

Daniele Frediani (Roma, 1987) architetto, laureato con lode presso la Facoltà di Architettura di “Sapienza” Università di Roma. Svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Progetto, dove ha partecipato a ricerche tra cui il PRIN 2015 *La città come cura e la cura della città e Feelings and the city. Affective spaces in changing urban contexts*. Nel 2019 ha pubblicato per LetteraVentidue *Chambord Inachevé. Un chantier théâtral en trois actes* (con A. Giancotti, A. De Sanctis, I. Zaccagnini). Nella ricerca progettuale indaga il rapporto tra architettura, paesaggio e città, con lavori e concorsi tra cui: *Scuole Innovative* (2017, primo premio), *#Opentaranto* (2017, primo premio), *Riqualificazione del Sagrato e restauro della Facciata della Basilica-Cattedrale di Sant’Agapito in Palestrina* (2016, primo premio), *European14* - Oulu, Finlandia (2017, menzione speciale), *Seosomun-baek Historic Site Design Competition* - Seul, Corea del Sud (2014, menzione d’onore).

Questa ricerca si occupa dello spazio aperto della città convessa, vale a dire quella particolare condizione della modernità caratterizzata da un piano libero sul quale gli oggetti architettonici si collocano autonomamente. La domanda da cui prende le mosse è se davvero il pensiero urbano del Novecento sia l’esito di un implacabile desiderio di *tabula rasa*, o se piuttosto gli architetti di questa fase cerchino il proprio contesto di riferimento in un rinnovato rapporto con la natura, ricodificando i modelli insediativi fin nella loro *texture* costitutiva. Con un ribaltamento del punto di vista, che metta al centro dell’attenzione lo “spazio tra le cose” piuttosto che le cose stesse, si vedrà come il “progetto della natura”, lungi dall’aver funzione riempitiva di un campo isotropo e indeterminato sia, al contrario, una componente fondamentale della costruzione urbana, in grado di orientare e condizionare la forma della nuova città-territorio. Attraverso alcune realizzazioni significative – il *QT8* di Piero Bottoni, *Decima* di Luigi Moretti, la *Cité des Courtillères* di Émile Aillaud e *Lafayette Park*, progetto americano di Mies, Hilberseimer e Caldwell – si tenterà di comprendere come la città possa essere progettata a partire da un’idea molto forte di spazio aperto, il quale già negli anni Cinquanta è informato di acquisizioni teoriche mature e strumenti operativi capaci di guidare, a monte, il progetto della città. Alcune categorie critiche sono messe a sistema per portare alla luce un’inaspettata costellazione di figure spaziali ricorrenti. L’obiettivo è tracciare delle linee di senso che, dallo spazio aperto della modernità, conducono fino alle più recenti acquisizioni sul progetto di paesaggio. In effetti, se si guarda alle posture contemporanee del “fare paesaggio”, si possono osservare non pochi punti di contatto.

Daniele Frediani

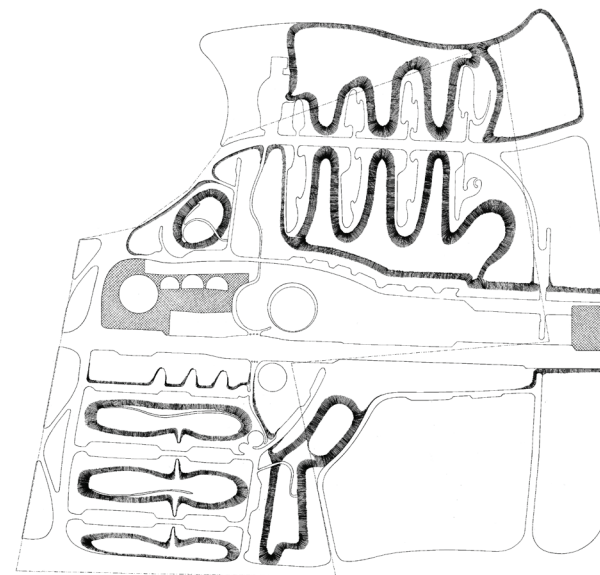
Paesaggi della città convessa



Daniele Frediani

Paesaggi della città convessa

Lo spazio aperto della modernità tra natura e abitare



DOTTORATO IN
PAESAGGIO E AMBIENTE



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Coordinatrice del Dottorato:
Alessandra Capuano

Collegio dei Docenti:

Maurizio Barbieri
Rita Biasi
Alessandra Capuano
Lucina Caravaggi
Gianni Celestini
Donatella Cialdea
Piermaria Corona
Isotta Cortesi
Elisabetta Cristallini
Daniela De Leo
Fabio Di Carlo
Laura Valeria Ferretti
Alfonso Giancotti
Cristina Imbroglini
Federica Morgia
Sara Protasoni
Luca Reale
Giuseppe Scarascia Mugnozza
Donatella Scatena
Leone Spita
Fabrizio Toppetti

DOTTORATO IN
PAESAGGIO E AMBIENTE



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Paesaggi della città convessa

Lo spazio aperto della modernità tra natura e abitare

Candidato:

Daniele Frediani
XXXIII ciclo

Tutor:

prof.ssa Alessandra Capuano
prof. Alfonso Giancotti
prof. Luca Reale

Esperta esterna:

prof.ssa Lucina Caravaggi

Roma, giugno 2021

a Lina,

In copertina:

Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. “*Sistemazione altimetrica e distributiva di progetto delle varie zone del quartiere*” (ACS, Fondo Moretti, rielaborazione grafica dell'autore).

INDICE

Premessa

Ragioni e attualità del tema	9
Note di metodo: pensare per costellazioni	14
Articolazione della ricerca	18

1. Morfologia e sintassi della città convessa

Forme nello spazio	31
Spazio tra le cose	44
Città e convessità: un tentativo di definizione	63

2. Una nuova texture per la città

La natura conforme della Città Giardino	79
La natura dissociata del piano libero	86
La natura quotidiana della <i>Siedlung</i>	96

3. Il paesaggio oltre il quartiere

Pensare per “grandi insiemi”: il caso francese	120
Tra quartiere e paese: il caso italiano	132
La natura come struttura funzionale: un precedente <i>Piero Bottoni: QT8, Milano</i>	141

4. Tre scritture spaziali

Un suolo interattivo <i>Luigi Moretti: Decima, Roma</i>	171
L'invenzione del palinsesto <i>Émile Aillaud: la Cité des Courtillières, Pantin</i>	199
La città nella foresta <i>Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell: Lafayette Park, Detroit</i>	229

5. Figure dello spazio convesso: la costruzione di un lessico

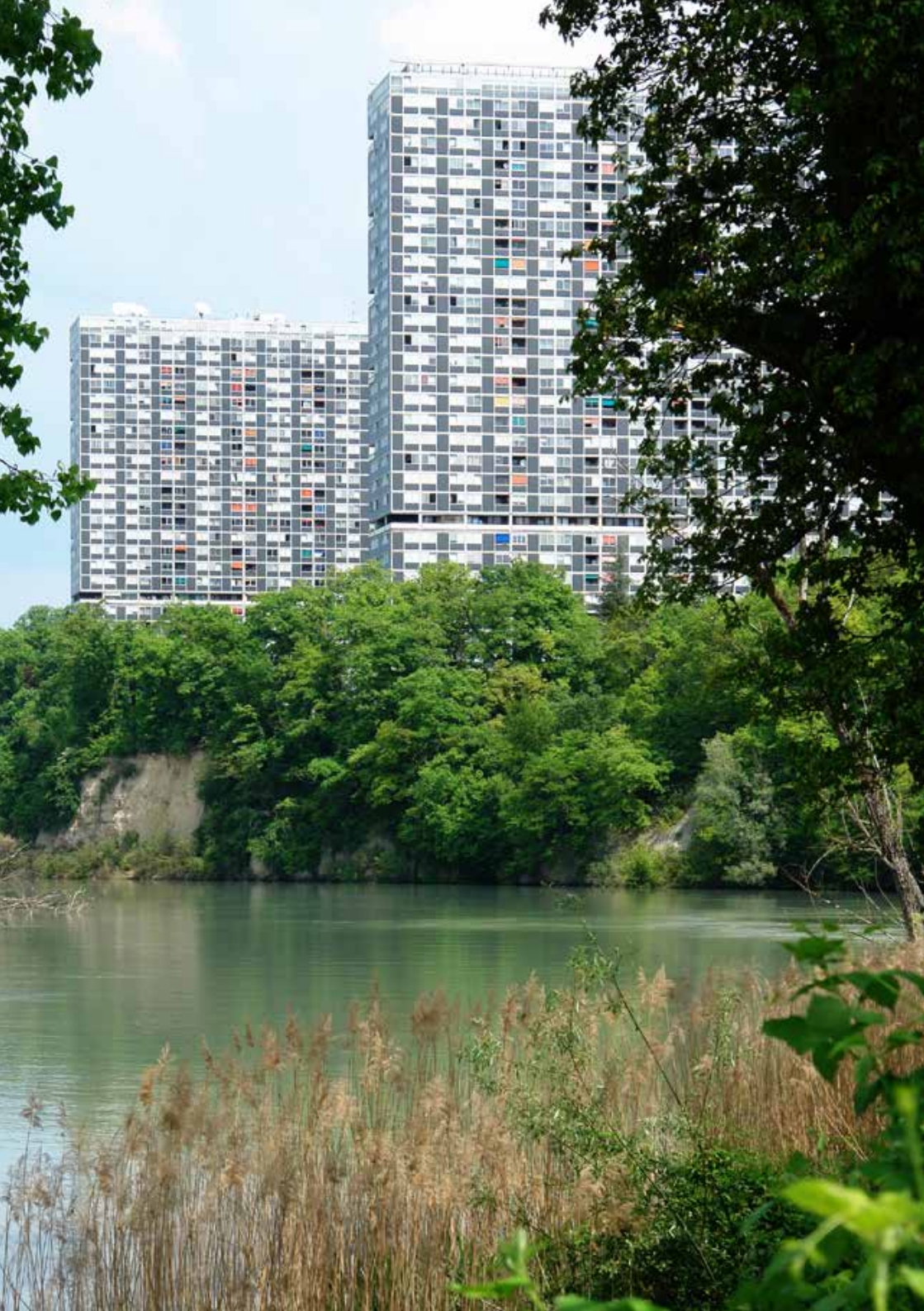
<i>Alterazioni del suolo</i>	276
<i>Spessore vegetale</i>	280
<i>Sensibilità dell'interfaccia</i>	284
<i>Sequenze spaziali</i>	288
<i>Ambiti della domesticità</i>	292

6. Progettare con il paesaggio

Fallimento o progetto interrotto?	302
La città contemporanea tra <i>collage</i> e arcipelago	305
Prospettive di ricerca	321

Bibliografia

328



PREMESSA

Ragioni e attualità del tema

Il presente lavoro di ricerca individua come tema di indagine il progetto di paesaggio per l'abitare di massa della modernità. In particolare modo l'attenzione si focalizza sul ruolo che ha assunto il disegno dello spazio aperto nella dimensione del quartiere a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Questo intervallo di tempo coincide infatti, nella storia dell'architettura e della città, con il momento in cui, da una generalizzata adesione ai dettami del moderno, si è passati a una fase critica e di profonda revisione dei suoi presupposti e dei suoi esiti. Come si vedrà nel corso della trattazione, quello indicato è un periodo in cui si affacciano nuovi significati per il progetto di paesaggio, ma anche nuovi campi di applicazione e nuovi orizzonti disciplinari. Superata l'inconsistenza del termine "verde", i progettisti si impegnano nella definizione di strumenti teorici e pratici per la costruzione di un lessico progettuale ricco e articolato, che accetti la natura come materiale di composizione della città.

L'espressione "paesaggi della città convessa", che dà il titolo alla tesi, vuole testimoniare un particolare atteggiamento di alcuni architetti nei confronti del progetto urbano. Si riferi-

Pagina a fianco:
fig. 0.1 - Addor &
Julliard, *Cité du Lignon*,
1963-71, Geneve. La
città convessa emerge
dal paesaggio naturale
del fiume Rodano
(foto Portu*os).

sce cioè alla città composta da oggetti plastici, liberamente disposti nello spazio, i quali lasciano attorno a sé un campo libero, illimitato e isotropo. Questa dimensione, pur non essendo un'invenzione della modernità, diventerà in questa fase una delle sue più evidenti manifestazioni: tale spazio "convesso" è il vero oggetto della dissertazione. L'ipotesi da confermare è che, con l'avvento delle teorizzazioni del Movimento Moderno, si sia aperta nella città occidentale una dimensione inedita, da intendersi in senso sia fisico che concettuale. La dimensione fisica è lo spazio aperto tra le case, sempre più vasto e dilatato, al quale bisogna trovare un senso, una misura e ovviamente, viste le convinzioni del periodo, una chiara destinazione d'uso. La dimensione concettuale è invece quella disciplinare, la quale ha utilizzato le occasioni concrete, che di volta in volta si sono presentate, per costruire un armamentario e delle regole attraverso cui poter operare nello spazio fisico.

Si tenterà, in questo senso, di superare la narrazione tradizionale che troppo a lungo ha presentato lo spazio aperto della modernità sotto la forma di una "*tabula rasa*" senza luogo e senza storia. Pur in mancanza di una vera e propria categoria critica, che si sarebbe costruita negli anni a venire, e nonostante sia stato sovente trattato come una mera questione tecnica¹, lo spazio aperto è stato spesso progettato con accuratezza del disegno e con sensibilità teorica, di fatto gettando le basi per affrontare alcuni dei temi che sarebbero poi diventati centrali nel pensiero contemporaneo sul paesaggio. Questo lavoro si pone l'obiettivo di ricondurre nel dibattito disciplinare il rapporto tra città e natura nel Novecento, così da declinare la categoria architettonica dello

"spazio" verso la dimensione del paesaggio e arricchirla a sua volta attraverso un pensiero che è anche un contesto, una situazione, una somma di interazioni.

Occorre precisare poi che l'accezione di "modernità" cui faremo riferimento non corrisponde alla definizione di un periodo storico e nemmeno aderisce acriticamente ad alcune posizioni "moderniste" nate in seno al Movimento Moderno o all'*International Style*. Essa è piuttosto quella "esperienza" urbana che riflette la trasformazione profonda del sistema di valori dell'"uomo moderno" e conseguentemente gli spazi che egli va reclamando. Con le parole dell'antropologo Paul Connerton, per modernità si intende

"la trasformazione oggettiva del tessuto sociale provocata dall'avvento del mercato mondiale capitalista, che distrugge su scala globale i divieti di tipo feudale e ancestrale e che a livello psicologico determina l'allargarsi delle possibilità offerte ai singoli, liberandoli gradualmente da gerarchie sociali immutabili e prestabilite"²

e che provoca delle innegabili ripercussioni sulla struttura spaziale della città che di quella stessa trasformazione è il prodotto. Nella sua trattazione Connerton sostiene che la modernità sia "caratterizzata da un particolare tipo di oblio" e che tale oblio sia legato ai

"processi che privano la vita sociale di una dimensione locale e umana: velocità sovrumana, megalopoli così enormi da non poter essere memorizzate, consumismo svincolato dal processo lavorativo,

architettura urbana effimera, scomparsa delle città in cui si può camminare. [...] Quello che potremmo descrivere come un senso della vita fondato su memorie condivise [...] viene eroso da una modificazione strutturale degli spazi della vita moderna”³.

Già Baudelaire aveva scritto che “la modernità è al transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell’arte, di cui l’altra metà è l’eterno e l’immutabile”⁴. Essa è così chiamata a rappresentare quella particolare condizione di cui si fa esperienza nella nuova dimensione urbana che andava prendendo corpo alla metà dell’Ottocento: quella della folla, della massa anonima della metropoli che porta il *flâneur* a perdersi alienato nel suo flusso e che sarà determinante nella concezione spaziale della città convessa⁵.

Negli ultimi anni si può rintracciare un rapporto ambiguo nei confronti della città moderna: da un lato un vasto dibattito storico si interroga sul lascito di quell’esperienza, dall’altro una sua generale rimozione continua a essere perpetrata, inibendone una vera appropriazione critica da parte della cultura scientifica. Quella a cui stiamo assistendo sembra assumere le forme di una “cristallizzazione” dell’immagine del Novecento, come a volerne consegnare l’eredità alla storia piuttosto che confrontarsi, da progettisti, con le questioni che ancora rimangono in sospeso.

Se si guarda al rapporto tra paesaggio e modernità si vede che questo è presente in letteratura prevalentemente sotto due narrazioni, senz’altro corrette ma non esaustive: quella territoriale – saldamente legata alla pianificazione, in cui il paesaggio diviene un bene funzionale alla tutela o tutt’al più

un fornitore di servizi ecosistemici – e quella che lo vede erede della disciplina dell’arte dei giardini, quindi nella dimensione definita del disegno concluso in sé stesso: il parco urbano, il cimitero, il giardino privato, l’*hortus*. Molto meno è stato indagato il rapporto che il paesaggio ha intrattenuto con la scala intermedia che prende oggi il nome di *urban design*, e dunque il modo in cui abbia contribuito a orientare la costruzione della città del Novecento. Il paesaggio della modernità, nella sua relazione con l’abitare di massa, è in effetti un campo di ricerca assai poco esplorato⁶. Molti sono i temi che un lavoro di questo tipo deve necessariamente toccare più o meno in profondità: le questioni morfologiche e tipologiche degli edifici, le tecniche costruttive più in voga, il contesto socio-economico. Ma sono appunto questioni occasionali e tangenziali, che servono a comprendere le molte sfaccettature del campo in cui si articola la ricerca e che rimangono sostanzialmente al di fuori dei suoi limiti disciplinari.

Per lavorare sui temi descritti è poi necessario precisare come il paesaggio sia qui inteso nella sua dimensione trans-scalare e trans-dimensionale. La taglia del quartiere è stata individuata come particolarmente feconda di riflessioni. La tendenza che a partire dagli anni Venti ha portato la città ad essere immaginata per parti indipendenti e autonome è vista, anche per ragioni storiche che si andranno delineando, come un’attitudine a lavorare a una scala intermedia tra la città nella sua interezza e il singolo intervento. In altre parole indagare la dimensione del quartiere significa operare a un livello che tiene insieme il territorio vasto della metropoli e la scala minuta dei rapporti tra le cose, dove quest’ulti-

ma spesso dialoga direttamente con la figura umana e il suo “situarsi” nello spazio. Durante lo svolgimento della tesi ci si è persuasi che, soltanto rifiutando ogni limite scalare predefinito, si può comprendere con occhio nuovo l’operare moderno sul paesaggio. Al contrario si può affermare che in molte delle esperienze presentate – e in particolar modo nei casi studio – l’individuazione dei limiti scalari dei quartieri sia di per sé oggetto di indagine critica e progettuale da parte dei loro autori, ponendo stimolanti riflessioni per la ricerca.

Questi argomenti, che hanno ormai raggiunto una considerevole profondità temporale, lungi da avere una connotazione storicista, vogliono in realtà essere indagati come presupposto alla costruzione di una nuova consapevolezza per il progetto dello spazio urbano aperto. Comprendere le regole con cui la città viene costruita è in effetti la prima operazione necessaria per una sua corretta e consapevole trasformazione. E appare evidente che qualsiasi proposta per l’avvenire dei quartieri del Movimento Moderno debba ancora essere supportata da più approfondite indagini e dall’individuazione di interventi di riferimento, che possano essere assunti come pietre d’angolo per un compiuto avanzamento disciplinare.

Note di metodo: pensare per costellazioni

*Gli “elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso”
di Walter Benjamin*

Rileggere l’epopea dell’abitare di massa sotto la lente del progetto dei suoi spazi aperti significa ripercorrere le tracce di una vicenda ricca di proclami rimasti lettera morta,

desideri inespressi e azioni improvvisate; significa insomma tracciare percorsi di ricerca inediti, spesso impossibili da ricondurre all’interno di linee temporali rette o di contesti geografici riconoscibili. La riflessione sul rapporto tra natura e abitare collettivo ha avuto un ruolo certamente marginale nella storiografia della modernità e ciò potrebbe aver consolidato l’idea che si sia trattato di una relazione trascurabile, la cui apparizione sporadica non sia sufficiente ad influenzare il corso della storia.

Qui si vuole ribaltare radicalmente questo concetto. Se da un lato bisogna certamente ammettere la mancanza di continuità storica e l’impossibilità di tracciare una linea del tempo coerente, dall’altro si afferma con forza che i vari frammenti, una volta ricomposti, sono in grado di rappresentare una correlazione tutt’altro che marginale nella vicenda della città del Novecento. Anzi, quest’incoerenza di visioni, di immaginari, di strumenti è forse, vista con gli occhi dello studioso contemporaneo, proprio l’aspetto più fecondo di questa ricerca. La concezione di un nuovo tipo di spazio aperto non è il frutto di un pensiero unico e granitico nei suoi assunti, ma è assimilabile piuttosto a una sperimentazione a tutto campo e in diverse direzioni, i cui esiti probabilmente erano impossibili da prevedere persino per gli stessi protagonisti. A questo proposito sono utili le parole di Walter Benjamin: “quelle che per gli altri sono delle deviazioni sono per me i dati che definiscono la mia rotta. Io baso i miei calcoli sui differenziali del tempo che per gli altri disturbano le ‘grandi linee’ della ricerca”⁷. Negli appunti intitolati “Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso”, che avrebbero dovuto costituire il testo di inquadramento metodologico

per il suo “Das Passagen-werk”, il filosofo tedesco mette in stato d'accusa la prospettiva storicista e la sua concezione del tempo: quella di una successione di eventi concatenati in una sequenza di cause-effetti e finalizzati a un affinamento incessante della condizione umana. L'impossibilità oggettiva di ogni narrazione lineare della storia diventa evidente a Benjamin che non a caso, nei suoi scritti, sottopone a dura critica la concezione della storia come *continuum*. Non è attraverso la ricostruzione storiografica che questa tesi può essere scritta⁸.

Per affrontare le vicende della modernità bisogna mettere da parte ogni concezione continuistico-lineare e pensare la storia “per costellazioni”. Il rifiuto del progresso e di ogni rapporto causale tra eventi successivi consente infatti a Benjamin di teorizzare una storia viva in cui “il passato viene a convergere con il presente in una costellazione”⁹:

“La costellazione ci dà l'immagine di un metodo in grado di tenere assieme – dialetticamente, anzi polarmente – gli opposti: visibile e invisibile, frammento e totalità, dettaglio e figura, differenza e affinità, mobilità e arresto, continuità e discontinuità, vicinanza e distanza – nello spazio e nel tempo”¹⁰.

La ricerca di un metodo che “tenga insieme gli opposti” è in effetti una costante del paesaggio, il quale sembra naturalmente proteso verso la soluzione di alcune rigidità della cultura occidentale. Non solo perché nello “statuto” del paesaggio sta una tensione costante tra “mondo fisico” e “mondo fenomenico”¹¹, ma anche perché nelle istanze che pone si possono intravedere

“strade possibili per il superamento dell'opposizione dualistica soggetto-oggetto, uomo-natura, in un sistema dinamico che li comprende entrambi, dove la parte appartiene all'insieme – non riconducibile alla somma delle componenti o alla sequenza delle espressioni temporali – e dove non esistono stabilità permanenti, essendo tutto caratterizzato da processi evolutivi”¹².

Il paesaggio diviene allora argomento centrale proprio per la sua propensione a mettere in discussione ogni dualismo, anche spaziale: pieno-vuoto, interno-esterno, aperto-chiuso, opaco-trasparente, etc., sono tipiche categorizzazioni architettoniche che, nel paesaggio, entrano in crisi. Paradossalmente sono proprio i quartieri del Movimento Moderno, anche a causa dell'eccessiva reificazione del concetto di abitare, ad aprire il campo a una rivoluzione e a trasformare il “primato delle cose” in un “primato dello spazio” che tra quelle cose esiste¹³, sempre alla ricerca di una mediazione tra l'esattezza della convessità ermetica e l'esperienza mutevole della natura.

Con Benjamin assumiamo dunque il metodo che guiderà la ricerca. Se la storia può essere ricostruita solo per frammenti, è allora necessario trovare modalità differenti di organizzazione e restituzione delle conoscenze. Si tenterà dunque di “estrarre” dalla lettura del passato temi, progetti, autori e figure che, una volta ricomposti secondo linee di senso, siano capaci di ricondurre alla contemporaneità la ricca costellazione di rapporti tra architettura, città e natura.

Articolazione della ricerca

Il lavoro di indagine si articola in sei parti.

Nella prima verrà inquadrato il tema della convessità come chiave di lettura della città moderna. Nella seconda saranno esplicitati i temi e i metodi emersi tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, al fine di comprendere i termini con cui si è presentato il rapporto tra città e natura a partire dagli albori del Movimento Moderno. Nella terza si approfondirà verticalmente la scala del quartiere come “frammento” urbano, che del pensiero convesso può essere considerato l'esito più compiuto. Dopodiché si presenteranno i tre casi studio, tre quartieri appunto, secondo una modalità di osservazione che parta dal vuoto tra le architetture, transiti per le manifestazioni dell'elemento naturale, per arrivare a definire il ruolo dello spazio aperto nella costruzione dei quartieri analizzati. Nel quinto si opererà una classificazione comparativa dei caratteri spaziali dei casi studio. In conclusione si proporrà un superamento delle consolidate categorie compositive e percettive per tentare un aggiornamento dell'approccio al tema di ricerca specifico, così da approdare a una valutazione critica dei paesaggi della convessità visti come una questione tutt'ora presente e operante nella la trasformazione della città contemporanea.

Il taglio che si darà al discorso è inevitabilmente frutto di un pensiero che si evolve con il procedere dei capitoli. Se nella prime battute la chiave di lettura non può che essere convenzionale e tutta incentrata sul rapporto tra tipo e forma, questa andrà via via spostandosi per accogliere posizioni gestaltiche, in cui la forma stessa viene messa in rapporto alla

percezione, alla dinamica del movimento o alla dicotomia tra ordine e disordine. Ma ben presto entreranno in gioco anche istanze più complesse, che alludono a un tipo di rapporto solido e profondo, capace di legare il soggetto, la sua corporeità, le sue emozioni a quei paesaggi. Non si tratta ovviamente di un'incertezza ma piuttosto del tentativo di dimostrare come un discorso aperto e attuale, quale quello dei “paesaggi della modernità”, sia in fondo l'esito storico di un pensiero sempre in divenire, che non nasce e non si esaurisce con la loro “realizzazione” ma che anzi travalica il tempo e le conoscenze acquisite per offrire chiavi di lettura sempre differenti, molte delle quali ancora da decodificare. Il paesaggio mira, in altre parole, a rendersi autonomo attraverso la costruzione di una sua propria teoria, introiettando alcuni temi fondativi che sono travasati da campi disciplinari, a volte molto distanti, come quelli dell'ecologia e dell'estetica.

Più nello specifico, nella prima parte si tenterà di focalizzare l'ambito di applicazione della ricerca, ovvero lo spazio aperto della città moderna, quindi la sua dimensione fluida e convessa. Il tema della convessità verrà dapprima presentato nei modi in cui si è manifestato nel processo di frammentazione e iper-funzionalizzazione della città – ovvero come sviluppo di un certo pensiero formale che ha avuto, poi, implicazioni profonde nei modi di percepirla – dopodiché verrà ribaltato il cannocchiale per scoprire come essa appare se osservata a partire dallo “spazio tra le cose”.

Nella seconda parte la ricerca si focalizzerà sul tema più strettamente legato al rapporto tra natura e città, e quindi sui modi in cui il disegno dello spazio aperto si è rilevato fondante nell'affermazione dei nuovi modelli. L'ipotesi,

che nasce da una lettura critica di “Collage City” di Colin Rowe e Fred Koetter, è che la natura si sia progressivamente proposta nel ruolo di *texture* della città, sostituendosi di fatto al *continuum* dell’edificato tradizionale. Ancor più che la storia, la natura diventa così strumento potente ed efficace per scardinare quell’idea di “*tabula rasa*” che tanto a lungo ha accompagnato la storiografia e la critica del moderno. Si cercherà di argomentare che, proprio attraverso il progetto dello spazio aperto, gli architetti del Movimento Moderno hanno legato la loro visione urbana ai luoghi e alla memoria, ma soprattutto alla scala della figura umana e al suo movimento nello spazio.

Il tema verrà poi sezionato attraverso un approfondimento alla scala, tipicamente funzionalista, del quartiere e alle modalità con cui questo si è imposto nella costruzione di una città per parti disegnate autonomamente. Si sono individuati due contesti particolarmente significativi: quello francese della monumentalizzazione della residenza sociale, qui visto come modello di sviluppo ipertrofico e per certi versi anche fantasioso della città nel territorio; e quello italiano nel quale l’ambiguità tra sfera urbana e “ambientazione” rurale ha determinato un dibattito teorico sfaccettato e prolungato nel tempo. In entrambi i casi si vuole dimostrare che affrontare il tema delle dimensioni, delle articolazioni architettoniche, delle atmosfere urbane e financo delle prassi realizzative, significa incidere con modalità ben precise nella costruzione dello spazio aperto. Questa ricognizione verrà supportata, tra le altre cose, dall’analisi di un “antefatto”, ossia di un progetto per un insediamento residenziale (il QT8 di Piero Bottoni a Milano) realizzato alcuni anni prima del periodo

in esame e con il quale è possibile impostare un confronto critico circostanziato.

Nella quarta parte verranno presentati i casi studio. Questi sono stati scelti sulla base di alcune caratteristiche comuni. La prima è di ordine temporale: non potendo (se mai ce ne fosse bisogno) compilare un trattato della convessità in architettura si è individuata una fase storica – quella a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta – in cui il tema della città convessa ha trovato terreno fertile per essere sperimentato. L’epoca in questione non solo recepisce una particolare condizione al contorno – l’eccezionale convergenza di ragioni tecniche, economiche e sociali degli anni del tardo secondo dopoguerra – ma coincide anche con l’apparire dei primi attacchi alla dottrina modernista. Le critiche arrivano oltre che dai molti dissidenti anche dallo stesso dibattito interno ai CIAM, consentendoci di inquadrare meglio l’indagine in un clima di profonda apertura intellettuale, caratterizzato da un confronto schietto e propositivo. Inoltre i tre quartieri oggetto di analisi sono stati estratti tra i pur molti validi coevi per la loro eccezionale sensibilità ai temi del paesaggio, che proprio in questa fase diviene centrale nel più generale discorso sulla città.

L’attività di analisi dei casi studio si presenta come un tavolo a tre gambe, delle quali l’una è l’indagine storico critica dell’epoca generale e delle esperienze particolari. La seconda è la ricerca d’archivio – purtroppo lungamente e ripetutamente interrotta a causa dell’emergenza sanitaria ancora in corso – con particolare attenzione per quegli elaborati dedicati al progetto dello spazio aperto. La terza è il ridisegno orientato delle opere. In questa sezione si procederà per via di una in-

interpretazione prettamente grafica dei casi studio, i quali saranno poi ricomposti per figure. Con questa accezione, che viene presa in prestito dalla linguistica, si vogliono intendere quegli scarti progettuali che operano come parti del discorso capaci di costruire una deviazione rispetto alla narrazione comune. Nella quinta parte quindi, dopo essere state intese come documento da leggere, da misurare e scomporre “per piani”, al pari di un’analisi del testo, le opere verranno qui riorganizzate alla stregua di una prova del nove. I casi studio saranno allora comparati trasversalmente, secondo una classificazione di condizioni spaziali emblematiche e ricorrenti. Si costruirà così la già evocata costellazione di “posture” progettuali che annullino la tradizione continuistico-lineare della storia per riconnettere temi e idee distanti nel tempo e nello spazio. Le diverse soluzioni di specie con cui è stato affrontato il tema delle “sequenze” o il modo in cui è stato declinato nella concezione degli spazi aperti il concetto di “spessore” aiuteranno a decifrare i codici percettivi che governano il disegno dei paesaggi convessi. Si tratta di studiarne i dispositivi progettuali, comprendendo come alcuni siano desunti dalla storia della città, altri siano invenzioni originali del nuovo corso, mentre altri ancora siano vere e proprie anticipazioni dei tempi a venire. Con questa lettura si proverà a definire un lessico di soluzioni compositive e figurative che diventeranno fondamentali per il paesaggio contemporaneo solo pochi anni dopo.

Nella sesta e ultima parte si proporrà una lettura dell’abitare di massa del moderno come un cambio di paradigma nella costruzione della città. Questo rovesciamento di prospettiva guarda la città dando risalto e “corpo” ai suoi spazi vuoti,

aggiornando le tradizionali categorie percettive. Si dimostrerà cioè che i paesaggi convessi non sono semplicemente l’esito di una nuova prassi di comporre e disporre i volumi nel vuoto, ma precludono a un modo differente di esperire lo spazio urbano che avrà un’indiscussa eredità anche dopo la fine dell’epopea del Movimento Moderno. Mettendo in evidenza le distanze e i punti di tangenza tra i casi studio, si parlerà di paesaggio come di una *texture* che agisce alla maniera di un “piano percettivo”, il quale riorganizza, grazie alla sua consistenza a volte vigorosa e a volte impalpabile, le relazioni tra il soggetto percipiente, l’architettura e la natura. Ciò che si vorrà portare alla luce è l’estrema importanza che il “progettare con il paesaggio” assume, fin dai principi concettuali della prima modernità, nella definizione dello spazio aperto, visto qui come un tentativo di superare la dicotomia tra urbanesimo e disurbanesimo. Il percorso che si vuole tracciare è in realtà solo un tentativo di riannodare quel filo rosso, più volte contraddetto, spezzato o rinnegato, ma sempre riemerso tra le pieghe della storia recente, che porta inevitabilmente alla città-paesaggio e quindi alla contemporaneità.

NOTE

1. Ci si riferisce soprattutto al progetto dello spazio aperto inteso dal punto di vista infrastrutturale o geotecnico, legato dunque alla preparazione del sito in quanto atto propedeutico alla costruzione di manufatti architettonici.
2. P. Connerton, *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino 2010, p. 9.
3. Ivi, pp. 10-11.
4. C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Abscondita, Milano 2004, p. 28.
5. Baudelaire è stato il primo a utilizzare il termine “modernità” per identificare non un periodo storico, bensì la nuova forma dell’esperienza estetica che andava prendendo corpo alla metà del XIX secolo. Stretto tra le pressioni accademiche parnassiane e i richiami romantici della sua epoca, *il pittore della vita moderna* si divide tra ciò che percepisce come eterno e duraturo e quello che invece è transitorio e financo ordinario e posticcio. Modernità dunque come terza via, o come tensione tra riflessioni razionali e istinti romantici. È questa definizione di modernità, se vogliamo quella germinale e pre-

architettonica, che guida la nostra riflessione.

6. Come si vedrà più avanti tali studi hanno avuto spazio principalmente in Francia per ragioni dovute da un lato alla gravità del problema delle *banlieue* che ha richiesto negli ultimi decenni intensi sforzi economici e progettuali, dall’altro alla presenza attiva e determinante dei paesaggisti nei processi di trasformazione della città. Sull’importanza sempre maggiore del progetto di paesaggio e sul ruolo dei paesaggisti negli anni dei “Trenta Gloriosi” si veda l’importante studio: B. Blanchon-Caillet, *Pratiques paysagères en France de 1945 à 1975 dans les grands ensembles d’habitations*, Rapport de recherche, Programme Cités projets, Plan construction et architecture, Ministère de l’Équipement, 1998; e il più recente D. Delbaere, *Table rase et paysage. Une exploration des paysages de la modernité pour un renouveau critique du planisme*, Petra, Paris 2016. Recentemente, però, l’affermarsi negli Stati Uniti del Landscape Urbanism ha permesso di confrontarsi con questi temi a partire da presupposti decisamente originali, riconsiderando il rapporto tra pianificazione urbana e territoriale e il ruolo centrale che il paesaggio può

assumere in questi processi. A questo proposito si veda J. Corner, *Landscape Urbanism* in M. Mostafavi, C. Najle, *Landscape urbanism: a manual for the machinic landscape*, Architectural Association, London e C. Waldheim (2016), *Landscape as urbanism: a general theory*, Princeton University Press, 2003. Ciò ha portato a rileggere l’esperienza dell’urbanistica moderna in seno alle posizioni introdotte dal Landscape Urbanism, e cioè per il suo valore potenziale inespresso dal punto di vista tanto ecologico quanto estetico. Si veda, anche la raccolta di saggi a cura di C. Giro, A. Kirchengast (a cura di), *Nature modern*, numero monografico di “Landscape”, n. 4 - 2017. In Italia di questi temi si sono occupati, tra gli altri, studiosi come Marco De Michelis (la natura e il paesaggio nella Repubblica di Weimar), Sara Protasoni (con particolare riguardo all’opera di Figini e Pollini), Franco Panzini in *Per i piaceri del popolo. L’evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Zanichelli, Milano 2003 e Annalisa Metta in molti articoli tra cui si segnala, del 2015, *Tra le case. Architetture dei paesaggi da abitare*, contenuto nel testo di Luca Reale, *La residenza collettiva*, Sistemi Editoriali, Napoli e negli scritti sui campi della FSA

negli anni del *Dust Bowl*.

7. W. Benjamin (a cura di R. Tiedemann), *N. Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso [N 1°, 3]*, in *Walter Benjamin. Opere Complete. IX “I passages di Parigi”*, Einaudi, Torino 2000, p. 510.
8. Allo stesso modo questa posizione sembra incompatibile con l’altra lettura che legge e ordina la storia secondo la “continuità ciclica e [nel]la permanenza del processo reale sia nello spazio sia nel tempo, l’uno e l’altro strettamente correlati, così che è possibile leggerne in concreto gli effetti anche a distanza di tempo e, con la dovuta esperienza di lettura, ricostruirne lo sviluppo, riconoscendone la legge periodica”, in S. Muratori, *Civiltà e territorio*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma 1967, p. 564.
9. W. Benjamin (a cura di R. Tiedemann), *Appendice a “Sul concetto di storia”*, in *Walter Benjamin. Opere Complete. VII*, cit., p. 507.
10. G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 13.
11. Augustin Berque vede nella “raison du paysage” proprio il progetto di

ricongiunzione dei due poli del “monde physique” e del “monde phenomenal” che la modernità ha separato (*decouplé*: let. “dis-accoppiato”). A. Berque, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris 1995, p. 104.

12. P. Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 12.

13. Cfr. il ribaltamento che si opererà tra cap. 1.1 (Forme nello spazio) e cap. 1.2 (Spazio tra le cose).

Parte prima

MORFOLOGIA E SINTASSI DELLA CITTÀ CONVESSA

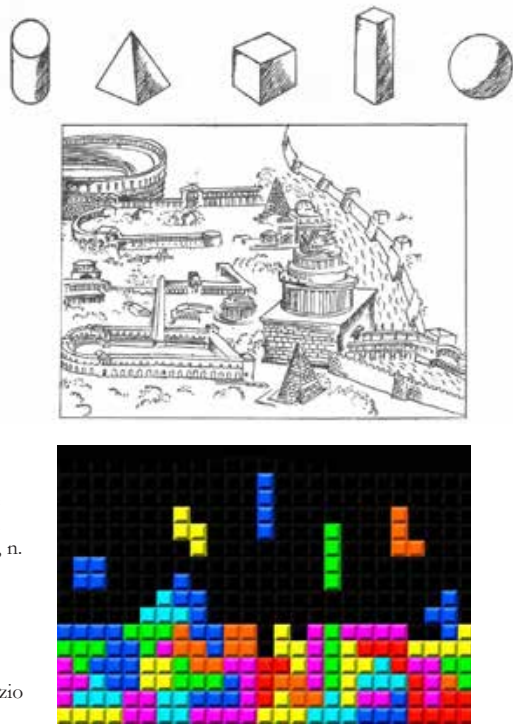


Secondo l'Enciclopedia "Treccani" "una figura (piana o solida) è detta convessa se, dati due suoi punti qualunque, il segmento che li congiunge appartiene interamente alla figura"¹. Di contro "una figura geometrica (superficie piana o solido nello spazio) si dice concava se esiste almeno un segmento congiungente due suoi punti che non appartiene interamente alla figura stessa"². Tali definizioni appartengono al mondo della geometria ed è in quel campo di studi che hanno ricevuto le formulazioni più precise e scientificamente esatte.

Anche nell'ambito delle discipline del progetto questi due concetti hanno avuto e continuano ad avere grande uso nell'analisi e nella descrizione di determinate caratteristiche architettoniche. Il loro potere di evocazione spaziale suggerisce istantaneamente non solo un'immagine chiara e condivisa di ciò che si osserva ma anche delle vere e proprie disposizioni emotive. Una figura convessa è generalmente considerata respingente, indifferente all'intorno, tendenzialmente autoreferenziale e ripiegata sul proprio baricentro; laddove una figura concava si predispone all'accoglienza e a un certo grado di relazione con le altre figure che ad essa

Pagina precedente:
fig. 1.1 - Lee Ufan,
*Relatum (formerly
Phenomena and
Perception A)*, 1969,
M+, Hong Kong:
misurare la convessità.

possono integrarsi. Eppure, se si guarda al gioco del Tetris ci si rende conto di come, in via del tutto ipotetica, se entrassero nello schermo solo “tessere” convesse il gioco si potrebbe completare e vincere senza grandi sforzi, mentre è proprio la necessità di far combaciare figure complesse, e quindi figure concave, che fa acquistare gradi maggiori di difficoltà alla sfida (fig. 1.3). Dunque potremmo affermare che la concavità presuppone sempre un gioco di incastri, di un reciproco riconoscimento tra i pezzi, laddove invece la convessità accetta di buon grado una semplice giustapposizione di componenti uguali o comunque modulari. Lo status di concavità presuppone una necessaria *continuità* in cui



In alto: fig. 1.2 - Amedée Ozenfant e Le Corbusier, “*tout est sphères et cylindres*”: la città come composizione di elementi convessi (“*L’esprit nouveau*”, n. 1 - 1920)

In basso: fig. 1.3 - Tetris, il gioco è vinto se si riesce a saturare tutto lo spazio disponibile.

non sia prevista la presenza di “salti” o “lacune”. La figura della convessità, d’altro canto, è riconoscibile anche come *frammento* di un più ampio disegno, in cui tutte le parti trovano una precisa e ordinata collocazione senza il bisogno di riconoscersi a vicenda³.

Forme nello spazio

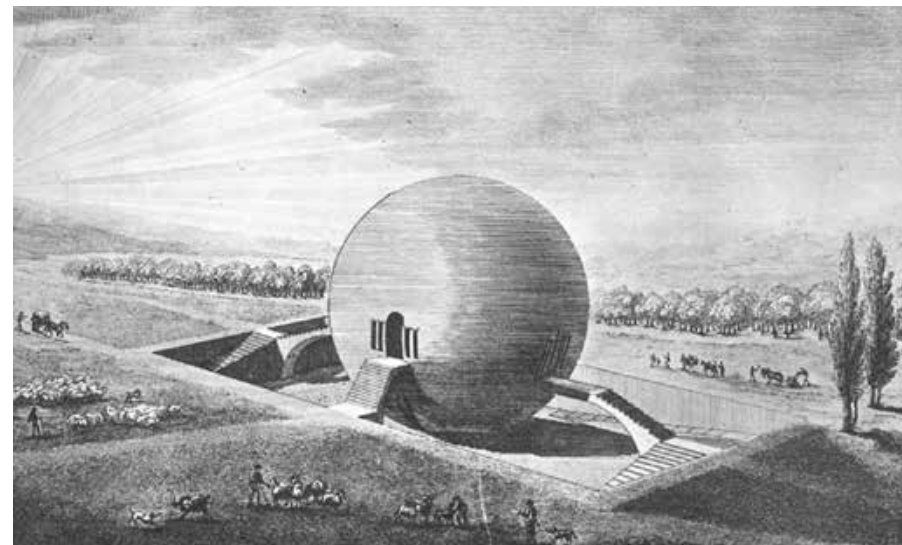
“Je suis fou de couleur blanche, du cube, de la sphère, du cylindre et de la pyramide et du disque tout uni et d’une grande étendue vide”

Le Corbusier, *lettera da Pisa a William Ritter*, 1911⁴.

Il Movimento Moderno ha sempre trovato negli slogan, nei motti e nelle frasi ad effetto un potente strumento di persuasione. Sono molti gli aforismi dei maestri del Novecento cristallizzati nel pensiero comune di ricercatori, studenti e professionisti, seppur spesso svuotati di significato e di senso. Tra un *Martini Cocktail* e l’altro Mies van der Rohe è stato capace di condensare in poche asciutte frasi buona parte del proprio pensiero e della propria comunicazione. Scrivendo che “L’architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi raggruppati sotto la luce”⁵ Le Corbusier ha costruito uno dei paradigmi fondativi del Movimento Moderno, anticipando di fatto la tendenza all’oggettualizzazione, all’iconicità, alla chiarezza formale e simbolica (fig. 1.2). Si tratta certamente di una frase ormai stantia, della quale si è fatto largo abuso per giustificare tutto e il contrario di tutto, ma che è riuscita tuttavia a diventare rappresentativa anche oltre i confini della modernità, a dimostrazione dello scollamento tra il significato che le era attribuito dal suo autore e le distorsioni di cui è stata oggetto in seguito.

Quella sull'oggettualità plastica dei solidi puri è in realtà una ricerca che affonda le sue origini nella profondità del pensiero filosofico. Platone si è impegnato nella riduzione del mondo in solidi puri, ideali e convessi, ai quali discretizzare la realtà sensibile. La loro regolarità, senz'altro accompagnata da un certo mistero, ha consentito ai solidi di ricomparire più volte nel corso della storia, prevalentemente nei periodi in cui più alto è stato il riconoscimento all'autorità dei valori scientifici: con Luca Pacioli, nel Rinascimento, diventano metafora della Divina Proporzione che ordina il mondo, mentre Keplero ne fa un modello del sistema solare. In tutti questi casi il rapporto tra arte e scienza si esprime attraverso la geometria: gli oggetti sono apprezzati e studiati per la capacità che gli viene attribuita di mettere in ordine il mondo, se non addirittura per le loro presunte qualità esoteriche.

Gli architetti della Rivoluzione, il cui lavoro non a caso coincide con gli anni del trionfo della ragione, recuperano ed esasperano le forme pure della tradizione neoclassica nelle loro qualità plastiche e scultoree, oltre che per la loro attitudine a rendere la piena esattezza del mondo così come era visto nel Secolo dei Lumi. Le architetture di Étienne Louis Boullée ne sono il pieno raggiungimento concreto e simbolico, mentre la casa dei giardinieri di Claude-Nicolas Ledoux, edificio sferico dalla statica impossibile, ne incarna la natura convessa al massimo delle sue possibilità espressive: "per Ledoux la città è una grande distesa naturale in cui si collocano tanti singoli edifici, ognuno con un suo carattere distinto. Le strade sono appena tracciate, strade senza traffico, una visione della città del tutto utopica"⁶. Tuttavia le esperienze visionarie dei maestri francesi rimangono un intervallo breve, seppur



gravido di suggestioni (fig. 1.4). Paradossalmente bisognerà attendere l'avvento dell'urbanistica pittoresca per ritrovare una riflessione matura sulle proprietà morfogenetiche della forma convessa. Responsabile di questo rinnovato interesse è l'importante testo di Auguste Choisy che per primo ricostruisce una storiografia dell'architettura riletta sotto la lente del pittoresco⁷. La descrizione che Choisy fa dell'Acropoli di Atene può essere "inquadrata" attraverso lo sguardo del regista russo Sergej Ejzenštejn. Nella sua "Teoria generale del montaggio" egli vede la salita all'Acropoli come una progressione cinematografica *ante litteram*, costituita da fotogrammi bidimensionali composti figurativamente, poi montati insieme all'interno di una sequenza dinamica che coincide con il percorso che il visitatore deve compiere per salire dai piedi della rupe fino alla spianata del Partenone (figg. 1.5-6).

fig 1.4 - Claude-Nicolas Ledoux, *Projet de maison de gardes agricoles*, 1790 ca., Bibliothèque Nationale de France.

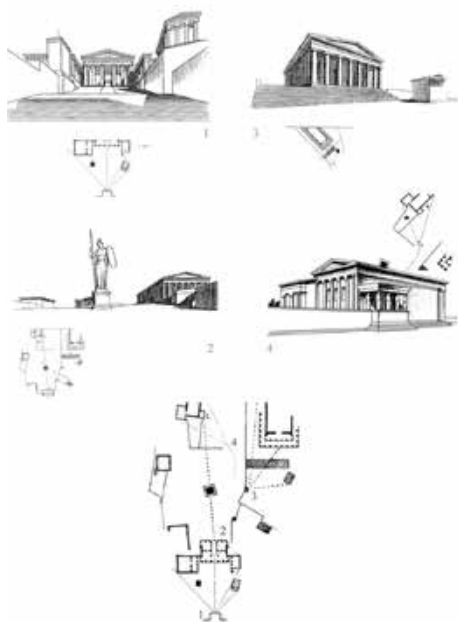


fig. 1.5 - Antoine Choisy, *Histoire de l'architecture*, la salita all'Acropoli come itinerario pittoresco attraverso e attorno a degli elementi convessi.

fig. 1.6 - Sergej Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, le inquadrature di Choisy come piano sequenza cinematografico.

Riportando le parole con cui Choisy descrive l'Acropoli nella "Storia dell'Architettura", il regista russo invita il lettore a figurarsi come un visitatore che, protagonista di un lungo piano sequenza, si inoltri nel recinto dell'area sacra disvelandone scorcì e prospettive scenografiche: "L'apparente asimmetria di questa [nuova] Acropoli è solo un sistema per rendere pittoresco questo gruppo di edifici, disposti con un'arte molto più grande di qualunque altro"⁸. Al di là degli aspetti pittoreschi quel che c'è di rivoluzionario nella descrizione di Choisy è, se possibile, l'estrema modernità della lettura architettonica e urbana. Dopo secoli di interpretazioni statiche, egli per primo riconosce che l'Acropoli di Atene non è il frutto di un progetto di visione unitario ma soprattutto non è costruita su principi di simmetria bilaterale assiale⁹. Il



complesso acropolico è il frutto di una composizione per parti, tenute insieme dal vuoto tra esse, in cui il visitatore si muove secondo un percorso indotto dalla forma del vuoto stesso. Dalle parole di Choisy si chiarisce come lo storico francese si proponga di restituire una dimensione compositiva alla veduta pittoresca, liberandola da ogni implicazione storica e facendone risalire le sue origini addirittura all'architettura greca¹⁰. È proprio in questo momento che nel progetto urbano entrano in gioco aspetti percettivi e psicologici, che permettono di concepire la città e il paesaggio come una serie di inquadrature differenti poi montate in sequenza dal movimento dell'osservatore. Ma soprattutto Choisy sottrae l'Acropoli di Atene al retaggio della composizione *beaux-arts* e la propone ai suoi contemporanei come uno spazio le cui caratteristiche saranno comprese e sublimite da le Corbusier dopo una ventina d'anni¹¹. La vicenda dell'Acropoli è particolarmente emblematica poiché suggerisce che, nel passaggio dall'oggetto architettonico allo spazio urbano, sia possibile rintracciare una stimolante divergenza: se il percorso della convessità in architettura nasce da una volontà analitica e razionalizzante, derivante da criteri di uniformazione e standardizzazione tipologica, esso genera di riflesso delle profonde implicazioni dinamiche, le quali costituiscono la vera qualità aggiunta della città convessa. In altre parole l'oggettualizzazione dell'architettura in volumi isolati e precisamente definiti provoca nuove modalità di muoversi intorno ad essi e quindi un diverso e inusitato modo di esplorare lo spazio aperto circostante.

La fascinazione per il carattere oggettuale della realtà è un fenomeno che riemerge carsicamente in momenti precisi



fig. 1.7 - Paul Cézanne, *Pommes et biscuits*, 1879-1880, Olio su tela Musée de l'Orangerie, Paris. Lo studio analitico delle mele come elementi convessi posati sul piano.

fig. 1.8 - "L'esprit Nouveau", frontespizio del n. 27 - 1924, contenente il saggio "Idées personnelles".

della storia. Esiste certamente una correlazione con le idee filosofiche e scientifiche che sono andate alternandosi e che hanno influenzato i mezzi della conoscenza. Ma vi è anche una seconda ragione, legata ai metodi con cui l'arte figurativa ha esplorato il mondo delle forme. Il riferimento è all'opera di Paul Cézanne il quale, volendosi svincolare da un certo soggettivismo impressionista, si è posto il "problema" delle mele, rappresentate come oggetti geometrici ben composti sul tavolo in una natura morta. Per via del suo approccio analitico, esse si sono via via ridotta alla forma di una sfera, cosa che rende la composizione instabile e che dà l'idea che i frutti si siano fermati arbitrariamente nell'istante pittorico (fig. 1.7). In questa serie di dipinti emerge la ricerca dell'artista francese, deliberatamente volta alla scarnificazione delle cose, con l'intento di estrarne la forma pura corrispondente. Ma ciò avviene anche nel paesaggio, dove Cézanne scava con la pittura fino a far riemergere le linee di forza del Mont Sainte-Victoire, rappresentato sulla tela come un monolite

conico di cui sia chiaramente intellegibile la struttura geologica soggiacente. Nel 1904, in una lettera a Émile Bernard, Cézanne esprime una posizione che non si fatica ad assimilare a quella più nota di Le Corbusier: "Bisogna trattare la natura attraverso il cilindro, la sfera, il cono, il tutto messo in prospettiva, in modo che ogni parte di un oggetto, di un piano, sia diretta verso un punto centrale. Le linee parallele all'orizzonte esprimono la larghezza, che è un aspetto della natura, o se preferite dello spettacolo che il *Pater Omnipotens Aeterne Deus* dispiega davanti ai vostri occhi. Le linee perpendicolari all'orizzonte rappresentano la profondità"¹².

Non è un caso che Cézanne sia reputato il principale riferimento figurativo della pittura cubista e quindi della sua costola principale: il purismo di Amédée Ozenfant e Le Corbusier. È proprio allo scisma del 1918, anno in cui i due



fig. 1.9 - Amédée Ozenfant, *Nature morte au verre de vin rouge*, 1921, olio su tela, 50.6 x 61.2 cm, Kunstmuseum, Basel. In polemica con il cubismo, la pittura purista rifiuta la deformazione degli oggetti.

pubblicheranno il breve saggio “Après le cubisme”, che si deve risalire per chiarire le modalità con cui il rapporto tra l’oggetto e la sua unità plastica transita da Cézanne all’architettura moderna. Con quell’articolo i puristi, archiviata la fascinazione per il cubismo, se ne distanziano criticandone con severità la deriva deformatrice¹³. La ricerca di una sorta di “ritorno all’ordine” diventa marcata a tal punto da far scrivere qualche anno dopo a Ozenfant e Le Corbusier su l’“Esprit Nouveau” che

“La composizione purista deriva dalla composizione cubista; ma sappiamo che nel cubismo l’oggetto di partenza viene modificato, spesso estremamente, in vista della sua organizzazione nel quadro; il purismo, dal canto suo, attribuisce importanza alla conservazione delle norme costitutive degli oggetti. Esso non riconosce il diritto di riformarli oltre un certo limite; sceglie quindi i suoi oggetti di partenza in modo che si confrontino normalmente senza deformazioni che ne modificherebbero il tipo”¹⁴.

Il messaggio è chiaro: il tipo è qui inteso nella sua accezione di entità compiuta, indivisibile e indeformabile¹⁵ (fig. 1.8). Se il tipo non si può deformare è possibile lavorare solo sulla corretta disposizione degli oggetti nello spazio, e l’effetto non potrà che essere quello di una somma di parti autonome composte alla stregua di un natura morta (fig. 1.9).

Ciò che la pittura purista non concepisce è la percezione simultanea dello spazio che invece è fondante nelle opere cubiste: un ritratto di Pablo Picasso ad esempio, ci permette di leggere la tridimensionalità di un volto senza uscire dal-

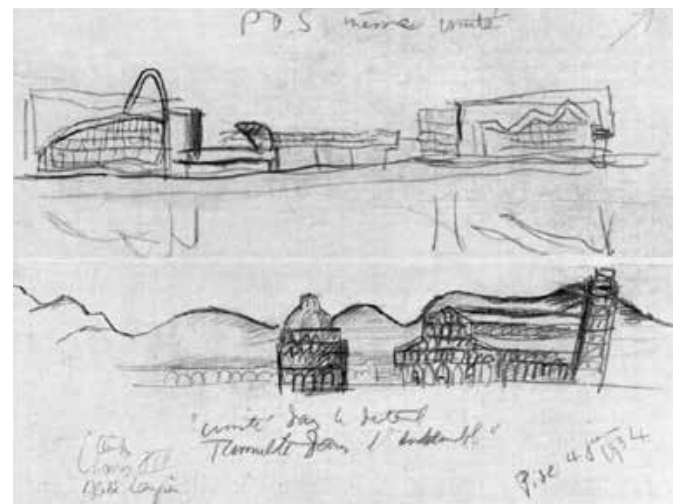


fig. 1.10 - Le Corbusier, Piazza dei Miracoli a Pisa e progetto per il Palazzo dei Soviet a Mosca, 1934 (Talamona, 2012)

la superficie della tela. Ciò è possibile all’artista ribaltando arbitrariamente i piani e consentendo all’osservatore di leggere, da fermo, tutti i lati di un volto, di un corpo, di un oggetto. Al contrario, nell’ortodossia purista, tutto ciò appare niente più che un trucco e quindi da rifiutare *tout-court*. Per comprendere la tridimensionalità degli oggetti è necessario l’ausilio della luce a modulare le ombre e del colore a distinguere chiaramente un oggetto dall’altro.

In ogni caso il portato di questa visione sortisce ben presto effetti enormi: come l’architettura si svincola dal rapporto forma-struttura, anche la città perde la perfetta aderenza tra edificato e spazio pubblico. I disegni con cui Le Corbusier accompagna i suoi ragionamenti sono schizzi tendenziosamente rivolti a mostrare l’inversione tra figura e sfondo, tema saldamente al centro del suo pensiero. Nel celebre schizzo del 1934, che mette a confronto il Campo dei Miracoli di Pisa con il progetto del Palazzo dei Soviet, l’attenzione è tut-

ta rivolta all'architettura pura e densa del volume convesso e isolato nello spazio vuoto del foglio quadrettato cartesiano¹⁶ (fig. 1.10). Molto si è detto e scritto di quel volume, di quella massa architettonica; meno parole sono state invece spese per lo spazio che sta tra gli oggetti e che costituisce, nell'esplorazione della città moderna, la vera struttura dell'esperienza della città¹⁷. Come scrive Jacques Lucan, l'analogia tra Pisa e Mosca non è nella composizione formale d'insieme ma concerne la libertà che ogni volume acquista rispetto agli altri. Il risultato di questo sovvertimento sarà totale rispetto al passato:

“La piazza dei Miracoli di Pisa è uno spazio convesso, proprio come l'Acropoli di Atene, due dei riferimenti principali della poetica di Le Corbusier. Possiamo porre l'ipotesi che questi due riferimenti siano i vettori di un cambio di paradigma nella concezione urbana e architettonica di Le Corbusier”¹⁸.

Attraverso la riduzione dell'architettura a volumi puri, lo spazio aperto a sua volta si rovescia: l'edificato non configura con la sua massa le strade e le piazze, ma galleggia in uno spazio aperto e potenzialmente isotropo. Tale concezione rifiuta la logica della città come metafora organica. In questo spazio, che approssima a una struttura intellettuale di ordine astratto, ogni oggetto mantiene la sua autonomia per tutto il corso del processo progettuale, sia rispetto al disegno d'insieme che rispetto ai suoi simili.

Tale rovesciamento di prospettiva avrà, come è noto, un impatto devastante sulle regole tradizionali della costruzione della città. Le posizioni di Jeanneret saranno imitate e co-

piate fino a diventare, spesso abusivamente, il riferimento principale di un'intera stagione architettonica, in particolar modo per ciò che riguarda l'architettura residenziale¹⁹.

La costruzione “analitica” della città convessa può essere compresa meglio attraverso lo studio dei sistemi formali portato avanti da Peter Eisenman nella sua tesi di Dottorato, discussa a Cambridge nel 1963. Nel tentativo di definire il concetto di “forma generica”, il critico americano suggerisce di guardare all'architettura moderna proprio in chiave di volume, piuttosto che di spazio, in quanto:

“la differenza fondamentale tra i termini è che il volume può essere pensato in senso dinamico: è spazio specificato, definito e contenuto. [...] Lo spazio in quanto tale non può agire, fluire o compenetrare. La forma architettonica può essere pensata come ‘volume’ che esiste nello ‘spazio’”²⁰.

Senza entrare nel merito della questione terminologica, appaiono interessanti in questa sede le implicazioni del pensiero eisenmaniano. Considerando lo spazio come una dimensione statica e immobile, esso conferisce al volume il potere di attivare il movimento. Collocato come una presenza fisica nel campo neutro dello spazio, il volume mette in tensione lo spazio stesso, attraverso la chiara distinzione tra il volume positivo e il vuoto residuo che quindi è negativo (fig. 1.11). Ed è proprio la presenza fisica dell'osservatore – che è invitato al movimento dalla massa positiva del volume – a determinare questa dualità. La convessità è definita da Eisenman come la caratteristica ontologica del volume positivo letto dal suo esterno e quindi come unità.

