

# SINE TERRA

a cura di Sara Marini e Sara Dotto

*Sine terra* raccoglie alcuni progetti e riflessioni che precedono e seguono il workshop omonimo del ciclo Wave che si è tenuto presso l'Università Iuav di Venezia a luglio 2014. Il workshop è stato condotto dai Prof.ri Sara Marini e Benno Albrecht e dai tutors Cristina Baggio, Giovanni Carli, Verdiana Chiesatto, Sara Dotto, Filippo Farronato, Chiara Paone. Hanno partecipato al workshop gli studenti Roberta Ballico, Chiara Bassan, Tommaso Bisogno, Enrico Bivi, Valentina Braghetto, Herman Buzali, Mirco Cabbia, Federica Caregnato, Davide Castegnaro, Claudia Caccarello, Fabiana Cortolezzis, Mauro Da Ros, Edoardo Del Conte, Luca Ruggiero D'Elia, Veronica Donà, Alessandro Dona, Giuseppe D'Orsi, Rexhina Fera, Roberto Ferro, Matilde Focchessato, Claudio Franceschetti, Veronica Gaiani, Gaia Carolina Garelli, Filippo Marchiori, Aljoša Marković, Anna Marsella, Claretta Mazzone, Laura Moglia, Arianna Mondin, Paolo Nadin, Clelia Nobili, Erica Nonis, Fabio Papandrea, Chiara Pegoraro, Matija Perić, Alberto Petracchin, Giacomo Pincerato, Maria Elena Poloni, Alvisè Ritta, Riccardo Rizzetto, Francesca Rocchi, Mary Rosada, Nicola Ruaro, Marco Santoni, Anna Sedino, Michael Silvestri, Luca Soliman, Nicola Stecca, Andrea Stocco, Giulia Tocchet, Isabella Vivaldi, Davide Zaupa.

Università Iuav di Venezia  
Settembre 2015  
ISBN 978-88-99243-09-8

# SINE TERRA

a cura di Sara Marini e Sara Dotto

## Indice

- 8     **Architettura sine terra**  
Sara Marini  
  
*Architetture*
- 50    **Terra novissima**  
Sara Dotto
- 58    **Natura nova**  
Chiara Paone
- 66    **Un nuovo piano per un nuovo mondo**  
Cristina Baggio
- 74    **Sine terra, nulla architectura.  
La città del super potere**  
Giovanni Carli
- 82    **Ambienti**  
Verdiana Chiesatto

*Paesaggi*

- 92      **Esodo volontario, perdere la terra**  
Filippo Marchiori
- 104     **Nuova Atlantide**  
Alberto Petracchin, Veronica Donà, Giulia Tocchet
- 144     **Marghera futura**  
Federica Caregnato
- 228     **Marghera analoga**  
Davide Gabriele

# ARCHITETTURA SINE TERRA

**Sara Marini**

**In ricordo della terra** Frammenti del programma di un workshop svolto su Marghera fanno da presupposti ad un ragionamento che vede l'architettura presentarsi sulla scena evitando, per quanto possibile, il rapporto con la terra. Nel momento in cui alcuni brani di territorio sono talmente compromessi da mettere in stallo ogni possibile ragionamento su trasformazioni future, lo stesso stallo permette di rivedere alcune posizioni consolidate del progetto e di avviare verifiche di alcuni strumenti assodati. La proposta stessa di stagliare architetture sopra un suolo inquinato, in attesa che questo muti, non rispetta le norme vigenti, ma appunto cerca di aprire spiragli, di porre il tema del modificabile, di portare verso una diversa idea di terra e delle regole che la codificano. Attraverso un incrocio di tempi differenti, quello che viene impiegato per costruire un'architettura e quello che serve ad un suolo per risanarsi, si vuole mettere in campo la possibilità dell'attesa come atto progettuale e quello della sfasatura temporale come strategia. Quel che conta è cercare le ragioni del progetto e delle sue coordinate attraverso tappe, salti scallari considerati come momenti autonomi, presupponendo che il percorso può concludersi in ogni momento. Forse si tratta di un mero esercizio di stile, forse si tratta di attendere, forse è solo teoria, ovvero forse questa terra malata chiede solo un altro modo di osservare, auspica un *détournement*.

**Architetture oggettive** *Nuove architetture colonizzano lo spazio post-industriale e non possono avere rapporto tradizionale con il suolo perché questo è compromesso, inquinato. Le nuove architetture devono essere avamposti sollevati dal terreno che costruiscono un tempo dell'attesa, della "cura del terra" e di redenzione. Come nel lift, passo di danza, le nuove architetture sono poste su trampoli aspettando la predisposizione di nuove terre. Le palafitte o i ragni d'acqua si attestano a una quota tale da permettere che il suolo possa essere curato e custodiscono solo attività strettamente necessarie. Il progetto rinuncia all'eredità del paesaggio industriale, ne attende la cancellazione: un reset per evitare compromissioni, per trovare il tempo e il luogo di altre geografie.*

L'oggettività a cui si fa riferimento non è quella auspicata a suo tempo dal movimento della *Neue Sachlichkeit*, né una presunta autonomia della lingua architettonica, qui si vuole ragionare sul potere perturbante dell'oggetto e sulla sua autonomia in quanto architettura finita in sé. È improbabile sostenere come traduzioni progettuali dell'oggettività l'efficientismo funzionalista e l'osservazione della realtà oggi che il neorealismo domina la scena senza lasciare varchi. Lontane sono anche le necessità che muovevano la Tendenza italiana a chiedere l'autonomia dell'architettura: qui non viene affron-

tato un problema linguistico ma la solitudine, l'autodeterminazione imposta dalle condizioni in campo. Il punto è quanto e in quali occasioni oggi la nozione di palinsesto può essere ancora utilizzata e quanto l'architettura si presenti sola sulla scena. Quanto questa solitudine può e deve essere rumorosa. Tornando all'oggettività, la giustizia e il funzionalismo di sapore modernista si sono, dal secondo dopoguerra, compromessi, o meglio sono stati corrosi la prima dal desiderio di riscatto sociale, che ne ha decretato l'inadeguatezza a rispondere agli immaginari domestici e alla liberalizzazione dei desideri, il secondo (il funzionalismo) è stato minato dalla rigidità d'uso che impone e che rende difficoltoso lo scorrere di diversi cicli di vita nello stesso spazio. Dalla Tendenza, più precisamente dal lavoro di Aldo Rossi, resta e viene qui ripresa la possibilità per il progetto di farsi oggetto, non quando l'architettura si compie, ma all'interno del percorso che dovrebbe portarla a definirsi. È progettualmente indagata la possibilità non che architettura e caffettiera assumano la stessa figura archetipa, ma che durante il processo di precisazione di un edificio si possa incorrere, quando ancora la scala del ragionamento è lontana dalle proporzioni reali, in un oggetto che ha senso e vita propria. Non è questa l'unica oggettualità cercata. Solitamente la nozione di palinsesto guida il dialogo con l'esistente per non stravolgere l'equilibrio

trovato, per entrare nel paesaggio e nel paese senza interrompere una conversazione, ma nel momento in cui tutto è già compromesso, e in primis la terra, questo stesso dialogo rischia di essere un monologo. Se le tracce con cui andrebbero costruite nuove relazioni sono quelle appartenenti ad una storia non giusta, per usare un termine invocato dall'architettura *Sachlichkeit*, o da dimenticare, o da superare perché sovrainposta al territorio, allora il progetto è tenuto ad allontanarsi, a prendere la quota del cielo per costruire un *reset*, per tornare a liberare la terra. Quella stessa terra oggi chiede tempo per rigenerarsi, per non incorrere subito in un nuovo uso, in una nuova occupazione. L'architettura si libera così dal suolo e dalle sue storie, predispone attese presentandosi sola sulla scena. Non si tratta di una posizione impositiva, ma del nuovo inizio di una storia, della prima parola di una diversa frase e fase.

**La terra del racconto** *L'elaborazione dei progetti procede attraverso la produzione di maquette: uno scaling progressivo guida la definizione dell'architettura. Uno dei passaggi di scala racconterà anche la traduzione della maquette in oggetto di design e sarà materiale d'esposizione per dare una seconda vita agli oggetti costruiti. Un libro in forma d'istruzioni d'uso restituirà*

*l'esperienza e i ragionamenti sottesi.*

Il problema della testimonianza e della necessità si incrociano in questo esercizio di *recycle*.

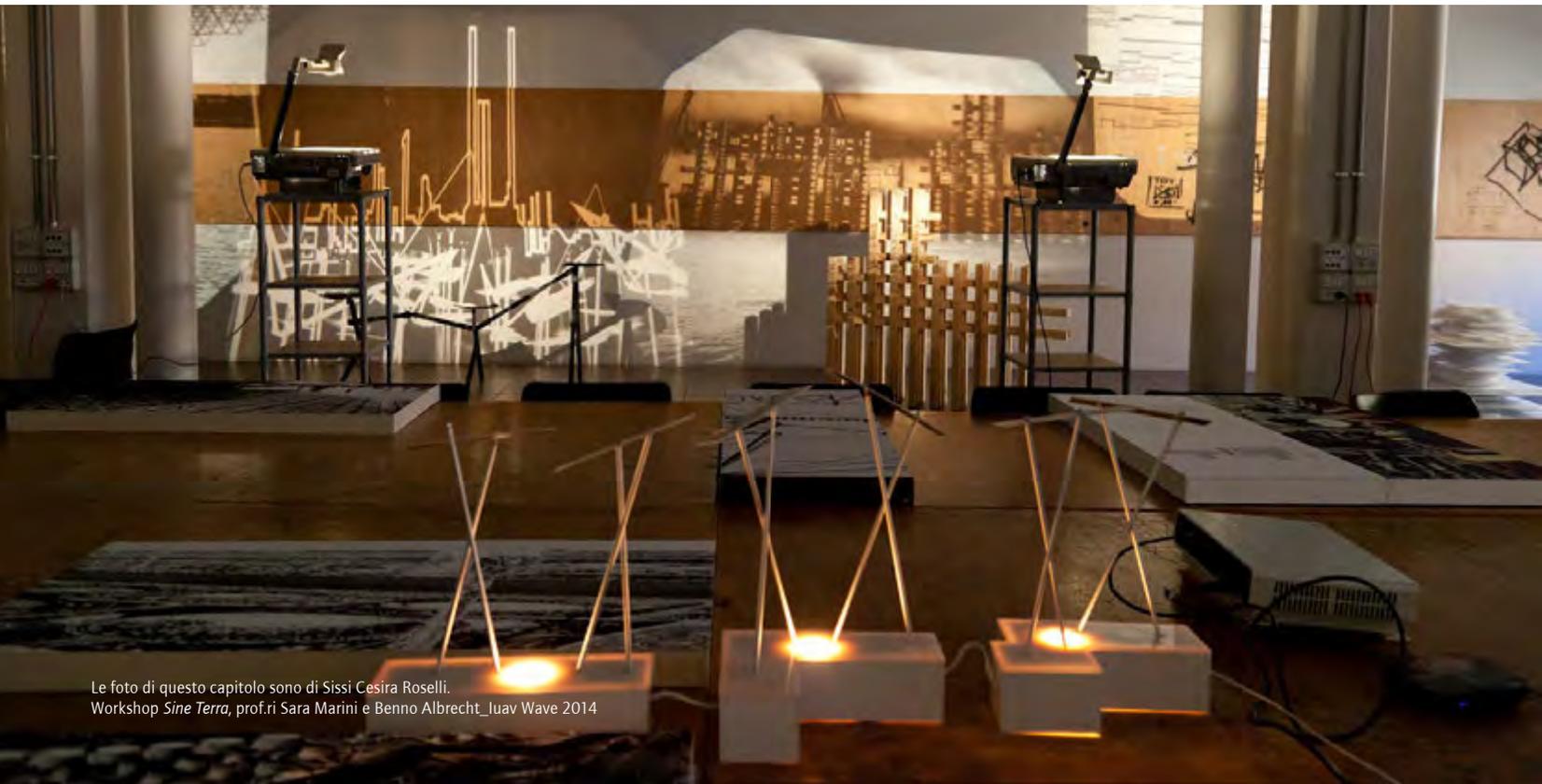
La testimonianza, ciò che si vuole lasciare è una revisione delle istruzioni d'uso. Questo strumento non dichiara più e solo mere azioni o applicazioni ma storie di architetture che si fermano alla condizione di oggetti, di paesaggi auspicabili, di traiettorie cercate e descrizioni del come le si vorrebbe raggiungere. Il libro delle istruzioni incrocia così dato tecnico e afflato immaginifico: diventa uno spazio di possibilità e di bivi, un'elegia al tempo e al suo essere materia e motore del progetto. La necessità guida tutto il ragionamento: se davvero si cerca sostenibilità nelle trasformazioni allora queste devono superare disfunzioni quali la bulimia o il pretestuoso, in sostanza non è possibile cancellare la domanda sul destino successivo e prossimo di ciò che si va concretizzando. Questo passaggio fonda la messa in campo della strategia del riciclo che opera in questo caso su ciò che si produce, non tanto su ciò che si pensa o su ciò che ha terminato la propria condizione di necessità. Non vengono qui riciclati gli edifici industriali dismessi e abbondantemente presenti a Marghera, perché il loro riutilizzo deve attendere la bonifica dei suoli e perché il valore di questi manufatti non ne giustifica la permanenza

oltre la fine del ciclo vitale che ne ha determinato la costruzione. Non è possibile nemmeno riciclare i segni a terra perché impostati su una logica meccanicistica ormai superata, un problema di efficienza e di rapporto tra le parti che non sussiste più. La strategia del riciclo viene applicata durante il percorso di produzione del progetto. Le *maquettes* arrivate ad una determinata scala, differente per ogni proposta, assumono figura e forma proprie di un oggetto utile che ha come relazione, con l'architettura auspicata, l'esserne una parte, una miniatura, una verifica della logica statica che si vorrebbe costruire. Il fine è predisporre l'esposizione finale del lavoro come luogo di ragionamenti che, smontati e portati in altra sede, diventano parte utile e viva di paesaggi domestici o di altri interni. Paesaggio e interno si scambiano qui le presenze: ciò che viene pensato per grandi dimensioni si concretizza nelle misure del design, del corpo o degli oggetti. Questo non cancella la vocazione primaria del progetto: riconciliare la frattura territoriale o ancora rifondare un luogo compromesso. Gli oggetti prodotti: sedie, mensole, tavolini, lampade, appendiabiti sono impregnati della propria vocazione pioniera, sono primi atti di un mondo nuovo. La loro dispersione, terminata la mostra finale, attesta la loro necessità: sono testimonianze sparse dotate di quell'autonomia e di quella possibilità che solo l'isola può dare.

**Le parole per una nuova terra** Hanno guidato questo viaggio verso una nuova terra una serie di parole, una sorta di dizionario incompleto che attende di costruirsi nel tempo. Le parole, anche quelle consumate, sono state rievocate come se lette una prima volta: cercando di togliere la polvere che le sovrastava. Alcune quali *suolo* e *terra* hanno raccontato il materiale primigenio con il quale si va a delineare un progetto, la prima parola ricorda che sulla superficie si svolge il movimento e si trovano sedi, la seconda evoca la materia e la sua condizione di aridità in confronto alle distese d'acqua. Questi materiali oggi raccontano molte storie di *compromissioni*, di destini obbligatoriamente saldati tra trasformazioni e natura dei luoghi, di promesse condivise prossime a rischi. Queste compromissioni sono in alcuni casi talmente profonde da dover essere *cancellate* per dare spazio all'*attesa*, alla *redenzione*, alla *cura* per tendere il tempo, lavorare sulla sua estensione o dilatazione, per riscattare da servitù o vincoli la terra, per vigilare premurosamente, per assistere il suolo. I termini che qui fondano l'azione esplorano la rinuncia ad una conciliazione con il passato, giudicato oggi improprio, e il rigore della *sospensione* per far ritorno ad un inizio. Mentre alla *quota* del suolo inizia un periodo di pausa, che in realtà non è tale perché la terra liberata dai vecchi vincoli può riprendere il proprio "naturale" cammino, può rigenerarsi,

nel cielo intanto può avere inizio una *colonizzazione* operata tramite *avamposti*. Serve però sancire con quali leggi sono inviati i pionieri ad *urbanizzare il cielo*, serve allora ricorrere al linguaggio militare affinché i primi che fonderanno lo faranno con l'intento di farsi vedette, di controllare che altre compromissioni non avvengano se non in condizione di assoluta *necessità*. Il bisogno è desiderare cose che non si hanno, nel concretizzare queste assenze è possibile esplorare altri modi di abitare, altre cose che forse ancora non si conoscono o che non hanno nome. Alle architetture pioniere è chiesto di *sollevarsi* sopra l'atlante, sopra la vecchia terra. Porre in alto, aspirare a qualcosa viene qui inteso sia come posizione relativa verso un sotto, sia come sfida alla gravità alla ricerca di equilibri ed equilibrismi, sia come attitudine a superare una condizione. Come nel passo di danza denominato *lift*, dove l'uomo è tenuto a porre al cielo il corpo di una donna, anche in questo caso si aprono differenti possibilità di come l'*arca*, il *nido* è sollevato e di come è *appoggiato* a terra. Altra questione che la colonizzazione apre è come concretizzare *progetti d'autonomia* quando questi galleggiano in un deserto, in un luogo senza terra e ancora se questi stessi progetti saranno una *serie* o un *unico*. Si torna così al paesaggio della produzione e di come questo disegna il territorio, un territorio realmente fatto di *oggetti (maquettes)*, ipote-

ticamente composto da *architetture*. Le parole convergono sostanzialmente a disegnare una *geografia*, una modalità di descrizione che aspira a riscoprire *una nuova natura* nell'intreccio tra *finzione* e *realtà*.



Le foto di questo capitolo sono di Sissi Cesira Roselli.  
Workshop *Sine Terra*, prof.ri Sara Marini e Benno Albrecht\_luav Wave 2014

**Nuova Atlantide**

Veronica Donà, Alberto Petracchin, Giulia Tocchet





**Der sturz der Götten**

Herman Buzali, Davide Castegnaro, Roberto Ferro, Andrea Stocco

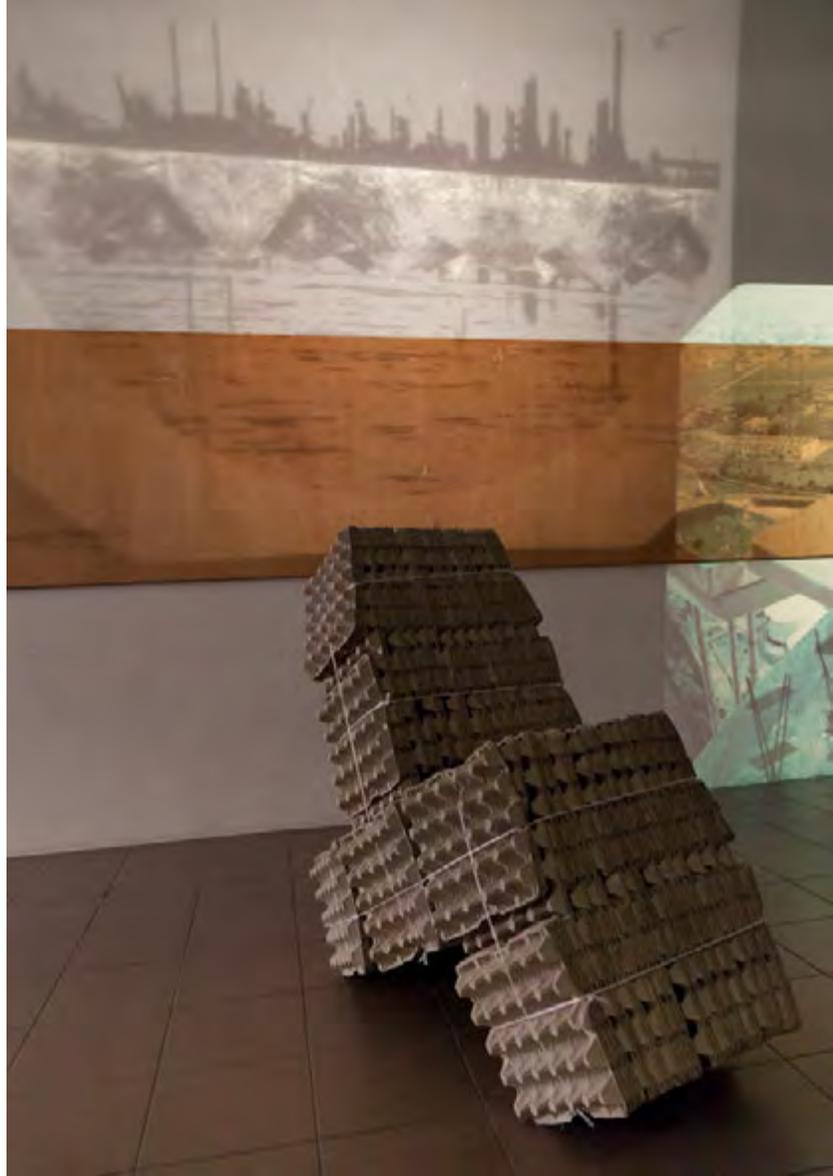


**Cirrus**

Fabiana Cortolezzis, Isabella Vivaldi

**Marghera Futura**

Federica Caregnato, Rexhina Fera, Filippo Marchiori, Claretta Mazzone, Giacomo Pincerato





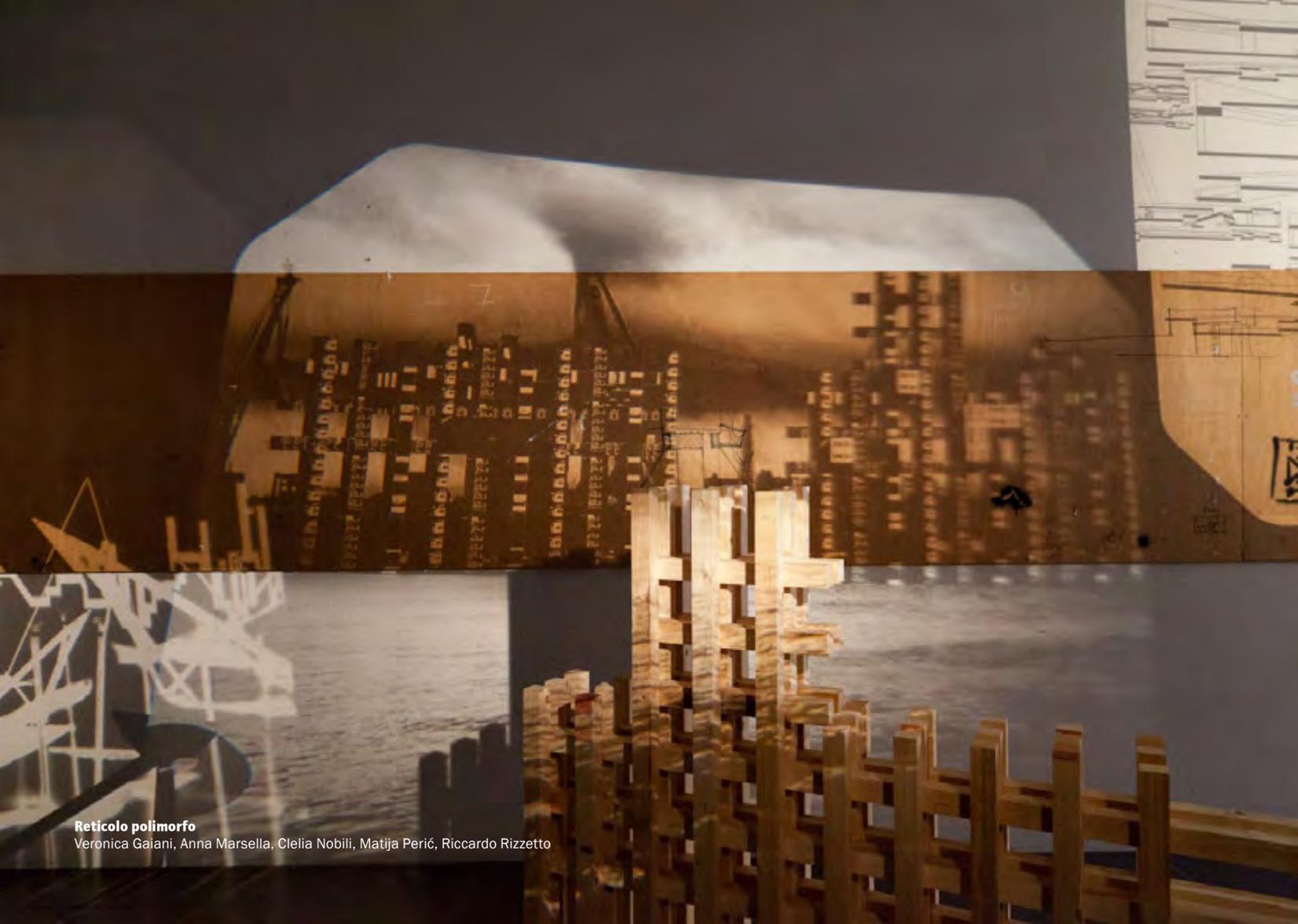
**Mare caelo miscere**

Roberta Ballico, Gaia Garelli, Laura Moglia, Mary Rasada



**Primitive Future City**

Claudia Ceccarello, Claudio Franceschetti, Aljosa Markovic, Alvisè Rittà



**Reticolo polimorfo**

Veronica Gaiani, Anna Marsella, Clelia Nobili, Matija Perić, Riccardo Rizzetto

**Aracnoville**

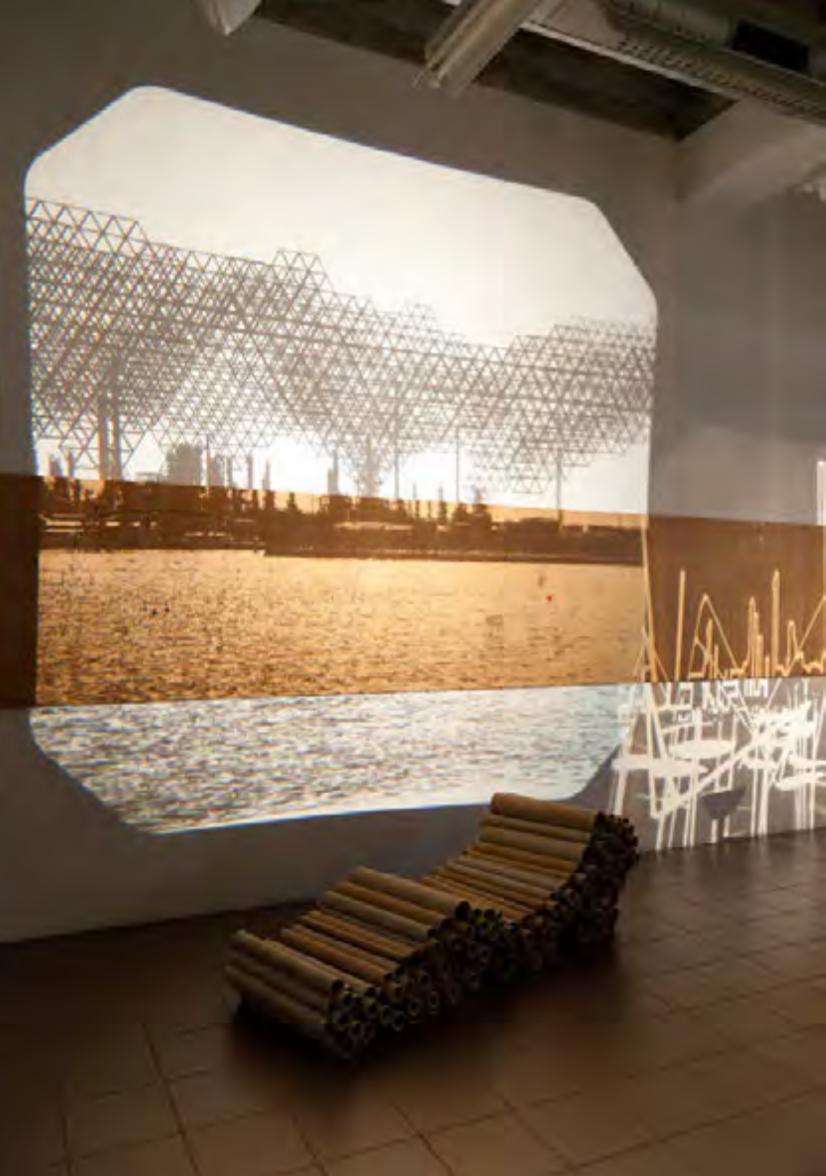
Valentina Braghetto, Erica Nonis, Nicola Ruaro, Anna Sedino





**Aracoville**

Valentina Braghetto, Erica Nonis, Nicola Ruaro, Anna Sedino



**Paesaggi 2.0**

Chiara Bassan, Francesca Rocchi, Marco Santoni, Michael Silvestri



SIN E  
RRA





**E così lui la costrinse a fare quello che voleva lei**

Tommaso Bisogno, Mauro Da Ros, Edoardo Del Conte, Maria Elena Poloni



*Architettura*

# TERRA NOVISSIMA

**Sara Dotto**

*The new City*<sup>1</sup> inscena un paradosso. Nel 1987 Lebbeus Woods definisce la città 'nuova', ma la sua messa in forma è decadente ed inanimata. Il breve saggio è articolato in tre parti: la prima restituisce il teatro mutevole di *The new city*, ricorrendo ed esplicitando le contraddizioni insite nei "regni immaginari"<sup>2</sup> e immaginifici; la seconda indaga il disegno come territorio di ricerca dell'autore, insistendo sul suo carattere esplorativo; la terza mette in luce la conclusione aperta dell'opera.

