exposed concrete, as well as the rest of the plant, internal spaces included.

The dominant concrete armor of each element then contributes to defining the overall appearance of this project. The stereotomy of exposed concrete, both inside and outside, and guaranteed by a certain laying of formwork during the procedure of pouring concrete into it, not only is a language which comes from Le Corbusier, precursor of an



stra a nastro del locale che ospita gli uffici e quello puntuale e più slanciato delle aperture cristallizzate sulla parete rocciosa a rivelare quella ricerca compositiva che, in fondo, ci si aspetta e che più facilmente leggiamo come segno architettonico sul territorio, forse perché oltre alle lusinghe della regola compositiva, è anche un tratto riconoscibile del linguaggio dell'autore che riscontriamo in altre opere architettoniche dello stesso, come le Case che dispongono di aperture a sbalzo fortemente aggettanti (mi riferisco ad una delle due unifamiliari a Ponte de Lima, ai volumi scolari di Portalegre o anche alla Casa do Cinema Manoel Oliveira)⁵.

aesthetic that would turn into a proper theme later on, but also of Louis Kahn and other architects of the Modern Movement who made it a distinctive feature of their architectural designs.

It works as an aesthetic bond and makes the hydroelectric power plant look like a military fortification for defensive purposes. The cylindrical volumes that house the servomotors and the water cistern resemble sighting towers as part of a defence system camouflaged along the contour lines; the horizontal window of the offices and the excavated parallelepipeds clinging to the steep rock seem to stare at the landscape around them.

Opposite the tower, however, because of its privileged position over the surrounding landscape, an-

Due ulteriori manufatti, distaccati rispetto all'insieme finora descritto, e anch'essi dicotomici per certi versi, se non altro per ragioni innanzitutto estetiche e dunque anche funzionali, chiudono il cerchio di questi oggetti legati tra loro ed al territorio che li accoglie da rapporti di prossimità, sopra-sotto, avanti-dietro.

In posizione più alta, *svetta* una robusta torre piezometrica a forma di cono rovescio che, nonostante la sua capacità di 650 m³, smorza la natura pesante e massiccia del sito su cui si innesta, con i muri perimetrali esterni in cemento faccia vista, così come tutto il resto della centrale, ambienti interni inclusi. La corazza possente di cemento dei singoli elementi concorre poi alla definizione dell'aspetto complessivo di questo progetto. La regola stereotomica del cemento faccia vista, garantita dalla particolare posa delle casseforme in fase di gettata del calcestruzzo e conferita agli impaginati, sia all'interno sia all'esterno della quasi totalità dei manufatti, non solo è un linguaggio mutuato dallo studio di Le Corbusier, anticipatore delle potenzialità estetiche di quello che diverrà un tema, ma anche di Louis Kahn e di altri architetti del Movimento Moderno che l'hanno resa tratto distintivo delle loro opere.

Funge insomma da *trait d'union* estetico ed

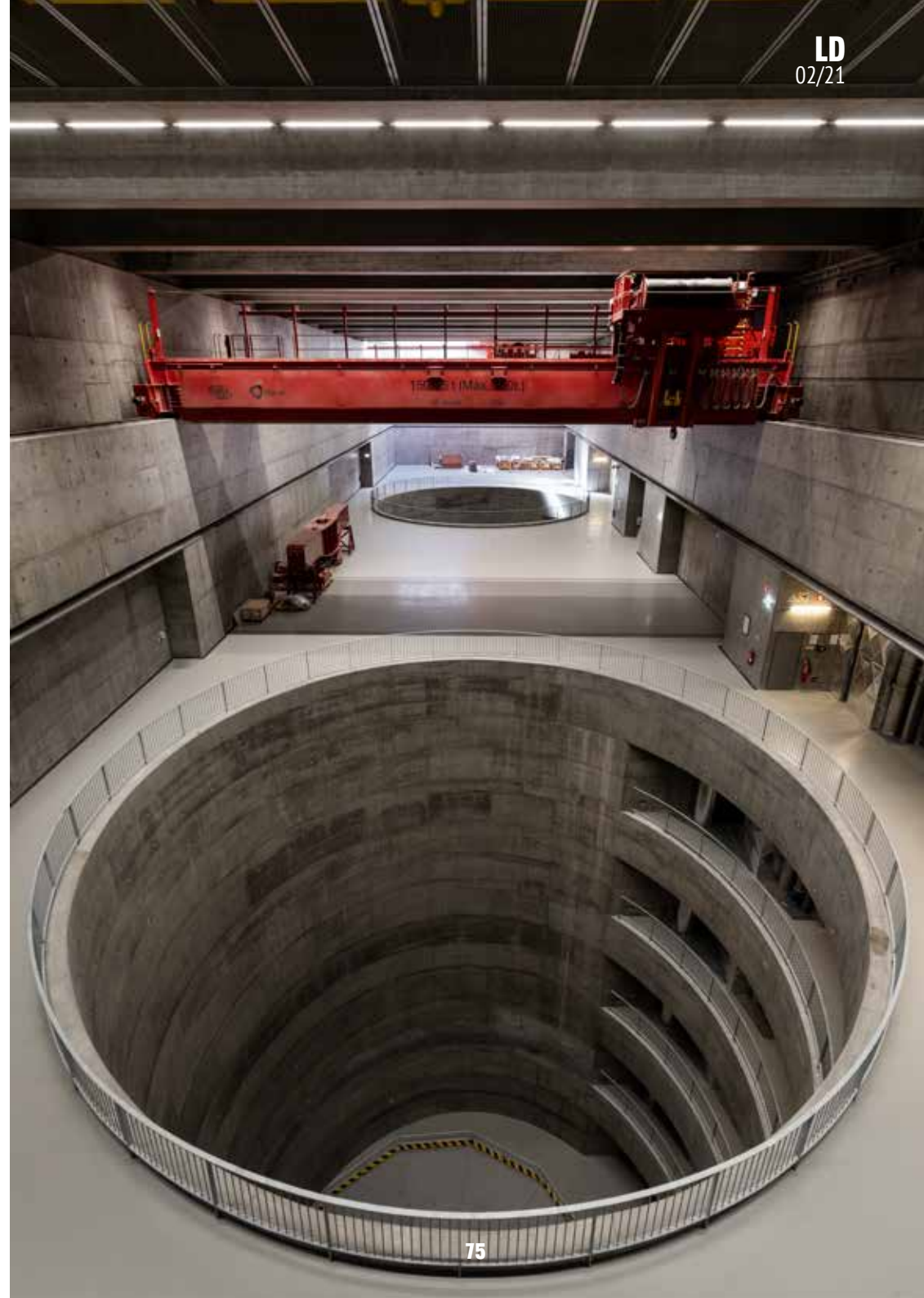
other volume acts as a control station of the whole complex. Having large glazed portions inserted within a steel structure, like a still house, due to the pointed support on the ground, it winks as much at the rhymings of Mies Van Der Rohe as at the Lina Bo Bardi's Casa de Vidro.

Eduardo Souto De Moura has undertaken an operation that enriches the pre-existing landscape by paradoxically subtracting matter from the rocky walls, where he inserts and organizes the volumes that serve to hide everything there is no need to see. "Deconstructing the landscape to reconstruct it", he says, therefore he coats them again, effectively relegating underground most of the plant components, and gives rise to that artifice which, by disguising the presence of volumes regardless of natural rules, as integral parts of the rocky site, it is useful to enhance the aesthetics of beauty, without falling into the obviousness of a project that must be green at all costs just because it is inserted within a natural landscape, poorly populated and which is a UNESCO heritage site too.

«I have to design a landscape without nostalgia for the past: this means designing today's landscape. Today it is only natural for the construction of the landscape to include machinery, a platform and not just trees. It is natural to have the industrial culture, because it is part of our everyday life, like light and water».

By dealing with the theme of massive architecture and insertions on the territory, in the Braga stadi-

*A lato. Foz Tua dam
© Luis Ferreira Alves.*



in tal senso contribuisce a far assumere alla centrale idroelettrica quasi le sembianze di una fortificazione militare a scopo difensivo. I volumi cilindrici che ospitano i servomotori e la cisterna d'acqua somigliano a torri costiere di avvistamento mimetizzate tra le curve di livello, la lunga finestra a nastro, i parallelepipedi scavati ed abbarbicati sull'altura paiono perscrutare il paesaggio che hanno attorno.

Opposto alla torre, invece, in virtù della sua posizione privilegiata sul paesaggio circostante, un altro volume svolge la funzione di torre di controllo su tutto il complesso. Esso, disponendo di ampie porzioni vetrate inserite in una struttura d'acciaio, a guisa di una palafitta, per via dell'appoggio puntiforme sul terreno da cui si distacca, strizza l'occhio tanto alle rime alternate di Mies quanto alla Casa de Vidro della Bo Bardi.

L'operazione intrapresa da Eduardo Souto De Moura arricchisce il paesaggio preesistente e lo fa paradossalmente sottraendo materia alle pareti rocciose del sito, dove inserisce ed organizza i volumi che servono a nascondere tutto ciò che non è essenziale vedere. «*Decostruire il paesaggio per ricostruirlo*», dice, dunque lì ricopre nuovamente, relegando di fatto la maggior parte dei componenti della centrale sottoterra, e dà vita a quell'artificio che, dissimulando la

um, for instance, the stands graft to touch the rock of the former quarry, generating a space included within an architecture that is solid (as we expect for a place suitable for hosting thirty thousand people at the same time) yet both permeable and accessible. Certainly, thanks also to the rounded tunnels of the galleries that provide access to the terraces, but most of all because the latter are arranged on the longer sides only, offering the short ones to the bare mountain landscape on one side and to the plane greenery on the other.

presenza di volumi noncuranti delle regole naturali, come parte integrante del dorso roccioso, è utile ad assecondare l'estetica del bello, senza cadere nell'ovvietà di un progetto che deve essere *green* a tutti i costi solo perché inserito nel contesto di un paesaggio naturale, poco antropizzato e che è anche patrimonio UNESCO.

«*Devo fare un paesaggio senza la malinconia per quello passato: devo fare il paesaggio di oggi. Oggi è naturale che la costruzione del paesaggio debba contenere anche delle macchine, una piattaforma e non solo alberi. È naturale prendere la cultura industriale, perché fa parte della nostra quotidianità, come la luce e l'acqua*».⁶

Trattando il tema di architetture massicce ed innesti sul territorio, nello stadio di Braga, per esempio, succede che gli spalti si innestino a lambire la roccia dell'ex cava, generando uno spazio incluso in un'architettura che si è solida (come ci si aspetta nel caso di un luogo atto ad ospitare trentamila persone nello stesso momento) eppure permeabile ed accessibile al contempo. Merito senz'altro dei trafori circolari delle gallerie che permettono l'accesso agli spalti e soprattutto del fatto che questi ultimi sono disposti soltanto sui lati maggiori, offrendo quelli corti al nudo paesaggio della montagna da una parte e al verde pianeggiante dall'altra.

Note

¹ Nasce anche *Salvar o Tua* (<http://www.salvarotua.org/en/>), una piattaforma organizzativa il cui scopo è tutt'oggi quello di proteggere la Valle del Tua, sensibilizzando sulle incoerenze relative alla presenza della diga e della centrale idroelettrica di cui stiamo trattando. «*Un disastro ecologico e culturale*» -così si esprime l'associazione- «[...] che compromette l'identità e la cultura portoghese e non rispetta il patrimonio naturale, sociale ed economico che ha promosso la regione vinicola dell'Alto Douro patrimonio Unesco».

² Eduardo Souto De Moura, *Storia di un progetto: centrale elettrica della diga Foz Tua, Portogallo*, in «Domus», 1019 (dicembre 2017), p.62.

³ Le travi prefabbricate a vista che l'Architetto adotta a sostegno della copertura sono le stesse che impiega nel parcheggio sotterraneo ideato nell'ambito della riqualificazione del fronte mare del comune di Matosinhos, nel distretto di Porto.

⁴ Eduardo Souto De Moura, *Storia di un progetto: centrale elettrica della diga Foz Tua, Portogallo*, in «Domus», 1019 (dicembre 2017), p.62.

⁵ Nei primi anni Novanta Eduardo Souto De Moura incontra l'artista Donald Judd (1928 - 1994), di cui già apprezzava le opere e con il quale era intenzionato ad avviare una possibile collaborazione professionale. La morte improvvisa di quest'ultimo avvicina ancora di più l'Architetto alla scoperta delle installazioni dell'amico artista, come accadde per le quindici macro sculture in cemento all'aperto che nel 1986 avevano inaugurato la Chinati Foundation in Texas e risalenti ad un decennio prima. A seguito della scomparsa di Judd, Souto De Moura ebbe modo di visitarle ed il progetto della centrale si è rivelata, infatti, l'occasione per sfruttare un'esigenza e rendere omaggio allo stimato artista ed alle sue installazioni proprio attraverso i volumi scatolari esposti sui dorsi rocciosi dell'Alto Douro.

⁶ Eduardo Souto De Moura, *Storia di un progetto: centrale elettrica della diga Foz Tua, Portogallo*, in «Domus», 1019 (dicembre 2017), p.62.



- Lesnitskiy, Fedor. Accept these seeds.
Here are almonds, Mongolian laburnum...

Sopra e a fianco. Mičurin, regia di Oleksandr Petrovyč Dovženko, URSS, 1948.

FROM RUSSIA WITH LOVE UN AVAMPOSTO: IL BADAEVSKIY BREWERY A MOSCA DI HERZOG & DE MEURON

Vincenzo Moschetti

Ritrovamenti (o quasi)

Tre immagini da mettere in fila: le figure di Boullée, Rossi ed Herzog&deMeuron (come siano una cosa sola) si posizionano nel complesso sistema del campo biologico e del rapporto tra artefatto e fondali selvatici. Lo sfondo è quello di una “natura” che combatte tra avanzata e addomesticazione, tra abbandono delle pratiche agricole e riconquista di territori sommersi o rigati da lunghe tracce di sementi. Il progetto costruisce risposte, instaura crisi, prefigura per mezzo dell'avamposto i movimenti e gli attraversamenti, organizzando un'alleanza possibile in cui la selva appare sia come immagine sia come realtà.

I ritrovamenti stabiliscono connessioni, instaurano pratiche di discussione ai fini del progetto. Il lemma *ritrovare* viene “tradotto” come «trovare di nuovo, ovvero anche semplicemente Trovare, alquanto rinforzato; e, preso l'effetto per la causa, Ricercare minutamente e con diligenza; *metaf.* Riandar col pensiero». ¹ Se i pensieri si incrociano sul fronte del ritrovamento, è possibile riportare sui tavoli da lavoro un piccolo foglio di giornale molto discusso nei testi russiani, negli apparati bibliografici, ma poco restituito nella sua interezza, nella veste infatti di scansione o di fax o più semplicemente di fotografia recuperata in archivio. La segretezza con la quale il

“pezzo” di carta viene diffuso fa in modo da poterne parlare in forma di oggetto restituito, di esperienza quasi feticcia tesa a rimandare ad uno scenario sul quale e in cui costruire alcune figure.

Non acquisito dalla Fondazione Aldo Rossi di Milano è possibile scavare fra i *Papers* conservati nel Fondo Aldo Rossi del Getty Research Institute di Los Angeles e rinvenire con facilità, fra i primi faldoni, la pagina asportata da «Voce Comunista» dell'agosto 1954. L'articolo dal titolo *La coscienza di poter 'dirigere la natura'*. Fonte di cultura e d'educazione nell'URSS² è strutturato attraverso poche battute, parole, per aprirsi con l'immagine del film Mičurin, diretto nel 1948 da Dovženko, a sottolineare la dottrina staliniana capace di smuovere i sentimenti sociali affinché la “natura” possa essere addomesticata. Il fondale è l'immensa campagna russa, le sue foreste, i suoi boschi, le figure sono quella del biologo russo Ivan Vladimirovic Mičurin e degli uomini che lo circondano alla ricerca di un palinsesto di operazioni progettuali di disegno della terra. Rossi scrive:

Così l'interesse accentuato per le ricerche scientifiche – specialmente nel campo agrobiologico – è già un nuovo

contenuto, uno dei tanti, dell'arte sovietica. Ed infatti non si può pensare all'Unione Sovietica senza questo largo impressionante “sentimento della natura”, di un popolo che ha attorno a sé una illuminata estensione di terre, da coltivare, da studiare, da dirigere.

Questa coscienza di poter “dirigere la natura” è uno dei prodotti più caratteristici della nuova cultura marxista del nuovo umanesimo creato dal materialismo dialettico, per cui l'uomo gode in senso attivo del mondo che lo circonda. [...] In questa educazione sembra di vedere già le qualità germinative di una nuova grande arte [...].

Il foglio di giornale su cui è impresso l'articolo è spazio esplorativo di un mondo epistemologico nel quale l'architettura può attingere per definire una teoria, un'idea, che avvii un processo progettuale in grado di definire mondi e possibilità nel campo del naturale. Quello di cui Rossi ci parla tuttavia, sottolinea un interesse per il controllo da parte dell'uomo dello sviluppo della “natura”, per una addomesticazione del *countryside* in grado di prefigurare alleanze tra corpi umani e sistemi biologici e/o selvatici. Un'anticipazione quasi illuminista che gli studi sulla figura di Boullée e del

**"RICONSIDERARE
QUESTE CARTE
COME DOCUMENTI
DI "AVANSCOPERTA"
E AZIONARLI IN
FORMA DI MACCHINA
ARCHITETTONICA
LÌ DOVE LA SELVA
È IN VITA, LÌ DOVE
I BOSCHI AVANZANO,
LÌ DOVE È
POSSIBILE
VERIFICARE LA
TEORIA PER MEZZO
DELLA PRATICA E
DEL PROGETTO"**

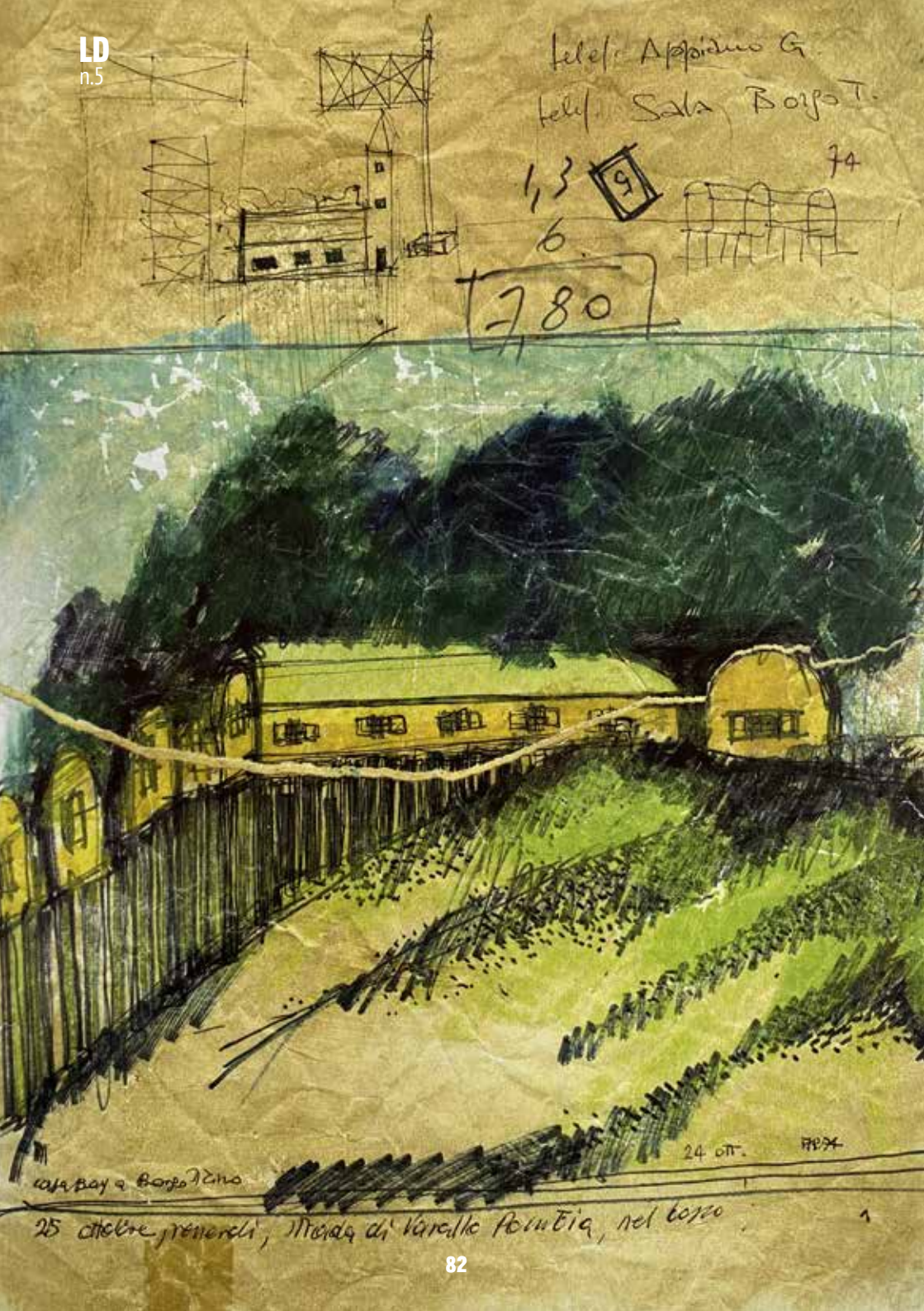
suo *Architettura. Saggio sull'Arte*³ avrebbe poi condizionato il pensiero sull'artefatto posto in quella condizione militare di avanscoperta, ai limiti dell'Impero. L'architetto francese fissa «un nucleo emozionale di riferimento, la costruzione di un'immagine complessiva, l'analisi tecnica»⁴ che sullo sfondo della campagna lavora perché è lì che si verifica la ricerca scientifica, ovvero all'ombra degli alberi.

L'architettura delle ombre nasce dall'esperienza diretta; logica e sentimentale della natura.

I corpi opposti alla luce lanciano le loro ombre a immagine del corpo. E l'artista osserva questi fatti naturali per trarne dei principi nella sua arte.

Ma trattandosi di cose d'arte essi sono legati a un'esperienza diretta di bellezza delle cose e ad uno stato d'animo.

“... Me trouvant à la campagne, j'y côtoyais un bous, au clair de la Lune. Mon effigie, produit par la lumière, excita mon attention [...] La masse des objets se détachent en noir sur une lumière d'un pâleur extrême... Frappé des sentiment que j'éprouvais, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture...”»



A lato. Aldo Rossi, Casa Bay a Borgo Ticino. 25 ottobre, venerdì, strada di Varallo Pombia, nel bosco, pastello, penna e pennarello su carta (29,7x21 cm), 1974. © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi.

Questa disposizione dello spirito vede le cose attraverso le ombre; e coglie non un'architettura dell'illusione ma vuole fermare un momento dell'architettura come viene concepito, ma anche vissuto nel tempo, nei giorni e nelle stagioni. L'architettura delle ombre diventa così legame e la ricerca dei principi dell'architettura nella natura che è la preoccupazione massima di B. L'architettura non è fantastica; essa è strettamente legata alla natura, le sue leggi, il suo divenire.⁵

Il “sentimento della natura” trova le sue tracce a chilometri di distanza da Mosca, nella Francia del Lumi, oltre un secolo precedente alla Rivoluzione d'ottobre. La traduzione del Boullée da parte di Rossi – che in Unione Sovietica aveva osservato nelle aule delle scuole l'uso di calendari atti a spiegare la trasformazione attraverso il passaggio delle stagioni – aggiunge dati sullo stato del progetto, su come poter procedere alla costruzione della macchina architettonica. La Russia del Costruttivismo di El Lissisky e Tatlin genera con l'artificialità il contatto con la natura, quella del realismo socialista che serve a sbarazzarsi della cultura piccolo borghese del Movimento Moderno.⁶

Vedevo mescolare il sentimento con la volontà di costruzione di un mondo nuovo; ora molti mi chiedono cosa è stato per me quel periodo e credo di dover dire soprattutto questo. Prendevo coscienza dell'architettura insieme all'orgoglio popolare di chi mi mostrava scuole e case, gli studenti di Mosca, ai contadini del Don. [...] Proprio una mattina, dimesso da una breve permanenza all'ospedale di Odessa, camminavo lungo il mare con la precisa visione di un ricordo positivo. Ho ritrovato

478 Badaevskiy Brewery, © Herzog & de Meuron.





478 Badaevskiy Brewery, © Herzog & de Meuron.

tutto questo nel film di Wssilj Sushkin *Così vive un uomo* che ho ricollegato al film *Miciurin* che era la base del mio scritto *La coscienza di poter dirigere la natura*. Mi sembra un titolo assurdo: ma è come un programma e come ogni programma è indipendente dal suo fallimento.⁷

I programmi delle architetture di avanscoperta lavorano con il dramma della prefigurazione che solo il campo di battaglia o i territori della scoperta potranno verificare una volta azionati. Molti disegni di Rossi, tutti i disegni di Boullée, sono rimasti su carta divenendo attori di un sistema di archeologie di carta, la natura e il sentimento per queste sono stati sfondi della narrativa sulla quale le figure si sono imposte. Il momento storico nel quale viviamo porta quindi a dover riconsiderare queste carte come documenti di “avanscoperta” e azionarli in forma di macchina architettonica lì dove la selva è in vita, lì dove i boschi avanzano, lì dove è possibile verificare la teoria per mezzo della pratica e del progetto.

478 Badaevskiy Brewery, (1973-) 2017

Con il numero 478 è catalogato presso lo studio Herzog&deMeuron di Basilea il progetto di riqualificazione di una grande area industriale di circa 6 ettari lungo il fiume Moscova, a Mosca. Il *Badaevskiy Brewery* di H&deM potrebbe individuare l'evoluzione delle ricerche scientifiche dello scienziato Mičurin, protagonista dell'omonimo film citato da Rossi, lavorando tra l'esistente e abbandonata fabbrica in mattoni rossi e un'area inselvaticata tra il manufatto e il corso d'acqua.

L'architettura agisce per sospensioni in attesa che la “foresta” sottostante possa crescere e progredire, avanzando all'interno dell'area urbana secondo un lavoro di alleanze e prefigurazioni intorno all'industria e al graticolo orizzontale che i progettisti disegnano.

Il programma architettonico introduce nel sistema compositivo una sovrapposizione

di elementi che non intende verificare una possibile progressione dei segni esistenti, eccetto quelli vegetali e animali, quanto un nuovo grado da cui partire per generare il progetto. I segni puntiformi tracciano l'ancoraggio, come fu per Rossi – docente di Jacques Herzog e Pierre de Meuron negli anni d'insegnamento all'ETH di Zurigo –, secondo quella disposizione che aveva programmato proprio in quel periodo per la casa dei coniugi Bay tra i boschi di Borgo Ticino. Il sistema dei trampoli non rappresenta esclusivamente la ricerca di definire una seconda fondazione del progetto, determinando una piastra dalla quale l'architettura si sarebbe poi innalzata, quanto manifesta il processo di articolazione di una sezione che tenga insieme la vita che si svolge alla quota del terreno e quella all'interno, ovvero alla nuova predisposta dall'architettura. Il *Padiglione nel Bosco* (1973), lungo il fiume Ticino, non si aziona attraverso la regolamentazione dell'area selvatica, ma ancorandosi alla parte pianeg-

giante si protrae verso il terreno scosceso per mezzo di una maglia rigida di pilastri che fungono da supporto. I trampoli, ritrovando un termine caro all'autore, sono la continuazione dell'apparato boschivo intuendo quest'ultimo come progetto ed utilizzando pertanto il sistema strutturale sia come metodo di rifondazione, sia come prosecuzione dello sfondo nel quale si innestano cartesianamente.