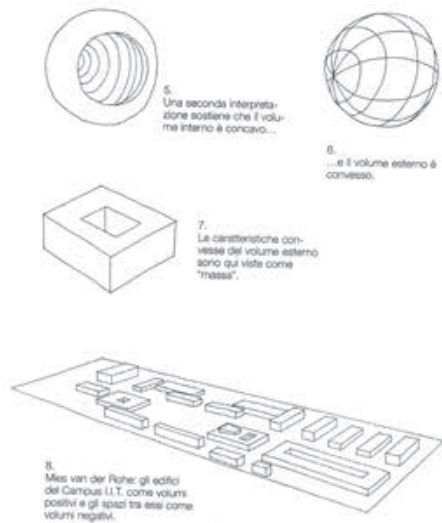


fig. 1.11 - Peter Eisenman, Volumi positivi e negativi, *La base formale dell'architettura moderna*, 1963.

fig. 1.12 - Ludwig Mies van der Rohe, Masterplan per il Campus IIT, Chicago 1939-40 (Giedion, 1984).

“È piuttosto il concetto di volume come unità essenziale che permette di considerare positive tutte le condizioni di delimitazione, e negative tutte quelle di intervallo. Così per esempio, nel campus dell'I.I.T. di Mies van der Rohe le singole costruzioni diventano volumi positivi e gli spazi tra di esse quelli negativi. Entrambi, positivi e negativi, sono della stessa scala e configurazione e cominciano a produrre un intreccio o, secondo la psicologia gestaltica, un rapporto figura-sfondo, che conferisce un ordine iniziale alla composizione totale”²¹.

Anche per Eisenman il campo su cui avvengono queste riflessioni non è più il palinsesto reale del mondo sensibile ma il reticolo cartesiano che orienta e direziona la nostra percezione dell'ambiente:

“nell'apprezzare un paesaggio – dice ancor Eisenman – notiamo le sue deformazioni, la sua ondulazione, il suo tratto selvaggio o dolce sempre in relazione ad un assoluto orizzontale. Allo stesso modo tutti gli oggetti prodotti dall'uomo vengono riferiti a livello percettivo ad un assoluto generico, i solidi platonici: coni, sfere, cubi ecc. Ciascuno di essi ha per base un riferimento assiale, perciò qualunque forma lineare o centrica può essere compresa in relazione al reticolo spaziale”²².

Eisenman afferma in sostanza che non è lo spazio in sé a stimolare il movimento ma il modo in cui i volumi si dispongono a tessere tensioni tra essi. Così, egli sostiene, lo spazio può diventare un campo dinamico²³ (fig. 1.12). Si veda allora come, spostando l'attenzione dalla pittura all'architettura, i termini della questione si ribaltano, coinvolgendo l'azione e il movimento del soggetto. Qui non siamo di fronte a un dipinto bidimensionale in cui bisogna escogitare “trucchi” per rappresentare la massa di oggetti virtuali: la plasticità tridimensionale dei volumi è reale, la sua materia è tangibile. In questo caso il tipo definisce spazialità residuali nelle quali è possibile muoversi, inoltrandosi tra gli oggetti e potendone scoprire all'occorrenza il lato nascosto. Le cose situate nello spazio reale non possono essere percepite da fermi ma solo in movimento.

Spazio tra le cose

“L’aspetto del mondo per noi sarebbe sconvolto se riuscissimo a vedere come cose gli intervalli tra le cose – per esempio lo spazio tra gli alberi lungo il viale – e reciprocamente come sfondo le cose stesse: gli alberi del viale”

Maurice Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, 1945²⁴.

Nel ripercorre le vicende della convessità in architettura, si è compreso come questa non sia un’invenzione della modernità ma piuttosto l’esito della traslazione, nel campo della residenza, di valori spaziali e plastici storicamente appartenenti a una dimensione monumentale, se non addirittura sacra, del costruire. Pur trattandosi di un problema formale, la convessità è stata sempre intimamente legata a implicazioni funzionali e simboliche: era percepibile come convessa la presenza di templi, chiese, mausolei, anfiteatri e di ogni altro edificio che avesse la funzione di rappresentare il potere. E il fatto che la convessità abbia transitato nell’architettura della residenza dovrebbe farci chiedere a quali nuove forme di potere abbia corrisposto tale mutamento. Certamente a quello immobiliare della città ottocentesca, come ci dice polemicamente Sitte:

“l’occhio si trova in cima alla piramide dei raggi visuali e gli oggetti che considera sono ordinati intorno a lui in un cerchio o, perlomeno, si avvicinano a questa disposizione rispetto all’osservatore. [...] Tale è la disposizione con cui si possono ottenere, conformemente alla natura delle cose, gli effetti più potenti, poiché permette di vedere con un’unica occhiata il maggior numero di oggetti situati in un



fig. 1.13 - Ritratto di Camillo Sitte (1843-1903).

fig. 1.14 - Quadro sinottico delle piazze storiche delle città europee tratto da *L’arte di costruire le città*, 1889.

certo spazio. L’isolato moderno rappresenta tutto il contrario. In una parola l’arte esige la concavità, l’utilizzazione massimale del terreno richiede la convessità²⁵.

Quella che sembra una generica accusa alla speculazione edilizia ottocentesca si rivela, se inquadrata teoricamente, come una lucida e precisa osservazione di ordine sia fisiologico che spaziale. Nel suo testo “Lo spazio in architettura” Cornelis van de Ven scrive che “l’idea della dualità tra concavità e convessità come problema spaziale può essere considerata come il più importante contributo di Sitte²⁶ (fig. 1.13). Lo spazio aperto Sittiano, non a caso, è sempre concepito come un vuoto che scava una massa. L’edificato

è il fondo, la quinta, che definisce la scena urbana e struttura i limiti dello spazio pubblico. Le spazialità che stiamo tentando di definire, al contrario, recidono ogni possibile relazione tra costruito e strada (fig. 1.14). Esse sono generate da elementi convessi che si collocano in un campo aperto, potenzialmente ripetibile all'infinito.

Proponendo di progettare la città "dall'esterno", il teorico viennese invita i progettisti a risolvere tutte le imperfezioni planimetriche all'interno del pieno del costruito²⁷. Proprio in questo suggerimento sta la generica impossibilità di esistenza dello spazio urbano convesso nella massa edilizia della città tradizionale, poiché ogni disallineamento, ogni rotazione, ogni imperfezione è riassorbita con discrezione nell'edificato, deformando o stirando le cellule abitative. Al contrario della pratica sittiana di nascondere le irregolarità nel pieno, Le Corbusier e i moderni confidano che, attraverso la "cristallizzazione" del tipo, possa inverarsi un nuovo modello di città, la cui crescita sia ordinata non da una sovrapposizione di tracce e usi, bensì da una logica geometrica deterministicamente individuata. Ne deriva che tutti i cambi di giacitura, le rotazioni, le convergenze e le divergenze debbano essere gestite non nella massa del costruito ma nello spazio vuoto tra le cose. Questo è il presupposto che prelude alla crociata contro l'*îlot* e la *rue corridor* (fig. 1.15). Lo sforzo riformatore di Le Corbusier è tutto volto alla consacrazione di un nuovo modello spaziale; non quello "omotopico e concavo" degli edifici assestati attorno al vuoto della corte, ma quello "eterotopico e convesso" dell'architettura che si articola liberamente nello spazio²⁸.

fig. 1.15 -
Le Corbusier,
la proposta di
soppressione della
strada e la sostituzione
degli isolati
tradizionali attraverso
la ricomposizione
dell'unità fondiaria,
in *Manière de
penser l'urbanisme*,
temporaneamente
pubblicato dopo la fine
della guerra, nel 1946.

Ma il potere che orienta le forme urbane è anche quello dello Stato centrale occidentale che si fa carico dei bisogni dei cittadini, della loro salute e del loro sviluppo umano e culturale. In qualche modo l'affermazione della residenza di massa coincide con la celebrazione dello stato sociale e delle aspirazioni di un'epoca:

"la città diviene, in altri termini, il luogo ove, per tutta la prima metà del secolo, si sperimentano alcuni aspetti del welfare state; ciò darà importanti frutti quando politiche urbane e progetto della città si dovranno confrontare in modi più ravvicinati e diretti con i tre grandi temi proposti dalla società del ventesimo secolo e messi in evidenza dalle sempre più frequenti descrizioni dei caratteri delle città e dei territori europei: l'emergere del soggetto e della sua irriducibile autonomia, della sua richiesta di uno spazio della privacy e dell'isolamento; l'emergere del quotidiano, della dimensione corporale e temporale della città come dimensioni fondamentali del benessere individuale e collettivo e, infine, la progressiva democratizzazione dello spazio entro una profonda redistribuzione di valori e una modificazione degli immaginari individuali e collettivi"²⁹.

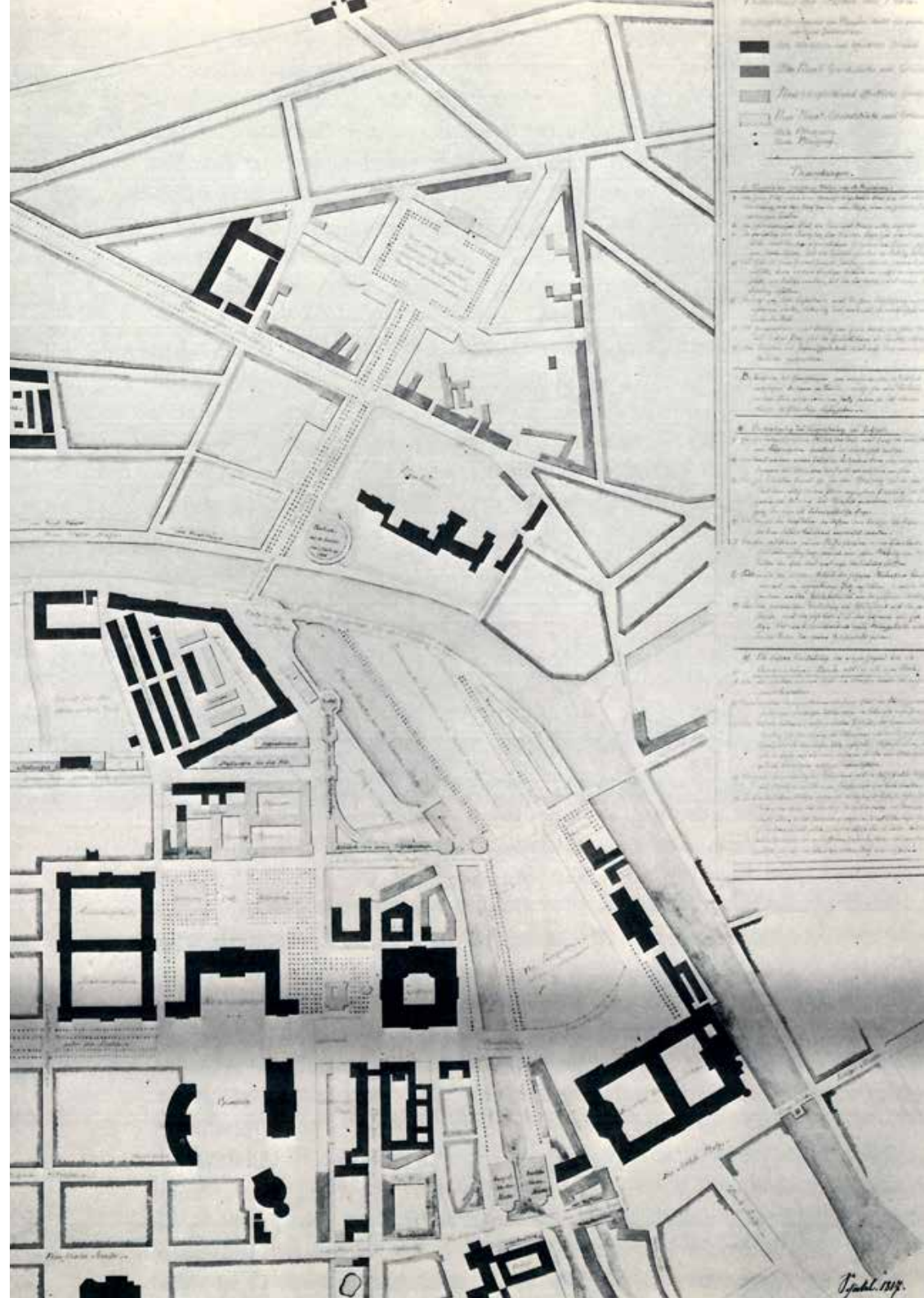
Lungi dall'aver implicazioni meramente sociologiche, i temi introdotti da Bernardo Secchi sono strettamente legati all'evoluzione dello spazio urbano aperto e ne hanno fermamente guidato le trasformazioni sia dal punto di vista teorico che operativo. Con l'esplicitazione dei nuovi bisogni dell'individuo e della società del XX Secolo, divengono evidenti i nuovi compiti affidati allo spazio aperto il qua-

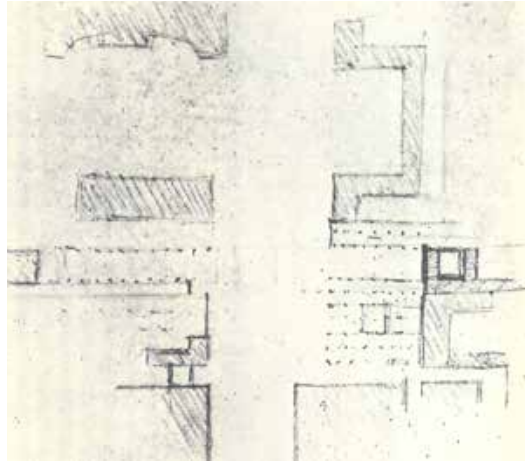
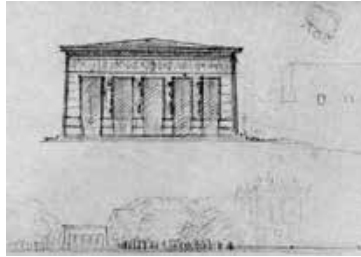
Pagina a fianco:
fig. 1.16 - Karl
Friedrich Schinkel,
*Masterplan per la
ristrutturazione del centro
di Berlino*, 1817. Il
sesto di impianto delle
alberature assolve al
ruolo di un volume
virtuale attorno e
tra gli edifici (Pundt,
1972).

le, proprio attraverso la nuova “dimensione” del paesaggio, tenderà ad assumere corpo e sostanza.

Facciamo però un passo indietro. Se Peter Eisenman giunge a ricostruire la vicenda della convessità in chiave eminentemente formale-compositiva, una messa a fuoco decisamente spostata sulla percezione è quella proposta da Kurt W. Forster nella sua lettura dei diversi progetti elaborati da Karl Friedrich Schinkel per l'area centrale di Berlino (fig. 1.16). Forster focalizza la sua attenzione sul rapporto città-architettura-natura e sulle modalità con cui queste si organizzano per proporre una nuova, e per certi versi inedita, forma della città. Scrive Forster che la particolare conformazione dei fabbricati schinkeliani permette di assumerli come oggetti piramidali i quali, in quanto poli visivi notevoli, consentono la costruzione di uno spazio urbano panoramico:

“come i panorami richiedevano agli spettatori di muoversi sulla piattaforma visuale sopraelevata, allo stesso modo le immagini ‘panoramiche’ di Schinkel e il loro piano esteso orizzontalmente nel *Sammlung Architektonischer Entwürfe* richiedevano un' esplorazione. Gli occhi dello spettatore seguiranno il percorso, ma il movimento esteso è intrinseco alla struttura stessa delle immagini. Il tempo della prima modernità e il desiderio di una comprensione visiva istantanea di rapporti complessi hanno spinto Schinkel a conferire qualità panoramiche allo statico rapporto tra gli edifici. Attraverso l'attenta disposizione e la sottile caratterizzazione retorica delle loro differenze, l'architetto ha creato una sorta di ‘CinemaScope urbano’ in cui



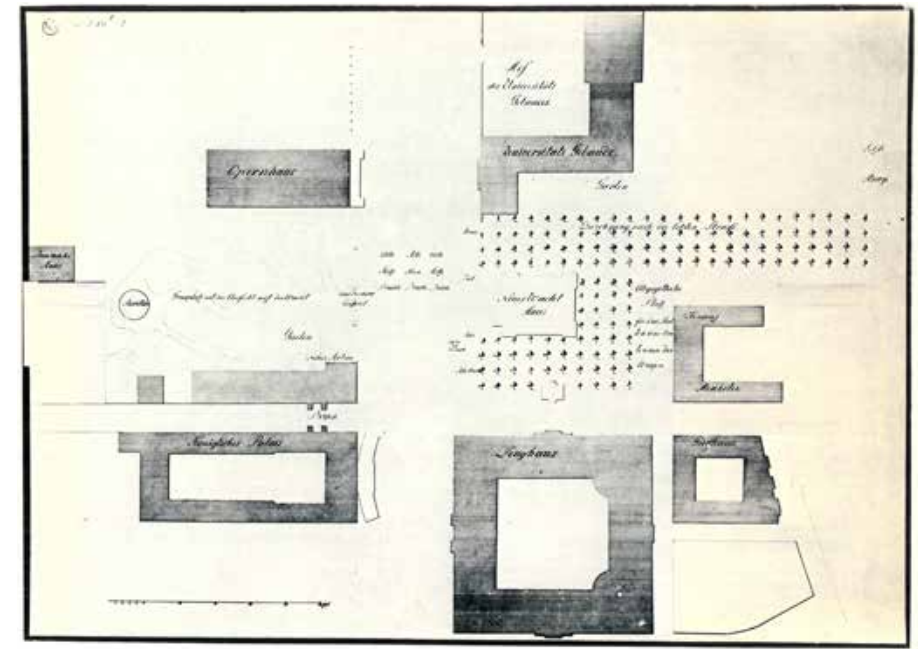


A sinistra:
fig. 1.17 - Karl
Friedrich Schinkel,
*Studi per la collocazione
della Neue Wache*, 1816.
Le alberature sono
presenti sin dall'inizio
della concezione
come volume virtuale
attorno alla presenza
architettonica (Pundt,
1972)

A destra:
figg. 1.18, 1.19,
1.20 - Karl Friedrich
Schinkel, *Varie
immagini della Neue
Wache*, 1816. Le
alberature come
dispositivo di
"amplificazione" del
volume (Pundt, 1972).

prossimità e distanza, apparenza e scomparsa, defi-
niscono insieme un ordine architettonico dinamico
che va ben oltre l'ordinarietà visiva³⁰.

Schinkel predispone una città che si identifica con il suo suo-
lo continuo e illimitato, nella quale ci si orienta muovendosi
attorno ai poli visivi delle architetture libere nello spazio.
L'uso della vegetazione è estremamente funzionale a questa
lettura "panoramica" ed "estesa", in quanto frappa dei
sipari piani e astratti tra un emergenza e l'altra³¹. Addirittura
la "Neue Wache" è incastonata in un triplo filare di castagni
verdeggianti che ne costituiscono un morbido "cuscino" tri-
dimensionale, il quale ha lo scopo di amplificarne l'esigua di-
mensione in rapporto alle ben più imponenti masse edilizie



circostanti³² (figg. 1.17-18-19-20-21). Con questo progetto
si comincia a intravedere il cambio di paradigma che accetta
l'esistenza della convessità del volume e che impone ai pro-
gettisti una riflessione del tutto nuova sullo spazio aperto
che circonda gli edifici. Nello schema schinkeliano per Ber-
lino, la natura perde la sua connotazione tradizionalmente
estetico-decorativa per assumere un ruolo ancora del tutto
inedito. È un progetto urbano *ante-litteram* che estranea la
natura da sé stessa per introdurla, non senza una certa vio-
lenza, nel cuore della città, esaltando la possibilità di una sua
totale artificializzazione. Utilizzata con maestria per le sue
capacità volumetriche essa contribuisce a "fare spazio", e
cioè diviene il mezzo di cui l'architetto si serve per conferire
qualità specifiche allo spazio urbano dilatato tra gli edifici.

fig. 1.21 - Karl Friedrich
Schinkel, *Neue Wache*,
disegno definitivo,
autunno 1816
(Pundt, 1972).

Ma c'è di più: attraverso questa modalità ancora a cavallo tra composizione e percezione, l'architetto prussiano definisce una procedura assolutamente nuova di progettare la città, per cui la convessità non è mirata alla massimizzazione del profitto (che era l'accusa mossa da Camillo Sitte), ma è invece funzionale a una dilatazione dello spazio *pubblico* intorno agli edifici. Per mezzo di Schinkel la connotazione economico-finanziaria che Sitte conferisce alla convessità può essere rifiutata e può diventare un problema eminentemente spaziale. Il tessuto elementare della città ha già cominciato a specializzarsi, le funzioni acquistano autonomia e i volumi edilizi seguono la stessa sorte. La presenza dell'elemento vegetale interviene a regolare e riproporzionare i rapporti di forza tra le architetture, ma anche a proporre una nuova immagine per l'inedito spazio collettivo che sta emergendo.

Al posto di una sequenza di spazi chiusi, la città reclama un nuovo modello di organizzazione: “un *'outdoor model'* come sua nuova metafora, che possa aiutarci a capire le leggi di un mondo visuale trasformato, poiché la chiara distinzione tra attore e spettatore, tra interno ed esterno è cancellata dal momento che queste sfere sono sovrapposte nel movimento imprevedibile del balletto meccanico della città”³³. È la fine della Roma della Pianta del Nolli e l'inizio di un corso difficilmente sovrapponibile al vecchio. La scena fissa urbana, fatta di spazi pubblici configurati e di quinte a conchiuderne teatralmente gli ambiti, si scompone in una moltitudine di frammenti aperti e plasticamente definiti, impegnando gli architetti nell'elaborazione di nuovi strumenti visuali per comprenderne potenziali spazi teorici e di azione. Ci dice Fritz Neumeyer che, con il crollo della prospettiva



fig. 1.22 - Cartolina di Schlesisches Tor, Berlino, 1900. Per Fritz Neumeyer la diffusione delle nuove forme del movimento ha influito sulla distruzione delle tradizionali modalità percettive.

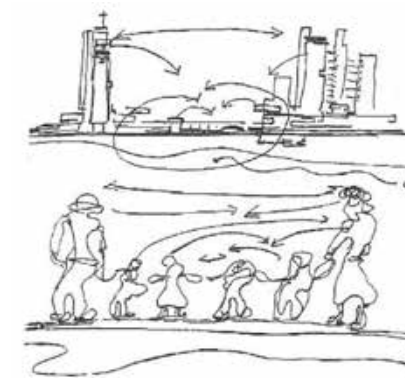
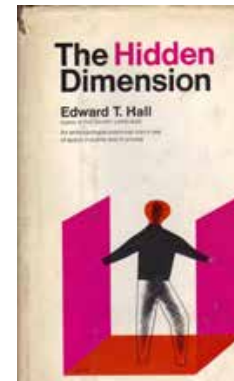
centrale a favore di una visione dinamica e alterata, si esplorano nuovi ordini visuali in cui il tempo, la grana e la luce acquistano valore come materiali di progetto per la definizione di cosa è urbano. La massa della città si apre attorno al volume edilizio finito in sé stesso: “il primato della facciata viene cancellato quando si guida provenendo da, intorno o attraverso questi oggetti”³⁴ (fig. 1.22).

Quando le ragioni della convessità, intesa nella sua doppia accezione di volontà di organizzazione delle forme del mondo e di nuova dimensione percettiva del paesaggio – in particolar modo metropolitano – entrano prepotentemente nel dibattito sulla costruzione della città, lo spazio urbano cambia drasticamente. È in questo momento che Françoise Choay colloca la nascita dello “spazio di connessione” moderno, in quanto naturale mutazione dello “spazio di contatto” (medievale), dello “spazio scenico” (età classica) e dello “spazio di circolazione” (età haussmaniana)³⁵. Lo spazio di connessione, ci dice Choay, “ci sta attorno virtualmente”³⁶, poiché nonostante la sua immediata riconoscibilità non ha

una sua chiara definizione spaziale. Esso esiste dal momento in cui la città si manifesta nelle maglie larghe del territorio. La rivoluzione determinata da questo passaggio sta essenzialmente nel fatto che per la prima volta crolla l'idea di spazio pubblico configurato il quale pure aveva resistito a tutti i precedenti passaggi. Lo spazio di connessione rafforza l'idea che la nuova condizione coincida con una città nella quale il movimento avviene in un campo aperto e sgombro e in cui gli edifici si pongono come elementi totemici, monumentalizzati, simbolici.

Per paradosso, è proprio con l'irrigidimento del tipo edilizio che lo spazio urbano diviene un tema progettuale in grado di lasciare un certo grado di libera espressione individuale. Laddove il progetto dell'alloggio si standardizza in nome dell'ideologia e dell'economia di scala, il disegno dell'insediamento diviene la taglia attraverso la quale i progettisti hanno ancora possibilità di sperimentare. Le istanze compositive che sottendono a molti disegni urbani, non possono non corrispondere ad altrettante figurazioni, dove i rapporti tra volumi arrivano a definire campi aperti in cui comincia ad emergere una nuova condizione spaziale.

Oltre alle ragioni tecniche ve ne è un'altra di ordine percettivo e ha a che fare proprio con le modalità compositive con cui si fa lo spazio urbano. La città convessa lavora per masse disposte su un suolo neutro, secondo principi di natura "prossemica", non dissimili da quelli che Edward T. Hall classifica nel mondo degli esseri viventi³⁷ (fig. 1.23). I "Transitional Elements" di Jaap Bakema, rappresentati in uno schizzo del 1961, chiariscono questa nuova rete relazionale (fig. 1.24). Tale astrazione di fatto annulla il palinsesto



A sinistra:
fig. 1.23 - Edward T. Hall, frontespizio de *La dimensione nascosta*, 1966.

A destra:
fig. 1.24 - Jaap Bakema, *Transitional Elements*, 1961.

per costruire relazioni e rimandi tra gli elementi stessi della composizione. La città convessa è allora la città "composta", in cui non solo il pieno ma anche il vuoto è frutto di visioni e pensieri decisamente differenti. Il contesto, inteso strumentalmente come collante dei vari frammenti del piano, diviene qui un mero *background* da cui spesso i progettisti stessi intendono prendere le distanze³⁸.

Città, dunque, come universo di segni da leggere per poter essere abitata. Ma anche città come nuovo campo da colonizzare, da imparare a esperire. Tale riflessione è ancor più evidente se si guarda alla grande quantità di spazi che il progetto "apre". Come negli impianti urbani tradizionali, la nozione di tessuto sta a individuare proprio la completezza del rapporto tra strada ed edificato, rompendo questa omologia si "inventa" una "distanza" che necessita di una significazione, in quanto spazio che avvolge una costruzione distanziandola dal soggetto "istituendo, per così dire, un rapporto obbligato tra noi e lo spazio *chiuso* dell'edificio di cui in lontananza vediamo i muri perimetrali: rapporto che in qualche modo collega l'osservatore *nello* spazio rappre-

sentato come paesaggio; e gli fa prendere atto del nesso paesaggio-edificio, come unità-opposizione di due spazi, rispettivamente *aperto* e *chiuso*³⁹. Eppure ciò che nei regolamenti edilizi prenderà il nome di “distacco”⁴⁰, all’atto pratico è uno spazio irrisolto (in cui la presenza naturale è più funzionale alla dilatazione che altro) il quale porta implicitamente con sé una riflessione sulla perdita della forma urbana, e che farà fatica a trovare le sue ragioni nel progetto.

Anche a causa del modo con cui si sono diffusi questi temi, si è presto radicato uno dei grandi equivoci che hanno guidato la narrazione della città moderna: quello del tappeto verde, liscio e uniforme, del “prato come luogo della natura”⁴¹ su cui l’architetto dispone i volumi arbitrariamente e sulla scorta di riflessioni squisitamente intellettuali. La stessa definizione di “piano libero” è andata ben al di là delle sue intenzioni denotative, finendo per connotare una “situazione spaziale” specifica, cui si è tentato di ricondurre un’intera stagione architettonica nel suo “liberarsi” da ogni condizionamento contestuale. Il luogo comune della *tabula rasa* è diventato, anche per convenienza ideologica, un assunto incontrovertibile che ha influenzato tanto i funzionalisti più ortodossi quanto gli stessi detrattori della città convessa. Persino molti degli attacchi che a partire dal dopoguerra saranno mossi alla città del Movimento Moderno, accettano acriticamente l’idea del piano libero, faticando a cogliere la vivace ricerca spaziale, ambientale e contestuale portata avanti in seno a quell’esperienza.

Si può provare a spostare questa riflessione alla scala ancor più distopica del territorio vasto. L’idea semplicistica della *tabula rasa* lascia trasparire una concezione della città che

non accetta compromessi e che ben poco ha da spartire con il palinsesto e con i suoi processi secolari di trasformazione dei luoghi⁴². Eppure, in un suo interessante lavoro, il paesagista e ricercatore francese Denis Delbaere dimostra come il “Plan Voisin” sia l’esito di un ponderato studio geologico e topografico della regione parigina. Delbaere si chiede per quali ragioni, all’atto di “calare” sul territorio reale il piano per la città da tre milioni di abitanti, questo non sia stato applicato fedelmente e anzi sia stato stravolto nei suoi più profondi principi geometrici e gerarchici. Ricalcando il disegno del “Plan Voisin” sulle linee dell’orografia parigina Delbaere mette in luce l’estrema attenzione che Le Corbusier ha dedicato nel disporre i volumi, compatibilmente con la pedologia dei terreni e con la variazione delle pendenze, collocando in modo del tutto logico le torri sulle alture che conducono a Montmartre anziché sulle aree inondabili più prossime all’Île de la Cité e al Marais (fig. 1.25). Le piane alluvionali più prossime alla Senna sono state infatti destinate a funzioni che al contrario necessitano di una vasta apertura come l’aerodromo e le aree di rispetto che lo accompagnano⁴³. Delbaere spiega che il progetto per il “Plan Voisin”, nonostante la sua pretesa di autonomia, sia stato partorito dopo un attento studio delle maglie viarie e della morfologia del territorio, con l’obiettivo di costruire un credibile podio per i plastici volumi lecorbusieriani: “poiché propone una massiccia ristrutturazione del centro di Parigi, il Plan Voisin è quindi anche, per necessità, un progetto di livellamento”⁴⁴. Ciò appare lampante in una famosa prospettiva in cui l’occhio dell’osservatore è spontaneamente portato a guardare le torri di cristallo e la vivace massa vegetale al loro piede. Ma se si sposta l’attenzione sui dettagli si può notare

fig. 1.25 - Studio di Denis Delbaere. Le scelte insediative del *Plan Voisin* in relazione alla geomorfologia dell'area parigina (Delbaere, 2016).

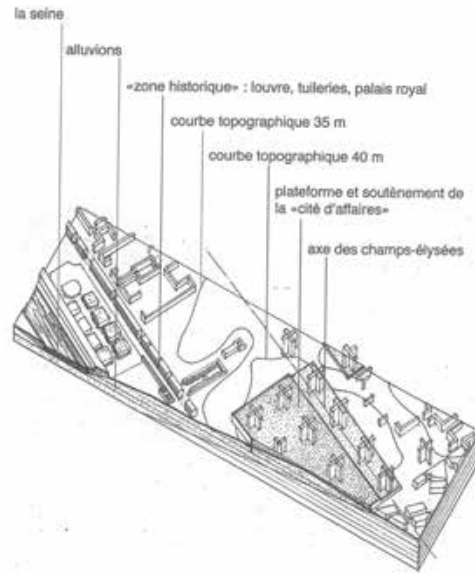
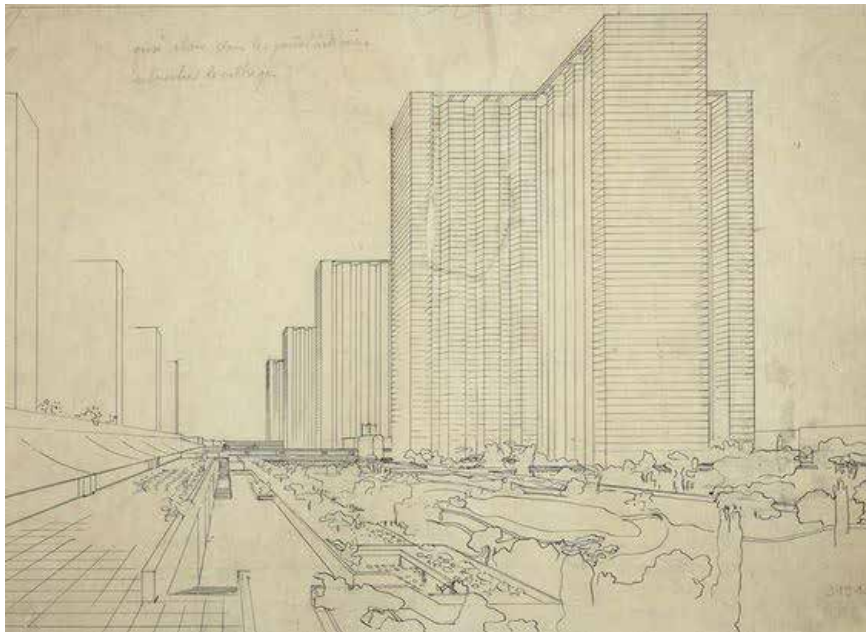


fig. 1.26 - Le Corbusier, prospettiva del *Plan Voisin*, pubblicata su *Urbanisme* nel 1925, in cui è ben riconoscibile la gestione dei dislivelli e il tentativo di sfruttarli per costruire un embrionale spazio pubblico.



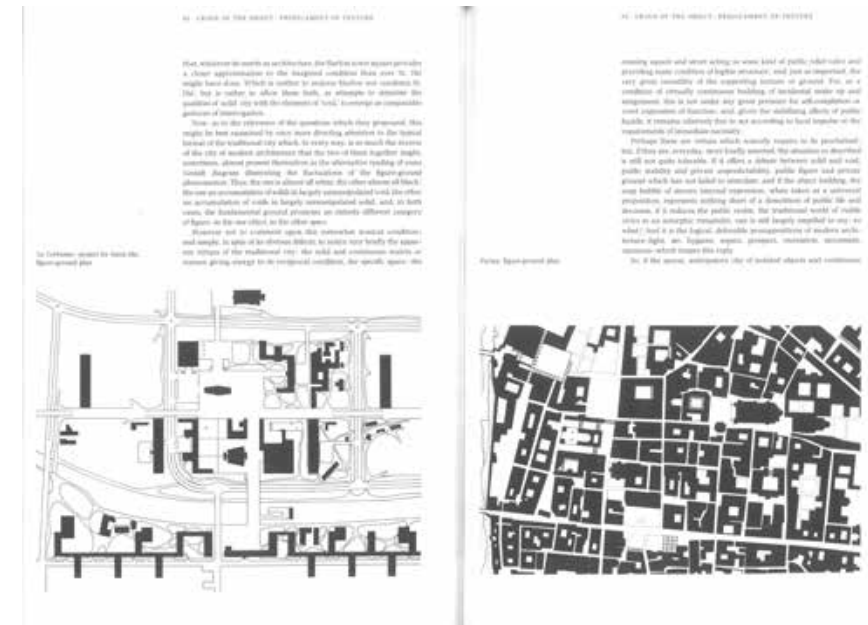
come la vista rappresenti sostanzialmente un lungo muro di contenimento, una sorta di terrazzamento pianeggiante sul quale sono adagiati i volumi (fig. 1.26). Questo sistema di bastioni non è una mera opera di ingegneria ma è presentato già come uno “spazio abitabile” dotato di una sua embrionale complessità⁴⁵.

Le modalità con cui gli edifici si compongono e ricompongono implicano prassi spesso anche molto differenti di abitare la distanza tra essi. Questo scarto diviene, fin dal principio, il vero luogo in cui la città convessa si manifesta.⁴⁶ Oltre il prato verde, i progettisti si lanciano in proposte e idee che in qualche modo pongono sempre al centro un rapporto inedito tra l'abitante, l'architettura e lo spazio aperto che assume caratteri completamente nuovi, producendo una scollatura anche concettuale rispetto all'idea tradizionale di spazio pubblico. Si può notare come proprio la nozione di spazio aperto consenta di interpretare in chiave urbana i concetti che ben presto saranno esplicitati in “Opera Aperta” di Umberto Eco⁴⁷. È aperto lo spazio urbano che si esperisce in modo libero e svincolato dal condizionamento della continuità, che prima ne organizzava tempi, percorrenze e soste⁴⁸. Riferirsi al concetto di “apertura” nello studio della città non significa accettare uno spazio isotropo privo di soglie spaziali, ambiti particolari o membrane visive, ma rimanda piuttosto alla possibilità di un coinvolgimento diretto dello spettatore nella definizione della forma dell'opera, e quindi potenzialmente anche nella sperimentazione di nuovi modi di abitare che non siano suggeriti a-priori dalle strutture desunte dal tessuto. Anzi, fin dagli albori del nuovo corso, la preoccupazione di organizzare quell'apertura è sta-

ta saldamente al centro della riflessione attorno alle nuove modalità di costruzione della città. Una volta rotti gli schemi tradizionali si è dovuto ricorrere a materiali e strumenti maggiormente adeguati per operare alla nuova scala del territorio, ma più spesso i vecchi strumenti sono stati riadattati alle nuove condizioni, generando un travaso di operatività che ad esempio ha permesso alla composizione pittorresca di imporsi come modello ancora valido e dunque di influenzare molta parte dell'architettura moderna nel suo rapporto con lo spazio aperto⁴⁹.

Lo spazio urbano moderno va ben al di là del luogo comune della superficie verde su cui esporre oggetti plasticamente e meccanicamente perfetti, ma è il frutto di una profonda riflessione estetica e sociale, che guarda senza ombra di dubbio all'affacciarsi di una società con valori e aspettative profondamente mutati rispetto al passato. Laddove gli alloggi si riducono in nome di un *Existenzminimum* spietato e senza possibilità di deroga, lo spazio aperto si arricchisce di sempre maggiore articolazione con il passare del tempo e con l'accumularsi delle esperienze. Non è un caso che la natura acquisisca da subito un peso programmatico di primo piano. Il ruolo che le componenti ambientali assumono fin dall'inizio è forse la principale testimonianza che si può portare per tentare di spezzare l'equazione tra città moderna e *tabula rasa*.

L'idea esausta dello spazio aperto convesso come spazio senza alcuna possibile qualità è accettato anche da Colin Rowe e Fred Koetter in "Collage City". Dopo aver riconosciuto che intorno al 1930 le nozioni di strada e di spazio pubblico di contatto sono ormai dissolte, gli autori ne traggono che



“se l’edilizia si configurava come estroflessione, si evolveva verso l’esterno e superava la logica delle strette necessità individuale, non poteva dunque più soggiacere alle pressioni esterne; e se lo spazio pubblico esterno era diventato così funzionalmente caotico da perdere ogni significato, allora comunque non era più in grado di esercitare alcuna influenza valida”⁵⁰.

C’è insomma, persino nel raffinato pensiero di Rowe, l’equivoco di considerare lo spazio aperto della modernità come il residuo raccoglietico di un disegno che nasce esclusivamente dall’interno degli alloggi, come risultante di logiche che sono proprie dell’architettura, senza che il progetto possa reclamare alcunché da parte sua (fig. 1.27). Seppure si accen-

fig. 1.27 - Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city*, 1978. L’impossibile comparazione tra Saint Die e il centro storico di Parma.

na al nuovo ruolo del paesaggio e all'introduzione della natura come vera e più duratura conquista di quel periodo, la novità non sembra essere presa troppo sul serio, scambiandola per un'argomentazione di comodo: "grandi blocchi di appartamenti corrono per la città. Che importa? Sono dietro lo schermo degli alberi"⁵¹. Tuttavia il nuovo paesaggio urbano, che da Schinkel in poi si va costruendo, non è un mero artificio retorico con cui si vorrebbe vendere la facile idea di una dissoluzione della città nella natura o viceversa; al contrario è il frutto di una chiara visione spaziale e di precise modalità compositive che da questo momento in poi si vanno affinando sempre più. Le distanze tra le cose possono essere colmate solo attraverso l'affermazione di un nuovo ordine percettivo: quello del paesaggio che riempie di usi, di corpi e di senso il vuoto aperto e disteso della città convessa. Se come antidoto alla città moderna Colin Rowe suggerisce – proprio in "Collage City" – di "cercare di inserire l'oggetto in una matrice o *texture* principale"⁵², nelle pagine che seguono si tenterà di dimostrare come quella *texture* non sia andata perduta con l'abbandono della città compatta. Al contrario essa ha mutato forma e materia attraverso l'opera degli architetti del Movimento Moderno, i quali l'hanno assimilata alla presenza naturale sempre più presente nei loro progetti.

Quando la natura diviene un "materiale" di costruzione della città, lo spazio urbano non è mai assimilabile a un vuoto, ma si impone come un tema di progetto al pari di quello dell'edificio. La nuova forma dello spazio aperto non è posta in sottordine rispetto all'architettura; la natura non ha funzione riempitiva di uno spazio isotropo e indeterminato, ma al contrario si propone come componente fondamentale

della costruzione degli insediamenti, in grado di orientare le azioni e le percezioni, oltre a condizionare i comportamenti degli abitanti. Non si tratta in alcun modo di assecondare un *horror vacui* – la cui tentazione di essere colmato comunque esiste, come si è visto e si vedrà – ma di capire in che modo sia possibile trasformare uno spazio che nasce come "spessore di distacco" o come "prossemica" tra elementi, in una situazione intermedia complessa, dotata di una materia, di una trama, di rapporti di scala e gerarchia, di una struttura con regole che, dalla costituzione del singolo elemento, si allargano fino a governarne le associazioni complesse.

Questa nuova organizzazione sintattica⁵³ riempie di senso lo spazio tra i segni eloquenti dell'architettura e prende il posto che nella città tradizionale veniva affidato alla continuità del costruito, impegnandosi dunque nella definizione delle spazialità varie e articolate universalmente riconosciute alla città. Attraverso il grande campionario di azioni compositive offerte dalla natura, la nuova proposizione urbana può essere costruita e informata di senso. Ne deriva che la condizione della convessità altro non è che il presupposto concettuale alla costruzione della nuova città, il grimaldello capace di aprire lo spazio necessario ai nuovi propositi, ma non può in alcun modo coincidere con il suo esito formale, figurativo e percettivo.

Città e convessità: un tentativo di definizione

Nei passaggi precedenti si è tentato di chiarire come la convessità non sia solo una condizione spaziale astratta, ma corrisponde a una modalità operativa di costruzione dell'ambiente urbano che si rispecchia in alcune caratteri-

stiche legate al rapporto tra pieni e vuoti. Per meglio fissare questo aspetto è necessario formulare la definizione più precisa possibile di “città convessa”. Quindi si potrà arrivare a definire per estensione anche lo status dei “paesaggi della città convessa” quali oggetto specifico della tesi. Questa breve conclusione è un sunto della seconda parte ma anche la necessaria premessa alle successive, che potranno così essere criticamente inquadrate.

Gli insediamenti concepiti attraverso la convessità presentano una serie di caratteristiche comuni e qualificanti, le quali si riferiscono sia alle prerogative dell’architettura che a quelle dello spazio aperto. In primo luogo sono connotati da una massiccia uniformità morfologica, tipologica e tecnologica. Essendo spesso programmi di iniziativa pubblica, sono rivolti a classi sociali e lavorative omogenee, in cui la *mixité* sociale è trascurabile. Per tali ragioni si fondano sul principio della regolarità e della ripetizione come meccanismo primario di costruzione dell’impianto urbano. Sono poi l’esito di un disegno che, con Ludovico Quaroni, si può definire “coordinato”⁵⁴ e quindi rispondono al requisito di essere il risultato dell’opera di uno o più autori, i quali hanno tentato di definire una generale omogeneità, riconoscibile in ogni aspetto progettuale, dalla scala territoriale a quella del dettaglio. Manca quella processualità lenta e suscettibile di modificazioni che in passato aveva organizzato l’evoluzione della città antica, la quale avveniva per unità molto piccole, con metodi artigianali e finanze di tipo familiare.

Da un punto di vista funzionale sono insediamenti pensati per essere autonomi e autosufficienti. La residenza è affiancata da una dotazione di servizi primari, dimensionati in

quantità sufficiente a soddisfare il fabbisogno degli abitanti. Allo stesso tempo sono strettamente interrelati a un sistema infrastrutturale sovraordinato che li rilega agli impianti produttivi e ai centri direzionali. Questo aspetto è rilevante per ciò che attiene la presente ricerca, poiché qualifica in qualche modo anche lo spazio aperto. Lo spazio tra gli edifici, essendo in fondo spazio tra le case, non potrà che essere pensato in funzione di queste ultime e quindi configurarsi come un’estensione dell’alloggio e come dispositivo volto a favorire i rapporti di prossimità.

Con questa definizione si è provato a ricomprendere quel vasto campionario di esperienze che altrove hanno trovato una denominazione e quindi una trattazione tutto sommato organica (si pensi all’onnicomprendivo termine francese *Grand Ensemble* o all’ancora più esatto termine anglosassone *Large Scale Housing*), ma che in Italia sono strettamente connesse al programma urbanistico ed economico che le ha finanziate (Ina-Casa, INCIS, Legge 167, per citarne alcuni). Parlare di città convessa è in altri termini un tentativo di slegare questi progetti dal contesto storico-giuridico cui appartengono per leggerli, trasversalmente, sul piano formale e percettivo, per identificarne i caratteri comuni, le familiarità. Questo tentativo di tracciare un nuovo profilo per la città moderna appare ancor più necessario se si pensa alla città convessa come modello insediativo veramente globale e globalizzato, seppur declinato in un amplissimo spettro di soluzioni tecniche e linguistiche.

I “paesaggi della convessità” possono essere definiti allora come quei luoghi in cui il disegno dello spazio aperto ha interagito con questa peculiare architettura e con la pras-

si insediativa che ne è derivata. Essi assumono le guise più svariate nell'arco di alcuni decenni, arricchendosi via via di complessità concettuale, varietà formale e stratificazione funzionale. Se all'inizio a questi paesaggi è affidato, almeno nella pratica, l'incarico di riempire lo spazio tra le cose e di connettere le cose stesse, ben presto hanno rivendicato la propria autonomia operativa desumendo i propri strumenti dall'arte dei giardini, dagli studi gestaltici, dalla pittura di genere e dalle scienze naturali quali la geologia, la botanica, lo studio dei suoli.

Anche per questa loro intima complessità, si è deciso che in alcun modo questi “paesaggi della convessità” possano essere assimilati alla categoria critica del “vuoto”. Il vuoto infatti, architettonicamente inteso, è sempre e inevitabilmente configurato dalla propria membrana, dal proprio “contenitore” che, per negativo, ne determina la forma. Quando Luigi Moretti produce i calchi della cavità interna delle grandi architetture del passato – poi pubblicati nel celebre articolo *Strutture e sequenze di spazi* – non può esimersi dal realizzare preventivamente la cassaforma dalla quale poi ottenere la “forma del vuoto”⁵⁵. Ma, come si è compreso, la definizione del vuoto è un'operazione che attiene alla città tradizionale, quella in cui il rapporto tra edificato e strada marca una netta opposizione tra “spazio vuoto” e “spazio occupato”⁵⁶. Questa assertività non è certamente applicabile a una condizione urbana in cui la consistenza del vuoto assume proporzioni siderali, come il caso della città convessa. L'idea è che, traslandone i valori alla scala urbana, anche lo “spazio vuoto” sia in fondo “occupato” e uno degli obiettivi di questa ricerca è capire in che modo questa “occupazio-

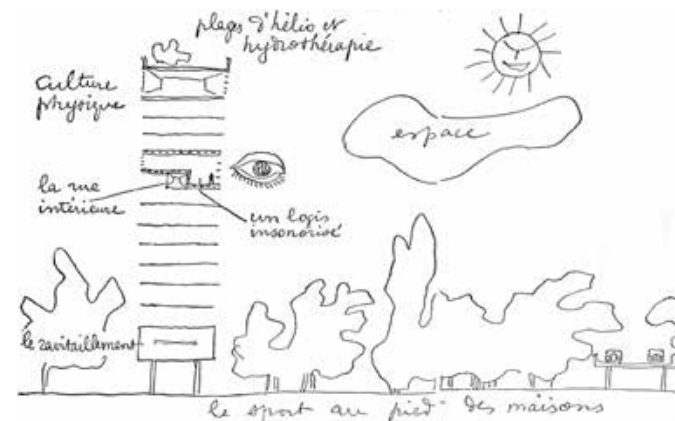


fig. 1.28 -
Le Corbusier, L'Unité
d'Habitation. Non un
vuoto ma “espace”.

ne” si manifesti. Si è dunque preferito adottare il lessema “spazio aperto” che, proprio nella combinazione positiva del concetto di “spazio” con quello di “apertura”, riesce a chiarire nel modo migliore l'impostazione critica di questa ricerca (fig. 1.28).

Per tutte queste ragioni ci si è orientati, anche con le parole, a considerare lo statuto della natura nella città moderna come una “texture” assai più che come una “struttura”. Quest'ultimo termine evoca infatti un'impostazione funzionalista, come se la natura fosse chiamata ad assolvere il ruolo di un telaio la cui ragion d'essere è più razionale che concettuale, cosa che comunque sarà chiamata spesso a fare. Al contrario, la *texture* rimanda a una trama che opera – come una tessitura appunto – fin nei legami costitutivi più minuti dello spazio. Essa può avere poi una direzione, un verso, una sua densità o rarefazione: in altre parole può entrare in rapporto con il soggetto percipiente. Parlare di *texture* significa dunque tener conto anche delle implicazioni figurative e atmosferiche dell'idea di spazio che si va ricercando, cosa

che diverrà evidente nei casi studio della quarta parte. Nelle pagine che seguiranno si vedrà come il paesaggio (o una sua versione primordiale) abbia preso in mano il destino della città convessa, stravolgendone gli assunti e proiettandone la vocazione formale su un piano più compiutamente esperienziale.

NOTE

1. Enciclopedia Treccani, voce “convessità”: <https://www.treccani.it/enciclopedia/convessita/> (ultimo accesso 10.08.2020).
2. Ivi, voce “concavità”: <https://www.treccani.it/enciclopedia/concavita/> (ultimo accesso 10.08.2020).
3. Per una più approfondita analisi delle figure della continuità e del frammento in merito alla costruzione della città si tornerà più avanti, all’inizio della parte terza.
4. Per la lettera completa in italiano si veda: G. Gresleri (a cura di), *Le Corbusier, Viaggio in Oriente: Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio, Venezia / Fondation Le Corbusier, Paris 1984, pp. 458-460.
5. La frase, come è noto, è l’incipit del *premier rappel* agli architetti. La sua versione completa in francese è “*L’architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l’image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C’est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d’accord en cela, l’enfant le sauvage et le métaphysicien. C’est la condition même des arts plastiques*” in Le Corbusier, *Vers une architecture*, Vincent, Fréal & cie, Paris 1923, p. 16.
6. A Monestiroli, *Conversazione tra Antonio Monestiroli e Francesco Venezia*, in “Casabella”, n. 800 - aprile 2011, p. 36.
7. A. Choisy, *Histoire de l’architecture. Tome 1*, Gauthier-Villars, Paris 1889, pp. 407-411.
8. Citato in: S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Padova 2001, p. 81.
9. J. Lucan, *Composition, non-composition : architecture et théories, XIX - XX siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2009, pp. 358-359.
10. La storia della sequenza in architettura è stata ripercorsa in: C. Molinari, *Architettura in sequenza. Progettare lo spazio dell’esperienza*, Quodlibet, Macerata 2018. La pubblicazione è l’esito di una tesi di dottorato discussa recentemente presso il DiAP Dipartimento di Architettura e Progetto.
11. Le Corbusier ripubblica su “L’Esprit Nouveau” nel 1921 alcuni disegni dell’Acropoli da l’*Histoire* di Choisy per ribadire il profondo portato culturale. In J. Lucan, *Composition, non-composition*, cit., pp. 360-363.
12. Paul Cezanne (a cura di J. Rewald), *Correspondance*, Bernard Grasset, Paris 1937, p. 259.
13. Le Corbusier, A. Ozenfant, *Après le Cubisme*, Bottega D’Erasmus, Torino, 1975.
14. “*La composition puriste est issue de la composition cubiste; mais on sait que dans le cubisme, l’objet point de départ est modifié, souvent extrêmement, en vue de son organisation dans le tableau; le purisme, lui, attribue de*

l'importance à conserver aux objets les normes de leur constitution. Il ne se reconnaît pas le droit de reformer ceux-ci au-delà d'une certaine limite; il choisit donc ses points de départ de telle sorte qu'ils s'agencent entre eux normalement sans déformation qui en modifierait le type" in A. Ozenfant, Le Corbusier, *Idées personnelles*, in "L'Esprit nouveau" n. 27 - 1924, p. 83.

15. Il campo in cui ci si muove ovviamente coincide solo in parte con la questione tipologica in architettura. Per tipo qui si intende l'"enunciato che descrive una struttura formale" e che rende riconoscibile quella struttura al di là delle sue variazioni intraspecifiche nonché delle sue implicazioni linguistiche e costruttive. Cfr. L. Gazzola, *Architettura e tipologia*, Officina, Roma 1987.

16. P.O. Rossi, *La Ville Radiense e la lezione di Pisa*, in T. Paris, V. Cristallo, *Le Corbusier que reste-t'il*, numero monografico di "Diid" n. 60 - 2016, pp. 81-87.

17. J. Lucan, *Composition, non-composition*, cit., pp. 377-379.

18. Ivi, p. 383. Si veda anche J. Lucan, *Il terreno dell'architettura. La liberazione del suolo e il ritorno all'Acropoli*, in "Lotus international", n.36 - III 1982, pp. 5-18.

19. Per una ricostruzione dell'influenza dell'opera di Le Corbusier sulle città francesi del dopoguerra vedi: K. Cupers, *The power of association. Le Corbusier and the banlieues*, in A. Reeser Lawrence, A. Miljački, *Terms of Appropriation. Modern Architecture and Global Exchange*, Routledge, London 2017, pp. 50-72.

20. P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009, p. 63.

21. Ivi, cit., pp. 64-66.

22. Ivi, cit., p. 68. Il pensiero espresso da Eisenman in questo passaggio tradisce l'adesione a un pensiero logico matematico e applica al paesaggio le matrici combinatorie delle *grilles* modulari di Jean-Nicolas-Louis Durand.

23. La posizione di Eisenman accoglie la lettura che Sigfried Giedion propone per il Campus di Chicago, secondo il quale i ventiquattro edifici che lo compongono "sono disposti in modo da creare uno spazio che abbraccia tutto, benché ciò non sia visibile al primo sguardo. Uno spazio che può essere percepito soltanto lentamente con la dimensione del tempo - cioè del movimento", in S. Giedion, *Spazio, tempo, architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1984, p. 551.

24. Conferenza tenuta il 13 marzo 1945 all'Istituto d'Alti Studi Cinematografici di Parigi, ora in M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il sagggiatore, p. 167.

25. C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, Jaca Book, Milano 1981, p. 169.

26. C. van de Ven (a cura di Francesco Cacciatore), *Lo spazio in architettura. L'evoluzione di una nuova idea nella stagione dei Movimenti Moderni*, LetteraVentidue, Siracusa 2019, p. 122.

27. C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, cit.,

pp. 117-118.

28. J. Lucan, *Composition, non-composition*, cit., p. 382.

29. B. Secchi, *La città del ventesimo secolo*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 26-27.

30. "As the panoramas required the spectators to move about on the elevated viewing platform, so Schinkel's 'panoramic' images and his horizontally extended plates in the *Sammlung Architektonischer Entwürfe* demanded scanning. The viewer's eyes will do the walking, but extended movement is intrinsic to the very structure of the images. The tempo [in italiano nel testo n.d.r.] of early modern life and the desire for an instant visual grasp of complex rapports prompted Schinkel to impart panoramic qualities to the static relationship among buildings. By careful staging and subtle rhetorical characterization of their differences, the architect created a sort of "urban CinemaScope" in which proximity and distance, appearance and disappearance, together spell out a dynamic architectural order far beyond the visually obvious" (T.d.A.), in K.W. Forster, *Schinkel's panoramic planning of central Berlin*, in "Modulus", n. 16 - 1983, p. 75.

31. H.G. Pundt, *K.F. Schinkel's environmental planning of Central Berlin*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 26 n. 2 - may 1967, p. 127.

32. Questa narrazione appare particolarmente calzante se si considera l'enorme influenza che può aver avuto sulla formazione di architetti anche molto successivi come Peter Behrens e Ludvig Mies van der Rohe. Fin dai

suoi primi lavori berlinesi, l'architetto di Aquisgrana adotta fedelmente il modello schinkeliano, come quando deve collocare liberamente la sua torre di cristallo lungo la Friedrichstraße. Proprio il grattacielo berlinese segna l'inizio degli studi dell'architetto sulla "sensibilità percettiva delle facciate che diverrà un carattere fondante di un caso studio di questa tesi: Lafayette Park a Detroit. Si veda G. Peschken, *Prefazione*, in P.O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, Electa, Milano 1989, p. 8, ma anche F. De Matteis, *Mies and the problem of urban context*, in F. De Matteis, *Riflessi dell'architettura*, Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 172-173.

33. "an outdoor model as its new metaphor, one that would help us to understand the laws of a transformed visual world, because the clear distinction between actor and spectator, between inside and outside, are effaced as these spheres overlapped in the unpredictable movement of the city's mechanical ballet." (T.d.A.), in F. Neumeyer, *The Second-Hand City: Modern Technology and Changing Urban Identity*, in M.M. Angelil, Association of collegiate schools of architecture, *On Architecture the city and the technology*, Butterworth, London 1990, p. 19. In verità Fritz Neumeyer è ancora più radicale quando individua, all'origine della convessità, cause e ragioni di ordine tecnologico-funzionalista. Per lo storico tedesco le nuove caratteristiche del paesaggio urbano europeo possono essere fatte risalire alla frattura provocata dalla diffusione dell'infrastruttura ferroviaria nel tardo XIX secolo, momento in cui questa penetra al cuore della città, infierendo con squarci violenti nel suo tessuto continuo. È in quell'evento che bisogna rintracciare i fattori da cui lo stravolgimento percettivo

ha avuto origine.

34. “*the primacy of the facade is cancelled as one drives by, around, or through these object.*” (T.d.A.), ivi, p. 19.

35. F. Choay, *Espacements, figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano 2004, p. 104.

36. Ivi, p. 114.

37. Edward T. Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.

38. K. Cupers, *The social project. Housing postwar France*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, pp. 137-147.

39. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli, 1973, vol. 1, pp. 14-15.

40. Introdotto con fini igienico-sanitari e per limitare l'introspezione, il distacco è ormai accettato come un'astrazione normativa, la cui applicazione ha del tutto perduto il legame con le ragioni originarie.

41. A. Monestiroli, *Conversazione tra Antonio Monestiroli e Francesco Venezia*, cit., p. 36.

42. A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in “Casabella” n. 516 - settembre 1985, pp. 22-27.

43. D. Delbaere, *Table rase et paysage. Une exploration des paysages de la modernité pour un renouveau critique du planisme*, Petra, Paris 2016, pp. 39-48.

44. “*Parce qu'il propose un remodelage massif du centre de Paris, le Plan Voisin est donc aussi,*

par la force des choses, un projet de nivellement” (T.d.A.), Ivi, p. 48.

45. Delbaere si chiede il motivo per cui questa fase preliminare non emerge dalla narrazione lecorbusieriana: ciò sarebbe secondo lui compatibile con una scelta comunicativa, per cui il maestro avrebbe taciuto tale ulteriore grado di complessità nel plausibile timore che facesse perdere forza alla limpidezza della proposta, Ivi, pp. 46-48.

46. Ne è in qualche modo il manifesto politico, come messo in luce nel testo “Il cuore della città” pubblicato in seno all'esperienza dei CIAM nel 1952. Qui si allude, tra le prime volte in modo compiuto, a un “paesaggio civico”, prettamente funzionale alle esigenze della condizione urbana – e quindi concepito come luogo di mediazione – ma anche come struttura della città, in CIAM (a cura di J. Tyrwhitt, J.L. Sert, E.N. Rogers), *Il cuore della città. Per una vita più umana delle comunità*, Hoepli 1954. Il passaggio dalla città funzionale a una città costruita attorno al proprio cuore e strutturata da una rete naturale, come principale acquisizione degli anni del dopoguerra, è affrontato in K.S. Domhardt, *From the “Functional City” to the “Heart of the City”. Green Space and Public Space in the CIAM Debates of 1942– 1952*, in D. Brantz, S. Dümpelmann (a cura di), *Greening the city, Urban Landscapes in the Twentieth Century*, University of Virginia Press, Charlottesville 2011, pp. 133-156.

47. U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1992.

48. Intendiamo per continuità la razionalità organizzatrice della forma urbana nella storia della città borghese, come raccontata da Bernardo Secchi in *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 14-17. Il concetto verrà ripreso e articolato all'inizio della seconda parte.