*The new city* è il titolo di un libro pubblicato nel 1992 che raccoglie numerose tavole del 1987. Come di consueto nella produzione di Woods<sup>3</sup>, il progetto editoriale è curato dall'autore stesso. Seguendo una attitudine continuativa – si pensi alla scrittura in forma di blog degli ultimi anni di attività<sup>4</sup> –, Lebbeus Woods comunica la sua idea di città nuova attraverso un linguaggio potenzialmente comprensibile a tutti. Formatosi in un percorso di studi tra l'architettura e l'ingegneria<sup>5</sup>, egli non si avvale di disegni criptici e respingenti, ma preferisce grandi prospettive<sup>6</sup> di respiro fantascientifico che seducono il lettore, ovvero lo conducono a sé (se-ducere), aiutandolo con brevi didascalie a commento delle immagini. L'intenzione di Woods è esplicitata nella lunga premessa scritta, enunciata nel tempo verbale presente come fosse una cronaca di fatti già dati. Il mondo è cambiato: le scoperte

del ventesimo secolo, in particolare la rivoluzione scientifica formalizzata da Einstein, hanno spazzato via le vecchie credenze. I concetti di spazio e tempo sono stati rivoluzionati e non possono più essere scissi tra loro. È tempo di costruire una 'architettura della scienza', perchè "[...] architecture embraces and subsumes physics, as well as all other forms of the invention of knowledge. Thus architecture is the principal experimental laboratory for human beings"<sup>7</sup>. Da attività relegata a "ruminare il passato" – secondo le parole di Woods –, l'architettura è intesa come il territorio privilegiato in cui esplorare scenari incerti ed indeterminati. Aaron Betsky sottolinea il senso dell'architettura come strumento di ricerca, scrivendo nell'introduzione del libro: "This is a world of architecture, not the architecture of science and building, but their merger into an evolving, spiraling, and filmic vision recreating a self-destructive society". Nel racconto di *The new city* tutto è nuovo fin dall'origine. La fondazione della città supera il sistema cartesiano che regola spazio e tempo da millenni, perchè sono mutati i riferimenti: abbandonato il principio romano del *castrum*, ciò che dà vita ai centri della città sono misteriosi vortici fluidi di energia, in una *tabula rasa* che permette la massima libertà. Le tavole iniziali descrivono la creazione: sono un coacervio di annotazioni scritte a mano quasi indecifrabili e disegni monocromi definiti da

pochi tratti. La prima vista a colori del mondo nuovo restituisce una prospettiva presa da lontano. Il paesaggio è formato da una moltitudine di torri concatenate che emergono dalla terra come protuberanze casuali. Corrispondono ai centri di energia in cui l'individuo vive e lavora. La realtà è misurabile; tutto è energia quantificabile, di cui l'individuo è padrone. L'autore sintetizza: "The architecture of The New City re-forms the Earth: ore to metal, stone to concrete, light to geometry, certainty of action to ambiguity of understanding". Così, le stelle sono mezzi per ricavare energia, la gravità è una forza da combattere, la natura è un sistema manipolabile. Woods scrive: "It is a world reconstituted and re-formed by human thought and feeling, by the human necessity to invent nature. The inhabitants thus change their world, through action, into knowledge". Descritto da un processo quasi alchemico, in cui l'uomo è capace di trasformare la natura, il mondo evocato non è perfetto e desiderabile. Le architetture crollano per pezzi e denunciano la struttura sottostante. Sono macchine muscolose e fragili nello stesso tempo. Sono umane. In sintesi, la nuova città nasce vecchia. Forse per afferrare il pensiero sotteso bisogna utilizzare la forma del paradosso, come suggerisce Christian W. Thomsen. "His architecture seems to the strange and strangely familiar at the same time: always towering up, brusque, hard, out of stone, like growing

out of the rocks, sometimes as if on a inhospitable planet, sometimes in an Arcadian landscape, stony, concrete-like or metallic or glassy, crystalline, sculptural, like a cathedral [...]”<sup>8</sup>. Il mondo nuovo ha bisogno di parole mai sentite. L'autore introduce espressioni facili da ricordare, parole d'ordine simili a slogan, spesso esito di crisi. *Centricity* è una di queste, e dà il titolo a un libro di Woods<sup>9</sup>. Parafrasando l'autore, *centricity* è aggettivo e nome, indica una azione di modifica attiva e passiva nel contempo, e si sintetizza in una descrizione quasi consequenziale: "The interplay of metrical systems establishing boundaries of material and energetic form is the foundation of a universal science (universcience) whose workers include all individuals, whose principal instrument of research is architecture, and whose interactive field is centricity. The aim of research is knowledge, and that of knowledge, achievement".

Il teatro visionario di *The new city* si sostiene su scene pervadenti. L'autore rappresenta un mondo di cui ci è concesso vedere poco. Molte viste prospettiche, ad altezza d'uomo, che ci illudono che quel mondo sia a portata da mano, manifesto appunto<sup>10</sup>; pochi gli interni, inabitati e disturbanti<sup>11</sup>. Nelle visioni di Woods ciò che disturba sono le assenze: la città non ha strade, né macchine, né abitanti, è ritratta per frammenti che evocano immagini già viste, in una finzione verosimile.

Il disegno rappresenta un territorio di ricerca aperta<sup>12</sup>: suscita meraviglia per la visione di cose mai viste, trattiene dettagli potenzialmente verosimili, e nel contempo si rende evanescente per una costante grana puntinata. Ed è la *faktur* del disegno stesso a trattenere un qualcosa di non esplicitato, ad essere una "image en disponibilité" citando Henry James, ad innescare un processo di pensiero ed esperienza attivi a ricordare lo "spirito del racconto" di cui parla Benjamin<sup>13</sup>. In una espressione, a tenere vivo quel 'fuoco' di cui si alimenta ogni racconto di cui parla Agamben<sup>14</sup>. Il livello di definizione della immagini è sintomatico. Potremmo interrogarci, ricordando gli studi seminali di McLuhan sul medium caldo o freddo<sup>15</sup>, sul grado di definizione delle immagini di Woods, sulla partecipazione che suscitano, sulla mediazione dell'esperienza visiva. Così, quella stessa grana delle immagini, quel pulviscolo omogeneo che non fa vedere distintamente le cose, sembra ricordare che ciò che vediamo non è un mondo incrollabile e perfetto, ma si sta disgregando in polvere, negli atomi che costituiscono la materia, in una *waste land* in cui ciò che conta è la ricerca, il processo, perché tutto, come ricorda Lucrezio, è destinato ad invecchiare.

Un'ultima osservazione sottolinea la scelta della chiusura della pubblicazione. L'ultimo disegno di *The new city* rappresenta una futuribile capsula aerea in viaggio, descritta come una

struttura volante che accoglie laboratori e punto di osservazione per l'individuo e la comunità. La Terra, che porta con sé leggi fisiche la gravità, non è più presente e visibile come nelle prime tavole, ma l'orizzonte, il limite, è scomparso per lasciare spazio ad un volo concettuale non ancora determinato.

### Note

1. L. Woods, *The New City*, Touchstone Books, 1992.
2. Secondo l'espressione di Aaron Betsky utilizzata in un articolo online in memoria di Lebbeus Woods, <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/lebbeus-woods/>.
3. Sulla produzione di libri attorno all'opera di Woods, si segnalano in particolare le numerose pubblicazioni curate dall'autore stesso edite dalla casa editrice Princeton Architecture Press. I principali titoli sono: *Radical Reconstruction* (2001), *Pamphlet Architecture 15: War and Architecture* (2003), *The Storm and the Fall* (2004), *OneFiveFour* (2011).
4. Il blog raccoglie più di trecento post scritti da Lebbeus Woods nel periodo tra il 2007 e il 2012. Sono raccolti in una pubblicazione posteriore alla scomparsa di Woods intitolata *Slow Manifesto: Lebbeus Woods Blog*, a cura di C. Jacobson, Princeton Architectural Press, 2015.
5. Lebbeus Woods studia alla Purdue University, School of Engineering (1960) e alla University of Illinois, School of Architecture (1961-1964), senza ottenere il titolo di architetto.
6. Le tavole misurano 24 x 23 inches, circa 61 x 58 cm, e sono realizzate con matite colorate e grafite su carta.
7. L. Woods, *The New City*, Touchstone Books, 1992, p. 5.
8. C. W. Thomsen, *Lebbeus Woods "Centricity": Philosophical vision of architecture for the ideal city of universal science*, in Lebbeus Woods, *Centricity*, Architekturphilosophische Visionen, 1987, p. 48.
9. *Ibid.*
10. Si ricordi l'etimologia di manifesto (da *manus*), ovvero d'evidenza palpabile; così apparente che quasi potrebbe essere toccato con mano; esposto

agli occhi di tutto.

11. Si pensi alla scena di tortura nel fantascientifico *12 Monkeys*, inequivocabilmente ispirata ad un disegno di Woods, oggetto di un contenzioso per i diritti dell'immagine tra l'architetto e la casa di produzione cinematografica Universal Studios.

12. Il patrimonio dei disegni di Woods sembra essere frammentato in diverse istituzioni e ridisegnare la geografia delle collezioni sembra essere un'operazione ancora da compiere. Tra i principali archivi, si segnalano i seguenti: il MoMA di New York conserva diversi quaderni di schizzi, e alcuni materiali (disegni, modelli) relativi al *Terrain Project*; il San Francisco Museum of Modern Art ha acquisito numerosi disegni tra il 1996 e il 2013, fra cui quelli relativi alle serie *Centricity*, *War and Architecture*, *San Francisco: Inhabiting the Quake*; il Getty Research Institute conserva una ventina di disegni della serie *Berlin Free Zone project*.

13. W. Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, 2011.

14. G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, 2014.

15. Si veda il libro di M. McLuhan, *The Medium is the Massage*, Bantam Books, 1967.

# NATURA NOVA

**Chiara Paone**

**I. [gravitas, atis]** In natura ogni essere vivente è indissolubilmente legato alla terra dalla forza di gravità. In ogni altro ambiente, nel cielo come nell'acqua, gli viene ricordato dalla sua stessa natura che, comunque vada, egli dipende da questa forza; essa è il suo equilibrio e la sua condanna simultaneamente. Quando Claude Parent<sup>1</sup> teorizza assieme a Paul Virilio nel 1964 *l'éspace oblique* proclama "la fin de la verticale comme axe d'élévation, la fin de l'horizontale comme plan permanent, ceci au bénéfice de l'axe oblique et du plan incliné"<sup>2</sup>. Lo spazio, che naturalmente siamo portati ad esperire in orizzontale e per piani ascendenti, con la teoria dell'obliquo muta i suoi riferimenti e volutamente indaga la fisica del corpo umano, portato ad essere più stimolato in un ambiente con piani obliqui, dove si deve sforzare a inventare e ricercare nuove coordinate. "Marciare sull'obliquo", dice Parent, "è ritrovare il proprio corpo, rivisitare le nostre nozioni di equilibrio, [...] d'altronde l'uomo non agisce altro che nel permanente disequilibrio, nelle proiezioni a sbalzo del suo peso. [...] L'uomo in movimento rompe in ogni istante la sua posizione di stabilità"<sup>3</sup>.

Un pesante volume grigio appare all'orizzonte, un cetaceo grigio arenatosi su una distesa d'erba. Come una grande navicella che sembra partire in volo nel cielo ma di cui si dubitano le possibilità di ascesa, così se ne sta, in raccoglimento e

tensione allo stesso tempo, verso altri mondi. Mentre un'eco lontana proviene dal Convento de la Tourette di Le Corbusier, Sainte Bernadette<sup>4</sup> ripropone gli imponenti volumi dei bunker, che tanto affascinavano Parent e Virilio: un'arca portatrice di antichi messaggi e foriera di nuovo futuro, pronta a nuove spedizioni. La gravità la costringe a terra, al suolo, ed è così che la si vede dall'esterno. La gravità è insita nei suoi materiali e nel suo volume; avvicinandosi ed entrando, la percezione cambia in un attimo. Volume e massa, dimensioni e muscoli, sono legati alla gravità e ricordano l'indissolubile legame con la vecchia terra, quella che 'da sempre' esiste. La possibilità, seppur ridicola perché apparente e di breve durata, di distacco dal vecchio mondo sta nel trovare dei modi per sganciarsi dall'imprescindibilità di questa forza primordiale e conservativa che è la gravità.

**II. [obliquus, a, um]** La *fonction oblique* è la riconquista della complessità implicita nella natura umana, impone viste mai adagiate sulla banalità dell'ortogonale, sconfiggendo la costruzione limitativa dell'orizzonte. L'Obliquità non è un modo come un altro di sorprendere gli abitanti dello spazio domestico con nuovi dispositivi scenici, essa riguarda la natura stessa dello stare nello spazio, intendendo con spazio non solo quello della casa, ma anche quello della città e

del territorio. Ecco la forza di questa nuova teoria: l'Obliquità è un'idea di spazio, di sguardo, che investe tutto quel che circonda. Vivere all'obliquo<sup>5</sup> significa costruire una nuova natura fatta di piani inclinati da percorrere, sempre in movimento e quasi senza posa, uno di seguito all'altro. Significa spingere il corpo ad essere sempre reattivo e pronto, eliminare le suppellettili superflue tipiche della concezione di casa e oggetto sviluppatasi col movimento moderno. Le case, così come i territori, non saranno più riempiti di oggetti da venerare e per decorare, ma saranno veri e propri spazi da vivere, dove le possibilità si moltiplicano e la curiosità resta viva. Le persone saranno più attive e pronte, si favoriranno con più facilità la convivialità e la vicinanza. Così che, come spiega Parent in un'intervista del Duemila<sup>6</sup>, non sarà strano, percorrendo dal livello più basso al livello più alto un piano inclinato, entrare da una finestra piuttosto che da una porta, così come invece si è abituati, nel mondo in cui separiamo le cose con i muri. Il muro rispetto al piano inclinato, non permette la permeabilità, il naturale movimento, ma chiude, separa e divide quel che è fuori da quel che è dentro. Fare dei piani gli appoggi per le attività quotidiane significa far entrare nella propria vita l'Obliquità, questa funzione non solo spaziale ma anche di pensiero. Che si tratti di una chiesa, di un appartamento o di un centro commerciale, per Parent è lo stesso, è sempre

questione di mantenere una certa tensione dinamica all'interno dello spazio<sup>7</sup>. Poiché uno spazio funzioni bene bisogna creare due o più poli attrattivi collegati tra loro da rampe lunghissime, così le persone si muoveranno naturalmente da un posto all'altro. Sembrerà quindi naturale spostarsi e fluire senza ostacoli, spinti da una tensione percepita e non dichiarata, presente ma non urlata.

Alla chiesa di Sainte-Bernadette si accede da una scala che porta ad un livello superiore. Qui ci si trova al centro di una V da cui partono, in ascesa a destra e a sinistra, due piani inclinati che ospitano le sedute della chiesa. La sezione di progetto spiega bene, nelle sembianze di un uccello ad ali spiegate, questa V, togliendo quasi alla chiesa tutta la pesantezza del volume esterno e restituendole la dinamicità e il senso di movimento senza posa, tipici dell'idea di obliquo di Parent. Nessuna parete è retta e spigolosa, gli angoli sono smussati, e così la luce, entrando da un'apertura centrale in copertura, illumina lo scenario interno. L'aspetto massivo esterno non pervade anche l'interno, dove l'ordine assiale, tipico delle chiese, è sostituito da un ordine "tensivo". Appena si arriva alla sommità della scala, il circuito ciclico, da una parete all'altra, generato dall'obliquità, investe il fruitore. La forza dell'obliquo deriva dalla possibilità che, attraverso nuovi sguardi e nuove pose, si intravedano altri mondi,

lontani o vicini, ma intersecati tra loro. L'obliquo permette la visione simultanea, sovrapposta, sovrascritta, di più cose contemporaneamente, apre un varco sulla fissità dell'immagine univoca.

**III. [natura nova]** Natura nova è la riscoperta del naturale bisogno dell'uomo di muoversi, di spostarsi, di perdere continuamente quella gravità che permette di fare passi, di correre, di compiere ogni movimento. Natura nova è la violenta tensione che scardina l'uomo dalla sua gravità, data per scontata, e che lo porta a sperimentare nuovi equilibri, in potenza. Natura nova è nuova possibilità che, in quanto tale, non si fa bastare le pose trovate o conquistate temporaneamente, ma sempre cerca nuove tensioni da intercettare e seguire, per ricercare nuove configurazioni. Natura nova è natura umana. Natura nova è la forza della matita che disegna<sup>8</sup>, non per il piacere della bella forma o del volume plastico, ma per l'avventura dell'invenzione. Il terzo ordine urbano, come lo definisce Parent, si pone come mediatore tra attività terrestre e attività spaziale, la funzione obliqua è la terza possibilità spaziale dell'architettura<sup>9</sup>. L'ordine "tensivo" della chiesa inonda tutto lo spazio interno, le superfici riverberano le forze in campo e creano direzioni ascensionali senza fine. I poli magnetici di attrazione si

trovano alle estremità della V, da una parte con l'altare e dall'altra col "fondo" della chiesa. Nonostante si riconoscano questi poli, questi non s'impongono in modo statico rispetto allo spazio interno, ma sono piuttosto dei punti di aggancio e rilancio delle forze dell'intero "campo magnetico" (per così chiamare la tensione che si genera nell'obliquo).

La tensione dei campi magnetici, seppur riporti alle leggi della vecchia terra, attiva nuovi ricettori e disegna nuove traiettorie, nuovi riverberi, e mette in gioco chi si trova all'interno e attrae chi sta all'esterno.

*Twelve subversive acts to dodge the system*

1. *Open the imaginary* 2. *Operate in illusion* 3. *Dislodge the immobile*
4. *Think continuity* 5. *Surf on the surface* 6. *Live in obliqueness*
7. *Destabilize* 8. *Use the fall* 9. *Fracture* 10. *Practice inversion*
11. *Orchestrate conflict* 12. *Limit without closing*

Claude Parent, 2001

**Note** 1. Si veda il breve "dizionario" scritto da Jean Nouvel su Claude Parent, suo maestro ([www.domusweb.it/it/architettura/2010/05/28/claude-parent-raccontato-da-jean-nouvel.html](http://www.domusweb.it/it/architettura/2010/05/28/claude-parent-raccontato-da-jean-nouvel.html)), la mostra curata dallo stesso alla Cité de l'Architecture et du Patrimoine di Parigi ([www.domusweb.it/it/architettura/2010/03/01/claude-parent-l-utopista-del-territorio.html](http://www.domusweb.it/it/architettura/2010/03/01/claude-parent-l-utopista-del-territorio.html)) e il relativo catalogo *Claude Parent, L'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*, HX Edition, Orleans 2010.

2. M. Nicoletti, *Claude Parent. La funzione obliqua*, Testo & Immagine, 2003.  
3. *Ibid.*

4. C. Parent, P. Virilio, C. Joly, *L'Église Sainte Bernadette du Banlay à Nevers, 1963-1966*, Jean-Michel Place, Parigi 2004; C. Parent, *The Function of the Oblique: The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio 1963-1969*, AA Publications, 1996.

5. C. Parent, *Vivre à l'oblique*, Jean-Michel Place, Parigi 2012.

6. C. Denis, M. Blume, *Claude Parent: l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*, film documentario in post-produzione, 2010.

7. Si veda, oltre all'allestimento per la Biennale di Venezia 1970 e alla sua copia nella Biennale di Architettura 2014 ([www.biennale.abitare.it/it/koolhaas-chiama-kvadrat-risponde/](http://www.biennale.abitare.it/it/koolhaas-chiama-kvadrat-risponde/)), la mostra alla Tate di Liverpool ([www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/liverpool-biennial-claude-parent/](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/liverpool-biennial-claude-parent/)).

8. Si vedano i disegni di Claude Parent nell'archivio del Centre Pompidou a Parigi ([www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action](http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action)), nel Frac Center a Orleans ([www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/architecture-principe-58.html?authID=10](http://www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/architecture-principe-58.html?authID=10)) e nell'Archivio Gaston Bergeret.

9. B. Simonot, *Le fou de la diagonale. Claude Parent, architecte*, Actes sud, 2008, p. 190.

# UN NUOVO PIANO PER UN NUOVO MONDO

**Cristina Baggio**

Ai giorni nostri può sembrare strano pensare a un mondo dove gli spostamenti siano difficili, siamo ormai abituati a muoverci sia fisicamente sia virtualmente in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento. Sembrerebbe di essere completamente liberi di poter scegliere dove vivere e quando muoverci, ma è veramente così?

Nei primi anni Cinquanta un gruppo di artisti e letterati, rifiutando il sistema della società borghese, ha teorizzato una rivolta culturale che avrebbe cambiato il modo di vivere lo spazio e il tempo. Riconoscevano "nel perdersi in città una concreta possibilità espressiva dell'anti-arte" e lo assumevano "come mezzo estetico-politico attraverso cui sovvertire il sistema capitalistico del dopoguerra"<sup>1</sup>. Prima riuniti nell'Internazionale Lettrista che poi confluirà nell'Internazionale Situazionista nel 1957, hanno messo in pratica queste teorie attraverso l'esperienza della 'deriva'. Nel libro *Walkscapes* Francesco Careri illustra l'importanza che il 'camminare' ha avuto per la scoperta e la rilettura del territorio, sia nel passato che in epoche moderne. Anche se i Situazionisti non sono stati i primi a sperimentare nuovi metodi di analisi della città, le loro esperienze hanno contribuito a riflessioni successive su questo tema da parte di numerosi artisti e teorici. Questa corrente indaga gli effetti psichici che la conoscenza del territorio e della città hanno sull'individuo. "La *dérive* è

la costruzione e la sperimentazione di nuovi comportamenti nella vita reale, la realizzazione di un modo alternativo di abitare la città, uno stile di vita che si situa fuori e contro le regole della società borghese<sup>2</sup>. La *dérive* è contro l'idea dell'uso dello spazio e del proprio tempo libero a soli fini utilitaristici. I Situazionisti riscrivono mappe della città come prodotto della deriva urbana, mappe psicogeografiche che interpretano il territorio e lo fanno rileggere sotto altri punti di vista<sup>3</sup>. Guy Debord descrive così la tecnica della deriva: "Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere straniati e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari"<sup>4</sup>. I Situazionisti immaginano una società libera di muoversi per il territorio e in continua scoperta, una società ludica e spontanea che rivendica l'avventura. "Non trovandola più sulla terra [l'avventura], alcuni vanno a cercarla sulla luna. Noi puntiamo prima e comunque su un cambiamento della terra. Ci proponiamo di creare delle situazioni, e delle situazioni

nuove. [...] Sappiamo che le costruzioni future che prospettiamo dovranno essere sufficientemente flessibili da rispondere a una concezione dinamica della vita, creando il nostro ambiente in relazione diretta con modi di comportamento in evoluzione permanente"<sup>5</sup>. Così scriveva Constant parlando degli obiettivi dell'Internazionale Situazionista qualche anno dopo l'inizio degli studi per il progetto di New Babylon, la città nomade che racchiude tutte le teorie dei Situazionisti in un unico progetto architettonico. Constant progetta una città fatta di spazi vuoti, dove i suoi abitanti (i neobabilonesi) possano autodeterminare il proprio ambiente e gli spazi del vivere, possano scegliere di cambiare e spostarsi in qualsiasi momento. Egli individua anche dei settori nei quali crea diverse situazioni che portano l'uomo a mettere in discussione ciò che fino a quel momento conosceva: sono i settori sospesi. La Zona Gialla ad esempio prevede "la grande casa-labirinto e la casa piccola, che riprendono e sviluppano le vecchie possibilità della confusione architettonica: i giochi d'acqua, il circo, il gran ballo, la piazza bianca [...]. Vi si va all'avventura. Ci si può ritrovare nella sala sorda, rivestita di materiale isolante; la sala chiassosa dai colori vivaci e dai suoni opprimenti; la sala degli echi; la sala delle immagini; la sala della riflessione. [...] Un soggiorno di lunga durata in queste case ha l'effetto benefico di un lavaggio del cervello ed è praticato frequente-

mente per evitare il formarsi di abitudini”<sup>6</sup>.

New Babylon è una città pensata a un altro livello rispetto alle città esistenti, si stacca sia concettualmente sia fisicamente da ciò che conosciamo e non presenta limiti territoriali. Constant immagina una società mondiale libera di spostarsi e interagire all’interno di spazi che non appartengono a nessun territorio in particolare<sup>7</sup>. Una città globale ramificata, “una seconda pelle della superficie terrestre. Non una città circoscritta ma un piano per un mondo diverso”<sup>8</sup>.