L'inserimento dell'edificio nell'ambiente circostante, o ambiente naturale, avviene così non per mimetismo o imitazione, ma per sovrapposizione, quasi per aggiunta di un elemento ulteriore agli elementi (alberi, terra, cielo, prato) che costituiscono l'ambiente. [...] Sono molto legato a questo progetto soprattutto perché mi sembra esprimere una condizione di felicità; forse per questo suo vivere sospeso e nel contempo all'interno del bosco, per il ricollegarsi

alle case fluviali, alle baracche dei pescatori sul Ticino e sul Po, a un modo funzionale ed effettivo.⁸

Anche a Mosca un fiume e una “piccola” selva autonoma definiscono il programma per l'*Horizontal Skyscraper*, altro nome del 478. Le figure impostate su carta dal Maestro italiano – *Villa Bay* non fu mai costruita eccetto la casa del custode ad essa annessa – mostrano un corpo sospeso generato dal sistema insediativo scelto, reinventando e supportando però un linguaggio che pur seguendo una successione logica delle vicende sia capace di applicarsi criticamente rispetto a queste. Il progetto interroga l'area e si propone bouleceianamente come corpo monumentale di una nuova Mosca che guarda a quel «sentimento della natura» con nostalgica dottrina sovietica, ma che nell'apparizione del grattacielo orizzontale – un reminder di El Lissitzky(?) – tiene insieme tutti i livelli di una città complessa ed estesa.

Quando si osservano i progetti dello studio svizzero spesso si evince come questi mettano in crisi i principi di precedenza da cui essi “provengono”; H&deM azionano l'eredità progettuale ricevuta dimostrando la ricollocazione delle “forme” pregresse,

**"L'ARCHITETTURA
NON SI IMPONE
PERTANTO COME
ELEMENTO DI
REGOLAZIONE DEL
PROCESSO
BIOLOGICO, MA SI
PRESENTA COME
AVAMPOSTO IN
MODO DA
GENERARE SOLO
LA SUA OMBRA
NELLA GIÀ
OSCURA SELVA
SOTTOSTANTE."**

la transitorietà del tempo e della scala architettonica secondo un dispositivo teorico ancorato ad un loro testo dal titolo *The Hidden Geometry of Nature*.

Out of our preoccupation with architecture, houses, and plans, models, sketches and text fragments arise. These text fragments can be put together into a text progression.

A part of these texts is entitled “The Hidden Geometry of Nature”. The Title is the expression of an approach, a search for perception and meaning, a search of something hidden, something that is integral to nature, that occurs in nature. A search that must fail at the moment I believe I have found my geometry.⁹

Il progetto, vinto nel 2017, mostra in 3 passaggi la strategia di sospensione con cui l'architettura si presenta: il primo, la preservazione della fabbrica esistente, il birrifico, e il mantenimento delle relazioni con la strada, il parco e il fiume; il secondo è mirato a destinare ad uso pubblico l'area sottostante dedicandola ai percorsi pedonali e permeabili per fornire un accesso facile e diretto dalla passeggiata sul fiume al microcosmo delle attività nel progetto

del nuovo Badaevskiy e l'apertura, per la prima volta attraverso questo sito, di nuovi collegamenti tra Kutuzovskiy Prospekt e il fiume Moscova. Il terzo punto, invece, rappresenta l'emergere di una *Natural History*¹⁰ che dalla capanna di Semper trova nella salvaguardia del selvatico l'intero pretesto per trasformare l'architettura in avamposto. I pilastri posti in maniera ordinata da Rossi proseguono il disegno controllatissimo del bosco, quelli dell'*Horizontal Skyscraper* di H&deM mostrano tracce di una maglia caotica e astratta, priva di ordine e regole, anticipando l'azione con la quale la selva si evolverà. Proprio l'uso dell'elemento strutturale processa il paradigma progressivo con cui gli autori intendono la relazione con il naturale utilizzando il progetto come atto di rifondazione disciplinare.

Sospendendo l'intero corpo architettonico, come una nuova Arca di Noé, il selvatico ha modo di dimostrare la sua avanzata per cui «le piante distruggono la gerarchia topologica che sembra regnare nel cosmo. Esse mostrano che la vita è rottura dell'assimetria tra il contenente e il contenuto. Quando c'è vita, il contenente riposa nel contenuto (e quindi è da esso contenuto) e vice versa. Il paradigma di questo intreccio reciproco è quel che già gli antichi chia-

478 Badaevskiy Brewery, © Herzog & de Meuron.



478 Badaevskiy Brewery, © Herzog & de
Meuron



mavano respiro (*pnéuma*). Le piante hanno trasformato il mondo nella realtà di un respiro, e partendo da questa struttura topologica che la vita ha dato al cosmo»¹¹.

L'architettura non si impone pertanto come elemento di regolazione del processo biologico, che include oltre ai vegetali anche animali e batteri, ma si presenta come avamposto – ovvero privo di principio ordinatore – in modo da generare solo la sua ombra nella già oscura selva sottostante. L'alleanza tra i due organismi si innesca quindi con la sommatoria dei “neri” e con l'imposizione del sistema architettonico attraverso l'ombra proiettata all'interno del biologico, preservando un sistema di attraversamenti possibili che figure e cose in futuro potranno abitare.

Una nuova Storia “Naturale”, un nuovo Nuovo Mondo

Il *Badaevsky* appare come un laboratorio che intreccia senza presunzione una vicenda che da Noé arriva alle grandi macchine costruttiviste. Sospeso ad un'altezza di circa 35 metri, ancorato su pali come un'antica palafitta, esso si impone lungo il fiume come una nave che avverte i visitatori dell'arrivo di un nuovo Nuovo Mondo. Questo Mondo in arrivo è quello dell'era oscura nella quale la natura selvaggia avanza e in cui il dio Pan, le recenti situazioni pan-demiche lo dimostrano, è tornato a manifestarsi nelle città.

Quello della *Natural History* è un percorso di oscurità perenne, di pieghe che il “naturale” in molte forme – anche costruite – ha dichiarato. Il progetto è l'infrastruttura con cui gli autori permettono di accedervi omettendone l'impronta e lasciando solo che essa si presenti con la sua ombra. L'o-

A lato. 478 Badaevskiy Brewery, © Herzog & de Meuron.



perazione critica è immersa in un palinsesto che trova nella selvatichezza l'elemento di connessione, o ancora quel processo per cui l'architettura ora – in tali contesti – è chiamata con il nome di avamposto: un ruolo militare che appare come possibile figura interpretativa per il futuro sempre più selvoso che ci attende.

In conclusione, qualunque strategia per vivere nella nuova era oscura dipende dall'attenzione rivolta al qui e ora, e non alle promesse illusorie della predizione, della sorveglianza, dell'ideologia e della rappresentazione computazionale. [...] Le tecnologie che informano e plasmano la nostra attuale percezione della realtà non spariranno di certo, e in molti casi non dovremmo nemmeno augurarci che succeda. [...] La comprensione di questi sistemi e delle loro ramificazioni, e delle scelte coscienti che compiamo nel momento in cui li progettiamo nel qui e ora, resta senz'altro alla nostra portata. Non siamo inermi, non siamo privi di agentività, non siamo limitati dall'oscurità. Dobbiamo solo pensare, e poi ripensare, e poi continuare a farlo.¹²

**"QUELLO DELLA
NATURAL HISTORY
È UN PERCORSO
DI OSCURITÀ
PERENNE, DI
PIEGHE CHE IL
"NATURALE"
IN MOLTE
FORME
– ANCHE
COSTRUITE –
HA DICHIARATO"**

**"IL PROGETTO È
L'INFRASTRUTTURA
CON CUI GLI
AUTORI
PERMETTONO DI
ACCEDERVI
OMETTENDONE
L'IMPRONTA E
LASCIANDO SOLO
CHE ESSA SI
PRESENTI CON LA
SUA OMBRA"**

Note

¹ Ritrovare, voce in *Dizionario etimologico online*, consultato il 14 novembre 2020 (<http://etimo.it/?term=ritrovare&find=Cerca>).

² A. Rossi, *La coscienza di poter "dirigere la natura" fonte di cultura e d'educazione nell'URSS*, in «Voce Comunista», n. 31, 4 agosto 1954, p. 5. Cfr. anche *Aldo Rossi Papers, Series II. Drafts and writings, 1943-1999*, © The Getty Research Institute, Los Angeles.

³ Cfr. É. L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'Arte*, introduzione di A. Rossi, Marsilio, Padova 1967; ed. orig. Id., *Architecture. Essai sur l'Art*, s. n., Paris 1799.

⁴ A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in É. L. Boullée, *Op. cit.* 1967, p. 15.

⁵ *Ivi*, pp. 19-20.

⁶ Cfr. A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990.

⁷ *Ivi*, pp. 45-46.

⁸ A. Rossi, *Progetto per una villa e padiglione nel bosco a Borgo Ticino, 1973*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987, p. 92, già in V. Savi, *L'architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano 1978, pp. 228-241 e G. Bragieri (a cura di), *Aldo Rossi*, Zanichelli, Bologna 1981, pp. 96-105.

⁹ J. Herzog, *The Hidden Geometry of Nature*, in G. Mack, *Herzog & de Meuron: 1978-1988. Das Gesamtwerk/The Complete Works*, vol. 1, Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin 1997, p. 207.

¹⁰ Cfr. P. Ursprung, *Herzog & de Meuron: Natural History*, Canadian Centre for Architecture – Lars Müller Publishers, Montréal – Baden 2002.

¹¹ E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 20.

¹² J. Bridle, *Nuova era oscura*, Nero, Roma 2019, p. 281.

Parte degli argomenti qui discussi sono l'esito della ricerca in corso di svolgimento presso l'Università Iuav di Venezia nell'ambito dell'assegno di ricerca dal titolo *Avamposti. Architetture teoriche e concrete della selva*, responsabile scientifico prof.ssa Sara Marini, all'interno del PRIN SYLVA. *Ripensare la «selva»*.

A lato. Beartooth Portal. Photo by courtesy of Ensemble Studio.

ENSAMBLE STUDIO. DOMO

Fabrizio Pollara

Project: Structures of Landscape for Tippet Rise Art Center

Location: Fishtail, Montana, USA

Date of project: 2014 - 2015

End of Building Construction: 2016

Author: Antón García- Abril & Debora Mesa Molina

Project Team: Ensemble Studio. Javier Cuesta (building engineer) Ricardo Sanz (project manager) Massimo Loia, Simone Cavallo, Borja Soriano

Developer: Tippet Rise (Cathy & Peter Halstead) Sidney E. Frank Foundation

Construction Management: O.S.M

Consultants: Jesús Huerga (structure)

Collaborating Companies: Davis and Sons (concrete)

CMG (excavations), Mountain West Steel (reinforcements)

Built Area: 4 600 ha (masterplan) 600 m2 (structures)

Photo Credits: Ensemble Studio / Iwan Baan

A Fishtail, nel Montana, esiste un *ranch* di undici ettari dove i proprietari, i coniugi Cathy e Peter Halstead, hanno nel tempo dato vita ad un'oasi multidisciplinare in cui coesistono diverse attività, dall'*biking* alle esibizioni di musica classica, dalle rassegne culturali alle escursioni in bici, passando per i tour guidati delle sculture all'aperto che questa galleria d'arte *sui generis* ospita.

In Fishtail, Montana, there is a 10.000-acre ranch owned by Cathy and Peter Halstead who have created a multidisciplinary oasis over time where different activities coexist, from biking to classical music performances, from cultural events to bike excursions, passing through the guided tours of the outdoor sculptures that this peculiar art gallery features.

“Vogliamo portare l'arte fuori dal museo, abbattere i muri” si sono detti i due filantropi quando hanno affrancato l'arte, la musica e l'architettura dai templi elitari della cultura per fare della natura il loro palcoscenico.

All'interno della proprietà, lungo un percorso che include altre installazioni all'aperto, si trovano tre sculture giganti ideate da Ensemble Studio. Il Portal Beartooth e il Portal Inverted, slanciate e appuntite come schegge rocciose, tanto massicce e ancorate al terreno quanto fintamente instabili, sono due sculture sorelle che sfidano le leggi fisiche di gravità e incantano lo sguardo di chi le osserva. Sono frammenti che dialogano con l'involucro pluri-materico e pluri-sensoriale del paesaggio circostante che li avvolge e custodisce. Il carattere immanente della grande scala ed i materiali rustici impiegati si traducono in un'esperienza quasi trascendente nella relazione che l'uomo instaura con il paesaggio naturale. Ibridi e polivalenti nelle intenzioni, sono luoghi di meditazione solitaria ma anche pensati per condividere un'esperienza con gli altri, come accade per il Domo. Esso è un auditorium che, dotato di una straordinaria qualità acustica per via della

“We want to take art out of the museum, to take down the walls...” the two philanthropists said when they actually freed art, music and architecture from the elite temples of culture to make nature their stage.

Inside the property, along a path that includes other outdoor installations, there are three giant sculptures designed by Ensemble Studio. The Portal Beartooth and the Portal Inverted are slender and pointed like stony fragments, as much massive and grounded as falsely unstable: two sculptures that defy the laws of gravity and enchant the spectator. These pieces are surrounded and protected by the multi-material and multi-sensorial envelope of the landscape they interact with. The immanent appeal of the large scale and the rustic materials turn into a nearly transcendent experience for men who relate to the natural scenery. These hybrid and polyvalent places of solitary meditation are designed to share an experience with others too, as it happens with the Domo. It is an auditorium endowed with an extraordinary acoustic quality due to its shape, which seems to rise from the ground, blurring the boundaries not only between architecture and sculpture, but also between architecture and nature, between what is attributable to human intervention and what to nature instead. The rock-like canopy leans over the spectators, kind

"SONO DUE SCULTURE SORELLE CHE SFIDANO LE LEGGI FISICHE DI GRAVITÀ E INCANTANO LO SGUARDO DI CHI LE OSSERVA"

sua forma, pare emergere in superficie dal terreno ed innalzarsi, rendendo labile non solo il confine tra architettura e scultura ma anche quello tra architettura e natura, tra quanto è ascrivibile all'intervento umano e quanto a quello naturale. La calotta simil-rocciosa si protende in avanti e abbraccia gli spettatori durante i concerti, garantendo loro un'esperienza uditiva eccezionale in un intenso processo percettivo che pervade simultaneamente i sensi: l'udito coinvolto nell'esibizione, la vista che gode delle meraviglie del paesaggio circostante, l'olfatto inebriato dei profumi della vegetazione trasportati dal vento e, infine, il tatto dato dalla plasticità delle pareti di questa scultura interattiva.

Gli architetti hanno analizzato a lungo i processi di mutazione geologica dei terreni, reinterpretando e mettendo in scena l'azione delle leggi naturali ed in secondo luogo degli agenti atmosferici su questi ultimi. Con il nome attribuitogli, il Domo rende manifesta la sua vocazione-ispirazione e presenta caratteristiche riconducibili formalmente alle strutture voltate, oppure, in maniera più primordiale e archetipica, alle caverne.

Il suo aspetto fluido e mono-materico

of embracing them during concerts, ensuring an exceptional acoustic experience so that an intense perceptive process pervades the senses simultaneously: the hearing involved in the exhibition, the sight enjoying the surrounding landscape, the smell of the scents of vegetation carried by the wind and, finally, the touch given by the plasticity of this kind of interactive sculpture.

Architects have analyzed the processes of geological mutation of soils, reinterpreting and reproducing the action of natural laws and then of environmental agents on the latter.

With its name, the Domo reveals its vocation-inspiration by showing features that can be formally attributed to the vaulted structures or, in a more primordial and archetypal way, to caverns.

Its fluid and mono-material appearance seems to suggest its orogenesis by sedimentation and compaction, to create a block that looks like a rocky canopy sculpted by the wind of thousands of years and eroded by the rain on its hard and mineral surface. Imagine a vast portion of land deforming, to the point of cracking and detaching from the ground while keeping some edges firmly attached to it; at the same time, this tension generates a compact shell that floats on the void underneath and goes in opposite directions, as if subjected to conflicting forces that make it stretch towards the space all around.

"TWO SCULPTURES THAT DEFY THE LAWS OF GRAVITY AND ENCHANT THE SPECTATOR"



Domo Construction Process_
Unearthing after Concrete Cure.
Photo by courtesy of Ensemble
Studio.



Domo. Photo by courtesy of Ensemble Studio.

sembra suggerirne l'orogenesi per sedimentazione e compattazione, fino a creare un blocco che ha le sembianze di un baldacchino di roccia scolpito dal vento di migliaia di anni ed eroso dalle piogge sulla sua superficie dura e minerale. Si immagini una vasta porzione di superficie coperta di terra deformarsi, fino ad incrinarsi e distaccarsi in certi punti mantenendo altri lembi ben saldi al terreno; contemporaneamente, questa tensione genera una calotta compatta che fluttua sul vuoto sottostante e si estende in direzioni opposte, come sottomessa a due forze uguali e contrarie che la fanno protendere verso lo spazio tutt'intorno.

The Domo, therefore, seems to be generated from the earth, endorsing the laws of nature as much ordinary as exceptional.

Within this orogenesis both artificial and plausible, the intervention of architecture gives birth to an object with a strong aesthetic impact: land art episode and multifaceted presence on the territory, ascetic and sacred, beautiful and rough alike, it strengthens the bond of visitors with the earth, initiating them to the experience of an all-encompassing relationship, not only with the spectacle they witness but also with the place towards which the contingent moment of the human art expression is projected. It is as if the contemplative attitude in front of such a suggestive scenography, where the

Così, dalla pancia della terra, sembra generarsi il Domo, avallando le leggi di una Natura che pare tanto ordinaria quanto eccezionale. L'intervento dell'architettura in questa orogenesi artificiale e al contempo verosimile dà vita ad un oggetto dal forte impatto estetico: episodio di *land art* e presenza poliedrica sul territorio, ascetica e sacra, bella e rude allo stesso modo, rafforza il legame dei visitatori con la terra, aprendoli all'esperienza di una relazione totalizzante non solo nei riguardi dell'opera cui assistono, ma anche nei confronti del luogo verso cui il momento contingente dell'espressione dell'arte umana è proiettato. È come se

landscape of mountains is very distinctive but not intrusive, invites meditation and spiritual research and expands to reach the horizon.

Despite merging with the natural territory that it emulates with its rough architecture, the Domo is a man-made element, an imposing structure of almost 1200 tons that uses the resources of Tippet Rise. In fact, the earth was dug out to create a mold, i.e. the negative of the profile that makes it so recognizable and, once the metal armoring was positioned, the concrete was poured into the gravel mold covered with plastic sheets, whose folds give the dry surface of the Domo the typical ribs. At the end, the ridge was filled with earth and sown with some native herbaceous species.

l'atteggiamento contemplativo di fronte alla scenografia così suggestiva del Domo, in cui il paesaggio delle montagne è assai caratterizzato ma non invadente, invitasse alla meditazione e alla ricerca spirituale, si dilatasse fino a lambire l'orizzonte.

Pur mimetizzandosi nel territorio naturale che il Domo emula con la sua architettura ruvida, esso resta un elemento frutto dell'ingegno umano che, per dare origine a questa imponente struttura di quasi 1200 tonnellate, ha impiegato le risorse del *Tip-pet Rise*. La terra è stata infatti scavata per creare uno stampo, ovvero il negativo della calotta per cui è così riconoscibile; successivamente, una volta posizionata l'armatura di sostegno, il calcestruzzo è stato versato all'interno dello stampo in ghiaia rivestito con teli di plastica, le cui pieghe conferiscono alla superficie asciutta del Domo le tipiche nervature. La copertura è stata infine riempita di terra e seminata con alcune specie erbacee autoctone.

Ensamble Studio è autore di quelle che definisce "*Strutture del Paesaggio*", ovvero volumi che nascono dalla terra, detentori di un legame intimo e indissolubile con essa. Lo Studio, che adopera i materiali crudi

Ensamble Studio architects are the authors of what they define as "Structures of Landscape", i.e. volumes that come from the ground and establish an intimate and indissoluble bond with it.

The Studio, which makes use of raw materials to intertwine the domains of art and architecture, sculpture and structure, is used to experimentation in this field, so much so that in 2010 it was the author of the so-called Trufa, a reinforced concrete small shelter close by the Galician coast. The same construction process adopted for the Domo had given rise to this tiny house with organic shapes. In this case, the architects intervened the minimum necessary in order to make it look like an element returned by the ground. A sort of cave where to rediscover the substantial approach of architecture and the pure pleasure of operation in such a field, where the shape given to the material is expressed by the concepts of potential and act. Matter, in the analysis of its ontological nature, manifests a possibility, it is a potential made act by the form thanks to the intervention of architecture and its system of rules in progress.

Ensamble Studio explores the orogenetic theories of the materials it deals with and, by analyzing their natural formation and aggregation processes, it implements the mimesis by and with them. By not denying the traditional construction models, it

della terra per intrecciare i domini di arte e architettura, scultura e struttura, non è nuovo alle sperimentazioni nel campo, tant'è che nel 2010 è autore della Trufa, un piccolo rifugio in c.a. nei pressi delle coste galiziane. Lo stesso iter costruttivo adottato per il Domo dà vita a questa casetta dalle forme organiche, su cui gli architetti intervengono il minimo necessario, al punto da farla sembrare un elemento restituito dal terreno. Una sorta di grotta in cui riscoprire l'approccio sostanziale dell'architettura ed il puro piacere di operazione nel campo, dove la forma conferita alla materia si esprime nei concetti di potenza e di atto. La materia, nell'analisi della sua natura ontologica, esprime una possibilità, resa atto dalla forma grazie all'intervento dell'architettura e del suo sistema di norme in divenire.

Ensamble Studio approfondisce le teorie orogenetiche della materia che tratta e, analizzando i suoi processi di formazione e aggregazione, mette in atto la mimesi di e con i processi naturali. Non ponendosi in antitesi con i modelli costruttivi tradizionali, indaga i sistemi di costruzione intrinseci alla materia, per comprendere in che modo sia possibile integrarli nel paesaggio durante tutte le fasi del processo.

investigates the intrinsic construction systems of each material, to understand how to integrate them into the landscape during each step of the design process.

This is an inverse process where physical matter is not only the compositional mean, combined with technique, that reaches a defined formal idea, but is inherent in the idea itself. The technique does not incur any changes during construction, since it is integral part of the preliminary investigation and analysis of the physical and technological materials features. The result may overlap or not with the idea of its authors-executors; however, this is not as much important as the control over the concomitant phases of analysis-composition and genesis-construction. The physical knowledge of materials is important in order to study their characteristics, verify their analytical qualities and implement their potential. The idea is not trapped in an a priori reasoning, yet it changes and supports the natural disposition of the intrinsic features of materials, their evolution in responding to certain solicitations.

The act of building is the construction itself, since the latter emphasizes the set of actions that brought it to life and preserves its transformation traces. The research investigates all the possible meanings of matter and the achieved result is not always and uniquely what it seems.

Although the correspondences among different do-

"UN PROCESSO INVERSO IN CUI LA MATERIA FISICA È INSITA ALL'IDEA STESSA"

"THIS IS AN INVERSE PROCESS WHERE PHYSICAL MATTER IS INHERENT IN THE IDEA ITSELF"



Beartooth Portal. Photo by courtesy
of Ensemble Studio.



Inverted Portal. Photo by courtesy of Ensemble Studio.

Un processo inverso in cui la materia fisica non è solo il mezzo compositivo che si unisce alle tecniche pregresse per giungere ad un'idea formale definita, ma è insita all'idea stessa. La tecnica non subisce dirottamenti in corso d'opera, poiché è parte integrante del momento preliminare di indagine e analisi delle caratteristiche fisiche e tecnologiche dei materiali. Il risultato può coincidere più o meno con l'idea dei suoi autori-esecutori; ciò, d'altronde, non è importante tanto quanto lo è il controllo sulle fasi concomitanti di analisi-composizione e genesi-costruzione. Conoscere *fisicamente* la materia è importante per apprenderne

mains are multiple and the boundaries increasingly blurred, it is irrelevant to establish whether they are sculptures or architectures, due to the importance of the function they perform as well as according to the point of view of the observer. It is important to understand how they interact with the context, what kind of emotions they arouse and how they improve the quality of the experiences they aim to ensure.

The final object and its genesis are act and potential for both disciplines. The gap that emerges from the habit of attributing to architecture the functionality requirements, not applicable to sculpture, and, vice versa, characteristics of sculpture not valid for architecture, vanishes since the common

le caratteristiche, verificarne analiticamente le qualità e poterne sfruttare appieno il potenziale. L'idea non rimane ingabbiata nel ragionamento *a priori*, eppure muta e asseconda la naturale disposizione delle caratteristiche intrinseche della materia, il loro evolversi nel rispondere a certe sollecitazioni. L'atto in sé del costruire è la costruzione stessa, giacché quest'ultima rende manifesto l'insieme di azioni intraprese per darle vita e conserva le tracce delle sue trasformazioni. La ricerca indaga tutti i possibili significati della materia ed il risultato che si consegue non è sempre ed in modo univoco quel che sembra.

denominator of both disciplines is their relationship with space; in this case, then, architecture is enriched by the contemplation of the object itself, a propriety that is generally not fundamental in the building which requires efficiency and functionality, typical of contemporary architecture.

Sebbene le corrispondenze fra domini diversi siano molteplici ed i confini sempre più labili, è tuttavia irrilevante stabilire se si tratti di sculture o architetture in ragione dell'importanza della funzione da loro esplicata, nonché del punto di vista di chi le osserva. È importante comprendere in che misura dialogano con il contesto, che tipo di emozioni suscitano e in che modo migliorano la qualità dello spettro di esperienze che si propongono di assicurare.

L'oggetto finale e la sua genesi sono atto e potenza comuni ad entrambe le discipline. Il divario che emerge dall'abitudine di attribuire all'architettura i requisiti di funzionalità non applicabili alla scultura e, viceversa, caratteristiche della scultura non valide per l'architettura, si annulla nella misura in cui viene stabilito che il comune denominatore di entrambe le discipline è la relazione con lo spazio; in questo caso, poi, l'architettura si arricchisce della contemplazione dell'oggetto *tout court*, proprietà generalmente non fondamentale nel manufatto al quale vengono richieste quelle di efficienza e funzionalità precipue nell'architettura contemporanea.

Sitografia

-<https://www.ensamble.info/suprastructure-vs-structure-of-land>;
-<https://www.area-arch.it/en/structures-of-landscape/>;
-https://www.domusweb.it/en/news/2016/07/23/structures_of_landscape_ensamble_studio.html.

Note

¹ I cofondatori del Tippet Rise Art Center nella rivista di arte, design e architettura "Cultured".

Tippet Rise Co-founders in "Cultured", the art, design and architecture magazine".