49. P. Posocco, *Il pittoresco e la modernità*, in “*Revista de critica arquitectonica*”, n. 4 - 2000. p. 143.

50. C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 96.

51. Ivi, p. 98. Si tratta di un virgolettato quantomeno ironico che riprende una citazione da Le Corbusier riportata poche righe prima (Ivi, p. 88).

52. Ivi, p. 137.

53. Enciclopedia Treccani, voce “sintassi”: “La parte della linguistica che studia la connessione di unità minori a formare unità maggiori”. La città moderna può essere assimilata ad una costruzione linguistica in cui la natura/sintassi fornisce le regole per organizzare il periodo attraverso la giusta organizzazione degli elementi/parole. <https://www.treccani.it/enciclopedia/sintassi/> (ultimo accesso 15.11.2021).

54. L. Quaroni, *Città e quartiere nella attuale fase critica di cultura*, in *La Casa. Quaderni di architettura e di critica dell'Incis*, n. 3 - 1956, p. 17.

55. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio. Rassegna delle Arti e*

dell'Architettura, n. 7, 1952-1953, ora in L. Moretti (a cura di O.S. Pierini), “*Spazio*”. *Gli editoriali e altri scritti*, Christian Marinotti, Milano 2019. Si veda l'apparato iconografico del testo morettiano.

56. F. Espuelas (a cura di B. Melotto), *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2004, p. 13.

Parte seconda

UNA NUOVA TEXTURE PER LA CITTÀ



In questa seconda parte della trattazione si guarderà alle implicazioni che il rapporto tra città convessa e natura come *texture* o *pattern* ha avuto nello sviluppo della città moderna. Per come si presenta a prima vista, questo nuovo ordine spaziale appare incerto e difficile da circoscrivere entro categorie critiche consolidate, poiché spesso visualizzato come scarto residuo di una composizione oggettuale. Si approfondiranno dunque le modalità con cui il progetto dello spazio aperto è stato affrontato in alcuni momenti cruciali della ricerca architettonica e urbana: si vedrà in particolare come, a partire dalle utopie disurbaniste di Ebenezer Howard, passando per le proposte lecorbusieriane e fino all'affermazione della *Siedlung* – come modello concreto e di estremo equilibrio – la natura sia stata continuamente riproposta come una componente chiave dei paesaggi della convessità.

La comprensione di questo passaggio si fonda sull'affermazione che gran parte delle proposte di ripensamento della forma urbana si basano su un tentativo di superamento della “continuità” come principio che ha regolato lo sviluppo della città europee a partire dal XVI secolo fino all'affermazione del nuovo corso. La continuità, intesa matematicamente

Pagina precedente:
fig. 2.1 - Luca Maria Patella, *Alberi parlanti e cespugli musicali*, 1971: comunicare con la natura come bisogno primario dell'individuo di città.

come infinita possibilità di ripartizione di un numero in un suo parziale, sarebbe all'origine di un modello insediativo in cui il diritto fondiario si apre all'"idea di infinita suddivisibilità dei terreni" che è "all'origine, per esempio, della rivendicazione borghese sulla proprietà dei suoli e sul loro mercato"¹. Affermando il diritto alla proprietà privata, la continuità consente l'emergere dell'individuo isolato all'interno di uno spazio prospettico regolare ridotto a estensione e numero².

D'altro canto alla città borghese, orientata alla sorveglianza e al controllo, la città della convessità contrappone la ferma necessità di una concentrazione del suolo in mani collettive³. I teorici di questa posizione sostengono che le disparità sociali che affliggono le classi subalterne potranno essere livellate solo riportando saldamente il suolo urbano nelle disponibilità pubbliche⁴. Le grandi visioni urbane della modernità eroica, quelle proposte tra le due guerre da progettisti quali Le Corbusier, Auguste Perret e Ludwig Hilberseimer in effetti rifiutano la possibilità di una continua e infinita suddivisione del suolo, ponendosi in netta discontinuità con il modello borghese. L'isotropia del piano libero del Movimento Moderno non ha un'accezione esclusivamente concettuale – dunque filosofico-matematica – ma anche spaziale, che trova nella proprietà pubblica dei suoli le condizioni adatte per potersi realizzare. Questa superficie astratta e omogenea è il campo da gioco sul quale diventa possibile costruire la città ideale liberata, in senso sociale, da ogni legame con le tracce del passato. È la nascita della città pubblica, intesa come modello alternativo sia al controllo feudale dei suoli, sia alla parcellizzazione privatistica della città borghese.

Oggi sappiamo che quest'idea, per quanto entusiasmante nelle sue premesse, era destinata a dissolversi in una impossibilità oggettiva. La necessità di chiudere e recintare spazi, schermare viste, racchiudere ambiti privati o semi-privati è una prerogativa umana, legata alla specializzazione delle attività quotidiane e alla separazione di eventi, azioni e consuetudini di fatto incompatibili. Resta però l'importanza che questa suggestione ha avuto nel Novecento, nella sua forza immaginifica di proporsi come uno spazio totalmente accessibile e "aperto", non nel senso burocratico del termine, ma visto come occasione per incentivare una nuova democrazia del movimento⁵.

Eppure, si vedrà, quello di cui ci occuperemo è tutto fuorché uno spazio totalmente libero e sterilizzato. Al contrario i progettisti si confrontano criticamente con un contesto, con una tradizione e spesso con un'attenzione ai bisogni che va oltre i proclami e gli slogan. Se le maglie del costruito si allargano, molti progettisti si interrogano su cosa debba occupare quello spazio dilatato. La natura viene introdotta in città come supplemento dello spazio sociale, seppur con una chiara valenza estetica e con l'obiettivo di restituire l'esperienza dell'altrove in ambito urbano⁶. Ma quello spazio ha anche una funzione sanificatrice per una società che porta ancora i segni del sovraffollamento e della scarsa igiene della rivoluzione industriale.

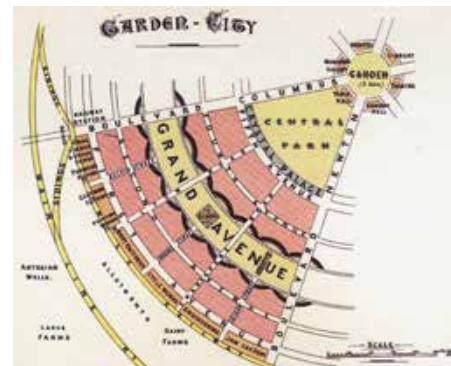
La natura conforme della Città Giardino

Le nuove aspirazioni dell'individuo, le richieste di un maggiore *comfort* dell'abitare e di un rapporto più pieno tra uomo e natura sono destinate a rompere definitivamente con le

spazialità prospettiche della città tradizionale. Vista con gli occhiali di una razionalità igienista e positivista, la metropoli è un luogo promiscuo, in cui la mescolanza di voci, odori, rumori non può in alcun modo soddisfare la richiesta di un'esistenza piacevole e salubre⁷. Inoltre la città densa, per quanto offra molte opportunità, mal si presta ad accogliere una società rinnovata fin nella più profonda costituzione antropologica. Questa in un certo senso può apparire asfittica per quei cittadini che cerchino aria pulita, silenzio e un luogo sicuro per crescere i propri figli⁸. È su questi presupposti che Ebenezer Howard costruisce la sua proposta, a partire dalla pubblicazione del testo "Tomorrow, a peaceful path to real reform" del 1898⁹ in cui viene presentata l'idea della Città Giardino come soluzione alla concentrazione urbana (fig. 2.2).

Ciò che accade con la diffusione dei nuovi mezzi di trasporto, con l'affermarsi delle conquiste in materia igienico-sanitaria e con la nuova attenzione nei confronti della folla metropolitana, è la nascita di uno spazio aperto autonomamente concepito, che non sia meccanicamente derivato per negativo dal disegno dell'architettura. Se l'edificio acquista autonomia rispetto ai canali di traffico, allo spazio aperto tocca la stessa sorte. La costruzione della città per parti fa sì che questa non sia più l'esito di un processo evolutivo lungo e incessante per piccole addizioni, ma richiede una progettazione *ex-novo* in cui il progetto dello spazio aperto sappia rispondere al nuovo quadro di esigenze e aspirazioni.

È in un certo senso questo il portato delle proposte schematiche di Howard, per cui il nuovo spazio urbano è ricavato semplicemente riducendo le densità e le altezze dei fabbrici-



cati, allontanandoli l'uno dall'altro e disperdendoli nella formula della Città Giardino (fig. 2.3). Si tratta di una forma di "radicamento" alla realtà del territorio esistente, dove il palinsesto naturale appare come la condizione ideale per far sì che l'uomo torni a contatto con gli elementi primigeni. La Città Giardino cerca nella "diffusione" un equilibrio tra la necessità della vita comunitaria e la ricerca di isolamento. Le caratteristiche del territorio diventano in questa fase qualcosa con cui fare i conti, perché in esso viene diluita la crescita ipertrofica degli insediamenti legati alla nuova industria¹⁰. Il tratto comune di queste esperienze è però, in un certo senso, proprio il rifiuto della città per come è storicamente intesa. La risposta dei disurbanisti è quella di una diluizione che, attraverso la natura, attenui gli effetti e immerga letteralmente le singole case nell'aria, nella luce e nel verde.

La Città Giardino: dallo schema al progetto.

fig. 2.2 - Ebenezer Howard, *Garden City of tomorrow*, 1898. Schema funzionale di un quadrante dell'insediamento. Il progetto della natura è confinato in ambiti definiti quali il Central Park e il Boulevard.

fig. 2.3 - Louis de Soisson, *Welwyn Garden City*, 1920. La Città Giardino mantiene i codici compositivi della città pittoresca.

Pur sostenitore di una città in cui i suoli siano interamente in mano collettiva, Howard non comprende che l'adozione di un modello insediativo puntuale e unifamiliare, sulla tipologia residenziale del *cottage*, si porta inevitabilmente la necessità di una privatizzazione *de-facto* degli spazi aperti attorno alle case (fig. 2.4). D'altro canto scrive Leonardo Benevolo che alla Città Giardino è tradizionalmente annesso “il concetto della casa unifamiliare nel verde con l'accento posto sulla *privacy* anziché sui rapporti sociali: un tentativo di sottrarre la vita familiare alla promiscuità e al disordine della metropoli e di realizzare – diremo così – il massimo di ruralità compatibile con la vita cittadina”¹¹ (fig. 2.5). In fin dei conti anche l'idea del grande parco collettivo sfuma ben presto verso

fig. 2.4 - Il verde come ambito pertinenziale delle abitazioni: case a schiera nella Pix Road a Letchworth, 1906 (Belfiore, 2005).

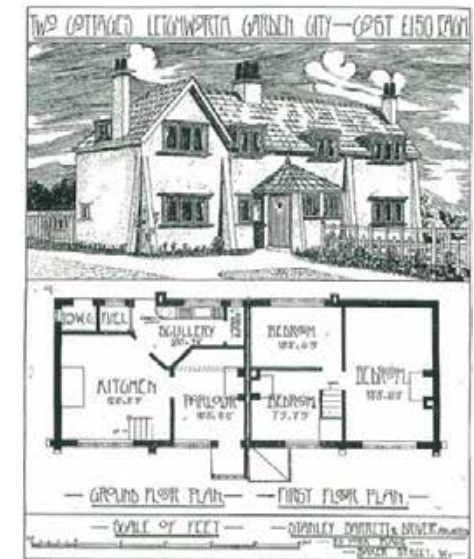
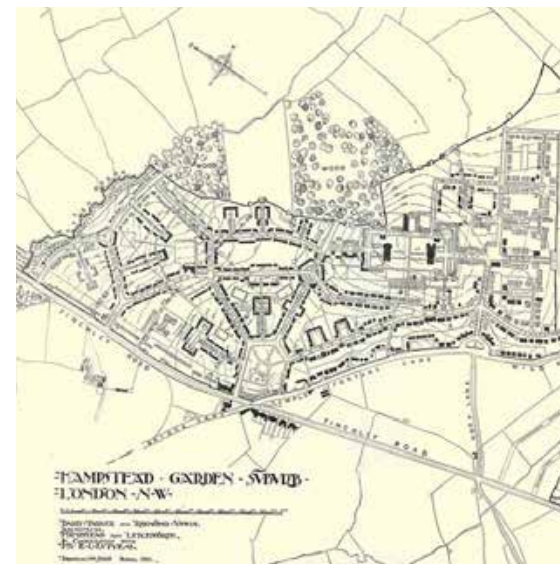


“dislocazioni più articolate o diffuse o addirittura di bordo: dalla funzione dominante di cuore della città [il parco] passa a quella di margine urbano, come insieme di parchi, di fasce verdi, di boulevards e di aree libere. Lo stesso accade per il viale alberato che si naturalizza sempre più, sia con fasce di terreno semiprivato antistanti le abitazioni, lasciate a giardini continui cioè non delimitati, che con recinzioni dei lotti eseguite, di norma, con soli materiali vegetali”¹².

Ma rimane in chiaroscuro anche la reale consistenza dell'apparato “naturalistico”, perché se è vero che il rapporto tra costruito e natura è nettamente a favore della seconda, la ricca presenza di vegetazione e spazi aperti appare tutt'altro che strutturante. Sia dagli schemi di Howard che dalle realizzazioni di Unwin a Letchworth e a Welwyn la presenza vege-

A sinistra: fig. 2.5 - La persistenza dell'isolato nella planimetria di Raymond Unwin per Barry Parker Hampstead, 1911.

A destra: fig. 2.6 - Opuscolo pubblicitario per due *cottage* binati a Letchworth.





La casa e il giardino tra isolamento e vicinato.

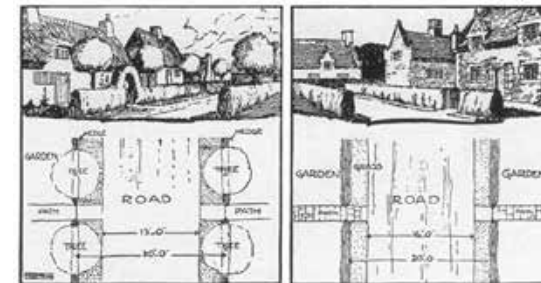
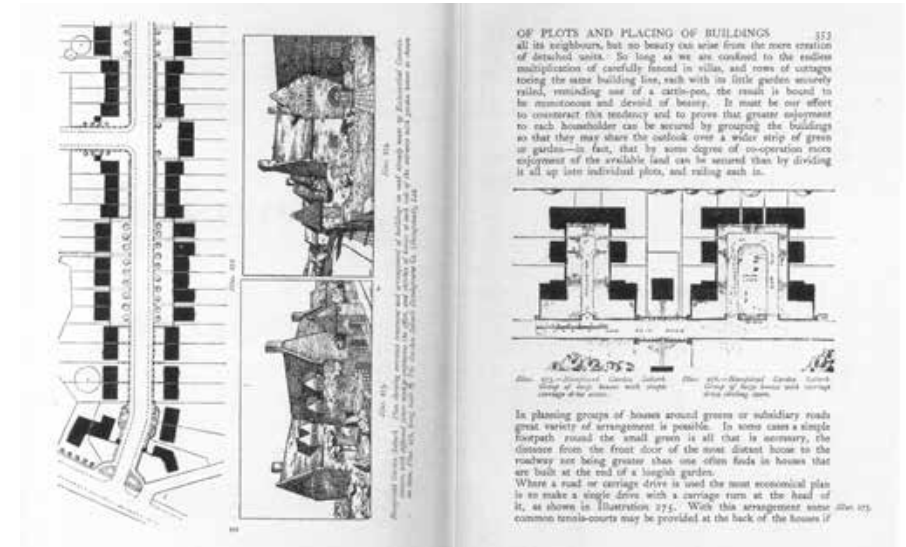
A sinistra: fig. 2.7 - Una cartolina di Holwell Road a Welwyn. Il verde come estensione dei soggiorni domestici attraverso le vetrate dei *bon-window*.

A destra: fig. 2.8 - manifesto pubblicitario della Città Giardino di Letchworth, 1925, che "vende" la casa nel suo contesto bucolico (Belfiore, 2005).



tale sembra ancora una volta essere garantita da un verde di arredo, spesso ridotto ad una, pur sapiente, progettazione di bordure, siepi, filari (fig. 2.7). Quella che doveva essere una Città Giardino è in realtà poco più di un villaggio percorso da strade che sono a loro volta fiancheggiate da spazi aperti, i quali sono però frazionati in piccole parcelle pertinenziali alle varie abitazioni¹³. L'architettura per certi versi si isola e trova una sua autonomia – in altre parole, si fa forse convessa – ma per lo spazio pubblico poco cambia, esso è ancora lontano dall'essere una componente costitutiva (fig. 2.8). Muoversi nella Città Giardino non è poi molto diverso dal camminare in una città tradizionale, giacché la rete di strade e piazze rimane pressoché invariata¹⁴ (figg. 2.9-10).

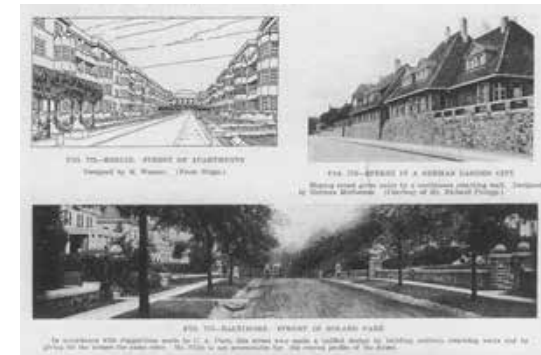
La questione che però si vuole affrontare con questa ricerca è comprendere in che modo la natura sia diventata parte determinante e imprescindibile nella costruzione della città, intesa ontologicamente come luogo della concentrazione della congestione, e in questo senso la questione della Città Giardino è solo uno dei poli del problema, ma di certo non esaustiva. In altre parole è utile comprendere in che modo



Il manuale di progettazione di Raymond Unwin, *Town planning in practice*, del 1909.

In alto: fig. 2.9 - principi insediativi lungo la strada.

Al centro: fig. 2.10 - Il disegno della sezione stradale.



In basso: fig. 2.11 - Immagini di alcune realizzazioni: la natura come presenza mediatrice tra casa e spazio pubblico.

il paesaggio abbia saputo conquistare uno spazio sempre maggiore nell'organizzazione e nella comunicazione dei nuovi modelli urbani anche laddove densità e grandi altezze diventano aspetti irrinunciabili.

La natura dissociata del piano libero

Un modello opposto può essere ritrovato nelle grandi proposte urbanistiche degli anni Venti. Chiamato con il "Plan Voisin" a concretizzare la sua proposta di Città per tre milioni di abitanti in un contesto urbano esistente, Le Corbusier immagina un piano che rimodelli un settore di 400 ettari del centro di Parigi attraverso la sua demolizione e ricostruzione integrale. Pur essendo da sempre riconosciuto come una delle più radicali e nichiliste manifestazioni dell'urbanistica lecorbusieriana, il "Plan Voisin" è in realtà uno spartito ricco di segni e rimandi che lo ancorano alla storia del giardino, alle caratteristiche geomorfologiche del proprio contesto e al denso tessuto della Parigi Haussmaniana, dunque ben diverso dalla *tabula rasa* che si usa rileggere nella sua apparente rigidità.

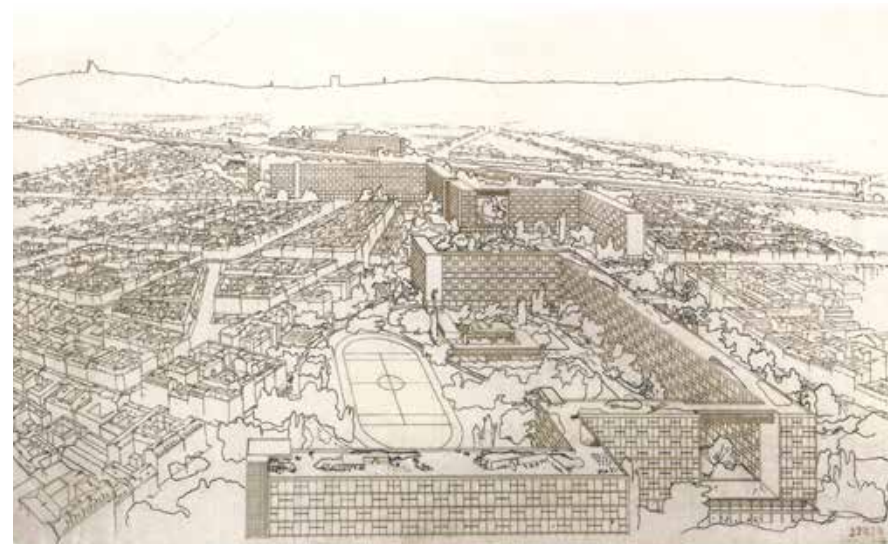
Ma in che modo questa esperienza può essere importante per giungere alla definizione di un quadro teorico per i paesaggi della convessità? Dove risiede, in fondo, lo scarto che qualifica lo spazio aperto del "Plan Voisin" rispetto all'esperienza della Città Giardino? Sicuramente alla concezione di una città in cui l'area libera che circonda un edificio si svincola dall'asservimento a quest'ultimo. Rifiutando il modello howardiano (in cui ogni unità dispone di una piccola area pertinenziale) il modello lecorbusieriano si affida a un abitare verticale, lasciando intendere che lo spazio aperto in

cui galleggia debba essere disponibile all'intera collettività senza frazionamenti. Non a caso, al punto 35 della Carta di Atene sta scritto che "La percentuale di area libera e area costruita potrà variare secondo le funzioni, i luoghi e i climi. I volumi edilizi saranno intimamente legati alle aree verdi che li circonderanno" e, se ci fosse bisogno di ripeterlo, "il tessuto urbano deve cambiare la sua *texture*. I centri urbani tenderanno a diventare città verdi. Contrariamente a quello che avviene nelle Città Giardino, le aree verdi non saranno frazionate in piccole aree di uso privato, ma saranno dedicate allo sviluppo delle diverse attività comuni che costituiscono il prolungamento dell'alloggio"¹⁵. In questo passo è racchiuso un concetto dirimente, non solo perché si affronta in modo diretto la questione della *texture* cui abbiamo accennato, ma anche in quanto vi si afferma che la superficie verde pubblica coincide *tout-court* con le aree libere che circondano gli edifici.

Tutto ciò è ovviamente impossibile da realizzare nel tessuto compatto e continuo dei centri storici. Le proposte di Le Corbusier per la "Città da tre milioni di abitanti" giungono come soluzione ideale allo stigma dell'*Îlot Insalubre* del centro di Parigi, troppo saturo e congestionato per offrire uno stile di vita salubre. La prefigurazione del "Plan Voisin" è presentata per il valore dei suoi spazi aperti e per la loro capacità intrinseca di produrre un ambiente urbano finalmente sanificato. Per tutta la fase che va dagli anni Venti al dopoguerra, si riesce con difficoltà a individuare le reali qualità dello spazio libero. Se si va oltre il mero calcolo quantitativo viene da chiedersi in che modo questa visione riesca ad apportare un reale miglioramento della qualità della vita. Le conquiste igienico sanitarie sono certamente importanti ma sono in un

certo senso la derivata seconda dell'esperienza del paesaggio, ovvero un *benefit* che si ottiene di riflesso. Le parole con cui Le Corbusier “vende” al lettore la sua “Ville Radieuse” non riescono in alcun modo a suggerire le modalità con cui relazionarsi al verde diffuso. Lo stesso riferimento pisano che avrebbe guidato le suggestioni lecorbusieriane non aiuta a rispondere: il prato verde del Campo dei Miracoli porta effettivamente all'astrazione, è un vassoio liscio dall'aspetto totalmente artificiale, funzionale all'esposizione delle architetture nella loro sacralità, e in quanto tale pressoché inabitabile¹⁶. Ma se per un attimo ci si allontana dal concetto di suolo, di terreno da coltivare, per penetrare più in profondità nel campo degli elementi del paesaggio, si comprende ancora meglio la forza dirompente di questa proposta.

Nella sua famosa vista a volo d'uccello per l'“Îlot insalubre n. 6” si vede come Le Corbusier proponga un drastico salto di scala del progetto architettonico, traslato alla dimensione del territorio. Ciò che curiosamente tiene insieme la nuova volumetria e la scala della Parigi haussmaniana è proprio la vegetazione che di quest'ultima riprende graficamente non solo le misure dell'edificato esistente ma anche in un certo senso il bordo vario e frastagliato, al punto che sembra voglia continuarne le spazialità (fig. 2.12). Scrivono Judi Loach e Michel Racine che con le Corbusier “bisogna insistere nell'abbandono del giardinaggio nel senso abituale”¹⁷. La natura in questo disegno è una massa attraversabile e abitabile che riproporziona la figura umana rispetto alla dismisura della residenza. Hermant ravvede in questa proposta un “progetto di tessuti” residenziali e vegetali che vanno sovrapponendosi con l'obiettivo di suddividere e “riempire” la pianta¹⁸.



La vegetazione, l'acqua, i movimenti di terra sono dei dispositivi progettuali che alludono a un mondo figurativo tutt'affatto diverso da quello che regola l'architettura e la viabilità. Questa chiave di lettura è fornita da Ignasi de Solà-Morales che rompe la consolidata analogia tra costruito e spazi aperti:

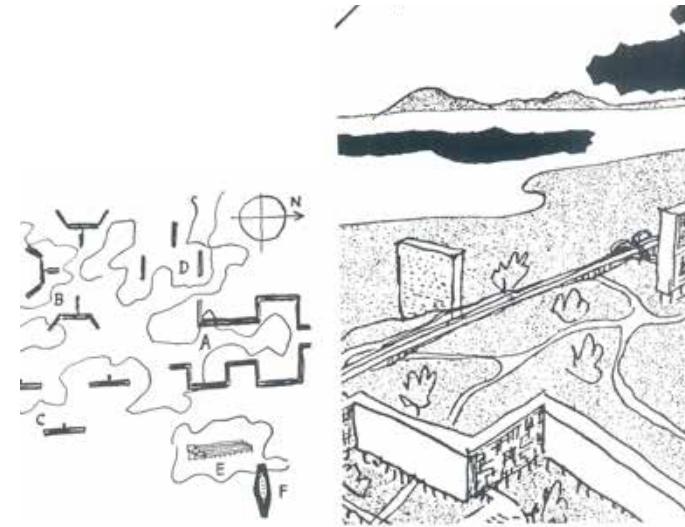
“l'ordine gigante che con i suoi assi definisce la struttura generale della pianta, e forma una maglia ortogonale, caratterizza la grande scala senza riprodursi negli ordini minori. L'attenzione a una geometria pitagorica ed esoterica, che regoli l'intero mondo della città e la riconduca all'ordine universale dei numeri, non si trasmette analogicamente alla scala dell'individuo che vive e usa la città [...] il sistema degli spazi aperti sembra cercare una contrapposi-

fig. 2.12 -
Le Corbusier, *L'Îlot insalubre n.6*, 1936.
La vegetazione sostituisce la *texture* “minuta” degli edifici haussmaniani del centro di Parigi.

zione a quell'ordine geometrico, attraverso il modello di *jardin à l'anglaise* che Le Corbusier propone. [...] Il grande tracciato della città si riproduce sì a scala minore, determinando una vera struttura analoga tra città e parco, ma proprio in questa parte urbana si crea un ordine diverso, che evoca la casualità, colline irregolari e l'accostamento di masse di alberi e acqua: è una scelta da intendersi come introduzione di un nuovo elemento formale che, a partire dal centro si estende fino agli spazi più esterni della città¹⁹.

L'importanza accordata all'impianto vegetazionale e a tutto il sistema naturalistico, come del resto la concezione "erratica" e aleatoria del movimento, è da un lato il retaggio di una discendenza pittoresca, dall'altro la sua reinterpretazione, affinché sia da contrappunto alla monumentalizzazione della residenza (fig. 2.13). Attraverso la ripresa del tema alphandiano dell'arabesco per quel che riguarda i sentieri, Le Corbusier si sforza di "conciliare forma astratta ed esperienza corporale"²⁰, tutto all'interno di un'ambientazione naturalistica vigorosa che faccia da cassa di risonanza alle azioni del soggetto. Ecco che allora

"la città, nel suo spazio esterno, si fa 'paesaggio', un nuovo genere artistico che non è esattamente architettura né pittura, ma soltanto una costruzione figurativa, evocatrice delle moderne idee di libertà e igiene: il corpo dell'individuo acquisisce indipendenza pubblica e privata, in un sistema spaziale che non ha nulla a che vedere né con la visione prospettica, né con l'ordine che l'architettura sapeva introdurre nella città classica"²¹.



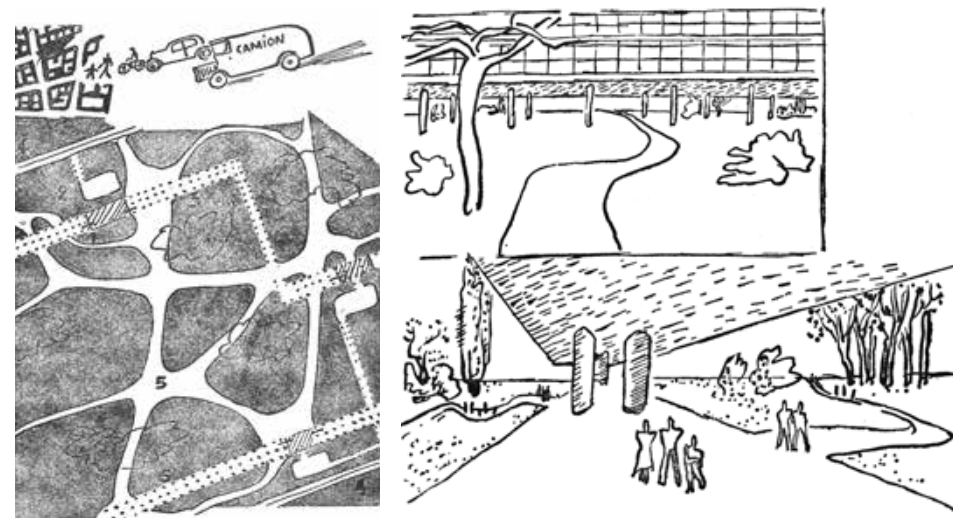
figg. 2.13, 2.14 -
Le Corbusier,
La Ville Radieuse. La
trama della vegetazione
si sovrappone senza
incidenti alla giacitura
dei volumi edilizi.

Nonostante questo rimangono delle incertezze, dovute senz'altro all'applicazione delle rigide categorie funzionaliste: il verde è luogo per lo svago e nient'altro. Abitare, lavorare, muoversi sono attività differenti che richiedono le loro infrastrutture e i loro spazi appositi. Permane insomma una certa ritrosia a intendere il verde come uno spazio d'uso al di là delle intenzioni programmatiche. In continuità con il parco pittoresco questo è un luogo dedicato alla circolazione ramifica e senza meta – "situazionista" si sarebbe detto più avanti – piuttosto che allo spostamento casa-lavoro²² (fig. 2.14).

Ciò è confermato dalle critiche di Jane Jacobs che denuncia l'incapacità del "parco generico" di interpretare i modi d'uso che sarebbe chiamato a favorire: "La gente di città dovrebbe dedicare il proprio tempo ai parchi come a una vera e propria attività lavorativa (o come fanno i poveri sfaccendati) perché fosse giustificata la pletera di viali, passeggiati

te, terreni di gioco, parchi e spazi liberi non meglio definiti previsti nei programmi del tipo di Città Radiosa²³. Anche rivolgendosi alle viste soggettive, in prospettiva, il paesaggio appare popolato di persone intente a camminare “alla deriva”, come il *flâneur* di Baudelaire che abbiamo citato in premessa, e senza indizi che indichino le reali occupazioni dei figuranti (figg. 2.15-16). Il verde della “Ville Radiouse” è, nonostante le migliori intenzioni, una grande *machine à balader*: una macchina per passeggiare²⁴.

Ma a ben cercare, già in “Urbanisme” si legge come questa libertà spaziale sia in realtà funzionale alla costruzione di un nuovo disegno del suolo, la cui configurazione non sia affidata alla rispondenza con i volumi residenziali ma ad una nuova dimensione paesaggistica. Non si parla certo del suolo, termine forse troppo tecnico per un testo dalle mire divulgative, ma è nettamente chiarito un interesse inedito per il rapporto tra natura e città: “il fenomeno gigantesco della grande città si svilupperà nella vegetazione gioiosa. L’unità nel dettaglio, il tumulto magnifico nell’insieme, la comune misura umana e la media proporzionale tra ciò che è fatto dall’uomo e ciò che è fatto dalla natura²⁵. Ancora una volta siamo di fronte a una delle più note frasi di Le Corbusier, che se ricontestualizzata all’interno di un discorso più ampio permette di trarre due considerazioni: la prima è che, al di là della fascinazione per il grande tappeto verde del Campo dei Miracoli, l’immagine urbana lecorbusieriana non è affatto libera ma anzi è occupata da una natura “tumultuosa”; la seconda è che al maestro non sfugge la necessità di un riproporzionamento della figura umana nella nuova scala della città. Tale scarto passa per la natura: non più luogo



di evasione dalle occupazioni quotidiane ma presenza che riempie il livello del suolo e orienta la percezione; natura come dispositivo per misurare, reinquadrare la città dal mobile punto di vista umano.

Con Le Corbusier l’idea rivoluzionaria di un suolo finalmente liberato dai vincoli della proprietà e della centralità prospettica giunge al punto più alto e probabilmente questo è stato il maggior riferimento figurativo per molti decenni a venire. La chiarezza delle sue proposte ha sicuramente influenzato l’immaginario di generazioni di progettisti, ma lo ha fatto in un senso forse eccessivamente funzionalista, legato più a dinamiche di tipo gestionale che effettivamente spaziali e paesaggistiche. Per Kenny Cupers “ciò che legava la visione urbana di Le Corbusier alla concreta pianificazione delle aree residenziali del dopoguerra era, più che l’imitazione formale delle sue architetture, una particolare razio-

figg. 2.15, 2.16 - Le Corbusier, La *Ville Radiouse*. Il sistema dei percorsi definisce un paesaggio pittoresco. Sollevando gli edifici per mezzo del piano *pilotis*, l’autore immagina una pressoché totale continuità del suolo alla quota urbana.

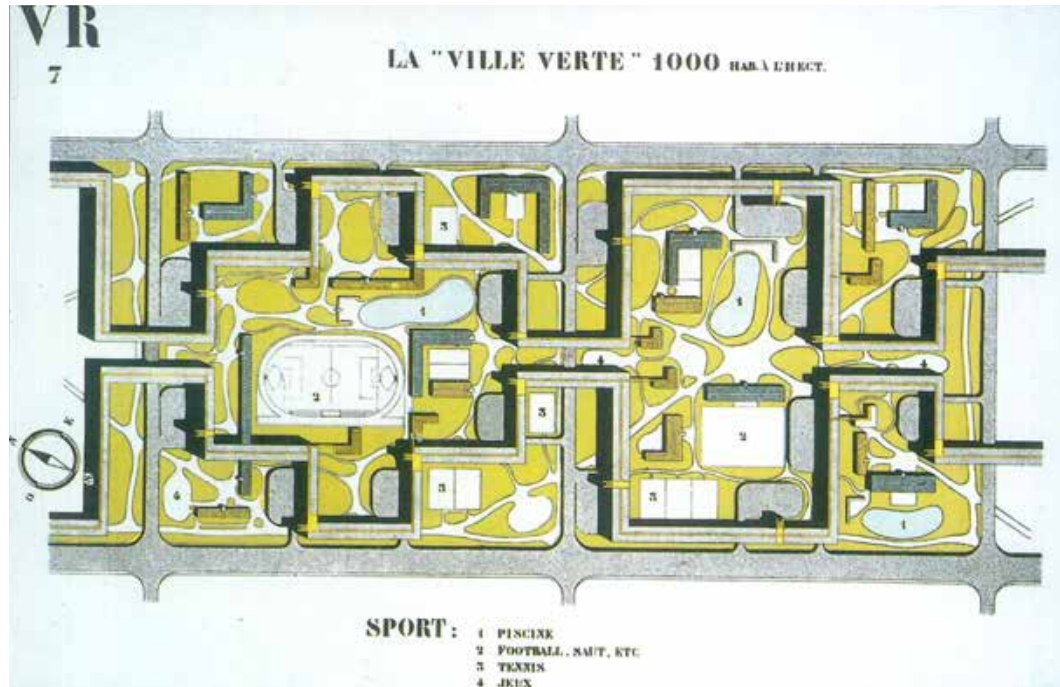


fig. 2.17 -
Le Corbusier,
La Ville Verte, 1935.
Le forme della natura
trovano una più
compiuta definizione,
ma il loro progetto
rimane dissociato da
quello dell'architettura
(Belfiore 2005).

nalità dell'uso del suolo²⁶. Eppure si è visto che il piano libero, inteso come supporto per la costruzione della città, è stato oggetto di una progettazione ancora tutto sommato architettonica, in cui il sistema dei percorsi, tracciando una matrice differente da quella dell'architettura, si pone in subordine a quest'ultima (fig. 2.17). Inoltre la scarsa attenzione dedicata alla componente botanica lascia irrisolta la questione tecnico-naturalistica, “principalmente perché Le Corbusier non voleva o non era in grado di progettare la natura e incorporarla nella sua teoria²⁷, ma ciò nonostante

“gli spazi aperti verdi generici descritti negli scritti e nei disegni di Le Corbusier rimangono completa-

mente aperti all'interpretazione da parte di altri abili progettisti e planners. Tuttavia, molti aderenti al CIAM hanno preso alla lettera l'idea dell'architetto di un plinto verde e l'hanno difesa come qualcosa di autenticamente lecorbusieriano nello stile. Quindi il prato vasto scarsamente piantumato [...] divenne un paradigma modernista generalizzato²⁸.

In effetti le viste prospettiche alternano alberi grandiosi a macchie sparse, masse boscate ad arbusti sparuti su un prato verde che ha ben poco a che vedere con gli enunciati di “Urbanisme”. Il tema rimarrà insoluto anche nell'esperienza indiana di Chandigarh²⁹. Nell'espansione residenziale della capitale del Punjab, infatti, tornano alcune delle idee strutturali già presenti nel “Plan Voisin”, come la sovrapposizione “a freddo” di due maglie non coincidenti, la dialettica tra linea dritta/artificiale e morbida/naturale, l'organizzazione delle residenze per grandi quadranti separati da una continuità verde. Ma a Chandigarh subentrano anche nuove consapevolezze, frutto senza dubbio dell'esperienza maturata negli anni e dal confronto con un ambiente naturale meno stitico di quello europeo, come un uso più consapevole della vegetazione e una maggiore intenzionalità nell'affidare allo spazio aperto il ruolo di connettivo. Tuttavia, l'eccessivo dilatarsi della scala e la scelta di limitare entro i due/tre piani gli edifici residenziali, portano a una perdita di controllo delle proporzioni, al punto che neanche i consistenti movimenti di suolo riescono a contenerne le spazialità sfuggenti³⁰.

La natura quotidiana della Siedlung

Laddove lo spazio urbano lecorbusieriano recupera una dimensione pittoresca, e quindi minuziosamente “progettata” in funzione dello sguardo, ulteriori allineamenti possono essere rintracciati per comprendere le altre forme con cui si sono manifestati i paesaggi della convessità. La medesima genealogia naturalistica si ricompone infatti, in una nuova costellazione, unendosi alla dimensione “domestica”: ciò avviene nell’esperienza della *Siedlung* tedesca che vede la luce in quegli stessi anni. Per ripercorrerne il filo seguiremo il suggerimento di Aldo Rossi e quindi intenderemo la *Siedlung* come tentativo di mediazione, più o meno cosciente, delle due differenti concezioni spaziali già incontrate: la Città Giardino e la “Ville Radieuse”³¹. Rossi individua a questo proposito tre grandi famiglie: costruzioni a blocco, a corpi liberi e case unifamiliari. Della seconda, in particolare, scrive:

“le costruzioni a corpi liberi caratterizzano le Siedlungen razionaliste; esse rappresentano la posizione più polemica e scientifica; la loro disposizione che richiede una divisione del terreno del tutto libera, dipende dalle condizioni eliometriche più che dalla forma generale del quartiere. La costruzione di questi corpi è completamente svincolata dalla strada e, soprattutto per questo fatto, altera completamente il tipo di sviluppo urbano ottocentesco. In questi esempi ha una particolare importanza il verde pubblico”³².

Ma ancora una volta viene spontaneo chiedersi cosa sia questo “verde pubblico”: a quale immaginario culturale, figurativo fa riferimento? Quale è la sua *Gestalt* per come questa appare al soggetto? La tradizione paesaggistica tedesca è, fin dal XVIII secolo, l’espressione di valori morali profondi che affondano le radici ancora una volta nell’antiurbanesimo e in una versione romantica della vita a contatto con gli agenti naturali.

“Alle origini dei movimenti riformatori in Germania, come in Inghilterra o in America, sta l’esigenza di superare la concezione del parco urbano ottocentesco dedicato alla autorappresentazione della borghesia metropolitana, pensato ‘in primo luogo per coloro che passeggiano’, nel quale, come Hirschfeld proponeva già nel 1785, ‘ci si doveva trovare, vedere, camminare qua e là insieme, divertire’”³³.

Queste intenzioni trovano compimento nella dimensione del Volkspark, un tipo di parco naturalistico che a cavallo

fig. 2.18 - Max Bromme, stadio nel bosco cittadino di Francoforte, 1923. Le attrezzature di servizio alle attività sociali trovano posto nello *Stadtwald*, il parco urbano. Questo è concepito come un’alternanza di boschi, radure, praterie, senza percorsi definiti e senza una chiara partizione funzionale (De Michelis, 1981)





fig. 2.19 - Max Bromme, stadio nel bosco cittadino di Francoforte, 1923. Lo spazio del parco è definito da un prato verde su cui camminare e dalla canopea continua degli alberi (De Michelis, 1981).

tra XIX e XX secolo viene realizzato in molte città tedesche proponendosi come “il luogo di azioni e di sentimenti che riconducono l'uomo alle proprie radici naturali”. Qui si concretizza l'aderenza auspicata tra l'uomo e l'*Heimat*, la casa-patria, concetto caro alla cultura tedesca del periodo, con cui si tenta di porre un freno all'isolamento e all'alienazione indotti dall'urbanesimo industriale. Il *Volkspark* allora non è un giardino botanico pensato per intrattenere il visitatore curioso, né una mostra accattivante di esotismi, ma l'esaltazione del paesaggio tedesco, con le sue specie autoctone, fatto di praterie, boschi e radure (fig. 2.18). L'obiettivo è fare in modo che chi si trovi a sostarvi sia catapultato nell'autenticità del paesaggio dei propri padri: l'*Heimat*. Con esso non si celebra il primato della visione quanto piuttosto l'autentico “sentire” che si prova quando si è immersi nella natura³⁴. All'apparenza sono riconoscibili molti parallelismi tra il *Volkspark* e il parco pittoresco inglese, eppure è chiara l'incolmabile differenza concettuale. Il parco pittoresco è saldamente incardinato su un percorso segnalato che funge da binario lungo il quale scorrono il movimento e lo sguardo del soggetto. Di contro, nel parco tedesco la super-

ficie è totalmente sgombra da vincoli, anche semplicemente induttivi. Non si cammina su un sentiero ma su un prato o sotto la canopea continua delle fitte fronde degli alberi: “non più inutili sentieri contorti, solo larghi viali di smistamento per accedere ai prati su cui si gioca e ci si distende: una sistemazione semplice ed economica, composta attraverso una giustapposizione di unità funzionali”³⁵ (fig. 2.19). La lecorbusieriana macchina per passeggiare è qui sostituita da una superficie democratica – socialista per certi versi – disponibile a una grande molteplicità di usi possibili e su cui “coltivare” l'uomo nuovo della Germania, al di là della sua condizione sociale e della durezza del suo lavoro³⁶.

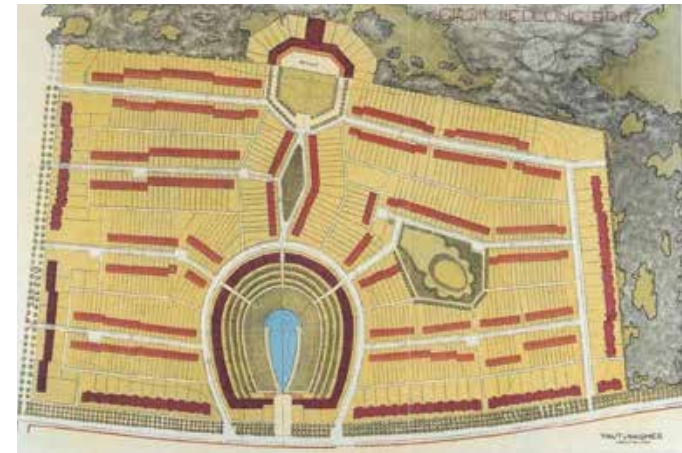
“Il verde usato in modo democratico lascia spazio allo sviluppo, alla trasformazione e allo spiegamento delle forme e dei modi di vita delle masse. I parchi del popolo sono veri e propri spazi aperti. I prati, senza viali prefissati e senza una predeterminazione funzionale, sono aperti alla molteplice appropriazione da parte della popolazione: giocare, stendersi sull'erba, fare un picnic, camminare nei campi o godersi semplicemente la vastità spaziale”³⁷.

Il *Volkspark* è il contesto in cui pian piano, per tutto il primo quarto del Novecento, verranno “calati” i nuovi progetti residenziali, come nel caso dello “Jugend Park” di Leberecht Migge e Martin Wagner del 1916³⁸. E quando, a partire dal 1923, una serie di eventi politici ed economici porta alla stabilizzazione delle condizioni economiche della Repubblica di Weimar³⁹, il modello si afferma definitivamente. In seno alla “Nuova Oggettività”, una schiera di architetti impegnati politicamente contribuisce a dare vigore alla costruzione di

molti quartieri residenziali: le *Siedlungen*, pensate come nuclei operai autonomi separati tra loro e distanziati dalla grande città (la *Großstadt*) per mezzo di corridoi vegetali e sistemi di parchi, sul modello dei piani regolatori elaborati da Fritz Schumacher ad Amburgo (1919-20) o da Ernst May a Francoforte (1930), dove “la cultura della città e l’attenzione per il paesaggio si insinuano negli interstizi dell’ideogramma funzionale riscattandolo dalla sterilità della pura logica sistemica”⁴⁰. Il particolare metodo con cui ottenere tale integrazione prevede la realizzazione di un sistema di vaste aree boscate di scala regionale che arrivano a impartire ordine fin dentro la città⁴¹: il bosco separa e organizza piccole unità di vicinato di poche migliaia di abitanti, in cui le residenze tendono a occupare lo spazio centrale, mentre le funzioni pubbliche si attestano sul margine (verso il bosco, appunto) così da fungere da teste di ponte e ricucire le percorrenze che conducono agli insediamenti limitrofi.

Questo stratagemma nasce da ragioni in realtà più urbanistiche che paesaggistiche e rinsalda l’idea di una città ottenuta per parti di uguale peso ma di forma sempre diversa, rifiutando tra l’altro ogni forza centripeta. La *Siedlung* non si riconosce nella piazza o nell’edificio pubblico rappresentativo, bensì nell’ossessiva ripetizione a intervalli regolari di corpi edilizi organizzati in un contesto che sia il più naturale possibile; per quanto all’atto pratico questo rigore nell’impianto d’insieme sia in realtà più sovente contraddetto che confermato. Nonostante la pretesa meccanicistica, la derivazione espressionista di molti degli architetti coinvolti fa sì che agli edifici siano impresse eleganti piegature le quali, articolandone i volumi, finiscono col caratterizzare anche lo spazio

aperto che si trova al loro intorno. Così avviene nel caso delle celebri “Hufeisensiedlungen” di Bruno Taut e Martin Wagner a “Berlino-Britz” o “Römerstadt” di Ernst May a Francoforte. Questi interventi sono però ancora assimilabili a delle Città Giardino di case a schiera che dispongono di un doppio ingresso: da un lato sullo spazio pubblico e dall’altro su un orto privato per il sostentamento della famiglia (fig. 2.20). A “Römerstadt” gli orti si estendono ben oltre la



Il giardino produttivo nella Germania di Weimar:

fig. 2.20 - Bruno Taut e Martin Wagner con il paesaggista Leberecht Migge, *Großstadt Britz*, Berlino, 1925-31. Il parco pubblico, collocato nel ferro di cavallo, è baricentrico rispetto all’insediamento e da esso si innervano i percorsi.



fig. 2.21 - Ernst May e Leberecht Migge, *Römerstadt*, Francoforte, 1925-31. Orti urbani sul margine dell’insediamento (Belfiore, 2005).



prossimità degli alloggi e occupano vaste aree sul margine del quartiere, secondo il modello del *Kleingarten* (fig. 2.21).

In altri casi invece si riafferma un modello più urbano in cui edifici di 4-5 piani sono disposti su un piano continuo di superfici lasciate a verde: è il caso della “Siemensstadt” realizzata a Berlino tra il 1929 e il 1934⁴² dalla collaborazione tra Hans Scharoun e il paesaggista Leberecht Migge (fig. 2.22). Proprio a Migge si deve l'integrazione tra i valori alla base del *Volkspark* e lo spazio urbano propriamente detto⁴³.

Se le distanze tra i volumi sono dettate da rigide considerazioni sulle incidenze eliometriche, la grande varietà planimetrica ne sconfessa, almeno in parte, l'univocità e anzi rafforza l'idea di costruire una città dal carattere fortemente plastico. I volumi si srotolano e si allineano nello spazio secondo giaciture multiple ma senza perdere la loro natura convessa (fig. 2.23). Tafuri sostiene che se la Siedlung, intesa come catena di montaggio urbana, non può che indurre alla “distruzione dell'aura”, la sua versione espressionista, proposta da Hans Scharoun alla “Siemensstadt”, tende invece al recupero dell'aura oggettuale, pur tuttavia condizionata dai nuovi mezzi di produzione⁴⁴: “la Siedlung sarà quindi un'oasi di ordine, un esempio di come sia possibile, per le organizzazioni della classe operaia, proporre un modello alternativo di sviluppo urbano, un'utopia realizzata. Ma quella stessa Siedlung contrappone dichiaratamente il modello del ‘paese’ a quello della grande città”⁴⁵.

La “Siemensstadt” è pensata come un insediamento prevalentemente pedonale in cui spesso la distanza tra la porta di casa e la strada carrabile può essere colmata solo attra-

Nella pagina a fianco: Otto Bartning, Alfréd Forbáth, Walter Gropius, Hugo Häring, Paul Rudolf Henning e Hans Scharoun con il paesaggista Leberecht Migge, *Großsiedlung Siemensstadt*, 1929-34.

In alto: fig. 2.22 - Planimetria, gli edifici si articolano a costruire ambiti vari e differenziati. Lo spazio aperto che li separa è libero e senza impedimenti.

In basso: 2.23 - il boschetto di conifere esistente è salvaguardato e l'edificato lo schiva plasticamente (Akademie der Künste, Berlin, Hans-Scharoun-Archiv, 3721 F.81/50, Borsi 2018).

figg. 2.24, 2.25, 2.26 - Otto Bartning, Alfréd Forbáth, Walter Gropius, Hugo Häring, Paul Rudolf Henning e Hans Scharoun con il paesaggista Leberecht Migge, *Großsiedlung Siemensstadt*, 1929-34. Gli edifici si protendono sullo spazio aperto con balconi e *bon-window* alla ricerca di un'integrazione tra alloggio e natura (Hoh-Slodzyck et al., 1992).

versando un'area verde, rendendo quest'ultima uno spazio sempre abitato poiché necessariamente percorso e frequentato. La stessa architettura dagli accenti espressionisti si piega al servizio di un quartiere da percorrere a piedi, non per passeggiare ma per connettere punti notevoli. Lo spazio aperto è, come nel *Volkspark*, uno spazio d'uso quotidiano: “nell'approccio pedonale alla *Siedlung*, le facciate di Scharoun sembrano aprirsi sempre più, enfatizzando il movimento e la direzionalità dello spazio”⁴⁶. Alla “Siemensstadt” il tema centrale del progetto è assicurare il contatto diretto e strettissimo tra la natura e i singoli alloggi, grazie a un'articolazione che tende a smaterializzare la risolutezza delle facciate. I balconi sono uno strumento che definisce “una sfera formalmente e funzionalmente distinta, che media tra gli edifici in linea e il verde circostante quanto tra le singole parti di ogni blocco, [...] una transizione tra la sfera privata



dell'abitazione individuale e quella pubblica dell'intera *Siedlung*⁴⁷. In particolare “la profonda plasticità della facciata di Häring articola una tensione affettiva e una integrazione sezionale degli edifici all'interno e all'esterno”⁴⁸ (figg. 2.24-25-26). Al contrario

“nell'edificio di Gropius, non è tanto l'integrazione percettiva della sezione trasversale tra spazi interni ed esterni, o la modulazione plastica della sua facciata, che abilita la relazione affettiva tra l'edificio e il suo spazio adiacente. Piuttosto, i lunghi prospetti garantiscono un'atmosfera tranquilla, un *datum* sereno contro cui lo spazio del parco scorre, definendo lo spazio dalla scala e dal peso della sua presenza”⁴⁹.

L'esperienza che dal *Volkspark* conduce fino alla *Siedlung* della Germania socialista, si fa portatrice di un valore che alla libertà spaziale accompagna la democrazia nell'uso dello spazio aperto. Architettura e natura sono per la prima volta due forze di pari valore che insieme devono giungere a un nuovo equilibrio urbano e sociale. Questa condizione “politica” che presiede agli stessi principi fondativi della *Siedlung* è in fondo la ragione stessa che consente di considerare come “quotidiano” il suo paesaggio naturale. Come scrive Caroline Constant, nelle *Siedlungen* “il paesaggio gioca un ruolo cruciale nel successo dello sviluppo come ambiente di vita urbano, un successo che deriva tanto dal suo assunto radicale e anticapitalista sulla proprietà e controllo della terra quanto dal suo aspetto tradizionale”⁵⁰. Ciò che qualifica questo modello urbano è l'estremo equilibrio tra una dimensione fortemente collettivistica propria del clima politico e la misura dei suoi spazi, che non appaiono mai sovradimensio-

nati rispetto alla figura umana. Oltre che come corroborante per la fibra morale dei lavoratori, la natura quotidiana ha una chiara funzione economica nella costruzione dello stato socialista: il costante ricorso alle forme del “giardino produttivo” è sintomatico della ricerca di una piena integrazione dei temi del lavoro a quelli dell’abitare, in modo da innescare un meccanismo virtuoso per cui, anche attraverso la terra, il cittadino possa contribuire alle economie della famiglia e dell’intera Nazione⁵¹. L’esperienza del paesaggio è un mezzo per riscattare l’individuo dal ruolo passivo che gli è imposto nei processi meccanici di costruzione della città, interamente riassunto nei parametri essenziali e dimensionali che sono alla base della ricerca dell’*Existenzminimum* dell’alloggio. Nell’abitare di massa aprire le possibili percorrenze di movimento è, tra le altre cose, un modo per coinvolgere l’abitante nella definizione dei suoi itinerari, nell’organizzazione autonoma delle sue attività su una superficie che si lascia guardare ed esplorare nella piena totalità. La possibilità data a ciascun cittadino di appropriarsi dello spazio attraverso l’uso e la pratica quotidiana è forse la più grande conquista di questa fase.

NOTE

1. B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, cit., p. 15.
2. F. Choay, *Espacements*, cit., p. 52. Con riferimento alla società del controllo si pensi alla centralità prospettica di “Victoria”, la città ideale di James Silk Buckingham (1849) o allo schematismo matematicamente calcolato della “Land ordinance” di Thomas Jefferson (1875) che prevede una scompartimentazione frattale delle proprietà agrarie.
3. Le Corbusier, *La parcellizzazione del suolo urbano*, in C. Aymonino (a cura di), *L’abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929/1930*, Marsilio, Padova 1971, p. 198.
4. H. Bernoulli, *La città e il suolo urbano*, Corte del Fontego, Venezia 2006.
5. U. Eco, *Opera Aperta*, cit., p. 34.
6. Per come questa poteva ingenuamente apparire agli occhi di un cittadino.
7. L. Benevolo, *Le origini dell’urbanistica moderna*, Laterza, Roma-Bari 1972, pp. 37 et passim.
8. R. Baiocco, *Persistenza della Neighbourhood Unit. Il welfare come medium fra spazio fisico e spazio sociale*, in A.L. Palazzo, L. Gicillo, *Territori dell’urbano. Storie e linguaggi dello spazio comune*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 82-103.
9. E. Howard, *La città giardino del futuro*, Bologna, Calderini, 1972. Il testo sarà ripubblicato dopo pochi anni con il titolo “Garden cities of tomorrow” e in questa forma godrà di enorme successo. Il programma di Howard, e con lui Raymond Unwin, prevede la costruzione di Città Giardino, a densità controllata e con un tetto imposto alla popolazione insediabile. Sebbene Howard proponga degli schemi geometrici circolari su cui impostarne lo sviluppo, alla prova dei fatti prevalgono modelli insediativi decisamente culturalisti e di chiara matrice pittorresca, debitrice delle proposte di Sitte e Stübben.
10. Se si guarda ai modelli urbani di fine Ottocento si può osservare questa necessità di radicamento a un paesaggio caratterizzante: per quanto rappresentino una città ideale i disegni di Tony Garnier per la *Cité industrielle* sembrano impossibili da apprezzare senza un profilo montano sullo sfondo e senza l’affaccio sul mar Mediterraneo che reinseriscono la città di fondazione dentro un sistema di valori ambientali.
11. L. Benevolo, *Storia dell’architettura moderna*, Laterza Roma-Bari 2005, p. 367.
12. E. Belfiore, *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Gangemi, Roma 2005, p. 89.
13. E. Belfiore, *Il verde e la città*, cit., p. 131. Carlo Doglio nota inoltre che queste sono generalmente troppo piccole per

essere assimilate a degli appezzamenti agricoli, rendendo il modello della Città Giardino poco appetibile anche per i contadini, in C. Doglio, *L'equivoco della città giardino*, in "Urbanistica" n. 13 - 1953, pp. 61-62.

14. Prova ne è la dedizione di Raymond Unwin nel tentare di decodificare i caratteri della piazza italiana e della *platz* tedesca, per farne il nuovo cuore pulsante delle unità di vicinato. Egli comprende la necessità di giungere alla definizione di uno spazio chiuso, "not in a hermetic sense, but rather offering attractive views of the landscape, and being varied in shaped form": ancora una volta il metodo è sostanzialmente derivato da codici compositivi pittoreschi e agli spazi verdi non sono, purtroppo, riservate le stesse attenzioni. Si veda: K. Albrecht, L. Zurfluh, *Between decoding and recoding. Raymond Unwin's Town Planning in Practice and Rudolf Eberstadt's Handbuch des Wohnungswesens as Menas of Reflection and regulation*, in B. Hentschel, H. R. Stühlinger (a cura di), *Recoding the City. Thinking, Planning, and Building the City of the Nineteenth Century*, Jovis, Berlin 2019, pp. 119-137.

15. AA.VV., *La Carta d'Atene*, Edizioni di Comunità, Milano 1960, s.p.

16. L'architetto svizzero si sforza a più riprese di chiarire questo aspetto. Certo la sua eredità ha contribuito in modo significativo ad alimentare l'immaginario dello spazio aperto moderno come spazio

vuoto, o meglio come spazio libero, e il modo in cui viene rappresentato dallo stesso autore è comunque indizio di un'incertezza programmatica.

17. J. Loach, M. Racine, *Charles-Edouard Jeanneret, dit Le Corbusier (1887-1965)*, in M. Racine, *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIXe siècle au XXe siècle*, Actes Sud, Arles 2002, p. 205.

18. A. Hermant, *Tissus résidentiels*, in "Techniques & Architecture", n. 7-8 - 1947.

19. I. de Solà-Morales, *Le Corbusier. La dispersione dello spazio pubblico*, in I. de Solà-Morales (a cura di M. Bonino), *Decifrare l'architettura. "inscripciones" del XX secolo*, Allemandi, Torino 2001, p. 62.

20. I. de Solà-Morales, *Le Corbusier*. cit., p. 67.

21. Ivi, p. 65.

22. J. Woudstra, *The Corbusian Landscape: Arcadia or No Man's Land?*, in *Reviewing the Twentieth-Century Landscape*, numero monografico di "Garden History", n. 1 vol. 28 - 2000, pp. 135-151.