Al giorno d’oggi sembrerebbe di aver realizzato molti dei principi che stavano alla base del progetto di New Babylon. Abbiamo ricostruito la città nomade all’interno delle nostre città, ci muoviamo liberamente in un mondo dove con molta facilità riusciamo a sentirci a casa, ma la grande differenza rispetto alla società ludica che i Situazionisti immaginavano sta in ciò che ci spinge a spostarci. Abbiamo reso utile e consumistico tutto il nostro tempo, siamo costretti a spostarci in continuazione alla ricerca di modi per renderlo ancora più funzionale. Le nostre città sono agglomerati di situazioni e spazi vuoti, dove però non succede nulla e dove non siamo portati a provare nulla. Collage di luoghi monofunzionali collegati tra di loro da canali senza altro scopo se non velocizzare gli spostamenti utili. Se dovessimo ritracciare oggi quelle mappe psicogeografiche, avremmo solo ritagli di quartieri

dormitorio, di zone industriali, di centri storici-museo collegati da superfetazioni stradali al posto dei vettori emozionali. La società in cui viviamo, pur essendo figlia di quel cambiamento culturale, si muove in realtà su città e spazi che non sono cambiati con lei nelle modalità che i Situazionisti avevano immaginato. Abbiamo solo aggiunto sovrapposizioni malate a ciò che già esisteva, ed esteso geograficamente i problemi urbani. La città non è riuscita a stare al passo con l’evoluzione e la libertà che abbiamo acquisito negli anni. Ecco il perché dell’alzarsi, per poter ritrovare un punto di vista 'altro' che ci permetta di rivedere ciò che esiste con maggior chiarezza e poter poi proporre visioni nuove, nuove terre. Constant aveva intuito che la città nomade deve essere “una città che proprio città non è, perché è anche paesaggio, perché è un 'mondo nuovo'”<sup>9</sup>.

Le nostre città dovrebbero essere specchio del cambiamento che vogliamo. Dovrebbero facilitare gli spostamenti, ma soprattutto caricarsi di luoghi dove sentirci liberi di applicare le nostre regole spaziali, per poi disfarcene e ricrearle altrove. Mi domando se, incapaci di realizzare questo, abbiamo riversato sul piano virtuale ciò che non siamo stati in grado di fare sul piano fisico, creando connessioni e relazioni su altri livelli, giocando attraverso quei corridoi e labirinti che Constant aveva immaginato.

- Note**
1. F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006, p. 58.
  2. *Ibid.*, p. 60.
  3. Sui Situazionisti in generale i principali testi sono quelli di M. Bandini, *L'estetico il politico: da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, Officina, 1977; M. Perniola, *I Situazionisti*, Arcana, 1972; T. McDonough, *Guy Debord and the situationist international: texts and documents*, MIT Press, 2002; L. Lippolis, *Urbanismo unitario: antologia situazionista*, Testo & Immagine, 2002.
  4. G. Debord, *Théorie de la dérive*, «Les Lèvres nues» 9 (1956), ripubblicato senza le due appendici in «Internationale Situationniste» 2 (1958).
  5. Constant, *Un'altra città per un'altra vita*, «Internationale Situationniste» 3 (1959).
  6. F. Careri, *Constant: New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Torino 2001, p. 84.
  7. Su Constant e New Babylon si vedano i seguenti testi: J.C. Lambert, *Constant, New Babylon: art et utopie*, Cercle d'art, 1997; M. Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam, 010 Publishers, 1998.
  8. C. Maraghini Garrone, *Constant, New Babylon: paesaggi di una città immaginaria*, «Controspazio» 4 (1990).
  9. *Ibid.*

# SINE TERRA, NULLA ARCHITECTURA. LA CITTÀ DEL SUPER-POTERE

**Giovanni Carli**

Per una vita oltre il limite prestabilito, per spingersi ad occupare quei luoghi prima ritenuti impossibili, sulle ali della scoperta e della più sfrontata sperimentazione l'Ars Architectonica ha sempre amato (forse meno negli ultimi lustri) il rischio. L'Architettura, fin dalle sue ancestrali origini, si è presa il rischio di (dover) anticipare i tempi: il suo potere immaginifico si compie nel restituire figure sospese tra l'orizzontalità della terra e la verticalità del cielo sfidando, in modo progressivo, la legge cosmica più severa, ovvero la gravità. Qualora fosse concessa una libera interpretazione chimico-fisica della storia dell'architettura occidentale si potrebbero avanzare teorie sulla durezza del Romanico, sull'ariosità del Gotico, sulla densità del Barocco, sulla cristallinità del Moderno, sulla liquidità del Contemporaneo. Forse è opportuno farne proprio una questione di 'peso' perché non esiste architettura alcuna che si (ap)poggi vilmente sul nudo suolo. O si è sopra, o si è sotto; a voi la scelta. O si sprofonda, si scava, si estrae materia per altra materia, o si sale, si salta, o meglio ancora, figurativamente parlando, si aumenta. Il peso di un'architettura è la sua sezione: nella lettura dei gradi di separazione tra gli strati si risolve l'equazione statica, poi estetica, dell'opera da costruirsi e la posizione, per quanto variabile, lungo quell'imprescindibile sottile linea rossa, per dirla alla Malick<sup>2</sup>, ne determina la sua resa finale.

Non c'è volo senza desiderio di staccarsi da terra.

Le avventure di Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen rientrano in quell'immaginario letterario purtroppo dimenticato: favola dai sapori fin troppo pungenti per la fanciullezza e racconto ultraterreno non comprensibile alla menti ormai razionalmente formate dei genitori. Addentrandosi nell'opera risulta palese quanto il tedesco Raspe non abbia la forza narrativa e la sensibilità poetica del nostro Ariosto – non mancano comunque similitudini, come l'Astolfo ariosteo, anche il Barone compie un fantasmagorico viaggio sulla Luna – ma l'ingenuità, la spavalderia sfrontata, il ricorso alla magia e l'invenzione della bugia fanno del Barone un anti-eroe moderno dal fan club poco nutrito. Il vero Münchhausen avverte il bisogno di raccontare storie, storie di esplorazioni in mondi lontani, di situazioni del tutto surreali che, per quanto patologicamente menzognere – anche se per un antico proverbio siciliano "ogni menzogna alla lunga diventa verità" – restituiscono una dimensione alternativa del mondo necessaria a mantenere allenata quella capacità di fantasia che, superata una certa soglia d'età, inesorabilmente svanisce. Proprio qui si dovrebbe inserire lo slancio creativo di ogni architetto, che seguendo alla lettera le parole di Giuseppe Samonà, "deve oltrepassare con il linguaggio visivo il limite razionale del mondo in cui costruiamo" per essere abbastanza potente

quando chiamato a valicare il confine di un insieme dato di regole eguagliatrici per ogni gesto significante.

Correva l'anno 1967; obiettivo: architettura in elevazione. Il progetto di concorso di un nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati di Giuseppe e Alberto Samonà, presentato dal futuribile motto *Martedì*, si configura come un edificio 'galleggiante' tra piazza Montecitorio e piazza del Parlamento, sospeso sopra una città-capitale che rimane, stupita, a guardare. Il progetto di massima, inserito tra via Campo Marzio e via della Missione, include un archivio, una biblioteca, appartamenti di rappresentanza, un centro elaborazione dati, un ristorante e un parcheggio sotterraneo. Il sistema di collegamenti e relazioni è sciolto in una serie di agorà pensili sovrapposte sostenute da pilotis metallici di diverse altezze; in alto, come elemento ultimo, la mano misuratrice di Le Corbusier, figura apotropaica che già benedice e saluta il Campidoglio del Punjab indiano, quasi a voler immaginare un legame di democrazia tra i due palazzi del potere: in aria, a cavallo di una palla di cannone, l'elegantissimo Barone attraversa la distanza Roma-Chandigarh.

I Samonà non solo devono confrontarsi con una città dalla stratigrafia complessa, ma con una città imperiale che cerca una nuova immagine rappresentativa del suo ruolo istituzionale. Compiendo un'azione di lettura-riscrittura, con

attitudine quasi archeologica<sup>3</sup>, la proposta finale è il sollevamento da terra; si valutino ora due interpretazioni possibili: il sollevare come gesto di induzione alla ribellione, e non a caso Manfredo Tafuri nella sua Storia definisce Giuseppe Samonà un "maestro isolato" e ne descrive il lavoro ricorrendo all'espressione "opera di chi si appartiene"<sup>4</sup>: nelle tavole di concorso echeggia l'esigenza di liberazione dall'ordine armonico, irrompe una concentrazione di segni che sfumano i confini tra le figure orizzontali e gli elementi puntuali che ancorano le stesse al suolo; oppure il sollevare come conforto, o meglio come cura: il progetto per l'ampliamento della Camera dei Deputati persegue uno scomporsi progressivo, dal basso verso l'alto, tecnicamente e tecnologicamente preciso, che si proietta alla conquista del cielo per divenire santuario per la comunità: così si compie quell'unità dal territorio all'architettura tanto auspicata da Samonà padre<sup>5</sup>. Nel cuore di Roma la terra perde peso grazie agli alti pilotis polilobati che liberano la sezione a sostegno di architetture aeree protette dal segno lecorbusieriano e il vuoto 'di residuo' mostra l'evidenza di una storia urbana magnificamente eterogenea. Se dunque la città si compone per frammenti l'architettura non può che procedere per paradossi: tornando agli scritti di Tafuri in Samonà convivono "volontà di forma e disintegrazioni sintattiche, matericità e immaterialità"<sup>6</sup> e il progetto per la Camera dei

Deputati risulta non solo figurativamente sospeso, ma anche poeticamente in bilico tra ordine e disordine, posizionato alla giusta distanza tra opposti che si confrontano/scontrano e che non prevedono nella sintassi compositiva un'apodittica affermazione o una preferenza. L'architettura del Montecitorio firmata Samonà è un'architettura di potere, non per l'immediata funzione politica che assolve, bensì perché è espressione della 'non scelta', della consapevolezza del rischio di non voler escludere nulla cosicché da concedersi tutto (quale potere più grande si potrebbe forse auspicare?)<sup>7</sup>

In uno scritto del 1929, *Tradizionalismo e internazionalismo architettonico*, Giuseppe Samonà riconosceva al razionalismo e alla fedeltà alla tradizione una paritetica sensibilità romantica verso le questioni 'nuove' che l'architettura del tempo sollevava. Samonà in fondo è stato un autentico 'romantico', incline all'immaginazione e alla fantasticheria, diviso tra apollineo e dionisiaco, se ci avvaliamo dell'interpretazione nietzschiana di Romanticismo, mai partecipe a pieno né dell'una e né dell'altra dimensione. La memoria così come il racconto delle sue architetture risiedono nella volontà di indeterminatezza del segno – si pensi anche alla metafisica isola artificiale per il progetto veneziano del Tronchetto del 1965, in dettaglio analizzato da Francesco Tentori<sup>8</sup> – e insieme nel potere assoluto del suo significato. Due mondi opposti, sopra e sotto la terra.

- Note**
1. *Ars Architectonica – Caroline Challan Belval*, mostra presso la Cité de l'Architecture, Parigi, 20 novembre 2014-09 marzo 2015.
  2. T. Malick, *The thin red line*, 170 min., USA, 1998.
  3. G. Canella, *Giuseppe Samonà e la clinica del paesaggio*, in M. Montuori (a cura di), *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica, la poetica dell'insieme, tra didattica e professione dell'architettura*, Officina edizioni, 2000.
  4. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Giulio Einaudi editore, 1986.
  5. P. Lovero (a cura di), *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973 Giuseppe Samonà*, Franco Angeli, 1975.
  6. M. Tafuri, op. cit.
  7. Giuseppe Samonà scrive nel 1975a proposito del progetto per Montecitorio: "[l'edificio pubblico] si aggiunge alla città, ma è esso stesso una città, l'eterogeneo urbano, la complessità urbana con tutto il suo spessore culturale; a ri-prova che la scala in architettura non è mai quella banalmente fisica".
  8. F. Tentori, *Imparare da Venezia: il ruolo futuribile di alcuni progetti architettonici veneziani dei primi anni '60*, Officina Edizioni, 1994.

# AMBIENTI

**Verdiana Chiesatto**

È il 2009 quando, a distanza di quarant'anni, la rassegna sul design italiano avvenuta a New York nel 1972 viene ripresa e riproposta in una mostra dal titolo *Enviroments and Counter Experimental Media in Italy: The new Domestic Landscape – MoMA 1972*<sup>1</sup>. Ciò avviene all'interno degli spazi della Columbia University presso The Arthur Ross Gallery. L'operazione viene fatta attraverso un'accurata selezione di materiali originali tra cui video, immagini, fotografie e schizzi dall'archivio del museo. Questa *exhibition of an exhibition* che propone una rilettura delle intenzioni e delle risposte di quella che venne definita una cultura progettuale proiettata al futuro, evidenzia come i metodi e gli approcci del passato siano ancora attualissimi strumenti di comunicazione, di studio ma soprattutto di riflessione. La mostra comprova che il dibattito sul significato del fare design<sup>2</sup> è ancora acceso e presente nel nostro contemporaneo e quanto, a distanza di tempo, sia ancora indefinito, se esiste, quel confine che sta tra architettura, spazi domestici e oggetti del design. Affrontare una riflessione sul concetto di 'oggetto del design' porta immediatamente il nostro pensiero ad interrogarci sul significato comune della parola stessa. Legato all'era della società del consumo, il concetto di oggetto rispecchia, nell'accezione quotidiana, qualcosa di concreto: una materia plasmata, percepibile con i sensi e utile, ideata per essere prodotta, usata e per occupare

spazio. Solitamente si fa riferimento ai prodotti industriali del design. Il termine 'oggetto' però, utilizzato nelle discipline più disparate, racchiude un'ambiguità di senso. Di fatto esiste una gran confusione in merito al suo ambito di appartenenza, la parola stessa dichiarata, nella sua definizione ampliata, un'accezione ben più estesa: "è ogni cosa che il soggetto percepisce come diversa da sé, quindi tutto ciò che è pensato, in quanto si distingue sia dal soggetto pensante sia dall'atto con cui è pensato"<sup>3</sup>.

Un oggetto non è solo un *oggetto*.

Lo stesso Martino Gamper, noto designer contemporaneo, famoso per le sue *100 Chairs in 100 Days and its 100 Ways*, riconosce e dichiara con la sua mostra *Design is a state of mind*<sup>3</sup> come sia labile il confine tra mondo del design, dell'arte e potremmo dire anche dell'architettura: "Non voglio dare definizioni assolute, non voglio dire cosa è design e cosa non lo è, desidero piuttosto ispirare il visitatore, incuriosirlo. Voglio una mostra aperta a un pubblico che non sia esclusivamente quello di settore".

L'oggetto diventa strumento comunicativo in grado di trasmettere indirettamente allo spettatore aspetti della cultura dell'uomo, in particolare vertenze della cultura del suo tempo. Non è questa la prima volta in cui il design prova a dimostrare quanto un oggetto possa 'comunicare' al suo spettatore,

oltre che a farlo sedere o riposare.

È il 23 maggio 1972 quando il Museum of Modern Art (MoMA) di New York inaugura la prima vera grande rassegna sul design italiano degli anni Sessanta e Settanta dal nome *The new domestic landscape*<sup>4</sup>. La mostra viene curata dal giovanissimo architetto argentino Emilio Ambasz. Per la mostra, divisa in due sezioni – *objects* e *environments* – vengono selezionati 180 oggetti per l'uso domestico e commissionati dal museo 12 *environment* a giovani architetti-designer italiani sul tema "il compito del design". Il titolo dell'esposizione esplicita la volontà di voler individuare la vera 'missione' del design, quel fine altro oltre al semplicistico ruolo di cosa utile o alla moda che gli viene attribuito. Ambasz decide di accostare oltre a grandi nomi del design italiano anche personalità delle nuove generazioni nate dai movimenti radicali e d'avanguardia che si stavano affermando in quegli anni. Fra i partecipanti ricordiamo: Ettore Sottsass, Joe Colombo, Gae Aulenti, Mario Bellini, Alberto Rosselli, Richard Sapper e Marco Zanuso, Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Gruppo Strum, Archizoom, Superstudio e 9999<sup>5</sup>. L'architetto argentino vede nell'Italia un paese che ha scelto di dare al design un significato diverso dalla consuetudine americana che tende ad associarlo alla sola azione meccanica di produzione di oggetti dell'industria. Ambasz mette in mostra un'interpretazione del

tempo, "una maniera di far critica alla società"<sup>6</sup>. I designer vanno oltre l'oggetto d'arredo ed esibiscono veri e propri ambienti, progetti a scala ambientale, che finiscono per determinare il nome stesso della manifestazione: il nuovo paesaggio domestico. "Quello che Ambasz aveva capito era che il design in Italia si muoveva oltre ad essere un'arte applicata. Stava diventando un linguaggio capace di fare un commento sulla realtà. [...] L'intenzione era di dare al pubblico americano l'idea di design come avente un significato più grande, non solo una collezione di oggetti banali, ma esplorando problemi esistenziali." Con queste parole Gaetano Pesce fa riferimento alla mostra e alle intenzioni del suo curatore.

L'esibizione, costituita da installazioni che s'interrogano sul significato dell'abitare, mette in mostra punti di vista diametralmente opposti nei confronti del futuro dell'ambiente domestico. Da un lato l'atteggiamento critico e sovversivo degli ambienti del *counter-design*. Fra questi ricordiamo: l'utopica scatola vuota degli Archizoom, contenente al suo interno solo un microfono che produce una voce di bambina a raccontare un'idea di utopico nuovo spazio della casa, e l'opera del già citato Gaetano Pesce sull'archeologia del futuro che attraverso un racconto basicamente antipositivo, composto utilizzando la formula narrativa della parabola, racconta, attraverso una visione critica, il ritrovamento negli anni Tremila di una

città del Duemila. Diverso è l'atteggiamento che si poteva percepire dai sette ambienti domestici concepiti dai rappresentanti del *pro-design*. Vestita di rosso, potremmo citare l'architettura domestica di Gae Aulenti<sup>7</sup>: quattro elementi di acciaio, poliestere e fibra di vetro rinforzata a costituire quello che Margherita Petranzan ha definito fare architettura "profetica" nel testo *Parole di pietra*<sup>8</sup>: un'architettura che ipotizza "civiltà estetiche" e "arti totali" nel senso di un'architettura volenterosa di prendere le distanze dall'idea limitata di spazio da abitare ma spazio dell'esistenza in tutte le forme del vivere. Ogni combinazione tra gli elementi assume qualità architettonica e volumetrica differente. Gli elementi vengono trattati come edifici e, nonostante la loro natura d'arredi, gestiscono l'ambiente domestico come uno spazio esterno, una città. Aulenti cerca di raccontare attraverso un modello di occasioni e approcci critici nei confronti del mondo del design molte delle preoccupazioni della società industriale che si stavano rapidamente configurando in quegli anni. Considera il suo fare architettura in costante relazione con l'ambiente urbano che vede come strumento generatore in grado di influenzare attraverso i suoi elementi gli spazi dell'architettura. "Non uno degli oggetti dell'uomo, sia esso monumento o tana, può sfuggire al suo rapporto personale con la città, che è la manifestazione fisica della condizione umana. [...]. La

loro esistenza è il risultato dell'incapacità di riscoprire il loro rapporto ricco e pieno con il tutto ed è solo questo rapporto che permette all'oggetto di prendere forma e costituire le condizioni storiche per la sua esistenza, diventando così uno strumento di critica. Così il design non può far altro che trovare il suo rapporto corretto con una sfera della quale non è il centro<sup>9</sup>. Nello sguardo dell'architetto milanese c'è una visione che tende verso un recupero positivo del significato sia della figura umana che del suo vivere, una visione poetica radicata nel desiderio. Un desiderio che si fonda sull'ambizione di raggiungere un'estetica che possa, attraverso la creazione di un ambiente artificiale, dare origine a nuove ed uniche esperienze del vivere umano.

**Note**

1. Mostra a cura di Luca Molinari, Peter Lang e Mark Wasiuta.
2. Sul design in Italia si vedano i materiali multimediali raccolti in *I protagonisti del design italiano : Gae Aulenti, Mario Bellini, Achille Castiglioni, Vico Magistretti, Enzo Mari, Bruno Munari, Ettore Sottsass, Marco Zanuso: lo scenario, le storie, i prodotti, le utopie*, EditorialeDomus, Milano 1996.
3. Dalla voce del dizionario online Treccani.
4. Per la mostra, tenutasi dal 26 maggio al 11 settembre 1972 a New York, si veda il catalogo *Italy : the new domestic landscape achievements and problems of Italian design* (a cura di E. Ambasz), The Museum of modern art, New York 1972; si veda inoltre il DVD *La conferma: Italy, the new domestic landscape al MOMA di New York. Il caso Enzo Mari*, con interventi di E. Ambasz e E. Mari, Rai Trade, Italia, che fa parte della *Storia del design italiano*, regia di Maurizio Malabruzzi.

5. Molte documentazioni ufficiali sulla mostra ed i partecipanti si possono trovare all'interno dell'archivio online del Museum of modern art di New York (<http://www.moma.org/learn/resources/archives/index>)

6. Da un'intervista ad Emilio Ambasz nel video *1972: Italy, the new domestic landscape, al MOMA di New York* sul portale online di RAI Cultura ARTE & DESIGN.

7. Su Gae Aulenti si vedano i testi principali: *Gae Aulenti*, Electa, Milano 1979. Catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, novembre-dicembre 1979; Vanni Pasca (a cura di), *Gae Aulenti: gli oggetti, gli spazi*, Triennale Design Museum, Corraini, Mantova 2013; Margherita Petranzan (a cura di), *Gae Aulenti*, Rizzoli, Milano 1996; Stefania Suma (a cura di), *Gae Aulenti*, Motta Architettura, Milano 2008.

8. Testo in M. Petranzan (a cura di), *Gae Aulenti*, Rizzoli-Skira, Ginevra-Milano 2002, p. 11.

9. *Italy: the new domestic landscape*, «Area: rivista europea per la cultura del progetto: architettura, design e comunicazione visiva» 119 (2011), p. 116-121.

*Paesaggi*

# ESODO VOLONTARIO, PERDERE LA TERRA

Quando i segni umani non sono solidi elementari, sono lunghe linee continue. Teorie d'elementi, espressioni di una stessa volontà di segnare e misurare.

Ponti, muraglie cinesi o acquedotti sono sempre monumenti continui ugualmente allungati sulla terra per comprenderla.

Così fino alle autostrade, alle dighe e ai grandi manufatti della tecnica in scala con le nuove dimensioni. Sono manufatti architettonici che si confrontano con la natura e con un ambiente. Costruiti con parametri calcolati sulla base di un dialogo. Operazioni che vanno in direzione contraria all'astrazione che tentano di rendere il mondo chiaro e definito.

**Filippo Marchiori**



*Bergers Landais à Arcachon au début du XXe siècle*



**MAR  
QUE  
GERA**

Gli ultimi baluardi attivi, gli ultimi sostenitori dell'industria spietata, sono sul punto di cessare la loro esistenza e abbandonare, come molti altri prima, la loro carcassa sviscerata sulla terra. Il disastro naturale e l'artificiale abuso del territorio sono protagonisti. Marghera diventa il campo di battaglia dove viene condotta una guerra di negazione del passato che non cancella ma abbandona. La terra infatti è compromessa a tal punto da dover essere dichiarata perduta. Tutto è così carico di tossine da non poter essere toccato. Apparentemente non c'è soluzione altra che andarsene, sorvolando quello da cui si fugge.

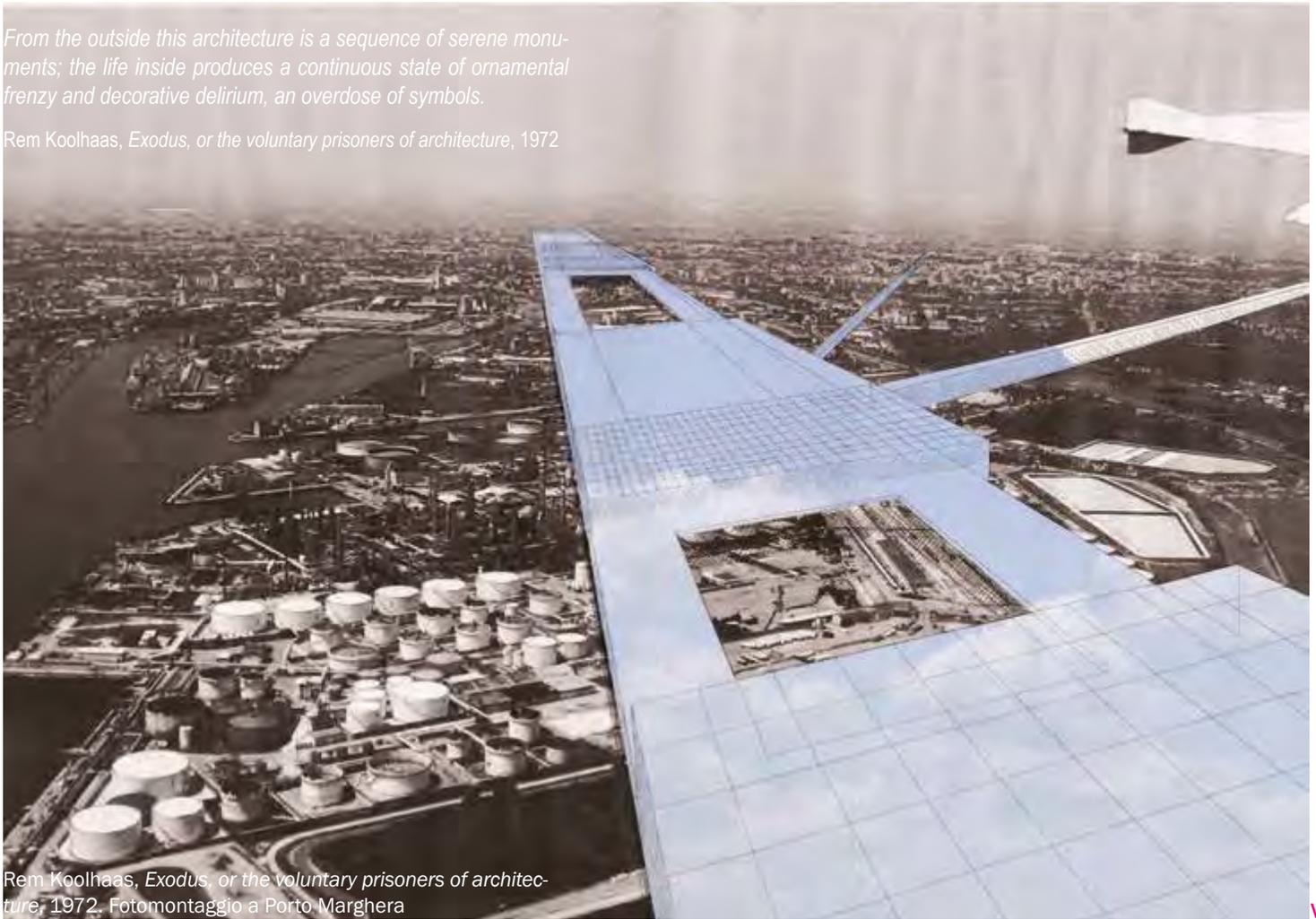
La tendenza della nuova città è manifestazione di una volontà comune.