A lato. Inverted Portal. Photo by courtesy of Ensamble Studio.



A lato. Perspektivenweg di Snohetta.
Photographer Christian Flatscher.

UNA PASSEGGIATA O L'ARTE DEL RICORDARE. IL PERSPEKTIVENWEG DI SNØHETTA A INNSBRUCK

Fabio Candido

“Il concetto di ‘vedere’ rende un’idea imprecisa. Ecco com’è: guardo il paesaggio; il mio sguardo vaga, vedo tutto quel movimento chiaro e poco chiaro; questo è evidentemente impresso in me, solo molto vagamente. Ciò che vediamo sembra completamente ridotto a brandelli”.

Ludwig Wittgenstein

“The concept of ‘seeing’ makes a tangled impression. Now that’s the way it is. I look into the landscape; my glance wanders, I see all sorts of clear and unclear movement; this leaves its mark on me clearly, that only fully blurred. What we see can seem to be completely torn to bits”.

Ludwig Wittgenstein

Volendone precisare i termini essenziali dal punto di vista estetico, il godimento del paesaggio è un’attività performativa dove la relazione tra l’uomo e le cose che lo circondano si verifica nel dominio tattile-cinestesico. In questo ambito, il percorso è la situazione spaziale principale e l’atto di percorrerlo la più appropriata forma di conoscenza di un luogo. L’origine stessa del

Following the “new aesthetic” point of view, the experience of landscape is a performative activity where the relationship between the human being and the things that surround him occurs in a tactile and kinaesthetic domain. In this domain, the path is a primary spatial situation and the activity of walking through is the most appropriate way to get a deep awareness of a place. It’s not by chance that the origin of modern landscape design itself

Things are right before our eyes...

progetto di paesaggio moderno implica la centralità del camminare. Se la costruzione del paesaggio comporta il movimento attraverso di esso e di conseguenza la memoria, evidentemente il tema fondativo risiede nel requisito dell'esplorazione dello spazio come modalità elettiva di comprensione e collezione di esperienze. Secondo lo storico del paesaggio J. D. Hunt, è possibile individuare nel progetto di paesaggio tre tipologie differenti di movimento: la processione, la passeggiata, l'escursione (senza meta). La processione è un movimento rituale che segue un percorso ed una meta predeterminati, presupponendone eventualmente la reiterazione – caratterizza, del resto, i principali percorsi sacri della storia dell'architettura. All'opposto, l'escursione si può definire in astratto come un movimento nello spazio senza suggerimenti preordinati dall'esterno, stimolato principalmente dalla volontà di un individuo in sé soddisfatto nell'atto di errare. La passeggiata, invece, tipologia in qualche maniera intermedia tra le due, implica il riconoscimento di strutture nello spazio da percorrere o attraversare con una finalità articolata precisamente dal disegno del paesaggio stesso.

involves the centrality of walking. Since the concept of built landscape requires the movement through it and therefore the exercise of memory, the exploration of space could be considered as the main way to the knowledge and collection of experiences. Following the landscape historian J. D. Hunt, it is possible to recognize in landscape design theory three different kinds of movement: the procession, the stroll and the excursion (without destination). The procession is a ritual movement that follows a predetermined path or destination, eventually assuming the repetition of the ritual – and therefore the repetition of the movement – itself. The procession evidently characterizes the foremost sacred paths in the history of architecture. Theoretically, as opposite, the excursion is a movement into the space without external predetermined guidance, encouraged mainly by the will of a subject that is satisfied by the activity of proceeding in itself. The stroll, a typology of movement somewhat in the middle, implies the identification of spatial structures to be traversed or crossed with a goal mainly suggested by some other spatial structures, landmarks or the design purposes. In the modern garden and most of all in picturesque landscape, the aesthetic experience replace the sacred meaning. Therefore, the stroll

"IL PERCORSO È LA SITUAZIONE SPAZIALE PRINCIPALE E L'ATTO DI PERCORRERLO LA PIÙ APPROPRIATA FORMA DI CONOSCENZA DI UN LUOGO."

Nel giardino moderno e soprattutto nel pittoresco settecentesco, al senso del sacro si sostituisce l'esperienza estetica; così la passeggiata assume man mano un valore più importante della processione. Ciò presuppone che il giardino dovesse incorporare eventi costruiti quali *folies, fabriques*, luoghi riconoscibili o accadimenti preordinati quali attrattori del movimento "naturale" nel paesaggio. Il procedere attraverso questi accadimenti permetteva di ricostruirne le atmosfere e il senso del luogo all'interno di un sistema di riferimenti. In questo senso, la passeggiata nel paesaggio è esercizio dell'arte del ricordare. Percorso e memoria, legati tra loro da una narrativa che può essere ricostruita attraverso la successione di luoghi ed esperienze, sono tuttora elementi fondamentali del progetto paesaggistico contemporaneo. A questa tradizione è possibile ricondurre il lavoro di Snøhetta di sistemazione del percorso paesaggistico – una passeggiata alpina – sulla Nordkette.

La Nordkette è la catena montuosa più meridionale del Karwendel, a sua volta la più ampia delle Alpi Calcaree Nord Tirolesi. Domina l'intero panorama della città di

gradually acquires a most important value than the procession. This implies that the garden should incorporate built facilities like folies, fabriques, recognizable places or planned events working as attractors of "natural" movement through the landscape. Walking through these events permits to recollect atmospheres and sense of place into a whole reference system. In this sense, a stroll into the landscape is an exercise in the art of remembering. Path and memory, bonded together by a narrative recognizable after a sequence of spaces and experiences, are still the main elements of contemporary landscape design. To this tradition is possible to connect the work of Snøhetta for the alpine path's design on the Nordkette mountain. The Nordkette is the southernmost mountain chain in the Karwendel, the largest mountain range of the Tyrolean Northern Limestone Alps. The mountain overlooks the whole Innsbruck's landscape on the Northern side. The Hungerburg and Nordkette funiculars – which urban station's are designed by Zaha Hadid between 2004 and 2007 – bring visitors approximately in 30 minutes directly from the city center to the 1,905 meters above sea level of Seegrube cable car station, designed by Austrian architect Franz Baumann in 1928. The Path of Perspectives (Perspektivennweg), a 2.8-kilometer long panoramic trail that unfold

"THE PATH IS A PRIMARY SPATIAL SITUATION AND THE ACTIVITY OF WALKING THROUGH IS THE MOST APPROPRIATE WAY TO GET A DEEP AWARENESS OF A PLACE."





Perspektivenweg di Snohetta.
Photographer Christian Flatscher.

Innsbruck sul lato Nord ed è raggiungibile dal centro della città in circa mezz'ora con la funicolare Hungerburg – le cui quattro stazioni urbane, realizzate tra il 2004 e il 2007, sono opera di Zaha Hadid –, che porta direttamente i visitatori fino alla quota 1905 metri della Seegrube, stazione realizzata dall'architetto austriaco Franz Baumann nel 1928. Da qui parte il “Sentiero delle vedute” (*Perspektivenweg*), percorso panoramico in quota che si dipana lungo 2,8 km e si articola su un dislivello di 142 m, disegnato da Snøhetta e inaugurato nel 2019 per la funivia della Nordkette.

his layout along 142-meter elevational change, departs from this point.

The Snøhetta's design stabilizes an alpine's trail introducing a sequence of ten architectural interventions blended into the landscape. These light architectures are conceived having the purpose to underline the landscape qualities of outstanding places belonging to the mountain chain. The architectural gestures are placed in the terrain's folds – sometimes they are suspended in the void – looking for the continuity, although in some occasions the sense contrast could prevail. These gestures offer to the visitors an opportunity to experience staggering views of the alpine landscape, distinguish landmarks and observe

Il progetto consolida un sentiero nel paesaggio alpino introducendo una sequenza di dieci elementi architettonici “leggeri” disposti lungo il tracciato, i quali hanno lo scopo di evidenziare le qualità paesaggistiche di luoghi notevoli appartenenti alla catena montuosa che sovrasta la città. Gli interventi architettonici si inseriscono nelle pieghe del suolo – talvolta sospese sul vuoto – con un criterio di continuità che non esclude in alcune occasioni il contrasto, offrendo ai visitatori l'opportunità di godere vedute mozzafiato del paesaggio alpino, riconoscere punti di interesse e osservare luoghi da diverse prospettive. Ogni

places from different perspectives. Each element can be considered as a folie generated alternately by the occasion or the topography – it marks a unique point along the trail or serves as a meeting point. In this sense, the folie becomes not just a milestone useful to measure the landscape, but an event to build a constellation of places succeeding in the stroll's experience.

As the places and the occasions are heterogeneous, so are the architectural features. A viewing platform, built beyond the terrain altitude, projects like an interrupted bridge over the edge of the landscape and emphasizes by contrast the topographical changes. From the platform one can overlook the entire Inn's valley, which almost seems comprised

elemento, che si configura come una *folie* che trae origine dall'occasione o dalla topografia, dalle panche alle piattaforme panoramiche, individua un punto specifico lungo la pista o vuole servire come punto di incontro e relazione. In questo senso, la *folie* assume non tanto il senso di elemento miliare per la misura del tracciato o del paesaggio, quanto come dispositivo di costruzione di una costellazione di luoghi che si succedono nell'esperienza dell'escursione.

Eterogenei i luoghi e le occasioni lungo il percorso, eterogenei i dispositivi architettonici. Una piattaforma panoramica, generata leggendo il dislivello del terreno, si proietta come un ponte interrotto sopra il costone e sottolinea per contrasto i dislivelli topografici. Dalla piattaforma si può godere un'ininterrotta veduta della sottostante valle dell'Inn, quasi schiacciata da una prospettiva aerea, mentre la lamiera metallica forata che costituisce il piano di calpestio conferisce una sensazione di sospensione spaziale. Al confine tra la fascia della vegetazione e la boscaglia di pini, una scala sottolinea il passaggio di stato tra gli ambiti vegetali. Una mensola che funge da

by the aerial perspective, while the perforated steel grate underfoot gives a sense of floating above the terrain. At the transition from the timberline to scrub mountain pine vegetation, a staircase structure marks this natural phenomenon. A counter allows hikers a chance to lean and admire their first impression of the striking Langer Sattel and Frau Hitt peaks. The wooden platforms surrounding the gentle elevation of the so-called Grosser Stein on various levels make it a popular resting spot. At a slightly higher elevation, stepped wooden platforms form a panoramic amphitheater. Along the graveled trail each of the ten structures is shaped from Corten steel, a material inspired by the context – eventually indulging in some uneven character – and prior interventions. As a matter of fact, the Perspektivenweg adapts existing technical structures of Nordkette's avalanche barriers, which are made of the same weathered steel. Larch wood, typical for the local forests, forms its seating and reclining platforms.

Quotes from Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein are inscribed on the steel of the architectural structures. We could observe here some discrepancy of meanings, since in this case, dominion and enjoyment of the landscape during the stroll are revealed most of all because of the embodied experience in its very aesthetic meanings.

"GLI INTERVENTI ARCHITETTONICI SI INSERISCONO NELLE PIEGHE DEL SUOLO – TALVOLTA SOSPENSE SUL VUOTO – CON UN CRITERIO DI CONTINUITÀ"

piano di appoggio consente agli escursionisti di sporgersi per ammirare le vette del Langer Sattel e del Frau Hitt. Le piattaforme in legno che circondano a vari livelli il rilievo chiamato *Grosser Stein* organizzano un popolare punto di stazionamento. Alla quota più alta, una gradinata di legno crea un anfiteatro panoramico.

Lungo i margini del tracciato in ghiaia, ognuna delle dieci strutture architettoniche è realizzata in acciaio Corten, selezionato in relazione alla natura materiale del contesto, non nascondendo un certo compiacimento nell'assecondarne il carattere evidentemente aspro, tenendo conto comunque di interventi architettonici preesistenti. Il *Perspektivenweg* si confronta infatti con le strutture esistenti delle barriere di protezione per le valanghe della Nordkette, realizzate principalmente nel medesimo materiale. Il legno di larice, proveniente dalle foreste circostanti, definisce il piano di sedute e piattaforme inclinate.

Citazioni del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein sono incise nelle pareti in acciaio delle strutture – non senza una certa

Wittgenstein's words nevertheless invite visitors to stand for a moment and reflect, both on the inside and out, over the landscape's experience, giving a collective meaning to the personal experience felt along the path of perspective.

"THE ARCHITECTURAL GESTURES ARE PLACED IN THE TERRAIN'S FOLDS – SOMETIMES THEY ARE SUSPENDED IN THE VOID – LOOKING FOR THE CONTINUITY"



eterogenesi di significati, poiché in questo caso dominio e godimento del paesaggio durante la passeggiata avvengono soprattutto attraverso l'esperienza corporea nella sua più profonda accezione estetica. Le parole di Wittgenstein vogliono tuttavia invitare gli escursionisti a soffermarsi per riflettere su sé stessi e sull'esperienza paesaggio, conferendo un valore collettivamente sentito alle esperienze personali lungo il tracciato.

**"DOMINIO E
GODIMENTO DEL
PAESAGGIO
AVVENGONO
SOPRATTUTTO
ATTRAVERSO
L'ESPERIENZA
CORPOREA NELLA
SUA PIÙ PROFONDA
ACCEZIONE ESTETICA"**

**"DOMINION AND
ENJOYMENT OF
THE LANDSCAPE
ARE REVEALED
MOST OF ALL
BECAUSE OF THE
EMBODIED
EXPERIENCE IN ITS
VERY AESTHETIC
MEANINGS."**

*A lato. Perspektivenweg di Snohetta.
Photographer Christian Flatscher.*





RENATO BALDI. ARCHITETTURE SENZA AGGETTIVI

Filippo Lisini Baldi

La nascita di un'opera ha sempre una causa recondita, un suggerimento inconscio, un gesto, che in genere viene a costituire un tema che inizia, si sviluppa e si conclude. Così nacque il nostro recinto a mosaici: la possibilità di collegarsi visivamente con lo spazio circostante fu intuito prima come idea di spazio e poi come opera artistica.

Il recinto doveva essere collegato con la piazza del

paese mediante un ponte-passerella pedonale, la cui struttura leggera ricordava le costruzioni che i ragazzi fanno con le carte da gioco. Questa fu la genesi del nostro progetto e non perché pensato da due architetti e uno scultore, ma perché gli autori non tennero affatto conto del concetto monumento-opera di scultura richiesto dal bando.¹

Monumento a Pinocchio, Collodi, 1953-1956, R. Baldi, L. De Luigi, V. Venturi.

Con queste parole Renato Baldi descrive sulla rivista 'ANAFKH, diretta da Dezzi Bardeschi, quelle che furono le premesse del progetto elaborato con il collega Lionello De Luigi per il concorso indetto nel 1953 per un monumento a Pinocchio da realizzarsi nella frazione di Collodi. Nella commissione alcuni importanti intellettuali

e artisti dell'epoca: Franco Gentilini, Italo Griselli, Giacomo Manzù, Enzo Carli, Giovanni Michelucci.

Non un monumento in senso stretto, quello proposto da Baldi e De Luigi, inconciliabile con la vivace irriverenza del burattino, ma una semplice piazzetta, spazio del gioco, un quadrato 30x30, dai confini



Monumento a Pinocchio, Collodi, 1953-1956, R. Baldi, L. De Luigi, V. Venturi.

discontinui e multiformi finemente decorati dai mosaici onirici di Venturino Venturi, in stretto rapporto con il parco di Villa Garzoni, suo ideale prolungamento oltre il fiume Pescia. Liberato dalla sua retorica, il monumento è restituito alla vita.

*Una scatola senza coperchio*², che consente allo sguardo di perdersi verso i campi circostanti, verso i colli della Valdinievole, verso l'orizzonte, ricercando - ritrovando -

misure e direttrici che generano il progetto.

*“Un’opera squisitamente lirica, dove la comunione col paesaggio è raggiunta con grande efficacia e con i mezzi più semplici e che si lega molto bene con l’osteria michelucciana del Gambero Rosso”*³

Comunione col paesaggio dunque, o, in senso più ampio, con le preesistenze, è la cifra comune dell’intera produzione architettonica di Baldi, con lo sguardo sempre attento a cogliere dal contesto stimoli, misure, relazioni.

Insiediamento residenziale a Punta delle Saline (modello di studio), Olbia, 1963-1966, R. Baldi, L. De Luigi.



Un atto di paziente rielaborazione, di trascrizione e di rilettura del lungo lavoro di analisi che precede ogni atto progettuale, accompagnato sempre da un ricco apparato fotografico, documentario, nonché da numerosi modelli di studio.

Nato nel 1918 a Firenze in una famiglia di “maestri muratori”, Renato Baldi si forma sotto l’ala di Michelucci e di Quaroni, loro allievo ed assistente nei corsi di Ur-

banistica, divenendo interprete discreto di quella tradizione della Scuola Fiorentina che pone alla base del ruolo di architetto la sua responsabilità nella costante attenzione al paesaggio, in un continuo *labor limae* di adattamento del Moderno con le specificità del luogo, recuperandone, ove possibile, materiali e tecniche costruttive.

Declinazioni ben evidenti anche nel piano che è chiamato a redigere con De Luigi nel

Insediamiento residenziale a Punta delle Saline (modello di studio), Olbia, 1963-1966, R. Baldi, L. De Luigi.



1963, per la realizzazione di un insediamento residenziale in un territorio ancora prevalentemente ineditificato nella parte meridionale del Golfo di Olbia, in località Punta delle Saline.

Il paesaggio ricco e costantemente eterogeneo di questa piccola lingua di terra diviene elemento cardine dell'intero impianto compositivo, suggerendo sempre nuovi sguardi e nuovi elementi, "dove la singolarità

dei luoghi sono colte e fra loro organizzate come una trama su cui poi appoggiare le specifiche forme di intervento. [...] Lettura - o più semplicemente, conoscenza - che ovviamente deve essere condotta su tutta la concreta estensione del fenomeno ambiente. Non limitata perciò alla sola dimensione topografica - planimetria, altimetria, ecc. - ma al clima ai venti, alla luce, ai colori; al loro variare secondo le ore del giorno e le stagioni; alla vegetazione, e alle complesse mutevoli relazioni che questi componenti

Mercato in Piazza della Sala, Pistoia, 1949-1954,
R. Baldi, L. De Luigi, C. Pagano, A. Preti.



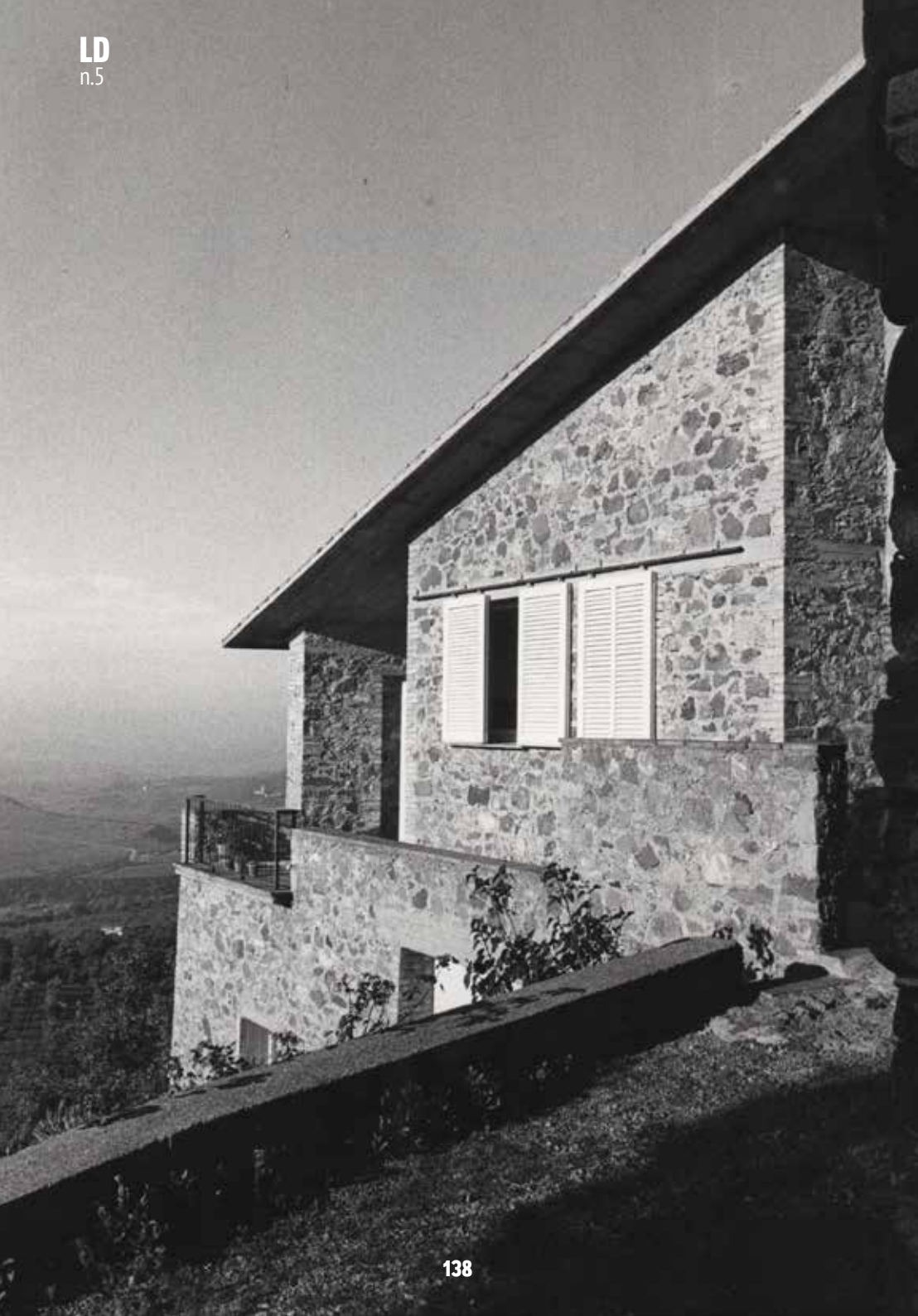
*istituiscono fra loro. E ciò attraverso una esplorazione della località, minuziosa ma anche libera; in una parola, attraverso una esperienza vitale della realtà del territorio [...] Che è poi, se vogliamo, il metodo della architettura senza aggettivi.*⁴

Muri in pietra che, come preesistenze su cui si appoggiano le diverse residenze unifamiliari, non subiscono dunque le differenze territoriali, ma diventano invece un mezzo per valorizzarne le molteplici identità.

Recinti, che si innalzano o si abbassano, si addensano o si diradano, in un continuo caleidoscopio di mutevoli prospettive e di scorci imprevisi. Case sul Mediterraneo in cui un muro, un camino, un patio, stanza a cielo aperto, diventano frammenti minimi, che tengono uniti interno ed esterno, pieno e vuoto.

Se nell'insediamento di Punta delle Saline è il paesaggio quasi incontaminato della





A lato. Casa Baldi, Montalcino, 1966,
R. Baldi.

costa sarda a costringere ad un'operazione chirurgica di mediazione, nel progetto del 1949 per un nuovo mercato alimentare da realizzarsi nella Piazza della Sala a Pistoia, la lettura del luogo passa attraverso una lunga fase di analisi dello stato di fatto, delle distruzioni belliche, delle prime, acerbe - e talvolta incongrue - ricostruzioni, degli allineamenti e dei rapporti tra pieni e vuoti, del carattere spontaneamente medievale del tessuto urbano, inserendosi all'interno di un più ampio quadro di recupero del centro storico, in seguito alle ferite lasciate dalla seconda guerra mondiale.

Il nuovo edificio progettato da Baldi con gli architetti De Luigi e Preti e con l'ingegnere Pagano, si innesta al centro dell'invaso trapezoidale, luogo da secoli dedito alla contrattazione e alla vendita, caratterizzato dagli imponenti aggetti che, per tutto il perimetro della piazza, proteggono i fondi commerciali al piano terra, disponendosi a spina di pesce tramite una serie di sottili setti in cemento armato, ristabilendo ordine e gerarchie in luogo delle baracche semi-provisorie che saturavano la piazza mercatale. Un'architettura "medievale", un edificio a due piani fuori terra, oltre al piano interrato dedicato alle celle frigorifere, in cui l'ampio sbalzo del piano superiore, ribaltando il rapporto pieno-vuoto, si apre verso l'in-

terno in una piazza sospesa, di ispirazione michelucciana, estensione della città nell'edificio, consentendo di risolvere le complessità spaziali e di permeabilità carrabile offrendo al contempo riparo dalle intemperie alle botteghe del piano terra.

Mantenendo sempre un profilo di modestia e di rispetto per i luoghi in cui opera, nel 1966, nella realizzazione della propria casa-studio, ai margini del borgo medievale di Sant'Angelo in Colle, nel comune di Montalcino, Baldi, si appoggia alla collina seguendo la curva del terreno. L'edificio, dallo sviluppo lineare quasi obbligato, si articola su più livelli: al piano terra l'ingresso e le camere, rialzate con pochi gradini rispetto alla zona giorno, al piano inferiore si compenetrano spazi aperti e spazi di servizio, più in basso il giardino. Procedendo per terrazzamenti si adatta alla ripidità della collina unificandosi ad essa tramite la copertura ad unica falda, il cui profilo, mantenendosi sempre a quota inferiore delle mura del paese, ne rimane quasi nascosto.

Chiuso e introverso a monte, con poche e scarse aperture scavate nella compattezza della massa muraria in pietra, l'edificio si apre invece dall'altro lato, verso la Val d'Orcia e la Maremma, tramite le grandi aperture e la lunga terrazza sospesa sul paesaggio, che diviene quinta scenica, costan-



te riferimento dello sguardo, protagonista unico, capace, con la sua immutabile forza, di pervadere l'intero spazio. Una casa intima, una casa silenziosa e semplice come chi la abita, una casa per guardare.

Pur nella diversità degli ambiti e dei luoghi i progetti di Baldi sono dunque paradigmatici di un modo "artigianale" di intendere l'architettura, che non può esistere se non legandosi a doppio nodo col terreno da cui nasce, pure rifiutandolo violentemente ove necessario, ma sempre con la consapevolezza non solo di progettare *nel* paesaggio, ma anche di progettare *il* paesaggio in un continuo processo di scambio, di dialogo, in cui architettura e luogo si appartengono a vicenda. "Un risultato in cui l'ordine razionale che l'uomo inevitabilmente realizza attraverso la modificazione dell'ambiente, varia - per così dire - di grado e di intensità, annullandosi in alcuni casi fino a lasciare nettamente emergere il dato naturalistico, oppure, al contrario prevalendo come opera di intenzionale razionalizzazione e perciò di esplicita ricostruzione dell'ambiente."⁵

Architettura come esercizio costante di lettura della realtà, metodo acquisito che diviene pratica del quotidiano, consuetudine di una vita, che ancora oggi, con sguardo limpido e mano ferma, Baldi, tra gli ultimi testimoni del suo tempo, persegue in un'interrotta produzione di progetti, di rappresentazioni, di modelli.