23. J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 2009, p. 94.

24. Alla "macchina per passeggiare" ben presto Le Corbusier anteporrà un altro fortunato progetto: la "macchina per guardare e guidare". Il "Plan Obus"

per Algeri è infatti un dispositivo da cui "gustare in auto lo spettacolo dei paesaggi e le stimolazioni sensoriali offerte dalla macchina urbana", ma è anche il progetto in cui la scala umana viene definitivamente surclassata a favore di uno spazio che è quello intellettuale del suo autore. Dall'*Immeuble Viaduc* la relazione con la natura non ha nulla di "esperienziale" ma può essere solo visiva. Lo spazio aperto è annullato da un'idea in cui la città arriva a corrispondere con l'edificio in quanto presenza territoriale che tiene insieme architettura e infrastruttura, in un'alleanza che sembra pensata appositamente per lasciare la natura "intatta" ai suoi piedi. Proprio in questo progetto – dove l'architettura diviene quasi metafora dell'orizzonte – emerge quello che diverrà, anche per via delle molte emulazioni, il paradigma di una concezione eminentemente visuale del rapporto abitare-natura. Si veda a tal proposito : J.P. Giordani, *Le Corbusier: territoire, paysage et plan urbain dans les exemples de Rio de Janeiro et d'Alger*, in Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier. La nature*, Éditions de la Villette, Paris 2004, pp. 111-127, e dello stesso autore, *Le Plan-Obus, 1931-1932: du sublime aux réalités*, in Bonillo J.L. (a cura di), *Le Corbusier, Visions d'Alger*, Éditions de la Villette, Paris 2012, pp. 103-129 (la citazione interna è tratta da quest'ultimo contributo, p. 121).

25. "Le phénomène gigantesque de la grande ville se développera dans les verdureuses joyeuses. L'unité dans le détail, le tumulte magnifique

dans l'ensemble, la commune mesure humaine et la moyenne proportionnelle entre le fait homme et le fait nature" (T.d.A.), in Le Corbusier (1925), *Urbanisme*, Flammarion, Paris 1994, p. 71.

26. "What tied Le Corbusier's urban vision to the concrete planning of postwar housing areas then, more than architects' formal imitation, was a particular rationality of land use" (T.d.A.), in K. Cupers, *The power of association*, cit., p. 64.

27. "mainly because Le Corbusier was either unwilling or unable to design nature and incorporate it in his theory" (T.d.A.), in C. Girot, P. Düblin, *Le Corbusier evergreen*, in C. Girot, A. Kirchengast (a cura di), *Nature modern*, numero monografico di "Landscape", n. 4 - 2017, p. 81.

28. "the unspecified green open spaces portrayed in Le Corbusier's writings and drawings remain completely open to interpretation by other capable designer and planners. However, many CLAM adherents took the architect's idea of a green plinth quite literally and defended it as something authentically Corbusian in style. Hence the wide-open lawn sparsely planted [...] became a generalized" (T.d.A.), ivi, p. 82.

29. Visto l'argomento della tesi, non ci soffermeremo sullo straordinario "paesaggio di cemento" della *Capitol Hill*, per dirottare lo sguardo sui vasti settori residenziali nei quali il progetto della natura si insinua per costruire il tessuto connettivo prevalentemente pedonale.

30. Ad esempio viene prestata grande

attenzione alle specie vegetali introdotte, soprattutto in relazione al loro *foliage*.

La compattezza delle chiome diviene un tema fondamentale per mitigare l'insolazione degli spazi aperti, ma anche per costruire distinzioni cromatiche/percettive tra i vari comparti residenziali, caratterizzati appunto da diversi tipi di alberature. Si veda a tal proposito J. Woudstra, *The Corbusian Landscape*, cit., p. 145.

31. A. Rossi (1966), *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 85.

32. Ivi, p. 78.

33. M. De Michelis, *Il verde e il rosso. Parco e città, Germania di Weimar*, in *Parchi urbani*, numero monografico di "Lotus international", n. 30 - 1981, p. 105.

34. Ivi, p. 106. Le due citazioni interne sono tratte da W. Hegemann, *Der Städtebau nach den Ergebnissen der allgemeinen Städtebau-Ansstellung in Berlin*, Berlin 1913; e da C.C.L. Hirschfeld, *Teorie der Gartenkunst*, Leipzig, 1785.

35. F. Panzini, *Per i piaceri del popolo, L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1993, p. 291.

36. M. De Michelis, *La rivoluzione verde, Leberecht Migge e la riforma del giardino nella Germania modernista*, in M. Mosser, G. Teysot, *L'architettura dei giardini d'occidente*, Electa, Milano 1990, p. 405.

37. I. Maass, *Parchi per il popolo in Germania. Città e cultura all'aria aperta*, in *Parchi urbani*, numero monografico di "Lotus international", cit., p. 127.

38. Nel 1915 Martin Wagner discute la sua tesi di dottorato sul tema allora innovativo degli standard di spazi verdi per la città. Il problema, egli sostiene, è considerare la presenza naturale in città non come un valore decorativo ma come un "valore d'uso".

39. Si citano a titolo di esempio l'emissione del Rentenmak, la nuova valuta pensata per arginare la svalutazione, ma soprattutto l'elezione di molti borgomastri socialisti nelle principali città del paese.

40. B. Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa. 1750-1960*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 303.

41. Nonostante una densità non proprio elevatissima, la Siedlung appartiene – almeno nelle sue espressioni più avanzate – a un compiuto urbanesimo, anche in quanto è sempre concepita come un frammento della più estesa *Großstadt*. Se le grandi visioni di Le Corbusier e Hilberseimer non hanno trovato lo spazio necessario per una applicazione su larga scala, la Siedlung ha visto la possibilità di una sua messa alla prova proprio grazie alla sua dimensione circoscritta, alla sua intima "progettabilità". Ebbene quest'idea di una città che si fa per parti, per tasselli urbani concepiti integralmente

dalla grande alla piccola scala, diventerà da qui in avanti la prassi, soprattutto quando l'impellenza della ricostruzione post-bellica porrà l'imperativo di provvedere con rapidità ed efficienza al problema degli alloggi.

42. Il progetto è di Otto Bartning, Alfréd Forbáth, Walter Gropius, Hugo Häring, Paul Rudolf Henning e Hans Scharoun. ma il progetto urbano è attribuito a quest'ultimo con la collaborazione di Leberecht Migge per gli aspetti paesaggistici. <https://www.welterbesiedlungen-berlin.de/en/siemensstadt-general-information.php> (ultimo accesso 5.10.2020). Potrebbero inoltre aver influenzato le idee urbanistiche di Gropius che al III C.I.A.M. di Bruxelles sostiene la validità del proprio progetto per case alte nel verde come antidoto al problema di parcellizzazione dei suoli. W. Gropius, *Costruzioni alte, medie o basse?*, in C. Aymonino (a cura di), *L'abitazione razionale*, cit., p. 198.

43. Nel "Manifesto verde" e in altri articoli che Migge pubblica tra il 1916 e il 1920, dopo aver predicato la morte della città borghese, egli prende atto che solo un ricongiungimento di città e campagna, di fabbrica e suolo può avere futuro. Per approfondire si veda M. De Michelis, *Il verde e il rosso*, cit.

44. M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 107.

45. Ivi, p. 109. Il modello del paese come organizzazione antiurbana sarà recuperato in Italia con il piano Ina-casa nel dopoguerra, come si vedrà nella Parte terza.

46. "in the pedestrian approach to the Siedlung, Scharoun's facades appear increasingly to open up, emphasising the movement and directionality of the space" (T.d.A.) in C. Hoh-Slodzyck, N. Huse, G. Kuhne, A. Tonnemann (a cura di), *Hans Scharoun. Architekt in Deutschland 1893-1972*, Beck, Munich 1992, p. 31.

47. "a formally and functionally distinct sphere, that mediated between the rows and the surrounding greenery as much as between the individual parts of each block. [...] a transition between the private sphere of individual dwelling and the public one of the whole Siedlung" (T.d.A.) in H. Häring, *Die Bauwelt*, n. 36 - 1930, s.p.

48. "The deep plasticity of Haring's facade articulates an affective tension and sectional integration of the buildings' inside and outside" (T.d.A.) in K. Borsi (2018), *Hans Scharoun's 'Dwelling cells' and the autonomy of architecture*, in "The journal of architecture", vol. 23, n. 7-8, p. 1124.

49. "In Gropius' building, it is not so much the perceptual sectional integration between inside and outside spaces or the plastic modulation of its façade that perform the affective relationship between the building and its adjoining space. Instead, the long elevations provide a quiet, serene datum against which the space of the

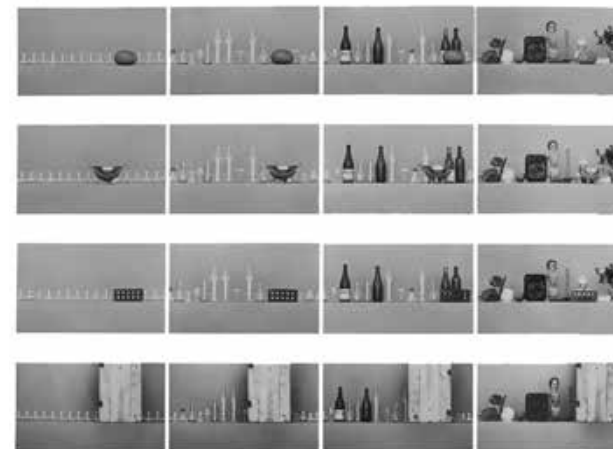
park flows, defining the space by the scale and weight of its presence" (T.d.A.) in K. Borsi, *Hans Scharoun's 'Dwelling cells' and the autonomy of architecture*, in "The journal of architecture", vol. 23, n. 7-8 - 2018, pp. 1126-1127.

50. *"Landscape plays a crucial role in the development's success as an urban living environment, a success that derives as much from its radical, anticapitalist assumption about land ownership and control as from its traditional appearance"*, in C. Constant, *Social Idealism and Urban Landscape. Sunnyside Garden vs. Römerstadt*, in C. Constant, *Modern Architectural Landscape*, University of Minnesota Press, 2012, Minneapolis, p. 27.

51. M. De Michelis, *La rivoluzione verde*, cit., pp. 415-419.

Parte terza

IL PAESAGGIO OLTRE IL QUARTIERE



Seguendo la chiave di lettura adottata, a partire dagli anni Venti la natura diventa, nelle idee degli architetti, la nuova *texture* della città. La sua grana fine permette di rilegare le grandi presenze convesse e a essa si demanda sia la misura dello spazio abitabile, sia l'organizzazione cinestetica di quello spazio. Il clima politico e culturale degli anni Venti e Trenta non concede però le occasioni necessarie per una applicazione su larga scala dei criteri che sottendono alla costruzione della città nuova¹. Un nuovo corso prende avvio solo alcuni anni dopo, quando, con la fine della Seconda Guerra Mondiale, i criteri della città convessa sono adottati su larga scala nel grande processo di ricostruzione delle città europee. Come ha ben spiegato Vittorio Magnago Lampugnani,

“dopo un periodo di slancio e riconoscimento negli anni Venti, il Movimento Moderno è stato obliterato dalla crisi del '29 prima e dai grandi totalitarismi dopo. Riemerge solo al termine della Seconda Guerra Mondiale quando riacquista forza concettuale e vigore comunicativo. È proprio sulle spalle del Movimento Moderno che l'occidente uscito stremato

Pagina precedente:
fig. 3.1 - Bernard Lassus, *Apport + Support = Nouveau paysage*, in “Traverses” n. 5-6 - 1976: il paesaggio costruisce relazioni tra gli oggetti vs. le relazioni tra gli oggetti definiscono il paesaggio.

dalla guerra carica le sue aspettative di ricostruire le città distrutte, fornire in breve tempo nuovi alloggi che siano salubri e decorosi, riscattare il destino delle classi sociali meno abbienti attraverso la diffusione di attrezzature per la cultura, lo spettacolo, l'istruzione e lo sport"².

L'impatto delle riflessioni degli anni eroici torna allora utile in una fase completamente diversa da quella in cui la città moderna era stato concepita. Ciò che vent'anni prima era espressione di un'avanguardia economica e sociale, ora si trova a svolgere una funzione tampone. Quel sentimento, che coincideva con una smisurata aspettativa nel progresso e nel futuro, si è tramutato nella fiducia che quelle proposte possano risolvere problemi a una dimensione che travalica la scala dell'architettura. Nel farsi carico di una ricostruzione – che dovrebbe essere ricostruzione di uno spazio di identificazione oltre che fisico – i progettisti riprendono il filo lì dove era stato interrotto, aprendo a nuove, inattese, costellazioni di senso. La più rilevante delle nuove consapevolezze è l'accettazione dell'incapacità della disciplina urbanistica di progettare la città nel suo insieme e dunque dello stabilizzarsi di una contrapposizione, che diventa strutturale, tra la volontà di concepire la città come intero e la contingenza del pensiero per parti conformi: il quartiere.

Questo assume nel dopoguerra una connotazione del tutto nuova, declinata diversamente nei vari contesti. Ad esso viene affidato il compito di misurare la distensione della città sul territorio ma deve provvedere anche alla fornitura di tutte le attrezzature indispensabili per l'abitare, soprattutto quando posto in relazione alla sua dimensione "pubblica".

“Nei quartieri si è chiaramente delineato quel progetto della modernità che ha dedicato tanta attenzione allo spazio inedificato, come elemento in grado di dare senso e valore al costruito; le dimensioni e articolazioni del suolo hanno dettato le condizioni dell'edificato; il tipo edilizio, unità minima della composizione urbana, nella sua misura, forma, ripetizione è stato condizionato sia dallo studio del modulo dell'alloggio, sia dalla quantità e dalla conformazione degli spazi aperti”³.

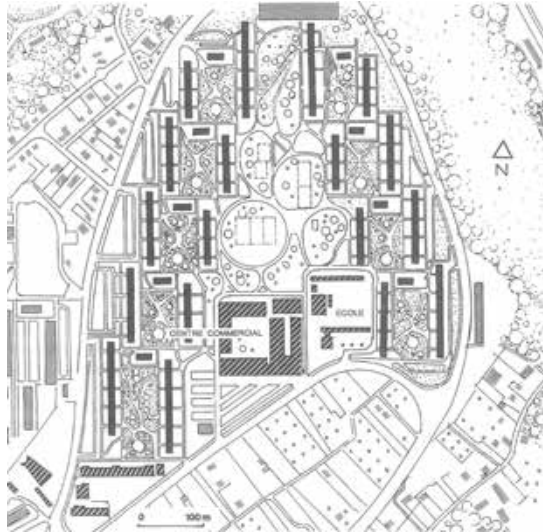
Con questa affermazione, Paola di Biagi ci permette di ricollegare i vari punti toccati fino ad ora: l'indefornabilità dell'alloggio e le sue ricadute sulla morfologia degli edifici e sulla costruzione dello spazio aperto convesso; ma ci permette anche di anticipare temi cui si arriverà più avanti, come il rapporto che diventerà “spasmodico” tra il suolo e l'edificato. I volumi residenziali acquistano una nuova tridimensionalità spaziale che coinvolge gli sforzi di molti architetti e urbanisti nel ricercare una dimensione simbolica e politica del problema urbano.

Anche per lo spazio aperto si pone, però, una questione non da poco: l'affermarsi del quartiere, visto come “unità fra edificio e paesaggio”⁴ certifica l'inapplicabilità dell'idea moderna di una città immersa in un paesaggio naturale *as found*. Se il quartiere altro non è che un frammento della città, non solo gli edifici ma anche gli spazi aperti devono trovare una compiuta definizione nelle logiche interne al progetto. Ma al paesaggio è richiesto anche un altro servizio: quello di unire o separare i quartieri tra loro con modalità che si sono rivelate per lo più fallimentari. Questo perché le risposte sono

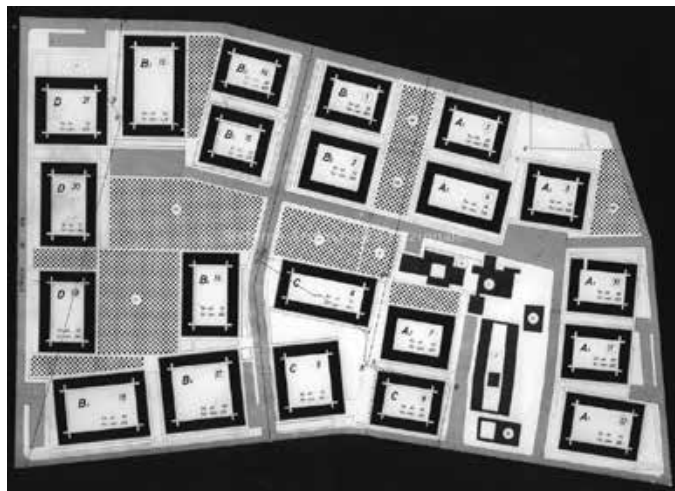
legate solitamente alla praticità di fornire modelli chiusi e pronti all'uso, che proprio in virtù della loro astrazione saranno immediatamente applicabili su larga scala e senza attenzioni troppo raffinate alle relazioni contestuali.

Francia e Italia. La corte verde "evocata" vs. la corte verde "rivendicata":

In alto: fig. 3.2 - Marcel Lods, Jean-Jacques Honnegar, Xavier e Luc Arsène-Henry, *Les Grandes Terres*, Marly-le-Roi, 1955-58. Coppie di stecche configurano dei campi rettangolari organizzati in forma di *playground* e disposti in sequenza (Belfiore, 2005).



In basso: fig. 3.3 - Marcello Vittorini, Federico Gorio con L. Benevolo, V. Calzolari, S. Danielli, A. Esposito, Quartiere Ina-Casa *Cavedone*, Bologna, 1955-64. Le corti mantengono la loro configurazione ma si distanziano e ruotano, lasciando che tra di esse si infiltri uno spazio aperto fluido e articolato (Casabella Continuità, 267-1962).



Ne deriva, a cascata, una nuova messa in discussione del concetto di "spazio aperto", come dimensione in cui misurare il destino della città democratica, una dimensione assolutamente nuova e in contrapposizione a qualsivoglia tentativo di ricondurre il tema entro un'impossibile continuità storico-geografica. Per queste ragioni appare evidente come il quartiere sia inevitabilmente una monade nella caleidoscopica vicenda della modernità. Ma poiché esso è la naturale evoluzione dei disegni "radicali" delle grandi visioni urbane degli anni Venti, vi permane il germe latente del modello della città ideale democratica e senza limiti delle grandi utopie, rese possibili da uno Stato imprenditore che entra, attraverso il *welfare*, nella vita dei cittadini. Nell'impossibilità di costruire una città nuova, totalmente aperta, ci si accontenta di "aprirne" dei frammenti. In questo quadro generale risiedono dunque alcune delle questioni fondanti la nostra riflessione sulla città convessa: Quale ruolo ha la natura nel disegno di un quartiere? In che modo il palinsesto viene utilizzato o rinnegato dai progettisti? Come si abita lo spazio aperto della città convessa? Con lo scopo di presentare il clima culturale in cui sono stati concepiti i casi studio di questa tesi, verrà indagata la scala del quartiere in Francia e in Italia come due orizzonti antitetici: dirigistico e centralista il primo, aperto e localista il secondo (figg. 3.2-3). Diversa è la situazione americana, che corrisponde al terzo caso studio: negli Stati Uniti, la diffusione di un modello disurbanista e in fondo debitore della Città Giardino a forte motorizzazione ha condotto a organizzazioni urbane molto distanti dal quartiere, per questa ragione il progetto per Lafayette Park deve essere considerato una eccezione singolare, in quanto erede diretto della tradizione tedesca del *Volkspark* e della *Siedlung*, vista anche la formazione dei suoi autori⁵.

Pensare per “grandi insiemi”: il caso francese

L'esigenza di eleggere il tema dell'alloggio di massa a questione centrale delle politiche nazionali affonda le sue radici negli eventi che hanno seguito il secondo conflitto mondiale. Nell'ottobre 1944, a guerra ancora in corso e a meno di due mesi dalla Liberazione di Parigi da parte delle truppe alleate, si forma un nuovo governo e viene creato il Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) con il chiaro intento di occuparsi della ricostruzione, con particolare riguardo al tema dell'edilizia sociale. La nuova istituzione trova ben presto un energico timoniere in Eugène Claudius-Petit, che durante il suo mandato si fa promotore dell'importante testo legislativo “*Pour un plan national d'aménagement du territoire*” (1950), considerato il documento fondante della moderna urbanistica francese⁶. Recita il testo:

“In effetti, non è sufficiente aumentare il numero di abitazioni e migliorarne la qualità; è necessario anche che queste abitazioni siano costruite nei luoghi più favorevoli, sia per il buon svolgimento delle attività produttive sia per il benessere e lo sviluppo degli individui. Devono essere collocate in relazione a luoghi di lavoro e centri culturali, spazi aperti e vie di circolazione, in modo che le funzioni che caratterizzano tutti gli insediamenti umani, abitazioni, lavoro, scambi, educazione e tempo libero, si possano esercitare in perfetta armonia”⁷.

In queste parole è già presente la forte visione funzionalista che orienta le scelte successive e che condurrà all'adozione



dei vasti programmi di edilizia sociale noti come “*Grand Ensemble*”⁸. La vicenda legata a questa epopea progettuale ha significato per lo stato francese uno straordinario investimento in termini economici, intellettuali e industriali. Progettisti come Fernand Pouillon, Jean Dubuisson, Jacques-Henri Labourdette, Bernard Zehrffuss, Émile Aillaud, solo per citarne alcuni, sono stati protagonisti di una stagione eroica ma ben presto oscurata dalle accuse, talvolta giustificate, di avere realizzato un modello insediativo disurbano e disumano (fig. 3.4).

Il caso francese è sintomatico di un atteggiamento, senz'altro avanguardista, dal quale emerge un nuovo tipo di insediamento che discende dalla messa a sistema delle esigenze funzionali dell'abitare contemporaneo. Il risultato, per come si può percepire a decenni di distanza, è la costruzione di un impressionante arcipelago di macro-quartieri dalle articolazioni sempre più vistose e dalle spazialità sempre più dilatate: innumerevoli frammenti di città-territorio con pretese di autonomia e autosufficienza. Il progetto delle *Cité*, slegato

fig. 3.4 - Andreas Gursky, *Paris, Montparnasse*, 1993. L'autore ha fotografato il lunghissimo edificio di Jean Dubuisson (1959-64) ritagliandolo dal proprio contesto, mettendo in evidenza la sua alterità rispetto alla condizione urbana.

Il film *Due o tre cose che so di lei*, Jean-Luc Godard, 1967.

In alto: fig. 3.5 - *backstage*: il regista dispone gli oggetti sul prato.

In basso: fig. 3.6 - Fermo immagine dell'inquadratura finale del film. I prodotti d'uso quotidiano "composti" sul prato fanno il verso al *Grand Ensemble* in cui abita la protagonista.



programmaticamente dal confronto con un palinsesto che sappia guidarlo, non può che riferirsi esplicitamente a schemi compositivi astratti, per quanto funzionali e percettivi, che siano capaci di fondare *ex-novo* un insediamento di vaste dimensioni. Il suolo diviene un campo vuoto nel quale disporre oggetti secondo regole la cui definizione è lasciata nelle mani e nella fantasia del progettista. Questa è la lettura canzonatoria che ne fa Jean-Luc Godard nella scena finale del film "Due o tre cose che so di Lei" del 1967, in cui il *Grand Ensemble* in cui abita la protagonista è ironicamente riprodotto con delle scatole di detersivi e prodotti alimentari poggiate con cura su un prato verde¹⁰ (figg. 3.5-6).

L'aspirazione autoreferenziale delle architetture si riflette anche nell'organizzazione del territorio e nei suoi processi costitutivi. Ben presto viene infatti abbandonata non solo ogni possibile differenziazione tra spazio urbano e campagna, ma quest'ultima è reinvestita in un processo di urbanizzazione in cui i caratteri insediativi appaiono smisurati e monumentali, e ciò nonostante estremamente rarefatti nella loro estensione orizzontale. Al di là delle infinite variazioni tipologiche e aggregative, delle configurazioni spaziali e plastiche, delle complesse impostazioni planivolumetriche adottate, il quartiere deve rispondere innanzitutto a principi di uniformità e unitarietà, sia per il costruito che per il sistema gli spazi aperti. Alla definizione del paesaggio domestico i progettisti antepongono un'interlocuzione con i segni strutturanti del territorio, leggibili nella storia geologica e naturalistica dei siti.

Le volumetrie sono costruite per ottenere effetti di grande impatto scenico sia dalla strada che alla distanza, non senza attenzioni per le caratteristiche geomorfologiche dei luoghi, con l'idea che la presenza plastica e monumentale degli edifici riesca ad esaltarne i caratteri attraverso una reciproca messa in tensione. Il quartiere de "Le Haut-du-Lièvre", realizzato da Bernard Zehrffuss, costituisce una compiuta messa in scena dell'ordine gigante nel paesaggio urbano¹¹. Concepito a partire dalla metà degli anni Cinquanta, questo intervento sfrutta la sua posizione elevata su un *plateau* che sovrasta la città di Nancy per imporre la sua presenza visiva a una scala territoriale (fig. 3.7). Le due lunghe barre disposte in continuità, lunghe alcune centinaia di metri e alte 14 piani, sono infatti una grande quinta che chiude tutte le prospetti-

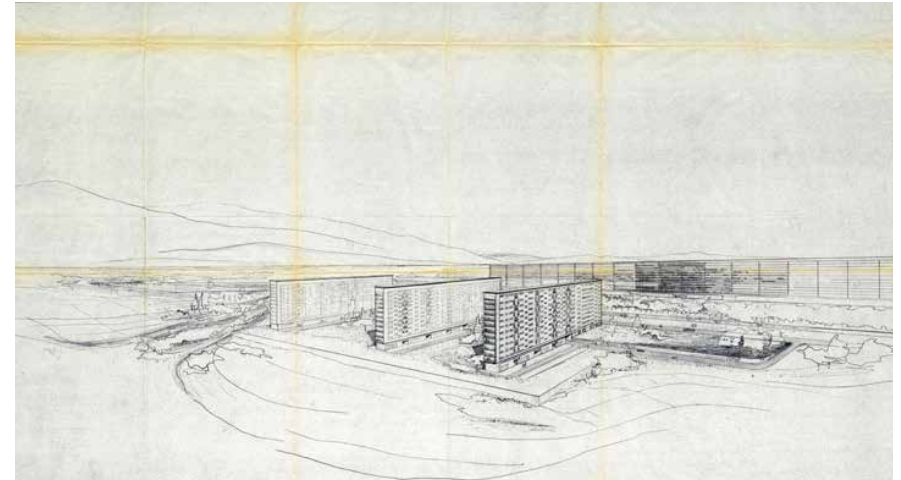
Bernard Zehrfuss, *Le Haut-du-Lièvre*, Nancy, 1956-62.

In basso: fig. 3.7 - cartolina. Il gigantismo come metodo di insediamento alla scala territoriale.

Nella pagina affianco: fig. 3.8 - Un nuovo orizzonte territoriale (Archives Départementales Meurthe-et-Moselle W869-2)

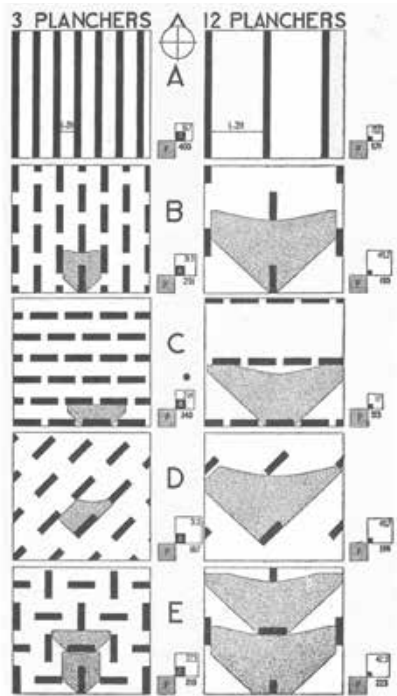
ve urbane dirette in direzione nord-ovest. Gli edifici minori vi si collocano al piede, trasversalmente, nel vano tentativo di costruire delle visuali verso la vallata. All'atto pratico però le spazialità si rivelano troppo dilatate e i coni prospettici troppo svasati per poter sortire realmente qualche effetto (fig. 3.8). In questo, come in altri progetti simili, la pulizia dei volumi è essenziale alla chiarezza formale del *plan masse*, ma questo è l'esito inoppugnabile di una progettazione che antepone allo spazio aperto la ricerca del comfort interno: la città trova la sua struttura a partire dall'ottimizzazione delle vedute panoramiche dell'alloggio¹².

Al di là di casi particolari come quello di Nancy, rimane il principio di una città che si ripete per esemplificazioni ag-



gregative semplici e preconfezionate. Gli schemi di Robert Auzelle, nella loro feroce astrazione, portano alle estreme conseguenze quelli proposti qualche decennio prima da Ernst May e Walter Gropius, nei quali tutto sommato una relazione di scala era ricavabile dal quadrettato dei giardini. Con Auzelle addirittura la distanza degli edifici viene matematicamente calcolata sull'estensione delle ombre in planimetria nell'arco della giornata, rinunciando persino all'uso della sezione: la sovrapposizione è inaccettabile, l'astrazione è necessaria (fig. 3.9). Questo dettaglio è importante poiché mette in luce un aspetto non secondario: l'uomo è scomparso dall'orizzonte teorico del progetto urbano. La distanza degli edifici non prende più neanche in considerazione le seppur interpretabili schematizzazioni funzionali degli anni Trenta. Ora gli edifici comunicano tra loro in un dialogo tra sordi. Le stesse dichiarazioni che accompagnano i progetti di Auzelle descrivono lo spazio aperto facendo ricorso, ancora una volta, all'idea ingenua di un parco di prossimità

fig. 3.9 - Robert Auzelle, il diagramma del soleggiamento degli insediamenti pubblicato nel 1953 sulla rivista "Technique de l'Urbanisme" nel 1953 diventa sempre più un "gioco" astratto, slegato da ogni altra possibile implicazione contestuale.



in cui si va per camminare, assecondando un'organizzazione spaziale che si declina sulla differenza delle abitudini di uomo, donna, bambino e anziano¹³.

Anche guardando specificatamente alle modalità compositive, il tutto si risolve in una somma di oggetti più o meno eccezionali che galleggiano nello spazio aperto, occasionalmente ricomposti attraverso operazioni quali l'accostamento, il concatenamento, il rispecchiamento dei fabbricati. Con il passare del tempo i *plan masse* diventano sempre più grandi e articolati, rivendicando senza remore una *hybris* razionale e tecnicistica. Il modo di collocare i volumi, di distanziarli,

di gestire lo spazio, è il frutto di un'interrogazione attenta dei segni fondativi della geografia vasta che però coincide con un'amnesia totale dello spazio vitale. Ciò che conta per questi progettisti è posizionarsi correttamente tra la scala del territorio e il suo orizzonte teorico.

Questo percorso di spersonalizzazione dell'architettura corre parallelo a quanto avviene in letteratura con l'affermarsi della corrente del *Nouveau Roman*, sorta in Francia negli anni Sessanta ad opera dello scrittore e sceneggiatore Alain Robbe-Grillet¹⁴. L'idea alla base del *Nouveau Roman* è la ricerca una narrazione puramente "oggettiva", priva di ogni traccia di soggettivismo dell'autore e talvolta depurata anche dalla personalità del narratore. La realtà vi viene raccontata meticolosamente ma con occhio "da entomologo", dunque attento nel dettaglio ma sempre emotivamente distaccato. L'ossessione per gli oggetti e per la loro meccanica descrizione è indicativa di una intersoggettività tutta centrata sulla ricerca del realismo più neutro e dunque più puro. È nell'ambito di un simile clima culturale che Henri Lefebvre, nella sua "Critica alla quotidianità", si rivolge spesso alle spazialità urbane dei *Grand Ensemble*, viste come strumento di asservimento alle logiche capitalistiche. La ripetitività spaziale, lascia intendere il sociologo francese, è profondamente connessa con la *routine* alienante delle classi subalterne. La monotonia impedisce all'individuo di costruire, attraverso l'immaginazione e l'inventiva, le proprie forme autonome di espressione e autorappresentazione¹⁵.

In molti casi è persino difficile parlare propriamente di quartieri. L'estensione orizzontale di questi insediamenti, la somma degli attori incaricati della gestione, ma anche

le grandi differenze sociali dei diversi comparti, finiscono col sortire un doppio effetto. Da un lato le singole *Cité* si spezzettano in sottoquartieri che spesso sono a loro volta impermeabili l'uno all'altro. All'opposto la realizzazione di diverse *Cité* autonome ma congruenti porta a comporre dei veri e propri *puzzle* di insediamenti concatenati, fino a formare una città-territorio senza centro e senza gerarchie di scala. La costellazione diviene "fisica" e arriva a coincidere con la città stessa.

Mancando la continuità del costruito, difettando quella naturalistica e paesaggistica, il sistema di relazioni territoriali non può che essere affidato all'infrastruttura. Visto come frammento isolato e autonomo, il *Grand Ensemble* pone il tema della connessione alla città e agli altri *Ensemble* circostanti. Se il suo disegno planivolumetrico si compie, per necessità di cose, in una composizione di solidi, è altrove che bisogna ricercare l'"attacco alla città". Nella città borghese cui fa riferimento Bernardo Secchi, il legante urbano è proprio la continuità catastale che consente uno sviluppo uniforme. Nella città convessa questa continuità è impossibile e ciò che tiene insieme tutto è piuttosto la maglia viaria, la quale proprio in questa fase assume il ruolo dell'infrastruttura che lega un frammento agli altri.

Persino la natura, protagonista indiscussa almeno nella narrazione, viene relegata alla funzione di elemento separatore, di cuscinetto tra funzioni diverse o tra funzione e infrastruttura. La narrazione parallela seguita fino a questo punto è indicativa del ruolo sicuramente ancillare che il paesaggio ha interpretato nella costruzione della città moderna francese. Nonostante le intenzioni dei progettisti di immaginare

"città nel verde", all'atto pratico è mancata una effettiva finalizzazione di questi propositi. Da *texture* in cui inserire gli elementi di forza della città, la natura si rivela via via condizionamento occasionale e il progetto del paesaggio è un momento sacrificabile sull'altare delle economie di progetto¹⁶. Nella gran parte delle realizzazioni le trame paesaggistiche si risolvono in macchie di arbusti e alberi disposti sporadicamente sul manto erboso. Fa notare Delbaere come l'indagine dei disegni originali mostra generalmente "degli studi planivolumetrici, talvolta accompagnati da poche prescrizioni per le piantagioni, ridotti a vaghe indicazioni sul piano, e la cui effettiva attuazione il più delle volte viene a mancare"¹⁷. Il verde è sempre più spesso visto come un efficace dispositivo pratico: più che a ricostruire un effetto città, gli spazi naturali sono destinati a separare le diverse entità che garantiscono una perfetta efficienza alla scansione della giornata dell'abitante¹⁸. Attraverso le superfici "a verde" i progettisti separano funzioni e flussi ma anche edifici e attività, e ben presto anche le persone, le loro provenienze e le rispettive classi sociali¹⁹.

È in questo quadro frammentato e smisurato che si colloca la posizione eretica di Émile Aillaud. Progettista isolato nel mondo accademico e professionale, Aillaud porta avanti una posizione personalissima, in cui le rigide regole della residenza funzionalista sono reinterpretate per costruire brani di città complessi e variegati. Alla *Cité de l'Abreuvoir*, nel Comune di Bobigny, l'edificato si articola nel territorio come a voler accettare nel proprio progetto tutte le manifestazioni di una situazione esistente caotica ma estremamente vitale (fig. 3.10). A Les Courtillères, che

fig. 3.10 - Émile Aillaud, *Cité de l'Abreuvoir*, Bobigny, 1952-64.

Il progetto urbano come formula creativa per la ricomposizione della dispersione urbana (<http://astudejaoublie.blogspot.com/>).



costituisce un caso studio del prossimo capitolo, il volume architettonico si fa gesto sintetico che riconduce in un cuore paesaggistico tutte le percorrenze e i flussi di questo pezzo di città. Egli rimane però un esecutore solitario che, pur dentro l'orchestra, suona il proprio personale spartito²⁰.

Il tentativo di superare questo "blocco" arriverà solo negli anni Sessanta inoltrati, sotto le sembianze di un progressivo processo di ricomposizione che dal plasticismo devia verso lo strutturalismo. Con l'accoglimento delle idee degli ultimi CIAM, anche in Francia la città si fa "struttura urbana" e le possibilità offerte da una sfida sempre al rialzo divengono occasione per gonfiare ancora la scala dell'edificato, al punto da tramutarla in un'infrastruttura che misura il territorio

per rilegare aree e insediamenti urbani altrimenti separati e distanti. Le idee smithsoniane trovano nella *banlieue* francesi degli anni Sessanta il terreno fertile per una loro messa alla prova (fig. 3.11). Il "mantra dell'integrazione"²¹ che caratterizza questi interventi, e che conduce a immaginare una taglia megastrutturale dell'architettura, resisterà, almeno in Francia, anche ben oltre l'avvento del postmodernismo, addirittura deviandone la traiettoria²². Con questa ulteriore fase il quartiere non è più parte della città ma si fa entità regionale, segmento potenziale di una macroinfrastruttura a rete, che si presume possa interconnettere tutto il territorio nazionale.



fig. 3.11 - Georges Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods, *Toulouse-le-Mirail*, 1961-71. Sulla scorta delle proposizioni smithsoniane, la città si fa "struttura urbana" tentando di integrare in un unico disegno residenza, servizi e spazio aperto (AA.VV., *Toulouse 45/75*, 2009).

Tra quartiere e paese: il caso italiano

Anche in Italia i programmi di ricostruzione edilizia sono legati a una visione urbana “per parti” autonome e funzionali, realizzate ai margini della città storica da gruppi di progettisti spesso emergenti. Ancor più che oltralpe, nel contesto italiano il quartiere di nuova costruzione diventa lo strumento con cui attuare fattivamente un organico programma di edificazione nazionale, senza dover intervenire con strumenti legislativi più complessi che avrebbero richiesto ben altro impegno, ma soprattutto legando i singoli interventi alle diverse contingenze locali.

Il piano Ina-Casa, pur con la sua iniziale propensione a interventi medio-piccoli, recepisce ugualmente la “taglia” del quartiere come misura della crescita della città²³. Proprio a proposito dell’esperienza Ina-Casa, Sara Protasoni nota come la scala del quartiere sia in realtà una versione ridotta – riduttiva, forse – delle aspirazioni degli autori chiamati a disegnarla, una sorta di surrogato della città con pretese di funzionamento autonomo²⁴. La necessità di conciliare la scala degli interventi con gli effettivi processi di costruzione della città apre tuttavia una frattura tra i modelli proposti dagli architetti e la loro realizzabilità. L’incapacità del piano urbanistico di governare trasformazioni a scala ampia non può portare ad altro che a una frammentazione dei suoi intenti e quindi alla sua scomposizione per sotto-piani autonomi e interdipendenti²⁵.

In ogni caso l’esperienza dell’Ina-Casa fornisce un contributo essenziale alla rifondazione del paesaggio urbano della città italiane del dopoguerra²⁶. Nelle sue applicazioni i pro-

gettisti si preoccupano di ricostruire, oltre alle case, anche un tessuto di spazi urbani aperti accoglienti e rassicuranti, che sappiano sostenere i processi di socializzazione auspicati per i nuovi abitanti, in larga misura emigranti trapianati dalle aree rurali. Basse case a schiera dotate di un ricco armamentario linguistico-rurale, edifici in linea contorti in volute planimetriche a costruire spazi di prossimità alla scala quasi familiare e spazi pubblici a portata di finestra, sono le caratteristiche principali di molti degli insediamenti realizzati nei quattordici anni di durata del piano. Le innumerevoli e varieguate occasioni progettuali si rivelano un efficace strumento per la sperimentazione di nuovi modelli spaziali intorno al tema della residenza ma anche il più potente argine alla disordinata espansione edilizia che ha caratterizzato gli anni della ripresa economica. Nel Piano si estrinsecano, in un intrico di orizzonti teorici e immaginari sovrapposti, le molte “vie” all’architettura che il paese esprime dopo la fine del soliloquio che ha caratterizzato gli ultimi anni del fascismo.

Il piano si offre insomma come “il laboratorio di prova dell’inquietudine progettuale degli architetti sui temi pressanti della città moderna e contemporanea”²⁷, portando in grembo tutte quelle specificità culturali e professionali legate alle realtà territoriali: laddove gli interventi nell’Italia centro-meridionale hanno, per ragioni di natura sociale e culturale, una propensione all’effetto-villaggio e sono caratterizzati da una forte tendenza retrospettiva e pittoresca, per gli architetti del nord Italia il progetto dei quartieri è occasione per recuperare alcuni esperimenti funzionalisti degli anni precedenti la guerra. Nel “Quartiere Cavedone”

a Bologna il nutrito gruppo di progettisti mette in scena un raffinato contrappunto tra modernità e tradizione sul tema dell'isolato a corte, il quale viene ripresentato nella sua compattezza morfologica, ma si disarticola nella ripetizione a scala urbana (fig. 3.3).

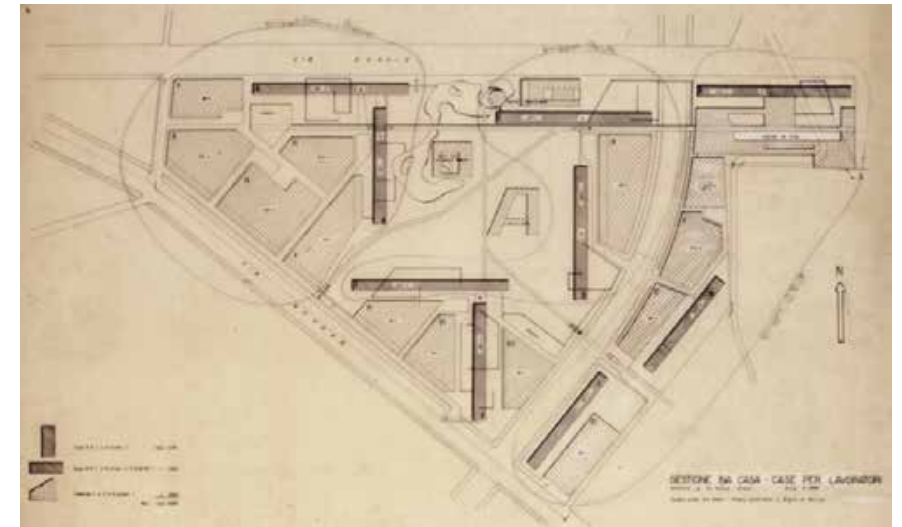
Così a Milano il "Quartiere Harar" di Figini, Pollini e Gio Ponti reinterpretava il tema della disposizione dei volumi "a turbina" – tema caro a Camillo Sitte – per costruire dei campi attraverso cui misurare l'avanzata della città nel territorio (figg. 3.12-13-14). Sempre a Milano, al "Quartiere Feltre"²⁸, il grande spazio conchiuso all'interno dell'alta cortina di edifici si offre come un invaso esteso sì, ma apprezzabile proprio in funzione della sue dimensioni limitate, quindi progettabile²⁹ (fig. 3.15). Se Harar è concettualmente uno schema aperto infinitamente replicabile, "che finisce solo perché è limitato lo spazio per poter costruire"³⁰, Feltre è invece un bastione

figg. 3.12, 3.13, 3.14 - Luigi Figini e Gino Pollini, Gio Ponti, *Quartiere Harar*, Milano, 1949-55. I lunghi edifici disposti "a turbina" determinano dei campi che misurano l'estensione della città sul territorio orizzontale. Dal canto suo la natura occupa lo spazio aperto per scopi ancora largamente funzionali (CSAC, Parma).



della città consolidata che marca il margine ultimo dell'edificato e, come una "anticamera sensoriale", dà accesso al regno naturale del Parco Lambro. A Genova, dove la geografia è strettamente legata alle aspre condizioni del paesaggio terrazzato ligure, Luigi Carlo Daneri costruisce il quartiere di "Forte Quezzi", immaginato alla maniera di un edificio-panorama in cui i volumi si inarcano ad assecondare l'orografia originaria, per garantire a tutti una vista lunga sul mare. Un trattamento rispettoso del suolo permette a una natura vigorosa di infiltrarsi negli interstizi tra le pareti scoscese e l'edificato (fig. 3.16). È evidente in questo esempio la grande differenza rispetto a "Le Haut-du-Lièvre", in cui il terreno era solo podio da spianare per farvi precipitare i volumi³¹.

In generale l'esperienza Ina-Casa è un fantasmagorico campionario di soluzioni percettive, spazi di soglia, perni visivi, deviazioni direzionali, sequenze dinamiche³². La presenza



della natura è sicuramente un importante materiale di progetto ma non è quasi mai struttura urbana. Al contrario la città Ina-Casa è una rivendicazione delle spazialità tradizionali, come a dire che lì risiede il principio di condivisione emotiva del dato ambientale³³. Per i progettisti dell'Ina, la città è tenacemente “case e strade”, che trovano una sintesi in qualcosa che è ancora debitrice del “tessuto” urbano che sembrava perduto. Più che il percorso nel parco, i progettisti sembrano disegnare vicoli, carruggi, scalee, piazze e terrazze, rivendicando un paesaggio urbano minerale, in cui la natura sia presenza calibrata e mai ingombrante. C'è alla base una volontà esperienziale che detta la linea su quella formale e passa largamente per le tessiture delle pavimentazioni, la costruzione di piccoli ambiti domestici, l'interposizione di diaframmi visivi a regolare diversi gradi di intimità nello spazio pubblico. Sembra persistere, in molti di questi quartieri (ma non in tutti), la ricerca sulla forma del “vuoto” – come valore desunto dalla storia urbana – declinato in senso sociale, ossia come spazio raccolto che aiuti “una collettività a trasformarsi progressivamente in una comunità”³⁴.

L'attenzione alle caratteristiche del paesaggio urbano, alle sue qualità visive e atmosferiche, alla percezione sottile dei suoi spazi, ma anche alla natura come materiale di progetto, è una specificità italiana del periodo e la sua derivazione non è solo quella rurale e strapaesana del piano Ina-Casa. In una serie di raffinati articoli apparsi nel 1956 in un numero monografico della rivista “La Casa” – espressione culturale dell'INCIS che proprio sulla scala del quartiere ha impostato la sua azione sul territorio – tutto dedicato al tema del quartiere, è raccolta una serie di riflessioni in merito alla

costruzione della città per parti. La pubblicazione, curata da Ludovico Quaroni³⁵, sembra in tutto e per tutto un tentativo di superare le spazialità dell'Ina-Casa per proiettare pienamente lo sviluppo delle città italiane in una condizione internazionale (fig. 3.17). Qui la stessa natura recupera l'importanza progettuale che all'Ina-Casa sembra aver temporaneamente perduto. Ma il salto è ancora maggiore: non solo si ribadisce la necessità di immaginare quartieri in cui sia raggiunto un equilibrio tra costruito e ambientazione naturale, ma ci si sforza di comprendere le modalità attraverso



In Alto:
fig. 3.15 - Gino Pollini et al.,
Quartiere Feltrino,
Milano, 1957-60.
I volumi definiscono
uno spazio chiuso
con funzione di
“soglia” tra la città
e il *Parco Lambro*
(Archivio Luciano
Baldessari, POLIMI)



In basso:
fig. 3.16 - Luigi Carlo Daneri,
Eugenio Fuselli
et al., *Forte Quezzi*,
Genova, 1956-68.
Il progetto è un
tentativo di mediare
tra il riferimento
al Plan Obus
per Algeri e le
aspre condizioni
ambientali dei
terrazzamenti liguri.

cui il “verde” possa essere qualificato al di là dei dati numerici. La presenza della natura viene messa sempre in tensione al costruito, alle reti della mobilità, alle attività del soggetto che “vive nello spazio, che dallo spazio è educato; ma che a sua volta è lui che da forma allo spazio”³⁶. Si comprende insomma come, anche attraverso questa attività pubblicistica, l’INCIS vada esplorando orizzonti di senso che possano guidare la propria via alla costruzione della città, che è comunque rivolta a un’utenza più elevata di quella dell’Ina, sia culturalmente che economicamente³⁷. E si vedrà nei capitoli a seguire come questi criteri saranno pienamente applicati nei due quartieri che l’INCIS realizza a Roma, uno dei quali è assunto a caso studio di questa tesi³⁸.

Se il linguaggio dell’architettura sembra un tema trascurabile, gran parte degli sforzi sono rivolti alla comprensione della possibile *mise en forme* degli spazi aperti, alla questione del verde tanto nella sua codificazione spaziale, quanto nel tema allora centrale, anche nel mondo anglosassone, del paesaggio urbano³⁹. Questo corpus di riflessioni è affidato a Vittoria Calzolari e Mario Ghio che molto si sono spesi per l’affermazione della natura come nuova struttura della città. Le considerevoli ricerche della coppia di studiosi romani hanno trovato un felice esito nel testo “Verde per la città”, di qualche anno successivo⁴⁰ (fig. 3.18). Tentato un aggiornamento delle tradizionali categorie interpretative, essi riportano un preciso e dettagliato resoconto delle esperienze internazionali visitate in prima persona, proponendo di superare l’idea di verde come semplice dispositivo igienico per aprire all’idea della natura come bene comune. La costruzione di sistemi di parchi è allora il nuovo strumento di con-

nessione sociale nel quartiere della città che si fa metropoli: “Il quartiere-parco non dovrebbe esser considerato soltanto una unità auto-sufficiente, ma una di molte unità che nell’insieme devono creare una differenziazione e numerose possibilità di incontri per individui, considerati singolarmente o in gruppi”⁴¹. Aggiornando con grandi salti in avanti il dibattito, la natura si fa matrice di una città non più organizzata in chiave funzionalista, ma è lo spazio che, se opportunamente progettato, si predispose per offrire al soggetto una giocosa pluralità di usi, di percezioni, di movimenti⁴².

“ogni progettista, nel momento in cui disegna, è nelle condizioni di un vetraio che non sa se le bottiglie da lui formate conterranno poi vino generoso o veleno.

Ma uno spazio ispirato anche nel disegno alla libertà dell’uomo, l’uomo che gioca, l’*homo ludens*, sarà sempre inadatto ad essere sfruttato in modo

Città, quartiere, natura: la riflessione disciplinare.

figg. 3.17, 3.18 - A sinistra: frontespizio de *La Casa. Quaderni di architettura e di critica dell’Incis*, n. 3 - 1956, numero monografico sul tema del quartiere.

A destra: frontespizio di M. Ghio, V. Calzolari, *Verde per la città. Funzioni, dimensionamento, costo, attuazione di parchi urbani, areesportive, campi da gioco, biblioteche e altri servizi per il tempo libero*, De Luca, Roma 1961.



diverso, sarà una garanzia contro il pericolo costantemente presente della ‘pianificazione del tempo libero’⁴³.

Ecco chiarito, con le parole di Calzolari e Ghio, il passaggio fondamentale: lo spazio aperto, che abbiamo tendenziosamente identificato come “moderno”, non può pretendere di guidare l’azione dell’uomo secondo schemi stabiliti a-priori. Ciò è vero sia per la continuità della città tradizionale – che letteralmente “instrada” il movimento – sia per il funzionalismo più convinto che organizza coercitivamente l’esistenza degli individui. Al contrario della monolitica produzione francese, dove le strategie, le tecniche costruttive, le definizioni morfotipologiche degli alloggi sono eterodirette dallo Stato centrale e dai suoi efficientissimi apparati burocratici, il dibattito italiano si caratterizza per una grande apertura capace di tenere insieme le tante scale del progetto, ma anche le differenze culturali e gli specifici problemi locali.

Non è un caso che il Villaggio Olimpico e Decima siano due quartieri realizzati, in questi stessi anni, in seno alla produzione edilizia dell’INCIS. Come si vedrà nel prossimo capitolo in questi progetti la natura è intesa strumentalmente come presenza interattiva che riesce a entrare in dialogo intimo con i volumi architettonici, predisponendosi ad accogliere l’architettura. Anche alla scala del quartiere la natura può essere abitata.

La natura come struttura funzionale: un precedente Piero Bottoni: QT8, Milano

Le vicende progettuali del QT8, il Quartiere Sperimentale immaginato da Piero Bottoni per l’VIII Triennale di Milano, possono costituire un fervido esempio per fare il punto sul rapporto tra architettura e natura nei quartieri d’abitazione negli anni del dopoguerra.

Nel più generale contesto della ricostruzione post-bellica, il QT8 è una delle prime occasioni edilizie dalla fine del conflitto e la consapevolezza di questo primato è la ragione stessa della sua realizzazione. L’ampiezza della visione che lo ha generato, unitamente a un’attenzione inusitata al tema del paesaggio, ne fa un caso sicuramente più confrontabile internazionalmente rispetto ai temi di questa tesi, essendo svincolato dalle comunque rigide maglie del Piano Ina-Casa. Inoltre, per il fatto di essere stato concepito negli anni Quaranta e realizzato nel corso dei quindici anni successivi, consente ai nostri occhi di intederlo al tempo stesso come un concentrato dei temi emergenti e come l’esempio più alto di un quartiere in cui il disegno dello spazio aperto abbia costituito fin dalle origini uno dei capisaldi del progetto.

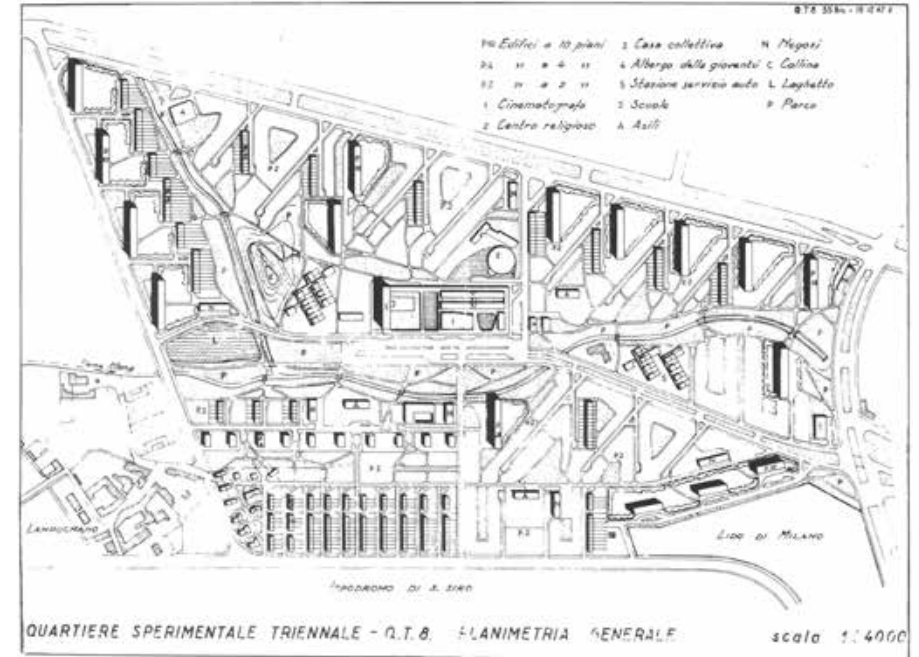
Concepito come una vetrina internazionale, sotto forma di insediamento sperimentale con cui presentare le recenti innovazioni nella progettazione e costruzione della città e della residenza, il quartiere è al tempo stesso una mostra dell’abitazione moderna e un normale quartiere residenziale in cui alloggiare una parte delle decine di migliaia di sfollati che la guerra ha prodotto a Milano⁴⁴. Il QT8 si inserisce a pieno titolo tra le occasioni che gli architetti milanesi hanno costru-

ito, a partire dagli anni Trenta, per rompere deliberatamente con la cortina edilizia imposta dal Piano Beruto (1889) e sostanzialmente confermata dal Piano Albertini (1934). A partire dal lavoro di Terragni a casa Rustici e in via Pepe, il processo di erosione della cortina continua si fa sempre più necessario e arriva poi a confluire nei progetti per Milano Verde (di Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Predaval, Romano) e per la Città Orizzontale (sempre di Pagano con Diotallevi e Marescotti) e che già prima della guerra avevano trovato delle timide applicazioni nei quartieri Mina e San Siro, alla periferia occidentale della città⁴⁵. Parallelamente a queste esperienze, lo stesso Bottoni elabora con Giuseppe Pagano una prima embrionale ipotesi di quartiere sperimentale in occasione della VI Triennale – curiosamente collocata sulle stesse aree del futuro QT8 – e alcuni progetti per “quattro città satelliti intorno a Milano” degli anni 1939-40 in cui Judi Loach intravede i veri antesignani di quello che pochi anni dopo sarebbe stato il QT8⁴⁶. Letto dal punto di vista dell’organizzazione volumetrica, il quartiere sperimentale è la realizzazione dei propositi emersi poi con veemenza in seno al “Movimento di Studi per l’architettura”, in quanto

figg. 3.19, 3.20 - Piero Bottoni et al., QT8, Milano (Consonni, Meneghetti, Tonon, 1990)

A destra: planivolumetrico del primo progetto (1946).

In basso: l’area del QT8 prima dell’inizio dei lavori.



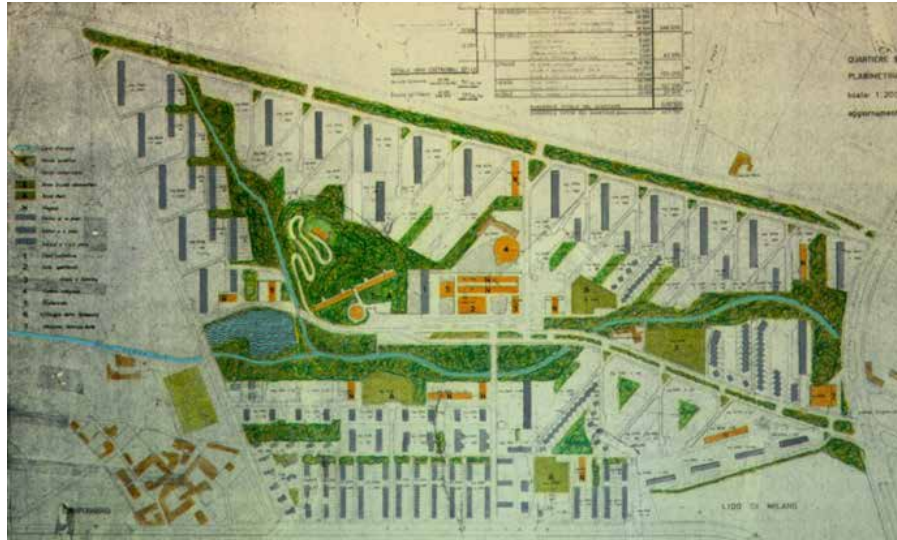


fig. 3.21 - Piero Bottoni con Ezio Cerrutti, QT8, Milano. Secondo progetto (1949-50). La trama delle aree verdi è la struttura funzionale che rilega i vari ambiti del quartiere (<https://www.ordinearchitetti.mi.it/>).

prima tessera di un mosaico che avrebbe dovuto condurre alla realizzazione della città regione⁴⁷.

Paesaggio come ambientazione

Il sito individuato per il QT8 è una vasta area pianeggiante compresa tra la circonvallazione esterna – che negli anni della costruzione del quartiere delimitava grossomodo l'estensione della città – e l'abitato rurale di Lampugnano. Si tratta dunque di un luogo ancora fondamentalmente estraneo all'urbanizzazione per isolati milanese, ideale per sviluppare la proposta di un quartiere autonomo che sia lo specchio dei più avanzati ragguagliamenti in fatto di abitare (figg. 3.19-20).

Nel duplice ruolo di commissario e progettista, Bottoni prefigura un quartiere per 18/20000 abitanti, diviso in quattro settori dotati ciascuno di un limitato grado di autonomia funzionale⁴⁸. Lo schema si articola longitudinalmente lun-

go il corso del fiume Olona, assunto come asse della spina verde che riconnette le singole parti del quartiere e definisce gerarchicamente gli spazi aperti. Gli elementi più identificativi del disegno bottoniano sono le imponenti stecche di 8-9 piani disposte parallelamente secondo l'asse elioteramico. Queste, lungi dal costruire la regola ordinatrice del quartiere, si presentano più come una quinta frapposta tra il cuore naturalistico dell'intervento e le strade di scorrimento sul margine con cui le stesse stecche dialogano. Anche volendola leggere da un punto di vista percettivo, la loro mole imponente sembra porsi in dialogo con le vie di traffico veloce assai più che con l'articolazione degli spazi naturali.

Se si guarda alla sezione urbana dell'insediamento, si può osservare infatti come Bottoni collochi strategicamente gli edifici più alti ai margini del quartiere per evitare che questi ingombrino con la propria presenza il soleggiamento della spina naturalistica centrale. Tra questi e il parco immagina file di case basse (per lo più case a schiera o case binate su due livelli) a mediare il rapporto secondo gradienti di altezze progressive calcolate⁴⁹. Le tre varianti del masterplan e i numerosi ripensamenti sono indicativi di un pensiero sulla città e sul paesaggio urbano ancora in formazione. Bottoni cambia spesso idea, cosa che lo porta a più riprese ad aumentare e diminuire la densità abitativa, ad avvicinare e allontanare i volumi, a moltiplicare e tagliare le strade carrabili di accesso al quartiere.