È generata una nuova architettura espressione delle persone a fuggire verso luoghi migliori. La sospensione dalla terra è mezzo di prevenzione da ogni contaminazione che mantiene l'integrità. Miracolosamente questa nuova striscia di alta desiderabilità urbana appare come in caduta continua ma non toccare mai a terra. Genererà nel tempo i suoi stessi successori testimoniando un esodo dalla vecchia città. Infatti la struttura fisica di quest'ultima non riuscirà a reggere il continuo confronto con la nuova architettura presente. La vecchia città come la conosciamo sarà rovina.



*From the outside this architecture is a sequence of serene monuments; the life inside produces a continuous state of ornamental frenzy and decorative delirium, an overdose of symbols.*

Rem Koolhaas, *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*, 1972



Rem Koolhaas, *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*, 1972. Fotomontaggio a Porto Marghera

# NUOVA ATLANTIDE

*Nihil potest homo intelligere sine phantasmata.*

**Alberto Petracchin,  
Veronica Donà, Giulia Tocchet**

# mito

gr MYTHOS *parola* e indi *discorso, narrazione, racconto*, da una *rad.* MA-, MI- *mandar suono*, alla quale attinge l'essere anche il *sscr.* mi-ma-ti, mi-ni-te *muggisce, bela*, il *gr.* my- kao | *mai pass. perf. mè-me-ka muggisco* - (cfr. *Muggire*). Favola, Narrazione tratta da un tempo antico, oscuro e mancante di storia, specialmente sulla natura e gli origini degli dei, sulle loro relazioni cogli uomini; Cosa favolosa, della quale si parla come esistente, ma che veramente non sia. Deriv. *Mitico; Mito-grafia; Mito-logia*: studio trattato sui miti; *Mitologico; Mitologo*.

# forma

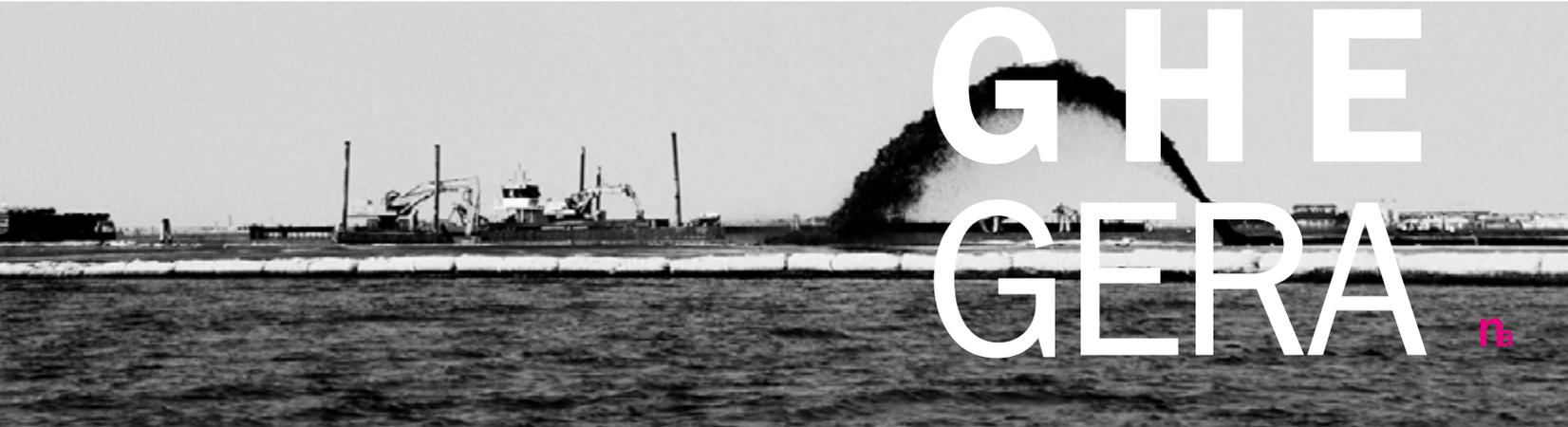
rum. forma; forma; rov. forma, mod. fourmo; fr. forme; sp. e port. forma = lat. FORMA, che il Curtius rapporta al radicale del gr. PHOREIN portare, PHORA l'azione di portare (onde PHORMOS paniere) nel modo stesso che dicesi portamento (fr. Port) per sembiante (v. Fero): ma l'Anderson e il Meyer probabilmente cogliendo nel vero credono invece si colleghi alla *rad.* *sscr.* DHAR risolta normalmente nel latino in FAR, FOR (cfr. Fumo), che ha il senso di tenere, sostenere, contenere, [*sscr.* dharati], ond'anche il lat. Fir-mus = *sscr.* dhar.ma fermo [e cambiando DHAR in THAR il gr. thra-nos sella, thrao sedere] e quindi la voce FOR-MA risponderebbe a *sscr.* DHAR-I-MAN forma, figura, e a lettera varrebbe figura stabile, fissa (cfr. Fermo, Fòro, Freno, Fulcro).

Figura esteriore della materia, Disposizione di parti; indi Modo di disporre la materia nei lavori umani; Scelta e disposizione delle parole nel parlare e nello scrivere; Maniera in cui una cosa è disposta, e quindi costituita; [p. es. Forma di governo]; Modello per dare alla materia una figura determinata; poi figurat. Norma, regola; Formula stabilita dalla legge o dalla consuetudine; Complesso di forme o riti ecc. ecc.

**MAR**

**GHE**

**GERA**





Tutta la terra era inquinata e sterile, e le tenebre coprivano la faccia dell'abisso.



# NUOVA TERRA

na



Desiderosi di redenzione, gli uomini, con lo sguardo rivolto al cielo, decisero di sollevarsi dal suolo.

Si dissero l'un l'altro: "Venite ed edificiamo il nostro Nuovo Mondo". E il cemento servì loro come materia per la costruzione.





Ben presto la nuova architettura colonizzò il cielo ed era la più perfetta che si potesse immaginare.

In primo piano *Ehrenurkunde für Förderung der internationalen Hygiene Ausstellung Dresden* (1911) di Max Klinger, il cielo è tratto da *Il settimo sigillo* (1956) di Ingmar Bergman, sullo sfondo Porto Marghera (2014)

E là, dove tutto era ombra, tornò la luce.



# E fu La Nuova Terra



*La riduzione della forma può avere complesse motivazioni psicologiche. Come ogni riduzione essa cerca di possedere quanto è inafferrabile nell'insieme. Può trattarsi di una mutilazione.*

Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*

# ISTRU- ZIONI D'USO

*Il mio corpo, in realtà, è sempre altrove. È legato a tutti gli altrove del mondo. E, a dire il vero, è altrove solo nel mondo. Perché è intorno a esso che le cose si dispongono, è rispetto a esso, e rispetto a esso come rispetto a un sovrano, che ci sono un sopra, un sotto, una destra, una sinistra, un avanti, un dietro, un vicino, un lontano. Il corpo è il punto zero del mondo, là dove i percorsi e gli spazi si incrociano. Il corpo non è da nessuna parte.*

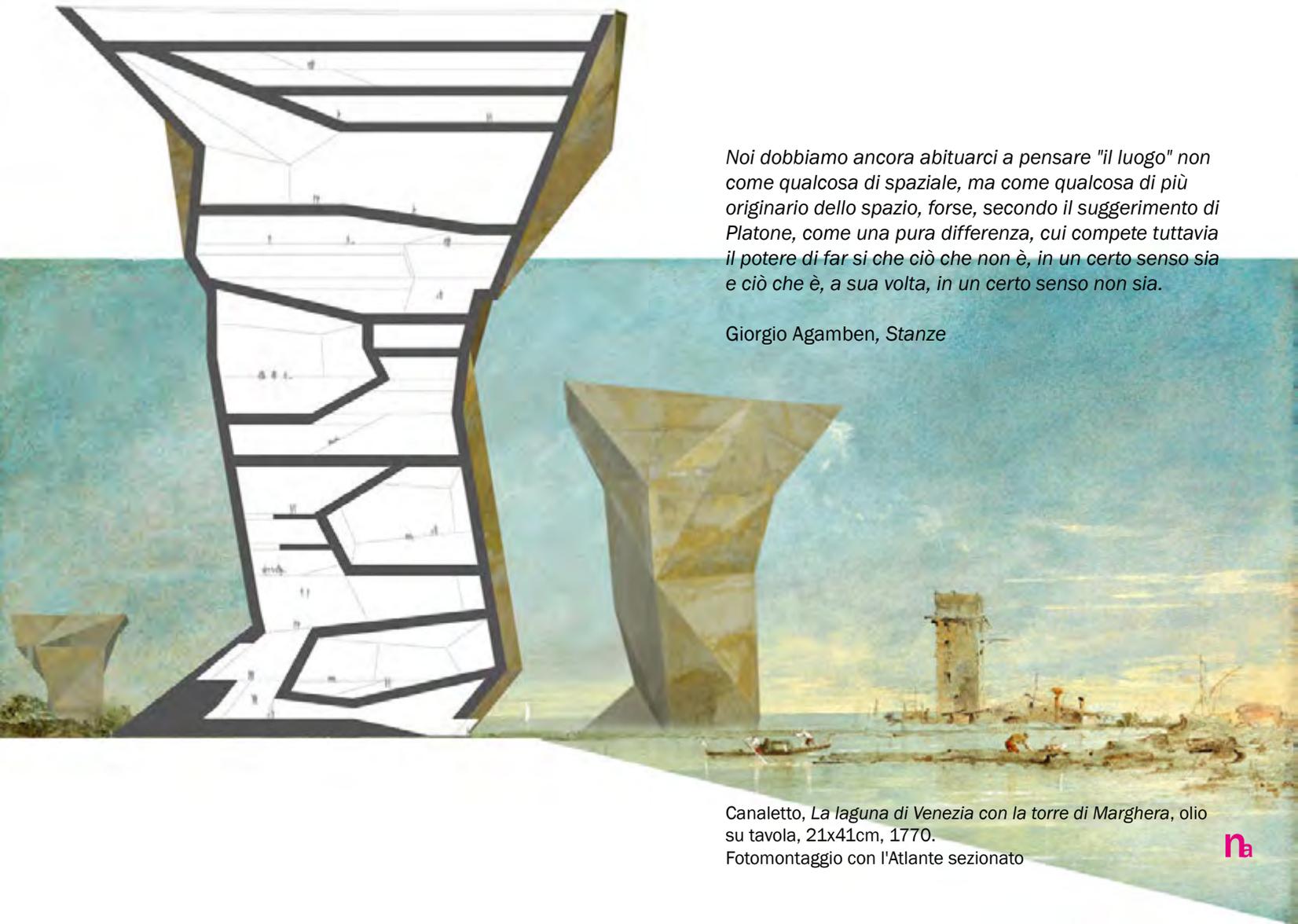
Michel Foucault, *Il corpo, luogo di utopia*







Canaletto, *Torre di Marghera*, olio su tela, 32,5x46,2, 1741.  
Fotomontaggio con l'Atlante

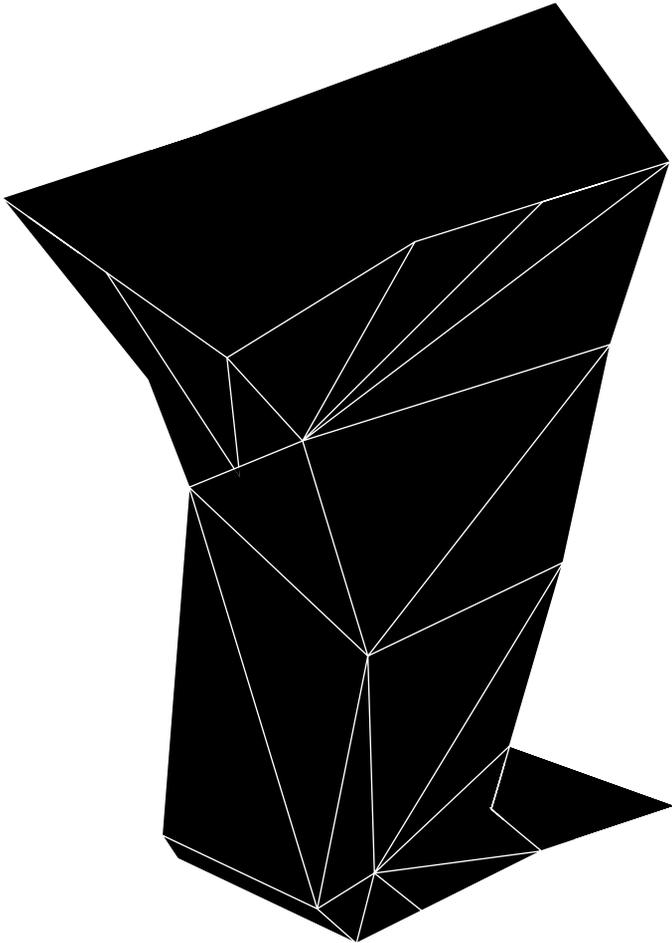


*Noi dobbiamo ancora abituarci a pensare "il luogo" non come qualcosa di spaziale, ma come qualcosa di più originario dello spazio, forse, secondo il suggerimento di Platone, come una pura differenza, cui compete tuttavia il potere di far sì che ciò che non è, in un certo senso sia e ciò che è, a sua volta, in un certo senso non sia.*

Giorgio Agamben, *Stanze*

Canaletto, *La laguna di Venezia con la torre di Marghera*, olio su tavola, 21x41cm, 1770.

Fotomontaggio con l'Atlante sezionato



### **Tavolo Nuova Atlantide**

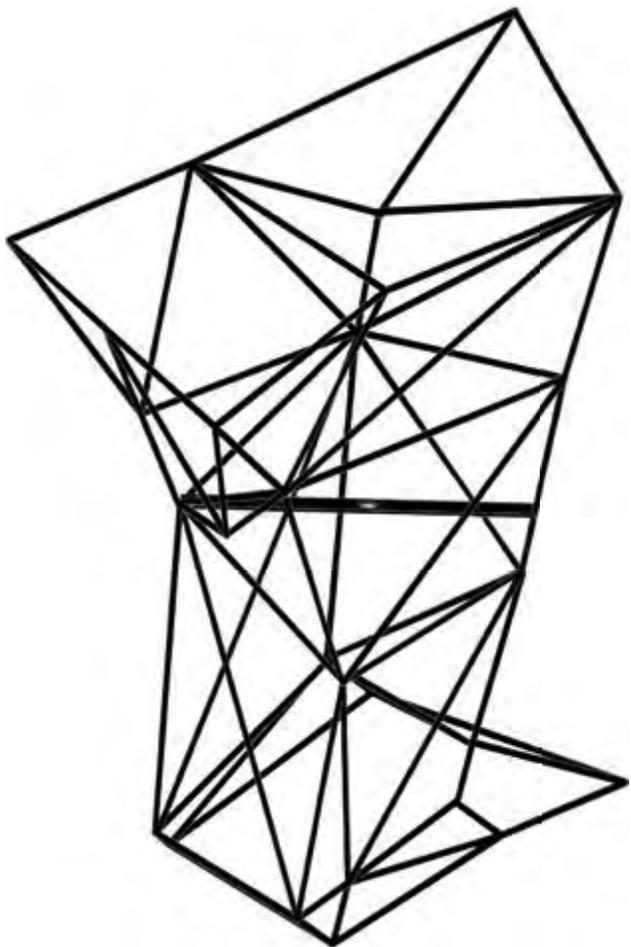
- Cassero con 5 fogli di cartonlegno 0,3 mm
- 100 Kg di cemento a presa rapida
- 50 Litri di acqua
- Colonna in polistirene 20x20x50
- Scotch di plastica
- 5 ore per la realizzazione, 12 gettate





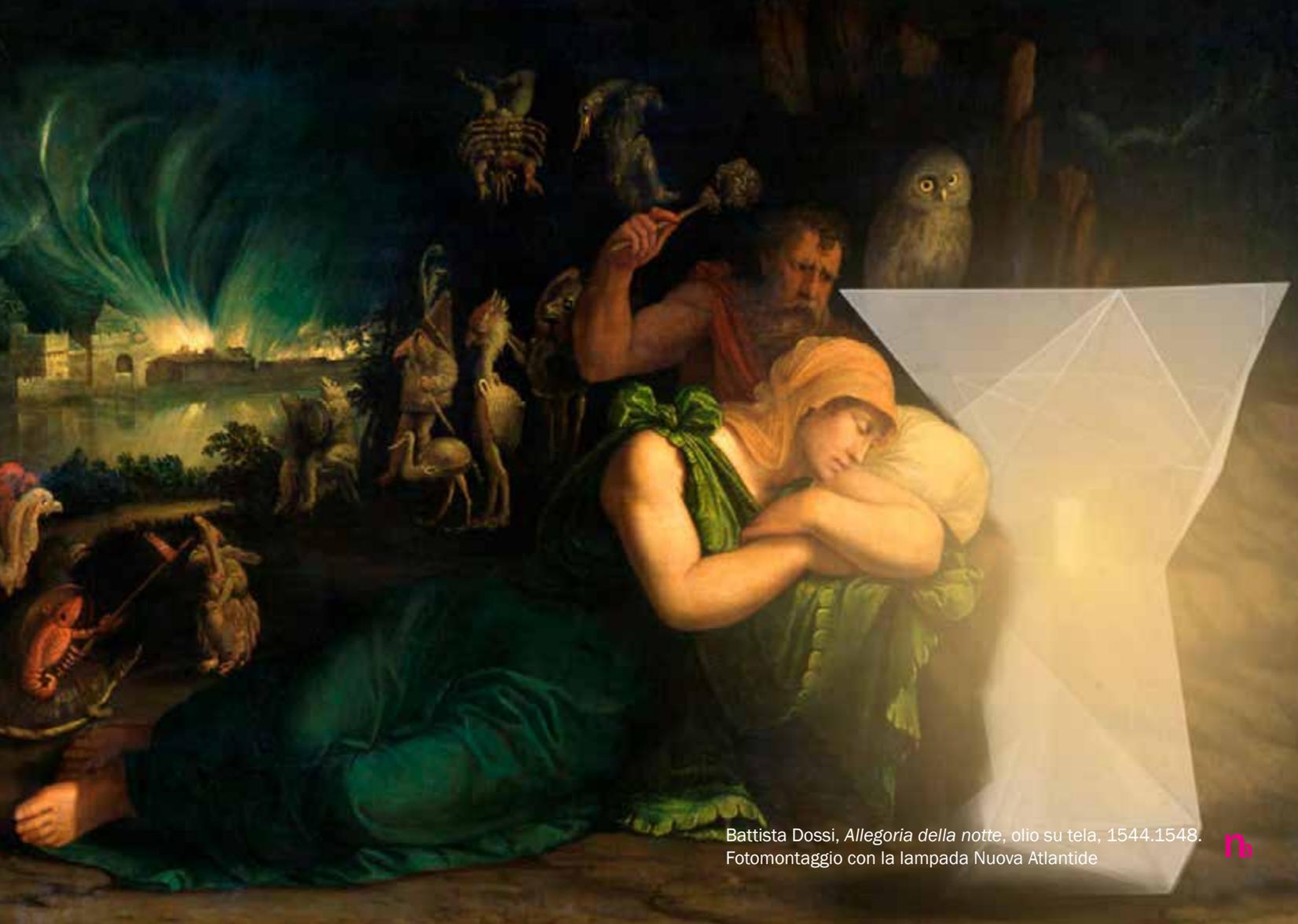
Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, olio su tela, 322x340cm, 1599-1600.

Fotomontaggio con il tavolo Nuova Atlantide



### **Lampada Nuova Atlantide**

- 18 metri di tondino in acciaio 0,5 mm
- Saldatrice
- Sega circolare
- Cartavelina bianca
- Lampadina led 40 watt
- 2 giorni per la realizzazione



Battista Dossi, *Allegoria della notte*, olio su tela, 1544.1548.  
Fotomontaggio con la lampada Nuova Atlantide

# MARGHERA FUTURA

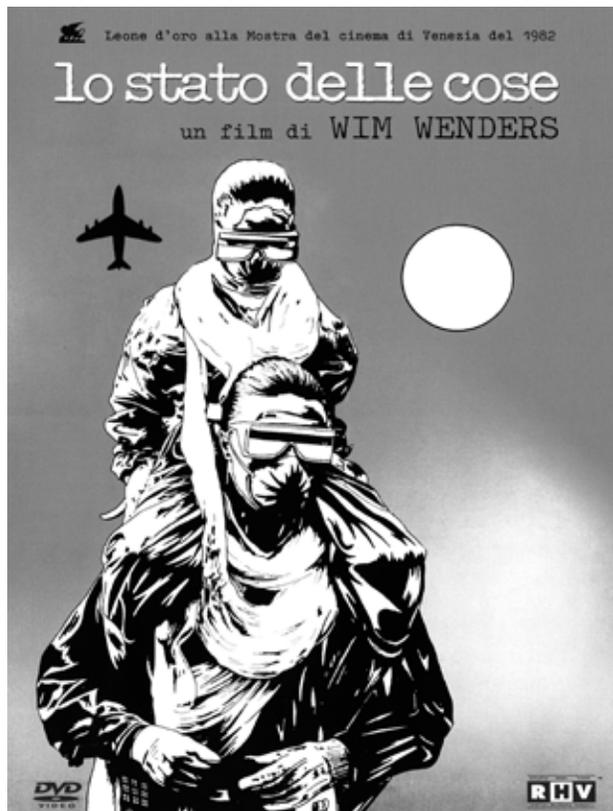
**Federica Caregnato**



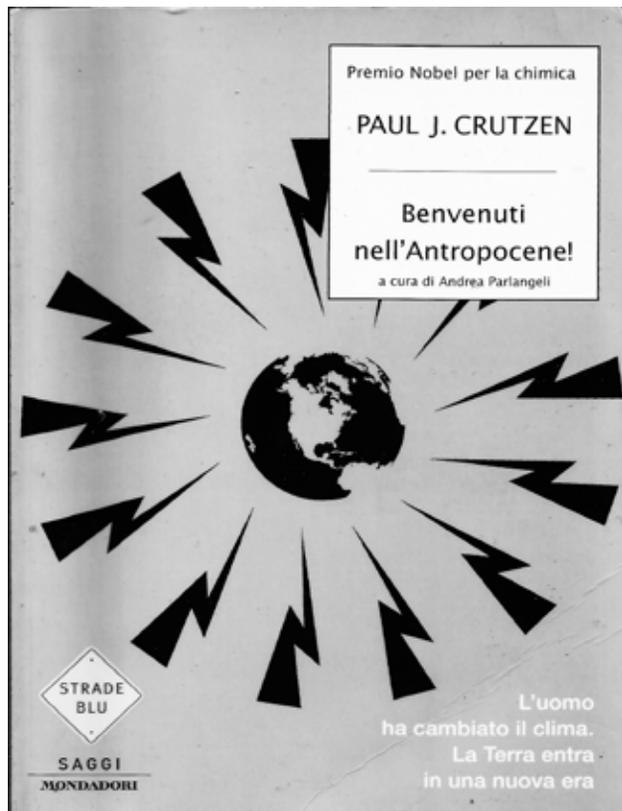




**PER UNA  
NUOVA  
TERRA** mi



Wim Wenders, *Lo stato delle cose*, 1982



Paul J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene!*, 2005

"Quando la vecchiaia discese sul mondo, e gli uomini persero la capacità di meravigliarsi; e città grigie sollevavano verso cieli di fumo alte torri cupe e sgraziate, alla cui ombra era impossibile sognare il sole o i campi fioriti di primavera: quando la scienza aveva strappato alla terra il suo mantodi bellezza, e i poeti non cantavano più, se non di fantasmi contorti osservati scrutando nel proprio intimo con occhi velati; quando tutte queste cose erano accadute, e le speranze più ingenuie s'erano dileguate per sempre, ci fu un uomo che valicò i confini della vita alla ricerca di qualcosa nei vasti spazi ove erano volati i sogni del mondo."

Lovecraft, *Selected Letters*

cieli di fumo  
poeti non  
poeti non  
cantavano più  
speranze  
speranze  
ingenuie  
dileguate  
sogni del  
mondo  
mondo

MAR

GHE

GERA

MARGHERA FUTURA

MARGHERA FUTURA



2050

"Ci fu allora un forte terremoto. Il sole diventò scuro come panno da lutto e la luna diventò color sangue. Le stelle del cielo caddero sulla terra come i fichi acerbi cadono dall'albero quando è colpito da un vento impetuoso. La volta celeste si squarcio e si arrotolò come un foglio di pergamena. Tutte le montagne e le isole furono strappate via dal loro posto[...] schiavi e liberi dicevano ai monti e alle rocce cadeteci addosso e nascondeteci. Che non ci veda Dio che siede sul trono e non ci colpisca il castigo dell'agnello, perchè questo è ormai il grande giorno della resa dei conti. Chi mai potrà sopravvivere?"

Andreij Tarkovskij, *Stalker*

terremoto  
terremoto  
sole panno  
sole panno  
da lutto  
da lutto  
luna color  
luna color  
sangue  
sangue  
resa dei conti  
resa dei conti  
sopravvivere  
sopravvivere





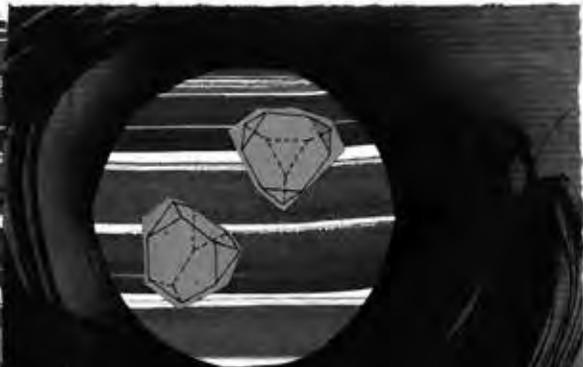
MORTO MARGHERA







sterile crenuscolo



tra ombre



ogni giorno

mi affatico



e disordine





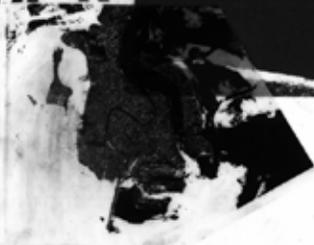
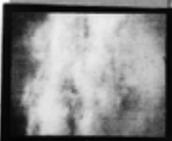
lento soffocamento



distruzione



solitudine



abbandono



L'immaginazione



è il mio grande rifugio



SUN

MON

TUE

WED

THU

FRI

SAT

"La prigione. Per me dovunque è una prigione."