Note

¹ R. Baldi, *Collodi (Pistoia), il parco di Pinocchio (1953-1987)*, in «ANAFKH», n.5, Marzo 1994, p.41

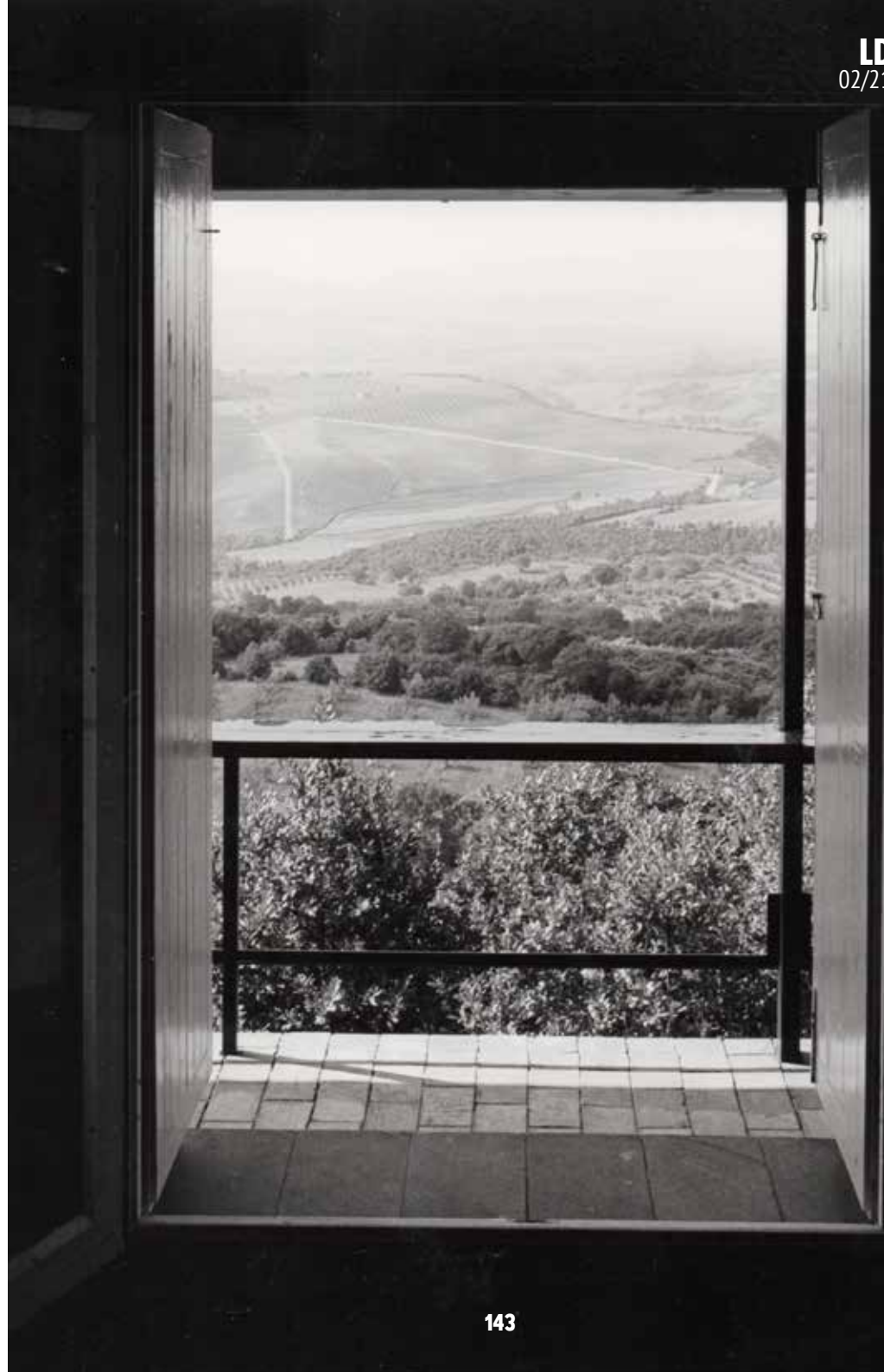
² Ibid

³ G. K. Koenig, 1968, *Architettura in Toscana. 1931-1968*, ERI ed., p.230

⁴ R. Baldi, L. De Luigi, *Progetto per la sistemazione urbanistica di Punta delle Saline - relazione di progetto*, 1963

⁵ Ibid.

A lato. Casa Baldi, Montalcino, 1966,
R. Baldi



A lato. Veduta complessiva dei moduli residenziali, visti dal nucleo servizi (social condenser).

LA CITTÀ STORICA COME METAFORA DEL MODERNO. IL COLLEGIO DEL COLLE DI GIANCARLO DE CARLO A URBINO

Stefano Passamonti

“Complesse organizzazioni sociali, fili interconnessi di percorsi e muri, qualcosa che è stato tessuto a formare un tutto. È possibile pensare a questi tessuti solo una volta che questi abbiano affondato delle radici; e penso che il primo collegio di Urbino abbia ormai le proprie radici, lo usiamo, ci camminiamo dentro, senza pensarci (...) coscienti solo che si tratta di qualche strana formazione geologica”.

(Peter Smithson, “PS. su G.D.C. ovvero... pensieri provocati dalle immagini di un libro, in «Casabella» n. 550, 1988)

Quella fra Giancarlo De Carlo e Urbino, prima che essere la storia di un lungo lavoro di un architetto su un territorio, è la narrazione di un sodalizio, più unico che raro, fra una committenza illuminata e un pro-

gettista sensibile. Amicizia, fiducia reciproca, intesa intellettuale e fidelizzazione sono gli ingredienti essenziali di un rapporto mai messo in discussione e le premesse per una ininterrotta attività professionale.

La committenza illuminata è rappresentata da Carlo Bo, critico letterario, politico, accademico e ligure proprio come De Carlo. Bo lascerà il segno ad Urbino grazie ad una lunga carriera accademica che inizia nel 1939 col primo incarico e si stabilizza dal 1947, senza soluzione di continuità, sino al 2001, per 53 anni, come rettore dell'Università, a lui poi intitolata nel 2003.

L'incontro decisivo con Bo apre a De Carlo le porte di una vicenda irripetibile che fanno di Urbino un autentico laboratorio urbano. Grazie agli interventi di De Carlo,

Urbino costituisce ancora un caso importante per il dibattito attorno allo sviluppo futuro delle città.

A differenza di quanto si possa pensare, il legame fra De Carlo e Bo, in precedenza solo sfiorato durante il periodo della resistenza, non nasce in territorio marchigiano. Alla fine della guerra, dopo la laurea, De Carlo si sposta a Milano e comincia a collaborare con Franco Albini. Nel contesto meneghino entra in contatto con Lica e Albe Steiner, Giovanni Pintori, Italo Calvino, Giulio Einaudi, Eugenio Spada, Vittorio e Luisa Sereni, ma soprattutto, con Elio e GINETTA Vittorini. Proprio a Elio Vittorini e Vittorio Sereni, durante i ritrovi estivi fra i cosiddetti amici di Bocca di Magra, Carlo Bo chiederà ai due di metterlo in contatto con De Carlo per affidargli un lavoro riguardante l'università. È così che nel 1952, il nuovo rettore gli assegna il primo incarico per l'ammodernamento della sede centrale dell'università, inaugurando il rapporto pluridecennale con la città. Da questo momento in avanti Urbino ritornerà continuamente nella biografia personale e professionale di De Carlo, dal 1952 al 2004 poco prima della scomparsa e, come lui stesso afferma, "nei miei lavori a Urbino ho incorporato tutte le mie esperienze compiute nel mondo e allo stesso tempo

c'è sempre un filo nella mia architettura che riconduce a Urbino."¹

Se il tramite fra Bo e De Carlo è Elio Vittorini, con quest'ultimo i rapporti diventano stabili e consolidati sin dai primi anni milanesi, grazie a comuni orientamenti ideologici e all'impegno militante. Lo dimostra proprio la collaborazione fra De Carlo e Vittorini per la scrittura dei cortometraggi presentati alla sezione Urbanistica della X triennale di Milano, a cui De Carlo partecipa con Ludovico Quaroni e Carlo Doglio. I due descrivono le derive possibili di una metropoli moderna gestita da burocrati e tecnici in cui l'interesse per l'uomo non è prioritario, e esorta lo spettatore ad agire in prima persona. I film hanno il merito di divulgare i problemi sulla trasformazione poco qualificata della città ad un pubblico più ampio. Sono proprio il problema dell'uomo e della consistenza formale e spaziale degli ambiti urbani le maggiori preoccupazioni che interesseranno De Carlo nel progettare Urbino. Della Mostra sull'Urbanistica, De Carlo tratterà anche su Casabella Continuità, rivista per la quale diventa collaboratore nel 1952 su invito di Ernesto Rogers che, non solo lo coinvolge come membro della redazione ma lo propone anche come componente del Ciam. Sulle pagine di Casabella, De Carlo è auto-

**"SONO PROPRIO
IL PROBLEMA
DELL'UOMO E
DELLA
CONSISTENZA
FORMALE E
SPAZIALE DEGLI
AMBITI URBANI LE
MAGGIORI
PREOCCUPAZIONI
CHE
INTERESSERANNO
DE CARLO
NEL PROGETTARE
URBINO"**

re di vari contributi degni di nota² che vertono proprio attorno al concetto di continuità, di cui Rogers aveva fatto il simbolo, non privo di ambiguità, e che costituisce proprio il motivo scatenante della frattura fra i due. Diversamente da Rogers, per De Carlo la storia non è costituita da un archivio di modelli stilistico-morfologici con cui rapportarsi, o in un panorama di maestri, ma rappresenta l'esempio metodologico da seguire in modo critico; solo attraverso e nel corso del progetto è possibile trovare delle risposte, e sarà il progetto stesso a decidere quando e come interrogare la storia. È sulla base di questi principi metodologici che De Carlo si pone in continuità, nel contesto urbane. Una sfumatura determinante che provocherà la rottura con i principali dirigenti di Casabella e che lo avvicinerà alle ricerche e alle iniziative del Team X.

La critica al movimento moderno di De Carlo è fatto noto. La propria autonomia non si ferma alla critica verso il razionalismo ma va ben più in profondità, al punto da costituire una voce isolata anche in Italia, paese che all'estero già rappresenta un'anomalia per il movimento moderno. La netta opposizione verso l'idea di edificio come espressione macchinista dell'efficienza e del progresso, passa da una profonda conoscenza dell'edilizia tradizionale



A lato. Particolare delle scalinate che collegano i sistemi delle unità residenziali.

– appresa grazie a Giuseppe Pagano – e successivamente, attraverso le discussioni del Team X sul concetto di edificio come metafora organica dell’organismo vitale. È fatto altrettanto noto del ricorso da parte di De Carlo ad immagini e riferimenti non architettonici, come il modello della Turbina per il Piano Intercomunale Milanese o quella dell’albero per esprimere il concetto di tipo in architettura non come forma base cristallizzata ma come principio organizzativo. Proprio il concetto morfo-generativo del grappolo è alla base di una sequenza di proposte (Ravenna, Bordighera, Riccione), che anticipano le logiche spaziali dei collegi di Urbino. Edifici frettolosamente etichettati dalla critica divulgativa come “a crescita infinita” ma che, in realtà, celano una sofisticata rilettura della struttura cittadina. Sono passati circa quattro anni da quando De Carlo riceve il primo incarico per l’ammodernamento e la riqualificazione del comparto universitario della città, quando nel 1956 viene eletto sindaco di Urbino Egidio Mascioli, ex minatore appartenente al Partito Comunista Italiano. Urbino è inserita nell’elenco dei Comuni per i quali il Ministero per i Lavori pubblici prevede la Redazione di un Piano regolatore Generale. L’influenza di Bo sul nuovo Sindaco e la presenza nella nuova Giunta del Filosofo Livio Sichirollo, sono determinanti per la comprensione dell’importanza dello sviluppo delle strutture culturali e residenziali universitarie. Queste ultime rappresentano la chance concreta e moralmente valida per risollevarle le sorti di un modesto centro urbano in crisi economica e culturale, lontano dai principali canali e perennemente in bilico, sorretto solo dai fasti -anche quelli in rovina- del proprio glorioso passato. È sulla base di queste premesse che il comune gli affida l’incarico per la redazione del

Nuovo PRG (1958 – 1964). Per De Carlo, la tendenza ad isolare le preesistenze architettoniche all'interno di un ambiente ormai deteriorato e le spinte alla formazione di nuove zone di espansione urbanisticamente poco qualificate, portano ad una definitiva e irreversibile separazione fra queste due condizioni urbane, con la conseguente cristallizzazione del centro storico. La vera città di Urbino si sposterebbe al di là delle mura e il centro storico diventerebbe una appendice urbana necrotizzata, una 'riserva' di antiche forme senza alcun contesto³. La finalità del piano è, in ultima analisi, quella di reinserire il territorio della città nella corrente di eventi che caratterizzano la società contemporanea.

L'idea di contrastare la cristallizzazione del nucleo storico è supportato da un concetto di sviluppo delle strutture universitarie che non dovrà avvenire esclusivamente in centro ma soprattutto nel territorio circostante in modo che l'impatto complessivo delle infrastrutture universitarie non gravi solo sul nucleo antico. In questa traiettoria è insita la volontà che queste nuove centralità urbane raggiungano una certa autonomia e, quindi, l'indipendenza dal centro urbano. Il primo tassello di questa programmazione è costituito dai Collegi del Colle, il primo nucleo delle strutture per la residen-

**"LA FINALITÀ
DEL PIANO È
QUELLA DI
REINSERIRE IL
TERRITORIO
DELLA CITTÀ
NELLA
CORRENTE DI
EVENTI CHE
CARATTERIZZANO
LA SOCIETÀ
CONTEMPORANEA."**

za universitaria, progettato e costruito fra il 1962 e il 1966. Il manufatto insiste sul Colle dei Cappuccini, nella zona sud-ovest della città, nei pressi di un antico convento già incorporato fra gli immobili da riqualificare. Con questo progetto De Carlo non solo porta a compimento le idee sviluppate col Team X sul cluster, ma costruisce un vero e proprio pezzo di città. Si tratta di un manufatto articolato ma logico, come la struttura di un'antica città, che appartiene alla terra dalla quale sorge come una formazione geologica che sembra essere lì da sempre. Un artefatto unico e per questo non de-localizzabile, autonomo ma che si sposa con il proprio ambiente.

La composizione dell'impianto planivolumetrico del complesso edilizio è costituita, da un corpo di fabbrica principale, quello che ospita le zone dei servizi e delle attrezzature collettive, e le ramificazioni delle camere. In questo organismo, l'uso reiterato della stessa cellula residenziale, costituisce un insieme continuamente vario in dialogo con l'ambiente naturale, che diviene analogia della varietà/continuità della città antica. L'edificio comunitario, posto sulla sommità del colle, propone con la propria morfologia, una certa autonomia d'impianto: tre blocchi semi-cilindrici (che ricordano le antiche strutture murarie circolari), si

dispongono attorno ad un corpo quadrangolare posto al centro e comprende, su livelli diversi, i refettori, la cucina, i locali amministrativi, i servizi generali e l'alloggio del direttore. Ampi spazi terrazzati rappresentano l'estensione all'esterno, verso il paesaggio, degli spazi interni, in un percorso avvolgente costituito da sistemi multipli di rampe e scale che collegano questo corpo al sistema degli alloggi. Questi ultimi, sono organizzati attraverso la giustapposizione di tipologie uguali lungo le curve di livello. Ogni cellula è composta da due alloggi disposti su due piani che, nell'aggregazione di ogni settore, danno vita a dei percorsi coperti continui che, assieme ai sistemi di collegamento, costituiscono una trama di luoghi per la sosta e la socializzazione molto ricca in termini di comunione fra lo spazio umano e la natura del territorio. Forma, struttura e immagine coincidono: le strutture portanti in calcestruzzo e i paramenti murari in mattoni definiscono i limiti e la sequenza degli spazi, in una dimensione atmosferica e materica che riguarda la città nuova e antica.

Nella successiva Espansione dei Collegi (1973 – 1983), che da 150 porta a 1000 i posti disponibili, De Carlo comprende che non si tratta di un semplice ampliamento ma di un vero e proprio pezzo di



A lato. Trama dei percorsi coperti che alimentano le residenze.

città. Consapevole che il sistema aperto e organico non ha prospettiva di essere accresciuto, studia un sistema, multipolare integrato di nuove strutture, di cui entra a far parte anche il Nucleo dei Cappuccini. L'antico convento, che prima agiva come polo autonomo in un rapporto di contrapposizione diviene parte attiva e matrice del nuovo tessuto. La tessitura che ne risulta prova ad emulare la stessa capillarità e porosità della città antica. I materiali, le tecnologie, i rapporti di scala, la grana volumetrica permangono e si richiamano.

Ad oggi, nell'ipotesi di tracciare un sommario bilancio sul lavoro di De Carlo a Urbino, potremmo dire che, se è riuscita l'operazione di rigenerazione del centro tramite interventi puntuali di "agopuntura" urbana, meno felice è il risultato della progressiva espansione dei collegi. Questi accusano un evidente problema di gestione, che ha portato molti dei luoghi che avrebbero dovuto aprirsi agli utenti esterni a non funzionare realmente, risultando poco attrattivi. Ciò ha relegato tutte le strutture al ruolo di dormitorio satellite lontano e isolato dalla città. L'ultimo aggiornamento del PRG (1994), ha cercato di invertire questo *trend*, individuando una nuova area di espansione nell'area di Mazzaferro, localizzata ancora più a sud-ovest rispetto ai collegi. Una strategia che pone i collegi al centro fra il nucleo storico e la nuova espansione, nell'idea di contaminarli con altre funzionalità e renderli più "urbani".

Tuttavia, il lavoro di De Carlo a Urbino ha fatto scuola lasciando in eredità una metodologia di grande attualità. Riscoprire l'Italia interna e abitare l'Appennino sono oggi facili slogan che, per De Carlo erano ferme convinzioni etiche. Costruire nel costruito è divenuto oggi necessario per frenare il consumo di suolo e rendere meno fragile

il territorio antropizzato. Riutilizzare, ri-funzionalizzare e valorizzare il patrimonio edilizio, oltre a frenare l'espansione urbanisticamente non qualificata, rinvigorisce il tessuto storico della città. L'architettura come sequenza di spazi e come costruzione autonoma dal programma funzionale, è il dispositivo atto ad ospitare e catalizzare le esperienze umane, il vero obiettivo per la costruzione della città del futuro. De Carlo, di fatto, anticipa molti concetti enunciati più tardi da Jane Jacobs: l'obiettivo della pianificazione urbana è quella di ottimizzare e organizzare in spazio le condizioni delle anonime forze della società, reali protagonisti degli eventi umani; obiettivo non realizzabile senza l'ampio consenso e la partecipazione.

Dunque per De Carlo Urbino tiene assieme le due polarità che sorreggono tutta la propria attività di progettista: la città e l'uomo. Ad Urbino egli prova a mettere in pratica quello che spiega con acutezza in uno dei propri testi più importanti "Il Pubblico dell'architettura"⁴: l'architetto deve trovare nuovi clienti o, ancora meglio, dovrebbe formarli, liberandoli dal lacerante bisogno di potere e dalla burocrazia, nei quali i fattori economici hanno sostituito quelli morali divenendo ragione e esito di ogni azione umana. La città, in questo senso, è vista come un fenomeno fisico e sociale (non fatto autonomo e formale) e l'architetto deve comunicare attraverso il linguaggio proprio della disciplina, definendo un sistema coerente (e non uno stile) che genera qualità al fine di riorganizzare un dato contesto.

Certo attorno al Palazzo Ducale – "Città in forma di Palazzo" parafrasando Baldassarre Castiglione – aleggia non solo il fantasma del Duca di Montefeltro ma soprattutto il vivido ricordo di Carlo Bo, l'ultimo vero Duca. Grazie a quest'ultimo i secoli di dominio papalino non appannano

A lato. Dettaglio della scala a chiocciola che collega i due livelli del ristorante.





A lato. Insetti di paesaggio nelle aperture verso l'ambiente esterno.

L'ideale legame fra il rinascimento astuto e sperimentale di Federico e la lungimiranza culturale di Bo, Sichirolo e De Carlo. Ecco, allora, che con il lavoro dell'architetto genovese, sia quello professionale che didattico dell'ILAUD, Urbino, città che i marchigiani non sentono propria e che i chilometri che la dividono dal mare ne diluiscono la romagnolità, cessa di essere una città geograficamente periferica e remota, per divenire il centro di un nuovo umanesimo moderno, in continuità con quello di Laurana, Federico e, soprattutto di Francesco Di Giorgio.

Note

¹ Citazione tratta da *Urbino and the City* in John McKean, "Giancarlo De Carlo. Layered Places", Edition Menges, Stuttgart, 2004.

² Giancarlo De Carlo, "Un dibattito sulla tradizione in architettura", Casabella Continuità 206, Luglio – agosto 1955 e Giancarlo De Carlo "Discussione sulla valutazione storica dell'Architettura e sulla misura umana", Casabella Continuità 210, aprile-maggio 1956

³ Giancarlo De Carlo, "Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica", Marsilio, Padova, 1966, p.108

⁴ Giancarlo De Carlo, "Il Pubblico dell'architettura", Parametro n.5, 1971



PASSERELLA CICLO-PEDONALE A CASTAGNETO CARDUCCI

Studio AARC

Anno: 2019

Committente: Comune di Castagneto Carducci

Progetto: Studio Aarc.it - Arch. Dario Menichetti - Arch. Valentina Menichini - con Arch. Cinzia Argenti

Fotografie: Alessandro Poggi

**“Ben riconosco in te le usate forme
Con gli occhi incerti tra 'l sorriso e il pianto,
E in quelle seguo de' miei sogni l'orme
Erranti dietro il giovanile incanto...”**

Da “Traversando la Maremma toscana”, di G. Carducci

Ripercorrere i versi della poesia di Giosuè Carducci, “Traversando la Maremma toscana”, è l’ispirazione per una rilettura del paesaggio toscano, in cui l’amore e la nostalgia del poeta per il territorio, diventano la chiave per la costruzione di un simbolo, personale e collettivo al tempo stesso, in cui lo scenario “triste e forte” del paesag-

gio è elemento riconoscibile e identitario.

Questo è l’input della progettazione della passerella ciclo-pedonale di Castagneto Carducci, volto alla creazione di un segno sul territorio, portatore di consapevolezza e l’aspirazione a diventare parte riconoscibile e integrata delle “usate forme”.



L'esigenza del Comune è quella di ricostruire un attraversamento sul Fosso dei Molini, tra la località Casone e Marina di Castagneto Carducci, ossia un elemento che possa ripristinare il collegamento tra la piccola e storica frazione di matrice agricola del Casone ed il centro abitato di Marina, un tempo esistente, oggi mancante a seguito alla messa in sicurezza idraulica del Fosso. La mancanza di tale unione è stata fonte di disagio per i cittadini, soprattutto per i residenti nella località del Casone, che negli

anni si è trovata sempre più isolata tra la variante Aurelia e l'espansione della località turistica, ma nel contempo ha mantenuto intatti i valori di radicamento al territorio, tipici della comunità agricola e contadina della Toscana.

Sono proprio questi valori, legati al territorio rurale, che hanno maggiormente bisogno di essere preservati e che l'opera pubblica tende talvolta a dimenticare, proiettando i maggiori sforzi verso le aree urbanizzate. Nel caso della passerella ci-

clo-pedonale di Castagneto Carducci, l'intervento è stato fortemente richiesto dalla cittadinanza e sostenuto dalla Amministrazione comunale. Il progetto della passerella è il risultato di uno sforzo tecnico e intellettuale condiviso, volto a integrare la viabilità storica e i valori paesaggistici con i principi di sicurezza idraulica, fruizione e funzionalità dell'opera stessa, concluso con la costruzione e l'inaugurazione dell'opera nel Giugno 2019. La passerella è stata localizzata in località via Po, poco distante dall'ex ponte carra-

bile, per ripristinare i flussi da e verso Marina di Castagneto, come collegamento tra una zona abitata più moderna ed espressamente votata al turismo, allo svago e costituita da seconde case, ed un'area di impianto storico, dove si trovano abitazioni di matrice rurale a vocazione agricola. Chi si trova a passeggiare sulle sponde del fosso dei Molini, si trova così a volgere le spalle alle colline castagnetane, immerso in una fascia di limite, tra nuclei abitati di diversa vocazione e i campi coltivati, tra-



guardando idealmente la pineta verso l'orizzonte del mare. La passerella si pone perciò come tramite dolce tra queste realtà: posizionata sulla testa degli argini del Fosso dei Molini, crea quel passaggio funzionale alla vita quotidiana, che diventa piacevole passeggiata, all'occorrenza sosta, affaccio verso quegli elementi del paesaggio che così fortemente rimangono impressi. Una memoria che rimane inalterata, come per il Carducci e per chi l'ha vissuta nel patrimonio comune, sia per il fru-

itore occasionale un'opportunità per poter tornare a riviverla. L'integrazione con un ambiente poco antropizzato e di confine tra l'aggregato urbano e il territorio rurale è stata una delle esigenze cardine base del progetto. Il profilo dei parapetti, i materiali utilizzati, l'incontro del legno con l'acciaio corten, l'integrazione delle rampe di accesso lungo gli argini, sono le risposte volte all'integrazione dell'opera nel territorio, ma al contempo permettono di creare una "narrazione" dei luoghi

stessi, secondo un binomio di inclusione ed esclusione. Tale relazione si manifesta tra gli elementi costitutivi e fondativi del progetto, -leggi lo skyline della passerella come un movimento dolce e continuativo, che a fortiori si riflette anche su una ambito territoriale più vasto - leggi il collegamento tramite la frazione del Casone e Marina. La scelta di utilizzare il legno, sia per la pavimentazione che per i parapetti, e l'acciaio corten per la struttura portante dell'impalcato della passerella, sono det-

tati dalla volontà di utilizzare materiali caratterizzati da differenti cromie, opacità e mutevolezze, utili a integrare la nuova passerella col paesaggio. I parapetti sono stati oggetto di un attento studio, in quanto sono gli elementi più visibili, che danno forza e delineano l'immagine stessa della passerella. Questi sono stati disegnati sulla base di considerazioni architettoniche, culturali ed estetiche, volte alla valorizzazione delle visuali verso il mare e verso le colline. Il profilo delle colline castagne-





tane, così emblematico e riconoscibile, è stato fonte di ispirazione per il disegno di profili dall'elegante valenza identitaria. Le rampe di accesso alla passerella, utili a superare il dislivello tra il piano strada e la sommità dell'argine, sono state progettate integrando la struttura nel contesto dell'argine, attraverso l'utilizzo di terre rinforzate e di terre naturali inerbite. La maggiorazione volumetrica, che si è resa necessaria al fine di ospitare il percorso ciclo-pedonale in ordine alla maggiore luce, è perfettamente integrata nel contesto di partenza, quindi ulteriormente mitigata dall'utilizzo di segnalatori di percorso in legno e sottofondo in ghiaia stabilizzata. Le opere strutturali quali i plinti di cemento di appoggio e le impermeabilizzazioni di protezione soprastanti sono completamente ricoperti da elementi specifici di rivestimento in strati superficiali di terreno vegetali: in particolare sono stati utilizzati materassi in rete metallica rinverditati, ottimali per rinaturalizzare superfici ripide, su cui un riporto di terreno non stabilizzato risulterebbe non efficace. La struttura della passerella è stata progettata in acciaio Corten a cassone alveolare, a cui sono stati fissati, tramite fazzoletti in acciaio saldati, i listelli di legno del parapetto. La stessa tipologia di listelli, con diverse

altezze, è stata utilizzata lungo le rampe. L'illuminazione di accento, integrata nei listelli del parapetto tramite strip led, è un altro elemento progettuale che contribuisce a dare identità e a creare un punto di riferimento per gli utenti. La peculiarità dell'opera, la piacevolezza dei materiali e il suo equilibrato inserimento nel contesto hanno contribuito a rendere questo ponticello non solo luogo di passaggio, ma anche occasione di socialità, di sosta e luogo di incontro anche per i giovanissimi, portando un piccolo contributo alla diffusione della cultura della mobilità sostenibile e alla valorizzazione di un territorio.