La prima versione del progetto assomiglia ancora nei caratteri a una Città Giardino, un vasto agglomerato di piccoli corpi edilizi, circondati da orti urbani al cuore dei singoli comparti, la quale orienta il quartiere verso una forma di abitare più

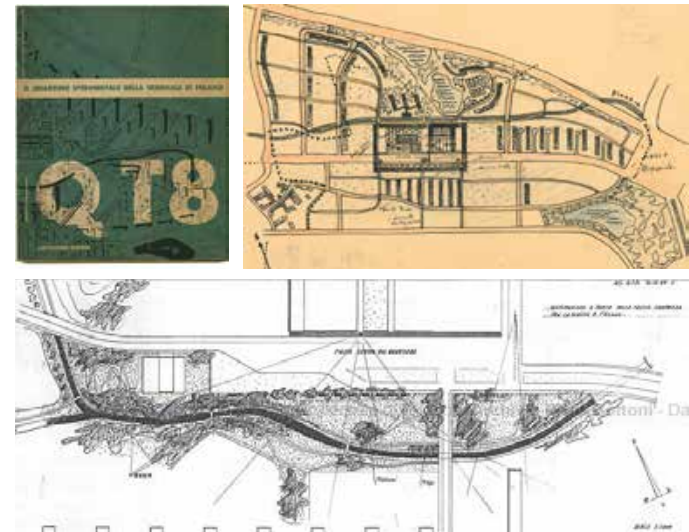
individualista, che si porta la presenza di un verde privato e recintato. L'osservazione di questa trama minuta dà conto di una particolare concezione del suolo che – lungi da potersi assimilare al piano libero e aperto lecorbusieriano – si parzializza in tessere più minute, destinate funzionalmente a giardini privati, orti, campi da gioco e per lo sport. Solo sui margini sono presenti i già citati edifici a lama (fig. 3.21).

Con la seconda versione del progetto, però, si opera una “riduzione della componente residenziale maggiormente individualistica e ruralistica (la casetta unifamiliare nell'orto-giardino) e un'accentuazione dei connotati più propriamente urbani e moderni, figurativamente rappresentati dalla inflessibile prospettiva che i fabbricati disposti trasversalmente lungo la via Cimabue determinano”⁵⁰. Questa tendenza a liberare il suolo coincide con una verticalizzazione dell'edificato, che si fa al contempo più autonomo rispetto alla maglia stradale. La moltiplicazione e il ritmo serrato degli edifici alti, unitamente al compattamento delle case a schiera nel settore sud-ovest, conferisce al quartiere una maggiore serialità, da cui deriva l'aspetto più “urbano e moderno” cui si è accennato. L'effetto di questa operazione è un aumento delle densità e la riduzione del verde pubblico. Per Consonni, Meneghetti e Tonon, la ragione di fondo che ha portato Bottoni all'elaborazione della terza versione è stato il timore che una concezione troppo compiuta (anche dal punto di vista della densità) dell'insediamento potesse indurre il quartiere ad isolarsi in una “autonomia illusoriamente assoluta”⁵¹. Si assiste allora ad una vera e propria retromarcia che porta la densità a calare nuovamente e il verde pubblico quasi a raddoppiare. Il principale responsabile di

questa conquista è sicuramente il Monte Stella che da semplice rilevato del terreno assume dimensioni via via sempre più imponenti, al punto da necessitare di un vero e proprio progetto di edificazione e modellazione.

In tutti e tre i casi la questione del suolo è emblematica di una ricerca che tenta di svincolare la funzione assegnata da un limite spaziale definito, con l'obiettivo di realizzare un *plan libre* sempre più compiuto. Anche per ciò che riguarda la rete viabilistica, si può osservare come i numerosi ripensamenti e adattamenti abbiano in un certo senso snaturato le intenzioni originarie. Forse proprio la già citata autocritica di Bottoni a concepire il QT8 come comunità autonoma, e la conseguente volontà di connettere con maggior vigore il quartiere alla città, ha convinto il progettista a moltiplicare le strade di accesso al punto di sacrificare la continuità pedonale. Nel progetto originario il QT8 ha un impianto vaga-

Piero Bottoni con Ezio Cerrutti, QT8, Milano.



In alto a sinistra: fig. 3.22 - Numero speciale di Editoriale Domus, 1954.

In alto a destra: fig. 3.23 - Schizzo di Piero Bottoni del 1947 con la presenza di trame d'acqua a innervare il quartiere e ad alimentare i laghetti poi non realizzati (Archivio Bottoni, POLIMI).

In basso: fig. 3.24 - Sistemazione delle aree a parco lungo il corso del fiume Olona (Archivio Bottoni, POLIMI).

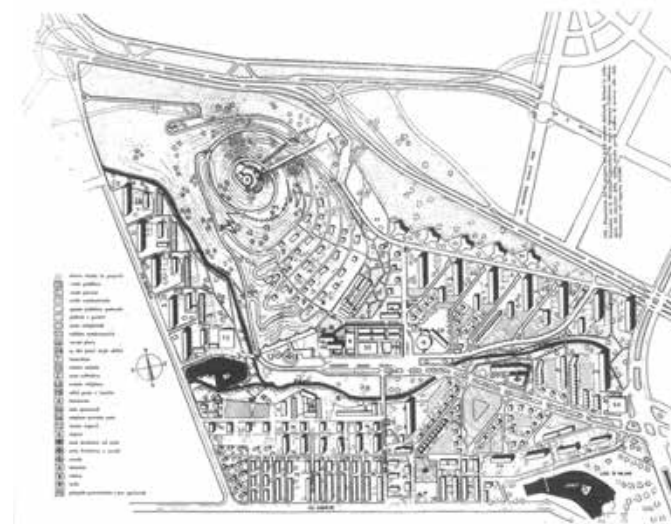
mente cardo-decumanico che, oltre a dividerlo chiaramente in quattro settori, provvede a costruire altrettante *insule* spazialmente autonome, le quali convergono in un centro civico riconoscibile dall'alta casa-albergo, al piede della quale avrebbero dovuto trovar posto i servizi commerciali, sociali e culturali, disposti attorno a un grande piazzale pavimentato (fig. 3.23). Questo centro è costeggiato per la lunghezza dalla fascia naturalistica dell'Olonà, con la funzione di riconnettere gli spazi pubblici centrali al reticolo dei percorsi pedonali nel verde che innervano il resto del quartiere (fig. 3.24). Fin dall'inizio, in effetti, i settori semi-autonomi sono stati immaginati come vaste aree paesaggistiche percorse da viottoli pedonali che si snodano tra fitte alberature e collinette artificiali, in cui le strade carrabili sono *cul-de-sac* che accedono al quartiere dalle vie longitudinali o dal decumano est-ovest. Una soluzione mai portata a termine ma che, se attuata, avrebbe consentito di conservare la sostanziale continuità tra il parco e i suoi diverticoli trasversali, connettendo con un unico parterre spazio pubblico e sfera domestica. Nella terza versione del progetto la distribuzione viaria acquista complessità e le strade chiuse, di servizio alla residenza, accedono da una bretella parallela al parco (l'attuale via Collecchio) che di fatto raddoppia l'asse di Viale Salmoiraghi, recidendo così ogni possibile continuità della rete dei sentieri (figg. 3.25-26).

Ma ciò che in questa sede assume una particolare rilevanza è la postura che Bottoni assume proprio nei confronti del disegno dello spazio aperto. La spina centrale solcata dalla presenza dell'Olonà, oggi largamente interrato, non è infatti solo un rigoglioso parco urbano, accessibile strategicamente da ogni alloggio in pochi minuti, ma è anche un dispositivo



Piero Bottoni, Ezio Cerrutti, QT8, Milano.

In alto: fig. 3.25 - plastico del secondo progetto di Bottoni e Cerrutti (1949-50), quello con la maggior presenza di aree verdi.



In basso: fig. 3.26 - planivolumetrico della terza versione del solo Bottoni (1953), alla ricerca di un equilibrio tra spazio aperto e densità (Consonni, Meneghetti, Tonon, 1990).

spaziale che organizza l'esplorazione cinestetica del quartiere. Su di essa si impostano le percorrenze interne e da questo canale vegetale partono gli assi visuali trasversali, che consentono di trapiantare sia gli ambiti più raccolti all'interno dei comparti edilizi, sia le emergenze monumentali come gli edifici pubblici o il Monte Stella, la cui mole diventa perno e meta prospettica dell'intero sistema.

Nelle parole del suo autore il QT8 ambisce a essere un modello “dove il verde e il paesaggio sono composti con le case e per esse e dove le migliaia di alberi piantati e quelli che si planteranno garantiscono per il futuro miglioramento continuo, e non un peggioramento della situazione ambientale”⁵². Nella messa a punto del disegno degli spazi aperti, l’idea bottoniana è sostenuta dall’elaborazione di un vero progetto di paesaggio, fatto eccezionale per l’epoca, ad opera dello stesso Bottoni con Vittoriano Viganò e Pietro Porcinai. Gli edifici residenziali, collocandosi perpendicolarmente al parco, consentono al verde, come ai percorsi pedonali, di infiltrarsi negli interstizi tra le case, portando alcuni filamenti vegetali fino al margine dell’insediamento e contribuendo a isolare gli edifici l’uno dall’altro attraverso masse arboree e superfici a verde. Queste ultime sono costituite da una grande quantità di frassini alti e frondosi, platani disposti in filari a marcare l’asse centrale e pioppi disposti linearmente lungo il percorso di quello che fu il fiume Olona. Proprio il serpeggiante corso d’acqua è ben presente e visibile nelle planimetrie e nei plastici di tutte le versioni del progetto, assieme al suo rigoglioso verde ripariale. Con la sua immagine pittoresca ed atmosferica, il fiume è il garante della pretesa naturalità dello spazio aperto del quartiere, assieme al Monte Stella. Entrambe queste presenze, la cui scala rimanda a una geografia di ordine superiore, non sono stati “trovati” nel sito, ma accuratamente progettati e “ambientati”. Il fiume è stato oggetto di un’opera di deviazione e rivegetalizzazione a-posteriori⁵³, il monte è invece il frutto di un vero e proprio progetto architettonico (figg. 3.26-27).

Analizzare le vicende che hanno portato il quartiere ad assumere la configurazione attuale consente, a questo punto,



di giungere a una serie di riflessioni. In primo luogo si è visto come il lungo iter progettuale e realizzativo del QT8 sia frutto di una evoluzione del pensiero dell’autore che ha riguardato però non tanto le questioni morfotipologiche, rimaste grossomodo invariate, ma il modo in cui l’architettura si colloca nello spazio aperto. Ciò che evolve nel pensiero bottoniano non è l’idea di una città costruita nel verde ma il modo in cui questo incontro debba avvenire. Di conseguenza variano le densità, i rapporti tra i volumi, il trattamento delle superfici minerali e naturali, la frequenza con cui si incontrano barriere e recinti. In altre parole ciò che cambia nelle tre versioni del progetto è la forma del vuoto, la sua rarefazione o il suo addensamento.

L’altro lato della medaglia è quindi che il progetto di paesaggio alla scala del quartiere si limita a seguire le trasformazioni di ordine urbanistico e architettonico. La composizione plastica dei volumi è pressoché fissa – essi possono slittare,

figg. 3.27, 3.28 - Piero Bottoni et al., QT8, Milano. Il fiume Olona: la deviazione e le successive opere di ambientazione paesaggistica. Nella foto di sinistra è riconoscibile il Monte Stella sullo sfondo (Consonni, Meneghetti, Tonon, 1990).

allontanarsi e avvicinarsi – ma le ragioni che la hanno determinata sono sovraordinate a qualsiasi altra possibile riflessione: il disegno dello spazio aperto altro non è che una ricaduta sul vuoto la cui forma e dimensione è il frutto di scelte e decisioni che gli sono estranee. La natura è un alibi all'espansione della città.

Nel QT8 le diverse concezioni urbane corrispondono alle varie fasi del progetto susseguitesi sotto forma di continui ripensamenti e autocritiche dell'autore. Ma i repentini cambi di rotta sono anche lo specchio dell'articolata riflessione sui temi dello spazio urbano aperto negli anni dell'immediato dopoguerra. Al di là delle occasioni particolari, il QT8 denuncia una indubbia attenzione al paesaggio che però rimane ben lontana dall'intendere quest'ultimo come *texture* del quartiere e della città. Siamo piuttosto ancora nel campo della natura che può solo riempire un vuoto già predeterminato, ossia come presenza che disegna lo spazio aperto per differenza dall'architettura.

Nonostante lo sforzo di immaginare un disegno del suolo continuo e pervasivo, il progetto di paesaggio e quello della residenza sono ancora due piani concettuali separati che, solo per la sensibilità progettuale di Bottoni, Viganò e Porcinai, trovano una parziale sintesi nel progetto per il QT8. Per questi motivi il quartiere è importante: poiché si rilegge potentemente in esso l'irrequietezza della sperimentazione, della ricerca continua sul tema del rapporto tra città e natura, che ancora non si è fissata in una teoria o in delle certezze consolidate e condivise. A ogni modo il progetto rimane testimone della vivida visione dell'"elemento verde" non solo come destinazione funzionale ma come un pri-

mo mezzo di articolazione percettiva, seppur ingenua. Pur tra molti equivoci è evidente la pervicacia nel voler rendere giustizia a quel modello di città che, da Le Corbusier in poi, gli architetti moderni stanno lentamente tentando di concretizzare. L'idea che governa il progetto di paesaggio è in fondo ancora legata a un'intenzione pittoresca per cui con la vegetazione, con il percorso serpeggiante del fiume e con la mole della montagna si mette a punto un armamentario di soluzioni puntuali con le quali definire "ambientazioni" dal sapore naturalistico.

La montagna segue invece un percorso progettuale che, pur essendo determinante per la forma dell'insediamento, viaggia in maniera sostanzialmente autonoma. Essa è parte costitutiva del progetto del QT8 ma, guardando alle relazioni che intesse al livello superiore, la sua capacità di integrarsi con il modello urbano del quartiere appare debole. Il Monte Stella, che nel quartiere costituisce certamente l'elemento più sorprendente, è senz'altro, nel suo proiettarsi ad una scala autenticamente territoriale, un embrione della città che non si limita ad accogliere il paesaggio come una suo "ingrediente" ma che da esso si fa guidare e comporre.

Il progetto del Monte Stella

Ben oltre lo sforzo di costruire un progetto di paesaggio alla scala del quartiere, il QT8 si distingue anche per il valore simbolico della sua opera più maestosa. Il Monte Stella rappresenta l'elemento che, più di ogni altro, porta con sé il peso di un profondo mutamento di pensiero e di pratica per la cultura italiana del paesaggio. Questa montagna artificiale, realizzata per mezzo del compattamento delle macerie dei

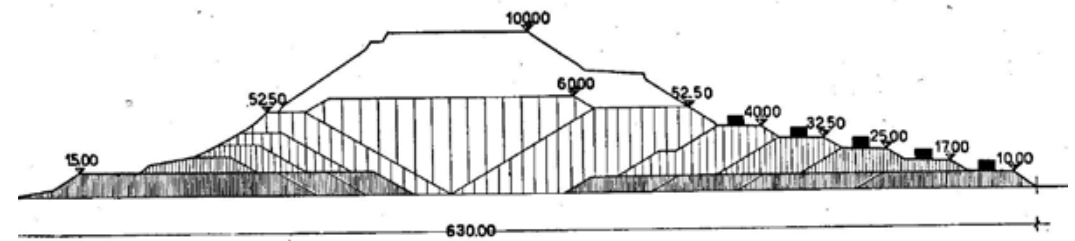
bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, costituisce il punto terminale della spina centrale del quartiere, perno delle trame vegetali, le quali arrivano naturalmente a inerparsi sulle sue pendici fino a essere rapite dalle spire dei tornanti che conducono alla vetta (figg. 3.29-30-31).

Le pendici del monte non dialogano né con gli edifici residenziali, né con la spina verde del fiume Olona, in quanto le possibili relazioni di continuità sono recise dalla strada principale del quartiere. Il mercato e le scuole si accostano alle sue pendici, dandogli però le spalle. Il Monte Stella – forse anche a causa della carica simbolica che ha finito per prendere il sopravvento sulla possibilità di essere un perno della nuova armatura paesaggistica della città – è un progetto parallelo, che occupa il suo frammento di spazio nell'area del QT8, ma che non riesce in alcun modo a indirizzare la forma futura della città e l'organizzazione delle attività degli abitanti (fig. 3.32).

Esito di una lunga e tormentata gestazione, il “sogno” della montagna di Milano è stato caparbiamente inseguito da Bottoni per larga parte della sua vita umana e professionale:

“Se il Monte Stella è nato, ha cominciato a crescere, si è conformato, si è coperto di alberi e di erba, di viottoli e di strade, insomma è divenuto qualcosa nella fisionomia della città, e se ora è in progressivo divenire, è perché fu un sogno ed una poesia e perché io vi ho creduto. Giacché sogno e poesia muovono, malgrado le apparenze, il mondo”⁵⁴.

E non sorprenda che in apertura al volume “Paesaggio e Architettura nell'Italia Contemporanea”, Giovanni Durbiano e



Nella pagina a fianco:
iero Bottoni et al.,
il Monte Stella nel
progetto del QT8 a
Milano.
Varie immagini del
progetto e della
realizzazione della
montagna.

In alto: fig. 3.29 -
Sezione con
l'indicazione dei diversi
riporti di terra.

Al centro e in basso a
destra: figg. 3.30, 3.31 -
Opere di
vegetalizzazione del
Monte Stella.

In basso a sinistra:
3.32 - Plastico. La
montagna non dialoga
con il quartiere.

Matteo Robiglio lo indichino, assieme solo al Mausoleo delle Fosse Ardeatine, come il simbolo antimonumentale e anti-retorico della ricostruzione dopo le vuote autocelebrazioni del fascismo e i fantasmi della guerra. La “montagnetta” di Bottoni è “una prima forma di riscatto dalle prove di un’idea di ragione [...] che aveva mostrato la propria disfatta” e da cui era necessario purificarsi immergendosi nella “verginità senza storia del paesaggio naturale”⁵⁵. Piero Bottoni riesce a dare forma plastica alla contingenza (la necessità di smaltire i detriti dei crolli), per sublimarla in un’operazione che trascende il solo progetto dello spazio e che proietta il paesaggio in una dimensione simbolica e immaginifica. Ma soprattutto egli estende il campo del possibile alle regole alchemiche che trasformano lo scarto della distruzione in una montagna ricoperta di una natura lussureggiante. Se nelle sue viscere il Monte Stella custodisce le ombre più oscure della storia, in superficie diventa luogo di vita e svago: sulla sua vetta Bottoni immagina la costruzione di un ristorante panoramico e sulle pendici spazi per il tempo libero tra cui anche un’arena per spettacoli.

Da un punto di vista volumetrico il Monte è la sublimazione della convessità che si fa montagna e diventa essa stessa un pezzo di territorio, proiettando il quartiere ad una scala territoriale. Grazie alla sua altezza, stabilisce relazioni percettive che lo riposizionano al centro dell’area metropolitana. Esso si impone tanto come fuoco prospettico visibile dalla quota della pianura, quanto come punto di osservazione dalla sua sommità, aprendo alla possibilità di leggere la città da un’altura prima inesistente. Così facendo Bottoni circoscrive un *modus operandi* da replicare. Scriverà a tal proposito:

“La collina progettata, altro elemento unico nel genere nel piano urbanistico dei quartieri residenziali, una soluzione del problema spaziale e panoramico dei quartieri di pianura, che fa scuola nelle sistemazioni verdi di altre zone cittadine. Al Parco Lambro, per esempio, già piatta campagna nel progetto originale, la sistemazione recente ha attuato movimenti di terra vastissimi e ondulazioni dei prati che conferiscono al Parco aspetti pittoreschi. L’influenza della collina è sensibile anche nelle altre sistemazioni a verde cittadine”⁵⁶.

Il Monte Stella è la conquista della dimensione verticale nel piatto paesaggio milanese, è la scoperta della vertigine del sublime nella città – e nel quartiere – della pianificazione logica e razionale.

NOTE

1. Anche a causa dell'affermarsi di regimi autoritari in alcuni paesi (Italia) e della debolezza politica dei governi democratici in altri (Repubblica di Weimar).

2. V. Magnago Lampugnani, *Cosa rimane del progetto del moderno?*, in "Casabella" n. 677 - aprile 2000, p. 37.

3. P. Di Biagi, *Quartieri e città nell'Italia degli anni Cinquanta. Il piano Ina-Casa 1949-1973*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", tome 115, n. 2 - 2003, numero monografico *Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Polite et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle)*, pp. 521-522.

4. L. De Luigi, *Per una storia del concetto di quartiere*, in "La Casa. Quaderni di architettura e di critica dell'Incis", n.3 -1956, p. 84. Anche Aldo Rossi parla del quartiere come "unità morfologica e strutturale; esso è caratterizzato da un certo paesaggio urbano, da un certo contenuto sociale e da una sua funzione". Oltre agli aspetti funzionali e tipologici, ciò che rende riconoscibile un quartiere è anche la sua figuratività come spazio urbano e la particolare atmosfera che vi si respira, A. Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 63.

5. "Just as Lafayette Park represents an effort to adapt European housing innovation to the American social and political context, so its open landscape reflects the merging of the designers' disparate ideologies as they sought a middle

ground between socialism and capitalism. This approach is rooted in garden city ideals as they influenced urban development in Germany and the United States", C. Constant, Hilberseimer and Caldwell, Intersecting Ideologies in Lafayette Park, in C. Constant, *Modern Architectural Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, p. 170.

6. Petit mantiene la carica tra il 1948 e il 1953. A dettare la linea per le politiche territoriali dei decenni seguenti, interverrà però nel 1947 Jean-François Gravier, geografo, che pubblica il fondamentale testo "Paris et le désert français" in cui denuncia la "macrocefalia" parigina che "droga" lo sviluppo socioeconomico del paese. Questo testo, di grande impatto mediatico all'epoca, segna il principale indirizzo ideologico per il "Plan National" di Petit del 1950.

7. "Il ne suffit pas, en effet, de multiplier le nombre des logements et d'améliorer leur qualité ; il faut encore que ces logements soient édifiés aux emplacements les plus favorables, tant pour le bon rendement des activités productrices que pour le bien-être et l'épanouissement des individus. Ils doivent être disposés en relation avec les lieux de travail et les centres culturels, les espaces libres et les voies de circulation, de telle sorte que les fonctions qui caractérisent tout établissement humain, habitations, travail, échanges, éducation et loisirs, s'exercent en parfaite harmonie". E. Claudius-Petit, *Pour un plan national d'aménagement du territoire*, Ministère de la reconstruction et de l'Urbanisme, Paris 1950.

8. L'impulso definitivo verrà dato il 1 febbraio 1954 dal celebre appello

dell'Abbé Pierre sulle precarie condizioni di vita dei senzatetto di Parigi.

9. "Cité" è solo uno dei molti nomi con cui vengono chiamati questi insediamenti: oltre al già citato e più noto "Grand Ensemble", è usato anche l'acronimo burocratico "HLM" *Habitations à Loyer Modéré* che identifica le abitazioni popolari strettamente intese e infine, erroneamente ma per estensione, anche Banlieue che di per sé dovrebbe identificare genericamente l'area periferica degli agglomerati urbani ma che nella cronaca finisce per essere identificata principalmente con i complessi residenziali dei *Grand Ensemble*.

10. Capolavoro della *Nouvelle Vague*, il film segue le vicende di Julienne, giovane moglie e madre che vive nella "Cité des 4000" a La Courneuve, nella regione parigina. Accompagnando la quotidianità della protagonista, presto lo spettatore scopre che il "lei" del titolo è in realtà riferito alla città di Parigi e alla sua umanità, vere protagoniste della pellicola. Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967 (Argos Film).

11. C. Desmoulins, *Bernard Zebrfuss*, Infolio, Gollion 2008.

12. D. Delbaere, *Table rase et paysage*, cit., p. 99.

13. R. Auzelle, *Technique de l'urbanisme: l'aménagement des agglomérations urbaines*, in "Que sais-je?", n. 31 - 1953.

14. A. Robbe-Grillet, *Il nouveau roman*,

Sugar, Milano 1963.

15. K. Cupers, *The social project*, cit., p. 51. Sulla critica lefebvrina alla quotidianità si veda H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana*, Dedalo, Bari 1977.

16. B. Blanchon-Caillot, *Pratiques et compétences paysagistes dans les grands ensembles d'habitation. 1945-1975*, in "Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales", n. 13 - 2007. <https://journals.openedition.org/strates/5723> (ultimo accesso 20.11.2020).

17. "des études de plan de masse, accompagnées parfois de quelques prescriptions pour les plantations, réduites à de vagues indications sur plan, et dont la mise en œuvre effective a le plus souvent fait défaut" (I.d.A.), in D. Delbaere, *Table rase et paysage*, cit., p. 144.

18. Ivi, p. 261.

19. K. Cupers, *The social project*, cit., pp. 52-55.

20. Si veda infra, il capitolo 4.2.

21. K. Cupers, *The social project*, cit., pp. 236-243.

22. Si pensi alle feconde occasioni che gli architetti postmoderni hanno trovato nei *Grand Ensemble* dei tardi anni Settanta, in particolare Ricardo Bofill che a Montigny-le-Bretonneux (Les Arcades du Lac, 1978-82) e a Noisy-le Grand (Les Espaces d'Abraças, 1978-83) ha ibridato il gigantismo dei *Grand Ensemble* con il linguaggio monumentale e classicista che lo ha reso celebre. A tal proposito si

veda il bel lavoro fotografico di Laurent Kronental, *Souvenirs d'un futur*: <https://www.laurentkronental.com/Souvenir-d'un-Futur/> (ultimo accesso: 23.04.2021).

23. Legge n. 43 del 28 febbraio 1949 "Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori" che istituisce il piano Ina-Casa. Sull'esperienza dei settennati Ina-Casa vedi: P. Di Biagi, *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2010.

24. S. Protasoni, *Il quartiere e la nuova scala della città. Figini e Pollini in via Dessiè a Milano*, in P. Di Biagi, *La grande ricostruzione*, cit., pp. 309-316.

25. Ibidem.

26. Per una lettura approfondita sugli spazi aperti e sul paesaggio urbano nell'esperienza dei piani Ina-Casa vedi: D. Carfagna (2012), *L'architettura tra le case. Abitare lo spazio aperto nei quartieri Ina-Casa*, Alinea, Firenze, risultato di una tesi di dottorato elaborata presso il Dipartimento di Architettura e Progetto.

27. O.S. Pierini, *Non case, ma città - Non progettati, ma progettisti. I quartieri Ina-Casa nell'Italia degli anni Cinquanta*, in R.J. Garcia Ramos, V. Borges Pereira, M. Rocha Moreira, S. Dias Silva (a cura di), *Contexto programa projecto. Arquitectura e politicas publicas de habitacao*, FAUP, Porto 2019, p. 199.

28. Il gruppo di progettazione è costituito

da: Gino Pollini (coordinatore), Mario Baciocchi, Luciano Baldessari, Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella, Gianluigi Giordani, Angelo Mangiarotti, Mario Terzaghi, Pier Italo Trolli, Tito Varisco (capigruppo).

29. D. Carfagna, *L'architettura tra le case. Abitare lo spazio aperto nei quartieri ina-casa*, Alinea, Firenze 2012, p. 58.

30. Ivi, p. 36.

31. Proprio nel rapporto con la natura, Forte Quezzi marca le distanze anche dal suo principale riferimento: il "Plan Obus" per Algeri di Le Corbusier. Ad Algeri il rapporto con il paesaggio non è mai dialogico, ma dialettico nel porsi esso stesso come metafora di un nuovo orizzonte artificiale, in esso la natura non ha albergo.

32. D. Carfagna, *L'architettura tra le case*, cit., p. 33 *et passim*.

33. G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma 2003, p. 15.

34. R. Catelani, C. Trevisan, *Città in trasformazione e servizio sociale*, EGSS, Roma 1961, p. 51.

35. È possibile, in effetti, riconoscere proprio nello scritto introduttivo di Quaroni il germe di quel dubbio che lo avrebbe portato l'anno seguente all'impetoso giudizio sul Tiburtino III passato alla storia come "Paese dei Barocchi": L. Quaroni, *Il paese dei barocchi*,

"Casabella Continuità", n. 215 - 1957. Sempre del 1957 è lo scritto *La politica del quartiere* che persegue la stessa politica culturale di archiviazione dell'esperienza neorealista, in "Urbanistica", n. 22 - 1957.

36. L. Quaroni, *Città e quartiere nella attuale fase critica di cultura*, in "La Casa", cit., p. 13.

37. G. Caramellino, *Edilizia pubblica per i ceti medi: contributi al dibattito sulle case per gli impiegati nel secondo dopoguerra*, in "Territorio", n. 64 - 2013, pp. 98-105.

38. Cfr. *Infra*, cap. 4.1.

39. Il riferimento è a Gordon Cullen, Ian Nairn, Kenneth Browne e al vivace dibattito culturale che trova posto sulle pagine di "Architectural Review" negli anni Cinquanta, il cui metodo "pittorico" trova occasionalmente posto anche su "La Casa".

40. M. Ghio, V. Calzolari, *Verde per la città. Funzioni, dimensionamento, costo, attuazione di parchi urbani, aree sportive, campi da gioco, biblioteche e altri servizi per il tempo libero*, De Luca, Roma, 1961.

41. M. Ghio, E. Ricci, *Il verde nelle città*, in "La Casa", cit., p. 188.

42. V. Calzolari, *Gli elementi della scena urbana*, in "La Casa", cit., pp. 132-155.

43. M. Ghio, V. Calzolari, *Verde per la città*, cit., p. 253.

44. Bottoni presenta una prima completa sintesi del suo lavoro nel numero monografico di Domus: *Il quartiere*

sperimentale della Triennale di Milano QT8, Editoriale Domus, Milano 1954.

45. Le distruzioni provocate dai bombardamenti sono state d'altro canto anche un'occasione per inserirsi con maggiore disinvoltura nel centro storico milanese, squarciando la continuità superficiale del fronte edificato e aprendo viste trasversali inedite – Luigi Moretti Corso Italia – oppure operando arretramenti in *risvolto di gronda* – Luigi Caccia Dominioni sempre a corso Italia – o ancora immaginando frammenti di città permeabili e attraversabili – lo stesso Piero Bottoni a corso Buenos Aires.

46. J. Loach, *QT8. A neglected chapter in the history of modern town planning*, in T. Deckker, *The modern city revisited*, Spon Press, London 2000, p. 132.

47. Non a Caso Bottoni è membro fondatore del Msa.

48. Il quartiere ha una lunga gestazione: il primo progetto planivolumetrico è del 1946 (firmato da Bottoni con E. Cerrutti, V. Gandolfi, M. Morini, G. Pollini, M. Pucci e A. Putelli) cui seguiranno un secondo progetto nel 1949-50 (con E. Cerutti) e un terzo del 1953 firmato dal solo Bottoni. In ogni caso la costruzione si protrarrà a fasi alterne fino agli anni Sessanta inoltrati. Per approfondirne le vicende cfr. G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni. Opera completa*, Fabbri, Milano 1990, pp. 340-344.

49. I singoli edifici (o gruppi di edifici) vengono affidati a professionisti

impegnati all'epoca nella fertile ricerca tipologica e morfologica della residenza, tra cui, oltre allo stesso Bottoni, anche Franco Albini, Gio Ponti, Giulio Minoletti, Pietro Lingeri, Gino Pollini, Luigi Zuccoli, Maurizio Sacripanti e Ciro Cicconcelli, Vittoriano Viganò, Ezio Cerruti, Vittorio Gandolfi, Mario Morini, Mario Pucci, Aldo Putelli, ancora Viganò con Pietro Porcinai per il progetto degli spazi aperti e Vico Magistretti che ha realizzato la splendida chiesa di Santa Maria Nascente.

50. G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, *Piero Bottoni*, cit., pp. 342-343.

51. Ivi, p. 343.

52. P. Bottoni, *Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano QT8*, Editoriale Domus, Milano 1954, p. 7.

53. Il corso del fiume Olona è stato tombato alcuni decenni dopo.

54. P. Bottoni, *Ascesa al Monte Stella*, in P. Bottoni (a cura di G. Tonon), *Una nuova antichissima bellezza. Scritti editi e inediti 1927-1973*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 469.

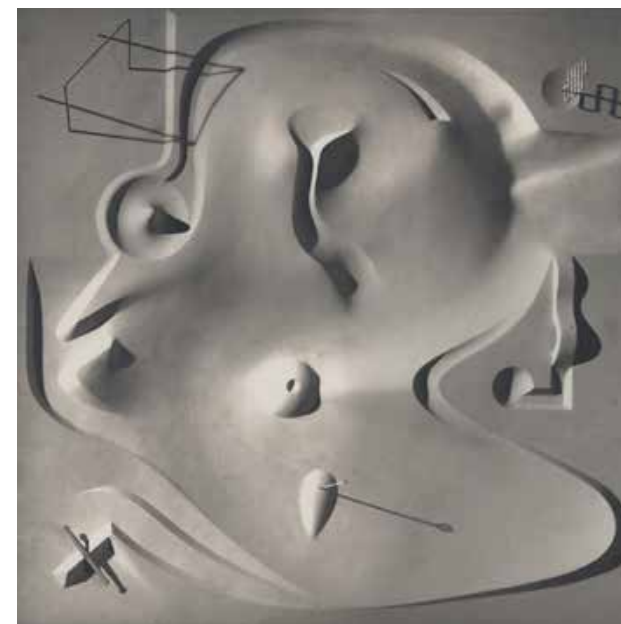
55. G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma 2003, p. 9.

56. P. Bottoni, *Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano QT8*, cit., p. 6. Dal QT8 in poi altre grandi trasformazioni di Milano provvederanno a dotarsi del proprio monte eretto con le macerie: è il caso della collina dei ciliegi alla Bicocca e

del cono a doppia elica dell'area ex-Alfa Romeo al Portello.

Parte quarta

TRE SCRITTURE SPAZIALI



“An empty space has no visual dimension or significance. Scale and meaning enter when some thoughtful object or line is introduced. This is why sculptures, or rather sculptural objects, create space. Their function is illusionist. The size and shape of each element is entirely relative to all the others and the given space. What may be incomplete as sculptural entities are of significance to the whole. [...] Its viewing is polydirectional. Its awareness is in depth. With the participation of mobile man all points are central. Without a fixed point of perspective all views are equal, continuous motion with continuous change. The imagination transforms this into a dimension of the infinite”.

Noguchi Isamu, *A sculptor's world*, 1968¹.

Il ribaltamento che si è operato fin qui, provando a leggere la città del Movimento Moderno a partire da ciò che sta tra le cose piuttosto che le cose stesse, ha permesso di inquadrare il grande orizzonte concettuale in cui si inscrivono i paesaggi della convessità.

Come abbiamo avuto modo di chiarire, la vocazione naturalistica degli spazi aperti è stata spesso un argomento più dibattuto che praticato. Evocato nell'organizzazione della città funzionalista, il *pattern* naturale è un modello utile alla

Pagina precedente:
fig. 4.1 - Noguchi Isamu, *Contoured playground*, 1941: un paesaggio d'invenzione che organizza movimenti, azioni, percezioni (foto F.S. Lincoln, Pennsylvania State University Libraries).

costruzione concettuale del territorio. In altre parole ne è il diagramma. Di esso non sono state colte appieno le possibilità in termini compositivi o anche nella caratterizzazione atmosferica degli interventi. Il lavoro di Bottoni, Viganò e Porcinai al QT8 di Milano è stato presentato proprio per testimoniare i termini con cui, per molti decenni, ci si è rivolti al paesaggio. È indubbio che le idee strutturali del quartiere milanese (la spina verde, la montagna, gli ambiti domestici) siano, per il progettista, di pari importanza rispetto alle architetture nel processo di elaborazione di un masterplan. Meno sicuro è che queste presenze sarebbero state capaci di orientare diversamente le architetture, di modificarne il principio insediativo, la tipologia, l'aggregazione, il linguaggio.

Ma una volta superato l'equivoco generale della *tabula rasa* e quello, più particolare, della natura come presenza subalterna, è possibile immergersi in alcuni casi che più di altri incarnano questo importante tema progettuale. In questa quarta parte si vuole perciò testimoniare la postura, forse mai del tutto codificata a livello disciplinare, che mutua l'atto insediativo dell'architettura con le istanze reclamate dal paesaggio nelle trasformazioni della città. Nell'alveo di una più generale critica alle ortodossie del moderno – che passa per i dibattiti interni agli ultimi CIAM, per le riviste come *Architectural Review* in Inghilterra e *Architectural Forum* nei Paesi Bassi, per i testi e le ricerche di Kevin Lynch e Jane Jacobs – da molte parti avanza una differente sensibilità, il cui approccio è squisitamente urbano e non si limita a rintracciare nella storia i metodi per la “ricostruzione” di un'idea di città, ma rilancia la posta per articolare un discorso in cui

la città si fa *nel* paesaggio. I tre esempi che si analizzano di seguito – Decima di Luigi Moretti, Les Courtilières di Émile Aillaud e Lafayette Park di Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer e Alfred Caldwell – sono stati scelti proprio perché in essi si riconoscono quelli che potremmo definire come i germi di un discorso nuovo, che rilega le esperienze di questa fase alle acquisizioni condivise del pensiero contemporaneo sul paesaggio.

Il fatto che vengano presentati questi tre, e non altri, non va inteso come una scelta arbitraria di chi scrive. Ciò che ha determinato la scelta è l'estrema chiarezza con cui i temi di questa ricerca vengono interpretati in questi progetti. Tale evidenza, infatti, non è frutto di una visione tendenziosa del ricercatore, ma è testimoniata apertamente dagli autori, oppure si presenta sotto la forma di un affinamento di temi ricorrenti nelle loro poetiche personali. Si tratta di tre quartieri che non tradiscono la loro appartenenza a un più generale discorso sulla modernità: sono – ognuno a suo modo – convintamente e dichiaratamente moderni. In essi non è riscontrabile alcuna adesione storicista o vernacolare anche laddove il dibattito culturale lo renderebbe possibile. La loro specificità, nella più ampia narrazione di quegli anni, sta dunque nell'aver concepito, in autonomia, un modo eccezionale e inusitato di lavorare con la convessità, in cui questa è costantemente rimessa in discussione dalla presenza di una “naturalità” attiva e operante.

L'idea della natura come struttura del quartiere, non solo funzionale ma anche formale e percettiva, spicca se si guarda ai nessi più intimi delle modalità compositive secondo cui queste realizzazioni sono concepite. A Decima il suo-

lo entra in contatto con gli edifici, deformandosi secondo modalità topologiche desunte dai caratteri della Campagna Romana e del paesaggio di forra. A Lafayette Park la fitta vegetazione costruisce una *texture* intensa, che fonde il convenzionale rapporto figura-sfondo e amalgama la frammentarietà dei corpi liberi. A Les Courtillières il progettista certifica l'impossibilità di uno schema illimitato e anzi ribadisce la necessità di un cuore naturale dotato di forza centripeta, che imponga gerarchie e flussi dinamici. Queste tre scritture spaziali convergono programmaticamente nell'integrare il progetto del pieno e quello dello spazio aperto, facendo sì che l'uno riesca a configurare l'altro. La natura, in questi progetti, non interviene a colmare un'assenza ma partecipa alla definizione della forma urbana. Lo fa con gli stessi strumenti che sono propri della costruzione della città convessa, arricchendoli di complessità e con l'apporto di competenze diverse. La struttura formale profonda e le modalità percettive, che sono esito di questo metodo, si sovrappongono e si intersecano continuamente. Lo scopo è portare alla luce le specificità dei luoghi, il palinsesto, una particolare tonalità atmosferica, o più semplicemente ricercare, attraverso una concezione "problematica" del quartiere, una particolare forma dell'esperienza.

A riprova di questa condizione di eccezionalità si vuole testimoniare una circostanza, certamente secondaria ma emblematica del genere di insediamento cui i casi studio appartengono: da un lato l'architettura residenziale è risolta con l'uso serrato di pochissime varianti tipologiche che, una volta aggregate, costituiscono dei fabbricati uniformi e ripetibili. Dall'altro, una volta reinseriti in un progetto urbano

complesso e stratificato, quegli stessi edifici partecipano alla costruzione di un spazio aperto la cui ricchezza è inimmaginabile se rapportata alla loro "rigidità" cellulare. A Decima la gran parte degli edifici sono costituiti da case in linea in cui un'unica cellula abitativa si ripete ossessivamente. Questa varia solo in occasione degli alloggi di testata dove Luigi Moretti "taglia" obliquamente la terminazione dei corpi lineari con un'operazione che è tipica del suo repertorio compositivo. A Lafayette Park tutto il sistema edilizio è costituito da tre "volumi tipo", ciascuno rispondente ad una diversa tipologia: il corpo lineare delle case a schiera, quello a piastra delle case a patio e l'elemento verticale delle torri. Infine per il progetto de Les Courtillières, tutta la serpentina è risolta con due sole piante tipo, le quali servono appartamenti di diversa dimensione. Ciò che si vuole dimostrare con questo esempio è proprio l'estrema divergenza che in questi quartieri si manifesta tra l'omogeneità tipologica (ma si potrebbe quasi parlare di monotonia) e la sorprendente varietà degli spazi aperti.

E ancora, i quartieri selezionati non sono certamente casi studio inediti o sconosciuti. La letteratura critica su questi straordinari pezzi di città è vasta e articolata. Sono stati scelti, dunque, non per presentarli come degli esempi notevoli di città convessa ma per il modo in cui riescono paradossalmente a sconfessarla, superandone i limiti. Essi si predispongono a un'analisi trasversale sui temi del paesaggio, in quanto disciplina emergente, che interviene a modellare lo spazio aperto della città al punto di imporre delle "regole d'ingaggio" anche all'edificato stesso. Tuttavia è interessante notare come si tratti di realizzazioni la cui fortuna critica è

stata tardiva e occasionale, senz'altro postuma rispetto alle vite di chi le ha progettate. Ciò è avvenuto o per un evidente ostracismo nei confronti dei loro autori (Decima)², o per una rimozione dal dibattito architettonico dei loro temi, dovuta a un rapido deperimento fisico e sociale delle strutture (Les Courtilières)³ o ancora per il fatto di essere considerate delle opere minori nella carriera di un progettista (Lafayette Park, specialmente rispetto al contributo di Mies)⁴. Queste opere sono state riscoperte e studiate solo dopo alcuni decenni, proprio grazie alla loro peculiarità di essere dei modelli eterodossi, delle fertili deviazioni nell'ambito di una matura appartenenza al Movimento Moderno. Ma sono state riscoperte anche per il loro valore paesaggistico, che a distanza di sessant'anni si manifesta oggi in tutta la sua forza espressiva, suggerendo che forse, proprio alla scala dello spazio aperto, la città convessa può trovare una sua piena realizzazione. Se si apprezza la consapevolezza con cui i progettisti hanno affrontato il rapporto tra architettura e natura, la rivalutazione recente di questi esempi non può essere considerata casuale. Anche grazie a queste realizzazioni, il paesaggio diventa una lente attraverso cui guardare all'abitare del Novecento con interesse nuovo, comprendendo i meccanismi di costruzione della città che sono rimasti a lungo sottesi, ma operanti nel suo manifestarsi quotidiano da ormai molti decenni.

Un suolo interattivo

Luigi Moretti: Decima, Roma

I progetti che Luigi Moretti elabora per i due quartieri romani del Villaggio Olimpico e di Decima costituiscono un importante spartiacque nelle modalità di produzione dell'architettura residenziale a Roma tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Realizzati per conto dell'INCIS, sono l'esito del lavoro di vasti gruppi di progettazione nei quali le attribuzioni sono incerte e spesso motivo di disputa tra gli stessi protagonisti, ma in cui sembra ormai unanime il riconoscimento proprio a Moretti del disegno del masterplan e della configurazione generale degli spazi aperti⁵. Ad ogni modo, mentre il Villaggio Olimpico – del quale l'opuscolo ufficiale di presentazione scrive che “rappresenta a Roma l'esempio più ampio, più organico, più coerente di pianificazione urbanistico-edilizia che mai sia stata attuata”⁶ – è senz'altro frutto di una progettazione collegiale, in cui gli altri membri del gruppo di lavoro hanno avuto una certa influenza, soprattutto per quanto attiene alla definizione tipologica⁷, più solida e riconoscibile è invece la paternità di Decima (figg. 4.2-3). Qui Moretti ha di fatto accentrato su di sé le decisioni, applicando su larga scala alcune soluzioni che al Villaggio Olimpico erano occasionali, facendole diventare sistematiche.

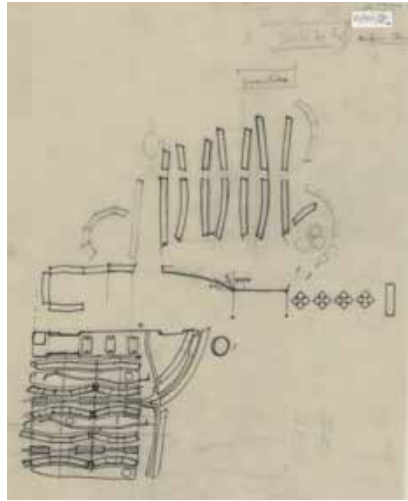
I due quartieri sono infatti due atti di un unico filone progettuale, nel quale il Villaggio Olimpico costituisce il laboratorio di sperimentazione e Decima l'esito maturo. Per tale ragione il secondo riesce a farsi portatore di una visione urbana e paesaggistica probabilmente più attinente alle intenzioni dell'autore. Il Villaggio Olimpico presenta una



Luigi Moretti et al.,
Decima, Roma. La
forma del quartiere.

A sinistra: fig. 4.2 -
foto del plastico del
quartiere.

A destra: fig. 4.3 - uno
schizzo preliminare
dell'impianto (ACS,
Fondo Luigi Walter
Moretti, 60/197/2or).



assoluta eccezionalità, rintracciabile sia nelle ragioni della sua realizzazione come residenze temporanee per gli atleti olimpici, che nel suo contesto: si trova in un'area di pregio ai piedi della collina dei Parioli, già fortemente urbanizzata e comunque all'interno della città consolidata. Al contrario Decima costituisce un caso maggiormente comparabile per questa ricerca, in quanto presenta caratteristiche più usuali per un insediamento residenziale del suo tempo: è un quartiere tipologicamente e morfologicamente uniforme, realizzato ai margini dell'area metropolitana e lungo la direttrice della via del Mare, quindi secondo la consueta logica del "saldamento" che da sempre i quartieri romani di edilizia pubblica sono chiamati ad assolvere⁸.

Seppure, come per ogni altra opera di Moretti, non possano iscriversi in una chiara linea storiografica, i due quartieri vedono la luce in un momento storico significativo: quello a cavallo tra la chiusura dell'avventura Ina-Casa – il cui se-

condo settennio finirà nel 1963 – e l'inizio dei grandi piani della legge per l'edilizia economica e popolare n. 167, che sarà promulgata nel 1962. Questi quartieri sono infatti limitari a entrambe le vicende, essendo la condensazione di una profonda esperienza artigianale (riconoscibile nell'adozione di tecniche costruttive tutto sommato tradizionali, sublimate dall'uso plastico del calcestruzzo faccia a vista) e di una ricerca nascente in termini di standardizzazione edilizia e sviluppo dimensionale degli insediamenti, tipica delle realizzazioni degli anni Settanta. Una ulteriore condizione, che rende i due quartieri ben differenti sia dalla Gestione Ina-Casa che dai PEEP, attiene poi alla loro composizione sociale: gli alloggi INCIS sono destinati ad impiegati dello Stato, i quali fanno parte di un ceto piccolo borghese già abituato ad uno stile di vita urbano e comunque più avvezzo a un abitare "moderno" confortevole⁹. Non a caso Decima viene immaginato dall'ente promotore come un quartiere satellite dell'EUR, ma pur sempre indipendente e dotato di tutti i servizi essenziali: sono previste scuole, una piazza con i negozi di prima necessità, una chiesa, oltre all'adeguamento della stazione della ferrovia Roma-Lido che corre in rilevato sul limite nord-ovest del quartiere¹⁰. I lavori di costruzione cominciano nel 1960, quando ancora non è ultimato il cantiere del Villaggio Olimpico. Proseguono fino al 1966, anno in cui vengono consegnati gli ultimi appartamenti, mentre i primi erano stati assegnati già nel 18 novembre 1965 in occasione dell'inaugurazione¹¹.

Ai fini dell'analisi di questo caso studio, si opererà analizzando tre aspetti peculiari: le articolazioni del suolo, il trattamento del margine e la disponibilità degli edifici alla defor-

mazione. Il discorso sulla vegetazione in questo caso rimane trasversale e riemerge occasionalmente nei vari momenti, non per una dimenticanza dell'analisi, ma poiché gli archivi non conservano disegni specifici o che comunque rendano evidente un pensiero progettuale autonomo in merito. Si ritiene comunque che le tre chiavi di lettura elencate siano esaustive di un lavoro “profondo” sul tema della natura – con particolare attenzione agli aspetti geomorfologici – nella definizione della forma del quartiere.

Il paesaggio di forra come immaginario primigenio

Realizzato in un'area di proprietà pubblica di circa 22 ettari, distante poco più di 1 km dall'EUR in direzione sud-ovest, Decima sorge in un contesto poco urbanizzato. Il compito che a Moretti viene implicitamente assegnato travalica dunque il mero disegno del quartiere, per estendersi all'impresa ben più ambiziosa di dover impostare le linee generali di una parte consistente dell'espansione di Roma sulla direttrice ostiense. Ed è proprio con questo atteggiamento progettuale che Moretti affronta l'incarico: egli non si limita a elaborare il masterplan per un quartiere di nuova costruzione, ma pone le basi per un metodo compositivo che sia in grado di controllare il rapporto della città con la geografia vasta e di riassorbire nel progetto i pur flebili segni rintracciabili nel territorio.

Nel definire le linee di forza del progetto, Moretti si affida al rapporto tra edifici lineari e modellazione del suolo, “costruendo” un paesaggio urbano inedito ma dai tratti rigorosamente aderenti ai principi del Movimento Moderno, seppur rivisitati¹². Più che al mosaico storico dell'architettura

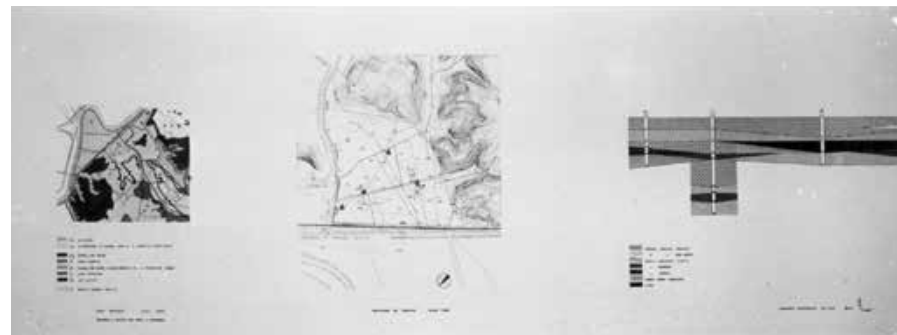


fig. 4.4 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Fotografia di un pannello illustrativo riferito alle indagini geologiche preliminari al progetto. Nel disegno di sinistra è visibile che l'area su cui sorgerà Decima è occupata da una forra orientata verso il fiume (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, 60/197/00871).



fig. 4.5 - Un'immagine satellitare del sistema delle forre della Campagna Romana. I vari bracci confluiscono poi nell'alveo del Tevere (Google Maps, 2021).

rurale, egli guarda al paesaggio senza tempo della Campagna Romana, alle sue forme plastiche determinate dall'azione degli agenti atmosferici e dall'operare dell'uomo sulle superfici del suolo (fig. 4.5).

Decima è situata sui terreni della piana alluvionale del Tevere, in un'area priva di riferimenti visuali e in uno spazio vasto senza grandi emergenze capaci di orientare il progetto (fig. 4.4). In altre parole quello con cui il progettista si con-

fronta è un piano orizzontale, in cui gli unici vincoli presenti sono la massicciata ferroviaria e il fosso di Vallerano che costituisce la linea di compluvio della forra esistente. Tale condizione di *tabula rasa* viene decisamente rifiutata da Moretti che, al contrario, si preoccupa di dotarsi di un immaginario su cui fondare il proprio operato: una vera e propria topografia progettata che sappia organizzare spazialmente e percettivamente l'esperienza del soggetto. Chiarisce l'autore in "Strutture e sequenze di spazi":

“L'architettura di tutte le arti è la più universale forse perché rende sensibili e immediate queste oscillazioni inconsciamente ripetendo opposizioni e liberazioni di spazi, che alle origini, nelle ostilità o nelle accoglienze della natura, e poi sempre, costituiscono uno dei lati formativi dell'ansito della struttura umana: burroni, gole e campagna aperta”¹³.

In questa lettura è possibile riconoscere l'affinamento di un discorso che era cominciato poco tempo prima al Villaggio Olimpico. Come ha messo in luce Annalisa Metta, in quell'occasione Moretti aveva affiancato al progetto del costruito una dimensione parallela, perfettamente sovrapponibile alla prima, in cui il paesaggio interveniva a completare lo spazio aperto e convesso dell'edificato¹⁴ (figg. 4.7-8). L'uso tendenzioso che Moretti fa delle diverse componenti del paesaggio – e quindi della vegetazione, dei rilevati del terreno, della compressione e dilatazione degli spazi, delle soglie tra ambiti – lascia trasparire l'intenzione di incidere sull'immagine e sulla percezione sensoriale del frammento di città che va disegnando¹⁵.

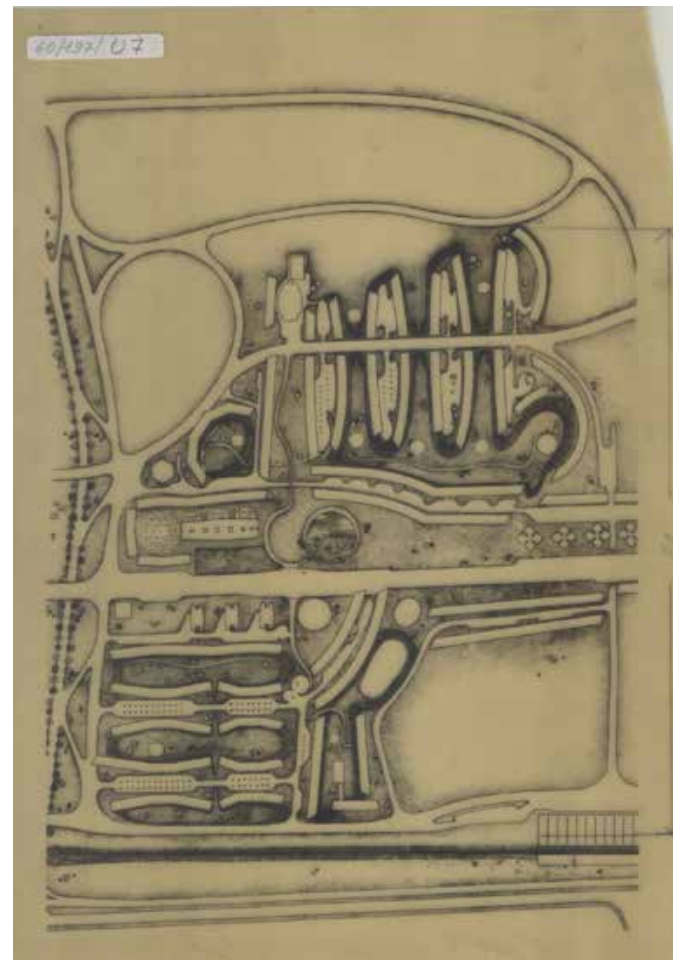
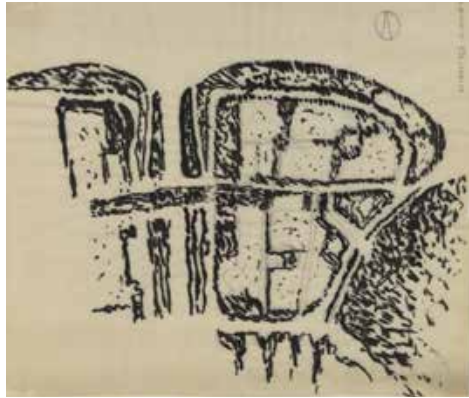
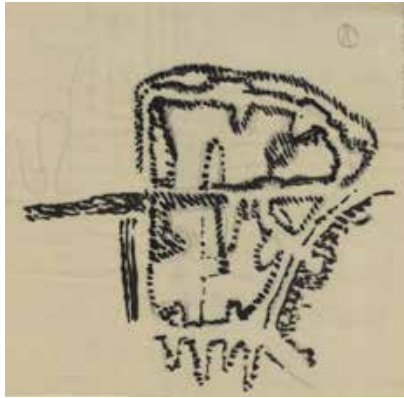


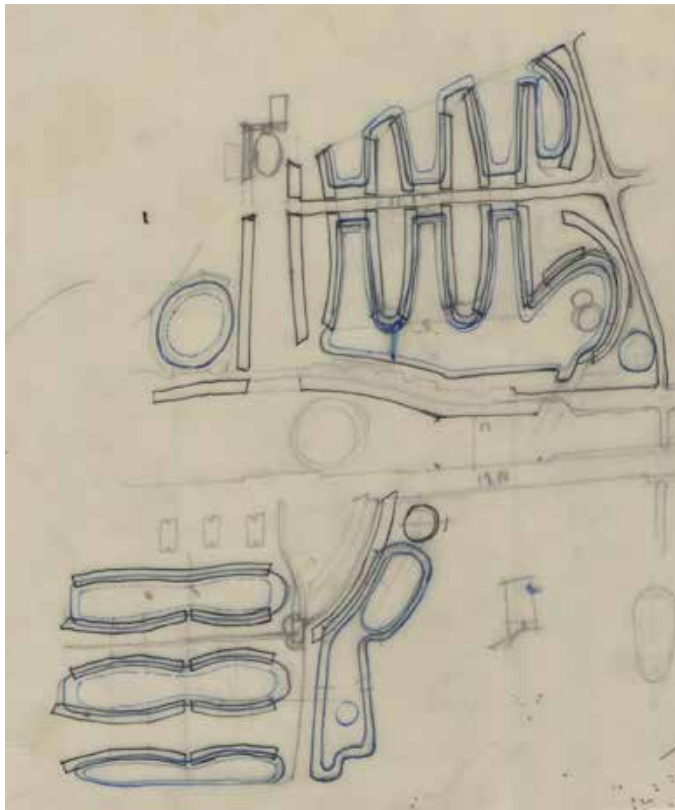
fig. 4.6 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Nei numerosi disegni tecnici in planimetria, prodotti dallo Studio Moretti, è quasi sempre il suolo a ricevere una maggiore attenzione “grafica”, puntinati, tratteggi, linee di compluvio, sono texture sovrapposte che tentano di rappresentare un suolo “complesso” (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, 60/197/U7).

Il paesaggio di forra è per Moretti il *pattern* generativo della geografia laziale, che viene ripreso come figura archetipica necessaria per tracciare le linee di crescita del progetto (fig. 4.6). Ad esso il progettista demanda l'organizzazione delle relazioni tra modellazione del terreno, disposizione delle masse vegetali, percorsi del movimento all'interno del



La figura della forra nei progetti dei quartieri romani di Luigi Moretti.

In alto: figg. 4.7, 4.8 - Luigi Moretti et al., *Villaggio Olimpico*, Roma. Schizzi per l'impianto vegetazionale del quartiere (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, a sinistra: 58/181/1or; a destra: 58/181/3or).



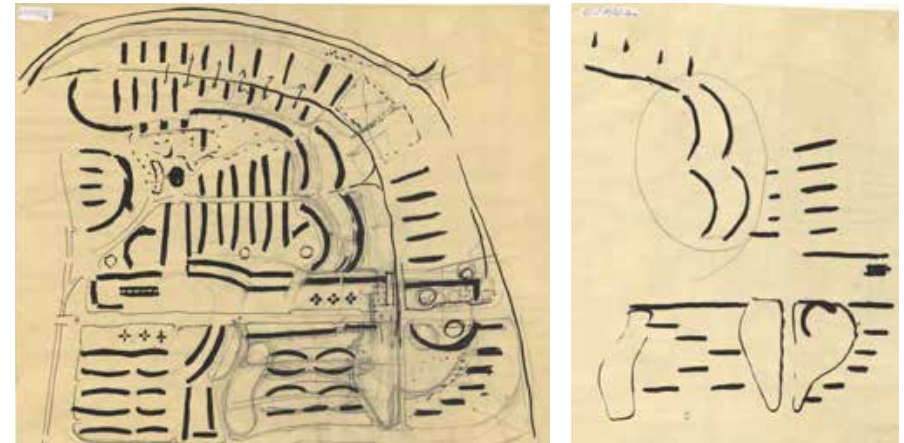
In basso: fig. 4.9 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Il sistema delle "vallette" ricalcato in blu (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, 60/197/15or).

quartiere e modalità d'uso dello spazio aperto¹⁶. Il disegno inedito, denominato "Sistemazione altimetrica e distributiva di progetto delle varie zone del quartiere", e conservato presso il "Fondo Moretti" dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, denuncia la necessità di mettere in campo un vero e proprio "progetto di suolo", essendovi riportati soltanto i movimenti di terra, i percorsi pedonali e carrabili, gli specchi d'acqua e le piazze pavimentate, ma soprattutto in virtù del fatto che sono stati deliberatamente omessi gli edifici (figg. 4.21-21b). L'immagine della struttura territoriale viene così trasferita, con rafforzato vigore, nei disegni d'insieme per Decima, dove imprime plasticità al suolo per mezzo di un leggero salto di quota, che delle forre restituisce i tradizionali lineamenti a "vallette" (fig. 4.9). Ne emerge un tassello perfettamente ricostruito del paesaggio della Campagna Romana, con le sue forre che si ramificano dal compluvio principale fino ai bracci più periferici. Considerando che ci si trova in un'area alluvionale, questo lavoro altimetrico permette di collocare gli edifici su un piano più elevato e di far funzionare le vallette come dei bacini di espansione¹⁷. Della morfologia laziale, dunque, non è ripreso solo un riferimento paesaggistico ma anche un potenziale modello di funzionamento idrogeologico e di convoglio delle acque. Ciò si evince chiaramente dal rapporto altimetrico tra il *plateau*, situato in alto, e l'alveo inondabile (coincidente con la quota di campagna) in basso. Con questo progetto Moretti esprime una cifra originale, in cui l'architettura si immerge in un paesaggio a metà tra il palinsesto e l'invenzione, ma che dichiara la sua appartenenza alla profondità storica e mitica della geografia del luogo.