Andrej Tarkovkij, *Stalker*



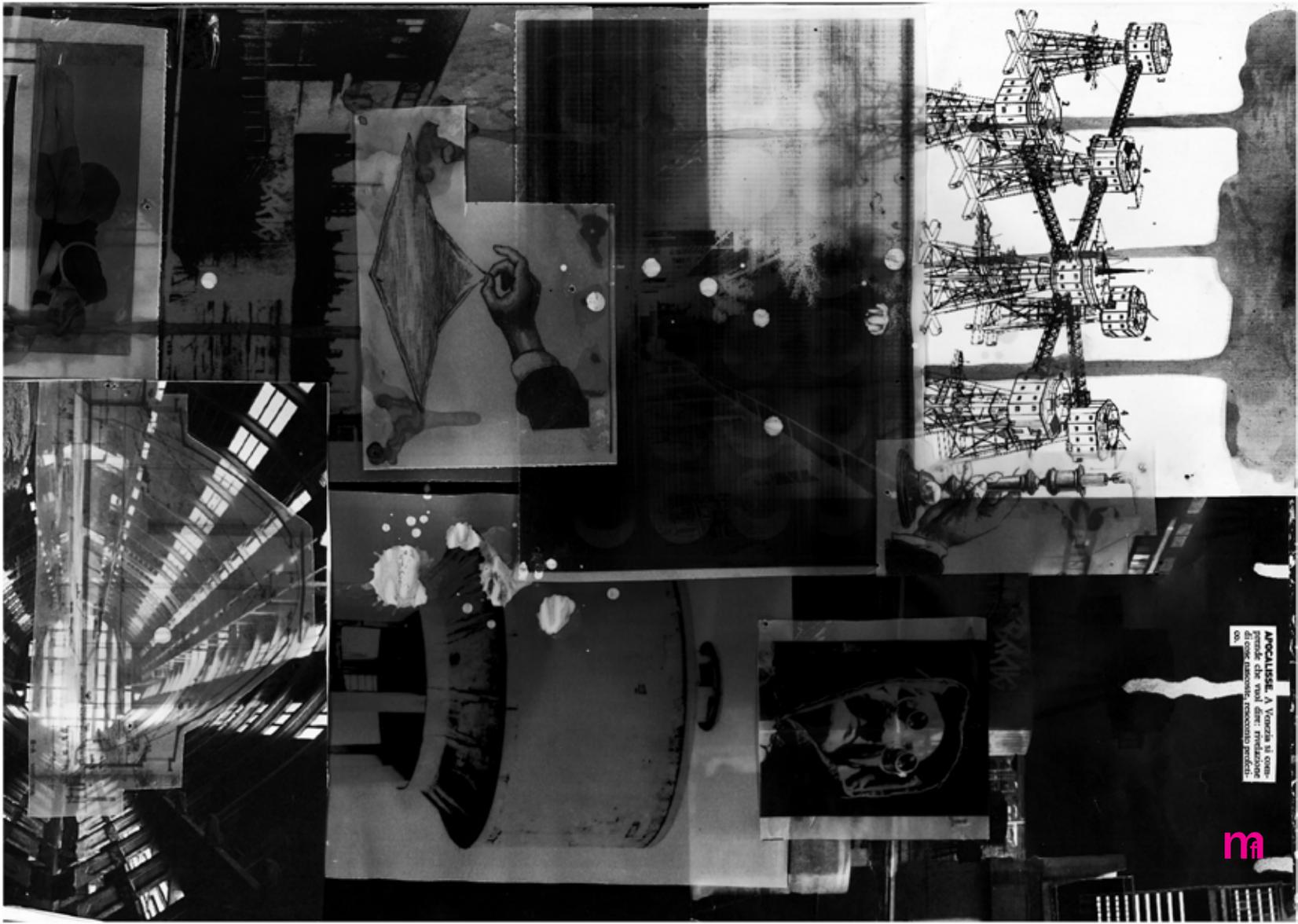
NUOVA  
TERRA mi

"Mi hanno sovente domandato cos'è la Zona, che cosa simboleggia, ed hanno avanzato le interpretazioni più impensabili. Io cado in uno stato di rabbia e di disperazione quando sento domande del genere. La Zona è la Zona, la Zona è la vita: attraversandola l'uomo o si spezza o resiste. Se l'uomo resiste dipende dal suo sentimento della propria dignità, dalla sua capacità di distinguere il fondamentale dal passeggero."

Andrej Tarkovkij, *Stalker*

rabbia  
rabbia  
rabbia  
disperazione  
disperazione  
disperazione  
dignità  
capacità  
capacità  
fondamentale  
fondamentale  
fondamentale  
passeggero  
passeggero  
passeggero

**APOCALISSE.** A Venezia si oser-  
sponde che tutti d'ora: rivoluzione  
o no, come qualcuno rassicurava perfino  
da





# TRA RAGIONE

Venezia sommersa dalle acque?  
Venezia sommersa dalle acque?  
Venezia sommersa dalle acque?

«Il futuro è sott'acqua»

architect and planner  
many times over the  
College in Rome  
not being built. He  
film about.

center, architect  
expressing the





La storia sa dalle

MARGHERA

area della via quindici

TOZIONE.

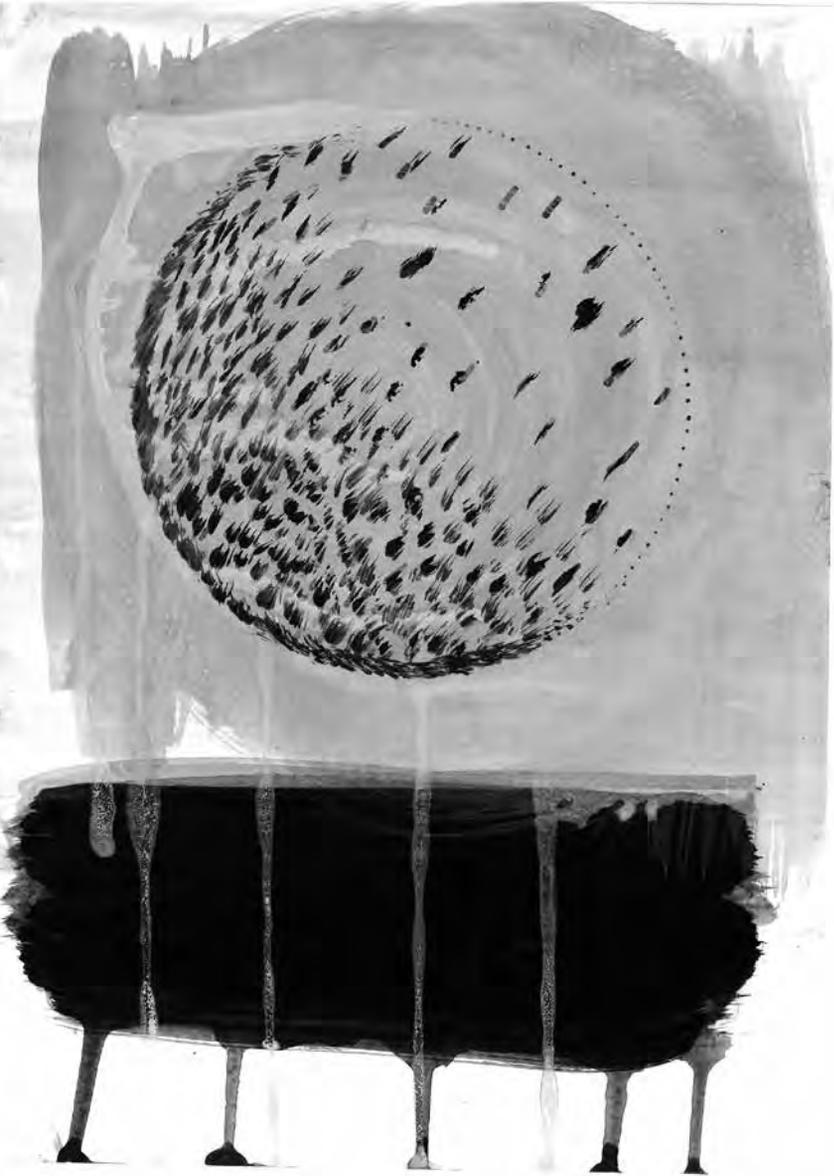
La città rischia di **sparire** entro 50 anni.

MARGHERA FUTURA  
MARGHERA FUTURA  
MARGHERA FUTURA

Venezia è agitata. Il sindaco...  
Venezia è agitata. Il sindaco...  
Venezia è agitata. Il sindaco...

San Marco dentro una cupola  
E Venezia sarà davvero salva

ma



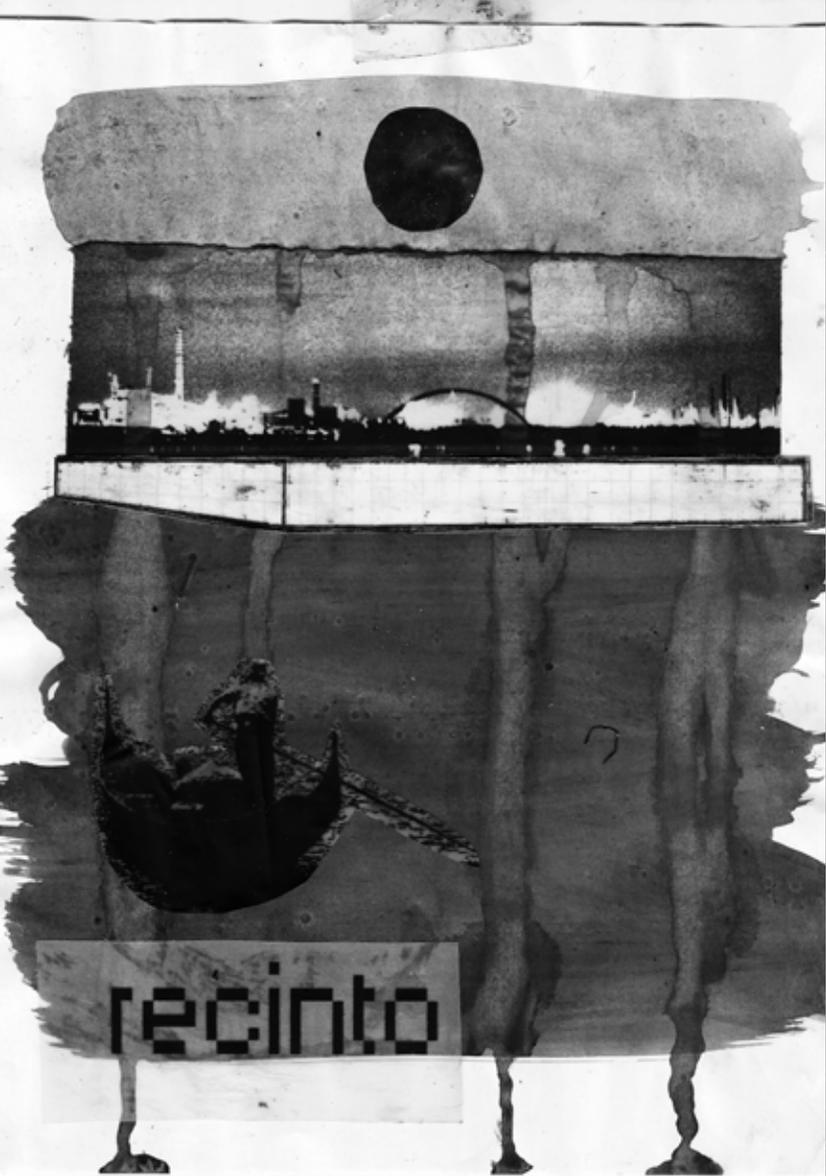
# ISTRU- ZIONI D'USO

ma

2150

"Cominciò a correr voce...  
che ci fosse un posto nella Zona...  
dove si esaudivano i desideri...  
e naturalmente, decisero di proteggerla  
come le pupille degli occhi:  
chissà quali desideri potevano  
venire in mente a qualcuno!"





recinto





MARGHERA FUTURA



"La Zona è forse un sistema molto complesso di trabocchetti. E sono tutti mortali. Non so cosa succeda qui in assenza dell'uomo. Ma non appena arriva qualcuno tutto si comincia a muovere. Le vecchie trappole scompaiono e ne appaiono di nuove. Posti prima sicuri diventano impraticabili. E il cammino si fa ora semplice e facile, ora intricato fino all'inverosimile.

È la Zona. Forse a certi potrà sembrare capricciosa.

Ma in ogni momento è come l'abbiamo creata noi, come il nostro stato d'animo [...].

Quello che succede non dipende dalla Zona, dipende da noi."

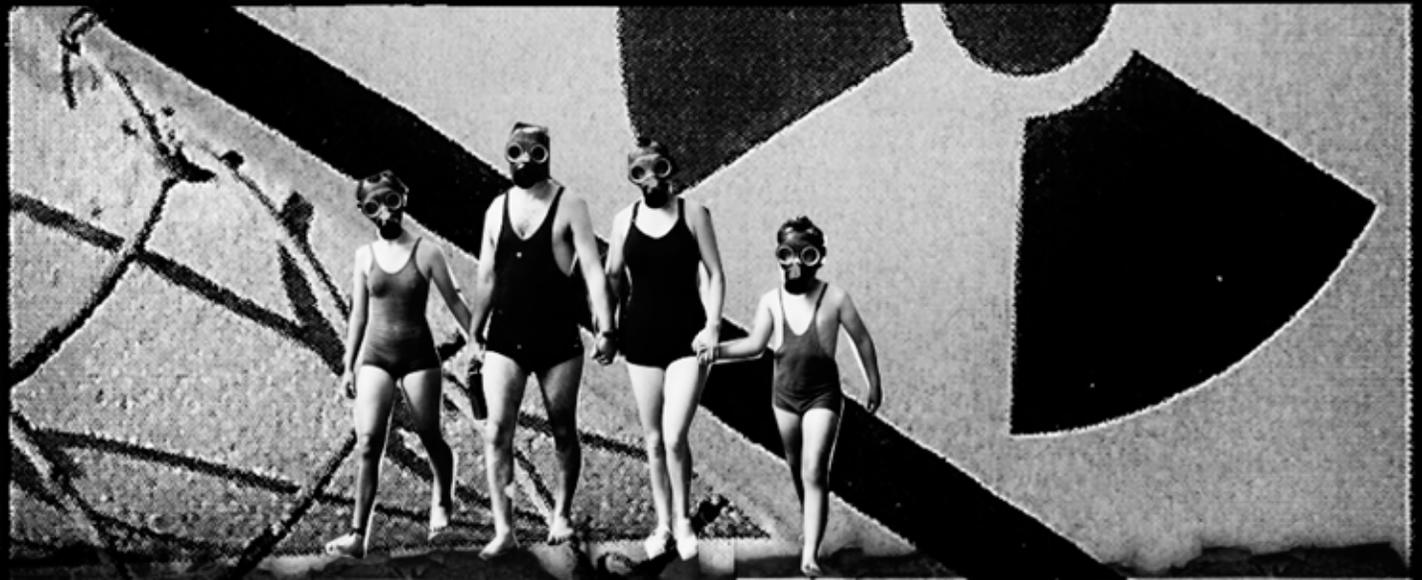
zona  
trabocchetti  
mortali  
assenza  
stato  
d'animo













**incastro  
ortso**

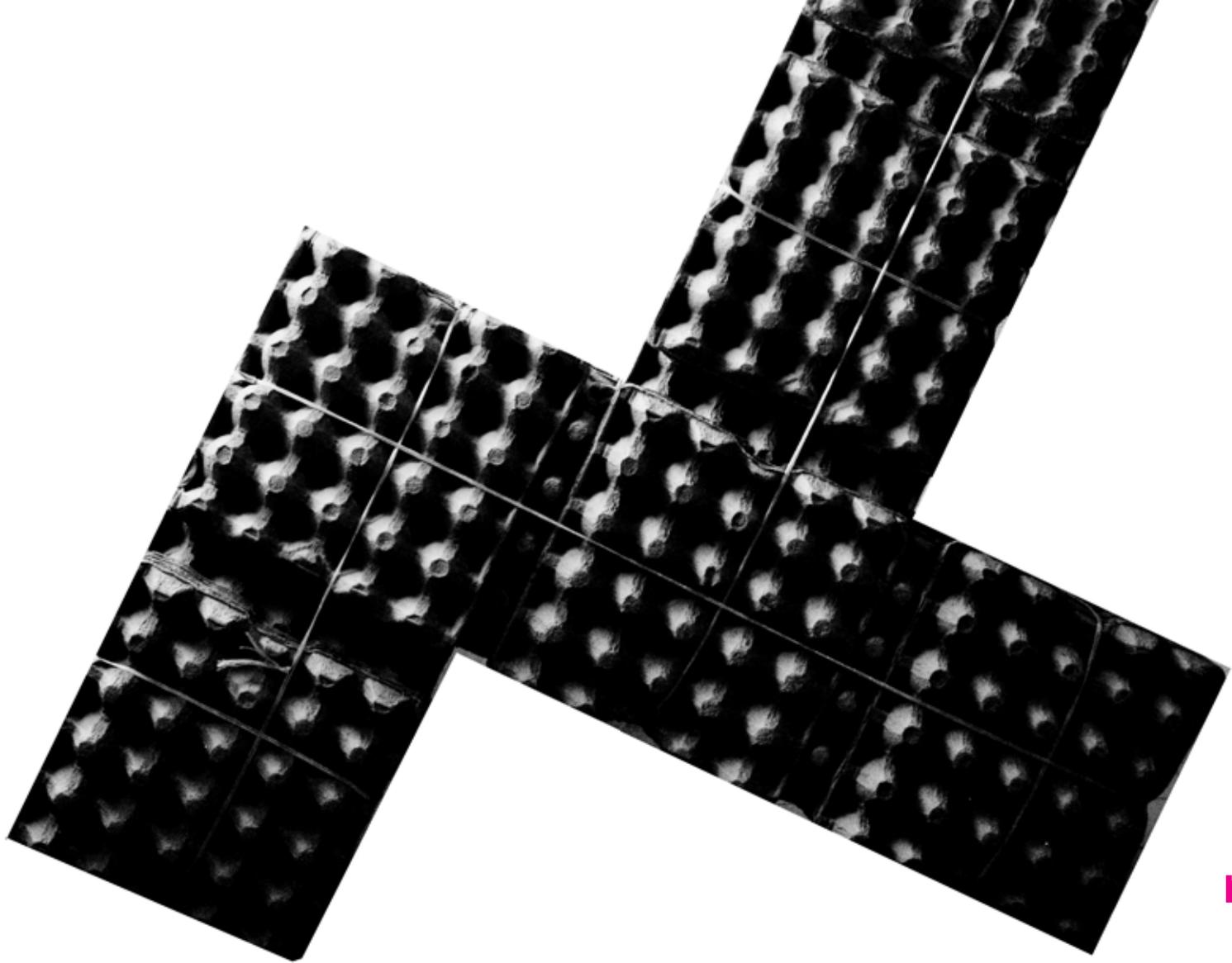
**incastro**

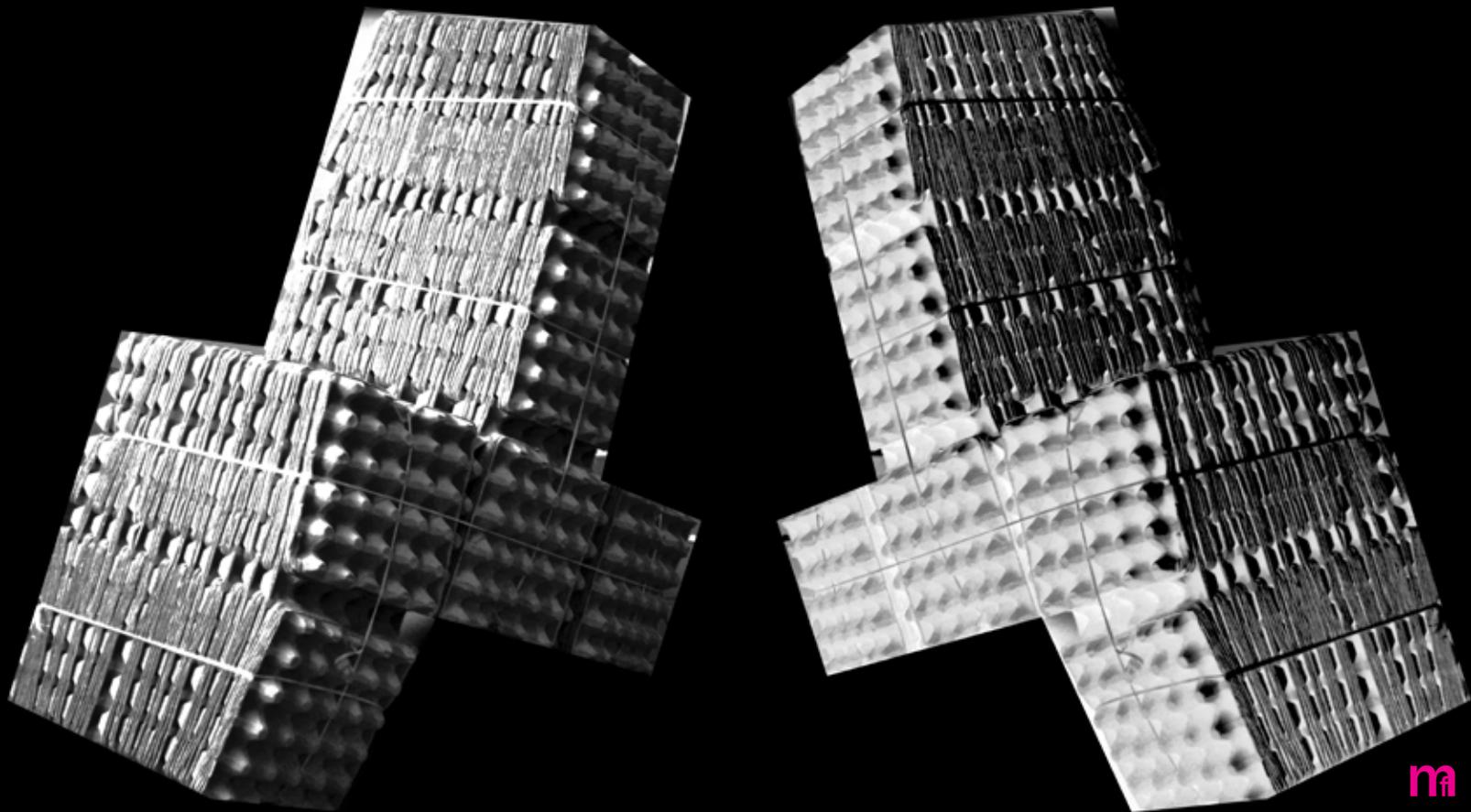
**recycle**

**recycle**

**modulare**

**modulare**









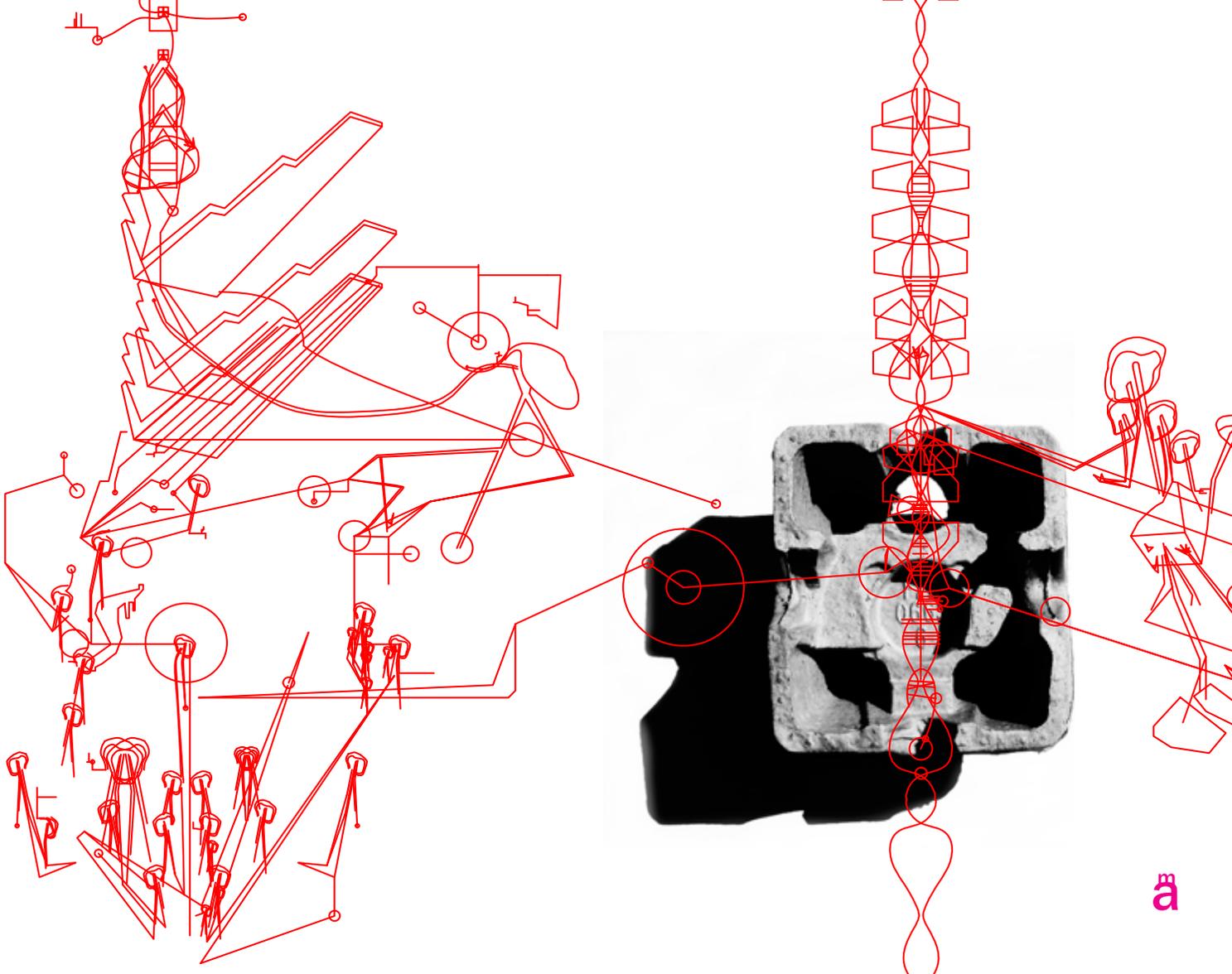


**I  
am  
the  
designer  
of  
my  
own  
catastrophy.**



# MARGHERA ANALOGA

**Davide Gabriele**



ä





**PER UNA  
NUOVA  
TERRA**<sup>à</sup>



# MAR GHE



E se la città analoga non si esaurisse solo in un'intenzione progettuale magistrale ma anche in una costruzione concreta e realizzabile a partire dallo studio della bozza di alcuni maestri per ricollocarla con un vigore più forte nelle necessità e nelle mancanze del nostro presente, laddove quella stessa mancanza era stata identificata come un terreno fertile per porre delle nuove basi dalle menti più sensibili e da alcuni profeti dell'Architettura e della Vita.

E SE LA CITTÀ ANALOGA  
NON SI ESAURISSE SOLO IN  
UNA INTENZIONE PROGETTUALE  
MAGISTRALE MA ANCHE IN  
UNA COSTRUZIONE CONCRETA  
E REALIZZABILE A PARTIRE  
DALLO STUDIO DELLA BOZZA  
DI ALCUNI MAESTRI PER  
RICOLLOCARLA CON UN VIGORE  
PIÙ FORTE NELLE NECESSITÀ  
E NELLE MANCANZE DEL  
NOSTRO PRESENTE, LADDOVE  
QUELLA STESSA MANCANZA  
ERA STATA IDENTIFICATA COME  
UN TERRENO FERTILE PER PORRE  
DELLE NUOVE BASI DALLE MENTI  
PIÙ SENSIBILI E DA ALCUNI  
PROFETI DELL'ARCHITETTURA E  
DELLA VITA.