A lato. La cantina del Bruciato. Foto di Pietro Savorelli.

LA CANTINA DEL BRUCIATO. DARE VALORE A UN LUOGO DEL LAVORO CON L'ARCHITETTURA

Marco Del Francia

Committente: Società Antinori Agricola srl

Indirizzo: Tenuta di Guado al Tasso, località Migliarini, Donoratico, Castagneto Carducci, Livorno

Progetto: 2015-2016

Realizzazione: 2016-2018

Progetto e direzione artistica: asv3 – officina di architettura, Cesena (www.asv3.com), Arch. Fiorenzo Valbonesi

Collaboratori: Arch. Francesco Gasperini, Arch. Giovanni Pulelli, Arch. Agnese Valbonesi

Credit photo: Cornelia Suhan(1-4); Pietro Savorelli(5-6)

Quasi tutti i paesaggi che contraddistinguono le varie aree geografiche della Toscana contengono in sé degli indubbi valori paesaggistici: «Chiunque sia nato in Toscana ha il Paesaggio impresso nel DNA, lo assorbe attraverso gli occhi, lo mangia, lo beve. Lo sente nell'aria, lo respira. E sente il peso della sua assenza quando ne è lontano», così era scritto non a caso nell'incipit del programma di un convegno svoltosi qualche anno fa a Castelnuovo Berardenga, dal titolo "Spaziare". Ma quanto di tutto questo avviene in maniera consapevole? Quanto il Paesaggio è amalgamato con le nostre vite a tal punto che quasi non lo vediamo più, dandolo come per scontato? Ecco che l'architettura, e spesso l'arte, ci vengono in aiuto. Soprattutto quando essa

si rivela per quel che è, senza mimesi. È la presenza dell'elemento di contrasto infatti, che con la sua diversità pone delle domande ed esige delle risposte, richiedendo pertanto una partecipazione attiva e cosciente dello spettatore. Per contrasto, osservando l'architettura, ci si accorge di dettagli, sfumature del contesto nella quale è inserita, acuiendo il senso dell'osservazione, la riflessione, la rielaborazione. Passando dal particolare all'universale, si guarda con rinnovato/ritrovato interesse al Paesaggio.

Nella terra di Bolgheri, Comune di Castagneto Carducci, la nuova cantina della tenuta di Guado al Tasso della famiglia Antinori, riesce a creare essa stessa contesto invece di contestualizzarsi. Il merito è di asv3-officina di architettura, studio fondato nel 1990 da Fiorenzo Valbonesi, architetto romagnolo formatosi negli anni '70 a Firenze. Uno studio che fin dalla sua nascita ha cercato di pensare all'architettura "come elemento fondante della vita sociale, come connubio tra pensiero e materia, al cui interno vive l'uomo, a cui si aggiunge la ricerca costante di qualità e bellezza". E la bellezza del paesaggio d'altronde è conseguenza del lavoro umano. La cantina peraltro, non è stata concepita per visite o degustazioni (come per molte altre cantine-cattedrali di eccellenza e di qualità nate

negli ultimi quindici anni in Toscana), ma come luogo esclusivo di lavoro, la cui architettura gli riconosce dignità.

Valbonesi, in antitesi all'idea diffusa – specialmente in Toscana – di considerare il paesaggio e le architetture medievali o rinascimentali che vi si inseriscono, come un qualcosa di idealizzato e assoluto entro il quale fermare la storia del tempo (come se il paesaggio stesso – dal punto di vista ambientale – fosse un qualcosa di immutabile e intoccabile e come se – dal punto di vista architettonico – fosse impossibile aggiungere nuovi contributi creativi di eguale efficacia e bellezza), si è immerso nello studio approfondito dell'ambiente circostante il luogo di intervento; si è nutrito del paesaggio nel quale si sarebbe andato a costruire; lo ha senz'altro rispettato per poi esaltarlo nell'azione progettuale e edificatrice, esattamente come avviene nel processo enologico. Il volume della cantina, riprendendo le tematiche industriali di serialità, è pensato come un oggetto modulare a shed lungo l'asse longitudinale con un passo di 5 m a campata che trova in facciata una forte articolazione attraverso un rivestimento sfaccettato, una "corazza" in lamiera forata, che funge da filtro termico e d'illuminazione. Questa pelle, realizzata in zinco al titanio di colore scuro, cerca un dialogo

continuo con il paesaggio. Percorrendo la vecchia Aurelia, a un solo chilometro dal mare, su un'orografia pianeggiante, non è difficile scorgere la cantina; ma la struttura fuori terra e così articolata, sembra appartenere alle forme delle dune ricche di vegetazione, o delle colline che le fanno da quinta alle spalle, o ancora ai frastagliati gruppi di pini marittimi. In alcuni momenti lo skyline sembra danzare con i movimenti informi delle nuvole.

Il paesaggio che contraddistingue questo territorio è la risultante di profonde modificazioni prodotte dall'incessante attività umana e che ha portato ad antropizzare il territorio stesso per soddisfare le esigenze e le necessità di chi lo ha colonizzato e abitato nel corso del tempo, in particolare nell'ultimo secolo appena trascorso.

La cantina del Bruciato aggiunge sicuramente un valore aggiunto alle trasformazioni avvenute in esso. Il paesaggio che noi oggi ammiriamo è stato infatti intensamente costruito e ha progressivamente perduto la sua "naturalità" per interventi che ne hanno ridisegnato l'aspetto topografico e l'aspetto pedologico mediante emergenze sia architettoniche che infrastrutturali, utilizzando quindi materiali, tecniche e linguaggi del proprio tempo. L'opera di Valbonesi rema contro la concezione del

**"A
PREDOMINARE È
LA "CULTURA
PROGETTUALE",
DI QUALITÀ,
CHE SPERIMENTA
IL NUOVO E
DIALOGA CON
L'AMBIENTE,
ANCHE
TRASFORMANDOLO"**

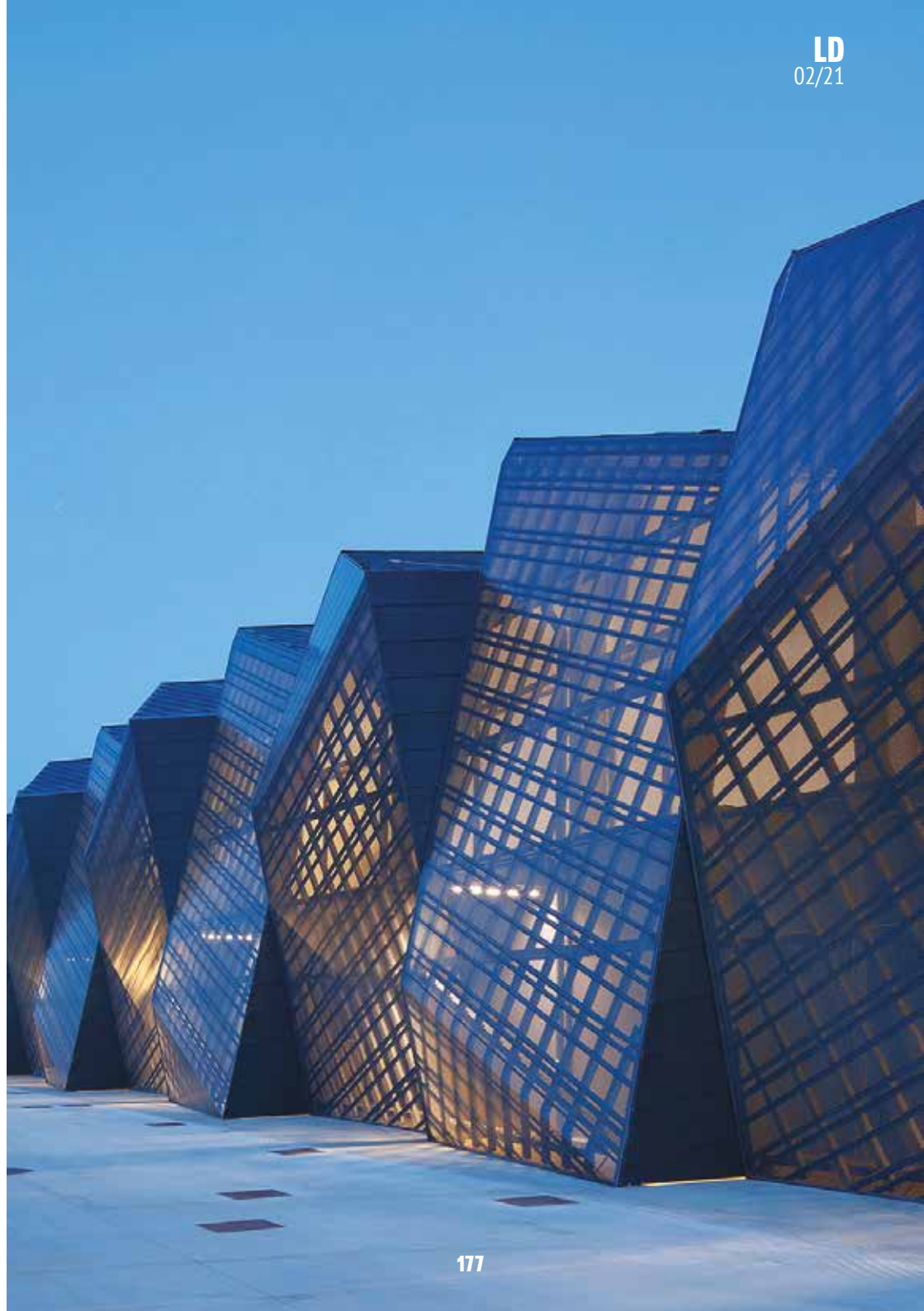




paesaggio immutabile e della sua immacolatezza a tutti i costi. A predominare è la “cultura progettuale”, di qualità, che sperimenta il nuovo e dialoga con l'ambiente, anche trasformandolo. L'architettura in tutta la sua complessità non è un fatto isolato, ma investe il tessuto urbano e il paesaggio, modificando profondamente anche le nostre relazioni con le città e con l'ambiente che ci circonda e, non ultimo, soddisfa il bisogno di trasformazione e rinnovamento della società contemporanea attraverso “segni” visibili e tangibili. Lo aveva ben capito Giovanni Michelucci, che nella sua concezione di “città variabile” considerava lo spazio come storia in continuo mutamento, che è diverso sempre nelle incessanti esigenze in movimento degli abitanti della città; lo spazio che parla e che diviene proiezione delle attività umane, fornendo spunti ed elementi sempre nuovi alla progettazione.

La cantina, con le sue forme decise e variegate, tali da farla vestire anche di apparenze zoomorfiche a seconda del punto di vista da cui la si guarda, sembra assimilabile a una crescita molecolare di un elemento della natura stessa, fatta apposta per dare significato al Paesaggio, alla stregua quasi di un'opera d'arte ambientale. Un oggetto – un'architettura – che ha la capacità di attirare attenzione e costruire relazioni, quindi costruire emozioni.

A lato. La cantina del Bruciato. Foto di Cornelia Suhan.





A lato. Il paesaggio antropizzato della collina montalcinese è il soggetto con il quale il progetto si confronta e dal quale prende vita.

PAESAGGIO E NATURA

Stefano Lambardi

Progetto: Ampliamento di un complesso vitivinicolo
Luogo: Località Canalicchio di Sotto, Montalcino (SI)
Committente: Azienda Agricola Canalicchio di Sotto
Progettista architettonico e direzione lavori: Stefano Lambardi per Tetractis Progetti Srls
Collaboratori: Giulia Andreotti (Architetto), Mattia Anemona (Architetto), Simone Barbi (Architetto), Eleonora Benedetti (Architetto), Nicola Bondi (Architetto), Coglievina Marianna (Architetto), Giulia Giuntini (Architetto), Fabiagio Salerno (Architetto)
Progettista strutturale e direzione lavori: Andrea Beltrami (Ingegnere)
Impresa esecutrice: Renato Gigliotti Srl
Cronologia: 2013-2018
Fotografie: Giulia Giuntini

Il progetto dell'ampliamento dell'azienda agricola "Canalicchio di Sotto" ha rappresentato un'occasione importante per una riflessione sull'opportunità di operare in un paesaggio unico, con tutte le sfide e le possibilità che questo comporta. Innanzitutto ci sembra fondamentale distinguere e specificare bene il rapporto che esiste tra la "natura" e il "paesaggio".

Natura: Il sistema totale degli esseri viventi, animali e vegetali, e delle cose inanimate che presentano un ordine, realizzano dei tipi e si formano secondo leggi. (Treccani). Quindi le leggi che ordinano questo sistema sono assolute, totali e vincolate a principi della chimica e della biologia che ne determinano le regole, l'uomo è inserito come unico essere intelligente dentro questo sistema e ne fa

parte in maniera completa e omogenea.

Paesaggio: Parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato. Il termine è usato in particolare con riferimento a panorami caratteristici per le loro bellezze naturali, o a località di interesse storico e artistico, ma anche, più in generale, a tutto il complesso dei beni naturali che sono parte fondamentale dell'ambiente ecologico da difendere e conservare. (Treccani).

Nella descrizione del *paesaggio* invece si inseriscono alcuni termini che ne connotano la specificità come: *sguardo, punto determinato, panorami caratteristici, bellezze naturali*. In questa descrizione sono citati dei termini che afferiscono ad un ruolo specifico assunto dall'uomo all'interno dello stesso sistema paesaggio. Il paesaggio è dunque qualcosa di inerente all'azione umana; l'uomo antropizza la natura rendendola funzionale alle sue esigenze. Nella storia dell'umanità si fugge dalla "furia della natura", dagli eventi naturali ingestibili, e ci si protegge attraverso l'invenzione di elementi costruiti, di archetipi, che diverranno le basi della nostra architettura. L'uomo costruisce le città perché fugge dalla natura selvaggia.

La costruzione del paesaggio passa quindi da un "punto di vista" che mette in relazione le cose tra loro, da una "misura" costruita con una strada, da una linea di alberi, da un corso d'acqua, passa attraverso il siste-

"IL PAESAGGIO È DUNQUE QUALCOSA DI INERENTE ALL'AZIONE UMANA; L'UOMO ANTROPIZZA LA NATURA RENDENDOLA FUNZIONALE ALLE SUE ESIGENZE"

ma delle coltivazioni che, con i colori che cambiano al variare delle stagioni, disegna i piani fino all'orizzonte.

Il paesaggio è un insieme di azioni fatte dall'uomo che tendono a gestire le proprietà della natura che si ha a disposizione. Così scriveva nel 1959 il noto geografo francese Henri Desplanches: *La campagna toscana è stata costruita come un'opera d'arte da un popolo raffinato, quello stesso che ordinava nel '400 ai suoi pittori dipinti ed affreschi: è questa la caratteristica, il tratto principale calato nel corso dei secoli nel disegno dei campi, nell'architettura delle case toscane. È incredibile come questa gente si sia costruita i suoi paesaggi rurali come se non avesse altra preoccupazione che la bellezza.*

In un breve saggio dal titolo *Violenza nell'Architettura*, Aimaro Isola ci esprime la difficoltà di pensare e praticare la nostra disciplina, l'Architettura, se non comprendendola tra materia e paesaggio, cioè tra ciò che la presuppone e ciò in cui s'inscrive, tra la materia – il materiale, pietra, cemento, mattone, legno che è architettura in potenza (Aristotele) – ed il paesaggio che è ciò che la comprende, in cui vivrà ed a cui sarà affidata nel tempo.

Il paesaggio montalcinese, nella parte nord della collina, quella rivolta verso Siena, è caratterizzato dal "piano di Val di Cava"

che si pone tra la collina di Montosoli e la più ripida fiancata che sale verso Porta Burelli, ingresso storico al centro abitato di Montalcino. L'intera zona è stata, durante la sua storia, disegnata da un sistema articolato di strade che ne hanno reso possibile la percorribilità. Nel periodo di maggior espansione dell'intera zona le strade erano il sistema connettivo essenziale che permetteva questo sviluppo.

A tale sistema fa riferimento l'intera progettazione del nostro edificio.

Canalicchio di Sotto è un insediamento podere che risale alla metà del XIX° secolo, adiacente all'antica strada dalla quale prende il nome l'edificio principale e che collega appunto il piano di Val di Cava a Montalcino attraverso Porta Burelli. Questa strada, insieme alle sue ramificazioni che si trovavano nel piano adiacente la collina, formavano la rete di relazioni produttive della zona nella parte che guarda Siena, verso Nord.

Il nucleo primario insediativo del podere, nel corso dei decenni, ha visto l'addizione di vari annessi agricoli che ne hanno formato l'attuale struttura morfologica. L'evoluzione cellulare dei manufatti agricoli è divenuta un elemento identitario della cultura architettonica del luogo. Il Podere



La grande trave in corten, che chiude lo sbalzo della copertura verde, si sviluppa per circa 30 metri di lunghezza e delimita l'ampio portico rivestito in travertino.



A lato. Scorcio sulle vigne dal portico. In primo piano la trave in corten e le pareti esterne rivestite in lastre di travertino che si integrano cromaticamente con la natura circostante.

Canalicchio, come del resto molti altri, si è sviluppato intorno ad un nucleo principale primario che per successive aggiunte “necessarie” ha strutturato la forma attuale dell’appoderamento collinare montalcinese.

Il nostro nucleo insediativo si sviluppa quindi, per addizioni successive, lungo un asse sud-nord, ortogonale alla strada primaria di collegamento a Montalcino. Su questo asse, coerentemente all’espansione nel tempo dell’azienda, è stato fondato anche il nuovo intervento che si pone come prosecuzione e ulteriore aggiunta al manufatto principale originario, fissando attraverso l’intersezione con il contro-asse est ovest, i nuovi margini fisici del podere.

Nel saggio sopra citato, Aimaro Isola ci racconta che *l’Apollo delfico, l’architetto, il fondatore, di case e città, ospite e padrone, presiede e gestisce ogni sacrificio di fondazione. Ogni atto di costruzione presuppone il sacrificio.* Apollo viene quindi raffigurato con il coltello in mano che ripartisce le carni e con lo stesso coltello taglia le vie delle città, segna gli spazi pubblici. *Apollo incide con il coltello, delimita il territorio, il costruito, divide il noto dall’ignoto.* Questa descrizione della costruzione dello spazio fa chiarezza sul concetto di paesaggio che si è sviluppato nella cultura occidentale e che ancora oggi persiste. Il “paesaggio antropizzato” della collina montalcinese è il soggetto con il quale il nostro progetto si confronta e dal quale prende vita.

La collocazione ipogea dell’opera diviene quindi un atto necessario e decisivo per la ridefinizione dello spazio di relazione del Canalicchio di Sotto, raccogliendo la sfida di un idoneo e complice impatto ambientale. Il nostro manufatto fa emergere in superficie solo i segni indelebili dei margini della copertura. I due assi rimarcano

le relazioni con l'impianto viario esistente fin dal medioevo, contrassegnando la complessità del sistema insediativo. La vecchia via di accesso a Montalcino, il Canalicchio, si propone come margine sia a nord che a sud attraverso il grande taglio, rimarcato dalla trave in cor-ten, mentre il contro asse tiene legato l'intero sistema collegando il vecchio insediamento con il nuovo "confine". Così, nel "campo sotto casa", si colloca il nuovo elemento dell'azienda che, attraverso l'incrocio dei due assi, quello sovraccitato di collegamento da noi progettato e quello ortogonale rappresentato dalla strada parallela al vecchio percorso del Canalicchio, ridefinisce i margini dell'intero impianto podereale.

Il progetto del nuovo annesso è dunque una semplice copertura verde, un tetto giardino, come il resto del campo circostante, evidenziata solo da due elementi che da nord a sud sottolineano, attraverso la trave e la vecchia via, i bordi dell'insediamento podereale. Il margine a sud, che abbiamo progettato, si dissolve sotto il grande ombrello che il portico offre, ridefinendo la linea d'orizzonte verso Montosoli.

Lo spazio interno è un semplice parallelepipedo caratterizzato da una struttura in calcestruzzo faccia-vista che si compone di sei campate formate da una coppia di

pilastrini binati e una trave in cor-ten ancorata tra le due colonne. La regolarità della forma interna è interrotta dalla pensilina antistante che aggetta verso l'esterno, delimitata dalla grande trave appoggiata sugli elementi trapezoidali che fuoriescono dalla struttura principale. La configurazione plastica di questi appoggi si pone in relazione dialettica con la struttura razionale e semplice rappresentata dal ritmo dei pilastrini interni. Nell'angolo verso nord-est, approfittando della pendenza del terreno, si alza un lembo della copertura permettendo un passaggio di luce che misura l'interno. Mentre l'interno è caratterizzato materialmente dall'uso del calcestruzzo faccia-vista, l'esterno è completamente rivestito in travertino montato a correre con ricorsi irregolari. Questo materiale, che nasce dalla terra, si amalgama con il paesaggio circostante, con la terra stessa, attraverso le variazioni cromatiche che possiede naturalmente rendendo la struttura integrata con i colori circostanti.

La copertura usa un sistema a verde tradizionale che tende, attraverso la coesistenza delle varie essenze autoctone, alla maggior mitigazione possibile dell'impatto sul sistema agronomico circostante.

Il risultato dell'intervento è dunque un chiaro disegno che, specialmente in una

**"UNA
DELIMITAZIONE
DEL TERRITORIO,
UNA DEFINIZIONE
DI NUOVI
MARGINI,
CARATTERIZZATA
DALLA
STESSA
GEOMETRIA CHE
CONTRADDISTINGUE
IL "PAESAGGIO
ANTROPIZZATO"
MONTALCINESE"**

visione dall'alto, da Montalcino, si pone come una delimitazione del territorio, una definizione di nuovi margini, caratterizzata dalla stessa geometria che contraddistingue il "paesaggio antropizzato" montalcinese. Allo stesso tempo la generosa volumetria interna risulta fondersi all'interno del sistema agrario rendendo questo brano di "costruzione del paesaggio" un'occasione di coesione con il territorio.

A lato. Planivolumetrico.

SANTUARIO PAGANO. PROGETTO PER LA CANTINA FORNASER, SANT'AMBROGIO DI VALPOLICELLA.

Michelangelo Pivetta

Committente: Cantina Vinicola Fornaser

Supporto tecnico al progetto architettonico e paesaggistico: Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Architettura, Michelangelo Pivetta, Elisa Monaci, Luisa Palermo, Davide Lucia

Gestione del progetto: Marcello Verdolin

Progetto strutture e viabilità: Ingegneria Pivetta srl

Progetto impianti: Sordato srl

Progetto ambientale: Fabio Pasqualini

Progetto forestale: Stefano Dionisi

Direzione lavori: Marcello Verdolin, Elena Zorzini, Michele Gasparini

Il dio del vino come del piacere e dell'estasi è noto per essere un'entità insidiosa e i riti a lui dedicati per qualcuno solitamente finivano male.

Bacco è un dio di bellezza anomala, fuorviante, le cui origini fisiologiche lo pongono al confine anche della mitologia: generato dalla madre fu cresciuto in una coscia di suo padre Giove. Una impressionante traslazione biologico-chirurgica del grembo tale da far meditare sulla singolare attualità di questo antico mito, degno di una novella di William Gibson.

Attribuito ai riti di questo dio è stato ritrovato qualche anno fa nella piana di Lucca, perfettamente conservato, un tempio ligneo di epoca tardo-etrusca. Sorgeva su un isolotto dell'antica palude circondato



Sopra. Sezione Tempio dell'Appassimento.
Sotto. Pianta Piano Visitatori e Cantina.



da un vitigno del quale sono emersi dagli scavi anche tralci e foglie. All'interno solo una panca a evocare ancora oggi la centrale sacralità del rito del *simposio* contenuto in un'architettura dell'assenza dove l'unico ornamento è un antenato italico del *blockbau*. Questa architettura del passato resiste per raccontarci come vi siano imprescindibili valori che legano il rito al suo dio, come la liturgia che per secoli ha legato la divinità

attraverso il suo nettare ai suoi devoti, sia ancora in qualche modo potentemente rintracciabile, sotto forme diverse, ai giorni nostri. Allo stesso modo e in qualche misura, le dinamiche proprie delle terre a ovest di Verona, comprese tra le Prealpi, il Garda e intagliate dalla cesura dell'Adige, comunicano una sana resistenza del contadino ad aprire le porte di quercia della propria cantina e a divulgare i segreti del suo lavoro

Vista Tempio dell'Appassimento.



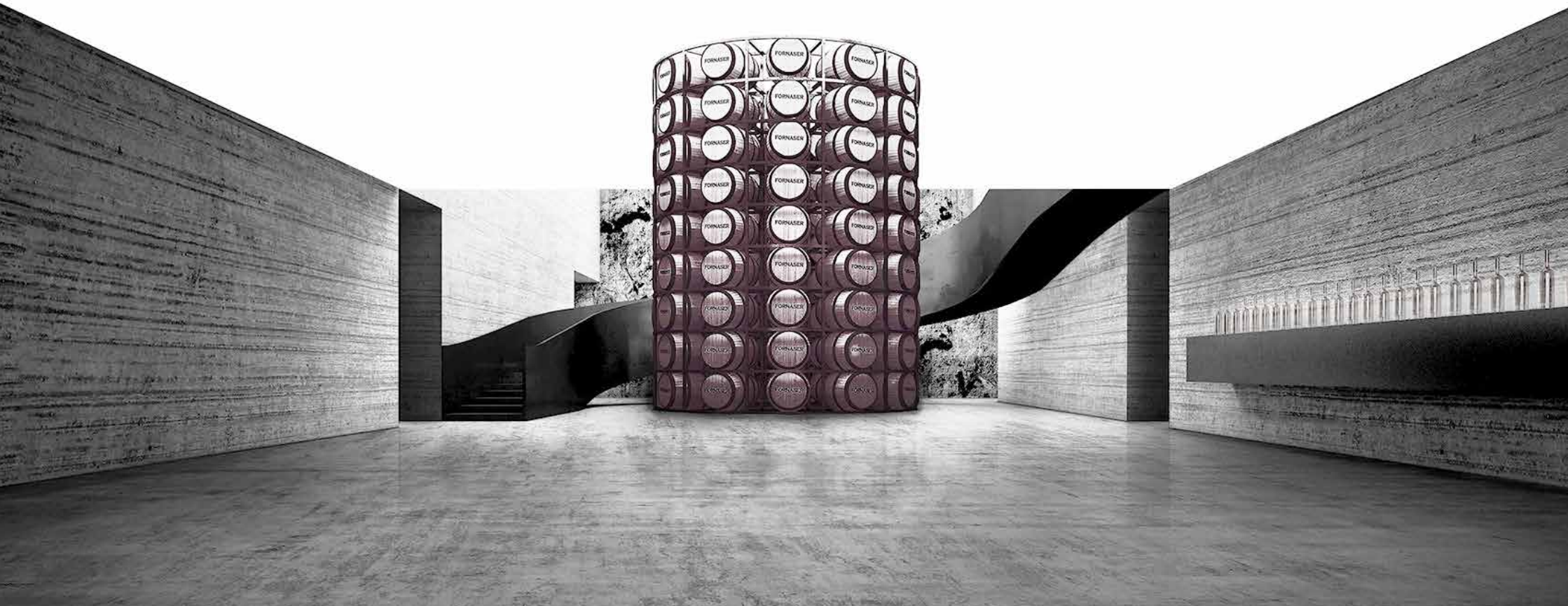
ro che qui, fin dal tempo degli *arusnati* ben prima di etruschi e romani, prende forma. Non perché abbia nulla da nascondere ma perché il vino che produce è frutto della terra, del lavoro fisico e dell'antica saggezza della sua famiglia. Vi è un acuto senso di identità legata all'idea di radici tra coloro che vinificano per passione più che per lavoro. Nella Valpolicella le cantine, quelle vere, sono lì da generazioni e rappresenta-

no il *caveau* (il francese c'azzecca sempre) in cui è raccolta e protetta la parte più pura del legame con la terra e la pietra che le ha costruite, quella sostanza del tutto che qui trova compimento in un unico prodotto. Questi aspetti hanno avuto modo di incanalarsi in un pensiero critico divenendo strategie per questo progetto, frutto di un lavoro di cui l'esito compositivo è solo l'ultima propaggine. La cantina vuole riassu-

Corridoio espositivo.