Un progetto aperto e la “fratturazione del perimetro”

Il riferimento al paesaggio esteso tipico della campagna romana è, implicitamente, testimonianza del ritrovato rapporto con il paesaggio orizzontale del territorio metropolitano che Moretti va sostenendo fin dai tempi del Piano Intercomunale¹⁸ e dei progetti per il Parco Archeologico dell’Appia Antica¹⁹. In alcuni disegni, conservati presso l’Archivio Centrale dello Stato, Moretti si spinge a immaginare uno sviluppo esponenziale della scala dell’insediamento. Sono certamente schizzi tracciati velocemente – per quanto la maglia stradale di una possibile espansione sia riportata anche nel plastico e nella relazione di progetto – in cui le linee di forza del quartiere vengono estese ad un’area molto vasta, permettendoci di supporre l’intenzione di uno sviluppo immobiliare futuro (figg. 4.10-11).

Da questi schemi appaiono evidenti tre aspetti particolarmente significativi: in primo luogo l’estensione generale che Moretti immagina per l’intero comprensorio INCIS, grande oltre quattro volte quello effettivamente realizzato, a dimostrazione che il quartiere non è un disegno compiuto ma un principio insediativo estendibile. In seconda istanza la tendenza del progetto a trovare la propria misura e le proprie regole compositive solo per eventi occasionali, ribattendo certamente alcune configurazioni spaziali ricorrenti, ma evitando di replicarle meccanicamente. Infine le modalità operative con cui il progetto, urbanistico prima e architettonico poi, prende forma. Queste sono eredi di una tradizione razionalista europea che Moretti sicuramente conosce bene²⁰. Ciò viene confermato se si osserva come l’impianto urbano prenda le mosse non dal rapporto di prossimità tra edifi-



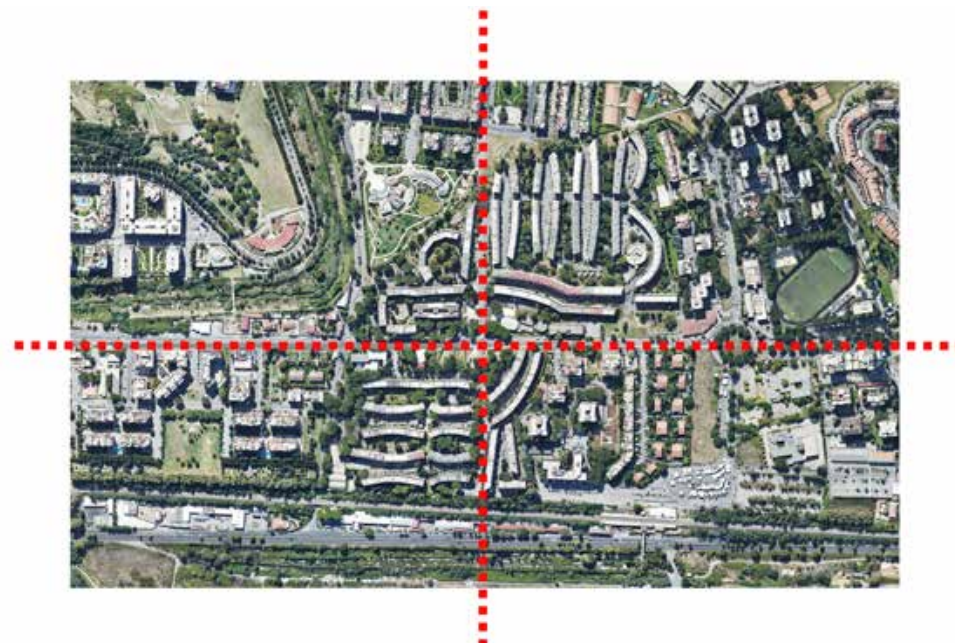
cato e spazio di contatto – come nella migliore tradizione pittoresca e come in molti dei piani Ina-Casa – bensì dalla definizione prioritaria della viabilità carrabile e dal modo in cui essa organizza la disposizione più o meno libera dei volumi edilizi. Quest’ultimo punto può apparire controverso, soprattutto tenendo a mente gli scritti teorici di Moretti e la sua lettura lirica e personalissima dello spazio per come emerge in “Strutture e sequenze di spazi”. La dicotomia tra il funzionalismo di alcune scelte e il primato dello spazio (ma nel caso di Moretti non sarebbe sbagliato parlare di “vuoto” anche alla scala urbana) è una costante della poetica morettiana e apre a una serie di questioni interpretative di indubbio interesse e di difficile sintesi, al punto di far usare a Francesco Garofalo la definizione di “sincretismo culturale”²¹. In ogni caso, dall’osservazione dei disegni emerge che la capillare maglia viabilistica non è indifferente alla presenza dei volumi costruiti, i quali, pur distaccandosene fisicamente, intervengono a deformare i tracciati e le percorrenze secondo una logica eminentemente visuale.

figg. 4.10, 4.11 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. La fratturazione del perimetro: schizzi per un’estensione dell’insediamento (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, a sinistra: 60/197/3or; a destra: 60/197/3or).

All'asse di scorrimento di viale Camillo Sabatini, che dà accesso al quartiere provenendo dall'EUR fungendo da Cardo, il masterplan contrappone un Decumano, che termina da un lato contro la massicciata della ferrovia, e dall'altro punta scenograficamente alla facciata della chiesa mai realizzata di "Santa Maria Mater Ecclesiae", progettata dallo stesso Moretti e rimasta al livello preliminare. Da questo contro-asse si penetra nei comparti residenziali che, con distribuzione a pettine, danno infine accesso alle residenze. All'incrocio tra i due assi, inserita in uno dei quattro angoli alla maniera del foro romano, si colloca la piazza commerciale del quartiere. Sette alte torri mai realizzate – di cui 4 a pianta stellare e 3 con planimetria a "H" – avrebbero dovuto marcare con la loro forza plastica il canale di traffico di viale Sabatini, oltre che alzare sensibilmente la densità abitativa del quartiere senza dispendio di spazi aperti. Un'ottava torre, con impianto a "V", avrebbe dovuto inserirsi nella tasca libera di via Vincenzo Ugo Taby.

Confrontando il disegno del progetto realizzato con lo schema previsionale, salta all'occhio il ridimensionamento del ruolo dell'impianto cardo-decumanico all'interno di una configurazione assai più vasta. Superata una certa estensione, in effetti, il quartiere faticerebbe a mantenere fede a una regola insediativa così rigida. L'incrocio tra l'asse di accesso e la sua perpendicolare ha avuto probabilmente, nella genesi progettuale, solo il ruolo di atto fondativo, senz'altro utile ma da abbandonare alla prima occasione (fig. 4.12).

Ciò emerge con maggiore evidenza se si mette a confronto l'impianto descritto con il modo in cui Moretti tratta gli impalpabili margini dell'insediamento. Decima non ha un



disegno finito, concluso nella sua configurazione planivolumetrica, ma anzi si apre continuamente e in modi sempre differenti a ciò che sta al di fuori dei suoi limiti amministrativi, lasciandosi scivolare nuovamente nel paesaggio agricolo "strutturalista" della Campagna Romana. Ancora una volta, nelle soluzioni progettuali si rintracciano le riflessioni teoriche di Moretti, in particolare quella discontinuità dello spazio caravaggesco per cui

“il perimetro è volutamente fratturato dalla composizione, volutamente casuale, dispensabile. La casualità del perimetro è l'ultima esigenza reclamata da un mondo figurativo assunto come estraneo ed impossibile a dominare, da un 'naturalismo' estremo”²².

fig. 4.12 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Il sistema cardo-decumanico come principio insediativo "transitorio" e non imperativo (elaborazione dell'autore da Google Maps, 2021).

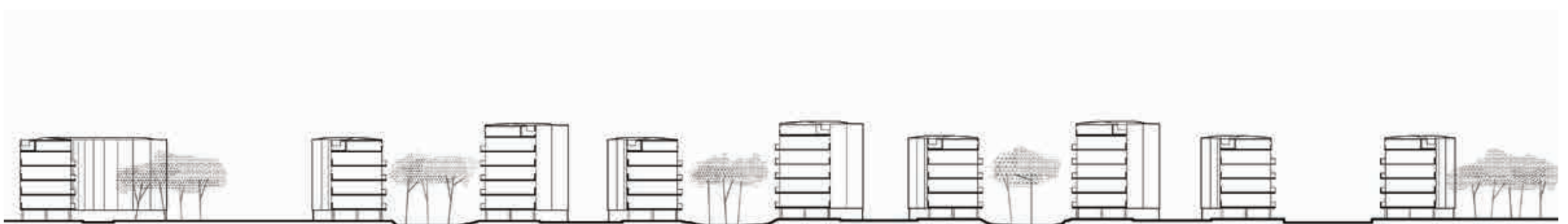
Il quartiere, come il territorio, non comincia e non finisce ma occupa, deformandola, una porzione di suolo. Quando il disegno finisce, le condizioni preesistenti tornano a reclamare il proprio posto e le proprie regole.

Una delle prime proposte di masterplan che il progettista elabora prevede la distribuzione delle percorrenze interne al quartiere su tre diversi livelli: l'asse di penetrazione principale alla quota più alta, la viabilità carrabile interna alla quota intermedia e gli spazi pubblici pedonali, le aree vegetalizzate e i *playground* a una quota ancora inferiore²³. Anche in questo caso si tratta dello sviluppo di quanto già sperimentato al Villaggio Olimpico, dove l'aver portato la viabilità di corso Francia su un cavalcavia ha ottenuto un certo successo spaziale, percettivo e funzionale²⁴. A Decima, però, le condizioni al contorno sono assolutamente ordinarie e l'orografia tende ad annullare le differenze di quota piuttosto che esaltarle. Per adempiere a tale proposito si sarebbe dovuta intraprendere un'operazione di movimento terra ritenuta eccessiva dall'ente finanziatore. Per questo motivo si decide di ridurre a più riprese la complessità a una sola variazione di altezza che oscilla tra 0,90 e 1,50 m.

Guardando al modo in cui le strade locali si avvolgono su se stesse, perdendosi in tornanti e *cul de sac*, il riferimento alla forra appare di nuovo pertinente. A percorrerne a piedi gli spazi ci si rende conto di come il quartiere sia impostato sul rapporto dialettico tra due livelli, posti a una differenza altimetrica molto lieve ma sensibilmente apprezzabile (fig. 4.13). Tale scarto corrisponde effettivamente ad una diversificazione funzionale: nel comparto nord, il piano di calpestio dei piani *pilotis* è rialzato sia rispetto alla strada carrabile sia rispetto alle sistemazioni a verde. Nel comparto sud invece la viabilità è complanare con il piano *pilotis*, lasciando a una quota inferiore solo le vallette che divengono così apprezzabili nella loro sostanziale alterità.

La diversificazione di trattamento è anche materica: salvo eccezioni il piano superiore è minerale, a esso appartengono non solo le superfici asfaltate di strade e marciapiedi, ma anche quelle in cemento grezzo dei piani *pilotis*. Al contrario la quota inferiore è sempre vegetale e solo saltuariamente incisa da percorsi che sono comunque ridotti a poco più che sentieri nel verde. Si può affermare dunque che se la quota più alta è urbana, quella inferiore, che corrisponde alla quota di campagna, ha un carattere decisamente naturalistico.

fig. 4.13 -
Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Sezione urbana. Il suolo è interattivo in quanto "risponde" alla presenza degli edifici sopra di esso. Le "vallette" occupano gli spazi di "distacco" tra un blocco e l'altro (disegno dell'autore).





Piegare, deformare la convessità

Alle alterazioni del suolo, che producono un piano di campagna “accidentato”, corrisponde in alto l'intradosso del piano *pilotis*, che solleva gli edifici di circa 2,40m da terra²⁵. Questa combinazione è senz'altro rappresentativo della volontà di costruire una quota urbana in cui muoversi liberamente e senza impedimenti fisici né visivi. In questo modo le relazioni che si tessono all'interno del quartiere sono ben più complesse di quelle tradizionali e le possibilità di percorrere itinerari differenti sono potenzialmente infinite. Camminando nel quartiere si può sperimentare la grande libertà di movimento che questo offre; gli edifici residenziali sono percepiti non come dei vincoli ma come delle “soglie” che, una volta varcate, danno accesso a un ambito molto diverso dal precedente (fig. 4.14).

Si tratta per la gran parte di snelli volumi lineari che galleggiano su uno spazio aperto continuo e fluido che Moretti “tormenta” approfondendo, con grande libertà e fantasia, il tema del blocco a edifici curvati contrapposti che aveva già adottato al Villaggio Olimpico per l'invaso di piazza Grecia. La configurazione descritta – al contrario del Villaggio Olimpico in cui è unica eccezione e coincide con la piazza del quartiere – qui si fa norma e diventa una situazione tipica. Gli spazi che si alternano ai corpi di fabbrica, leggibili come i loro retri, sono invece assimilabili a quelle zone che in *Strutture e sequenze di spazi* l'architetto definisce “liberazione limitata”²⁶; I volumi convessi degli edifici residenziali sottopongono questi spazi a una compressione, subito seguita da una fuga liberatoria verso le estremità, le quali si

fig. 4.14 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Una sequenza spaziale attraverso il quartiere (elaborazione fotografica dell'autore).

aprono a ventaglio sugli spazi aperti oltre le terminazioni delle stecche.

Trasversalmente a queste visuali, l'alternanza di corpi di fabbrica ricurvi e contrapposti permette di produrre una sequenza non uniforme di spazi dilatati e compressi. Questa assoluta aderenza tra concavità e convessità, così come può essere letta orizzontalmente, può essere ugualmente indagata prendendo a riferimento l'asse verticale. Osservati dalla quota urbana, i volumi residenziali sembrano immaginati per dialogare con una scala assai diversa da quella del quartiere: la scala estesa del territorio e del paesaggio che diventa struttura dell'insediamento.

Un noto schizzo conservato all'Archivio di Stato consente, attraverso l'introduzione assai rara del colore, di comprendere la natura di tale spazialità. L'uso compatto del verde occupa il vuoto tra gli edifici e assume funzione riempitiva tra le forme piene (fig. 4.15). Le pennellate verdi che si insinuano tra le "svirgolate" nere di ciò che è costruito potrebbero far pensare a un'intenzione simile a quella prevista al QT8, con la natura utilizzata per occupare lo spazio vuoto con funzione di legante. Il risultato è quello di un suolo che ribatte topologicamente l'impronta di ciò che "sente" sopra di sé. I volumi agiscono come dei magneti che attirano o respingono il basamento sul quale sono invitati a posarsi. Il piano di campagna piatto e multidirezionale è deformato e stirato, le sue pieghe vanno inarcandosi sotto gli edifici e rilassandosi nei varchi tra essi. Ne emerge una superficie accidentata, non indifferente alla presenza degli oggetti architettonici e anzi compartecipe dell'articolazione spaziale.



È facile ritrovare nella sezione urbana del quartiere i convincimenti più solidi del pensiero morettiano, in cui il vuoto e il pieno sono frutto di un unico procedimento compositivo, per cui l'uno viene modellato attraverso la manipolazione dell'altro e viceversa, senza che sia possibile stabilire una chiara derivazione logica tra le due forze in gioco (figg. 4.16-17-18). A Decima dunque, nonostante edificato e strada rispondano a logiche generative differenti, non è possibile slegare semplicemente il disegno della maglia stradale dalla disposizione dei volumi costruiti. Questo per via della particolare conformazione che l'autore dà a tali volumi, i quali sono articolati in modo da conferire proprio alla strada un'andatura variegata, facendosi a volte quinte serrate, a volte disponendosi di taglio, altre ancora

fig. 4.15 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Schizzo preliminare. La natura si infila e occupa lo spazio tra le sagome degli edifici (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, 60/197/7or).

“arricciandosi” su sé stessi alla maniera di un *crescent*. La convessità diviene così ostaggio del “manipolatore” Moretti, il quale ne fa uno strumento compositivo utile ai propri scopi. Essa diviene parte di una scrittura che “nel proporre l’addensamento, il restringimento, la continuità, anziché il distinguere il togliere, il separare, sembra [...] voler rinunciare a seguire il principio della ‘dilatazione dello spazio’ che caratterizza l’intervento ‘modernista’ nella città”²⁷.

Ecco che emerge come, fin dall’adozione di alcuni principi fondamentali del Movimento Moderno, l’autore sia convintamente un esponente del suo tempo, seppure nel solco di

figg. 4.16, 4.17 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. La canoepa di pini forma una calotta che ombreggia gli spazi aperti.

In alto: fotografia dello stato attuale (foto dell’autore).

In basso: disegno di progetto.



un approccio critico al funzionalismo più dottrinale. Questa sistematica ambiguità passa per l’idea che lo spazio aperto sia dotato di una certa “pressione” capace di deformare l’architettura, per cui “le piazze sono pensate come pieni che quasi comprimono gli edifici lineari delle residenze modellandone l’impianto generale come se fosse una grande modanatura”²⁸. Il primato tipologico, l’ottimizzazione produttiva degli elementi, la regolarità delle condizioni di accesso e di affaccio sono temi che, pur presenti nella concezione generale, vengono via via smontati dall’architetto, non per essere sostituiti con altri parametri ma per subire manipolazioni e alterazioni. L’aderenza tra forma della residenza e forma dello spazio aperto è totale²⁹.

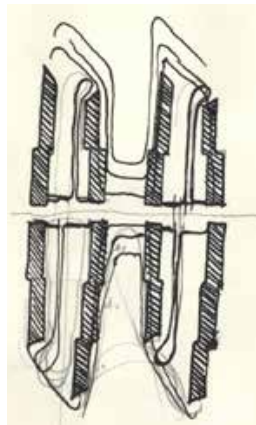
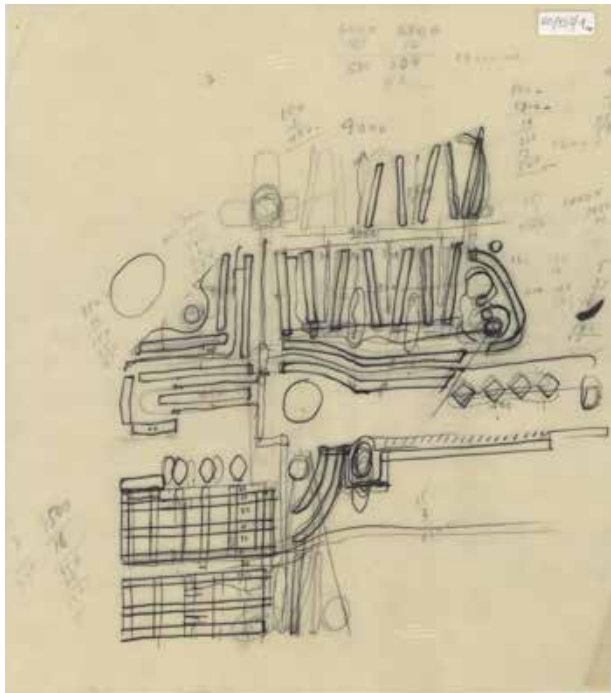
In questo quartiere c’è la ferma intenzione di concepire insieme i corpi edilizi, il suolo, la vegetazione e la rete infrastrutturale, e dunque di generare uno spazio urbano compiuto in cui il l’oggetto convesso venga “stressato” a tal



fig. 4.18 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Disegno di progetto. Gli spazi trattati a verde sono alternati a corti prevalentemente minerali. Sotto i *pilotis* si può osservare il salto di quota che articola le “vallette”.

punto da riuscire quasi a produrre una concavità su uno dei due fronti. Questa concavità è impossibile da ottenere disponendo di un solo elemento – a meno di non incidere negativamente sulla regolarità degli alloggi – ma si ottiene solo per opposizione di due volumi, piegati fino quasi a toccarsi. A riprova di ciò si veda lo schizzo, probabilmente riferibile a una fase iniziale del progetto, in cui tale effetto visivo vuole essere ottenuto attraverso due corpi lineari ma convergenti (fig. 4.19). O ancora il tentativo, assai più modernista, di scaltellare i singoli corpi scala (fig. 4.20). Gli effetti che derivano da questa impostazione non sono dunque evidenti nel singolo volume edilizio ma si palesano solo nel momento in cui due o più stecche arcuate vengano accostate, contrapposte,

figg. 4.19, 4.20 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Studi e tentativi di configurazione volti a deformare il volume edilizio convesso (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, a sinistra: 60/197/1or; a destra: 60/197/12or).



o messe in sequenza. Il convergere delle teste fino quasi a toccarsi denuncia in fondo l'ostinazione nel voler ricavare una piazza avendo a disposizione solo due stecche parallele. L'apparente disordine del disegno generale è semplicemente la somma di tutte queste azioni, operate tuttavia a partire da un tipo sempre uguale a sé stesso.

L'ambiente urbano che si ottiene da questo procedimento è quanto mai vicino alle proporzionate spazialità della città storica ma senza che sia lasciato adito a fraintendimenti sulla autentica appartenenza dell'intervento ai ranghi del moderno. La stessa adozione diffusa del piano pilotis, sollevando gli edifici da terra, rende ancor meno calzante l'aderenza tra edificio e quinta urbana che tanto orienta il dibattito sulla forma della città. Impossibile non vedere in questa manifestazione una aderenza piena a una linea culturale tutta interna al Movimento Moderno, oltre che una conoscenza profonda della produzione dei suoi contemporanei.

Suolo come dispositivo di percezione

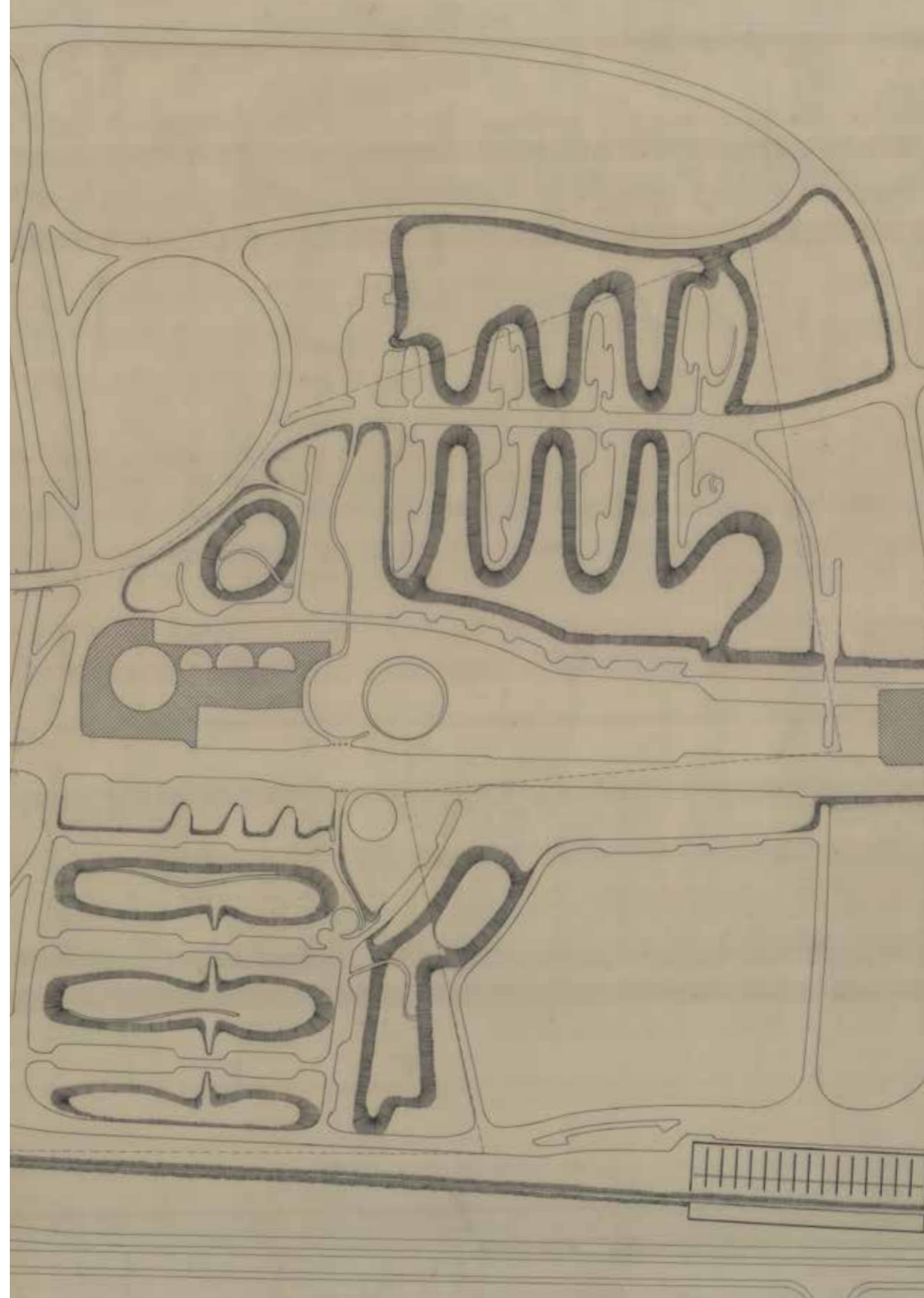
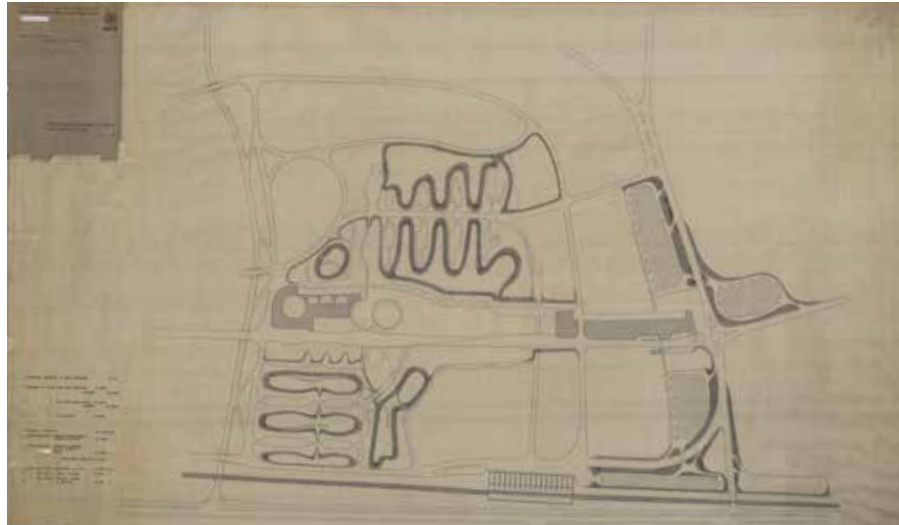
I tre temi sopra analizzati – il paesaggio di forra come *texture* generativa, il *margin*e del quartiere come condizione liminare anziché di chiusura e la manipolazione del *volume* come modalità di risposta dell'architettura alle istanze geomorfologiche – sono stati portati ad esempio come gli strumenti che il progettista adotta per lavorare con la natura e con l'immaginario paesaggistico dei luoghi.

Da qui l'estremo interesse del metodo messo in campo da Moretti: lo spazio urbano concavo che si ritrova a Decima non è il risultato, come lo sarebbe stato per Sitte, di un ne-

gativo che scava la massa urbana continua, ma piuttosto di un'operazione plastica imposta ai corpi di fabbrica fin dalle prime fasi di concezione del disegno urbano. L'abilità di Moretti sta nel non rimettere in discussione il ragionamento morfotipologico all'origine dell'oggetto convesso, quanto piuttosto di imporgli delle deformazioni riconoscibili in quanto operazioni intenzionali. Questa complessità spaziale è stata fin'ora affrontata da un punto di vista volumetrico, comprendendo che le modalità con cui Moretti manipola la massa architettonica sono parte di un vasto repertorio compositivo che a Decima egli applica a una scala urbana³⁰ (figg. 4.21-21b).

Gli spazi di distacco tra un volume e l'altro si riducono non solo otticamente, grazie alle correzioni percettive che Moretti mette in campo, ma anche e soprattutto nel "sentire" corporeo di chi li attraversa a piedi (fig. 4.22). Scendendo

fig. 4.21, 4.21b (dettaglio) - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. "Sistemazione altimetrica e distributiva di progetto delle varie zone del quartiere": La concezione degli spazi aperti come "progetto di suolo" del quartiere (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, 60/197/U5).



nelle vallette e risalendo, e di nuovo riscendendo e risalendo, si ha la percezione non solo di aver esplorato per alcuni metri un pezzo di paesaggio naturale, ma di una più generale oscillazione che Moretti non esita a definire “emotiva”³¹. È con il corpo e attraverso il suo movimento che lo spazio di Decima può essere compreso e misurato. Per mezzo delle sue articolazioni e delle sue sensibilità esso dà forma all’ambiente che lo circonda, giacché

“è errato pensare che il movimento avvenga semplicemente nello spazio [...]. Al contrario, creiamo formalmente lo spazio nell’atto stesso di muoverci; creiamo qualitativamente una certa caratteristica spaziale con la natura stessa del nostro movimento – uno spazio ampio e aperto o uno spazio stretto e resistente, per esempio”³².

L’atto del *situarsi* corporeamente nello spazio è un punto fermo della ricerca husserliana: attraverso la definizione di alcune “combinazioni percettive”, egli individua le modalità con cui il corpo riconosce la propria presenza nel mondo: in particolar modo, con quella che chiama “sensazione cinestetica”³³ intende la presa di coscienza del rapporto tra sé stessi (o per meglio dire, tra il proprio corpo) e il contesto spazio-temporale in cui si è immersi. Tale “riconoscimento” avviene grazie al movimento, in base al quale gli oggetti mostrano profili diversi a seconda della prospettiva da cui vengono guardati. Questo “cambiare faccia” ci consente di riconoscere, di riflesso, il nostro movimento nello spazio³⁴. Siamo di fronte a un principio che viene esasperato dall’architettura convessa: se pensiamo a Decima possiamo convenire che, non solo ci è consentito di muoverci libera-



mente attorno agli edifici, ma addirittura possiamo passarci sotto e, grazie alle ondulazioni del suolo, il punto di vista si alza e si abbassa secondo un chiaro progetto di articolazione spaziale. Ecco allora che la “sequenza spaziale” morettiana, con la sua fluidità, si offre come la modalità privilegiata di percezione dello spazio aperto ma anche delle architetture, in quanto “il senso esperito della continuità del [...] movimento è una condizione necessaria di possibilità perché due adombramenti possano essere vissuti come due diverse prospettive dello stesso oggetto”³⁵.

Questi spazi, che potrebbero apparire come delle “rimanenze” di un disegno generale, trovano una propria ragione proprio nell’idea di qualificare, attraverso il disegno del suolo, tutto il piano orizzontale della città convessa. Laddove

fig. 4.22 - Luigi Moretti et al., *Decima*, Roma. Una vista di progetto. Il suolo è un dispositivo di percezione complesso e articolato che si insinua sotto gli edifici, “guida” le piegature dei volumi e dialoga con le ombre profonde del piano *pilotis* (ACS, Fondo Luigi Walter Moretti, 60/197/00883).

per Sitte gli scarti residuali vanno nascosti nello spessore dell'edificato, l'architetto romano sceglie di esaltarne il potenziale espressivo nutrendosi “con la ricchezza, dispiegata e causale, degli infiniti rapporti formali leggibili nel paesaggio; ricchezza e cioè imprecisione”³⁶.

Ciò che rende significativa l'esperienza di Decima è proprio il fatto che possiede tutti i requisiti per essere annoverato senza remore come un esempio di progettazione ancora decisamente funzionalista, rimanendo al tempo stesso un quartiere intrinsecamente esperienziale³⁷, per l'abilità che il suo progettista dimostra nel saper prendere un “archetipo ambientale” e modellarlo secondo la propria chiave personale. La natura è ancora vista con gli occhi di un architetto, ossia come un pretesto compositivo che riesca a fornire le occasioni necessarie per integrare il progetto nel suo contesto, cominciando probabilmente a demolire l'idea stessa della città convessa.

L'invezione del palinsesto

Émile Aillaud: la Cité des Courtilières, Pantin

La Cité des Courtilières è un vasto insediamento di edilizia sociale per 1233 alloggi, realizzato da Émile Aillaud tra i comuni di Pantin e Bobigny, due municipalità della prima cintura parigina. Si tratta del primo grande intervento di Aillaud in Île-de-France, nonché di uno dei più noti e celebrati. Iscritto dal 2008 nell'elenco delle opere “Patrimoine du XXe siècle” da parte del Ministero della Cultura, è stato sottoposto negli ultimi quindici anni a importanti opere di riqualificazione che, se da un lato lo hanno salvato dalla più volte paventata demolizione, ne hanno tuttavia alterato parzialmente la configurazione originaria³⁸.

Progettato a partire dal 1955, si presenta come un quartiere autonomo dotato di molte delle attrezzature necessarie per l'autosufficienza di una cittadella, come la piazza del mercato, diverse attività commerciali, le scuole e l'asilo nido³⁹. Al contrario di Decima, questa *Cité* va a occupare un'area già all'interno della città diffusa e distante circa 2 km dal Boulevard Peripherique che segna il confine di Parigi. Si tratta dunque di un intervento che non è isolato ma circondato da un edificato modesto, spesso spontaneo. Il programma edilizio prende avvio in seguito allo svincolo di una vasta area di servitù militare adiacente al Fort d'Aubervilliers. Quest'area era precedentemente occupata da piccoli orti di sussistenza, molti dei quali esistono ancora oggi sull'area che divide il *Grand Ensemble* dal forte militare. Aillaud viene incaricato di elaborare un masterplan, che organizza come un variegato programma edilizio – comprendente una *cité*

d'urgence da costruirsi in tempi rapidi e la successiva realizzazione del quartiere vero e proprio – suddiviso in quattro comparti, il cui programma è sviluppato da diversi enti coinvolti a vario titolo nei programmi di edilizia sociale, ma tutti comunque affidati alla mano progettuale dello stesso Aillaud.

Il progettista imposta l'operazione sulla presenza di un lungo volume sinuoso, alto 5 piani e lungo circa 1,5 km, che ripiega su sé stesso per racchiudere al suo interno un'estesa superficie verde di quasi 4 ettari. Attorno alla serpentina si dispongono aleatoriamente gruppi di torri con pianta "a tribolo", cui il progettista assegna una deliberata funzione di *landmark* svettanti nel frugale paesaggio urbano della *banlieue* parigina (fig. 4.23).

Completano il masterplan alcuni edifici lineari sagomati a "dente di sega" che, nel loro fraporsi tra l'osservatore e gli ambiti esterni all'area di intervento, chiudono percettivamente le viste interne al quartiere e schermano allo sguardo i fondali indesiderati. Per concludere, nel comparto nord, una piazza (che si può definire "all'italiana") si organizza sui due lati della Avenue des Courtillières: si tratta di un misurato *parvis* trapezoidale su cui si svolge il mercato del mattino e su cui affacciano le attività commerciali del quartiere. La piazza del mercato è stata demolita nei primi anni Duemila nell'ambito del progetto di riqualificazione della *Cité*⁴⁰.

"Fondare l'identità del sito"

Nonostante la grande complessità dell'intervento, il disegno dell'insieme si risolve proprio nel gesto perentorio del-





la serpentina che marca l'iconicità del nuovo insediamento. Questo segno territoriale ha in sé la forza di organizzare lo spazio urbano attraverso la progressione degli ambiti di privatezza, gerarchizzando lo spazio generico e astratto del piano libero modernista. Anche in questo caso, nonostante il dichiarato tentativo dissimulatore, è dalla convessità che l'architetto deriva le regole per la costruzione della città⁴¹. Si tratta sostanzialmente di un edificio in linea ottenuto, secondo la prassi dello studio di Aillaud, attraverso una composizione di conci modulari giustapposti in modo che combacino per i lati corti ciechi. Similmente a quanto fa Moretti a Decima, la rigida ripetibilità tipologica delle case in linea è deformata al fine di evitare una aggregazione lineare. Aillaud però va oltre e, piegando plasticamente l'intero modulo (anziché "tirarlo" semplicemente per gli angoli come fa Moretti) ottiene dei conci di eguale raggio che corrispondono ai singoli corpi scala. Questi conci sono di due "taglie": uno più piccolo che si inarca verso l'esterno e uno grande che, al contrario, ripiega all'interno. L'alternanza apparentemente stocastica dei due diversi moduli definisce dunque un nastro edificato sinuoso che ritaglia e isola una porzione di paesaggio (figg. 4.24-25).

Complessivamente, il gesto sinuoso trova giustificazione nella propria autonomia formale, che è d'altronde pienamente ascrivibile alle specificità del lavoro di Aillaud sulla residenza⁴². La serpentina è un gesto plastico, la cui immagine rimanda senza dubbio alla libertà espressiva del volume convesso liberamente articolato nello spazio. Questa però ha anche la deliberata funzione di ancorare l'intero progetto al suolo, di "fondare l'identità del sito"⁴³ che di per sé non

Nella pagina a fianco: figg. 4.24, 4.25 - Émile Aillaud, *Cité des Courtillères*, Pantin. La foto aerea del complesso appena realizzato e la medesima inquadratura nel 1999. Si può notare la crescita degli alberi che ora occupano volumetricamente l'invaso della serpentina (in alto: Archives Municipales de Pantin, 2Fi/822; in basso: Ph. Guignard/air-images)

possiede alcuna qualità specifica, né in relazione all'orografia, né alla vegetazione, né tantomeno a un palinsesto riconoscibile⁴⁴. Aillaud costruisce a tavolino delle nuove regole che siano in grado di determinare le trasformazioni presenti e future dell'area. Queste strategie, lungi dall'imporsi come un disegno finito, sono nella mente dell'architetto l'atto fondativo di un fatto urbano, necessariamente destinato a farsi palinsesto per le trasformazioni a venire.

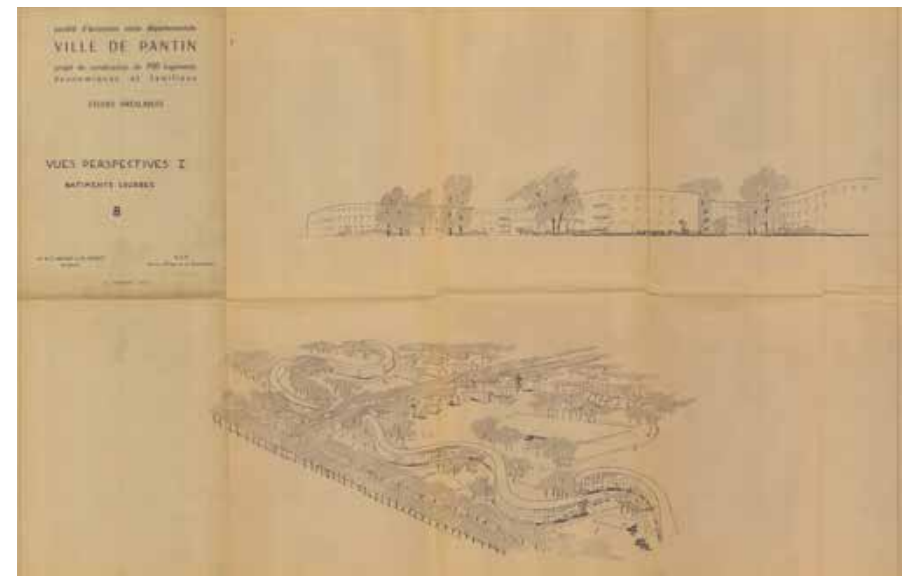
L'autonomia spaziale della serpentina, che Aillaud colloca in posizione baricentrica, viene giustificata attraverso l'introduzione di un dispositivo paesaggistico la cui importanza è tale da riuscire a orientare la forma e la giacitura del volume architettonico. Seppur realizzata, come abbiamo visto, sul sedime di alcuni orti di guerra, in un'area precedentemente sottoposta a servitù militare – dunque priva di evidenti vincoli orografici o vegetali – la serpentina sembra tracciare il suo percorso con l'intento di ricomprendere nel recinto un paesaggio naturale, fatto di morbide colline, avvallamenti, poggi e pendii, sui quali cresce una vegetazione fitta e rigogliosa, intervallata da praterie erbose e assolate.

Questo vasto parco, interamente progettato da Aillaud, è pensato come un paesaggio retroattivo, un palinsesto in divenire, che non esiste al momento della realizzazione ma a cui l'andamento curvilineo del volume residenziale si adatta e a cui cerca di aderire. Aillaud punta a costruire un luogo che sembri in tutto e per tutto preesistente al progetto della residenza. Definendo questa aderenza tra paesaggio (*a-priori*) e volume residenziale (*a-posteriori*), nel processo logico di Aillaud l'architettura non si articola autonomamente nello spazio, ma si adatta al paesaggio naturale e ai suoi plastici

Nella pagina a fianco: figg. 4.26, 4.27 - La suggestione del *crescent* di Bath.

In alto: una vista dello spazio aperto che fronteggia il *crescent*. (foto flickr/ Seier+Seier)

In basso: uno schizzo preliminare di Émile Aillaud, *Cité des Courtillères*, Pantin, 15 fév. 1955 (Fonds Aillaud, Cité de l'architecture et du patrimoine, NR-13-11-07-04).



movimenti di suolo. L'ambizione è l'invenzione di un frammento di "preesistenza" progettato *ex-novo* ma che possa sembrare esistere da prima degli edifici⁴⁵. In questo modo l'architetto parigino scardina le tradizionali modalità di costruzione della città convessa: egli rinuncia alla visione planivolumetrica della città e si affida a un'invenzione spaziale che sappia guidare e indirizzare gli esiti architettonici.

Il riferimento figurativo che l'autore ha in mente è dichiarato nel libro intervista “*Désordre apparent, ordre caché*” e guarda alla scenografia pittoresca della città inglese di Bath, dove l'edificato si libera da ogni vincolo geometrico razionale per trasformarsi nella quinta dello spazio aperto che assume la forma di un tappeto verde punteggiato di alberi maestosi.

“Una vista aerea di Bath, questa meravigliosa città inglese del XVIII secolo, mi ha enormemente colpito. Mostrava un edificio che serpeggiava, che ondulava nel mezzo di un parco di alberi centenari. Questo è ciò che ho provato a fare, più semplicemente, alle Courtilières, a Pantin”⁴⁶.

Il parallelismo con Bath è particolarmente significativo per comprendere l'immaginario urbano di Aillaud (figg. 4.26-27). In esso l'architetto francese non vede un'allusione pittoresca da replicare, quanto piuttosto una chiara idea di costruzione urbana che si porta implicazioni di tipo percettivo e dinamico⁴⁷. In primo luogo nell'immagine di un “edificio che serpeggia in un parco di alberi” egli vede un rinnovato rapporto con la natura per la città moderna. Il richiamo a tale relazione non ha intenti retorici ma si limita a evocare i bisogni primari dell'individuo come quelli legati alla vita all'aria aperta, e alla necessità di disporre di una porzione di spazio aperto da abitare. Oltre all'esplicito riferimento formale alla città di Bath, si può comunque intravedere nel parco un riferimento al paesaggio della campagna inglese, alle ondulazioni del terreno e alle articolazioni della vegetazione costruita per macchie compatte sullo sfondo di radure e praterie. Ciò che non corrisponde al modello è però il ruolo

stesso affidato al paesaggio, ossia lo scopo per cui la macchina percettiva viene messa in moto. Al contrario di quanto avviene nella tradizione del giardino pittesco, il progetto dello spazio aperto a Les Courtilières non ha lo scopo di inquadrare e selezionare le viste, ma piuttosto di costruire un ritmo, una scansione temporale che accompagni il visitatore nella sua esplorazione.

Con un'operazione di ritaglio territoriale, ampia ma precisamente definita, il progettista cerca una dimensione architettonica che possa farsi essa stessa “immagine della città”. A questa struttura è demandato il compito di accompagnare lo sguardo e il movimento del soggetto, assicurando una continuità paesaggistica fatta di superfici a prato, percorrenze pedonali, masse boscate e arboree. Allo stesso tempo il progetto si distanzia dai fondamenti dell'estetica pittoresca per il fatto di non cercare l'isolamento dell'oggetto di valore rispetto al *background*, in quanto è l'edificio che costituisce il fondale della scena e la vegetazione si frappone tra esso e l'osservatore a costruire un piano percettivo intermedio (figg. 4.28-29).

In questo modo il paesaggio non è più da intendersi come l'eccedenza di una composizione oggettuale, ma è assunto come preesistenza qualificante con cui il progettista deve necessariamente fare i conti. Il disegno degli spazi aperti declina allora in chiave paesaggistica il senso stesso della città convessa, costruita tradizionalmente per presenze totemiche composte liberamente nello spazio, e si impone come la struttura che dà forma al luogo. Il recinto cui la serpentina allude altro non è che un dispositivo utile a limitare il frammento di paesaggio che vi è racchiuso e con lo scopo



di amplificarne l'area, poiché “il limite *definisce* l'illimitato, e lo mostra come infinito proprio perché, nel suo essere limitato non è più indefinito”⁴⁸. Questo è il cuore di tutto l'intervento e viene trattato, fin nelle definizioni di dettaglio, come uno spazio altro dalla città, isolato e protetto. Il principio che deriva da quest'impostazione permette di rileggere chiaramente una differenza sostanziale tra ciò che è dentro e ciò che è fuori ma soprattutto, grazie all'imposizione di un limite, espande il parco interno verso una dimensione territoriale.

Il traffico automobilistico è espulso al di fuori del recinto e incanalato in un percorso anulare che serve tutti i vani scala e gli stalli dei parcheggi, senza penetrare all'interno e senza che sia in alcun modo visibile. D'altro canto è possibile osservare come tutte le presenze non idonee a questo proposito siano state programmaticamente collocate fuori dalla serpentina: la scuola primaria, il liceo, i parcheggi, la piazza del mercato e le attività commerciali trovano posto a debita distanza. Vista da dentro, la massa architettonica è un limite etereo e discreto che isola uno spazio silenzioso e protetto. Qui il progetto del paesaggio assume una rilevanza del tutto nuova e inusitata, soprattutto se paragonato al ben più esiguo riguardo che gli viene accordato da altri importanti architetti impegnati negli stessi anni in interventi di simile importanza⁴⁹.

Lo spazio è determinato da lievi movimenti del suolo che raggiungono un'altezza tra i 4 e i 4,5 metri. La vastità dell'invaso consente però di non produrre mai un paesaggio drammatico. Più che di colline si può in questo caso parlare di lievi pendii, i quali raggiungono la vetta su distanze che si esten-

figg. 4.28, 4.29 - Émile Aillaud, *Cité des Courtilières*, Pantin. Il parco prima del progetto di riqualificazione. Le due fotografie, prese da posizioni simili, rendono conto della diversa percezione del parco e dell'architettura a seconda che gli alberi siano spogli o meno (foto “Rapport sur la rénovation urbaine concernant le Serpentin dans le quartier des Courtilières à Pantin” IGAP/CGPC, 2007)

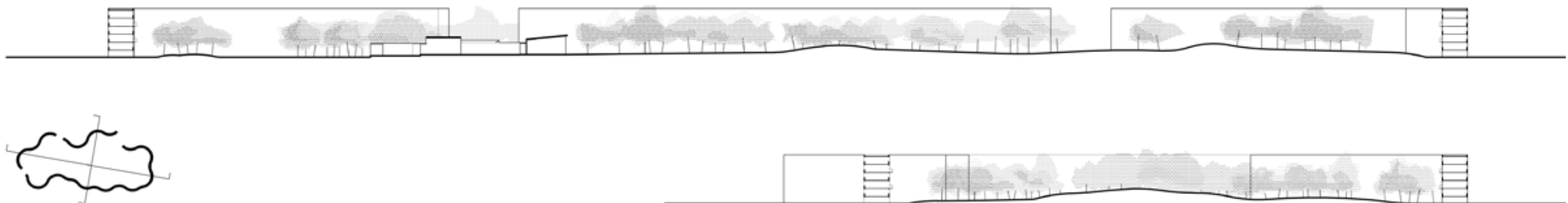
fig. 4.30 - Émile Aillaud, *Cité des Courtilières*, Pantin. Sezioni urbane sulla serpentina (disegno dell'autore).

dono per centinaia di metri. Ne deriva che tali sommovimenti non siano mai percepibili a primo impatto ma si disvelino solo ad uno sguardo attento, concentrato su una leggera divergenza dal parallelismo tra gli impalcati orizzontali dell'edificio-fondale e il suolo in primo piano. D'altro canto può capitare che in alcuni punti, quando i poggi raggiungono il loro apice, l'edificio arrivi quasi a sparire dietro il prato all'inglese, parzialmente nascosto dalle macchie della vegetazione.

L'ambiguità su cui gioca Aillaud è dunque tutta incentrata su un rapporto dimensionale tra estensione orizzontale del parco e altezza del fronte costruito che è nettamente sbilanciato verso la prima: se infatti la superficie è di 4 ettari, l'altezza della serpentina non supera mai i cinque livelli fuori terra, con un rapporto tra queste due che oscilla tra 6/1 e 27/1, calcolati rispettivamente nel punto di massima compressione e massima lontananza tra fronti interni contrapposti⁵⁰ (fig. 4.30). Vista l'enorme estensione degli spazi, la percezione dell'intero recinto è frammentata e celata talvolta dai pendii artificiali, tal'altra dalle fitte masse arboree, altre ancora dall'edificio stesso che, ripiegando, arriva a nascondere una parte di sé stesso. Sostando all'interno del recinto appare infatti impossibile abbracciare con lo sguardo tutta la massa edificata in quanto le sue spire, liberandosi nello spazio, finiscono spesso col sovrapporsi visivamente, di

modo che una parte del volume arrivi a coprirne delle altre, impedendone la visione unitaria. Il nastro viene percepito sempre per parti sfuggenti e definite di cui si non si arriva mai a catturare una visione frontale né di spigolo, aprendo al sospetto che la parte nascosta possa celare un'ulteriore tasca o un'interruzione attraverso cui poter uscire. L'entità delle sue dimensioni impedisce di riconoscere in esso una corte, o uno spazio chiuso, ma ne ascrive le intenzioni alla scala del paesaggio territoriale che organizza e ordina il ruolo percettivo del costruito in funzione di una certa idea spaziale. Ne deriva l'immagine di un progetto che induce continuamente al movimento: chi si trova all'interno è portato ad inseguire senza sosta le volute del nastro, fino a scoprire una nuova porzione di edificio che subito ne cela però, un'altra.

Se si guarda al disegno planimetrico del progetto del parco conservato nel "Fond Émile Aillaud" della "Cité de l'Architecture" di Parigi, si può osservare una concezione della presenza vegetale sempre intesa per macchie (fig. 4.31-33). Gli alberi ad alto fusto e i cespugli bassi e compatti formano, nella configurazione originale, così come percepibile nel disegno, delle "isole di pieno" che avrebbero dovuto far emergere, per negativo, l'estensione delle radure e l'apertura della grande area centrale, quasi pianeggiante, lasciata a prateria e a terreno di gioco. Nelle fotografie cariche di atmosfera



In questa pagina: fig. 4.31 - Émile Aillaud, *Cité des Courtillières*, Pantin. “*Plan masses/plantation*”, planimetria del progetto del parco con la serpentina a recintarlo, 18 déc. 1957 (Fonds Aillaud, Cité de l'architecture et du patrimoine, NR-13-11-07-02).

realizzate da Pierre Joly e Vera Cardot alla metà degli anni sessanta si vede il parco da poco realizzato e, nonostante la vegetazione recentemente messa a dimora, è già possibile comprendere l'effetto immaginato da Aillaud. A grandi spazi aperti “trasversali” si alternano serrati filari di pioppi e piccoli gruppi di platani, piantumati in modo da dare l'idea che l'edificio si sia incurvato per proteggerli⁵¹ (fig. 4.32). L'effetto è confermato a distanza di alcuni decenni⁵², al punto che quando negli anni Ottanta Jean François Dhuyts scrive la prima monografia dedicata ad Aillaud può affermare che

“vista da uno dei mille alloggi che si affacciano sul parco, la facciata di fronte è in tal modo frammentata, gli alberi che la nascondono a intervalli irregolari eliminano la monotonia di una linearità senza fine. A forza di crescere gli alberi hanno creati il labirinto caro ad Aillaud”⁵³.

Purtroppo la cattiva manutenzione degli anni successivi ha portato con il tempo alla morte e all'abbattimento di molti



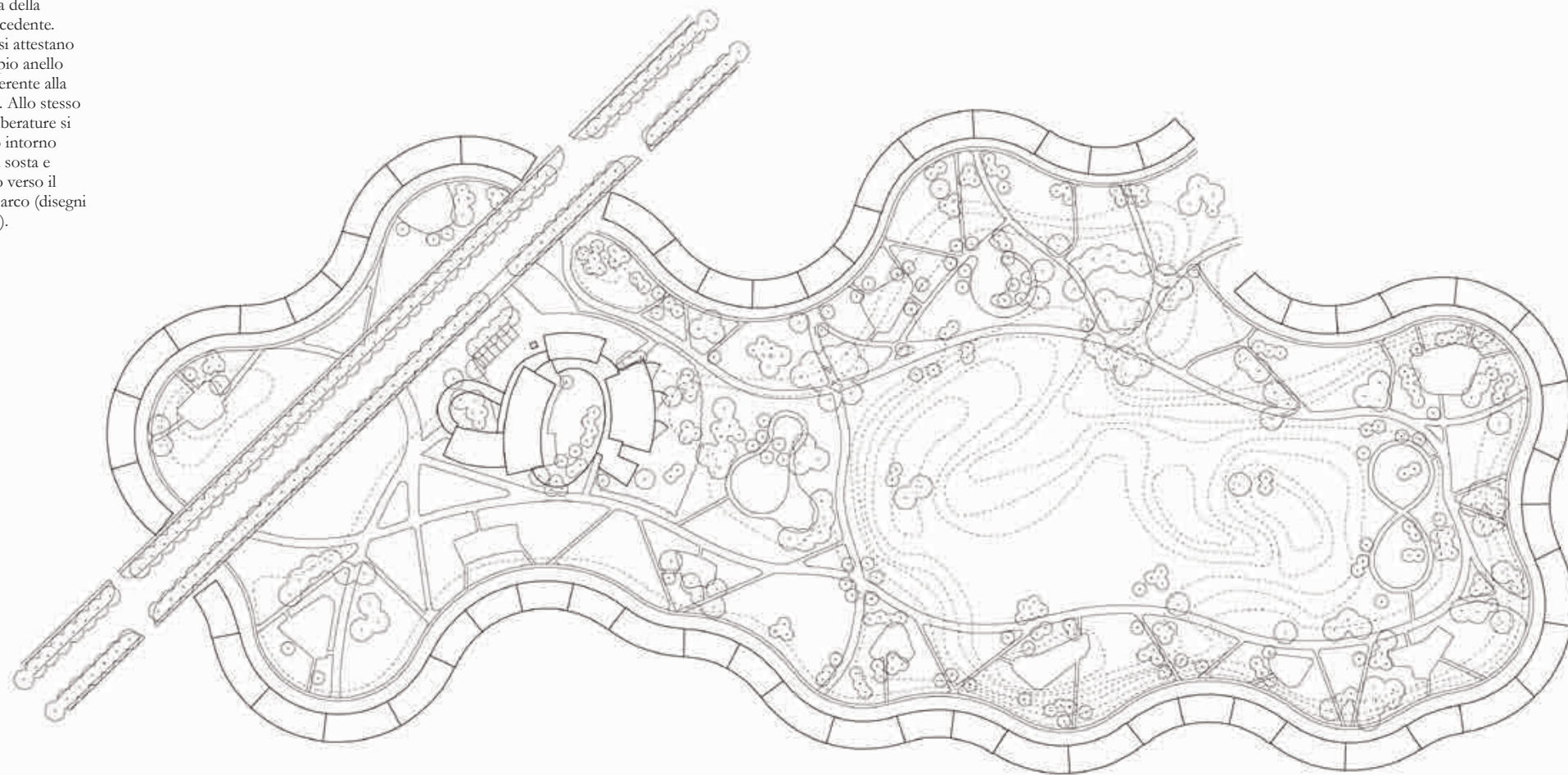
fig. 4.32 - Émile Aillaud, *Cité des Courtillières*, Pantin. Nel progetto originale la vegetazione si organizza per masse compatte, le quali si frappongono tra l'osservatore e l'architettura sullo sfondo (Fonds Aillaud, Cité de l'architecture et du patrimoine, FD-24-01-11-03).

esemplari, al punto da rendere necessario un nuovo progetto di paesaggio che, seppur presenti una certa qualità, ha seguito solo in parte le intenzioni originarie⁵⁴.

Anche i percorsi disegnati nella planimetria del Fonds Aillaud fanno comprendere le intenzioni del progettista. L'intero parco è organizzato su due percorsi anulari, ravvicinati e approssimativamente paralleli, dei quali il primo e più esterno corre immediatamente a ridosso della serpentina mentre il secondo se ne discosta di qualche metro (fig. 4.34). I due percorsi producono, nello spessore tra essi, una fascia attrezzata con piazzole di sosta e *playground* per il gioco, e scandita da tracciati secondari trasversali disposti liberamen-

fig. 4.33 - Émile Aillaud, *Cité des Courtilières*, Pantin.

Ridisegno della planimetria della pagina precedente. I percorsi si attestano su un doppio anello sempre aderente alla serpentina. Allo stesso modo le alberature si addensano intorno alle aree di sosta e si diradano verso il cuore de parco (disegni dell'autore).



te. Il cuore del parco è dunque lasciato libero da percorsi definiti e per attraversarlo è necessario camminare sull'erba. Se ciò non fa altro che rafforzare l'idea di un cuore naturalistico come perno dell'intera operazione, consente anche di comprendere la matrice fondamentale dell'opera di Aillaud, e cioè la chiara volontà di costruire una città che alla *texture* unificante sostituisce un sistema di polarità interconnesse e dotate di una forza ambigua che al contempo attrae e respinge.

“C'è in me il desiderio, sempre, di rompere le prospettive. E soprattutto che niente sia chiaro, che è l'essenza della città. [...] Gli insediamenti urbani sono stati inventati come dei percorsi. Devono quindi esserci costantemente delle rotture, dei recinti risolti del luogo. Sentiamo che dobbiamo poter girare, oppure no... e improvvisamente ci troviamo in un luogo imprevisto”⁵⁵.

Egli imputa ai suoi contemporanei la colpa di aver costruito delle città dalle visuali infinite, senza mai un'interruzione a fraporsi tra lo sguardo sperduto dell'osservatore e il punto di fuga all'orizzonte⁵⁶. Ancora una volta sono le eloquenti fotografie di Joly e Cardot a chiarire questo aspetto. Nel loro incedere, i percorsi di pietra seguono l'andamento curvilineo del costruito, di modo che lo sguardo non possa mai spaziare verso un cannocchiale visivo troppo largo per essere apprezzato (fig. 4.35). Essi dunque non sono solo una connessione tra i diversi ingressi sul parco ma vogliono assolvere al compito di un dispositivo che indica come muoversi nello spazio. Camminando, il soggetto può apprezzare una parte dell'edificio in primo piano e un'altra di sfondo,



Émile Aillaud, *Cité des Courtillères*, Pantin, in due foto di Pierre Joly e Vera Cardot.

A parte rare eccezioni, i percorsi rimangono accostati all'edificio per costruire scorci prospettici il più possibile chiusi e direzionati.