NUOVA  
TERRA<sup>3</sup>



**ISTRUZIONI**  
**D'USO**

**ã**

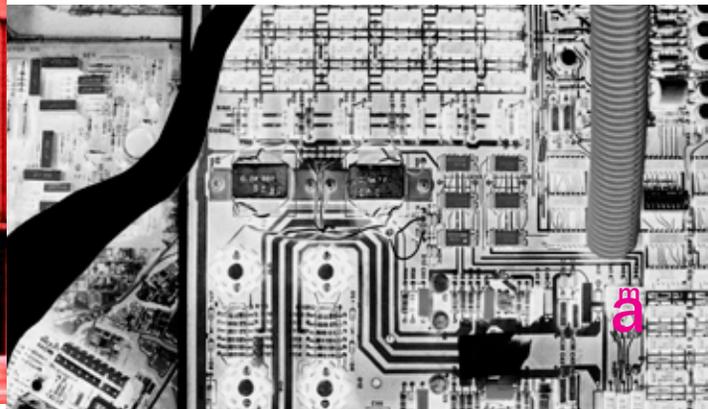
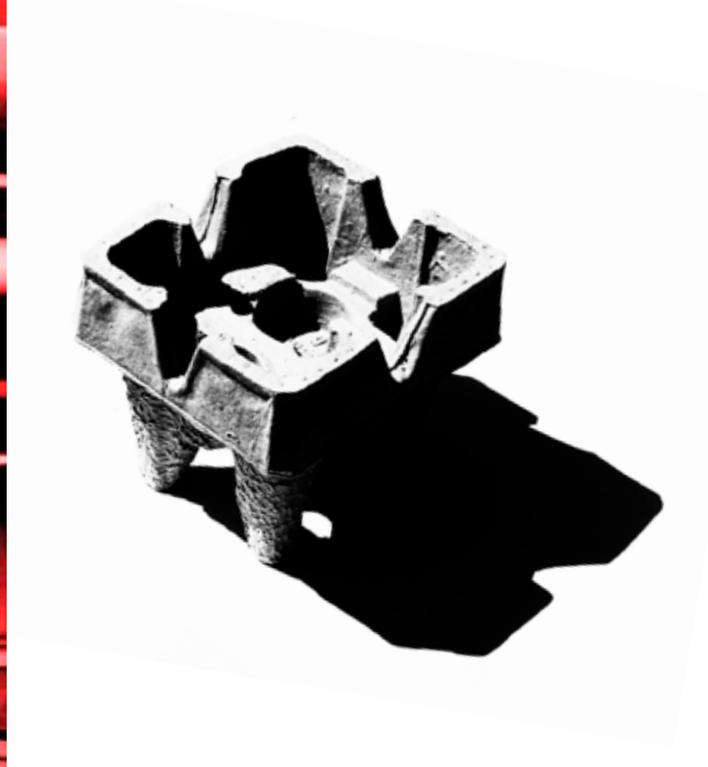
Il bianco è lo spazio ideale che contiene le nostre scelte progettuali, la **selezione** delle nostre esperienze, l'inchiostro stesso e tutti gli elementi analizzati e bonificati; il nero sono gli stessi elementi scelti e pescati per caratterizzare questo libro che di per sé è fino a prova contraria un altro **contenitore** di materia. Il rosso rappresenta le **sezioni** di alcune componenti nevralgiche da cui parte o arriva (e potrebbe continuare) la mia analisi.

IL BIANCO È LO SPAZIO  
IDEALE CHE CONTIENE LE NOSTRE  
SCELTE PROGETTUALI, LA  
**SELEZIONE** DELLE NOSTRE ESPE-  
RIENZE, L'INCHIOSTRO STESSO  
E TUTTI GLI ELEMENTI  
ANALIZZATI E BONIFICATI; IL  
NERO ~~MA~~ SONO GLI STESSI  
ELEMENTI SCELTI E PESCATI  
PER CARATTERIZZARE QUESTO  
LIBRO CHE DI PER SÈ È  
FINO A PROVA CONTRARIA  
UN ALTRO **CONTENITORE** DI  
MATERIA. IL **ROSSO** RAPPRESENTA  
LE **SEZIONI** DI ALCUNE COMPONENTI  
NEURALGICHE DA CUI PARTE O  
ARRIVA (E POTREBBE CONTINUARE)  
LA MIA ANALISI.

L'ARCHITETTURA ESIGE LA  
PRESENZA DI NUOVI MAESTRI.  
DI NUOVE ANALISI. DI NUOVE  
LEGGI. A PARTIRE DALLA  
FOTOGRAFIA. DAL DISEGNO  
CI SI PUÒ IMMEDIATAMENTE  
RELAZIONARE AL PROGETTO.  
PUNTARE IL DITO VERSO  
L'ORIZZONTE. VERSO LA  
REALTÀ CHE È DAVANTI AI  
NOSTRI OCCHI. A PARTIRE  
DAL NOSTRO STUDIO.

PROGETTARE COME PROIETTARE,  
COME PUNTARE, IDENTIFICARE,  
PIÙ OBIETTIVI IMMEDIATI E  
ESSENZIALI DELL'ARCHITETTURA  
E PUNIRLI I NOSTRI OBIETTIVI  
PERCHÉ RIGUARDANO IL NOSTRO  
MONDO. PROIETTAMOCI IN  
AVANTI! PROIETTIAMO I NOSTRI  
BUONI PROPOSITI NELLA REALTÀ  
CHE VIVIAMO OGNI GIORNO.  
IL CAMBIAMENTO È POSSIBILE...

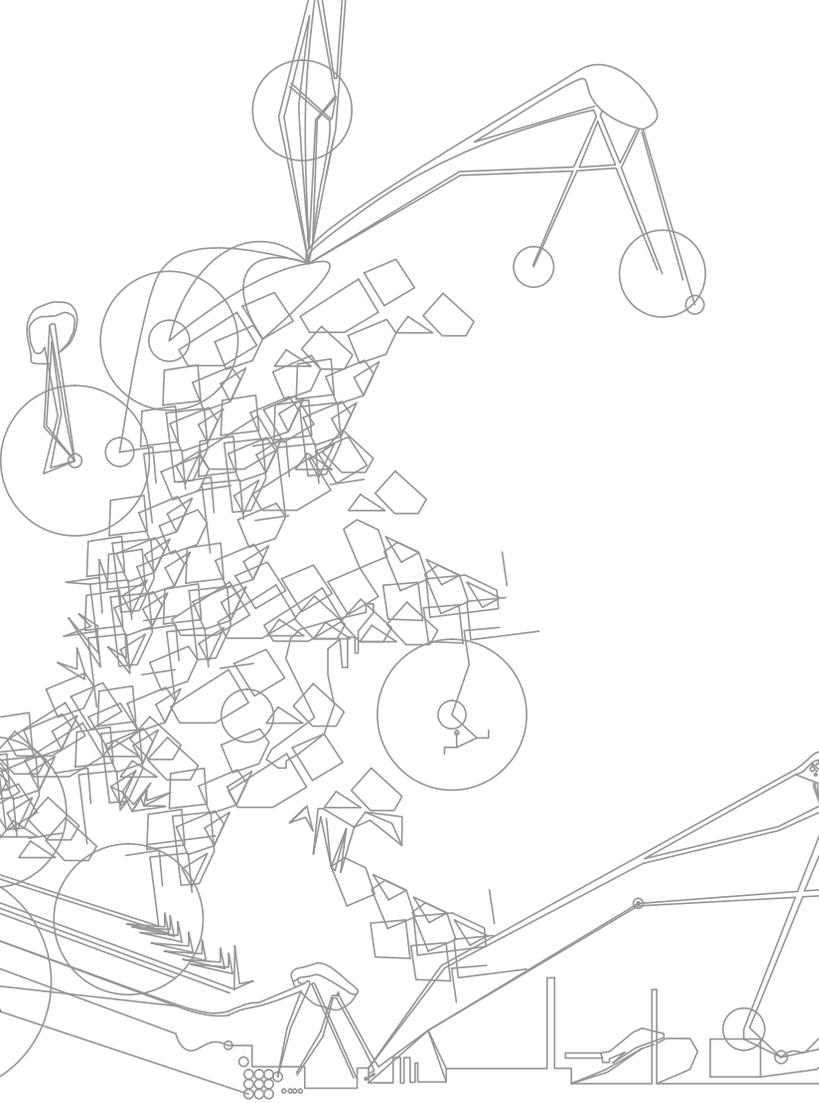
L'Architettura esige la presenza di nuovi maestri. Di nuove analisi. Di nuove leggi. A partire dalla fotografia. Dal disegno. Ci si può immediatamente relazionare al progetto. Puntare il dito verso l'orizzonte. Verso la realtà che è davanti ai nostri occhi. A partire dal nostro studio. Progettare come proiettare, come puntare, identificare gli obiettivi immediati e essenziali dell'Architettura e quindi i nostri obiettivi perchè riguardano il nostro mondo. Proiettiamoci in avanti! Proiettiamo i nostri buoni propositi nella realtà che viviamo ogni giorno. Il cambiamento è possibile.

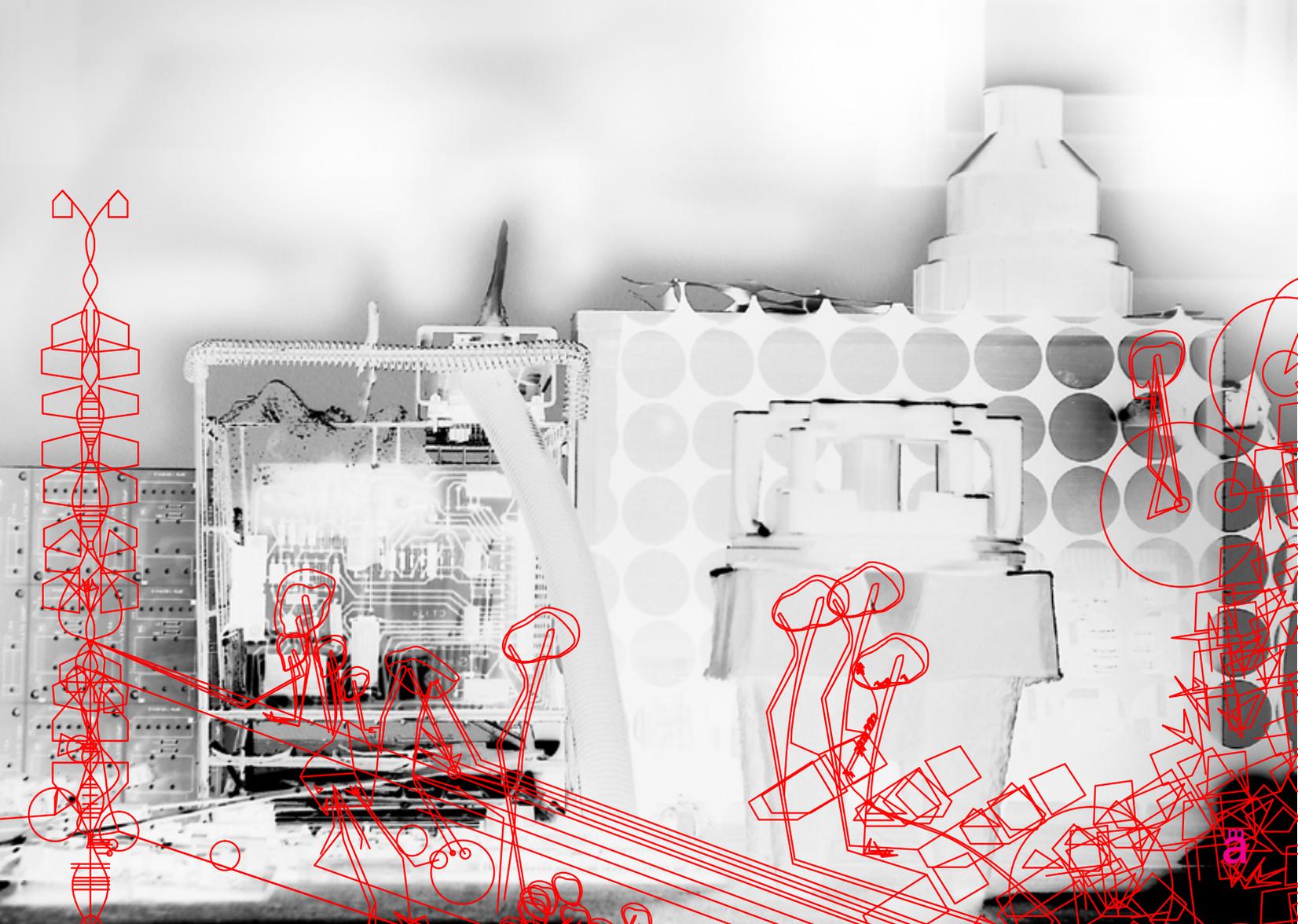


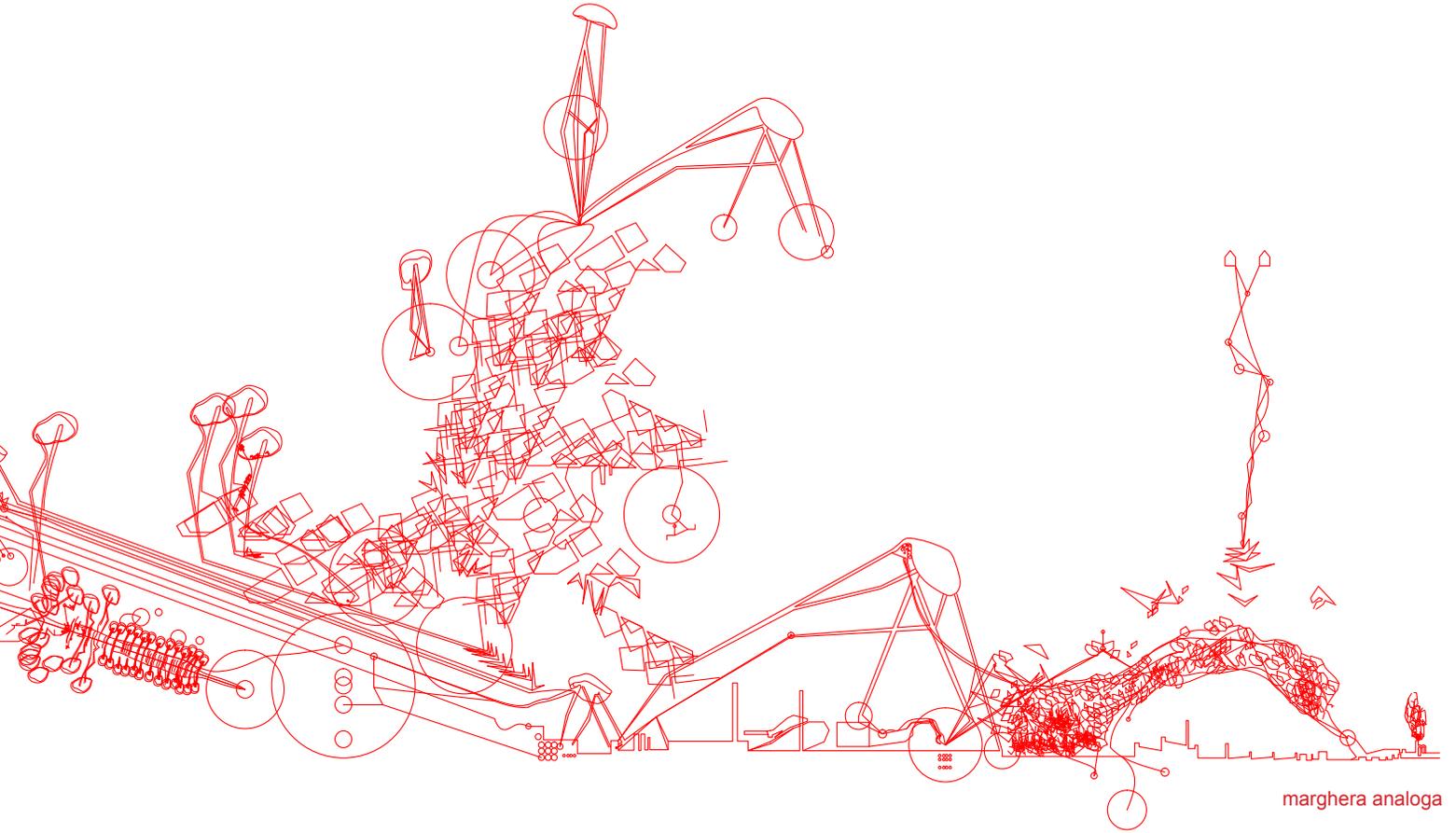


Ponendo un'attenzione mirata sulle cose. Possiamo arrivare alla consapevolezza. Che l'insieme e il legame arterioso e fittissimo tra tutte le sfere della conoscenza e di ciò che appartiene anche a quello che non conosciamo. È uno dei fondamenti principali dell'Architettura. Esso può essere il punto di partenza. Un punto di energia. Un punto di genesi. Che possa davvero portare ad una riflessione sincera sull'aspetto su cui vogliamo soffermarci la ricerca.

ponendo un'ATTENZIONE  
MIRATA sulle COSE.  
POSSIAMO ARRIVARE ALLA  
CONSAPEVOLEZZA, CHE  
L'INSIEME e IL LEGAME  
ARTERIOSO e FITTISSIMO  
FRA TUTTE le SFERE  
della CONOSCENZA e  
di ciò che APPARTIENE  
anche a quello cui NON  
CONOSCIAMO. È UNO DEI  
FONDAMENTI PRINCIPALI  
dell'ARCHITETTURA. ESSO PUÒ  
ESSERE il punto di  
PARTENZA. UN punto di  
ENERGIA. UN punto di  
GENESI. CHE POSSA davvero  
PORTARE ad UNA riflessione  
SINCERA sull'ASPETTO su cui  
VUOLIAMO SI SOFFERMA LA  
RICERCA.







marghera analoga



marghera analoga.

Durante il corso del workshop ho cercato di elaborare alcune tavole in cui si evidenziassero i caratteri collettivi di queste Architetture accomunate da una monumentalità esemplificativa della volontà di preservare e raccogliere alcune parti positive della città e alzarle verso il cielo. I mostri di Marghera sono da sempre presenti nel nostro immaginario collettivo. Solo una meticolosa analisi nel progetto rende possibile una sintesi capace di toccare contemporaneamente e tenere insieme diverse caratteristiche e tematiche. Così dai gasometri nascono nuove cellule e meccanismi agili che comunicano con altri organismi mentre alcune parti di città scoprono nuove leggi della dinamica ascoltando le nuove morfologie dei progetti: un nuovo dna purificato è sorto dopo il caos iniziale.

"MARGHERA ANALOGA"  
Durante il corso del workshop  
ho cercato di elaborare alcune  
tavole in cui si evidenziassero  
alcuni caratteri collettivi  
di queste architetture  
accomunate da una monumentalità  
esemplificativa della  
volontà di preservare e  
raccogliere alcune parti  
positive della città e alzarle  
verso il cielo. I mostri di  
Marghera sono da sempre  
presenti nel nostro immaginario  
collettivo. Solo una meticolosa  
analisi nel progetto rende  
possibile una sintesi capace  
di toccare contemporaneamente  
e tenere insieme  
diverse caratteristiche e  
tematiche. Così dai gasometri  
nascono nuove cellule e  
meccanismi agili che  
comunicano con altri organismi  
mentre alcune parti di città  
scoprono nuove leggi della  
dinamica ascoltando le nuove  
morfologie dei progetti:  
un nuovo dna purificato è  
sorto dopo il caos iniziale.



# Analogia

analogia s. f. [dal lat. *analogia*, gr. , «**relazione di somiglianza, uguaglianza di rapporti, proporzione matematica**», der. di ἀναλογος «analogos»].

1. Rapporto di somiglianza tra due oggetti, tale che dall'eguaglianza o somiglianza constatata tra alcuni elementi di tali oggetti si possa dedurre l'eguaglianza o somiglianza anche di tutti gli altri loro elementi. Più genericam., nell'uso com., il **rapporto** che la mente coglie fra due o più cose che hanno, nella loro **costituzione**, nel loro comportamento, nei loro processi, qualche tratto comune: *a. di gusti, di caratteri, di idee fra due persone; due teorie che hanno a. fra loro; c'è molta a. fra l'arabo e l'ebraico; avere a., essere in a.; il criterio dell'analogia.*

2. a. In diritto, procedimento mediante il quale, in assenza di norme che disciplinino espressamente un caso, il giudice (o altro interprete del diritto) applica le norme previste per casi simili o materie analoghe.

b. In **filosofia**, il termine è stato variamente inteso nell'età classica e nella scolastica: per Aristotele, è identità del rapporto che unisce due a due i termini di due o più coppie; per Euclide equivale a **proporzione matematica**; per gli scolastici consiste essenzialmente nell'attribuzione di un medesimo predicato a persone o cose o concetti che non sono tra loro uguali (nel qual caso l'uso del predicato sarebbe univoco) né diversi (uso equivoco del predicato) ma analoghi (per es., è per analogia che si può applicare il verbo «vivere» sia agli animali sia alle piante). *Ragionamento per analogia*, operazione mentale consistente nell'affermare di un essere **ciò che si è osservato in un essere simile**.

c. In linguistica, il termine è usato con due valori diversi: con

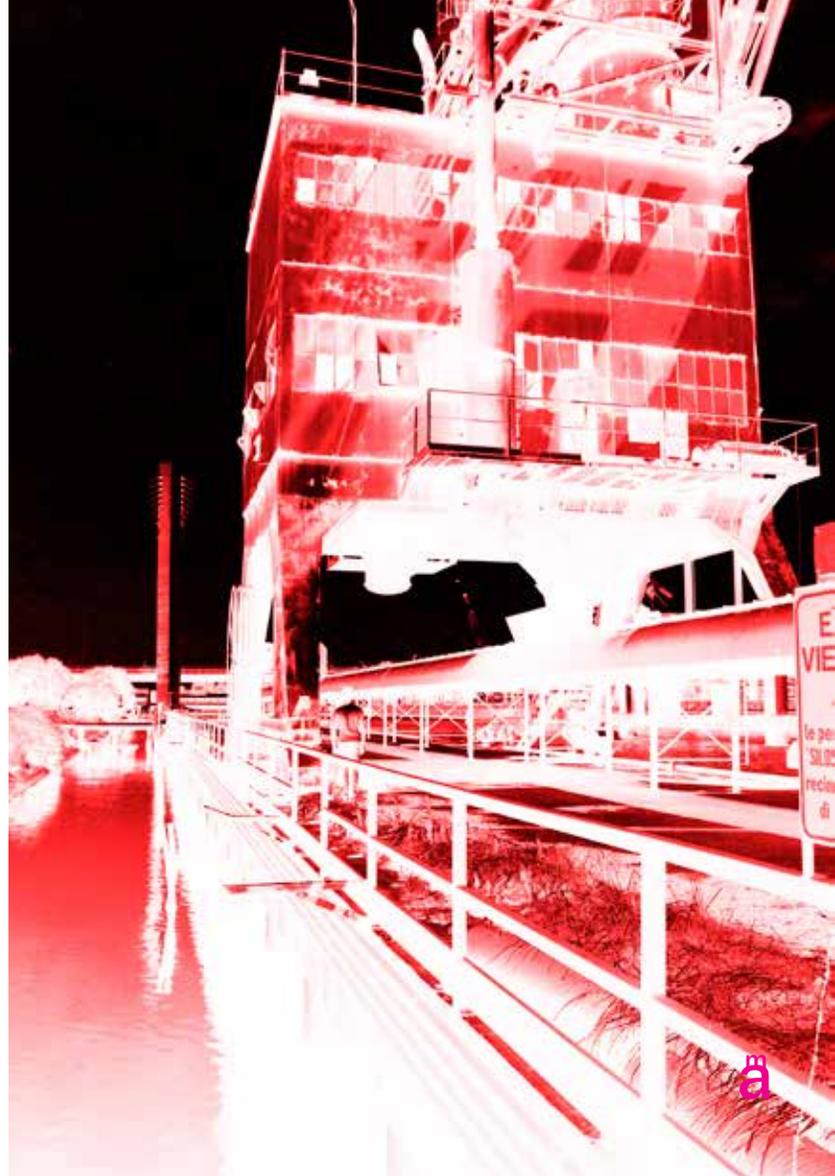
riferimento alle lingue classiche, **armonia o regolarità di rapporti** tra gli elementi linguistici, che i grammatici greci della scuola alessandrina (*analogisti*) considerarono come principio fondamentale della lingua, in opposizione ai grammatici della scuola di Pergamo (*anomalisti*) che tale principio vedevano invece nell'irregolarità o anomalia. In linguistica storica, l'influenza assimilatrice esercitata da forme linguistiche dotate di una particolare forza attrattiva; così, per es., il ditongo *-ie-* nelle forme *mietiamo, mietete* è dovuto all'analogia con le forme *mieto, mieta*, ecc. in cui esso, perché accentato, era regolare; *risposto, nascosto, rimasto* (in luogo di *risposo, nascoso, rimaso*) sono tutti modellati su *posto*.

d. In **letteratura**, procedimento proprio di tendenze poetiche moderne come l'ermetismo e la «poesia pura», per cui al rapporto tradizionale della comparazione viene sostituito il **rapporto di identità** (con la soppressione, in pratica, del *come* o di altro esplicito legame comparativo); così nei due versi di G. Ungaretti: «Le mani del pastore erano un vetro Levigato da fioca febbre».

e. In **biologia, identità o somiglianza di funzioni** tra organi diversi per origine e morfologia (per es., in zoologia, i polmoni dei mammiferi, le branchie dei pesci e le trachee degli insetti; in botanica, le lamine fogliari, i fillodi di alcune alghe, le foglioline del muschio, il tallo dei licheni, formazioni tutte adattate alla fotosintesi).

f. In **fisica**, si parla di analogia tra due fenomeni fisici differenti quando essi sono retti da equazioni identiche cosicché la teoria di uno è valida anche per l'altro, a parte, naturalmente, il diverso significato dei simboli che compaiono nelle **equazioni descrittive**.

Speranze e aspettative per la città di Marghera. La città che, pur avendo delle grandi dimensioni, è comunque in ricerca di una sua protezione interiore, di un suo volersi raccogliere per cercare un'intimità antica.





# Arca

arca s. f. [lat. arca, dal tema di arcēre «**contenere**»].

1. a. Mobile, usato spec. nell'età antica e nel medioevo, a forma di cassa: di **uso sacro**, come quelle, talora preziose per materia e per lavoro, destinate a conservare le reliquie, o di uso profano, come quelle che servivano a contenere vesti, denaro e altri oggetti necessari alla vita domestica; con quest'ultima destinazione, l'arca è rimasta nell'arredamento rustico, spec. nelle regioni (per es., Sardegna) ove l'artigianato ha mantenuto le sue tradizioni.

b. Nella terminologia amministrativa dell'età imperiale romana, qualsiasi specie di cassa pubblica.

c. letter. **Scrigno**, forziere: *avria mestier di tal milizia Che non curasse di mettere in a.* (Dante). È di uso com. nelle locuz. fig.: *un'a. di scienza, di dottrina*, epiteti riferiti a persona assai dotata.

2. a. Sorta di cassa di pietra o di marmo, ricoperta in genere da un coperchio a forma di tetto e ornata di rilievi, usata anticamente con funzione di tomba, simile al **sarcofago** ma più grande e **monumentale**, collocata talvolta, soprattutto nell'età medievale, lungo le pareti delle chiese o dei chiostri, o sulle pubbliche piazze (spesso elevata dal suolo, spec. in quest'ultimo caso, su colonne o su una base a pilastro): *le a. di Arnolfo di Cambio* (nella chiesa di S. Domenico a Orvieto e di S. Francesco a Viterbo); *le a. degli Scaligeri a Verona*.

b. poet. Monumento sepolcrale in genere: *l'a. di colui* [Michelangelo] *che nuovo Olimpo Alzò in Roma a' Celesti* (Foscolo).

c. Sinon., poco com., di *arcella* nell'altare paleocristiano.