Barricaia dei Trofei.





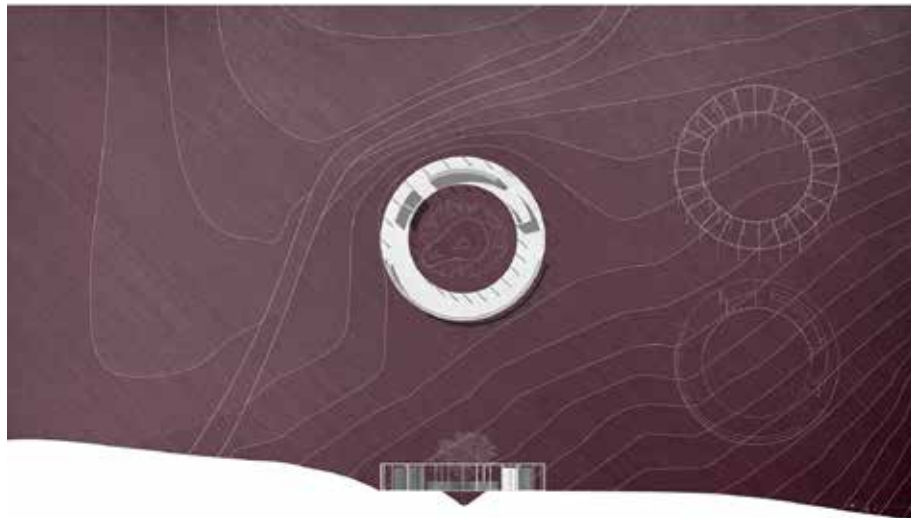
mere un'ideale posizione dell'architettura nel suo ampio confronto con i temi della trasformazione agricola e del territorio, dell'insediamento e del paesaggio, del lavoro e della orgogliosa manifestazione dei suoi rituali.

Il progetto, in definitiva, è un *escamotage* per parlare d'altro, per mettere in mostra, prima di tutto, non sé stesso come troppo spesso accade nella contemporaneità, ma ben altro. La composizione vuole essere

strumento attraverso il quale raccontare millenni di cultura del vino e di escavazione della pietra, modificazione della natura in paesaggio, fatica umana su di un contesto che delle tracce agricole e delle cave mitiche che hanno costruito antichi monumenti ha fatto vere archeologie.

Ciò che emerge dalla roccia alla fine sarà una sorta di composizione ipotattica, solo un muro e alcuni piccoli frammenti a costi-

Pianta Padiglione.



tuire un (dis)aggregato architettonico. Un esplosivo funzionale attorno ad un muro tra infiniti altri, che fatto della stessa pietra cavata da sempre sarà costruito secondo una nuova scala monumentale e nuove regole della tecnica, prossimo anzi già necessariamente all'interno del *discorso della non forma*. Questo muro non è sostruzione di terreni come i suoi progenitori ma, come il tempio lucchese, contenitore silente, *sancta*

sanctorum dell'arte peculiare dell'appassimento delle uve. Il luogo dove l'alchimia del transito dalla terra alla vite fino al vino, passando per la pietra costruita, rinnoverà l'enigma della gestazione di Bacco, dal concepimento nel grembo di Semele alla gestazione nella gamba di Giove.

Tutto il resto è ciò che è strettamente necessario: percorsi didattici delle paleo-cave e della biodiversità della zona, vigneti

Padiglione delle Degustazioni.

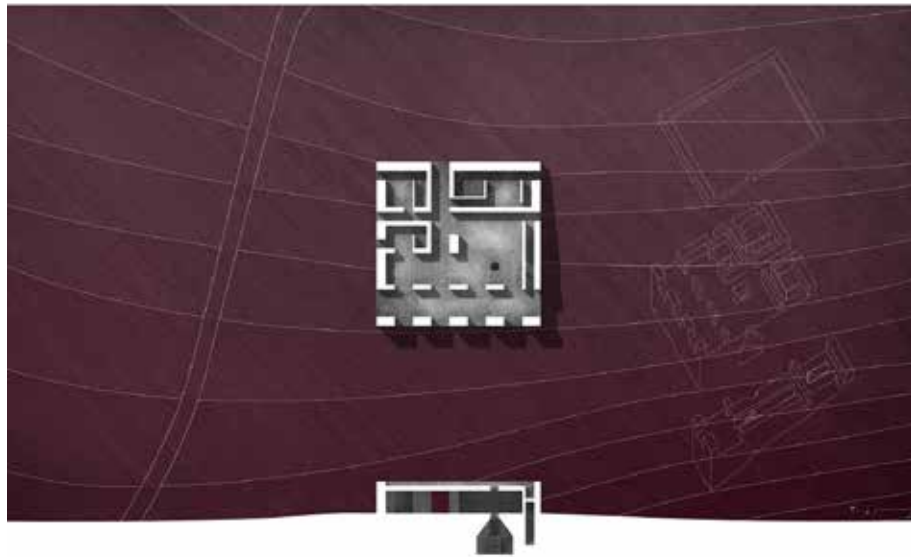


sperimentali e di salvaguardia per le rarità biologiche e infine un padiglione effimero, tempio tra i templi, ove la liturgia della comunione con il dio attraverso l'assunzione del suo nettare, solo in alcuni precisi momenti dell'anno, potrà ancora aver luogo. L'architettura, quella distante dalle logiche della mercificazione, necessita di esprimere sé stessa attraverso occasioni di dialogo e scontro con gli elementi che ne determina-

no i confini, di qualsiasi natura essi siano, perché solo così ha modo di raccontare, come in questo caso e ancora una volta, vere e grandi storie.

Ora che tutto questo è nella sua drammatica fase di costruzione, il mito dell'impossibile prende forma e il dio attende, forse curioso, forse divertito, il proprio *santuario pagano* per ri-posarsi nuovamente tra queste terre.

Pianta Guest House.



Guest House.



A lato. Cordelia Von Den Steinen,
2020. Foto di Dunia Demi.

LA TERRA-COTTA DI CORDELIA VON DEN STEINEN

Dunia Demi, Cordelia Von Den Steinen

Prefazione a cura di Dunia Demi

Cordelia Von Den Steinen nasce a Basilea nel 1941 in una famiglia dell'élite tedesca colta e liberale ben lontana dalla Germania nazista dell'epoca; in un ambiente dove i libri sono ovunque, le donne leggono, gli uomini scrivono ed insegnano, dove la nonna dipinge ed il padre è uno storico del Medioevo, dove la Cultura si respira a tal punto che una ragazzina di soli 15 anni può decidere di diventare un'Artista.

La giovane Cordelia prende questa decisione e, nel 1963, si trasferisce a Milano per trasformare la propria vocazione artistica in realtà iniziando a frequentare l'Accademia di Brera. Qui incontra la prima figura fondativa per il proprio percorso di ricer-

ca: Marino Marini, suo grande Maestro. Nell'estate del 1966, Cordelia si reca a Carrara dove conosce Pietro Cascella, seconda figura fondativa per il proprio percorso artistico e personale, Pietro infatti diventerà suo marito, nonché padre del figlio Jacopo nato nel 1972.

Nel 1977 si trasferisce con Pietro e Jacopo nella Fortezza della Verrucola a Fivizzano ed inizia quindi ad esporre le proprie opere anche in numerose mostre personali in città come Parigi, Basilea, Berlino, Milano, Roma, Firenze e Parma.

L'opera scultorea di Cordelia Von Den Steinen sembra prolungare, attraverso un lento percorso analogico, il lungo e seco-

lare racconto della Storia dell'Arte a discapito di una cultura ipertrofica, affollata da un surplus di immagini e dall'esaltazione dell'inedito, dando vita a veri e propri "Silenzi Eloquenti".

Senza mai cadere nella retorica o nell'ideologia irritante, Cordelia modella piccole storie quotidiane composte da quella gestualità domestica di cui ha scritto ella stessa, in occasione della mostra dedicatale dalla città di Pietrasanta nel 2020: *"Buona parte del nostro fare quotidiano e pratico contiene una valenza simbolica: aprire una porta, scambiarsi un oggetto, srotolare un tappeto, reggere il bandolo di una matassa, offrire da bere..."*

La ricerca artistica di Cordelia, quindi, rappresenta ciò che ella stessa può testimoniare personalmente mediante sculture che ritraggono gente comune intenta a svolgere azioni semplici, persone il cui corpo non ha valore estetico ma di proporzione, sculture in cui dominano dimensioni e volumi, dove risultano fondamentali i segni impressi sulla Terra-Cotta.

Le azioni compiute dai personaggi di Cordelia Von Den Steinen e la ritualità con cui questa Artista li scolpisce, celano, dietro un'apparente semplicità, "simboli" che non intendono mai elevarsi a dottrina. Sono gesti che appartengono alla stessa famiglia del Bello e dell'Universale, che *"assurgono su di sé il mistero delle cose"*.

**"BUONA PARTE
DEL NOSTRO FARE
QUOTIDIANO
È PRATICO
CONTIENE UNA
VALENZA SIMBOLICA:
APRIRE UNA PORTA,
SCAMBIARSI UN
OGGETTO,
SROTOLARE UN
TAPPETO,
REGGERE IL
BANDOLO DI UNA
MATASSA, OFFRIRE
DA BERE..."**

*A lato. Orientamento, 2017. Foto di
Veronica Gaïdo.*





*A lato. Orientamento, 2017. Foto di
Veronica Gaido.*

Terra-Cotta di Cordelia Von Den Steinen

In quale dei suoi molteplici significati vogliamo parlare del tema *Terra*? In quanto pianeta? Oppure come patria: la *mia*, la *tua*, la *vostra* Terra? O ancora molto materialmente la Terra come humus sul quale cresce la vita? Non parlerò di tutto ciò ma della funzione fondamentale e concreta che la terra ha per me come scultrice: è il materiale con cui quotidianamente lavoro, attraverso il quale rendo concrete le mie immagini. Delle tante materie di cui si serve l'arte è quella che prediligo, ed è anche la più semplice. Altre, certo, sono più preziose, qualcuno dirà: *più nobili*, come i marmi, le pietre rare, i metalli, l'avorio e l'ebano, persino i colori anticamente prodotti da lapislazzuli e porpora, i fondi oro. La terra invece è di quanto più umile si possa immaginare: è pestata dai nostri piedi, appiattita da ruote e zampe di animali, spesso ridotta a fango. Ma passando dalle mani di artigiani, di vasai e di scultori la terra si trasforma in altro. Può diventare un semplice mattone, uno dei milioni di cui si compongono castelli, ponti e città, ma anche un capolavoro etrusco. Può trasformarsi in una ordinaria tegola così come una in statua Maya, in una povera ciotola, come in una scultura di Donatello o di Marino Marini. Il valore

della creta sta unicamente nella qualità che un artefice le ha saputo dare.

Seppur una materia povera, è difficile non avvertire il fascino e la raffinata bellezza della terracotta. Certo spesso (e non a torto) si obietta che è fragile, tuttavia quando un oggetto di terracotta sopravvive a secoli e millenni rimane inalterato. La pittura si perde, il bronzo si corrode come anche la superficie della pietra. Il particolare fascino della terracotta invece è dato dalla immediatezza che attraverso il tempo – e malgrado il tempo – conserva e continua a trasmettere. I segni impressi dall'artista rimangono freschi come il vivo respiro, anche dopo secoli e millenni. Ricordo una piccola terracotta preistorica a Malta dove si vedeva chiara e limpida la rapida impronta di un pollice: il tocco sembrava appena impresso. Ciò mi ha portato con sorprendente immediatezza nell'attimo di un rapido gesto compiuto. Era come se mi fosse pervenuto un pane ancora tiepido da un tempo remoto.

Immagino la storia come un lungo filo, di cui ogni nuova generazione tiene in mano l'ultimo estremo, sempre più lontano da dov'è collocata l'origine di una testimonianza, come quella piccola terracotta di Malta. Al momento dell'incontro si accostano i due punti del filo del tempo, quello

"LA TERRA È DI QUANTO PIÙ UMILE SI POSSA IMMAGINARE: È PESTATA DAI NOSTRI PIEDI, APPIATTITA DA RUOTE E ZAMPE DI ANIMALI, SPESSO RIDOTTA A FANGO. MA PASSANDO DALLE MANI DI ARTIGIANI, DI VASAI E DI SCULTORI LA TERRA SI TRASFORMA IN ALTRO"

remoto e quello presente, formando un laccio che annulla l'intera porzione temporale in mezzo. La capacità di rendere attuale un lontano presente è la forza dell'arte tutta e, in misura particolare, della terracotta che trasmette il senso dell'immediatezza grazie all'evidenza del gesto.

Ignoro se nel mondo esiste una cultura dove questo mestiere non sia praticato. Oltre agli infiniti esempi nell'arte europea, dai primordi ad oggi in ogni latitudine, apprezziamo anche – e particolarmente – le terrecotte e ceramiche delle Americhe, dell'Asia, dell'Africa. Più di altri materiali la creta suggerisce e produce un linguaggio che per molti versi risulta comune a culture ed epoche storiche diverse, al di là degli specifici stilemi e contenuti. Infatti la terracotta è fortemente caratterizzata, tanto dalle sue possibilità quanto dai suoi limiti tecnici, ad incominciare dalle possibili dimensioni. Pensiamo ad un obelisco di granito alto 25 metri: è ricavato da un unico immenso blocco. La terracotta invece pone un limite alle dimensioni. Ancora crudi, quindi fragilissimi, i lavori devono essere trasferiti indenni nella bocca di un forno. Per produrre grandi formati in terracotta (per esempio dei fregi) occorre quindi comporre l'opera da più elementi. Con il bronzo o con il ferro inoltre è possibile realizzare



A lato. Ultima opera di Cordelia Von Den Steinen ancora Senza Titolo, 2020. Foto di Dunia Demi.

forme esili, come sottili lance o bandiere leggere, elementi che prodotti in creta si romperebbero già prima di essere infornati. Il volume di una terracotta deve essere vuoto e presentare qualche apertura, anche piccola, per la circolazione dell'aria tra interno ed esterno. Occorre che gli spessori della scultura siano relativamente uniformi per consentire che si asciughi in modo armonico, evitando gli strappi provocati da differenti tempi del ritiro dei volumi. Le tecniche per costruire le forme vuote sono identiche nel mondo intero, per lo più si adotta quella dei vasai. La facilità di giocare con le superfici applicando graffi, segni ed impronte, comporta un arricchimento che trasmette un senso di immediatezza e spontaneità riscontrabile nelle opere delle differenti culture ed epoche. I limiti tecnici, quanto le possibilità, determinano dunque il linguaggio così tipico della terracotta che, a prescindere da contenuti e stilemi, apparenta i manufatti attraverso le epoche storiche e provenienze geografiche ed individuali. Che cosa mi ha indotta a scegliere come mio mezzo d'espressione la creta? Ho sperimentato per lunghi periodi le tante tecniche della scultura, come il legno, il bronzo, la pietra ed il gesso. Ma la scelta di un materiale in qualche modo è come la scelta di un indumento, deve calzare alla perfezione, allo stesso modo di una scarpa che camminando non si deve nemmeno percepire. Ho lavorato il marmo e ho sofferto un disagio fisico ed emotivo: il trambusto nei laboratori, il chiasso dei macchinari, le continue ripercussioni sul mio corpo prodotte dal martello pneumatico, la necessità di assistenza. La creta invece mi consente un'assoluta autonomia di lavoro. Per le opere, anche di grande formato, dal primo momento fino alla compiuta realizzazione, non ho bisogno di assistenza. Lavoro quin-



Sul fondo. Ultima opera di Cordelia Von Den Steinen ancora Senza Titolo, 2020.
Sulla destra. In Maschera, 2006.
Sul tavolo in primo piano. Il Grande Registro, 2002.
Foto di Dunia Demi.

di da sola, in silenzio, qualche volta con la musica, e la creta – saputa prendere – segue, anzi collabora al volere senza porre resistenza. Quando la scultura è modellata, il lavoro avrà ancora bisogno di attenzione prima di essere cotto: come appena detto, va asciugata con molta cura senza correnti d'aria, per essere sapientemente infornata dopo settimane. Oggi la cottura stessa, grazie ai forni elettrici è del tutto semplificata: un lentissimo e cauto inizio del riscaldamento ed il progressivo aumento di pressione dopo i 300 gradi. Conclusa dopo circa 18 ore con il raggiungimento di 1000 gradi, occorre darsi pazienza: il forno può essere riaperto solo dopo il suo raffreddamento, cosa che prende due buoni giorni. Quindi, non senza apprensione, si apre la pesante porta del forno, e le sculture appaiono trasformate, ormai rosse e resistenti, solitamente sono ancora calde e con cautela si tirano fuori i singoli pezzi.

Spero di aver potuto aggiungere un aspetto al tema *da questa mia particolare prospettiva*, parlando di un fare comune dei popoli che lega materialmente la cultura al nostro pianeta Terra.

"LA TERRA CHE VIENE TRASFORMATA IN CRETA E LAVORATA, IL MATERIALE SU CUI CORDELIA IMPRIME SE STESSA"

Postfazione a cura di Dunia Demi

L'Articolo scritto da Cordelia Von Den Seteinen mi ha regalato l'opportunità di conoscerla personalmente nonché di visitare la splendida Fortezza della Verrucola: la sua Casa-Studio.

E' possibile raggiungere la Fortezza attraversando un piccolo Borgo fatto di strette stradine lastricate in pietra che vengono affiancate da alte pareti anch'esse in pietra, rivestite da muschio e piante rampicanti. Si costeggiano piccole case, una Locanda, una Chiesetta bianca caratterizzata da uno strano teschio situato sopra la porta e si è contornati da alberi le cui foglie gialle d'Autunno diventano l'unica nota di colore tra le pietre che abbracciano ogni sfumatura di grigio.

Varcato il portone di ingresso, già nel parco della Fortezza il cellulare non ha più segnale, il tempo si ferma ed i pensieri iniziano a galleggiare in uno spazio sospeso dove grandi alberi dal fusto nero spiccano tra la pietra grazie ad un mare di foglie gialle. In contrasto con tutto questo spicca la giacca rosso porpora di Cordelia che viene ad accoglierci per accompagnarci in quello che sarà un vero e proprio viaggio all'insegna di nuove scoperte.

Entrando nel Castello si viene immersi nell'Arte, si inizia a respirare Cultura, ad

ascoltare il Silenzio. Le sculture in Terracotta di Cordelia danzano insieme a quelle in pietra di Cascella, alle pareti si trovano quadri del figlio Jacopo ma anche di De Chirico e Marini. I ricercati arredi vengono impreziositi da sculture di Matta e Pomodoro, ma anche da barattoli colmi di pennelli che si intervallano tra lampade e tesori antichi dando vita ad un magico spazio in cui gli occhi si perdono.

Le voci di Cordelia e Luca (aka Arch. Barontini), mio compagno di viaggio, mi accompagnano mentre scatto fotografie ed apprendo dalle loro parole di quanta Arte mi circonda finché ci sediamo ad un grande tavolo contornato da opere di Terra-Cotta e legno inebriati dai profumi di una sana cucina. Qui inizia la nostra conversazione ed un viaggio che mi ha portata nel mondo di Cordelia Von Den Steinen.

La Terra "sciamotata" di Montelupo Fiorentino è il mezzo, il luogo per le opere di questa Artista, la Terra che viene trasformata in creta e lavorata, il materiale su cui Cordelia imprime se stessa. Un materiale carico di significati, in grado di attraversare il Tempo e le Culture, un materiale semplice e di veloce lavorazione, tale da rispondere immediatamente alle mani che lo lavorano, da trattenerne i gesti che lo stanno plasmando, capace persino di fissare i respiri.



La schiettezza del materiale Terra e la semplicità dei gesti necessari per trasformarlo in una Scultura non portano, però, ad un risultato semplicistico ma, bensì, ad opere dal profondo significato. Quindi, cos'è che congiunge questi due estremi? Il Medium è l'Artista stessa. Cordelia Von Den Steinen è l'attrice primaria che aggiunge significato alla Terra trasformandola in Opera d'Arte, colei che crea piccoli mondi abitati da persone intente a compiere azioni domestiche che sottendono altri significati.

Questa Scultrice lascia impressa la propria essenza sulla Terra riuscendo a trasformare il Pensiero in Opera d'Arte mediante il Corpo. La Creta trasmuta in Terra-Cotta trattenendo i gesti dell'Artista stessa, corpo e materia diventano un'unica cosa tale da generare opere di alto valore emozionale che attraversano il Tempo ed il Luogo.

Avrei ascoltato la voce di Cordelia Von Den Steinen per ore, avrei voluto chiederle molte più cose e conoscere i "segreti" della Fortezza, ma le ore trascorse in questo mondo artistico sono state sufficienti per capire il valore di una vita dedicata all'Arte. Cordelia, infatti, non fa distinzione tra vita Professionale e Personale, le due parti si contaminano vicendevolmente, si influenzano e si compensano.

La Fortezza è Casa ma anche Atelier, la Terra è materiale per le Sculture ma anche particella trasportata in altri luoghi, i gesti quotidiani sono abitudini per Cordelia ma diventano anche opere d'arte. Materiali, gesti, pensieri, azioni, luoghi si impastano e si trasformano, si influenzano e si compensano, si osservano da lontano e diventano protagonisti del loro opposto. Vivere d'Arte o esser vissuti dall'Arte, plasmare la Terra con il proprio Corpo ed essere attraversati dall'Arte stessa, respirare Terra e lavorare la Terra, contraddizioni, assonanze, divergenze, convergenze.

L'Arte, secondo me, dev'esser vissuta, respirata, assaporata, abbracciata, l'Arte deve entrare nelle vene, nel sangue, nei pensieri; l'Arte, quella vera, produce emozioni forti, strane, particolari, produce reazioni emotive e fisiche. Cordelia Von Den Steinen è Artista ed Arte allo stesso tempo.

A lato. Da Ulisse in poi, 2008. Foto di Veronica Gaido.

A lato. Concerto Zen Circus presso
Circolo Ricreativo H2NO Pistoia,
10/03/2017. Fotografia di Gabriele
Acerboni.

VIVI SI MUORE. ZEN CIRCUS

Barbara Guastini

«Nostalgia! Ho nostalgia perfino di ciò che non è stato niente per me, per l'angoscia della fuga del tempo e la malattia del mistero della vita. Volti che vedevo abitualmente nelle mie strade abituali: se non li vedo più mi rattristo; eppure non mi sono stati niente, se non il simbolo di tutta la vita»¹

Incipit così ambiziosi solitamente possono essere ricondotti o ad una certa presunzione, o ad una buona dose di stupidità, oppure a richiamare l'attenzione, sperando che il lettore si comporti come un'ingenua allodola. Scomodare Pessoa potrebbe essere dunque molto sciocco o molto lodevole, ma rientra nelle astuzie dell'autore lasciare il dubbio sull'argomento e permettere al lettore di farsi una propria opinione a

riguardo. In fondo la questione è proprio quella di farsi un'opinione, di sviluppare un pensiero, altrimenti letteratura e musica sarebbero esclusivamente delle autobiografie noiose, dei registri contabili.

Registri che non sappiamo se Bernardo Soares tenesse bene o male in quella fabbrica di tessuti, ma di base non ci importa, perché quello che vogliamo vedere, che Pessoa ci fa vedere, è ciò che sta al di là della finestra che ci apre sulla sua vita, una finestra che si possa aprire in due versi², sul cielo di Lisbona e sull'abisso dell'essere umano. Senza fretta, perché *Il libro dell'Inquietudine*, non è un testo da bere come un bicchiere d'acqua fresca, ma va dosato, assaporato e riverito come un whisky invecchiato cento anni.

Se però le nostre tasche non ce lo permet-

tono, o abbiamo gusti meno raffinati, possiamo anche bere qualcos'altro, un amaro, una birra, una sambuca da mischiare ai fondi del caffè; e allora, seguendo una legge non scritta che associa il gusto del bere al tipo di intrattenimento, dobbiamo lasciar riposare Pessoa e aprire le orecchie, perché in questo Bar degli Artisti che si apre sulla terrazza Mascagni, un gruppo di "adorabili cazzari" ha cominciato a suonare, e quello che resterà sui tavoli certo non sarà un solitario bicchiere, ma pinte vuote e posaceneri pieni.