(in alto: fig. 4.34 - Centre Pompidou, Fonds Cardot et Joly, 20-580028); in basso: fig. 4.35 - Fonds Aillaud, *Cité de l'architecture et du patrimoine*, AR-29-11-04-04)



senza che sia visibile il collegamento tra le due: questo è lo spazio misterioso, il luogo imprevisto e inaspettato che è al cuore della ricerca costante di Aillaud. Le curve e controcurve che egli mette in sequenza sono al tempo stesso primo piano e sfondo, apertura e chiusura, spazio domestico e vista panoramica. Sono la risposta di chi sente la necessità di “distinguere” un ambito intermedio attraverso la sua caratterizzazione, di dargli una forma e un ritmo, affinché possa essere riconosciuto senza indugi come la scena sempre cambiante dell’esistenza umana:

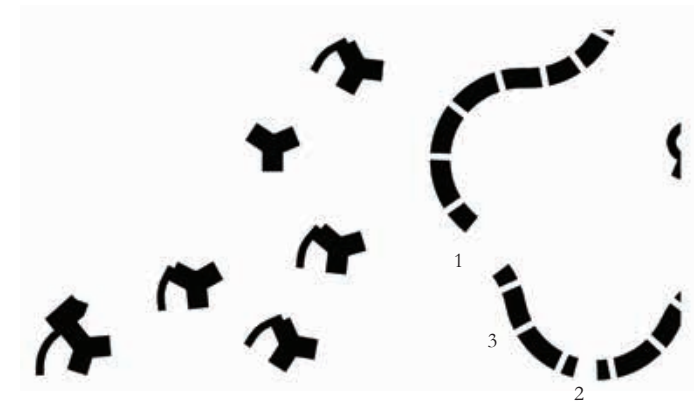
“Le imprevedibili e probabili delusioni di un’esistenza non possono essere vissute di fronte a un paesaggio senza fine. Possiamo supportarle solo nel silenzio interiore di una piega racchiusa e rassicurante”⁵⁷.

È in questo passaggio che risiede la posizione di Aillaud rispetto ai temi che fondano il progetto del paesaggio nelle sue opere. Si comprendono allora le ritrosie dell’architetto nei confronti tanto della prospettiva classica quanto di un ipotetico schema insediativo infinitamente replicabile. In altre parole egli prefigura uno spazio che, pur essendo costruito con tutto l’armamentario tecnico e compositivo del suo tempo, si articola per ottenere una ricca varietà urbana, ma anche un’intima complicità nel rapporto con l’abitante.

Un paesaggio per la residenza

Il magnetismo che il parco centrale de Les Courtilières esercita non determina solamente l’articolazione del volume convesso ma ne orienta anche la costruzione planimetrica e

in alzato, nonché la distribuzione degli alloggi. Al parco si accede secondo tre modalità gerarchiche: l’attraversamento veicolare, l’accesso pedonale tramite dei portali ribassati al piano terra e l’accesso privato dagli androni dei singoli corpi scala (fig. 4.36-37). Il percorso dell’Avenue des Courtilières è una fenditura dritta nel corpo del volume sinuoso. Il suo scopo non sembra tanto riferito alla volontà di dare un accesso carrabile all’interno, quanto piuttosto di mettere



Émile Aillaud, *Cité des Courtilières*, Pantin.

In alto: fig. 4.36 - la gerarchia degli accessi al parco:

1. la strada carrabile,
2. i varchi pedonali,
3. gli androni passanti (schema dell'autore).

In basso: fig. 4.37 - la medesima sezione di serpentina nei disegni di Aillaud con l’indicazione degli accessi 1, 2 e 3. Il piano terra, pur ospitando le cantine, è sempre rappresentato con il suo contesto naturalistico (Archives Municipales de Pantin, 4Fi2288_12)

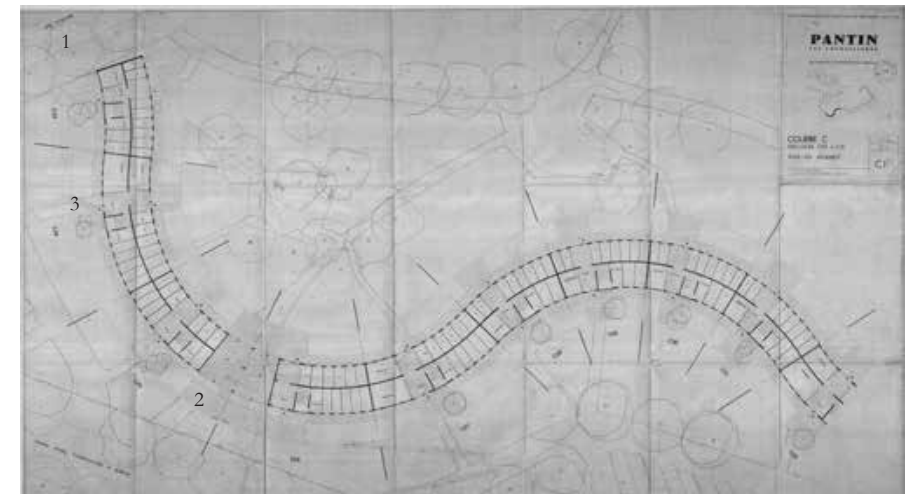


fig. 4.38 - Émile Aillaud, *Cité des Courtillières*, Pantin, foto di Pierre Joly e Vera Cardot L'accesso al parco centrale avviene per mezzo di soglie oscure scavate nello spessore del corpo di fabbrica (Fonds Aillaud, Cité de l'architecture et du patrimoine, AR-19-11-10-44).

la maglia stradale locale in sottordine rispetto al segno architettonico. In questo modo diventa evidente l'appartenenza del parco alla città anziché renderlo, anche solo percettivamente, pertinenza esclusiva degli abitanti della serpentina. In ogni caso questa strada ha una sua utilità funzionale, in quanto consente l'accesso all'asilo nido che si trova al centro del parco⁵⁸.

In secondo ordine si collocano i sette anditi porticati ribassati e ombrosi che danno accesso pedonale in più punti. Questi ultimi, in virtù delle loro dimensioni ridotte, fungono da soglie basse e ombrose che marciano in modo netto l'attraversamento del lungo edificio e quindi rendono esplicito il passaggio dall'esterno all'interno (fig. 4.38). In altre parole impongono delle compressioni spaziali che segnano la soglia prima della liberazione finale sul parco. Da essi si diramano i percorsi che connettono i vari punti del parco, facendone dei fuochi prospettici per le percorrenze pedonali. Infine, l'architetto costruisce al piano terra del volume un originale sistema di trasparenze attraverso gli androni. Questi sono degli spazi che forano il volume da parte a parte, anticipati da pensiline sospese e accompagnati all'esterno da una seduta per favorire la socialità di vicinato. Il doppio ingresso consente dunque, in modo assai pratico, a ogni condomino di disporre di un accesso diretto sia sulla strada carrabile verso l'esterno che sul parco all'interno.

L'indifferenza dei due fronti è smentita dal tracciamento planimetrico delle unità residenziali ai piani superiori, la quale è orientata a una decisa introversione. In primo luogo l'architetto sceglie di collocare la scala, come i bagni e le cucine, nella campata che dà sull'esterno. Il fronte verso



il parco è quindi riservato prioritariamente agli affacci dei soggiorni e delle camere da letto, ritmato e alternato dalle solette a sbalzo dei balconi – ormai purtroppo rimossi. La disposizione degli alloggi, unitamente all'altezza contenuta dell'edificato limitata ai cinque piani, consente di ottenere un rapporto diretto tra interno ed esterno. Ogni alloggio ha il soggiorno e almeno una camera da letto che può godere, per mezzo del riquadro della finestra, di una vista frontale

Émile Aillaud, *Cité des Courtillières*, Pantin, in due foto di Pierre Joly e Vera Cardot.

Il parco interno come naturale estensione delle residenze che vi si affacciano.

(in alto: fig. 4.39 - Centre Pompidou, Fonds Cardot et Joly, 20-574756); in basso: fig. 4.40 - Centre Pompidou, Fonds Cardot et Joly, 20-580027).



sulle chiome degli alberi e di una serie di sfondamenti prospettici obliqui sulle superfici a prato, con l'effetto positivo descritto poco sopra (figg. 4.39-40-41).

La stessa grammatica che ricalca il primo impalcato orizzontale e che disegna superiormente la facciata per elementi architettonici ordinari, quali la finestra, la portafinestra, i balconi sfalsati in aggetto, è indicativa del carattere urbano ed estroverso del progetto. I prospetti sono in effetti il piano su cui si proiettano le intenzioni programmatiche dell'architetto. Dimostrando di non voler affatto imitare nell'alloggio popolare gli *status symbol* dell'architettura borghese, Aillaud lavora da un lato sull'uniformazione dei tagli degli alloggi, immaginati appunto come delle cellule standardizzate che l'abitante possa colonizzare e manipolare secondo le proprie necessità⁵⁹. Dall'altro sulla dimensione della bucatina in prospetto vista come dispositivo di individualizzazione della

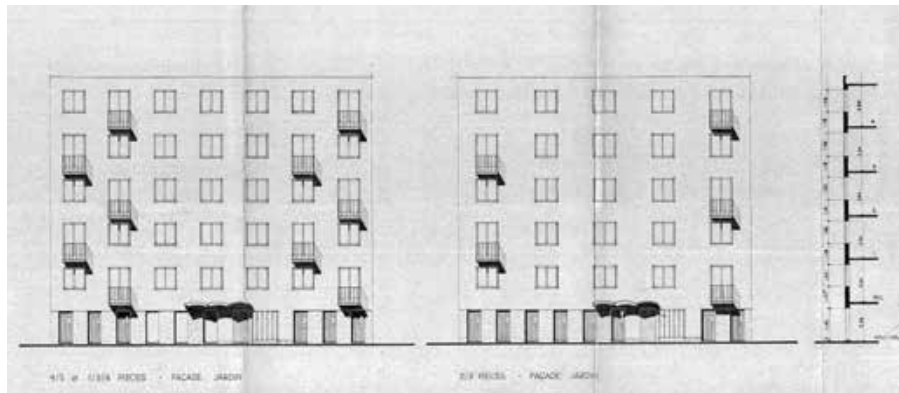
Nella pagina a fianco: fig. 4.41 - sezione tipo, tutti gli alloggi della serpentina godono di un affaccio sul parco (disegni dell'autore).

fig. 4.42 - Émile Aillaud, *Cité des Courtilières*, Pantin. La finestra tradizionale come dispositivo di individuazione del proprio alloggio (Archives Municipales de Pantin, 4Fi2288_20).

propria casa dallo spazio pubblico⁶⁰ (fig. 4.42). L'orizzonte sociale di Aillaud è ben focalizzato sulla dimensione popolare dei suoi interventi, rifiutando dunque i grandi sfondamenti vetrati sul paesaggio e preferendo delle finestre di taglia medio-piccola, a rimarcare la volontà di offrire riparo e protezione prima ancora che uno scenografico rapporto interno-esterno.

La smaterializzazione muraria, ottenuta attraverso un uso "impressionistico" della colorazione delle facciate, prevede un trattamento sui toni del blu-azzurro per il fronte esterno e rosso-rosa per quello interno (fig. 4.43). Il colore è un altro dei temi ricorrenti del lavoro di Aillaud: la sua collaborazione con l'artista italiano, naturalizzato francese, Fabio Rieti ha ben presto preso le sembianze di una firma autoriale, oltre che di un modo sistematico di procedere.

"Il colore mi sembra attualmente indispensabile nell'animazione degli edifici di grandi dimensioni, l'ho applicato in tutti i quartieri che ho realizzato, sempre in collaborazione con Fabio Rieti [...] In ef-



fetti un accordo essenziale si è stabilito tra me e Fabio Rieti, pittore del quale esperisco molto vivamente il mondo poetico e che da parte sua percepisce con molta acutezza il mondo architettonico: egli ha dunque fatto rivivere come pittore il mio universo personale e l'ha spinto a una più grande capacità ossessiva. Lungi dall'essere una coloratura delle facciate come se ne vedono eseguite molte da quando si è diffusa la moda della policromia, è il paesaggio intero ad essere colorato⁶¹.

fig. 4.43 - Émile Aillaud, *Cité des Courtilières*, Pantin. L'asilo nido dello stesso Aillaud e, sullo sfondo, l'interno della serpentina. Le leggere alterazioni cromatiche delle facciate aggiungono gradi di complessità alla percezione dell'edificio (Cité de l'architecture et du patrimoine, NR-08-12-06-10).

Les Courtilières è certamente un caso in cui la costruzione formale dell'opera e la lettura dell'immagine tendono a di-

vergere, fino quasi ad apparire incompatibili. Il metodo che Aillaud mette in campo implica una modalità originale e inedita di articolare l'architettura convessa nella grande dimensione, così da provocare contraddizioni e distorsioni nello spazio. Le volute del recinto sono impossibili da cogliere con uno sguardo, la loro figura è leggibile solo per porzioni distinte – o forse addirittura per dettagli – e in ogni caso il disegno bidimensionale non riesce in alcun modo a rendere giustizia dei diversi livelli di percezione che l'opera sottopone allo sguardo tridimensionale dell'osservatore. Si tratta in altre parole di un frammento di città che accetta e manipola gli strumenti compositivi della convessità, rifiutandone i criteri consolidati. E anche il parco centrale potrebbe essere letto, se guardato in planivolumetria, come uno spazio concavo e chiuso, ma quando subentra l'esperienza in prima persona, tale ipotesi viene smentita seccamente.

Paesaggio come dimensione esistenziale

Nel progetto de Les Courtilières la natura non è un materiale di progetto ma la premessa fondamentale all'atto insediativo e non si può non fare i conti con essa. Le ragioni di tale determinazione non sono da ricercarsi – come sarebbe portato a fare l'osservatore contemporaneo – in una concezione diagrammatica del progetto: le morbide colline non sono il *concept* che definisce la forma. Al contrario, attraverso l'imposizione di un palinsesto naturale, Aillaud compie un atto di insubordinazione nei confronti della prassi progettuale del suo tempo, per cui la gestione delle severe economie di scala impone uno sfrondamento di tutto ciò che non è apparentemente necessario all'efficienza dei processi produttivi dell'architettura. Ciò che Aillaud dichiara di rifiutare non è la

sua appartenenza al Movimento Moderno, quanto piuttosto l'equivoco che si è sviluppato attorno alle formulazioni della Carta d'Atene. La vera modernità, suggerisce, passa per una funzionalità che abbia come obiettivo l'"abitabilità" di uno spazio, di una città, di un alloggio:

“la vera modernità consisterebbe fondamentalmente nel mettere il qualitativo prima del quantitativo, nel trovare un modo di vivere dove un certo aspetto spirituale conta più di un certo comfort”⁶².

Aillaud ha ben chiaro che il tema della residenza di massa ha posto delle sfide inedite, le cui risposte tardano ad arrivare: “Per la prima volta siamo chiamati a fare delle città, a dare alloggio all'innumerabile”⁶³. Da prolifico costruttore di Grand Ensemble, si è rifiutato di intendere il problema dell'abitare come un tema squisitamente tecnico o numerico, ma ha di volta in volta arricchito il suo operare di nuovi livelli e nuovi strati di complessità. Egli insiste a più riprese sul fatto che la ricerca dell'abitare moderno debba dare risposta alle domande esistenziali dell'individuo prima che ai suoi bisogni fisiologici. Da qui la necessità di fondare gli insediamenti sulla base di una complessità rassicurante e uterina, in cui è lo spazio vitale dell'individuo a orientare le pieghe del progetto⁶⁴.

Letto in questi termini, il paesaggio de Les Courtilières è deliberatamente superfluo. Ma se si approfondisce la dimensione esistenziale che il progettista gli conferisce, esso acquisisce un rilievo fondativo al punto da apparire irrinunciabile, giacché “l'abitare è una forma di cultura – coltivazione dei sentimenti entro uno spazio che è recintato, e quindi (in senso lato) sacro, indipendentemente dal fatto che si tratti del-

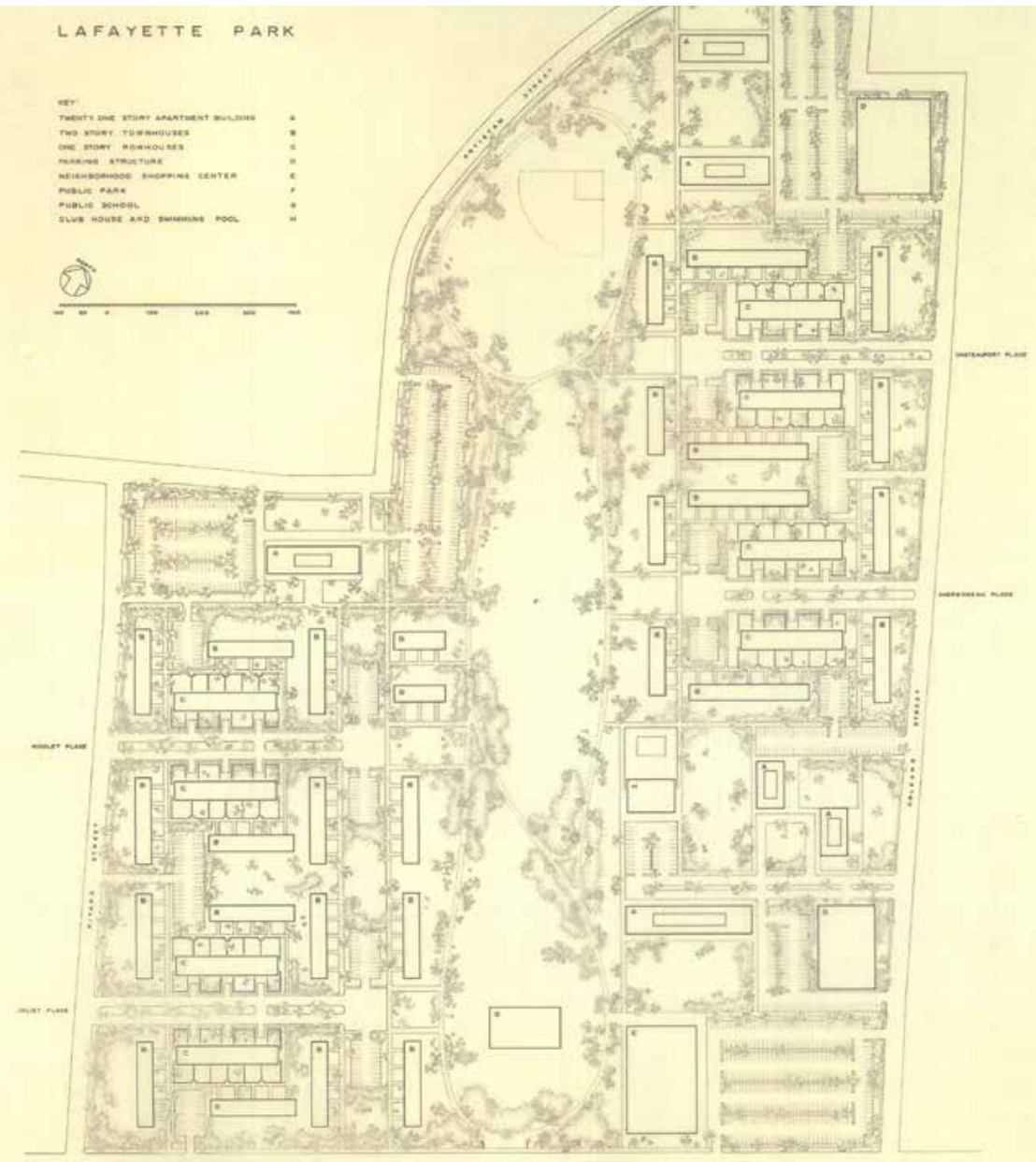
la casa, ovviamente, ma anche della chiesa, del giardino”⁶⁵. Lucidamente consapevole di non poter incidere sui rigidi standard degli alloggi, è nello spazio aperto che l’architetto tenta di dare risposta ai problemi dell’abitare contemporaneo. Come si è visto, gli abitanti sono costantemente invitati, per mezzo delle soluzioni adottate, a colonizzare lo spazio aperto, a percorrerlo e scoprirlo. Il paesaggio, ci dice Aillaud, è il luogo in cui esprimere la propria individualità, in cui coltivarla coscienziosamente nel vortice della società di massa⁶⁶: “Parte dell’individuo è abitare un luogo”⁶⁷.

La città nella foresta

Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell: Lafayette Park, Detroit

Lafayette Park ha una posizione duplice nella letteratura critica: viene trattato al contempo come una delle opere “minori” di Ludwig Mies van der Rohe e come la principale realizzazione di Ludwig Hilberseimer. Se per il primo è una commessa eminentemente professionale tra molte assai più stimolanti, per l’urbanista di Karlsruhe si tratta dell’occasione tanto attesa per mettere alla prova decenni di sperimentazioni e studi teorici, tutti rimasti sulla carta⁶⁸. Hilberseimer verrà coinvolto solo in un secondo momento, proprio per iniziativa di Mies, il quale lo ritiene la figura più adatta per occuparsi dell’assetto urbanistico di questo vasto insediamento. Il promotore di tutto il programma di rinnovamento urbano è Herbert Greenwald, un giovane e raffinato investitore immobiliare con cui Mies aveva già realizzato gli interventi per i “Lake Shore Drive Apartments” e i “Promontory Apartments”⁶⁹. A questi tre protagonisti se ne aggiunge fin da subito un quarto: il paesaggista di scuola “*prairie*” Alfred Caldwell che, si vedrà, riveste un ruolo chiave nella felice concezione del quartiere.

La vicenda esemplare di Lafayette Park, realizzato sul limite del centro d’affari di Detroit, prende avvio nel 1949 quando viene promulgata una legge denominata “Housing Act”, che predispone un’assicurazione federale per l’emissione di mutui ipotecari destinati alla costruzione di alloggi pubblici⁷⁰. Tuttavia bisogna aspettare il 1955 affinché Herbert Greenwald prenda l’iniziativa di avviare il suo ambizioso programma immobiliare. Nel 1962, in seguito alla morte im-

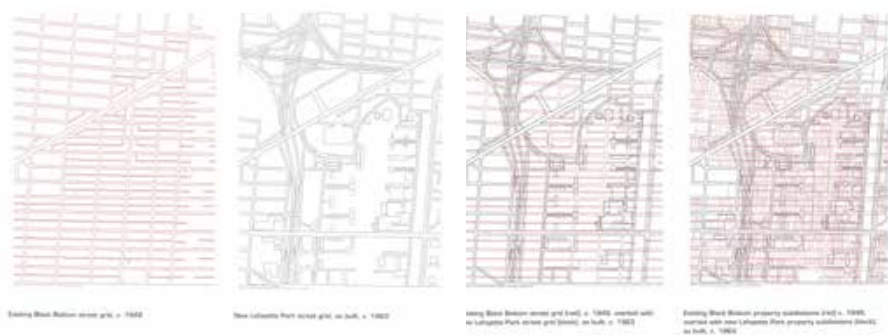


provvisa di Greenwald, i lavori di costruzione si arrestano per poi essere completati in una forma ben diversa. In questo momento, del progetto di Mies e Hilberseimer è stata realizzata soltanto la porzione occidentale e due torri nella parte orientale, oltre al grande parco centrale.

Lafayette Park è un caso del tutto irripetibile nella storia urbana americana per almeno due ragioni: in primo luogo perché, pur essendo un quartiere schiettamente europeo e ostentatamente orientato a una concezione urbana socialista o comunque socialdemocratica, ha avuto un grande successo commerciale nella città dell'automobile e quindi nel luogo in cui lo stile di vita americano si è espresso maggiormente sotto le note forme dello *sprawl* e della residenza unifamiliare come prassi insediativa dilagante⁷¹. Può essere dunque assimilato a un pezzo di città progettato per una classe colta e consapevole – una *middle class* intellettuale e operosa, culturalmente aperta e certamente minoritaria – che chiede un alloggio moderno in una posizione non troppo lontana dal centro e dai servizi di base, secondo un modello che appunto è più europeo che americano⁷² (4.44). La seconda ragione è che il quartiere costituisce l'esito felice di un lavoro di squadra in cui le rispettive competenze sono chiare e definite fin dall'assegnazione dell'incarico: Ludwig Hilberseimer è il progettista dell'impianto urbano, Ludwig Mies van der Rohe si occupa della definizione delle tipologie edilizie, Alfred Caldwell degli spazi aperti. Scrive Detlef Mertins che

“Lafayette Park è stato il risultato di una vera collaborazione, che ha riunito idee e competenze contemporaneamente sociali, organizzative, architettoniche, paesaggistiche ed economiche, per produrre

fig. 4.44 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Masterplan incompiuto dell'insediamento, 1956 (Del Bo, 2013).



figg. 4.45, 4.46 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Il progetto nel contesto.

In alto: schemi di Charles Waldheim in *Case*. Hilberseimer/Mies van der Rohe. *Lafayette Park*, Detroit sulle permanenze della trama viaria preesistente.



In basso: fotomontaggio di *Lafayette Park* in una foto aerea di Detroit. Del nuovo progetto emergono con forza le sole torri, mentre il *pattern* vegetale si fonde con il paesaggio urbano circostante (Waldheim, 2004).

un quartiere urbano di notevole risoluzione, delicatezza, generosità e apertura²⁷³.

Ciò che lo rende un caso esemplare ai fini di questa dissertazione è dunque la sua doppia caratteristica di essersi affermato come un frammento di città convessa in un contesto socio economico tutt'altro che favorevole ai suoi principi e di aver saputo fornire un metodo e dei risultati originali nella costruzione dello spazio aperto. È proprio l'eccezionalità di questa visione, che tiene insieme *privacy* e comunità, a qualificare Lafayette Park.

Riflessione e trasparenza nel disegno del quartiere

Al contrario di quanto avviene per Decima e per Les Courtilières, Lafayette Park trova la sua genesi come programma di riqualificazione urbana e non come semplice espansione. Per realizzarlo è stato demolito un preesistente quartiere operaio, organizzato secondo la tradizionale griglia delle città americane. Di questa fase anteriore permangono, nel nuovo disegno, non solo l'orientamento delle strade – e quindi una forte direzionalità reticolare – ma anche l'edificato al contorno e la maglia viaria, che continuano a determinare gli accessi all'area e il suo rapporto di margine (fig. 4.45).

Questa condizione ha contribuito significativamente a fissare la taglia del quartiere, imponendo una scansione ritmica sovraordinata a qualsiasi configurazione compositiva. Ciò porta a constatare che, laddove a Roma e a Pantin il disegno delle reti viaria è congruente con l'articolazione volumetrica del costruito, a Detroit la disposizione dei volumi è necessariamente una derivata seconda delle regole

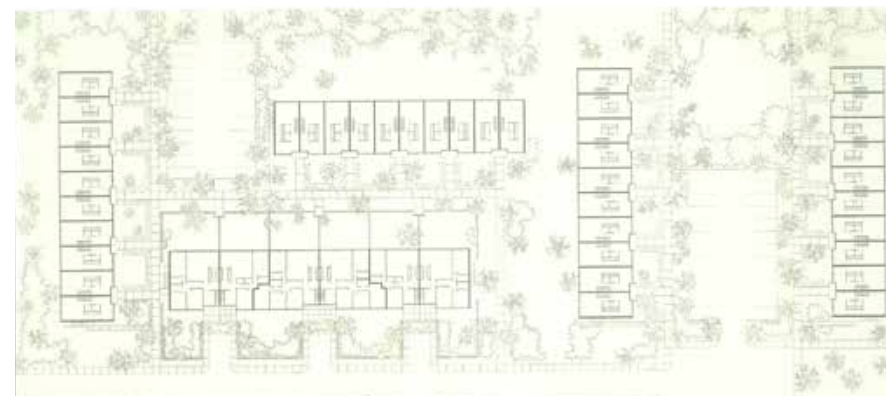
fig. 4.47 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. La volta arborea come tetto della città (foto Jordi Bernadó, da Waldheim 2004).



della città. I percorsi carrabili, che dalle strade di circonvallazione arrivano a servire le singole abitazioni, si dispongono dunque in prosecuzione della griglia esistente, forzando le maglie del tessuto attraverso la soppressione di una strada su due. Si definisce in questo modo una struttura a pettine, che dal bordo penetra fin nel cuore dell'insediamento pur senza mai attraversarlo per intero, così da non spezzare la continuità del grande parco centrale. Sono pertanto definiti dei campi regolari in cui collocare i volumi residenziali.

Gli stereometrici parallelepipedi si inseriscono all'interno dei lotti rispettando la medesima ortogonalità. Laddove i volumi bassi, che ospitano case a schiera e a patio, privilegiano il parallelismo con le strade carrabili, le torri, al contrario, occupano i lotti residui e irregolari posti in testa e in coda al sistema edificato. Anche in questo caso – come per il progetto di Aillaud – la torre è elemento eccezionale che, nella sua incapacità di costruire relazioni solide al livello del suolo, si rilancia come perno visivo apprezzabile a una scala più ampia⁷⁴ (figg. 4.46-47). A Lafayette Park il rischio della ripetitività, insito in questo genere di interventi, è risolto attraverso una marcata varietà tipologica che riesce a neutralizzare le conseguenti ricadute sulla morfologia degli edifici. Le case alte, ben distanziate, sono reinserite in un tessuto a scala più minuta. I volumi rettilinei di case a patio e a schiera – rispondenti al concetto di *urbs in borto* coniata dello stesso Hilberseimer negli anni a cavallo tra il periodo berlinese e quello americano⁷⁵ – si organizzano invece per campi rettangolari, secondo un impianto vagamente “a turbina” che tuttavia non implica alcuna differenza tra l'interno e l'esterno dell'invaso (figg. 4.48-49).

figg. 4.48, 4.49 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Il rapporto tra figura e sfondo è continuamente rimesso in discussione (in alto: Del Bo, 2013; in basso foto Fernando Schapochnik).



L'innegabile schematismo delle pur convincenti asserzioni hilbersiane necessita allora di un passaggio progettuale supplementare, che sappia mediare tra la scala dell'organizzazione delle funzioni a livello territoriale e quella della vita quotidiana dei futuri abitanti.

“L'impianto di Hilberseimer opera esclusivamente sul piano dell'organizzazione ed è poco più che una classificazione delle tipologie edilizie inserite in un tracciato stradale. È uno schema piuttosto che un diagramma (nel senso deleuziano), una tassonomia senza vita o animazione, senza forze o traiettorie. Nelle mani di Mies e Caldwell, questo schema si trasforma in un luogo di intrecci vissuti e percepiti e di interrelazioni tra edifici e paesaggi, proprietà pubbliche e private, spazi chiusi e aperti. La loro è una fenomenologia radicale perché genera una carica esistenziale, un impulso a muoversi e ad agire⁷⁶.”

In questo passaggio si comprende l'importante scarto non solo progettuale ma anche politico di Lafayette Park. Il progetto del paesaggio e delle sue relazioni con il dominio privato della residenza impartiscono ordine e gerarchia alla vastità dello spazio aperto, e ciò non può che comportare una sensibile messa in discussione del primato dell'oggetto nella costruzione della città⁷⁷. La convessità volumetrica del masterplan è gestita non solo con un misurato controllo del considerevole salto di scala rispetto all'edilizia minuta circostante, ma anche attraverso l'introduzione di un livello intermedio capace di modulare e riproporzionare il rigido ordine architettonico. È lo spazio aperto a fornire un *fra-*

mework per la vita quotidiana, con l'alternanza di spazi pubblici diversamente configurati e vocati talvolta a uno spirito comunitario, talaltra a offrire maggiore isolamento e *privacy*. Come scrive Lise Newman in un breve articolo per la rivista “Center”,

“a differenza del prototipo suburbano di oggetto scultoreo in un campo aperto, la bassa architettura di Lafayette Park forma una serie di muri urbani piani. La volumetria rettangolare regolare interagisce con una planimetria leggermente sfalsata anziché allineata, definendo le corti fortemente vegetate, creando spazi dinamici e potenti che separano gli edifici⁷⁸.”

Tra i volumi edilizi si va definendo uno spazio esteso, senza particolari tensioni superficiali o nodali, costruito secondo un ordine preciso e rigoroso, pienamente intellegibile sia disegno planimetrico che nell'esperienza diretta. Come altrove, ciò che accomuna questi differenti corpi edilizi è la consueta unitarietà degli interventi. Quello che invece rende queste architetture differenti da Decima e Pantin è l'adozione di un preciso linguaggio architettonico che, se lì era parlante e mirato a inquadrare la figura umana, qui si fa astratto e ieratico. Il sistema di chiusura degli edifici è costituito da facciate continue in montanti e traversi, con una netta predominanza dei colori scuri, e con una vetratura leggermente riflettente, capace di porre in rapporto osmotico l'interno della casa con le sue prossimità dirette.

Qualsivoglia riflessione sullo spazio aperto a Lafayette Park non può essere affrontata senza che questa venga messa in

relazione con una precisa idea di abitare. Idea che porta alle estreme conseguenze il collettivismo più progressista coltivato in seno al Movimento Moderno europeo a partire dal primo dopoguerra. La casa, cellula elementare di tali riflessioni, è oggetto di un profondo ripensamento sul piano sia concettuale che esperienziale. L'idea, derivata dalla storia, della casa come tana, come rifugio dalla vita sociale, e quindi come ambito regolato da progressivi livelli di intimità (tema, come si è visto, presentissimo nei progetti di Aillaud), è definitivamente respinta. Al suo opposto vi si riconosce un modo di abitare sinceramente collettivo, dove la soglia tra la vita pubblica e quella privata diviene compiutamente tridimensionale, nel tentativo di costruire una naturale estensione delle unità abitative verso lo spazio aperto antistante le case (figg. 4.50-51). Ma la soglia è anche eminentemente sociale, per il ricercato effetto di schermatura leggera tra lo spazio privato e quello di relazione. Ogni forma di tutela della *privacy* è demandata al ruolo della vegetazione bassa, posta tra le pareti vetrate e i viali di accesso alle singole *insule*



abitative, che quindi riporta la condizione stessa dell'abitare a una adamitica, primitiva naturalità.

È dunque vero quanto afferma Charles Waldheim, e cioè che a Lafayette Park “il paesaggio fornisce un medium di ordine sociale e spaziale”⁷⁹. A maggior ragione questo aspetto appare cruciale se si considera che

“senza balconi sui grattacieli e senza cortili e terrazze nelle case a schiera – l'unico spazio esterno privato in Lafayette Park sono i giardini recintati delle case a corte – l'architettura lascia poche opportunità per l'espressione visiva dello status sociale. La planimetria del sito dissolve inoltre il tradizionale rapporto tra abitazioni e automobili – spesso degli indicatori sociali – nella maggior parte dei tipi edilizi. Ancora una volta, le uniche abitazioni con accessi carrabili sono le case a corte. Anche se ci sono differenze nel reddito degli abitanti, l'architettura e l'impianto del sito strutturano l'anonimato e la privacy”⁸⁰.



figg. 4.50, 4.51 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Il linguaggio asciutto delle architetture abilita relazioni profonde con il contesto. La natura penetra all'interno degli alloggi e la casa è proiettata nel paesaggio (foto Marco Introini, da Del Bo 2013).

Le ampie superfici vetrate consentono di costruire relazioni profonde con il contesto, di ancorare la casa al paesaggio e di portare fin nell'interno degli alloggi la placida atmosfera urbana. La forte presenza di specie caducifolia interviene inoltre sull'esposizione delle grandi superfici vetrate, permettendo di regolare passivamente l'apporto solare stagionale. Con la realizzazione di Lafayette Park la convessità acquista una nuova caratterizzazione: si fa trasparente. I corpi edilizi consentono allo sguardo di forarli e attraversarli, per vedere cosa succede oltre la loro scorza. Se la convessità è stata finora opaca e dunque monadica, poco propensa all'interazione, qui diventa vibrante e partecipa con la sua materia alla definizione di una ben precisa atmosfera.

Visitare Lafayette Park oggi significa poterne apprezzare i rapporti spaziali e volumetrici, i quali conferiscono ordine e misura allo spazio aperto, godendo di una vegetazione che si è fatta matura e che ora, a distanza di alcuni decenni, può assumere l'importanza plastica e scultorea prevista dai suoi autori fin dalle prime fasi del progetto.

Sincretismo e olismo

Lafayette Park può essere descritto come un luogo felicemente sincretico. Il suo paradosso è rintracciabile soprattutto nel fatto che il quartiere costituisce una sintesi tra l'approccio socialista europeo di Hilberseimer e l'impostazione americana proto-ecologista di Caldwell. Allo stesso modo una concezione spaziale già pienamente globalizzata come quella del tedesco, sostanzialmente slegata da ogni relazione contestuale, si scontra con il regionalismo radicato nella cultura "prairie" del paesaggista americano. Laddove la prima è



figg. 4.52, 4.53 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Uno schizzo del masterplan preliminare in cui si evince una maggiore frammentazione dei volumi. Il disegno testimonia che la trama delle linee della vegetazione e l'impianto unitario degli spazi aperti è stata una costante fin dalle prime ipotesi (in alto: "L'Architecture d'Aujourd'hui", sept. 1958; in basso: foto Marco Introini, da Del Bo, 2013).



tutta incardinata su dei solidi principi comunitari, il secondo è maggiormente rivolto a un democratico individualismo.

Il quartiere è insomma ricco di ambiguità e contraddizioni, che ne fanno al tempo stesso un prototipo integrale dell'insediamento residenziale del Movimento Moderno, nonché una delle sue più mature evoluzioni: proprio al ruolo del paesaggio si deve questa natura "olistica" del quartiere⁸¹. Il rapporto tra architettura e paesaggio diviene centrale non solo nella costruzione della città e nella definizione dei suoi rapporti, ma anche nell'ottica di ripensare le modalità di abitare i luoghi (fig. 4.52). Eppure Caroline Costant ravvede, tra le diverse contrapposizioni, anche alcune intersezioni. In particolare proprio quel piano libero continuo e isotropo che nasce culturalmente in Europa ma che esiste fisicamente soprattutto in America⁸², paese che per Jean Baudrillard incarna

“la versione originale della modernità. Poiché non ha mai conosciuto il primitivo accumulo del tempo, [dove] mi sembra di vivere in un perpetuo presente. E poiché non ha mai conosciuto la lenta, secolare accumulazione del principio di verità, vive in una perpetua simulazione, in una perpetua attualità dei segni”⁸³.

A Lafayette Park accade allora che, immergendosi nel paesaggio americano, il modello di città ideale europea si trovi a rappresentarne lo spirito di libertà. “Caldwell ha trasformato gli schemi organizzativi di Hilberseimer in un'immagine vivida e convincente del potenziale utopico dell'emergente realtà urbana territoriale postmetropolitana”⁸⁴. La modulazio-



figg. 4.54, 4.55 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Due soluzioni per il salto di quota: le strade carrabili sono ribassate di circa 4 piedi rispetto agli ambiti pedonali. Le automobili sono parzialmente negate alla vista (in alto: foto Marco Introini, da Del Bo 2013; in basso: foto François Robert, da Waldheim 2004).

ne della vegetazione, le leggere variazioni altimetriche, l'attenta gerarchia delle percorrenze, sono elementi misuratori dello spazio aperto che senza queste accortezze rimarrebbe *tabula rasa*.

Che questa conciliazione abbia funzionato è evidente se si guarda al modo, ancora una volta ambiguo, con cui la vegetazione si dispone: la sua articolazione per masse compat-

te e filamentose si infiltra nello spazio pubblico, separando e racchiudendo delle aree che vengono così sottratte al dominio dell'esperienza pubblica per assumere uno status semi-privato (fig. 4.53). È questo l'esempio più fecondo dell'incontro tra la concezione hilbersiana e quella americana: per il tedesco lo spazio democratico è aperto e pubblico, per Caldwell non può che essere il "giardino" delle libertà individuali, dove il soggetto e la sua comunità ristretta possono isolarsi dall'esterno, e dove i suoi figli possono essere educati secondo i valori estetici e morali della società americana⁸⁵.

La vegetazione interviene anche a definire una chiara separazione tra gli ambiti della pedonalità e le strade carrabili di accesso alle abitazioni. Queste si trovano a una quota ribassata di circa 4 piedi⁸⁶ rispetto alla quota d'imposta dell'edificato e delle superfici pedonali e a parco (figg. 4.54-55). Guardando alla planimetria dell'impianto, si osserva come la disposizione delle masse vegetali basse si attesti con forza lungo i bordi, con la chiara intenzione di marcare il margine tra le superfici a parco e quelle destinate alla mobilità. Il risultato di tale combinazione di soluzioni è che le automobili vengono programmaticamente negate, almeno parzialmente, alla vista⁸⁷.

In questa realizzazione si può comprendere come il ruolo dell'automobile abbia subito, nel pensiero di Hilberseimer, un profondo cambiamento nel corso dei decenni. Si tratta di ripensamenti radicali e consapevoli che hanno portato l'urbanista tedesco a ribaltare il proprio punto di vista sulla questione rispetto al periodo berlinese. Rimane tuttavia un punto fermo nella sua concezione del rapporto tra città e

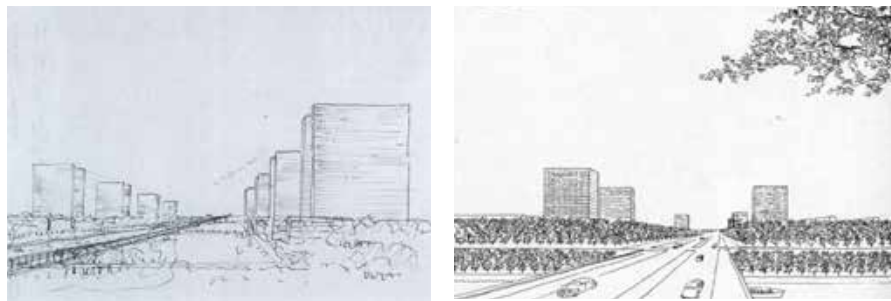
automobile: la convinzione che quest'ultima abbia soppiantato il tradizionale modo di vivere lo spazio urbano. Se nei progetti berlinesi il suolo è destinato a diventare dominio veicolare, elevando di conseguenza i percorsi pedonali ad una quota urbana superiore, alcuni decenni dopo – ed è il caso di Lafayette Park – egli riallinea i due piani, optando per un impianto in cui le percorrenze pedonali e carrabili hanno pari peso ma sono destinate a non incrociarsi mai. Pur rimanendo convinto che la città moderna, tutta, sia costruita per essere esperita prevalentemente attraverso l'abitacolo della propria macchina, e che le strade e i parcheggi incarnino il ruolo tradizionalmente affidato a passeggiate pedonali e piazze pubbliche, Hilberseimer propone una soluzione di buon senso, in cui l'atto del camminare è riaffermato attraverso una combinazione di cortili e giardini di varia scala, percorsi ridotti, piccoli salti di quota e barriere vegetali, per mettere in relazione la vita domestica degli abitati alla rete di parchi pubblici in cui Lafayette Park è inserito⁸⁸. Tutto il sistema (compresi i comparti mai realizzati) si attesta sui due lati di un esteso *central park*, una fascia naturalistica continua che corre da nord a sud e ha, nelle proiezioni dei progettisti, il compito di ricollegare il verde di prossimità al sistema di parchi regionali e fino alle sponde del fiume Detroit⁸⁹. Si tratta della dimostrazione che il nuovo corso è programmaticamente orientato a intendere la natura come il principale strumento operativo di costruzione dello spazio urbano⁹⁰.

“La natura delle città”

Lafayette Park è un luogo in cui trovano applicazione molte delle teorizzazioni portate avanti da Hilberseimer nell'arco della sua carriera. Si concretizzano dunque le riflessioni

che lo avevano condotto, durante la transizione dal periodo tedesco a quello americano, a un pressoché totale ribaltamento del consueto rapporto tra edificato e natura. L'idea che sottende il progetto per Detroit è quella della natura come valore non solo ecologico ma anche culturale del nostro tempo, come presenza in grado di determinare *a-priori* la nuova spazialità urbana.

La natura della città, oggetto di una vera amnesia nei disegni degli anni Venti, si riscatta quando il progettista sposta la lente delle sue ricerche verso posizioni più mediate facendo sì che essa possa assumere un ruolo via via più decisivo. Il progetto per Lafayette Park può essere visto come la realizzazione delle ricerche dell'ultimo periodo di Hilberseimer in



merito alla costruzione della città. In quest'esperienza, forte degli anni passati alla direzione del Department of City and Regional Planning dell'IIT di Chicago, è evidente il significativo cambio di prospettiva rispetto alle posizioni degli anni berlinesi, al punto da far affermare a Hilberseimer che

“la natura, con le sue montagne e colline, laghi e fiumi, non conosce linee dritte. Essa è in continuo conflitto con l'organizzazione. L'ordine, come l'organizzazione, non è un'aggiunta meccanica di parti o un pattern sovrapposto a un oggetto. L'ordine nasce dalla natura delle cose, cerca l'armonia, mette in relazione le parti con il tutto e il tutto con le parti”⁹¹.

Pochi anni dopo, con la pubblicazione del testo “The Nature of Cities”, ribadirà l'intenzione di ridimensionare il ruolo degli oggetti architettonici nello spazio a favore dello studio della relazione di ciascuna parte con la città come insieme⁹².

I disegni per Lafayette Park sono la testimonianza più vivida di questo ribaltamento concettuale. Il nuovo quartiere è sempre immaginato non come una disposizione di elementi convessi su un piano libero, bensì come l'“inserimento” di corpi liberi in un fitto bosco compatto che costituisce il *pattern* capace di tenere insieme tutte le componenti del progetto urbano. Il tema della città-bosco è una costante ricorrente nell'immaginario hilbersiano e risale alla fase finale del periodo tedesco quando, dalla *Großstadt*, egli aveva via via spostato gli interessi della sua ricerca sul tema del tappeto di case basse e su una visione meno eroica dell'abitare.

L'immagine delle torri che emergono da una coltre compatta di alberi frondosi è una suggestione lungamente inseguita da Hilberseimer (Del Bo, 2013).

In alto: figg. 4.56, 4.57 - Ludwig Hilberseimer, *Progetto per l'Università di Berlino*, 1937.

In basso: fig. 4.58 - Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Fotografia del plastico originale, 1955.

Fin dai progetti per l'Università di Berlino, la città viene assimilata a un bosco adulto in cui la mole degli edifici bassi tende a rarefarsi fino a sparire completamente (figg. 4.56-57-58). Per avere conferma di questa interpretazione è sufficiente ancora una volta guardare all'immagine contemporanea di Lafayette Park costruito, in cui nulla di ciò che si trova sotto le chiome è visibile. La scena delle torri che emergono da una coltre compatta di alberi frondosi è un'immagine ricorrente, lungamente ricercata dall'architetto tedesco. Il bosco fitto e pervasivo è adottato in quanto rafforza "la moderna concezione dello spazio come un continuum senza accenti di significato precostituiti, piuttosto che come dominio occupabile e palpabile"⁹³. Nelle prospettive urbane di Hilberseimer è la natura come idea a primeggiare, mentre l'architettura si ritrae sempre più con il passare degli anni, fino quasi a scomparire tra gli alberi.

Anche nella "grana" del bosco è ravvisabile una continuità tra periodo tedesco e periodo americano. Le specie vegetali con cui egli costruisce il suo paesaggio urbano degli anni berlinesi sono alberi compatti e frondosi, le cui chiome si articolano potentemente nello spazio fino a incrociarsi, a sovrapporsi. Si tratta probabilmente di latifoglie tipiche di un clima continentale quali querce, tigli, frassini i quali, nella loro versione adulta, riescono a formare l'immagine di una foresta come quella che alberga nella mente del progettista. La medesima scena ritorna poi negli studi americani per i suoi insediamenti nella città diffusa e finalmente nei disegni per Lafayette Park. Qui la vegetazione selezionata da Caldwell è altrettanto ricca e variegata e dimostra ancora una volta la capacità di gestire, anche tecnicamente, la distanza



La natura come generatore di atmosfere.

figg. 4.59, 4.60, 4.61 - Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette Park*, Detroit. Tre immagini dello stesso luogo a distanza di alcuni decenni (in alto: "L'architecture d'aujourd'hui", 120 - 1965; Al centro: Heidrich Blessing Archive HB#26587-F, da Waldheim; in basso: foto Jordi Bernadó, da Waldheim 2004).



fig. 4.62 - Ludwig Hilberseimer, Alfred Caldwell, *Lafayette park*, Detroit. La natura in città, figura o sfondo? (foto Fernando Schapochnik).

tra idea e sua concretizzazione (figg. 4.59-60-61). Ancor più che altrove il tempo diventa materia di progetto: esso assume la forma di alberi adulti, arbusti arborescenti vigorosi, tappeti di sottobosco spesso e compatto, sistemi di siepi ormai grandi come muri vegetali. Molti esemplari di Spino di Giuda costituiscono la canopea alta e continua; la vegetazione intermedia include invece esemplari di Corniolo, Melo selvatico, Lillà e Viburno⁹⁴.

Natura come generatore di atmosfere

Come accennato all'inizio, con il passare del tempo è venuta manifestandosi la potenza atmosferica del quartiere, dal momento in cui le grandi facciate delle case a schiera hanno potuto riflettere la natura esterna che sfonda così la

mole del loro volume per riproiettarsi in un gioco infinito di riflessioni e rifrazioni. Raro caso nelle realizzazioni del tempo, la vegetazione lussureggiante si fa davvero *texture* unificante dell'insediamento anche a livello atmosferico e si offre allo sguardo ben prima dell'architettura che, per l'ennesima volta, sembra scivolare in secondo piano⁹⁵ (fig. 4.62). Il tema dell'architettura come sfondo, che a Pantin assumeva le forme di un fronte ordinario capace di definire lo spazio dell'esperienza, a Detroit si fa astratto e soprattutto non reclama alcuna attenzione da parte dell'osservatore. "Le facciate diventano un muro urbano uniformemente trattato, contro il quale il paesaggio irsuto si mostra nella sua piena preponderanza"⁹⁶.

La natura, dunque, oltre che per la sua funzione plastica, anche come "comune denominatore [...] della situazione esperienziale"⁹⁷ che è propria della città convessa. Con i suoi spessori, le sue trame, i suoi colori, le trasparenze e le vibratili membrane costituite dal fogliame, dai prati, dalle oscure cavità prodotte dall'ombra, essa si presta a generare quell'atmosfera che, con l'oggettualizzazione dell'architettura progettata, sembrava definitivamente perduta. La lussureggiante vegetazione di Lafayette Park si offre come un *medium*, il quale fa sì che

"in un primo tempo si ha solo un'impressione atmosferica d'insieme, scoprendo poi su questa base progressivamente i particolari: cose, colori, forme, suoni, relazioni di ogni tipo. Sono quindi situazioni percettive nelle quali ci si confronta, per quanto possibile, direttamente con una nuova qualità totale"⁹⁸.

La percezione della città diviene dunque “la percezione dell’atmosfera del quartiere” che precede l’individuazione e la comprensione dei singoli oggetti architettonici. Si compie qui la profezia di Merleau-Ponty: possiamo vedere “lo spazio tra le cose” prima delle cose stesse.

Riflessione/trasparenza, sincretismo/olismo, natura/città: fin dai titoli dei paragrafi si evince come Lafayette Park sia frutto di un pensiero che ossimoricamente lavora per opposti messi a sistema. Nel progetto, come nella realizzazione, diviene manifesto il potere generativo della natura oltre gli *standard* urbanistici, oltre le pur ragionevoli istanze che guardano all’organizzazione della mobilità veicolare, la diversificazione e separazione dei percorsi per il tempo libero, l’introduzione in ambito urbano delle riflessioni sui temi, allora emergenti, dell’ecologia. Nelle sue felici spazialità si ricompono la frattura tra il paesaggio eroico del romanticismo ottocentesco e il paesaggio quotidiano, abitabile in quanto direttamente misurato sulla figura umana e sulle sue attività abituali. Segnando il punto di incontro tra due culture progettuali radicalmente diverse, il quartiere riesce a introiettare molte delle istanze cui, per vocazione, è chiamato a dare risposta. In esso sono insomma intravedibili le radici concettuali che di qui a poco condurranno a una più precisa determinazione delle prerogative del paesaggio contemporaneo in merito al rapporto tra uomo e natura:

“Lafayette Park sembra estrarre e incorporare gli elementi più significativi delle visioni moderniste. L’idea di inizio Novecento del “superblock” con le sue abitazioni raggruppate attorno a un parco pedonale collettivo, liberato dal traffico veicolare, viene qui

realizzata. È il *garden environment* definitivo in cui l’uomo moderno può essere rivitalizzato dalla natura”⁹⁹.

Infine, da un punto di vista culturale, in Caldwell come in Moretti, la natura in città passa per la simulazione di un iconema di riferimento dal quale possano emergere i tratti più distintivi e più profondi della costruzione del territorio e in cui l’abitante possa individuarsi e identificarsi. Non è un caso che il fondatore delle ricerche sul Landscape Urbanism, Charles Waldheim, sia tornato a più riprese a studiare Lafayette Park in quanto apripista di un pensiero ecologista sulla città. Si tratta infatti di un passaggio fondamentale, che non solo arriva a certificare uno dei più efficaci compimenti della città per come era stata lungamente immaginata da una buona parte di quella generazione di architetti, ma che getta, come si vedrà nel prossimo capitolo, le basi per il riconoscimento del paesaggio che verrà.

NOTE

1. I. Noguchi, *A sculptor's world*, Thames and Hudson, London 1967.
2. Come è noto, la figura di Moretti ha seguito un percorso autonomo all'interno della scena architettonica italiana, anche a causa del suo isolamento politico. Salvo rare occasioni lo studio delle sue opere e del suo pensiero è stato postumo e ancora presenta larghi aspetti da esplorare.
3. Émile Aillaud ha legato il suo nome ai *Grand Ensemble*. Per questa ragione, nonostante si tratti di un progettista eclettico e fortemente iconico, la sua fama è quella di un periodo, e di un certo tipo di architettura condannata lungamente all'oblio e che solo recentemente è oggetto di riscoperta dopo alcuni decenni di rimozioni forzate.
4. Anche Lafayette Park è stato a lungo dimenticato. Le innumerevoli pubblicazioni, mostre, iniziative dedicate all'opera di Mies hanno spesso sottovalutato, quando non clamorosamente ignorato, il Lafayette Park. Si osservi come, come ancora nel 2001, il progetto per Detroit sia assente dalla mostra dedicata a Mies dal MoMA, che del Maestro tedesco custodisce l'archivio. Tale mostra ha portato alla pubblicazione del testo: P. Lambert, *Mies in America*, Harry N. Abrams, New York 2001, dove il progetto è ancora una volta assente. D'altro canto, come

si vedrà più avanti nella trattazione, il successo tardivo di cui Lafayette Park ha goduto, ha forse consentito al quartiere di superare indenne la prima fase della critica al Movimento Moderno e di essere riscoperto solo con le condizioni ideali (anche paesaggistiche) per apprezzarne le qualità urbane e del modello abitativo proposto.

5. Gli spazi aperti del Villaggio Olimpico sono comunque e a tutt'oggi un'incompiuta. Una pregevole sistemazione attrezzata delle aree gioco e per il tempo libero è stata sviluppata da Vittoria Calzolari nel 1967. Di questa realizzazione non rimane oggi praticamente nulla, se non la fontana abbandonata tra via Svezia e via Gran Bretagna. Si veda A. Cederna, *Un impianto per il tempo libero a Roma*, in "Abitare" n.10 - 1967, pp.51-57.
6. AA.VV., *Villaggio Olimpico quartiere di Roma*, I.N.C.I.S., Roma 1960, p. 4. Anche Piero Ostilio Rossi nella sua Guida di Roma moderna ne evidenzia i caratteri di eccezionalità: "il Villaggio Olimpico è senza dubbio uno dei migliori quartieri d'iniziativa pubblica realizzati a Roma, certamente il primo in cui siano stati applicati con coerenza i principi del Movimento Moderno. Gli anni sembrano confermare la bontà di quella scelta" in P.O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 211.
7. Il gruppo di progettazione era

composto da Luigi Moretti, Adalberto Libera, Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti e Vittorio Cafiero. A Decima l'unica eccezione è la fuoriuscita di Monaco e Luccichenti e l'ingresso di Ignazio Guidi.

8. Il "saldamento" è la pratica urbanistica per cui un quartiere di iniziativa pubblica viene realizzato a grande distanza dalla città consolidata, così da rendere appetibili ai mercati immobiliari i terreni inediti collocati tra esso e il centro. Questi infatti risultano ora provvisti tra le altre cose, di tutte le urbanizzazioni necessarie, avendovi provveduto l'ente pubblico promotore del quartiere pubblico. Si veda M. Tamburini, *Rome and the urban planning of popular neighborhoods: ancient roots of contemporary fragmentation*, in F. De Matteis, C. Clemente (a cura di), *Housing for Europe. Strategies for Quality in Urban Space, Excellence in Design, Performance in Building*, Rome 2010, DEI, pp. 209-210.

9. L'INCIS si impegna nei primi anni Sessanta a costruire sei nuovi quartieri residenziali alla periferia di Roma per ospitare il crescente apparato impiegatizio della capitale che gravita attorno ai nuovi apparati direzionali. Di questi sono stati realizzati solo Decima e il Villaggio Olimpico. Si veda C. Rostagni, *Luigi Moretti, 1907-1973*, Electa, Milano 2008, p. 260.

10. Un'esauriente ricostruzione delle vicende storiche della costruzione del

quartiere è stata effettuata da Manuela Raitano in: *Decima "quartiere d'autore"*. *Una lettura orientata al progetto*, in F. De Matteis, L. Reale (a cura di), *Quattro Quartieri. Spazio urbano e spazio umano nella trasformazione dell'abitare pubblico*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 200-209. Nello stesso saggio l'autrice analizza attentamente gli aspetti costruttivi e compositivi degli edifici residenziali cui si rimanda per l'approfondimento delle questioni architettoniche.

11. La rilevanza dell'operazione è tale che a breve distanza dalle prime assegnazioni viene dedicato al quartiere un filmgiornale d'attualità dell'Istituto Luce e fin dal commento dello speaker viene dichiarata apertamente la matrice funzionalista e financo pedagogica del quartiere: "[Decima] costituisce un comprensorio organico con servizi e attrezzature sufficienti per le esigenze di una collettività civile. Un quartiere dove anche i bambini possono sorridere". Il tono paternalistico di questa dichiarazione è accompagnato dalle consuete immagini di ragazzini sorridenti nella rotonda di piazza Vannetti Donnini e nelle aree gioco, dalla rappresentazione di un luogo pulito e salubre, dal traffico ordinato di veicoli che scorrono sulle strade appena asfaltate. Istituto Luce, RADAR Filmgiornale d'attualità, *Italia - Quartieri modello per l'edilizia popolare*, 10.05.1966, codice R004101. Link: patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000025305/2/italia-quartieri-modello-l-edilizia-popolare.html (Ultima

visita 28.03.2020)

12. Ci si riferisce ai 5 punti lecorbusieriani, alcuni dei quali hanno effettivamente echi nei quartieri morettiani, in particolar modo al Villaggio Olimpico (pilotis, finestra a nastro, accenno al tetto giardino) e in misura minore a Decima.
13. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio. Rassegna delle Arti e dell'Architettura*, n. 7 - 1952-1953, p. 108, ora in L. Moretti (a cura di O.S. Pierini), *"Spazio". Gli editoriali e altri scritti*, Christian Marinotti, Milano 2019, p. 149.
14. A. Metta, *L'architettura del paesaggio del Villaggio Olimpico. Strutture e sequenze di spazi*, in F. De Matteis, L. Reale (a cura di), *Quattro Quartieri*, cit., pp. 188-197. Al di là delle specificità del disegno morettiano e similmente a tanti altri casi di quartieri moderni in Europa e altrove, il Villaggio Olimpico è dotato di una consistente quantità di aree destinate a "verde pubblico", le quali frappongono grandi distanze dagli edifici e tra questi e le strade principali. Per ovviare a questa eccessiva presenza del vuoto rispetto al pieno, Moretti introduce l'elemento vegetale come una presenza vigorosa che ha lo scopo sia di costruire un nuovo livello di complessità che di costruire un limite visivo all'altrimenti indefinita vista, attraverso i piani pilotis degli edifici in sequenza. I disegni che testimoniano questa volontà sono stati realizzati probabilmente "a ricalco" di altri disegni

con le tracce dell'edificato. L'attenzione che Moretti riserva allo spazio pubblico trova una felice soluzione nel rapporto tra continuità visiva interna al quartiere, garantita dall'adozione del piano pilotis, e la vegetazione rutilante che ne definisce soglie e limiti.

15. L'interesse di Moretti per la matematica avvalorava la possibilità di interpretare le modellazioni del suolo di Decima come un'operazione topologica. I suoi studi all'origine dell'architettura parametrica hanno, anche figurativamente, molto in comune con i disegni del suolo di Decima.

16. Già nei disegni per il Villaggio Olimpico è possibile vedere un rimando all'immagine della forra che appare figurativamente nell'aspettarsi della vegetazione in macchie dense di bordo legate insieme da filamenti arbustivi. Il progetto così inteso rimane lettera morta e le sistemazioni a verde saranno realizzate in modo assai più modesto.

17. Sulla necessità di sollevare gli edifici da terra si esprime Moretti nella relazione di progetto, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma.

18. Moretti partecipa negli anni Cinquanta alla relazione al Piano Intercomunale di Roma. Egli scrive nella relazione: "Si individua così lo schema della nuova città di Roma, in una struttura distesa nel territorio compreso tra Civitavecchia e Terracina, con peso

notevolmente accentuato sulla Piana Pontina, innestata tangenzialmente alla Roma attuale e congiunta ad una minore nuova struttura che partendo dalla stessa Piana Pontina e ruotando a congrua distanza da Roma, raggiungendo il ramo dell'Autostrada del Sole, per poi puntare con collegamento trasversale non primario su Civitavecchia" in "Rassegna del Lazio. Rivista mensile dell'amministrazione provinciale di Roma" anno 7, n. 7-8 - luglio-agosto 1960, p. 36.