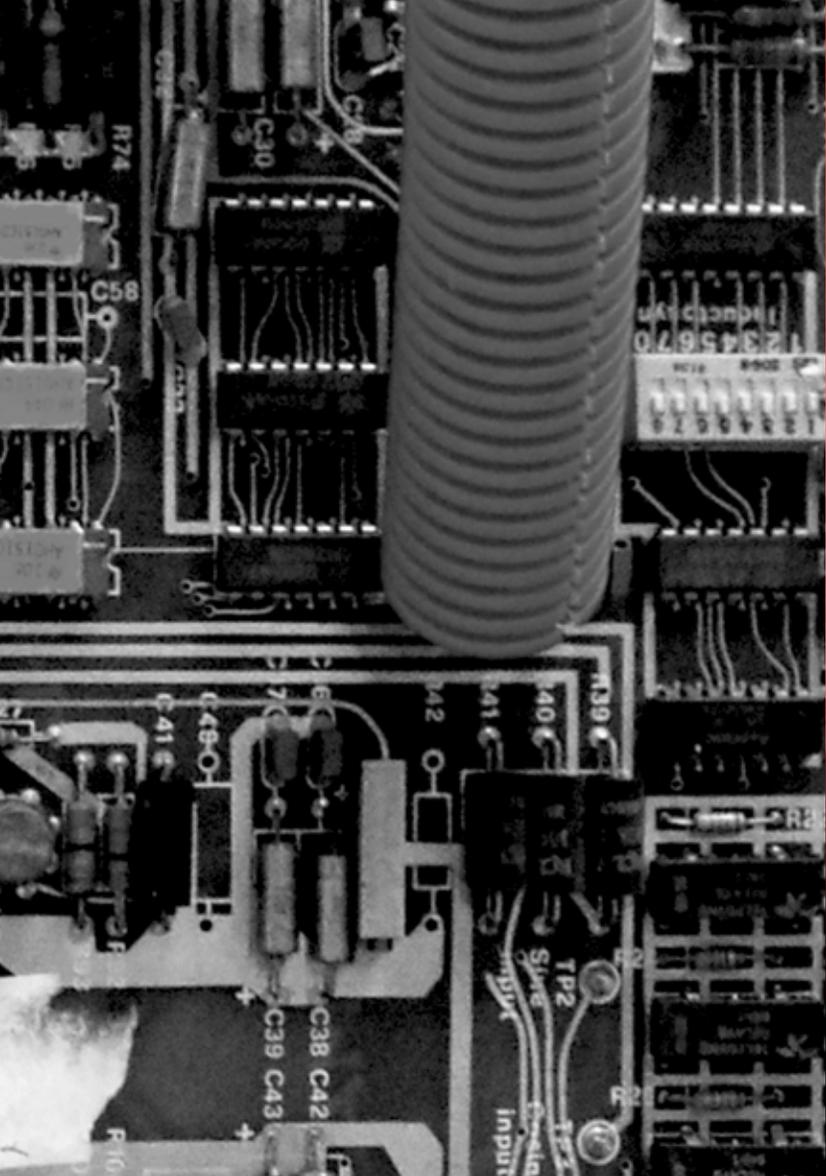
3. Nella storia ebraica, *a. dell'alleanza* (o *della testimonianza o di Dio*, ecc.), cassa portatile di legno d'acacia, che **conteneva le tavole della Legge** ed era perciò l'oggetto più sacro

degli Israeliti; ricoperta da lamine d'oro puro, con quattro anelli d'oro per le stanghe di trasporto, aveva sopra il propiziatorio, sui lati del quale erano collocate due figure di cherubini.

4. *A. di Noè*: cassone di giunchi intrecciati (ebr. *tēbah*) galleggiante, che Noè avrebbe costruito per ordine di Dio, allo scopo di salvarsi dal diluvio insieme con la famiglia e con esemplari delle specie animali; è descritta nel cap. 6 del *Genesi* come una vera e propria cassa, di grandi dimensioni, munita di tetto o coperchio apribile, di una porta laterale e di un'apertura per illuminazione e aerazione. Lo stesso termine è usato nella Bibbia, in ebraico e nella traduzione greca, per indicare la cassetta entro cui fu posto sulle acque del fiume Mosè fanciullo. Locuzioni: *essere, sembrare un'a. di Noè*, di luogo in cui siano riuniti vari animali; *più vecchio dell'a. di Noè*, vecchissimo.

5. In zoologia: a. Genere (lat. scient. *Arca*) di molluschi della famiglia arcidi.

b. *Arca di Noè*, **mollusco bivalve** della famiglia arcidi (lat. scient. *Arca noae*).



Ho cercato di contenere la Mole Antonelliana a Torino dentro la coppa della statua della Madonna presso la Chiesa Gran Madre, così da avere un'idea ancora più emblematica e divina dell'Architettura.

HO CERCATO DI CONTENERE  
LA MOLE ANTONELLIANA A  
TORINO DENTRO LA COPPA  
DELLA STATUA DELLA  
MADONNA PRESSO LA CHIESA  
GRAN MADRE, COSÌ DA  
AVERE UN'IDEA ANCORA  
PIÙ EMBLEMATICA E  
DIVINA DELL'ARCHITETTURA.



# Bonificare

bonificare v. tr. [dal lat. mediev. *bonificare*, comp. di *bonus* «buono» e tema di *facĕre* «fare»] (*io bonifico, tu bonifichi, ecc.*).

1. a. **Prosciugare** e **risanare** con opere tecniche e idrauliche terreni malsani e paludosi, rendendoli così adatti a lavori agricoli.

b. Eseguire, in una zona prosciugata o povera di acque, di abitazioni, ecc., tutte quelle opere fondiari che la rendano efficiente ai fini della produzione e dell'insediamento umano.

2. Compiere le operazioni di bonifica dei campi o dei terreni minati; **risanare** zone colpite da aggressivi chimici; restituire a condizioni di equilibrio naturale territori gravemente inquinati o danneggiati dal punto di vista ecologico.

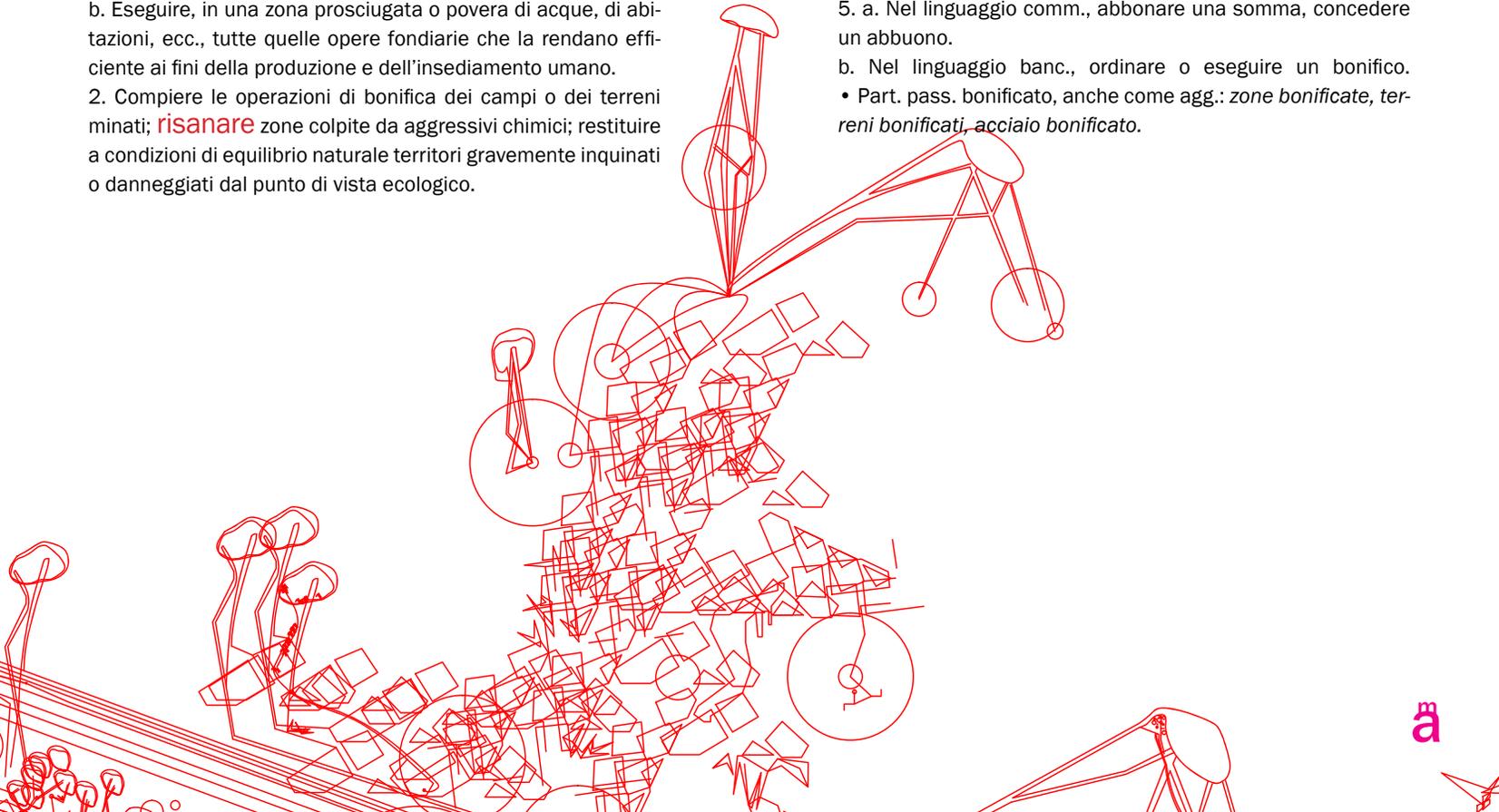
3. fig., non com. Risanare moralmente eliminando o allontanando quanto è causa di corruzione e di vizio: *b. gli ambienti in cui si annida la malavita.*

4. Nel linguaggio della tecnica, **depurare**; in partic., sottoporre l'acciaio al trattamento termico di bonifica.

5. a. Nel linguaggio comm., abbonare una somma, concedere un abbuono.

b. Nel linguaggio banc., ordinare o eseguire un bonifico.

• Part. pass. bonificato, anche come agg.: *zone bonificate, terreni bonificati, acciaio bonificato.*



# Caverna

Cavèrna s. f. [lat. *cavĕrna*, der. di *cavus* «cavo, incavato»].

1. a. Cavità a sviluppo prevalentemente orizzontale sotto le pendici di un rilievo. In geografia fisica, ogni concamerazione esistente nel suolo, originata da fenomeni carsici (*c. carsica*), erosivi, idrometeorici, vulcanici, ecc., e caratterizzata da scarso sviluppo in lunghezza in rapporto all'ampiezza (nel caso contrario si parla di *grotta*). *Uomo delle c.*, uomo preistorico e, fig., uomo rozzo, maleducato, poco socievole.

b. estens. Qualsiasi grande cavità; anche scherz.: *ha una bocca che pare una caverna*.

c. fig. Di abitazioni rozze e primitive: *case che sono vere caverne*.

2. Erosione dell'interno delle bocche da fuoco, dovuta all'alto potere calorifico dei **gas** prodotti dall'**esplosione** della carica di lancio.

3. *C. tubercolare*: cavità di varie dimensioni che si forma per lo più nel corso della tubercolosi essudativa ed evolutiva del polmone (ma anche di altri organi, come i reni) per distruzione del parenchima. Dim. cavernétta, cavernèlla; accr. cavernóne m.; pegg. cavernàccia.



## Lente

lente2 s. f. [dal lat. *lens lentis* «lenticchia», da cui si sviluppano metaforicamente gli altri sign., per la somiglianza di forma col seme della pianta].

1. Lo stesso, e meno com., che *lenticchia*, soprattutto per indicare il seme.

2. In botanica, *lenti di palude*, altro nome comune delle *lenticchie d'acqua*, piante acquatiche della famiglia lemnacee (v. *lemnacee*).

3. Dispositivo ottico rifrangente, costituito da una **porzione di materiale trasparente** omogeneo (per lo più vetro) limitato da due superfici, di cui almeno una curva, atto a fornire immagini, reali o virtuali, di oggetti (detta anche *l. semplice* per distinguerla da una *l. composta*, dispositivo avente gli stessi scopi ma costituito da più lenti semplici accostate o incollate fra loro): *l. d'ingrandimento*, lente mediante la quale l'osservatore **vede** dell'oggetto reale un'immagine virtuale, dritta, ingrandita; *guardare, esaminare, leggere con una l.*; *le l. del microscopio, del binocolo*; *lenti da occhiali*, per correggere difetti della vista. Al plur., *le l.*, gli occhiali (o anche, oggi, per ellissi, *le lenti a contatto*): *portare le l.*; *avere bisogno delle l. per leggere*; fig., *guardare, analizzare con la lente* (o con *la lente d'ingrandimento*, non com. *guardare con le l. del pedante*), osservare, giudicare con minuziosità pedantesca. Nel linguaggio com.: *ci vorrebbe la l.* (o *la l. d'ingrandimento*), quando ci viene presentato un oggetto piccolo o si deve leggere una scrittura troppo minuta. In partic., in ottica, *l. addizionali*, quelle che in una macchina fotografica vengono applicate anteriormente all'obiettivo per modificare la distanza focale; *l. composte*, denominazione generica di sistemi ottici costituiti da più lenti semplici coassiali tenute insieme mediante una montatura me-

tallica o mediante incollatura; *l. convergenti o divergenti*, lenti che rifrangono i raggi in modo da avvicinarli oppure in modo da allontanarli dall'asse ottico; *l. obbiettiva* e *l. oculare*, in strumenti per la visione (cannocchiali, microscopî, telescopî, ecc.), la lente – in generale, una lente composta – che, rispettivamente, è rivolta verso l'oggetto osservato o alla quale s'accosta l'occhio per osservare; *l. sottile*, lente il cui spessore sia lecitamente trascurabile rispetto ai raggi di curvatura delle facce e rispetto alla distanza degli oggetti; *l. elettriche*, nell'ottica delle onde hertziane, qualsiasi dispositivo atto a produrre fenomeni di rifrazione delle onde medesime; *l. elettroniche*, nell'ottica elettronica, dispositivi (detti anche *obbiettivi elettronici*) – costituiti da un certo numero di conduttori di forma opportuna, portati a differenti potenziali elettrostatici (*l. elettrostatica*), o di magneti (*l. magnetica*) – capaci di deviare le traiettorie di un **fascio di elettroni**, così da dar luogo a fenomeni di rifrazione elettronica, in modo analogo a quanto fanno le lenti ottiche.

5. Per analogia di forma con le lenti ottiche.  
a. In idraulica, *l. idrometrica*, apparecchio limitatore di portata, usato in alcuni impianti di distribuzione dell'acqua, consistente in un disco di porcellana con un foro al centro, regolabile in modo da determinare una portata prestabilita.

b. Negli orologi a pendolo, la parte terminale del pendolo stesso, foggiate solitamente in forma di disco sottile a superficie convessa da entrambe le parti.

c. In geologia, forma di giacitura di rocce o di ammassi minerali, caratterizzata da grande sviluppo in due sole dimensioni, e quindi di forma grossolanamente lenticolare. • Dim. *lentina* (con sign. generico o per indicare in partic. le lenti a contatto), e con accezione propria *lentino m.* (v. *lentino1*).

Credo fermamente che il bisogno di congelare la naturalezza del dinamismo delle nostre naturali intenzioni e dei nostri bisogni sia fondamentale per tutelare prima di tutto noi stessi nei confronti di ciò che potrebbe risultare non essenziale. Teniamo ben stretti dunque i valori dell'uomo, e cerchiamo di farci sorprendere sempre e anche traumatizzare a volte, al fine di rinnovarci continuamente insieme per poter dedurre nuove strade, nuove frontiere che non sono poi così lontane, se lo vogliamo.

CREDO FERMENTEMENTO CHE  
IL BISOGNO DI CONGELARE  
LA NATURALITÀ DEL  
DINAMISMO DELLE NOSTRE  
NATURALI INTENZIONI  
E DEI NOSTRI BISOGNI SIA  
FONDAMENTALE PER TUTELARCI  
PRIMA DI TUTTO NOI STESSI  
NEI CONFRONTI DI CIÒ CHE  
POTREBBE RISULTARE  
NON ESSENZIALE. TENIAMO  
BEN STRETTI SEMPRE I  
VALORI DELL'UOMO E CERCHIAMO  
DI FARCI SORPRENDERE  
SEMPRE E ANCHE TRAUMATIZZARE  
A VOLTE, AL FINE DI RINNOVARCI  
CONTINUAMENTE INSIEME  
PER POTER DEDURRE NUOVE  
STRADE NUOVE FRONTIERE CHE  
NON SONO POI COSÌ LONTANE,  
SE LO VOGLIAMO.

# Mito

mito s. m. [dal gr. μῦθος «parola, discorso, racconto, favola, leggenda»].

1. Narrazione fantastica **tramandata** oralmente o in forma scritta, con valore spesso religioso e comunque simbolico, di gesta compiute da figure divine o da antenati (esseri *mitici*) che per un popolo, una cultura o una civiltà costituisce una spiegazione sia di fenomeni naturali sia dell'esperienza trascendentale, il **fondamento** del sistema sociale o la giustificazione del significato sacrale che si attribuisce a fatti o a personaggi storici; con lo stesso termine si intende anche ciascuno dei temi della narrazione mitica in quanto trattati ed eventualmente rielaborati in opere letterarie o filosofiche (per Platone, rappresentazione verosimile, in forma di allegoria, di realtà inaccessibili da parte della ragione): *i m. della genesi del mondo e dell'uomo; il crearsi, il diffondersi di un m.; i m. greci, romani, orientali; il m. di Prometeo, di Teseo e Arianna; il m. della spedizione degli Argonauti può essere interpretato come allegoria delle antiche navigazioni; il m. della reincarnazione in Platone*. In quanto fenomeno antropologico il mito, a partire dal sec. 19°, è stato oggetto di teorie che lo hanno interpretato, volta a volta, come **espressione** di una fase dello sviluppo storico della comunicazione umana, come testimonianza di esperienze e pratiche primitive ritenute comuni a tutti i popoli, o, più recentemente, come l'espressione simbolica di credenze e comportamenti tradizionali, radicati nelle strutture profonde della psiche (e dunque essenzialmente universali, al di là delle differenze di forma) oppure prodotti di condizioni socio-economiche storicamente determinate e allo stesso tempo strumenti di coesione ideologica e di conservazione sociale.

2. estens. a. Idealizzazione di un evento o personaggio storico

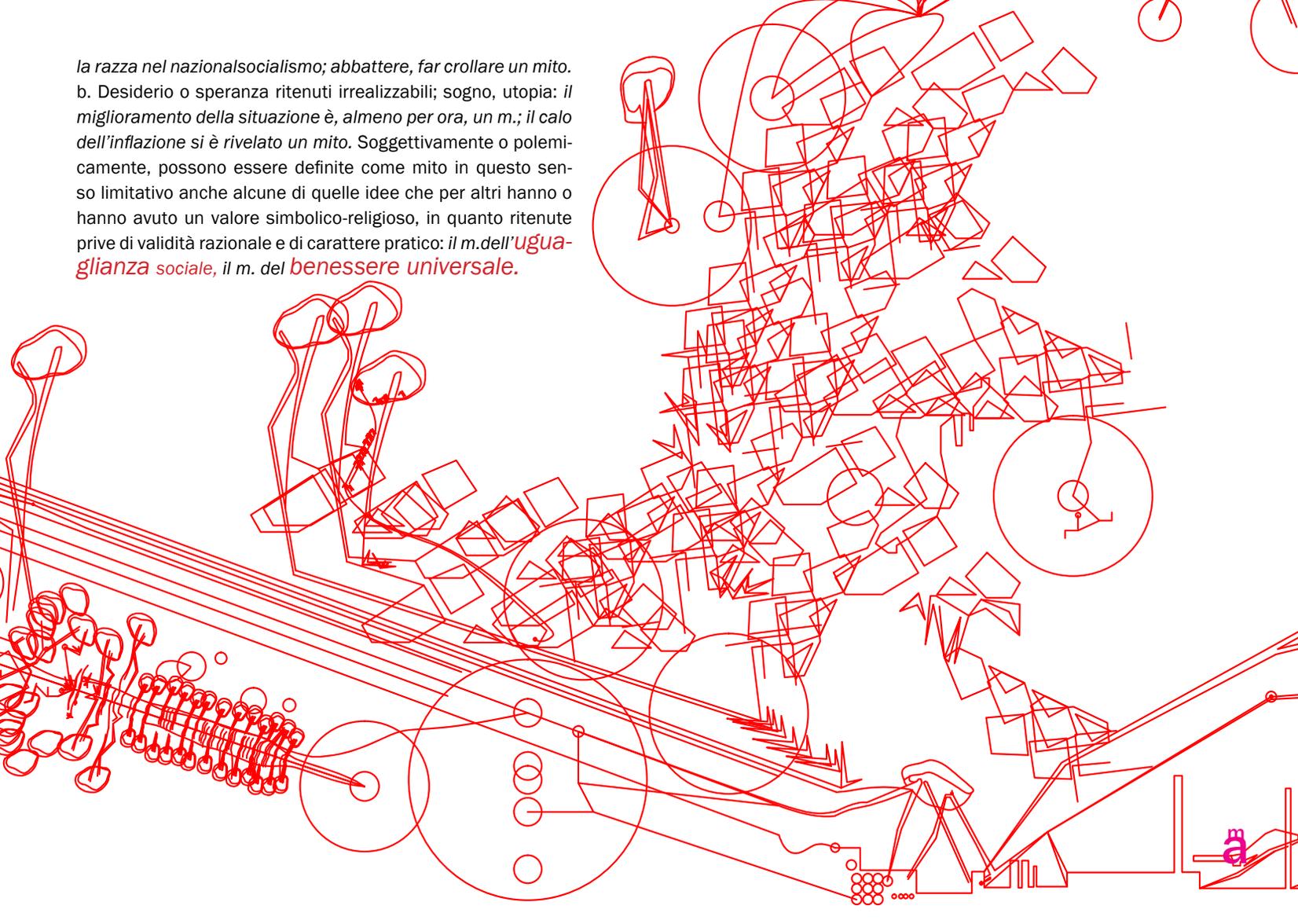
che assume, nella coscienza del poster o anche dei contemporanei, carattere e proporzione quasi leggendaria, esercitando un forte potere di attrazione sulla fantasia e sul sentimento di un popolo o di un'età: *il m. di Cesare; il m. di Roma nel medioevo; il m. napoleonico; fare un m. di qualcuno o di qualche cosa; anche, di personaggi o eventi (reali o no) che, amplificati dall'immaginazione popolare, diventano simboli di comportamenti o di atteggiamenti umani attraverso la mediazione letteraria: il m. di Faust; il m. di Don Giovanni; il m. della corsa all'oro nel Nordamerica; oppure, più recentemente, di personaggi dello spettacolo o dello sport che, per la grande popolarità raggiunta, siano diventati degli idoli per le folle: il m. di Rodolfo Valentino, della divina Greta Garbo; il m. della Callas; il m. di Coppi nella storia del ciclismo; diventare un m. dell'atletica; la fine di un m., l'inizio del tramonto di un atleta, quando perde la sua invincibilità.*

b. Con sign. affine, idoleggiamento di un personaggio, o di un momento storico, nel quale si riflettono il gusto e la sensibilità di un'epoca: *il m. di Virgilio nel medioevo, e il m. del medioevo nel Romanticismo.*

c. Motivo ideale o trasfigurazione della fantasia che assume particolare importanza e ricorre frequente nell'opera di un autore o caratterizza il gusto di un ambiente culturale: *il m. della donna angelicata nello stilnovismo; il m. della bellezza nei lirici del Cinquecento; il m. rousseauiano del «buon selvaggio»; il m. del «fanciullino» nel Pascoli; il m. del superuomo in D'Annunzio.*

3. a. Rappresentazione ideale o ideologica della realtà che, proposta in genere da una élite intellettuale o politica, viene accolta con fede quasi mistica da un popolo o da un gruppo sociale: *il m. positivista del progresso; il m. della purezza del-*

la razza nel nazionalsocialismo; abbattere, far crollare un mito.  
b. Desiderio o speranza ritenuti irrealizzabili; sogno, utopia: *il miglioramento della situazione è, almeno per ora, un m.; il calo dell'inflazione si è rivelato un mito. Soggettivamente o polemicamente, possono essere definite come mito in questo senso limitativo anche alcune di quelle idee che per altri hanno o hanno avuto un valore simbolico-religioso, in quanto ritenute prive di validità razionale e di carattere pratico: il m. dell'uguaglianza sociale, il m. del benessere universale.*



# Struttura

struttura s. f. [dal lat. *structura*, der. di *struĕre* «**costruire, ammassare**», part. pass. *structus*]. – In senso ampio, la costituzione e la distribuzione degli elementi che, in rapporto di correlazione e d'interdipendenza funzionale, formano un complesso organico o una sua parte; il complesso stesso, o un suo componente, inteso come **entità funzionalmente unitaria** risultante dalle relazioni reciproche dei suoi elementi costitutivi. Usi e sign. scient. e tecn. più rilevanti:

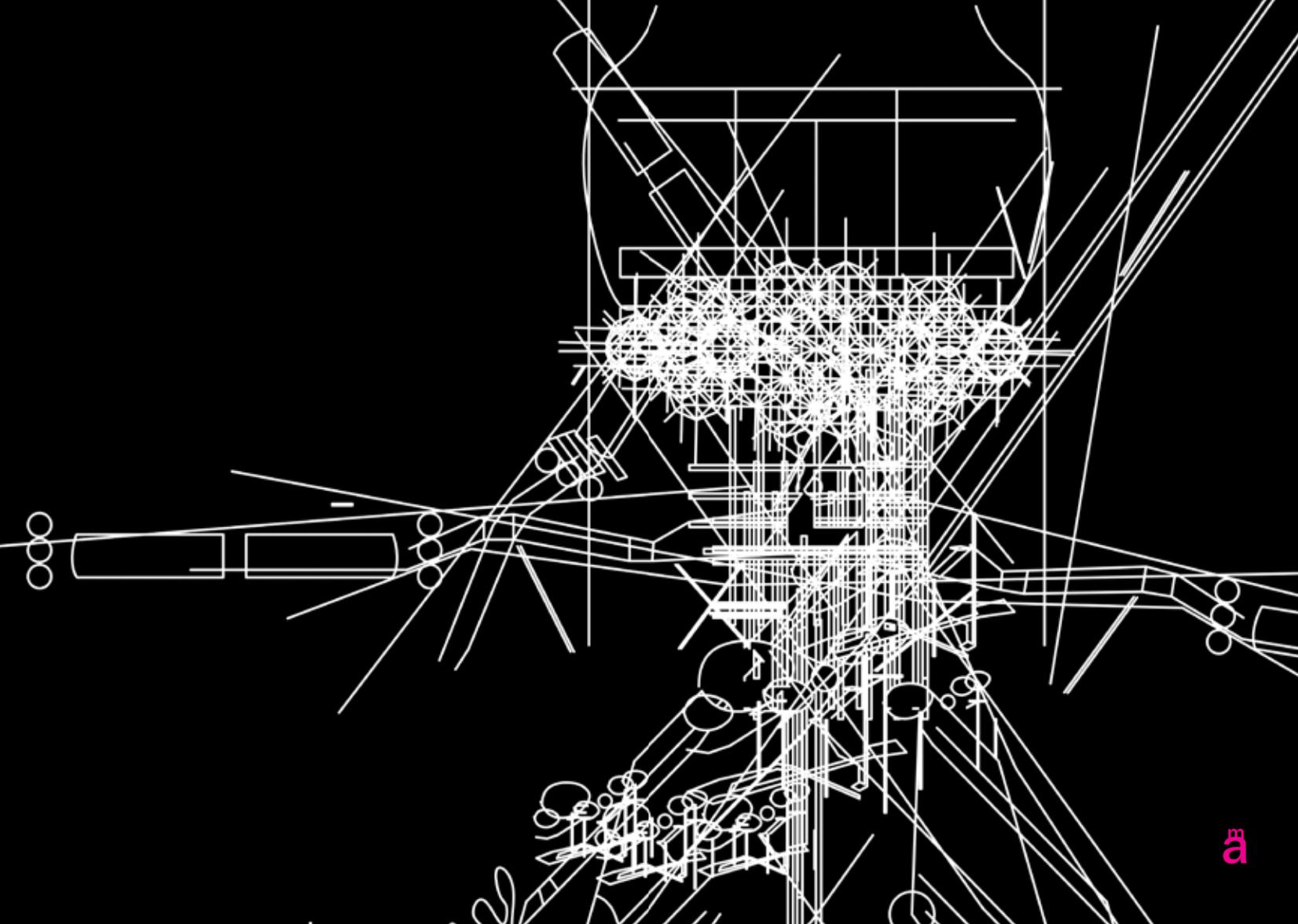
1. In architettura, e nelle costruzioni in genere, la **costituzione** e la **distribuzione** di un complesso o di una sua parte, e il complesso o la parte stessi risultanti dall'insieme degli elementi **componenti**: s. *architettiche, edilizie, meccaniche*; la s. *di un edificio, di un ponte*; la s. *di una macchina, di una nave, di un aereo, di un'astronave o di un missile*; la s. *della carrozzeria, dello scafo, della fusoliera, del modulo spaziale, ecc.*; una s. *armonica, elegante, equilibrata o disarmonica, pesante*. Nelle costruzioni edilizie, e civili in genere, con riferimento ai materiali costruttivi: s. *muraria, di cemento armato, metallica, lignea, ecc.*; con riferimento alla forma e a particolari schemi statici: s. *piana, spaziale, rettilinea, reticolare, ad arco, ecc.*, e s. *a sbalzo, intelaiata o a telaio, a guscio, sospesa, antisismica, ecc.*; secondo la diversa funzione: s. *semplice* (muro, trave, pilastro, ecc.) e s. *complessa* (ossatura di un edificio, impalcato di un ponte, ecc.); s. **principale** e s. **secondaria**; s. *portante*, se deve **soportare il peso di altre strutture** (s. *portate*) o di forze varie (vento, azioni sismiche, ecc.); secondo il modo in cui è sollecitata: s. *inflessa, compressa, pressoinflessa*.