Gli Zen Circus sono infatti, un gruppo ghiotto, che fa gola, che offre continuamente novità e carisma, che sa reinventarsi strizzando un occhio al nuovo *mainstream*, ma rimanendo fedele al loro background musicale formatosi in centri sociali e dietro a gruppi punk scalcagnati. Attitudini che si rivela sempre, non solo nei loro concerti, ma soprattutto nelle loro parole fendenti, nel loro occhio aperto, documentaristico sulla società odierna, senza paura, utilizzando parole poco convenzionali, e sì, giocando anche con i bassi istinti degli italiani³, perché *Pisa Merda* certo non sembra un elogio alla loro città natale. «Ce ne siamo andati tutti, tranne Ufo (il bassista, *nda*), che però vive sui monti. Io ho tradito e sono andato a vivere a Livorno

perché amo il mare. In generale, abbiamo tutti un rapporto burrascoso con la nostra città natale. Pisa è ormai una città che si è votata completamente agli universitari, si è svuotata dei suoi stessi abitanti e si è venduta completamente, perdendo l'identità culturale con la quale sono cresciuto e che ho adorato. Livorno, invece, non avendo università ed essendo un porto perlopiù commerciale, è una città che sembra rimasta al '77, e ha delle velleità di cui io necessito facendo il lavoro che faccio».⁴ Forse è anche una caratteristica tutta italiana quella di lamentarsi sempre, che sia per semplice superficialità, o per un più profondo rapporto di amore-odio che sviluppiamo con ciò che definiamo *nostro*, la città, la famiglia, le scelte, e che sappiamo articolare in rifiuti e abbandoni, ma lasciandoci sempre lo spazio per ritornare sui propri passi, alle origini, vuoi per paura, vuoi perché in fondo siamo degli inguaribili nostalgici. In fondo «c'è sempre un cordone ombelicale che ci lega»⁵. Musicalmente sintomatico, in questo senso, è stato il boom fine anni '90 di testi in inglese di tanti gruppi italiani, tra cui i Linea 77 e gli stessi Zen Circus, implosi in tempi più recenti in un ritorno al "cantautorato italiano" non sempre con la C maiuscola, ma che ci rende fieri. D'altronde il giovane gruppo di amici che decideva di metter su

**"SFREGHI LE MANI
INVECE DI APPLAUDIRE
MENTRE LA VITA È
SOLO UN GRANDE BAR
È TARDI LA GENTE
VUOLE DORMIRE
UCCIDERE LA NOTTE
IN TRANQUILLITÀ
QUI PENSAVI DI NON
ESSERE NESSUNO
MA UNA FINESTRA
RICORDA CHE SEI
SEMPRE TU
HAI BARATTATO
ANCHE IL DOLORE
ALLA FESTA DELLA
FINE DELLA GIOVENTÙ
COME SE NON
PARLASSE MAI DI TE
UNA LINGUA CHE NON
CAPISCI ANCORA"**

una band punk-rock, di riferimenti italiani *in italiano* ne aveva ben pochi, o perlomeno non di così grande successo da sentirli sulla radio nazionale nel salotto di casa; così allora si metteva mano al dizionario di inglese, per darsi un tono più internazionale, o per non far capire a mamma di cosa stavamo parlando. Nel 2009 esce infatti *Andate tutti Affanculo* il primo album degli Zen completamente scritto in italiano, segnando quel salto di qualità in cui si realizza che sì, è giusto che mamma sappia.

Da questa uscita, fatta di petardi e fuochi d'artificio, il percorso della band si fa più ricco e nostrano e più fiducioso, sicuramente anche grazie alla carica di autostima ottenuta dalle collaborazioni di lusso per l'album precedente *Villa Inferno* (2008) che vede personaggi come Brian Ritchie dei Violent Femmes, Kim Deal (Pixies), Jerry Harrison (Modern Lovers, Talking Heads), e Giorgio Canali, contribuire attivamente alla formazione del disco.

Non si leggono, né si ascoltano, cedimenti nei lavori successivi degli Zen Circus sempre fedeli alla linea⁶, sempre presenti e vigili alle dinamiche della società e ai loro cambiamenti, regalando concerti da terza guerra mondiale⁷ e dimostrando una maturità sempre crescente nella composizione



Concerto Zen Circus presso
Circolo Rireativo H2NO Pistoia,
10/03/2017. Fotografia di Gabriele
Acerboni.



Concerto Zen Circus presso
Circolo Ricreativo H2NO Pistoia,
10/03/2017. Fotografia di Gabriele
Acerboni.

e scelta dei testi di cui Appino, frontman e scrittore, si fa carico. Perché gli Zen Circus dietro, o insieme, la verve da “cazzari da bar” svelano un animo sensibile, serio che non cede mai a superficiali smancerie ma sprona ad uno sguardo duro, critico in primo luogo su stessi e poi, per riflesso, su tutto il resto, sui nostri amori, sulla famiglia, sulla propria città, sul proprio corpo.

Ed è proprio il corpo, che diventa tema centrale nell'ultima fatica della band, *L'Ultima Casa Accogliente*, uscito il 23 novembre per Polydor Records e Universal. Per quante dietrologie si potrebbero fare sul paradosso di vedere il proprio corpo come una dimora accogliente in un momento storico in cui è proprio la nostra carne a fregarci ammalandosi e trasformandoci in tragedia, l'album non trae spunto dal dramma, ma sembra invece darci qualche stimolo in più per affrontarlo, non tanto suggerendoci norme igieniche, o raccontandoci la difficoltà del quieto vivere di oggi, che tutti conosciamo fin troppo bene, ma dandoci la possibilità di un ritorno alla normalità, di ricordarci un'immagine di noi che sembra decisamente lontana, con tutti i nostri pregi e difetti, con tutte le nostre smorfie e sorrisi che ora non possiamo mostrare e che negli altri non possiamo vedere. Allora ritroviamo quel corpo femminile che non sempre è attraente, per colpa nostra o per colpa degli altri (*Bestia Rara*), quello che abbiamo lasciato anni fa, «scarpe alla moda e facce da stronzo» (*Cattivo*), quello che potremmo non avere più in 2050. Oppure quel corpo che abbiamo cercato con fatica di abbandonare, fatto di solitudine e di dubbi, e che nonostante le conquiste continua a tormentare, sussurrandoci che alla fine dei giochi «siamo accendini senza sigarette»⁸.

A lato. Concerto Zen Circus presso Circolo Ricreativo H2NO Pistoia, 10/03/2017. Fotografia di Gabriele Acerboni.

**"SIAMO ACCENDINI
SENZA SIGARETTE
SIAMO FAME E SETE
SIAMO DEI GRADINI
FRA LE SALITE E LE
DISCESE
DI UN MILIONE DI
MILIARDI DI
DESTINI
APPESI ALLA LUNA
SOPRA LISBONA"**



Quindi si parte da Lisbona per poi tornarci, perché proprio il testo *Appesi alla luna* trae ispirazione dalla città portoghese e da una vacanza in solitaria fatta da Appino nel 2019. «Andai in un baretto all'Alfama di nome Tejo Bar, un'alcova di musicisti che suonano canzoni tristissime... Alla fine dei brani, per non disturbare i vicini, invece di applaudire il pubblico si sfrega le mani: è tutto molto soffuso. Uscendo da lì – c'era davvero la luna piena – mi sono trovato addosso una pesantezza che ha fatto nascere la canzone».⁹ E si svela così il trucco del mago, che mostra la monetina per farla scomparire e riapparire dietro il vostro orecchio, riscoprendo che la finestra su Lisbona di Pessoa, non era del tutto casuale, ma idealmente connessa a quella che Appino apre su se stesso e su di noi. Non a caso il *Libro dell'inquietudine* è uno dei preferiti del cantautore, ma non basta certo a sostenere una similitudine, e certo non c'è intenzione di creare un *fil rouge* ideologico o filosofico tra i personaggi. Eppure strutturalmente qualcosa di simile c'è che si lega alla semplice sensazione di *necessità* che entrambe le opere ispirano. Come quel vocabolario che teniamo lì sulla mensola, che ci viene da consultare di tanto in tanto (e bugiardo chi nega) e che ci chiarisce le idee, quando ne abbiamo bisogno. Di musica e letteratura

**"IL CIELO È UN TETTO
SOPRA LE CASE
QUINDI ALLA FINE
NON USCIAMO MAI
E RESTI IN BILICO
SOPRA I VOLTI CHE
SCOMPAIONO
APPENA TE NE VAI
CHE FINE HANNO
FATTO GLI OCCHI DI
CHI NON DOVEVA
FERIRTI MAI
MA TI SEMBRAVA
COSÌ VERO MENTRE
LO GIURAVANO
DENTRO I TUOI
COME SE NON
PARLASSE MAI DI TE
IL MONDO CHE
CAPISCI SOLO ORA"**

“al bisogno” non se ne trovano molte, ma è sicuramente un aspetto di forza dell'ultima opera degli Zen Circus, che per quanto non si siano mai distinti per concept album, in cui il legame tra le tracce si fa non solo poetico ma sonoro, riescono sempre a creare “dizionari emotivi” ed esperienze che alle volte servono molto di più di un'intera storia; perché in fondo le esperienze degli altri alle volte servono quanto le proprie, certo non con lo stesso effetto o con le stesse conseguenze, ma hanno la capacità di insegnare, come di deludere, e quindi è giusto farne tesoro. Si migliora anche ascoltando, e non tanto scegliendo per forza un interlocutore d'élite, il saggio asceta o il maestro shinobi, ma anche quei tipi laggiù, che non hanno niente di mistico, ma sanno che ogni aspetto della vita è sacro e che quando si può va condiviso. Un inno alla vita dunque nella sua accezione più vera, perché alla fine “vivi si muore”¹⁰ e da morti poco c'è da fare.

Note

¹ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Feltrinelli 2020, p. 30

² cfr. Tabucchi.

³ “Zen Circus, la terza guerra mondiale è arrivata”. *Il Fatto Quotidiano* 3/10/2016, intervista a cura di P. Rinaldis <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/10/03/zen-circus-la-terza-guerra-mondiale-e-arrivata/3060369/>

⁴ Ibid.

⁵ Gli Zen Circus raccontano l'ultima casa Accogliente. *Rolling Stones*, 12/11/2020, intervista a cura di R. Oliva <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/gli-zen-circus-raccontano-lultima-casa-accogliente-canzone-per-canzone/539311/#uno>

⁶ CCCP- Fedeli alla linea. Guidati da Giovanni Lindo Ferretti sono i capostipiti del punk rock, post-punk italiano, per cui è sempre necessario fare riverenza.

⁷ *La Terza Guerra Mondiale*, Zen Circus, Tempesta Dischi 2016

⁸ *Appesi alla Luna, L'ultima Casa Accogliente*, Zen Circus, 2020

⁹ *Zen Circus, esce L'Ultima Casa Accogliente*. *Billboard Italia*, 12/11/2020 intervista a cura di F. Durante

¹⁰ *Vivi si muore 1999-2019* è la prima raccolta degli Zen Circus, pubblicato l'8 febbraio 2019 dalla Woodworm e La Tempesta.

A lato. Vista aerea dell'area
elaborazione dell'immagine di
Google Earth.

LA MISURA DI MOLTEPLICI PASSATI

Eleonora Cecconi

«La mia più importante educazione formale è stata l'osservazione delle cose; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario.»¹

«La *monumentalità* – scrive Giedion – nasce dall'eterno bisogno degli uomini di creare *simboli* per le loro gesta e il loro destino, per le loro convinzioni religiose e sociali. Ogni periodo sente il bisogno di erigere monumenti che, conformemente al significato latino della parola, sono qualcosa che «fa ricordare», qualcosa che deve essere trasmesso alle generazioni successive.»² Questi monumenti, divenuti *simboli*, sono

impressioni indelebili imposte sul paesaggio, sia esso urbano o naturale, e le pietre di cui sono composti sono parole che raccontano della potenza e delle ragioni di una civiltà, o talvolta di una sua piccola parte, finanche di una sola famiglia.

Sono parole le pietre che compongono le rovine della residenza romana oggi chiamata Villa delle Grotte, posate su di un promontorio affacciato sulla costa Sud del golfo di Portoferraio. La massa di questa architettura doveva elevarsi dal suolo in una monumentalità che si intuisce dalla sua estensione orizzontale, ed era uno dei simboli di una famiglia: la longeva stirpe della *gens Valeria*.³

Quella dei Valerii è una lunga storia di evergetismo durata oltre otto secoli, una

storia costellata di molte opere pubbliche, ma anche private; tutte le architetture realizzate da questa famiglia sono manifesti del suo potere, delle sue gesta e dei suoi destini. Oggi della *domus* elbana rimangono solo pochi resti, e dal mare rimane visibile solo l'assenza e non la presenza di questa costruzione, denunciata da un vasto pianoro posto a 40 metri sul livello del mare, che di netto tronca il promontorio su cui sorgeva. La Villa delle Grotte a Portoferraio, come per la più conosciuta villa sul lago di Garda voluta da Catullo, appartiene al tipo delle ville marittime di età augustea e, analogamente al caso lombardo, sorge su di un promontorio direttamente affacciato sull'acqua. Chiuse verso l'entroterra, queste vaste *domus* si estendevano verso la costa, e sempre dall'acqua vi si doveva poter accedere attraverso piccoli ormeggi ricavati in strette insenature. In questi luoghi i dignitari romani trovavano il riposo estivo, l'ozio descritto da Cicerone nella *pro Planicio*: "Dagli uomini grandi ci si aspetta che sia grande non solo il loro modo di esercitare *negotia*, ma anche quello di comportarsi negli *otia*"²⁴.

La 'scoperta' della Villa delle Grotte da parte dell'archeologia risale all'inizio del Novecento; fino a quel momento le testimonianze di questo luogo si riducono

ad alcune vedute del XVIII secolo e a un disegno, corredato di una breve descrizione, di un militare di stanza a Portoferraio nel 1771, il colonnello Giovannelli. In una delle citate settecentesche vedute, quella di Lorenzo Ciummei, dipinta tra il 1786-91, vediamo quello che doveva essere lo stato delle rovine precedente le distruzioni messe in atto dagli eserciti napoletano prima e francese poi, durante l'assedio di Portoferraio del 1794, ovvero, una serie di strutture sovrapposte che dal podio della villa discendevano sino al mare.

La prima campagna di scavo nell'area della *domus* venne annunciata già nel 1913 "... *Sempre sulle rive del golfo ma dal lato opposto alla città, in faccia al Tirreno ed al continente sull'amenissima collina delle Grotte, i visitatori hanno potuto vedere avanzi di un antico edificio, ruderi di un vastissimo fabbricato.*"²⁵, ma fu avviata solo nel 1960 sotto la supervisione dell'archeologo Giorgio Monaco.

Le indagini sull'area durarono 12 anni e iniziarono con la definizione dei limiti del sito, vennero individuati i confini verso il mare e verso la rada della villa e del grande giardino, il cui lato maggiore era disposto secondo l'andamento del pianoro. Monaco, però, scelse di non procedere agli scavi nella parte sudorientale dell'area ad oggi nota come il giardino delle essenze, lascian-

**"LE PIETRE CHE LO
COMPONGONO
RIMANDANO A
MOLTE MEMORIE
PIÙ IMPORTANTI
"CHE NON LA
PIETRA IN SÉ",
E RIESCONO
ANCORA OGGI A
SUGGERIRE LA
FORMA E GLI SPAZI
CHE MURA
O COLONNE
DOVEVANO
DEFINIRE PRIMA DI
DIVENIRE ROVINE"**

do uno spiazzo per le auto e i pullman turistici. (Alderighi, 2014)

La situazione oggi è immutata.

All'ingresso della villa, nel punto in cui il visitatore potrebbe abbracciare l'effettiva dimensione dell'area archeologica e il suo legame con il paesaggio, oggi, si trovano un parcheggio e una piccola struttura temporanea per l'accoglienza. Questa condizione generata dalla presenza della moderna viabilità modifica l'originale unità della villa, determinando l'inversione della composizione originaria che pare prevedesse l'accesso dal lato nordoccidentale, ovvero dal mare e non dall'entroterra.

Questo carattere distributivo è suggerito sia dai resti di quelli che potevano essere uno scalone monumentale e altre due scale ad esso perpendicolari addossati al prospetto Nord-Ovest, sia dalla descrizione delle rovine presente nel diario del già citato colonnello Giovannelli, che descrive un "muro circondario" posto sul lato Sud-Est del giardino⁶ ovvero dove oggi si trova l'unico accesso all'area archeologica.

Eppure, il complesso archeologico pare mantenere, anche nella sua scomposta decadenza, un indissolubile legame con il paesaggio su cui si affaccia.

Le pietre che lo compongono rimandano a molte memorie più importanti "che non la



Veduta della Villa romana delle Grotte. Foto di Roberto Ridi.

pietra in sé⁷⁷, e riescono ancora oggi a suggerire la forma e gli spazi che mura o colonne dovevano definire prima di divenire rovine. La presenza del monumento-dimora dei Valerii, seppur lacerato e scomposto, è chiara nella rappresentazione mentale de-stata da queste tracce, in quanto “La traccia è la presenza di un’assenza, una presenza non più nella sua metafisica [...]. È più simile a un’assenza non assente.”⁷⁸. La permanenza della pianta, unica superstite alle distruzioni della guerra e del tempo, ordine che determinava volumi e superfici, come una sinopia svelata, racconta ancora le proporzioni tra gli spazi della villa. Il principio di sensazione pare ancora percettibile nel momento in cui stiamo fermi in questo vuoto e ci rivolgiamo verso il mare e come scriveva Le Corbusier: “tanto peggio per chi è privo di immaginazione”⁷⁹.

Comprendere la particolare genealogia delle molte memorie, di tempi diversi, contenute in questo spazio, è il primo passo per tentare di definire modi e principi per ricucirne le lacerazioni e riportare le rovine alla definizione che ne dà Marc Augé: «Le rovine sono il culmine dell’arte nella misura in cui i molteplici passati ai quali esse si riferiscono in modo incompleto ne raddoppiano l’enigma esacerbandone la bellezza»⁸⁰.

Attraverso l’esperienza condivisa con gli studenti del corso di Architettura e Composizione Architettonica del dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale (DICEA) di Firenze, l’analisi di queste rovine ha preso la forma di strumenti compositivi, che una volta applicati hanno trovato figurazione in una serie di progetti teorici. Tra i segni della contemporaneità, il paesaggio, la rovina e le possibilità future si

A lato. Veduta della Villa romana delle Grotte. Foto di Roberto Ridi.



sono cercate delle relazioni di dipendenza, delle opposizioni. Tentativi compositivi che si sono articolati alla luce di un ipotetico programma funzionale costruito in relazione all'uomo, all'archeologia e al paesaggio considerati come parti della riflessione progettuale. Attraverso il disegno i progetti proposti, non come unilaterali soluzioni, divengono esempi di possibili completamenti alla rovina, quest'ultima intesa secondo le parole di Aldo Rossi come "un frammento possibile di mille altre costruzioni"¹¹. Controllo, mantenimento, diffusione della conoscenza sono alcune delle necessità su cui è stato costruito un programma funzionale per quest'area, considerandola come parte di un più complesso e ampio insieme che coinvolge l'intero golfo su cui si affaccia.

Come i percorsi di Dimitris Pikionis che circondano l'acropoli di Atene e a essa restituendo "(...) quei movimenti che, con le processioni panatenaiche e gli intrecci con il paesaggio, costituivano l'imprescindibile completamento del monumento."¹², i progetti elaborati attraverso le rovine si legano alle pietre e al paesaggio, rigenerando soglie ormai scomparse, ridando ordine e direzione a coloro che tra le spoglie di questa *domus* si muovono.

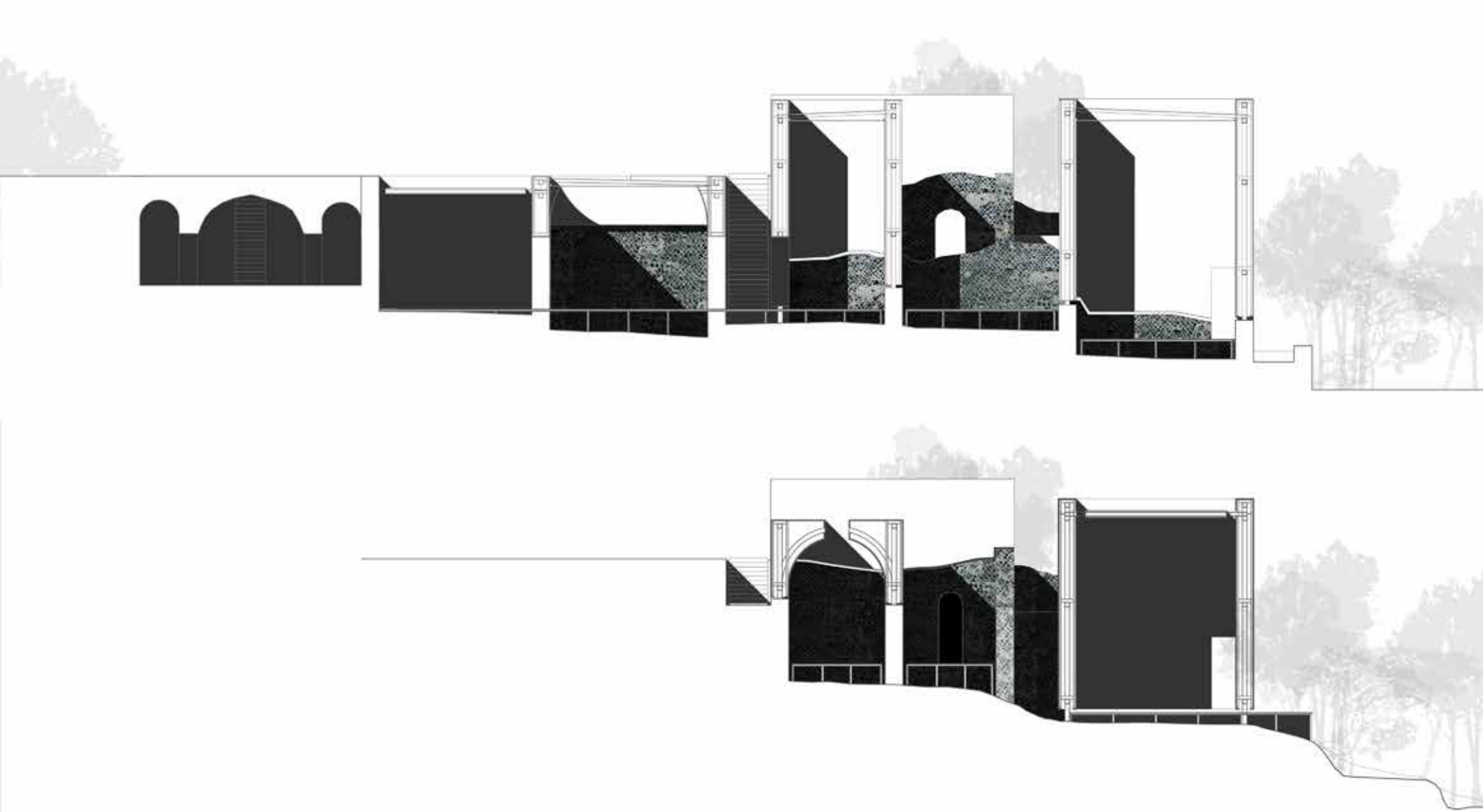
"LE RELAZIONI VISIVE, NON MENO REALI DI QUELLE FISICHE, SONO LA GENESI DEI PROGETTI CHE PARTONO DALLA RICERCA DI UNA TENSIONE TRA L'OSSERVATORE E L'OGGETTO DELLO SGUARDO"

Attraverso i percorsi utilizzati come strumento di connessione e movimento, lo spazio della villa, il paesaggio e l'uomo si accordano in una serie di scenari e vedute a cui il percorso conduce. Soste iterate in cui il ritmo suggerisce una possibile scansione geometrica dello spazio interno ormai assente. Le relazioni visive, non meno reali di quelle fisiche, sono la genesi dei progetti che partono dalla ricerca di una tensione tra l'osservatore e l'oggetto dello sguardo. Questa relazione diviene il principio del progetto elaborato da G. Perugini, A. Mauro, R. Celestino, che come oggetto dello sguardo si impone i resti della villa stessa, per farlo, il percorso progettuale ha richiesto uno spostamento al soggetto, oltre la linea della viabilità contemporanea in direzione Est verso la cisterna superiore, una piccola architettura coeva alla villa, isolata dalla strada provinciale, che oltre a cancellare i limiti del giardino delle essenze, ha separato questo edificio dall'insieme di cui faceva parte. Da questa altura, è possibile comprendere le geometrie delle rovine e il loro rapporto con il paesaggio circostante. In questo esercizio compositivo i volumi e i segni imposti su questo paesaggio cercano di amplificare delle tensioni e relazioni già esistenti date non dalla vicinanza, ma dalla distanza attraverso la quale ottenere

una prossimità viva che porti a comprendere il paesaggio del golfo che circonda la villa attraverso la visione della struttura complessiva della pianta generatrice. Declinando l'esperienza di João Luis Carrilho da Graça sull'area archeologica di Praça Nova il secondo progetto proposto da El Hakimy, F. Giovannini, N. Alarcon propone la sovrapposizione alle rovine elbane di volumi che ne suggeriscano una possibile spazialità. Una scolastica applicazione di quel metodo loosiano, che a complessi incastri di vuoti interni contrappone pieni e stereometrici volumi esterni, la scena diviene interna e la relazione di tensione ricercata risolta nell'opposizione dei materiali, accostando all'intricata rete verde e grigia dell'*opus reticulatum* della villa augustea l'astratta superficie bianca dei nuovi volumi.

I percorsi al progetto diventano essi stessi delle memorie, strumenti composti di antiche, moderne e contemporanee esperienze che costituiscono i mezzi, *come utensili in bella fila*, per osservare e per trovare di volta in volta un principio o un metodo di analisi e riflessione per i luoghi su cui l'azione umana in ogni epoca ha operato.





Sezioni, progetto di M. El
Hakimy, F. Giovannini, N.
Alarcon.

La rinascita di un Parco Archeologico a cura di Laura Pagliantini

La villa romana delle Grotte è uno splendido parco archeologico che ha conosciuto, a partire dall'interruzione degli scavi degli anni '60, lunghi periodi di chiusura e di degrado.

A partire dal 2016, consci dell'importanza dell'investimento culturale sul territorio, l'impegno della Fondazione Villa romana delle Grotte (proprietaria del sito), del Comune di Portoferraio e soprattutto la nomina di una direzione scientifica, hanno permesso di riavviare e consolidare la fruizione del parco, che ospita ogni anno attività didattiche, visite guidate, iniziative ed eventi culturali, progetti di alternanza scuola/lavoro con gli istituti scolastici.

Tale percorso è approdato nel 2019 alla collaborazione tra la Fondazione Villa romana delle Grotte, l'Università degli Studi di Siena e la Fondazione tedesca Wissenschaftsförderung GmbH, il cui interesse per il progetto di ricerca nella rada di Portoferraio ha garantito un finanziamento biennale per la ripresa delle indagini archeologiche alla villa, interrottesi negli anni '60, e per la valorizzazione complessiva del parco archeologico ed una sua maggiore accessibilità.

Allo stato attuale, nonostante i grandi sfor-

zi profusi per incrementare le visite, la parziale visibilità dei resti e i pochi supporti didattici a disposizione, compromettono sensibilmente la comprensione e la fruizione del parco da parte dei visitatori. Occorre ripensare a percorsi di visita aggiornati, alla luce di nuovi saggi archeologici, e ad un sistema di pannellistica dotata di nuove informazioni e ricostruzioni tridimensionali delle varie parti della villa. La creazione dei nuovi percorsi di visita consentirà di rendere accessibile il parco ai portatori di handicap e a persone con difficoltà motorie, oltre a garantire la piena fruibilità da parte di tutti i pubblici, con percorsi ideati per visite scolastiche e supporti didattici per bambini e adulti.

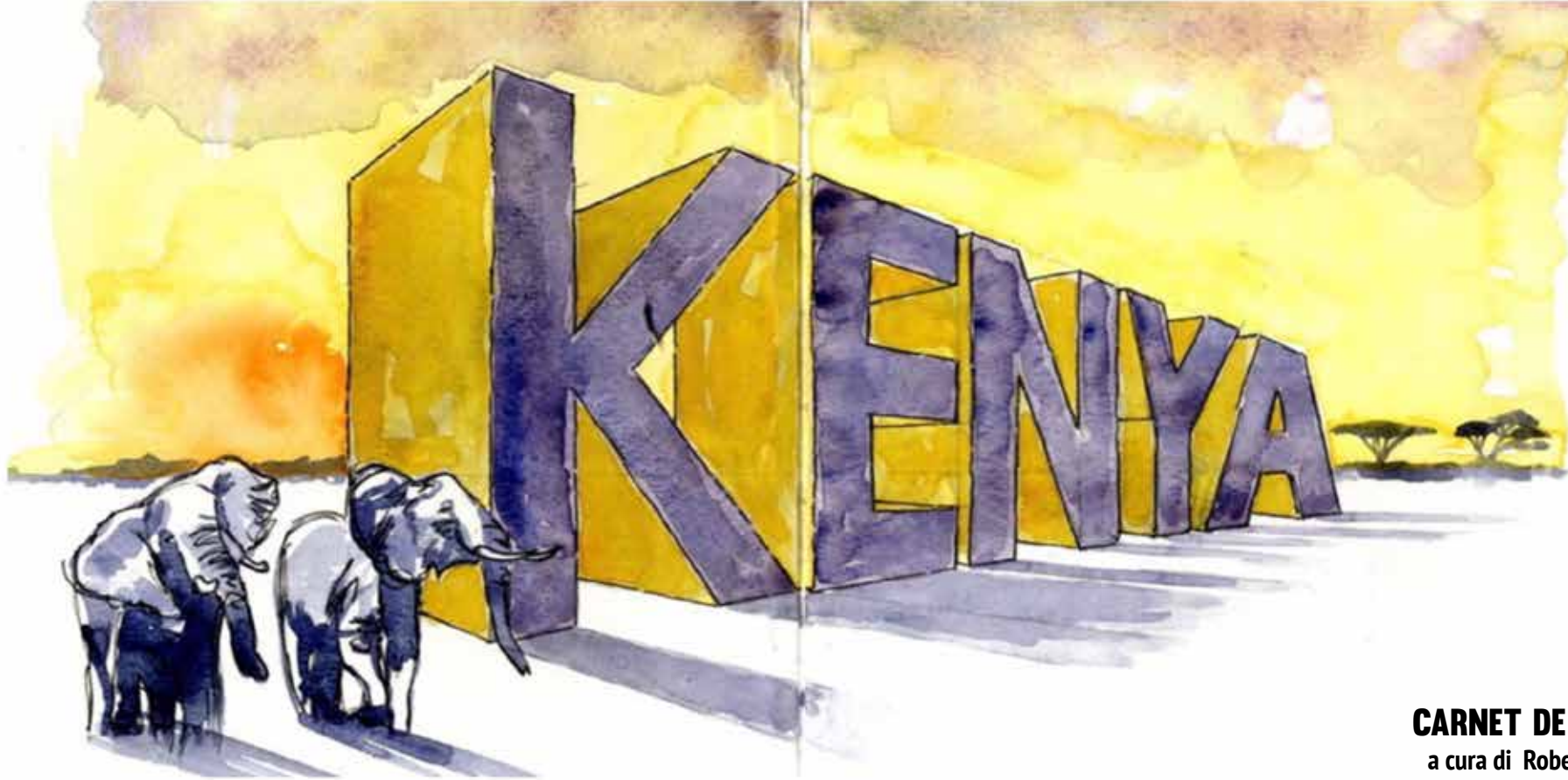
L'avvio del progetto ha inoltre permesso la proficua collaborazione tra il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni culturali dell'Università di Siena e il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, in un dialogo continuo e interdisciplinare volto alla valorizzazione complessiva della villa.

L'attività di questo gruppo di ricerca, attraverso lo svolgimento di nuovi scavi ed il rilievo puntuale delle strutture in elevato, è diretta a mantenere l'integrità e l'identità del sito archeologico, ma anche a migliorarne le condizioni di conoscenza e conservazione, incrementandone la fruizione pubblica.

La progettazione architettonica si affianca così all'archeologia fungendone da strumento interpretativo, fondamentale alla restituzione di senso e alla trasmissione dei valori di cui il patrimonio culturale è portatore. Nel progetto di "rinascita" del parco archeologico della Villa romana delle Grotte, Archeologia e Architettura si configurano quindi come due discipline dalla duplice articolazione: una che scava e ricostruisce il passato e una che interpreta come meglio presentare e abitare la memoria.

Note

- ¹ Aldo Rossi, 1999, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano. p.32
- ² Siegfried Giedion, 2008, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Ed. Bollani Boringhieri, Torino. p.69
- ³ Franco Cambi, 2014, Laura Pagliantini, *I paesaggi antichi di un'isola mediterranea*, in *Milliarium* numero 11 – 2014 | Speciale Isola D'Elba.
- ⁴ Cicerone, *Pro Plancio*, 27, 66
- ⁵ Archivio Storico Toscano X 4 Affari generali Livorno 4 1913, in Lorella Alderighi, 2014, *La villa romana delle Grotte a Portoferraio*, in *Milliarium* numero 11 – 2014 | Speciale Isola D'Elba.
- ⁶ "Nella parte di dietro...non esistettero giammai altri muri che i soli circondari EF-FH", le indicazioni fanno riferimento a una planimetria in braccia fiorentine composta di due semplici quadrangoli, uno corrispondente all'area occupata dalla villa e l'altro a quello che lui ipotizza essere stato un orto o un giardino, anch'essa contenuta nel medesimo testo il Manoscritto di M. Giovannelli, 1771, *Relazione dell'isola dell'Elba nel Mediterraneo*. p.118.
- ⁷ Rafael Moneo, 1999 *La solitudine degli edifici. Questioni intorno all'architettura* (a cura di Andrea Casiraghi e Daniele Vitale), Allemandi, Torino. p.203
- ⁸ Peter Eisenman, 2005, *Contropiede*, Skira, Modena. p.40
- ⁹ Le Corbusier, 2007, *Verso una Architettura*, Longanesi, Bergamo. p.35
- ¹⁰ Marc Augé, 2004, *Rovine e macerie - Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino. p.138
- ¹¹ Aldo Rossi, op. citata. p.17
- ¹² Ferlenga, A., 2013, *Imparare dalle rovine*, in *engramma - la tradizione classica nella memoria occidentale* n.110, Il testo è stato pubblicato in *Itàlica: tiempo y paisaje*, a cura di A. Tejedor Cabrera, Universidad Internacional de Andalucía UNIA, Sevilla 2013, pp. 18-45. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1435



CARNET DE VOYAGE

a cura di Roberto Malfatti

“Il Kilimangiaro è un monte coperto di neve alto 5.895 metri, e si dice che sia la più alta montagna africana. La sua vetta occidentale è chiamata dai Masai, Ngàje Ngài, la casa di Dio. Vicino alla vetta occidentale c'è la carcassa rinsecchita e congelata di un leopardo. Nessuno ha mai saputo spiegare cosa cercasse un leopardo a quella altitudine”

Ernest Hemingway - Le Nevi del Kilimangiaro

Ho dato un senso profondo alla parola TERRA qualche anno fa, in Africa durante un viaggio compiuto in Kenya, fino a quel momento per il sottoscritto il nome terra evocava il nostro pianeta visto dallo spazio oppure era riferito alla tipologia del suolo.

In quei luoghi, a contatto con una natura incontaminata, popolata da specie animali selvagge e libere, ho avuto la sensazione di cogliere l'equilibrio perfetto dell'habitat naturale in cui mi trovavo, dove tutte le forze vitali interagivano senza prevalere per mantenerlo intatto. Dopo quell'esperienza ho cominciato ad interessarmi, come architetto, a quello che in gergo viene soprannominato sviluppo sostenibile, convinto che non se ne possa prescindere e il concetto di terra nella sua più vasta accezione sia fondamentale. I disegni e le riflessioni che ho riportato nel carnet tentano di esprimere emotivamente le forti suggestioni percepite in quell'ambiente e penso siano state alla base di una nuova e personale sensi-

bilità culturale che mi sono ritrovato, così ho cominciato ad alimentarla nel tempo. Il Kenya è poco più grande della Francia, è tagliato in due dall'equatore e presenta ambienti diversi: montagne elevate, aperte pianure, deserti pietrosi, colline fertili, valli ricoperte di foreste e una costa sull'Oceano Indiano. Questi habitat naturali sono tutelati da 50 parchi nazionali, riserve ed aree protette. In questi habitat vivono oltre 7.000 specie vegetali, 25.000 specie animali e 1.000 tipi di uccelli. L'uomo vi compare circa 6.000.000 di anni fa e oggi la popolazione indigena è composta da 14 gruppi etnici diversi. Verdi Colline d'Africa è il libro che mi ha accompagnato in Kenya, Hemingway lo scrisse a metà degli anni trenta del secolo

scorso quando i safari duravano due mesi e venivano fatti per trasformare gli animali selvaggi in tappeti e spesso una puntura di zanzara poteva mandarti all'altro mondo. Altri tempi, altre emozioni, oggi, cambiata la sensibilità, al posto del fucile porti la macchina fotografica e i campi tendati, allestiti in mezzo alla savana, sono diventati eleganti lodge dove il massimo pericolo è rappresentato da un scorpione che va a nascondersi in una scarpa.

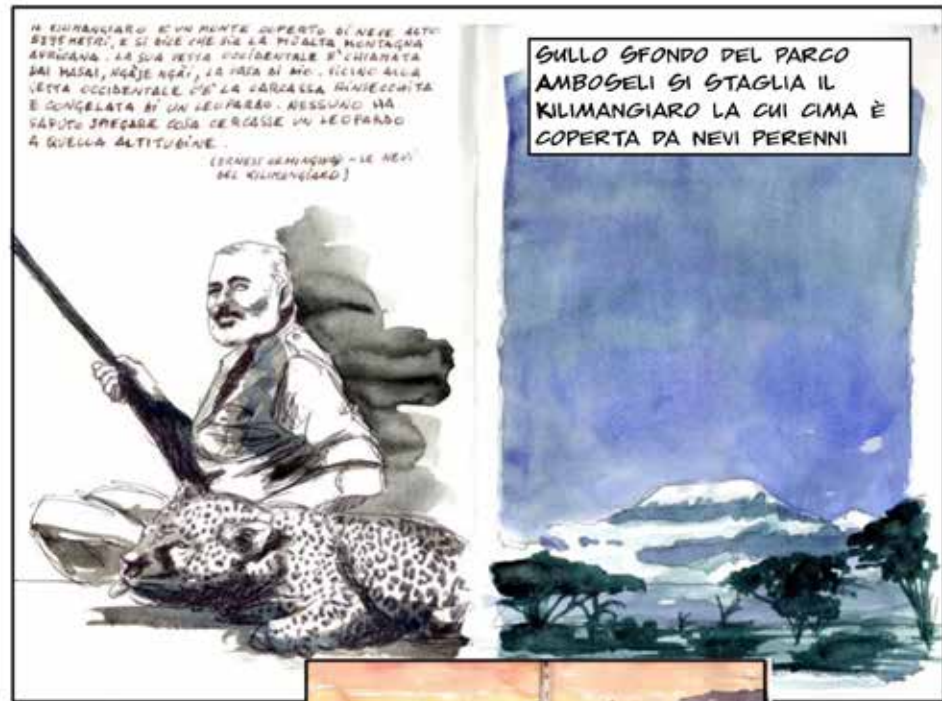
PARTITO ALLE 23,30 DA FUMICINO CON UN VOLO CHARTER DELLA COMPAGNIA NEOS SONO ATTERRATO A MOMBASA ALLE 8,15, PRIMA DI PARTIRE AVEVO EFFETTUATO LE VACCINAZIONI CONTRO : FEBBRE GIALLA, TIFO, TETANO, DIFTERITE, EPATITE A, MALARIA, INOLTRE, COME SUPPORTO MEDICO IN CASO DI NECESSITÀ, AVEVO IN UNA BORSA NELL'ORDINE :



**ANTINFIAMMATORI E ANALGESICI
ASPIRINA, AMLIN, MOMENT,
TACHIPIRINA,
ANTIBIOTICI
AMOXILLINA E KAMAN,
ANTIMALARICO LARIAM,
ANTIPIARROICO MODIUM,
ENTEROGERMINA,
EMOVATE POMATA PER PUNTURA DI INSETTI,
OCATRENE, GARZE E CEROTTI**



IN QUESTO VIAGGIO HO PORTATO CON ME DUE MACCHINE FOTOGRAFICHE BRIDGE SUPERZOOM, I PASTELLI ACQUERELLABILI PER FARE DEGLI SCHIZZI VELOCI, UN CARNET MOLESKINE E L'IPAD.



**IL KILIMANGIARO È UN MONTE COPERTO DI NEVE 4000 METRI, E SI DICE CHE SIA LA PIÙ ALTA MONTAGNA AFRICANA. LA SUA SETTA OCCIDENTALE È CHIAMATA DAL MASAI, NG'AJE NG'AI, LA PIADE SI DICE, FICINCO ALLA SETTA OCCIDENTALE C'È LA CARCASSA MINESCCHITA E CONGELATA DI UN LEOPARDO. ABBUSANO HA SAPUTO SPREGARE COSÌ CERCOSE UN LEOPARDO A QUELLA ALTITUDINE.
(LEONEI GEMAYANGI - LE NEVI DEL KILIMANGIARO)**

SULLO SFONDO DEL PARCO AMBOSELI SI STAGLIA IL KILIMANGIARO LA CUI CIMA È COPERTA DA NEVI PERENNI



ALL'ARRIVO VENIVO ACCOLTO DA AMIN, LA GUIDA KENIOTA CHE MI ACCOMPAGNERÀ CON UN PULMINO VW LUNGO LE STRADE DI TERRA ROSSA AI PARCHI TAITA HILLS, TSAVO E AMBOSELI



GRANDI RISERVE AFRICANE DI NATURA SELVAGGIA COSTITUITA DA SAVANE, PRATERIE, COLLINE, FORESTE MONTANE E DI ACACIE



UNA LEGGENDA MASAI RACCONTA CHE ALL'ALBA DEI TEMPI, QUANDO IL CIELO E LA TERRA SI SEPARARONO IL DIO DELLA PIOGGIA NGAI AFFIDÒ A QUESTO POPOLO TUTTI GLI ANIMALI PERCHÈ NE AVESSERO CURA COME PASTORI E GUERRIERI

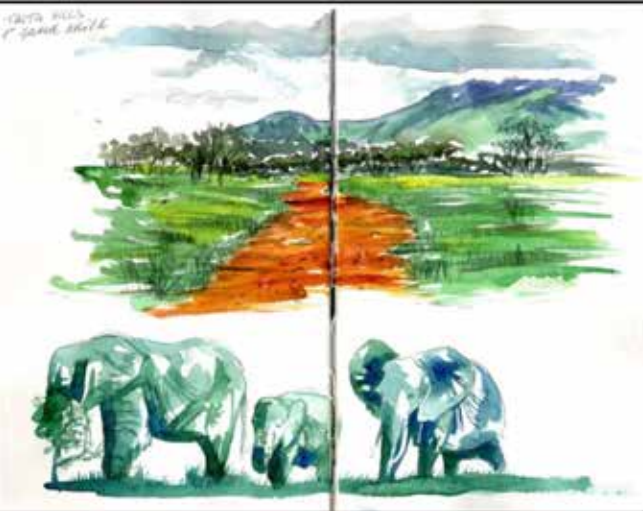


SALV' UIC' LODGE - UMBRO TARRANTO APULIANO



SARÀ STATA LA SUGGERZIONE MA DA QUEL MOMENTO IL DIO DELLA PIOGGIA HA GUIDATO ANCHE LA MIA MANO, CONSENTENDOMI UNO SGUARDO PIÙ PROFONDO NELL'ANIMA DI TUTTE LE MERAVIGLIOSE CREATURE CHE AVREI DISEGNATO : ZEBRE, GNU, IENE, ELEFANTI, LEONI, MARABÙ, IPPOTAMI E GRU CORONATE, TUTTO MI SAREBBE VENUTO FACILE

TATA PULLI - 17/04/2016



NEL PRIMO GAME DRIVE GLI ANIMALI IN CUI MI SONO IMBATTUTO SONO STATI NELL'ORDINE, UNA COPPIA DI GIRAFFE, UN GRUPPO DI ALCEFALI, UN BUFALO VICINO ALLA CAROGNA DI UN SHO SIMILE SBRANATO LA NOTTE PRECEDENTE

DUE GIOVANI LEONI SEMINASCOSTI NELL'ERBA, UN GRUPPO DI ELEFANTI, UNA MANDRIA DI GNU VARIE ZEBRE E UNA IENA



IL VILLAGGIO MASAI È A CERCHI CONCENTRICI, IL NUCLEO CENTRALE, IL PIÙ PROTETTO, È IL RECINTO DEL BESTIAME; NELLA FASCE CIRCOSTANTE SI TROVANO LE CAPANNE DI FANGO EGGICCATO E L'ULTIMA CIRCONFERENZA È COSTITUITA DA UNA BARRIERA DI RAMI E ROVI INTRECCIATI A PROTEZIONE DELLA TRIBÙ.



SALTANDO COME ANTILOPI I MASAI MI HANNO ACCOLTO CON UNA DANZA DI BUON AUGURIO, FATTO VISITARE IL VILLAGGIO E VENDUTO COLLANINE E BRACCIALI



POI UN GIOVANE DI LORO HA ACCESSO UN FUOCO STROFINANDO DUE PEZZI DI LEGNO COME MIGLIAIA DI ANNI FA



COSTO DELLA VISITA 15 DOLLARI A TESTA



IL VIAGGIO NEI PARCHI TSAVO E AMBOSELI ERA GIUNTO AL TERMINE, IL PROGRAMMA PREVEDEVA UN BREVE TRASFERIMENTO A MOMBASA E, DOPO UNA BREVE VISITA ALLA CITTÀ, CHE ANCORA CONSERVA MEMORIE DEL DOMINIO COLONIALE PORTOGHESE, RAGGIUNGEMMO LE SPIAGGE DI PIANI SULL'OCEANO INDIANO



QUI LA NATURA È DI UNA BELLEZZA DIVERSA, GENERATA DAI RIFLESSI DELLE MAREE, E IL BIANCO SPUMEGGIANTE DELLA COSTA È ORLATO DI VERDE E DI TURCHESE



IL CUORE PERÒ ERA RIMASTO NELLA SAVANA, NON DIMENTICHERÒ MAI LA CAMMINATA SINUOSA DI UN GHEPARDO, NEL SILENZIO DEL TRAMONTO FINO A QUANDO IL SOLE NON SCOMPARVE, DI LUI RIMASERO DUE PUNTI LUMINOSI NEL BUIO, RIFLESSO DEL FLASH DELLA MACCHINA FOTOGRAFICA.

CONCORSI

OPALESCENCIA OPPS ARCHITETTURA

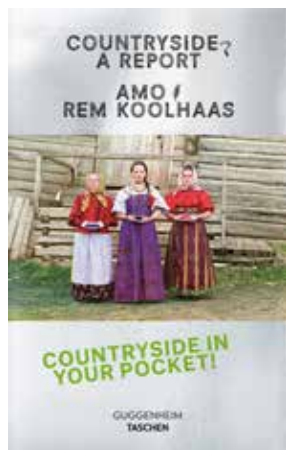
Antonio Salvi, Filippo Pecorai, Francesco Polci,
Paola Chiriatti, luce.atelier (immagini)
Via Fossombroni 11 Firenze, Italia
0039 3389340937
studio@oppsarchitettura.com
oppsarchitettura.com

**Concorso internazionale di progettazione in due fasi
per il recupero del complesso Grössling City Bath.
Bratislava, Repubblica Slovacca. primo premio.**

L'occasione di riportare in vita l'intero comparto pubblico nel centro della città ha reso possibile sia di valorizzarne l'eloquenza architettonica che far riemergere l'antico valore sociale e culturale che l'istituzione ha all'interno di Bratislava. La visione che prevede l'aggregazione delle funzioni relative ai Bagni, alla Biblioteca Comunale e alla *House for Literature* permette di attuare un modello contemporaneo di edificio complesso capace di trarre beneficio dalla molteplicità di funzioni che ospita. La proposta fa eco alle suggestioni dipinte di Konstantín Bauer nel 1927 che vedono emergere polmoni verdi di vegetazione

all'interno del tessuto abitato urbano. A questo scenario si aggiunge l'idea di far interagire gli spazi attraverso diversi livelli di messa a fuoco, capaci di suggestionare i fruitori recuperando la sensazione eterea dei centri termali e l'atmosfera sospesa di un luogo di meditazione.





COUNTRYSIDE, A REPORT

AMO, Rem Koolhaas (a cura di)
Guggenheim Taschen, Köln 2020
ISBN: 978-3-8365-8439-5

“Countryside, A Report” si configura come catalogo ufficiale della mostra Countryside, The Future (a cura di AMO, R. Koolhaas, S. Bantal) prevista da febbraio ad agosto 2020 al Solomon R. Guggenheim di New York, poi bruscamente interrotta a causa dell’evolversi dell’emergenza sanitaria di Covid-19.

Il volume riesce nell’essere un apparato compatto e chiaro che punta all’approfondimento di temi super-specifici (essenzialmente agricoltura e allevamento intensivo, sistemi innovativi per la produzione alimentare) tutti relativi al mega-ambito dello spazio rurale.

Il volume, annunciato sin dal 2012, raccoglie indagini e considerazioni trans-disciplinari, il cui obiettivo è il tentativo di fornire un panorama di riferimento utile per identificare in parole e immagini un territorio

-countryside, per l’appunto costruito ma non ufficialmente codificato.

La caratura specifica delle immagini proposte, l’accuratezza e la settorialità delle parole che costituiscono -alla fine- un dizionario, la retorica disincantata con cui si propongono gli interrogativi -essenzialmente, gli scenari futuri- ci pone davanti ad un interrogativo da sciogliere: la bellezza è ancora una responsabilità a cui tenere fede?

Laura Mucciolo

MICHELANGELO PIVETTA | In questi luoghi, ora

R



IN QUESTI LUOGHI, ORA

Michelangelo Pivetta
DidaPress, Firenze 2016
ISBN: 978-88-9608-050-4

“In questi luoghi, ora” (Michelangelo Pivetta, 2016) raccoglie le ricerche di tesi discusse tra il 2013 e il 2016, presso la Scuola di Architettura di Firenze.

Una mappa d’Italia apre questo testo operativo, mostrando le tappe (dette sapientemente «Memorie» –classiche, mediterranee, territoriali, eroiche, utopiche, effimere–) di un *Grand Tour* che chiama al viaggio, alla costruzione di considerazioni che si manifestano attraverso il progetto, alla ricerca di spazi sognati, alla messa in bella di alcune posizioni.

Un fatto culturale si percepisce: la ricerca conclusiva del percorso universitario è intesa come congiunzione tra il mondo didattico stretto e la prossima –possibile– professione, il progetto si fa anello tra i presupposti di partenza e gli esiti che attendono di essere scelti, mostrando come sia

possibile costruire teoria e ricerca attraverso posizioni di cifra concreta; inoltre, con i progetti, conosciamo e ri-conosciamo le intenzioni dell’interlocutore, le pratiche di azione, la proposta di adattamento.

Se un invito avesse la forma di libro, “*In questi luoghi, ora*” ne sarebbe un esempio assertivo: chi, invitando, apre le porte della casa, ne chiede implicitamente il saggio della bontà, rivelando la valenza dell’invito stesso.

Laura Mucciolo



MOSTRE E MUSEI DI GUICCIARDINI & MAGNI ARCHITETTI

A cura di Sergio Polano
Electa Architettura, Milano 2019
ISBN: 978889182463-9

Esce per Electaarchitettura la prima monografia che affronta sistematicamente il complesso degli allestimenti espositivi progettati dallo studio Guicciardini & Magni Architetti. Il volume raccoglie una dettagliata rassegna di 26 tra i maggiori allestimenti espositivi temporanei e permanenti, progettati e realizzati dallo studio nell'arco degli ultimi 25 anni, arricchita da utili apparati documentari, a cominciare dal regesto completo.

Dal 1990 lo studio ha progettato circa settanta allestimenti di musei (quaranta dei quali realizzati) e altrettante mostre temporanee, in Italia e all'estero, confrontandosi con tutti i tipi di esposizioni, dall'archeologia all'arte contemporanea, dall'industrial design all'arte classica, dall'etnografia alla moda. La mostra Giotto, allestita nella Galleria dell'Accademia a Firenze nel 2001 e di poco successiva alla mostra In Terrasanta

(2000) a Palazzo Reale a Milano, mantiene tuttora il record di affluenza per mostre temporanee in Italia, mentre tra le successive si segnalano I marmi vivi. Gian Lorenzo Bernini (2009) al Bargello a Firenze, Il Tessuto è tutto (2012) e Gianfranco Ferré (2014) al Museo del Tessuto di Prato, l'Ommaggio a Giovanni Pisano (2017) a Pistoia e Ambrogio Lorenzetti (2017-18) a Santa Maria della Scala a Siena.

Dei musei in cui sono intervenuti per la progettazione espositiva, molto spesso congiunta al restauro, vanno ricordati il Museo del Tessuto (2002-03) di Prato, il Museo Galileo (2007-10) e il Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore (2009-15) a Firenze (ambedue con Adolfo Natalini), il Museo diocesano (2014-17) di Volterra e il Polo culturale dei Bottini dell'Olivo (2012-18) a Livorno.

Attualmente lo studio è impegnato in



ESISTENZA MINIMA STANZE, SPAZI DELLA MENTE, RELI- QUIARIO

Saverio Pisaniello
Firenze University Press, Firenze 2008
ISBN: 978-88-8453-797-3

un'ampia serie di cantieri, che, tra altri, vanno dal restauro e allestimento del Museo dell'Opera Primaziale di Pisa, al restauro e allestimento del Museo delle collezioni di Topkapi a Istanbul, fino all'allestimento del Museo nazionale per l'arte, l'architettura e il design di Oslo e delle Gallerie della Biblioteca nazionale Richelieu a Parigi.

Si rinnova così in uno dei campi di attività di Guicciardini & Magni Architetti, l'allestimento a fini espositivi, una tradizione marcante dell'architettura italiana del Novecento (da Albini ai BBPR, da Scarpa ai Castiglioni, per non citare che alcuni tra i molti), in grado di coniugare l'intervento di restauro dell'edilizia storica con una sofisticata capacità di esporre artefatti artistici o utilitari.

Sergio Polano
Guicciardini & Magni Architetti

Esistenza minima raccoglie gli esiti di una ricerca svolta dall'autore in occasione della tesi di laurea. Partendo da un noto pretesto – la lettera di Plinio il Giovane a Gallo dove viene descritta la villa Laurentina – si attraversano per suo tramite le figure cardine della modernità. In un rimando continuo tra la parola e il disegno, tra la parola e l'immagine, si compone un piano processuale che nella sua evidenza pone come base conoscitiva la dimensione del progetto. Una scrittura singolare, poco frequentata, capace di dislocare il lettore in un territorio dove la narrazione e le memorie, l'opera dei maestri e il diario personale, trovano un comune punto d'incrocio.

Saverio Pisaniello