2. a. In geologia, ogni lineamento di grande rilievo della crosta terrestre, come catene montuose, archi insulari, geosinclinali, ecc., cui si dà anche il nome, più definito, di s. *d'ordine ge-*

*otettonico*. In partic., s. *tettonica*, deformazione geometrica subita da formazioni rocciose in conseguenza di spinte e sforzi geodinamici: s. *a pieghe, a falde di ricoprimento, a faglie*. In geografia fisica, s. *ad altopiano*, consistente in un'estesa area continentale depressa al centro e con bordi rilevati (tipica dell'Australia e della Groenlandia); s. *tabulare*, v. *tabulare*.

b. In **mineralogia**, s. *cristallina*, la disposizione degli atomi e degli ioni nei solidi allo stato cristallino; in cristallografia, s. *di un aggregato*, la forma e l'orientamento reciproco degli individui cristallini uniti a formare l'aggregato: s. *fibrosa, fibroso-raggiata, lamellare, ecc.* Nella petrografia delle rocce cristalline, termine, spesso correlato a quello di tessitura, indicante l'insieme delle caratteristiche date dalla forma, dalle dimensioni e dalla relativa disposizione dei componenti minerali e della sostanza vetrosa eventualmente presente. Così si parla di s. *olocristallina, ipocristallina* e *vetrosa* a seconda che quest'ultima sia assente, presente o quasi del tutto preponderante, di s. *granulare* o *granitica* o *granitoide* se gli individui cristallini hanno più o meno tutti le stesse dimensioni, mentre viene detta *porfirica* se cristalli idiomorfi di notevoli dimensioni sono immersi in una pasta di fondo formata da cristalli, anch'essi idiomorfi, di dimensioni minutissime. Per particolari strutture di rocce effusive (*ofitica, intersertale, fluidale, perlitica, sferulitica, ialopilitica, microfelsitica, ecc.*), si vedano i singoli aggettivi, e così per le strutture *granoblastica, porfiroblastica, lepidoblastica, nematoblastica* delle rocce metamorfiche.

c. In agraria, s. *partito-parcellare*, quella in cui le particelle del terreno non hanno fra loro alcuna relazione di raggruppamento durevole, e quindi sono del tutto distaccate l'una dall'altra (stato polverulento) o formano un'unica massa impermeabile; s. **glomerulare**, quella, ottima per la vegetazione, in cui la



massa del terreno risulta di grumi (da 1 a 10 mm di diametro), separati l'uno dall'altro da lacune più o meno ampie, che ne determinano la sofficità.

d. In fisica, la costituzione e disposizione degli elementi di un'entità: *la s. intima della materia; s. della molecola, dell'atomo, del nucleo*; in partic., *s. della materia*, la disciplina che studia la fisica degli **stati aggregati**, comprendendo la fisica dei liquidi, dei solidi, dei cristalli, dei semiconduttori, ecc.; con riferimento alla spettroscopia atomica, *s. fine (o fina)*, la struttura a multipletti che presentano molte righe delle serie spettrali, dovuta all'orientamento dello spin degli elettroni; *s. iperfine*, la struttura a multipletti dello spettro atomico di una sostanza dovuta ai **momenti magnetici dei nuclei o alla composizione isotopica**.

e. In biologia, **la composizione e la disposizione delle parti che costituiscono un tessuto, un organo o un intero organismo**; si parla di *s. macroscopica, microscopica, submicroscopica (o ultramicroscopica)*, a seconda che sia rispettivamente osservabile senza ingrandimento, al microscopio ottico o risolubile con strumenti più potenti, come il microscopio elettronico. Anche, la disposizione relativa degli atomi in una molecola e di molecole in altre più complesse (struttura del DNA, struttura delle emoglobine, ecc.). In senso ampio (soprattutto nel linguaggio com.), l'insieme delle parti che concorrono a formare il corpo umano o qualsiasi altro organismo animale, e quindi anche la sua costituzione e conformazione.

f. In anatomia vegetale, la disposizione dei vari sistemi di tessuto (tegumentale, parenchimatico, conduttore e meccanico) negli organi delle piante: si distingue in *s. primaria* e *s. secondaria*, a seconda che risulti costituita solo da tessuti definitivi primari, oppure derivi dalla differenziazione successiva di tes-

suti definitivi secondari (v. tessuto).

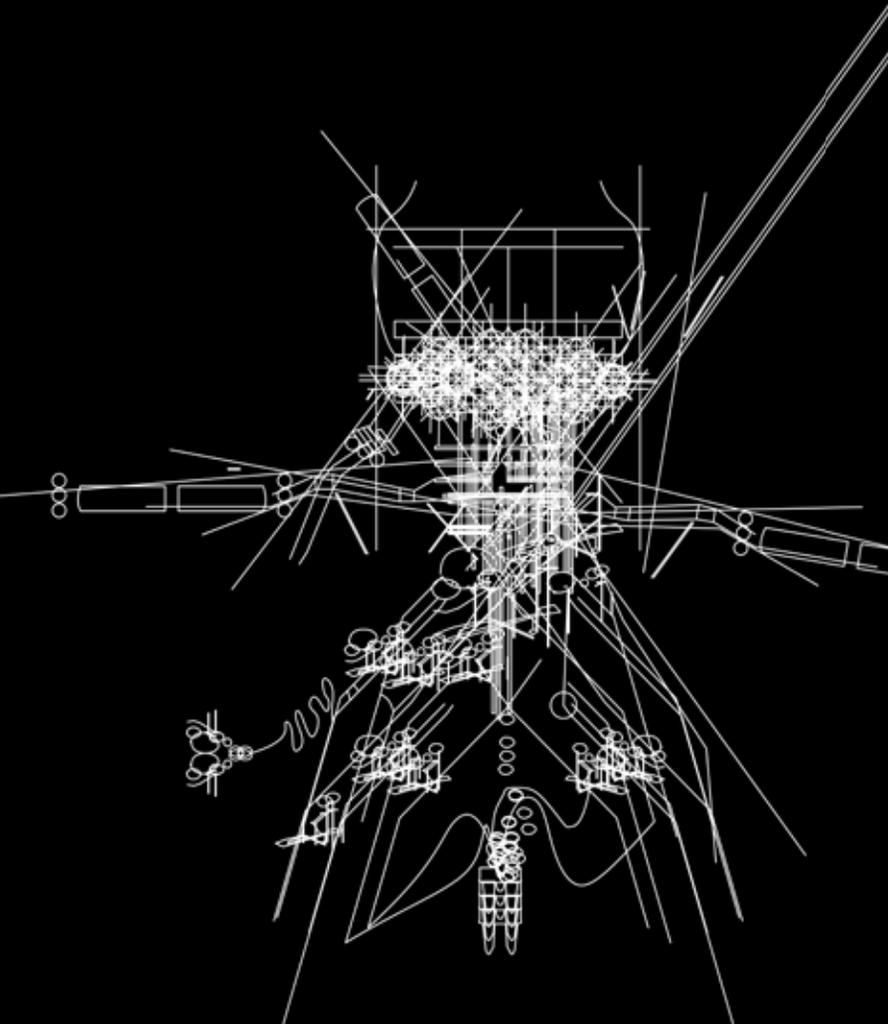
g. In chimica, *s. molecolare*, la disposizione degli atomi in una molecola e l'insieme dei legami che li uniscono; *per formula di s.*, v. formula (n. 3 b). In chimica organica, *s. ordinata*, lo stesso che *s. stereoregolare* (v. stereoregolare).

h. In biochimica, con riferimento alle proteine: *s. primaria*, che riguarda la sequenza degli aminoacidi nella catena polipeptidica; *s. secondaria*, che riguarda la configurazione spaziale delle catene (a elica, a pieghe, ecc.); *s. terziaria*, che riguarda l'avvolgimento delle catene (per assumere forma sferoidale, ellissoidale, ecc.); *s. quaternaria*, che riguarda l'associazione di due o più subunità polipeptidiche per formare una molecola proteica.

i. In termodinamica, *s. dissipativa*, particolare configurazione ordinata che un sistema termodinamico di qualsivoglia natura, fluido, ottico, chimico e anche biologico, assume in circostanze particolari essendo in uno stato di non equilibrio, mantenuto stabile da un continuo scambio (di tipo irreversibile e quindi dissipativo) di energia e/o materia con altri sistemi o con l'ambiente (si dimostra che tali strutture sono quelle che realizzano una minima produzione di entropia nelle condizioni date).

**3. Il complesso dei rapporti funzionali** che sussistono fra gli elementi di un sistema organico e unitario non materiale, che è quindi determinato non dalla somma di questi elementi a sé stanti, ma dalle relazioni di interdipendenza e di solidarietà che intercorrono tra di essi, e dalle quali essi derivano la loro funzionalità rispetto al complesso. In partic.:

a. In una collettività statale, *s. politica* (e *s. costituzionale, amministrativa, giudiziaria*, ecc.), l'organizzazione politica e settoriale dello stato; *s. sociale*, il complesso dei rapporti tra i vari componenti della collettività (*s. flessibile* o *s. rigida*, secondo il maggiore o minore margine lasciato dall'ordinamento statale alla libertà di azione e di decisione di individui e categorie).



In economia, s. *economica*, il complesso dei rapporti intercorrenti tra le diverse attività e settori di un sistema economico, espressi in termini numerici attraverso le tavole di interdipendenza (v. interdipendenza, n. 2); la locuz. indica, nella dottrina marxistica, **il complesso dei rapporti di produzione** (v. produzione, n. 1 c), generalm. concepiti come un sistema di relazioni materiali tra individui, che si riproduce indipendentemente dalla loro volontà e il cui sviluppo, correlato a quello delle forze produttive, condiziona a sua volta lo sviluppo delle sovrastrutture giuridiche, politiche e ideologiche. In etnologia, il complesso delle relazioni che intercorrono tra gli elementi che costituiscono un aspetto della vita di una popolazione: *la s. tribale di un popolo africano; le s. elementari della parentela*.

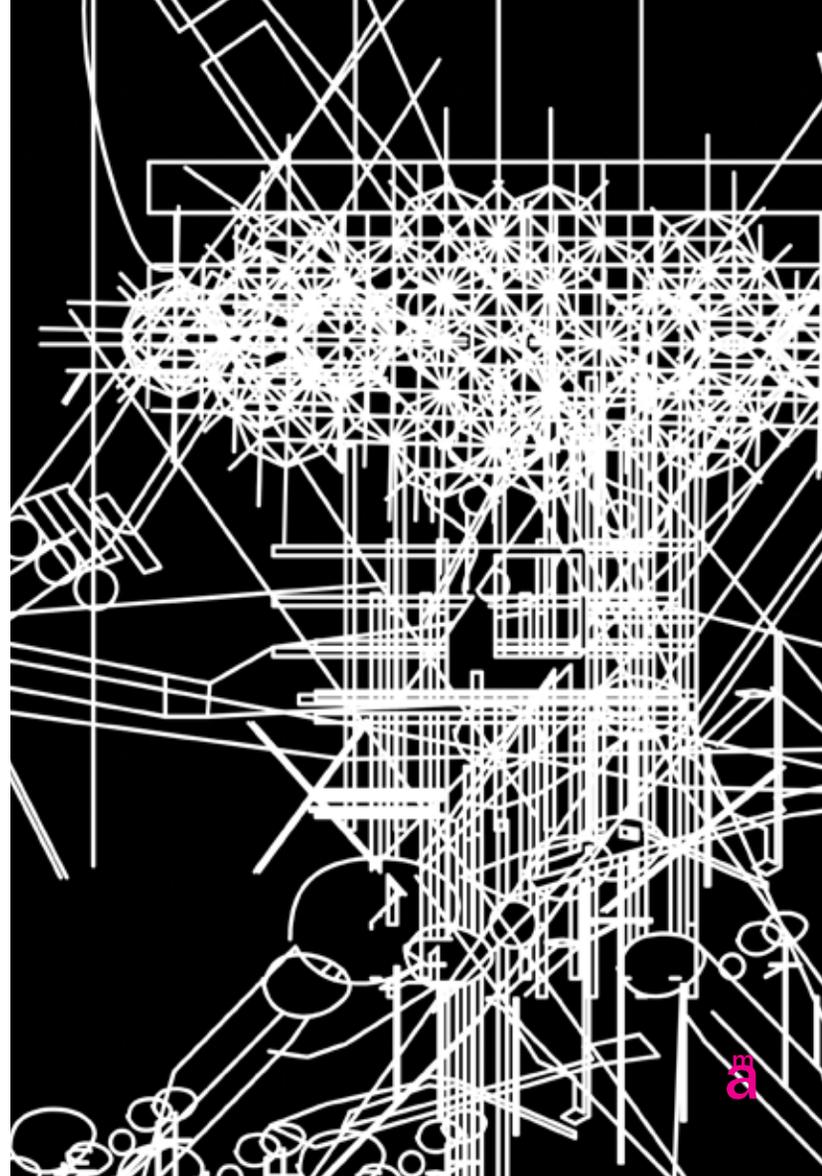
b. In psicologia (dove *struttura* è anche usato come sinon. di *forma*), il complesso dei componenti della costituzione psichica di un individuo o di un gruppo: *metodi di analisi della s. psichica; s. della personalità*.

c. In linguistica, il complesso degli elementi funzionali di un sistema di comunicazione e di espressione, o di un suo settore: *la s. di una lingua, di un dialetto o di un gruppo linguistico, dialettale (la s. dell'italiano, del napoletano, o delle lingue semitiche, del sardo, del siciliano); s. fonologica, morfologica, sintattica o sintagmatica, lessicale, semantica*. In partic., in grammatica generativa, s. *superficiale*, l'organizzazione sintagmatica che si rileva concretamente nell'esecuzione (frase, periodo, discorso) di un sistema linguistico, in contrapp. a s. *profonda*, l'organizzazione di fondo, astratta, deducibile dalle strutture superficiali come matrice da cui queste, con determinati processi di trasformazione, possono essere generate.

d. Nella critica letteraria e artistica, la **disposizione** dei vari elementi costitutivi, tematici e formali, di un'opera, e il complesso dei rapporti che intercorrono tra di essi: *la s. di un ro-*

manzo o di un racconto, di un poema o di una lirica; la s. di un dramma, di un film; la s. di un dipinto, di una scultura; la s. di un'opera lirica, di una sinfonia.

e. In matematica, insieme in cui siano definite **operazioni o relazioni che collegano fra loro in vario modo i suoi elementi**; in partic.: s. *algebrica*, insieme con opportune operazioni (dette anche **leggi di composizione**) che soddisfano determinate proprietà (per es., gruppi, campi, spazi vettoriali); s. *d'ordine*, insieme con una **relazione binaria** che generalizza l'idea di «essere maggiore di» ovvero di «seguire»; s. *topologica*, insieme in cui sono definiti i concetti di *intorno di un punto* e di *limite di una successione*; si parla anche di s. *geometrica*, s. *di incidenza*, s. *relazionale*, ecc. Il concetto di struttura ha acquisito un'importanza crescente negli ultimi decenni, fino a diventare una delle nozioni fondamentali della matematica moderna: la *teoria delle strutture* si è sviluppata a mano a mano che si affermava l'idea che è importante non tanto indagare sulla natura dei singoli oggetti matematici (per es., cercare di stabilire che cosa è un numero, o un punto), quanto studiare **il comportamento reciproco dei vari elementi di un insieme** (di numeri, di punti, ecc.).





## CONCLUSIONI(?):

LE QUANTITÀ RESSE A DISPOSIZIONE quando un primo ciclo di vita giunge al termine sono MOLTEPLICI. CREDO CHE LE TRACCE POSSANO RIMANERE IMPRESSE NELLE STORIA DI UN AMBIENTE URBANO. POSSONO RAPPRESENTARE UN NUOVO INIZIO. LA MORTE È UN LAYER SU CUI COSTUIAMO. INEVITABILMENTE SFRUTTAMO IN OGNI CASO QUALCOSA CHE GIÀ ESISTE. IL SILENZIO DIVENTA PRESUPPOSTO PER UNA RIFLESSIONE. UNA MEDITAZIONE SULLE COSE CHE SI TRASFORMA IN UN RUOLO ALTRO CAPACE DI GENERARE CAMBIAMENTI. LA MATERIA CHE SI TRASFORMA NEL TEMPO. IL TEMPO COME ELEMENTO DI LAVORO.

ANCHE I MATERIALI SI AUTONIZZANO TANTO CON IL PASSARE DEL TEMPO, E NOI DOBBIAMO RELAZIONARCI CON QUESTI CAMBIAMENTI CONTINUAMENTE. LA RELAZIONE CON IL MATERIALE È PIÙ DIRETTA. TRASFORMAZIONI SULLE DESTINAZIONI D'USO. CIÒ CHE È IMMEDIATAMENTE COMPRENSIBILE DIVENTA L'INPUT PER FONDARE NUOVI VALORI A PARTIRE DAL PRESENTI =

LA FINE di questo workshop può diventare UN INIZIO E LA LINEA LOGICA CHE ARRIVA A CONDURRE IL TUTTO VERSO NUOVI FONDAMENTI PER L'ARCHITETTURA (?) È STATO QUESTO IL PUNTO IMPORTANTE.

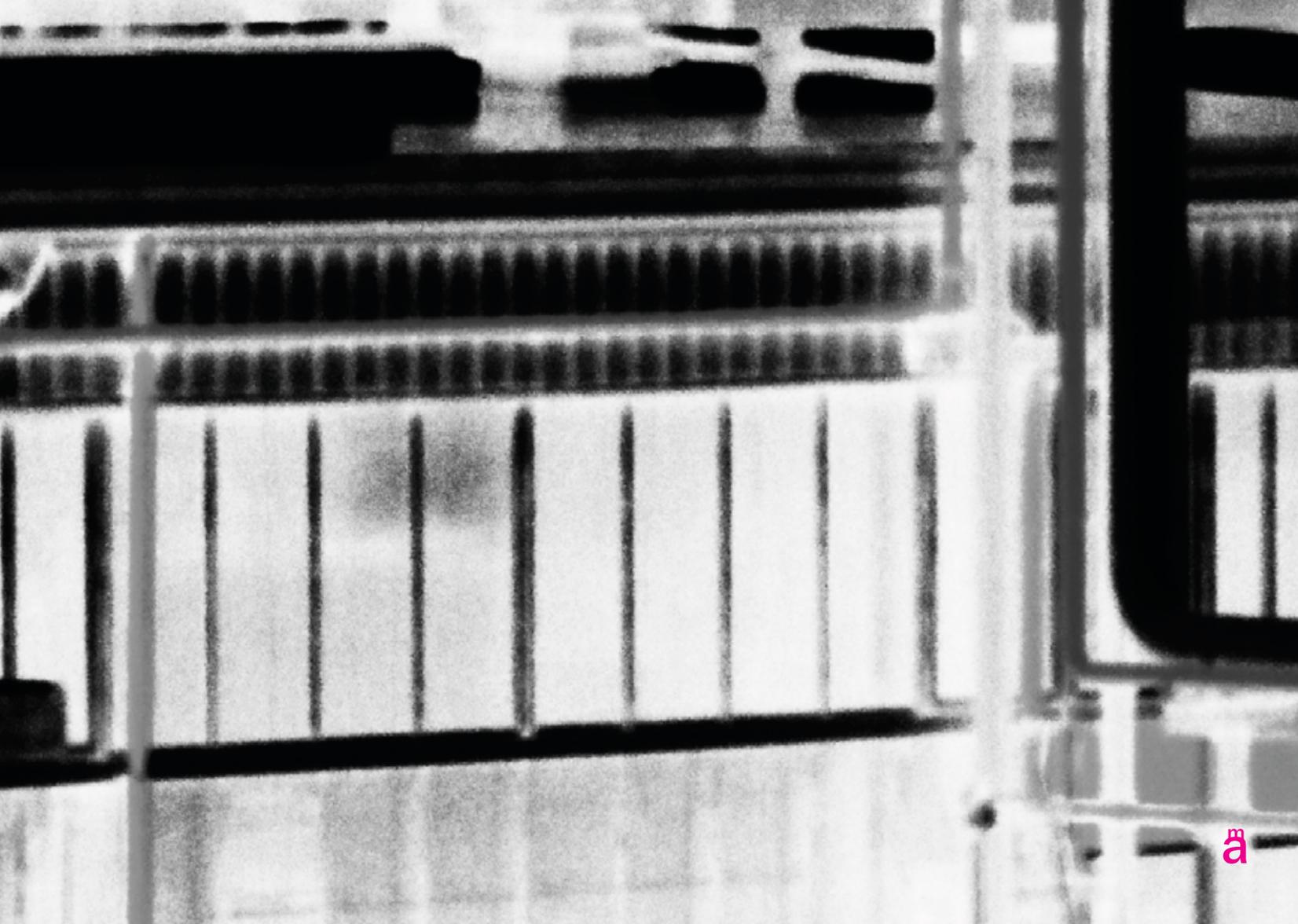
#### Conclusioni(?):

Le qualità messe a disposizione quando un primo ciclo di vita giunge al termine sono molteplici. Credo che le tracce possano rimanere impresse nella storia di un ambiente urbano. Possono rappresentare un nuovo inizio. La morte è un layer su cui costruiamo. Inevitabilmente sfruttiamo in ogni caso anche fisicamente qualcosa che già esiste. Il silenzio diventa presupposto per una riflessione. Una meditazione sulle cose che si trasforma in un ruolo attivo capace di generare cambiamenti.

La materia che si trasforma nel tempo. Il tempo come elemento di lavoro. Anche i materiali si sintonizzano tanto con il passare del tempo, e noi dobbiamo relazionarci a questi cambiamenti continuamente. La relazione con il materiale è più diretta. Trasformazioni delle destinazioni d'uso. Ciò che è immediatamente comprensibile diventa l'input per rifondare nuovi valori a partire dal quotidiano.

La fine di questo workshop può diventare un inizio e la linea logica che arriva è stato questo il quesito importante. Credo che porsi delle domande sia una questione di metodo basilare nella nostra attività lavorativa ma anche nella vita. Il nostro lavoro non può mai scindersi dalle primissime e più sincere forme di espressione vitali. Non deve rifuggire da queste ultime anzi deve considerare sempre queste come se fosse uno dei filamenti dello stesso Dna, dello stesso codice genetico pronto a generare nuove e migliori aggregazioni.

CREDO CHE PORSI SULLE DOMANDE  
SIA UNA QUESTIONE DI METODO  
BASILARE NELLA NOSTRA ATTIVITÀ  
LAVORATIVA MA ANCHE NELLA  
VITA. IL NOSTRO LAVORO NON  
PUÒ MAI SCINDERSI DALLE  
PRIMISSIME E PIÙ SINCERE FORME  
DI ESPRESSIONE VITALI.  
NON DEVE RIFUGGIRE DA QUESTE  
ULTIME ANZI DEVE CONSIDERARLE  
SEMPRE QUESTE COME SE FOSSE  
UNO DEI FILAMENTI DELLO STESSO  
DNA, DELLO STESSO CODICE GENETICO  
PRONTO A GENERARE NUOVE E  
MIGLIORI AGGREGAZIONI.



*Sine Terra* raccoglie alcuni progetti e riflessioni che precedono e seguono il workshop omonimo condotto dai Prof.ri Sara Marini e Benno Albrecht presso l'Università Iuav di Venezia a luglio 2014. Saggi e visioni sono tesi a cercare le ragioni di un'architettura che si presenta sulla scena evitando, per quanto possibile, il rapporto con la terra. Nel momento in cui alcuni brani di territorio sono talmente compromessi da mettere in stallo ogni possibile ragionamento su trasformazioni future, lo stesso stallo permette di rivedere alcune posizioni consolidate del progetto e di avviare verifiche di alcuni strumenti assodati. Attraverso un incrocio di tempi differenti, quello che viene impiegato per costruire un'architettura e quello che serve ad un suolo per risanarsi, si vuole mettere in campo la possibilità dell'attesa come atto progettuale e quello della sfasatura temporale come strategia.