19. A. Capuano, F. Toppetti, *Roma e l'Appia. Rovine utopia progetto*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 288-301.

20. Già Luciana Finelli inquadra la ricerca tipologica di questo intervento nel solco delle classificazioni razionaliste degli anni antecedenti la guerra, in particolare a Milano per mano di Diotallevi e Marescotti, ricollegandolo quindi agli esperimenti per la città orizzontale e per Milano Verde, in L. Finelli, *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Officina Edizioni, Roma 1989, p. 78.

21. F. Garofalo, *Le pagine del connaisseur. Luigi Moretti e "Spazio"*, in F. Garofalo, *Architettura scritta*, Allemandi, Torino 2008, p. 65.

22. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in *Spazio. Rassegna delle Arti e dell'Architettura*, n. 5 - 1951, pp. 1-8, ora in L. Moretti (a cura di O.S. Pierini),

"Spazio", cit. pp. 95-97.

23. C. Rostagni, *Luigi Moretti*, cit., p. 260.

24. Al Villaggio Olimpico l'idea di sollevare su piloni il viadotto fu di Pier Luigi Nervi o di Adalberto Libera, a seconda delle fonti. Moretti ha sempre sostenuto che la paternità fosse dell'architetto trentino.

25. Come si vedrà, il ridotto interpiano contribuisce marcatamente all'alternanza di spazi dilatati e spazi compressi e appare quindi coerente con le articolazioni morettiane. Al contempo però non è percepito come uno luogo pienamente godibile e fruibile dagli abitanti proprio a causa della limitata vivibilità che uno ambiente così ribassato comporta.

26. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, cit., p. 108, ora in L. Moretti (a cura di O.S. Pierini), *"Spazio"*, cit., pp. 148.

27. R. Zancan, *Spazialismi italiani. Letture della città e dell'architettura nell'epoca della ricostruzione*, Gangemi, Roma 2005, p. 82.

28. A. Capuano, *Temi e figure nell'architettura romana. 1944-2004*, Gangemi, Roma 2005, p. 66.

29. Questa corrispondenza viene sistematicamente ribattuta sulla gerarchia degli affacci degli alloggi mantenendo i grandi terrazzi verso la parte destinata a parco e trattando il fronte sui parcheggi con bucatore tradizionali "da città

europea”.

30. Come in altri suoi celebri progetti egli sembra qui interessato a verificare le potenzialità dell’alterazione della stereometria del volume, della sua frattura e della sua trazione, con l’obiettivo di testarne le capacità espressive nella costruzione di un frammento di città.

31. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, cit, p. 107, ora in L. Moretti (a cura di O.S. Pierini), “Spazio”, cit. p. 148.

32. “*is erroneous to think that movement simply takes place in space, [...]. On the contrary, we formally create space in the process of moving; we qualitatively create a certain spatial character by the very nature of our movement – a large, open space, or a tight, resistant space, for example. In effect, particular spatial designs and patterns come into play with self-movement, designs and patterns that have both a linear and amplitudinal quality*” (T.d.A.), M. Sheet-Johnstone, *The Primacy of Movement*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1999, p. 124.

33. E. Husserl, *La cosa e lo spazio*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2009, p. 215.

34. F. Forlé, *What we see depends on how we move. The embodied roots of visual perception*, in “Phenomenology and Mind. The Online Journal of the Research Centre in Phenomenology and Sciences of the Person”, n. 4 2013, pp. 89-91.

35. “*the experienced sense of the continuity*

of my movement is a necessary condition of possibility for two adumbrations to be experienced as two different perspectives of the same object” (T.d.A.), in F. Forlé, *What we see depends on how we move*, ivi, p. 91.

36. L. Moretti, *Genesi di forme dalla figura umana*, in “Spazio” n. 2 - agosto 1950, p. 5, ora in L. Moretti (a cura di O.S. Pierini), “Spazio”, cit., pp. 33-37.

37. F. De Matteis, *Sostanze immateriali. L’esperienza dello spazio nei quattro quartieri*, in F. De Matteis, L. Reale (a cura di) *Quattro Quartieri*, cit. pp. 304-323.

38. A riprova dell’importanza storica e iconica che la Cité des Cortillières ha assunto gradualmente nell’ambito del dibattito sulla trasformazione delle banlieue, si riporta un estratto dell’allocuzione che il Presidente della Repubblica Nicolas Sarkozy ha pronunciato il 17 settembre 2007 in occasione dell’inaugurazione della Cité de l’Architecture di Parigi: “*L’architettura ha anche per vocazione il compito di umanizzare delle banlieues e delle cité da troppo tempo lasciate all’abbandono. L’Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine ha già destinato più di 8 miliardi di euro a questa missione dal 2004. Sarebbe utile amplificare lo sforzo avendo cura di tenere conto della qualità del patrimonio costruito: gli alloggi sociali devono essere dei grandi gesti architettonici. Non è perché non si hanno i mezzi per vivere in un edificio haussmaniano che si deve necessariamente vivere in qualcosa di cui non ci si è preoccupati di pensare la forma. Penso in particolare*

alla “città parco” de *Les Courtilières a Pantin, costruita da Émile Aillaud, che è un esempio di ciò che si deve cercare di rinnovare ma anche di preservare*” (T.d.A.). Il testo completo in francese dell’intervento si trova in: <http://www.lecarrebleu.it/it/nicolas-sarkozy-presente-sa-vision-de-larchitecture/> ultimo accesso: 21.09.2020)

39. Un resoconto preciso delle vicende storiche del quartiere si può trovare in P. Landauer, B. Pouvreau, *Les Courtilières, Cité ordinaire, histoire singulière?*, in “Espaces et sociétés”, ERES, n. 130 - 2007, pp. 71-85.

40. In Italia il progetto viene presentato – assieme alla Cité de l’Abreuvoir, dello stesso autore e di poco precedente – in una breve nota senza firma in *L’architettura. Cronache e Storia*, n. 53 - marzo 1960. Se ne loda il “fare a scala paesaggistica, alla ‘grande maniera’ francese” ponendo l’accento sul coraggio e la spregiudicatezza degli intenti. Tra le altre riviste italiane su cui è apparso: “Casabella Continuità” n. 248 - febbraio 1961, p. 36, e “Zodiac” n. 13 - 1964, pp. 138-139, in tutti i casi si pone positivamente l’accento sul suo tentativo di costruire spazialità urbane ricche e articolate.

41. Si tratta effettivamente proprio del rapporto tra “disordine apparente” e “ordine nascosto” che dà il nome al suo libro-intervista del 1975, ossia la ricerca di una città dalle spazialità complesse cariche di domande e di misteri, che

puntino “all’effetto dell’irrazionale, ma attraverso ragioni razionali e segrete” (“à l’effet de l’irrationnel, par des raisons rationnelles et secrètes”, T.d.A.) in É. Aillaud, *Désordre apparent, ordre caché*, Du Linteau, Paris 2017, p. 25.

42. Tra gli altri progetti, la Cité de l’Abreuvoir (Bobigny, 1952-64), La Cité di Wiesberg (Forbach, 1959-72), La Cité de la Grande Borne (Grigny, 1965-74), il Quartier de la Noé (Chanteloup-les-Vignes, 1970-75) e le celebri Tours Nuages (Nanterre, 1971-80).

43. D. Lefrançois, P. Landauer, *Émile Aillaud*, Infolio, Gollion 2011, p. 55.

44. Si veda l’intervista di Guy Habasque a Émile Aillaud contenuta nell’articolo *Pour un urbanisme sans monotonie*, in “L’Oeil”, n. 102 - 1963, p. 37.

45. J.F. Dhuys, *L’architecture selon Émile Aillaud*, Dunod, Paris, p. 125.

46. “*Une vue aérienne de Bath, cette merveilleuse ville anglaise du XVIIIe siècle, m’a aussi énormément frappé. On y voyait un bâtiment qui serpentait, qui ondulait au milieu d’un parc d’arbres centenaires. C’est ce que j’ai essayé de faire, tout bêtement, aux Courtilières, a Pantin*” (T.d.A.) in É. Aillaud, *Désordre apparent, ordre caché*, cit., p. 111.

47. Il riferimento al pittoresco è stato già avanzato a proposito dell’opera di Luigi Moretti e, si vedrà, verrà utilizzato dalla critica anche relativamente a Lafayette Park.

48. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 11.

49. Si veda ancora una volta D. Delbaere, *Table rase et paysage*, cit.

50. Si noti che l'altezza estremamente contenuta degli interpiani nell'edilizia sociale francese (in questo caso 2,5 metri di interpiano netto + 14 cm di *dalle* in calcestruzzo prefabbricato) contribuisce sensibilmente ad abbassare l'altezza totale del volume e quindi la linea di attacco al cielo.

51. J.F. Dhuy, *L'architecture selon Émile Aillaud*, cit., p. 125.

52. Questo effetto è divenuto visibile solo una volta che gli alberi fossero cresciuti e la vegetazione avesse assunto vigore volumetrico e materico. Come spesso avviene, l'importanza della componente-paesaggio nell'immagine compiuta del quartiere, e quindi il suo contributo più significativo in termini percettivi, diventano evidenti a distanza di alcuni decenni.

53. *“Vue de l'un des mille logements qui regardent le parc, la façade d'en face est ainsi fragmentée, les arbres qui la cachent à intervalles irrégulières éliminant la monotonie d'un linéaire sans fin. A force de grandir, les arbres ont même créé le labyrinthe cher à Émile Aillaud”* (T.d.A.), in J.F. Dhuy, *L'architecture selon Émile Aillaud*, cit., p. 125.

54. Realizzato dagli studi Taktyk e L'AUC nell'ambito dei corposi lavori di

riqualificazione dell'ultimo ventennio.

55. *“Il y a chez moi le désir, toujours, de rompre les perspectives. Que rien, surtout, ne soit clair, ce qui est l'essence même d'une ville. [...] Les ensembles urbains ont été inventés comme un cheminement. Il faut donc sans cesse qu'il y ait des ruptures, des clotures résolues du lieu. On sent bien qu'on doit pouvoir tourner, mais peut être pas... et brusquement on se trouve dans un endroit découvert”* (T.d.A.), in É. Aillaud, *Désordre apparent, ordre caché*, cit., p. 107.

56. Ivi, p. 31.

57. *“Les imprévisibles et probables déconvenues d'une existence ne peuvent être vécues devant un paysage sans fin. On ne peut les supporter que dans le silence intérieur d'un repli clos et sécurisant”* (T.d.A.), ivi, p. 54.

58. A partire da questo progetto si farà sempre più presente nell'opera di Aillaud una spiccata attenzione ai temi dell'infanzia e dell'adolescenza. Solo pochi anni dopo costruirà alla Grande Borne un quartiere per 3000 alloggi tutto concepito nel solco delle sue riflessioni pedagogiche: D. Lefrançois, P. Landauer, Émile Aillaud, cit., pp. 28-30.

59. *“C'est pourquoi, je m'interdis de m'intéresser à l'intérieur des appartements. Je pourrais tout aussi bien que quiconque inventer des appartements 'modernes'. C'est volontairement que je le fais conventionnels. On n'a pas le droit d'imposer aux autres un mode de vie intérieur [...]. C'est pour cela qu'il faut, le moins possible, entrer dans la vie des gens. Chacun finit par faire de sa maison un antre*

étrange” (T.d.A.), in É. Aillaud, *Désordre apparent, ordre caché*, cit., p. 72.

60. D. Lefrançois, P. Landauer, Émile Aillaud, cit., p. 26.

61. *“La couleur me semble maintenant indispensable à l'animation des grands bâtiments, je l'ai appliquée dans toutes les cités que j'ai fait toujours en collaboration avec Fabio Rieti [...]. En effet, un accord essentiel s'est établi entre moi-même et Fabio Rieti peintre dont j'éprouve très vivement le monde poétique et qui de son côté perçoit avec beaucoup d'acuité le monde architectural ; il a donc revêcu en peintre mon propre univers et l'a poussé à une plus grande capacité d'obsession [...]. Loin d'être un coloriage de façades comme on en voit beaucoup s'exécuter depuis que le mode de la polychromie s'est répandue, c'est le paysage entier qui est coloré”* (T.d.A.), in É. Aillaud, *Désordre apparent, ordre caché*, cit., p. 58.

62. *“La véritable modernité consisterait au fond à faire passer le qualitatif avant le quantitatif, à trouver un mode de vie où un certain spirituel compterait davantage qu'un certain confort”* (T.d.A.), ivi, p. 98.

63. *“Pour la première fois nous avons à faire des villes, à loger l'innombrable”* (T.d.A.), in É. Aillaud, *Désordre apparent, ordre caché*, cit., p. 25.

64. G. Habasque, É. Aillaud, *Pour un urbanisme sans monotonie*, cit., p. 37.

65. T. Griffero, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica pativa*, Guerini Scientifica, Milano 2016, p. 192.

66. *“Loger, c'est donner tout ce que le confort peut offrir. Habiter intéresse toutes les notions du subconscient de l'individu. L'histoire du lieu, le fait qu'il soit humainement et très tendrement habitable, m'importe plus que tout”* (T.d.A.), ivi, p. 60.

67. *“L'art de l'individu est d'habiter un lieu”* (T.d.A.), ivi, p. 103.

68. Se si escludono i noti progetti utopici per la Großstadtarchitektur, la figura di Hilberseimer è nota soprattutto per la sua prolifica attività di insegnante e di teorico. Il suo corpus di pubblicazioni nel campo dell'urbanistica, sempre caratterizzato da un carattere fortemente sperimentale, permette di ricostruire con una buona approssimazione una larga parte delle teorie e delle avanguardie disciplinari tra gli anni Venti e Sessanta del novecento.

69. D. Carlson, *City Builder Greenwald*, in “Architectural Forum”, may 1958.

70. Il testo di legge è in realtà controverso: il suo principale esito è stato lo sgombero di numerosi slum in tutti gli Stati Uniti, abitati per lo più da classi povere, tra cui anche l'area successivamente occupata dal Lafayette Park. Fino al 1949 questa era comunemente nota come “Black Bottom” (per via del colore scuro del terreno), un vivace sobborgo abitato da famiglie afroamericane impiegate nell'indotto dell'industria automobilistica.

71. La ragione del suo successo commerciale può essere ritrovata nel

felice equilibrio che l'intero quartiere ha raggiunto tra una buona densità abitativa e l'atmosfera suburbana che ha saputo incontrare il gusto americano. Tutto ciò ha permesso a Lafayette Park di porsi come un'alternativa concreta al disurbanismo imperante che avrebbe portato di lì a pochi anni a far esplodere, anche ben oltre i confini statunitensi, il fenomeno dello sprawl. Inoltre la scelta di realizzare il nuovo quartiere al posto di uno slum di case operaie di bassa qualità amplifica (anche nelle cronache del tempo) l'ambizione dell'iniziativa dal punto di vista imprenditoriale oltre che architettonico.

72. J. Debanné, *Claiming Lafayette Park as public housing*, in C. Waldheim (a cura di), *Case. Hilberseimer/Mies van der Rohe. Lafayette Park Detroit*, Prestel, New York 2004, p. 70.

73. "Lafayette Park was the result of a true collaboration, drawing together ideas and expertise at once social, organizational, architectural, landscape and economic to produce an urban precinct of remarkable resolution, delicacy, generosity, and openness" (T.d.A.), in D. Mertins, *Lafayette Park: collaboration in order*, ivi, p. 12.

74. "Gli abitanti delle case unifamiliari avranno il loro giardino; quelli degli appartamenti alti potranno godere della veduta su questi giardini, una veduta che si estende fino ai parchi e ai campi, abbraccia le foreste, le colline, i fiumi e i laghi", in L. Hilberseimer, *La natura delle*

città, Il saggiatore, Milano 1969, p. 179.

75. C. Constant, *Hilberseimer and Caldwell: merging ideologies in the Lafayette Park Landscape*, ivi, p. 99.

76. "Hilberseimer's plan operates exclusively on the plane of organization and is little more than a classification of building types fitted into a road layout. It is a schema rather than a diagram (in the Deleuzian sense), a taxonomy without life or animation, without forces or trajectories. In the hands of Mies and Caldwell, this schema is transformed into a site of lived and sensed interweavings and interrelationships between buildings and landscapes, private and public domains, enclosed and open spaces. Theirs is a radical phenomenology for it engenders an existential charge, an impulse to move and take action" (T.d.A.), in D. Mertins, *Lafayette Park: collaboration in order*, ivi, pp. 14-15.

77. C. Waldheim, *Introduction: landscape, urban order, and structural change*, ivi, pp. 23-26.

78. "Unlike the suburban prototype of sculptural object in a field, the low rise architecture of Lafayette Park forms a series of flat urban walls. The regular rectangular massing interplays with a slightly staggered rather than aligned plan, defining the heavily vegetated courts, creating dynamic and powerful spaces that separate the buildings" (T.d.A.), in L. Newman, *Lafayette Park, Detroit, Michigan, Mies van der Rohe, and Ludwig Hilberseimer*, in "Center: a journal for architecture in America", n. 5 - september 1989, p. 125.

79. "Landscape provides the medium of social

and spatial order" (T.d.A.), in C. Waldheim, *Introduction: landscape, urban order, and structural change*, in C. Waldheim (a cura di), *Case*, cit. p. 26.

80. "with no balconies on the high-rises and no patios and decks at the townhouses – the only private outdoor space in Lafayette Park are the courtyard houses walled gardens – the architecture leaves few opportunities for the visual expression of social status. The site plan also dissolves the traditional relationship between dwellings and cars – often telling social markers – in most dwelling types. Once again, the only dwellings with driveways are the courtyard houses. Even if there are differences in dwellers' incomes, the architecture and site plan organize anonymity and privacy" (T.d.A.), in J. Debanné, *Claiming Lafayette Park as public housing*, ivi, p. 75.

81. D. Mertins, *Lafayette Park: collaboration in order*, ivi, p. 16.

82. C. Constant, *Hilberseimer and Caldwell: merging ideologies in the Lafayette Park Landscape*, ivi, p. 100.

83. "America is indeed the original version of modernity. Because it has never known the primitive accumulation of time, it seems to me to live in a perpetual present. And because it has never known the slow, centuries-long accumulation of the truth principle, it lives in perpetual simulation, in the perpetual actuality of signs" (T.d.A.), in J. Baudrillard, *Hyperreal America*, in "Economy and Society", vol. 22 n. 2 - may 1993, p. 245.

84. "Caldwell rendered Hilberseimer's

organizational schematics into a palpable and compelling image of the latent utopian potential within the emerging postmetropolitan territorial urban reality" (T.d.A.), in D. Mertins, Lafayette Park: collaboration in order, ivi, p. 11.

85. C. Constant, *Hilberseimer and Caldwell: merging ideologies in the Lafayette Park Landscape*, ivi, p. 106-107.

86. 4 piedi corrispondenti a circa 120 cm. Si veda a tal proposito: W. McQuade, *Where are the parked cars?*, in "Architectural Forum", July 1960.

87. A. Del Bo, *I due Ludvig a Detroit*, in A. Del Bo, *Lafayette Park. Detroit. Scritti sulla costruzione della città*, Aion, Firenze 2018, p. 21.

88. C. Waldheim, *Introduction: landscape, urban order, and structural change*, in C. Waldheim (a cura di), *Case*, cit., p. 26.

89. Nonostante l'invaso centrale sia stato realizzato nella sua interezza, la connessione con il fiume e con il sistema dei parchi territoriali non è mai arrivata, così come non sono stati realizzati i previsti sottoattraversamenti delle grandi arterie di traffico, in particolare quello sotto Lafayette Street.

90. C. Waldheim, *Introduction: landscape, urban order, and structural change*, in C. Waldheim (a cura di), *Case*, cit., p. 26.

91. "Nature, with her mountains and hills, lakes and rivers, knows no straight lines. She

is continual conflict with organization. Order is not, like organization, a mechanical addition of parts, or a pattern superimposed upon an object. Order grows out of the nature of things, seeks harmony, relates parts to the whole and the whole to the parts" (T.d.A), in L. Hilberseimer, *The new regional pattern. Industries and gardens, workshops and farm*, Paul Theobald, Chicago 1949, p. XV.

92. L. Hilberseimer, *La natura delle città*, cit., p. 178.

93. *"the modern conception of space as a continuum without prior accents of meaning, rather than space as an occupiable, palpable domain"* (T.d.A), in C. Constant, *Hilberseimer and Caldwell: merging ideologies in the Lafayette Park Landscape*, in C. Waldheim (a cura di), *Case*, cit., p. 100.

94. Detroit City Council, *Historic Designation Advisory Board, Proposed Lafayette park/Mies van der Rohe historic district final report*, 2002. <https://detroitmi.gov/search?search=lafayette+mies> (ultima visita 11.11.2020).

95. A conferma di ciò si può osservare come nello scritto del 1965 di Werner Blaser dedicato a Mies – esito di una serie di interviste dirette – pur in un testo illustrativo molto sintetico, vengono messe in risalto le qualità atmosferiche degli spazi aperti: "le superfici di vetro delle case a schiera riflettono il fogliame degli alberi, dai quali emergono solo le case alte, che rendono possibile, con la loro forte densità di abitanti, le grandi

superfici verdi per il tempo libero".

Nelle foto che accompagnano il testo la vegetazione è ancora poco sviluppata e non è semplice riuscire a percepire tale equilibrio di masse edilizie e vegetali, cosa invece possibile grazie all'esperienza contemporanea. Si veda: W. Blaser (a cura di), *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna 1991, p. 165.

96. *"The façades become a uniformly patterned urban wall, against which the shaggy landscape displays itself to its fullest advantage"* (T.d.A), in L. Newman, *Lafayette Park, Detroit, Michigan, Mies van der Rohe, and Ludwig Hilberseimer*, cit., p. 125.

97. J. Pallasmaa, *Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience*, in C. Borch (a cura di) *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel, 2014, pp. 20-21.

98. G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano 2010, p. 138. Cfr. sempre di Böhme, *"The primary object of perception is atmospheres. What is perceived primarily and directly are neither emotions nor figures, nor objects or their constellations as was assumed in Gestalt psychology, but atmospheres – in front of which, by an analytical way of seeing, something like objects, forms, and colours, are then distinguished"*, in G. Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury Publishing, Londra 2017, p. 35.

99. *"Lafayette Park seems to extract and incorporate the best elements of the Modernist visions. The early twentieth-century idea of the 'superblock' with its housing clustered around a community park for pedestrians freed from vehicular traffic is brought to fruition here. It is the ultimate garden environment in which modern man can be revitalized by nature"* (T.d.A), in L. Newman, *Lafayette Park, Detroit, Michigan, Mies van der Rohe, and Ludwig Hilberseimer*, cit., p. 126.

Parte quinta

**FIGURE DELLO SPAZIO CONVESSO:
LA COSTRUZIONE DI UN LESSICO**



L'indagine condotta sin qui ha consentito di inoltrarci nella narrazione di tre esperienze che – pur potendo apparire eccentriche – condensano una gamma di notazioni ben presenti nel dibattito disciplinare dell'epoca. In ogni caso si tratta di tre quartieri le cui caratteristiche spaziali ne fanno degli esempi eccezionali, le cui modalità di concezione e il cui esito sono sicuramente anticipatori dei temi e dei tempi. Attraverso la narrazione critica e orientata dei casi studio, si è tentato di comprenderne le qualità costitutive e tra queste il ruolo del paesaggio ha assunto una funzione capitale. A Decima il progettista ha saputo reinterpretare le forme del paesaggio di forra, costruito nei millenni dall'incontro-scontro di economia agricola e vigore della natura, per condizionare gli itinerari del movimento attraverso lo spazio aperto. Il potere morfogenetico del paesaggio è emerso anche a Les Courtilières, dove Aillaud addirittura inventa un paesaggio naturale che ha avuto la forza di orientare la forma architettonica e di dettare le regole insediative, con lo scopo di costruire un "luogo dell'introspezione". Infine a Lafayette Park si è compreso come la natura, se attentamente "progettata", possa diventare un dispositivo per la costruzione di una peculiare atmosfera, avendo come suo alleato il tempo,

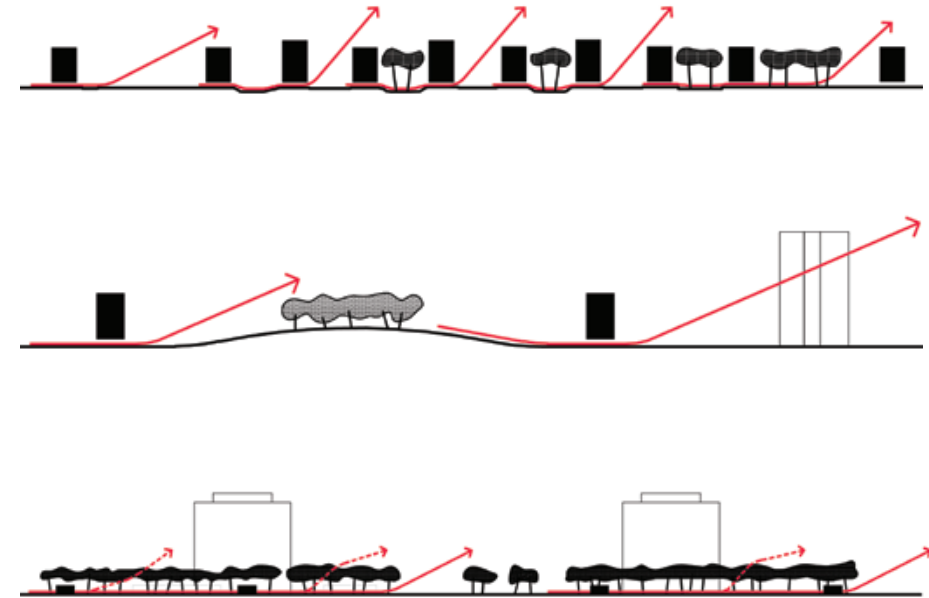
Pagina precedente:
fig. 5.1 - Giuseppe
Uncini, *Ombra di
tre parallelepipedi T.
10*, 1976, cemento
e laminato legno,
77x70x30 cm,
collezione privata:
dare forma all'ombra
per tracciare il profilo
positivo degli oggetti.

per realizzare una insediamento in cui l'architettura "arretri" fino a diventare sfondo.

Ma in che modo è possibile raggiungere questo importante traguardo? Quali strumenti hanno avuto i progettisti di quella stagione – e quali gli sono invece difettati – per costruire un'immagine di città che fosse il prodotto di un rinnovato rapporto tra architettura e natura? Questa parte della tesi vuole avere dunque un carattere operativo per comprendere come, oltre il disegno della convessità, i progettisti si siano mossi per "costruire" l'immagine urbana che andavano ricercando. Già nelle tre scritture spaziali è emerso quanto il denominatore comune sia stato l'inserimento di un nuovo "ingrediente", posto tra l'astrazione del suolo orizzontale e la ieraticità del volume architettonico: la natura, appunto.

Già nel QT8 tale livello non è semplicemente un riempitivo, non si limita a organizzare lo spazio vuoto tra le architetture, ma contribuisce attivamente a misurarlo e strutturarlo. Questa "correatà" è resa possibile grazie all'adozione di alcune particolari attenzioni che, mettendo al centro il punto vista dell'osservatore, permettono di entrare in una dimensione di tipo "percettivo", in modo non dissimile dalla lezione della *Stadtbankunst* di scuola germanofona della fine del XIX secolo o comunque da una marcata postura pittoresca. Si tratta di una lettura debitrice di posizioni gestaltiche le quali, pur non essendo esaustive della complessità del problema, sono state uno dei più incisivi modelli di analisi dello spazio pubblico urbano¹.

Le ragioni che ci permettono di ritrovare i segni di una simile impostazione nell'opera degli autori indagati sono per



figg. 5.2, 5.3, 5.4 -
Decima, la Cité des
Courtyllières, Lafayette
Park. Tre sezioni
urbane a confronto:
con l'arretramento
delle architetture si
afferma il primato
dello spazio aperto
(disegni dell'autore).

lo più circostanziali e legate a un ricco campo di ricerche storico-critiche sulla loro opera. In questo senso – anche in assenza di una immediata disponibilità dei documenti d'archivio – si è scelto di adottare i casi studio come il primo “documento” utile a comprendere le modalità operative con cui la presenza attiva dell'elemento naturale abbia saputo orientare le scelte architettoniche. Si è dunque deciso di procedere attraverso un ridisegno stratificato che riesca a far emergere gli aspetti più significativi per il nostro intento. Al cuore di questa parte c'è dunque il tentativo di portare finalmente alla luce la relazione che tiene insieme la scala territoriale e la figura umana che usa e vive lo spazio aperto.

Per questa ragione sono stati classificati alcuni “dispositivi”² spaziali e formali utili a decifrare il “codice compositivo”, rileggibile oltre il generico riferimento a una cultura pittorica ottocentesca, per scovare le intime regole che non solo sottendono alla costruzione della città convessa, ma che in qualche modo prefigurano anche i caratteri del paesaggio contemporaneo.

I casi studio sono presentati a partire da ciò che di solito viene omesso: le manifestazioni dell'immateriale e del sensibile, dotate di quella forza necessaria per dare forma allo spazio³. I paesaggi della città convessa non sono dunque solo il calco di ciò che è costruito. Al contrario in essi è la consistenza della presenza naturale – la *natura come pieno* – a dare forma all'architettura. Quello che ci interessa, più che un campionario di soluzioni, è il significato che un'adozione più consapevole di questo “materiale di progetto” avrebbe potuto avere per la costruzione di una cultura diffusa e condivisa dell'abitare del Novecento. Il punto di vista è dunque quello

dell'osservatore che si inoltra nello spazio, che ha la facoltà di indugiare nell'incedere o di cambiare percorso, fino alla possibilità di effettuare scarti e tornare sui propri passi, per cambiare punto di vista e quindi prospettiva di osservazione. Il metodo di indagine con cui ci si approssimerà all'obiettivo finale è ancora suggerito da Benjamin e non può che procedere per scarti progressivi dalla storia “ufficiale”:

“Piccola proposta di metodo per una dialettica della storia della civiltà. È molto facile operare per ogni epoca, nei suoi differenti ‘ambiti’, bipartizioni secondo punti di vista determinati, di modo che da un lato si situi la parte dell'epoca ‘fertile’, ‘colma di futuro’, ‘vitale’ e positiva, e dall'altro quella inutile, arretrata e morta. Solo se si traccia il profilo di questa parte positiva di contro a quella negativa, si potranno fare emergere i suoi contorni in modo netto. Ma d'altra parte ogni negazione ha il suo valore solo come sfondo per i tratti del vitale, del positivo. Per questo è di decisiva importanza riapplicare alla parte negativa, che prima era stata eliminata, una divisione, di modo che, con uno spostamento dell'angolo visuale (ma non dei parametri applicativi) riemerge anche in essa un lato positivo e diverso da quello prima designato. E così via all'infinito, fino a che tutto il passato sia immesso nel presente in una apocatastasi storica”⁴.

Affinché emerga lo spazio aperto della convessità, questo deve essere continuamente “scontornato” da quello che viene dato per acquisito: il volume delle architetture. E questo è ciò che si farà nelle conclusioni dove, dopo aver tracciato

il profilo dello spazio aperto nei casi studio, diventa necessario estrarre da quel profilo dei temi di riflessione più angolati. Se ne sono individuati cinque:

1. Le alterazioni del suolo
2. Lo spessore vegetale
3. La sensibilità dell'interfaccia
4. Le sequenze spaziali
5. Gli ambiti della domesticità

Ciò che si ottiene da questo procedimento è un progressivo e ripetuto spostamento, finalizzato a cambiare il punto di vista sulla “parte” dell'epoca cui stiamo guardando. È in fondo il tentativo di un'incessante reintegrazione degli episodi nella loro costellazione di riferimento. Questa è la ragione che giustifica il particolare “grafismo” dei disegni che seguono: incrociando trame differenti è possibile far emergere tessiture, linee di forza, *layer*, ma anche ambiti, soglie, sfondamenti prospettici. Lo “scontorno” è qui adottato in quanto pratica volta al “disvelamento” di ciò che non ha sostanza o geometria.

Nelle reinterpretazioni grafiche si possono intravedere le tracce di diverse narrazioni storiche, non successive e sequenziali ma compresenti, le quali anzi si fondono in una riorganizzazione continua delle forme del pensiero. Se da un lato queste “figure” costruiscono un ordine discorsivo, dall'altro non possono deterministicamente aderire alle fasi storiche ma “si inseguono, sovrapponendosi per lunghi

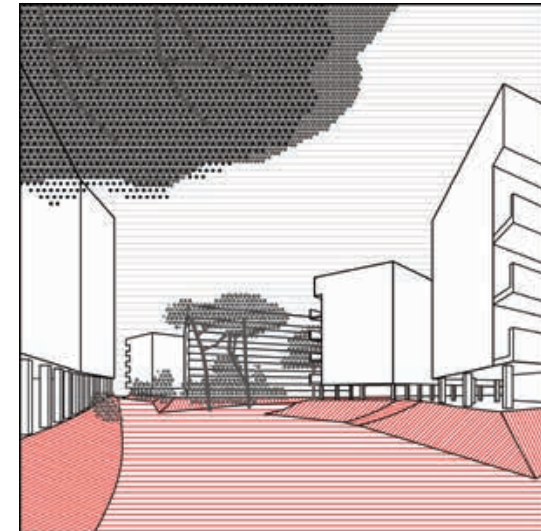
tratti e spesso configgendosi, dando luogo spesso a interpretazioni e progetti diametralmente opposti, ma anche a progetti ambigualmente collocati a cavallo delle une e delle altre”⁵. In altre parole, quello che si tenterà di dimostrare nella parte finale di questo lavoro, è che, nel rapporto intermittente tra architettura e paesaggio della città moderna, si siano venuti sovrapponendo temi diversi, alcuni dei quali ripescati da un passato che sembrava destinato all'oblio – come appunto gli studi sulla città pittoresca – mentre altri si rivelano sorprendenti anticipazioni del futuro, che travaserà a sua volta le nuove acquisizioni nelle forme del paesaggio contemporaneo.

L'obiettivo di questa “mappatura per figure” è capire se e come, attraverso il progetto dello spazio aperto, si sia tentato di costruire il senso profondo dei luoghi, la sua dimensione “umana” e quindi la sua capacità di recuperare con l'abitante quel legame che sembrava perduto. Discutere di “alterazione”, ma anche di “spessore”, nello spazio aperto non è estraneo alle modalità progettuali degli architetti della convessità. Al contrario è un'occasione per indagare dei “congegni” che si sono riversati dalla storia nel moderno e da questo nel dibattito recente. È accaduto che, con la specializzazione dell'architettura, ampie parti di questo discorso siano state demandate al paesaggio, con funzione a volte di semplice *background*, altre di vero metodo compositivo generale. Sempre di più il paesaggio diventa il *medium* per esperire la città contemporanea: quando è progettato come parte fondamentale dell'“abitare”, e non come suo risarcimento, esso si rivela un formidabile dispositivo che orienta e qualifica la realtà del mondo.

1. ALTERAZIONI DEL SUOLO

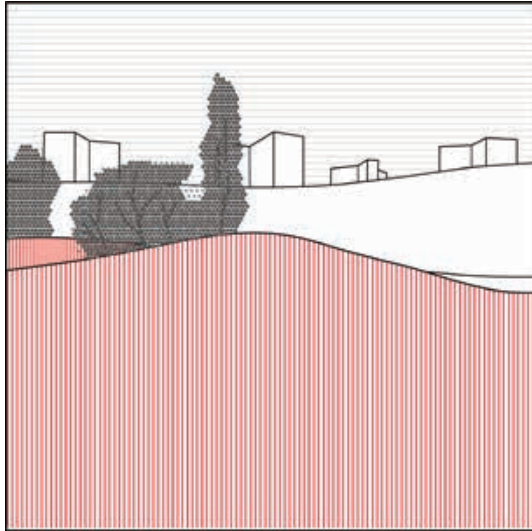
La più ambigua delle modalità con cui si è manifestato il rapporto tra natura e architettura nella città convessa è senza dubbio legata alla geomorfologia del terreno e ai vincoli che da questa sono posti alla forma urbana. È generalmente diffusa l'idea che gli architetti del Movimento Moderno abbiano preferito un suolo piano, e libero da vincoli orografici. A più riprese Le Corbusier ha fatto cenno all'opportunità che un suolo piatto sia preferibile ad uno accidentato: "il terreno piano è il terreno ideale" scrive in "Urbanisme"⁶. Anche quando le aree disponibili non siano pianeggianti, la tendenza è stata effettivamente quella di procedere per livellamenti, riporti e contenimenti, con il solito fine di ottenere dei "piani di posa" puliti e regolari.

I casi studio presentati sono però frammenti di una narrazione diversa, per cui la modellazione del terreno possa diventare occasione per costruire nuove tensioni spaziali: come già accaduto al QT8, dove il Monte Stella era diventato perno visivo e ambientale del quartiere, anche negli altri progetti indagati è possibile intravedere l'aspirazione a una complessità che passa attraverso delle misurate articolazioni di suolo. In tutti i casi la superficie su cui si cammina diventa, con i dovuti distinguo, un dispositivo che guida il soggetto nella percezione e nel movimento, e che compartecipa a definire "come" si debba esperire la città. Muovendosi verticalmente, e non solo orizzontalmente, il soggetto scopre la terza dimensione dello spazio aperto.



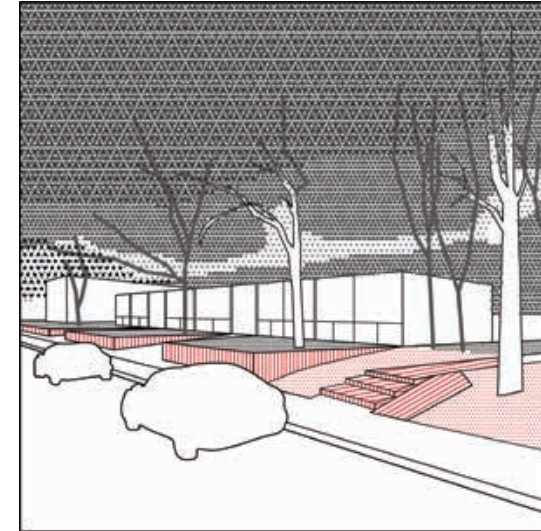
Decima, *Alterazioni del suolo*

Il progettista rifiuta programmaticamente le condizioni neutre date, rivendicando la necessità di ancorare l'insediamento a delle forme territoriali profonde ma reinterpretate attraverso la propria lente figurativa. Approfittando dell'inondabilità dei suoli, Moretti ricostruisce, miniaturizzandolo, il sistema idrografico, desumendolo dai meccanismi di funzionamento ecologico della Campagna Romana.



Les Courtilières, *Alterazioni del suolo*

Émile Aillaud denuncia il fallimento delle politiche urbanistiche nazionali e rinnega l'urbanistica delle superfici infinite e delle prospettive senza fine. Egli ha bisogno di un palinsesto dotato della forza necessaria per guidare l'estensione del progetto urbano, il quale altrimenti non potrebbe che scaturire da un gesto autoriale e autoritario.



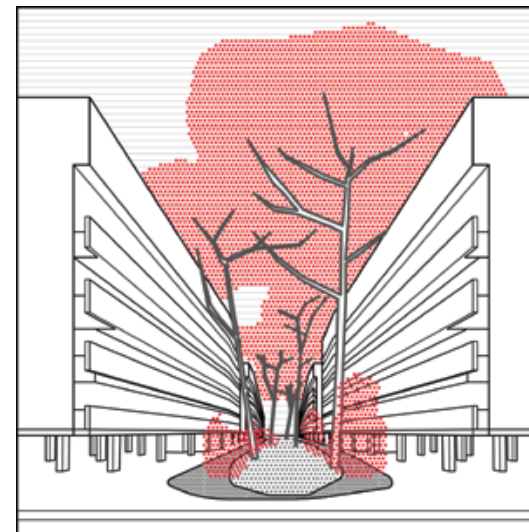
Lafayette Park, *Alterazioni del suolo*

A Lafayette Park il problema che impone una riflessione a proposito del suolo è di ordine squisitamente funzionale. Le quasi impercettibili alterazioni qui non hanno intenzionalità figurative o affettive, ma sono perseguite con l'obiettivo, tipicamente moderno, di separare i percorsi carrabili e pedonali, nascondendo le macchine alla vista. Il tema dei movimenti di suolo ha anche implicazioni sul disegno della residenza poiché, collocando la strada su un piano più basso, si ottiene il risultato collaterale di liberare la visuale dagli alloggi verso l'esterno.

2. SPESSORE VEGETALE

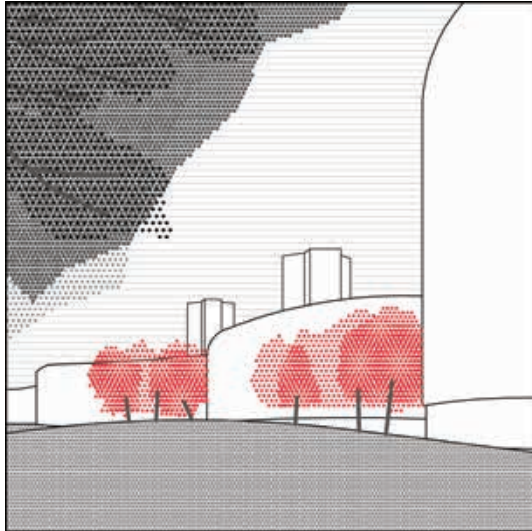
Oltre alle trame del suolo, la costruzione di una nuova *texture* per la città moderna passa soprattutto per il tentativo di utilizzare la vegetazione come massa in grado di riempire e organizzare lo spazio aperto. Tuttavia, se le alterazioni del terreno sono state dapprima rifiutate in nome della funzionalità e della continuità orizzontale dello spazio, la presenza vegetale è stata saldamente al centro delle riflessioni e della retorica sulla città convessa. In realtà il Movimento Moderno ha semplicemente introiettato, proprio per mezzo della vegetazione, quelle matrici purovisibiliste che tanto avevano caratterizzato il progetto del giardino e del parco pittoresco.

Ecco che la selezione delle specie arboree e arbustive da introdurre avviene per ragioni che poco hanno a che fare con il clima, con la natura dei suoli o con la volontà di rispettare le presenze autoctone (al Lafayette Park in realtà proprio la presenza di un paesaggista consentirà di raggiungere anche quest'obiettivo). Le ragioni della scelta attengono dunque a considerazioni prevalentemente plastiche e percettive: le specie sono scelte per la capacità di “riempire lo spazio” con la loro massa, o in quanto parte di un evidente immaginario condiviso (si pensi ai *pinus pinea* di Decima, evocatori di romanità). In altre parole, mancando delle vere competenze tecniche, la scelta avviene quasi sempre per ragioni figurative.



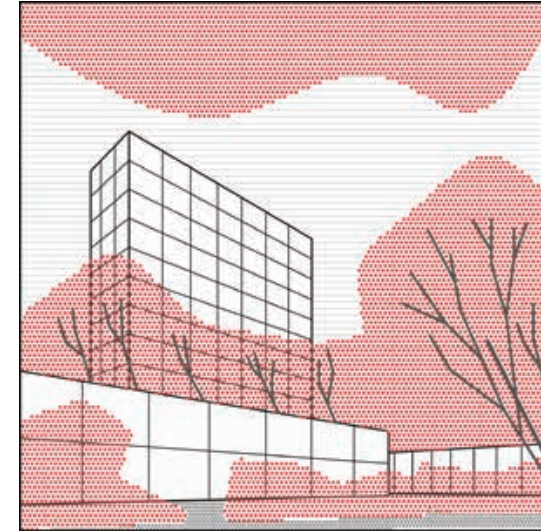
Decima, *Spessore vegetale*

Moretti introduce i pini domestici fin dalle prime prospettive poiché essi sono il rimando al paesaggio romano nella sua forma più iconica. Essi costruiscono un baldacchino che sta sopra gli spazi aperti e ombreggia le aree sottostanti. Dal confronto con i disegni per il Villaggio Olimpico possiamo poi desumere l'intenzione di ispessire attraverso la vegetazione le linee forti di displuvio delle “vallette”, usando quindi il pieno della massa vegetale per rafforzare il sistema segnico già ottenuto con i movimenti del terreno.



Les Courtilières, *Spessore vegetale*

Aillaud fa grande uso di pioppi e platani – dunque caducifoglie – per amplificare l'effetto che stagionalmente essi possono avere sul rapporto tra architettura e natura. La vegetazione viene collocata generalmente sulla sommità dei poggi e sul margine del parco a fronteggiare le abitazioni.



Lafayette Park, *Spessore vegetale*

Lo spessore vegetale coincide con l'immagine stessa del quartiere, quella di una foresta in cui l'architettura è geometricamente inserita. La natura diviene il medium che regola e gerarchizza i rapporti prossemici tra le architetture. Le particolari competenze di Caldwell nella selezione delle specie da inserire (Spino di Giuda, Corniolo, Melo selvatico, Viburno) hanno consentito di raggiungere l'esito più convincente.

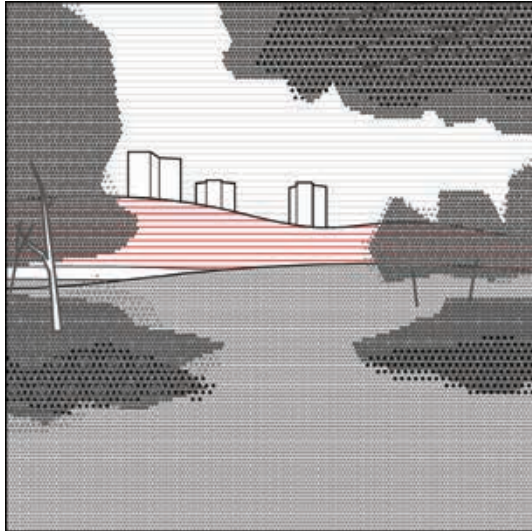
3. SENSIBILITÀ DELL'INTERFACCIA

La natura trova un potente amplificatore di senso proprio nella massa architettonica o nella sua “pelle”. Lungi dall’essere solo una presenza convessa, nei casi studio che stiamo affrontando l’architettura si rivolge apertamente alle manifestazioni naturali per trarne temi figurativi e scelte linguistiche. La natura in questo senso non è presenza di contorno ma si offre come qualcosa verso cui l’alloggio deve tendere, o in altre parole come “contesto” in cui immergere (fisicamente o concettualmente) lo spazio intimo della casa. Si tratta ovviamente di modalità assai diverse che vanno da un semplice confronto di subordinazione visiva alla costituzione di un vero e proprio schermo interattivo su cui interno ed esterno vengono impressi fino a sovrapporsi. Laddove il rapporto è orientato e direzionato attraverso il movimento (come a Decima) la vista trova campo libero grazie alla permeabilità dei piani terra, mentre in un progetto a carattere “immersivo” come Lafayette Park si tenta, attraverso la vetrata, di confondere lo spazio privato con quello pubblico. A Pantin infine esordisce una particolare attitudine di Aillaud nell’uso del colore in facciata (grazie alla collaborazione con l’artista Fabio Rieti) per cui le leggere vibrazioni cromatiche contribuiscono a smaterializzare la continuità muraria. Nei tre progetti affrontati è possibile identificare altrettante modalità con cui l’interfaccia architettonica si predispone ad entrare in rapporto dialogico, se non osmotico, con il paesaggio naturale progettato.



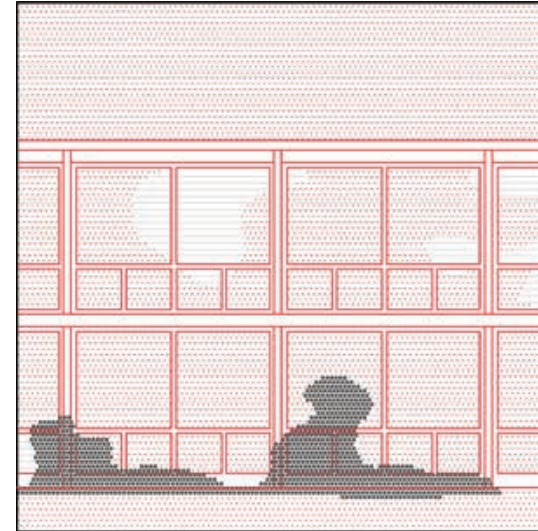
Decima, *Sensibilità dell'interfaccia*

La scelta di mantenere un piano pilotis uniforme per tutto il quartiere consente a Moretti di costruire un sistema in cui sia la continuità degli spazi aperti a prevalere. Si tratta ovviamente di un *cliché* del Movimento Moderno ma che, se combinato con una struttura sequenziale dello spazio aperto (si veda più avanti, figura 4) e con la particolare conformazione del suolo, sortisce effetti di grande efficacia spaziale. Da ogni spazio verde è possibile vedere in progressione gli spazi seguenti e solo una ingombrante presenza delle automobili non consente, oggi, di godere a pieno dell’effetto.



Les Courtilières, *Sensibilità dell'interfaccia*

Più muscolare è il modo con cui Aillaud costruisce tale rapporto. Nelle sue intenzioni è il concetto stesso di palinsesto naturale a “deviare” l’architettura, producendo un’immagine per cui sono le masse boscate e i pendii a determinare dove i volumi possano collocarsi. L’interfaccia si fa qui “soglia” dell’intero quartiere. Molto importante nel suo lavoro è anche la colorazione delle facciate che però a Les Courtilières non ha ancora raggiunto le vette liriche e coinvolgenti delle opere successive come le Tours Nuages di Nanterre.



Lafayette Park, *Sensibilità dell'interfaccia*

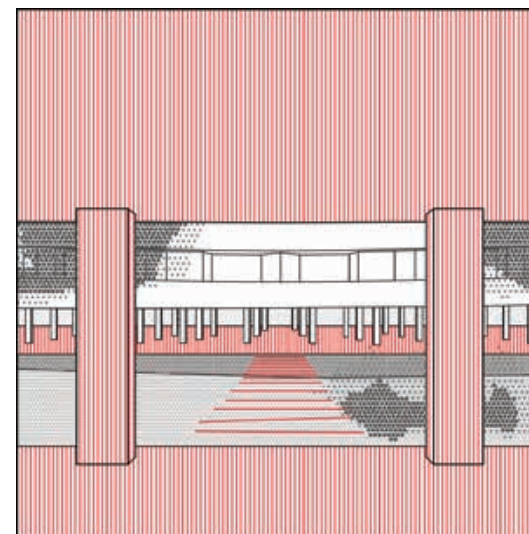
A Lafayette Park il tema dell’interfaccia tra spazio aperto e costruito è tutto risolto attraverso un “effetto specchio” per cui i volumi si trasformano in degli schermi su cui tanto le fronde degli alberi, quanto il cielo, si riflettono in piena continuità con l’intorno. Rispetto ai casi precedenti il volume architettonico non subisce alcuna “pressione” dall’esterno e mantiene una postura ieratica senza possibilità di eccezione. Lavorando sulla trasparenza e sulla riflessione è possibile far “sparire” la massa plastica dell’architettura. Identificando il volume convesso con la sua pelle si ottiene un’interfaccia sensibile che opera come un moltiplicatore del *pattern* del fogliame degli alberi.

4. SEQUENZE SPAZIALI

Le ultime due figure sono in un certo senso derivate seconde delle prime tre, in quanto costituiscono altrettante loro combinazioni dalle quali è possibile ricavare condizioni spaziali più complesse.

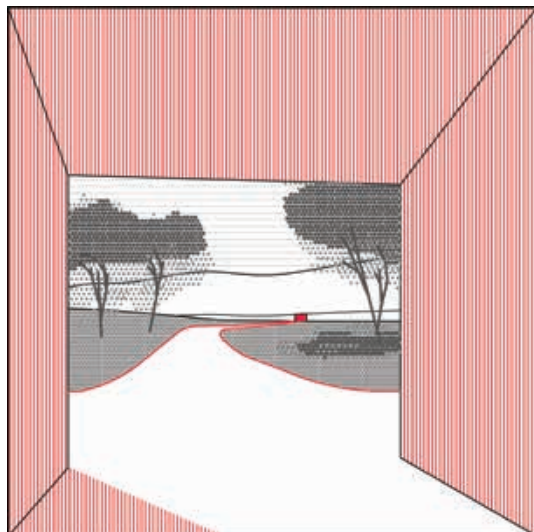
La soglia è uno spazio, uno spazio di passaggio ma pur sempre uno spazio⁷. Questa è la consapevolezza con cui viene qui affrontata l'importante figura della "sequenza spaziale". Essa è in qualche modo legata alla prossemica, pur ribaltandone completamente i termini. Se nella città convessa l'attenzione è tutta focalizzata sulla distanza critica che permette ai corpi edilizi di essere percepibili come oggetti isolati ma "dialoganti" – o al contrario di rimanere rispettivamente indifferenti – in questi casi la soglia è vista come dispositivo attraverso cui è possibile disporre in continuità due spazi differenti. In altre parole, laddove il rapporto era tra pieni, qui si sposta sulle concatenazioni di spazi aperti.

Lavorare per sequenze è dunque una delle modalità più forti con cui i progettisti hanno lavorato per arricchire di complessità l'esperienza spaziale dei quartieri analizzati. Lo scopo, però, non è quello di ricostruire un percorso lineare definito, che porti a incontrare una serie di episodi eccezionali opportunamente predisposti (quindi sul modello pittorresco) ma, all'opposto, essi lavorano su dei paesaggi davvero "orizzontali" in cui l'esperienza del movimento sia aperta alla libera esplorazione da parte degli abitanti. Per questa ragione, le sezioni urbane di pag. 271 non sono da intendersi come percorsi privilegiati, ma come delle tipizzazioni di un itinerario tra molti altri possibili.



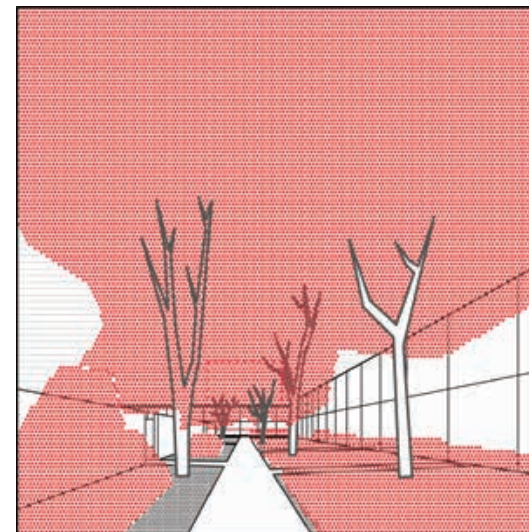
Decima, *Sequenze spaziali*

Quello della "sequenza spaziale" è un concetto tipicamente morettiano e a Decima trova non a caso alcune compiute manifestazioni. Tutto il quartiere si organizza infatti come una "sequenza di spazi". La progressione sincopata che il soggetto compie attraverso il quartiere lo porta a inoltrarsi in una serie di spazi compressi e dilatati. I primi corrispondono ai piani pilotis degli edifici mentre i secondi si distinguono a loro volta in spazi minerali e vegetali, questi ultimi coperti da una canopea di pini alti e slanciati. Il suolo, modellato a conformare le vallette, si solleva e si abbassa accentuando questa serie di transizioni.



Les Courtilières, *Sequenze spaziali*

Se Decima è un quartiere le cui spazialità si organizzano per soglie continue e ripetute, a Pantin queste diventano elementi eccezionali, collocati strategicamente a segnare un passaggio netto e marcato. Le gallerie coperte che sottoattraversano il recinto della serpentina sono varchi bui e ribassati, che funzionano figurativamente come “porte” di accesso al parco. Per mezzo di queste soglie, scavate nello spessore dell’edificio, il progettista intende marcare una differenza tra internità ed esternità della condizione spaziale. Una volta superate, il soggetto è naturalmente portato a perdersi nel paesaggio morbido, fatto di poggi e valli, che si trova all’interno. Infine, sempre seguendo il percorso, arriva a riguardare un nuovo varco che lo riconduce all’esterno.



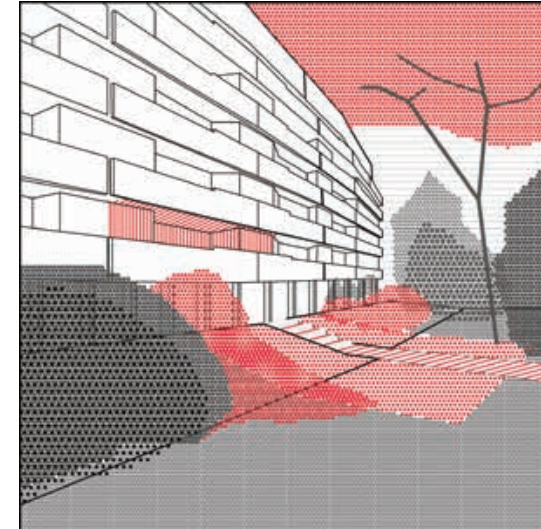
Lafayette Park, *Sequenze spaziali*

A Lafayette Park il disegno dello spazio aperto è ancora l’eccezione di una prossemica rigida e per certi versi muta. Qui non è l’architettura a piegarsi in funzione del paesaggio ma questo interviene a costruire un quadro percettivo comune che sfumi gli oggetti nel loro sfondo. La canopea in un certo senso agisce come un velo semitrasparente che copre i comparti residenziali, lasciando talvolta filtrare un frammento di cielo, talaltra una porzione di edificio, per poi sfumare man mano che si approssima alla vasta prateria centrale.

5. AMBITI DELLA DOMESTICITÀ

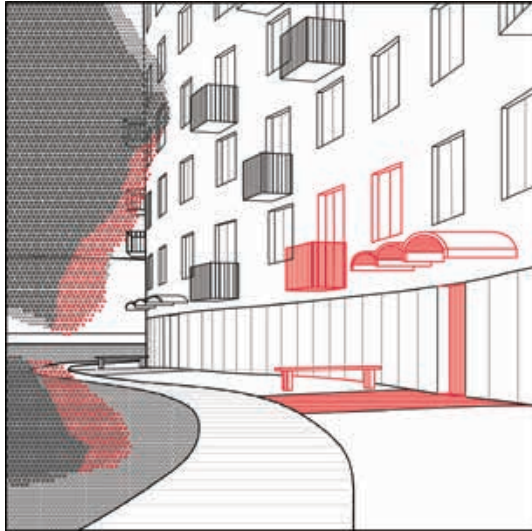
Quando si parla di spazio domestico il primo pensiero evoca, di solito, la dimensione intima e protetta dell'interno dell'abitazione. È attraverso la figura della domesticità, infatti, che la categoria funzionalista dell'abitare diventa *habitat*. Molte parole e molti progetti sono stati spesi per raccontare l'alloggio moderno come il luogo di autorappresentazione del *ménage* familiare: un luogo attrezzato e tecnologicamente avanzato, ma anche confortevole e rassicurante.

Cosa accade però quando la richiesta pressante di aria e luce impone nuovi standard abitativi per l'uomo moderno? Si è visto nei capitoli precedenti che, a partire da Ebenezer Howard e poi per tutte le esperienze della prima metà del Novecento, si è inteso lo spazio aperto come “prolungamento dell'alloggio all'aperto” oppure “nella natura”. Tale dichiarazione appare scontata in relazione alla Città Giardino con i suoi patii privati e con l'interno della casa facilmente proiettabile in un spazio esterno che ne è dipendente. Ma cosa succede quando quello spazio è volutamente pubblico? In che modo i progettisti più sensibili si sono preoccupati di restituire il senso di intimità all'interno di una dimensione che ne sarebbe, di norma all'opposto?



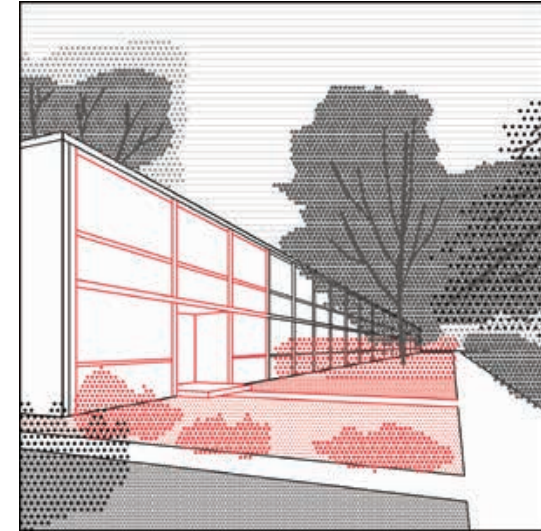
Decima, *Ambiti della domesticità*

I grandi terrazzi delle abitazioni sono rivolti sistematicamente dal lato della corte verde piuttosto che su quella minerale. Dallo spazio privato e in quota ci si affaccia direttamente su una porzione di “valletta” circoscritta e intima, un pezzo di natura da riconoscere come il “dirimpetto” della propria casa. L'effetto combinato di “concavità” del suolo e copertura continua degli ombrelli dei pini contribuisce a concludere uno spazio a portata di sguardo.



Les Courtilières, *Ambiti della domesticità*

Nonostante ricorra convintamente alle modalità compositive della città convessa, Aillaud rimane fedele a una concezione decisamente urbana dei suoi quartieri. La volontà di evocare spazialità da “città storica” è suffragata, oltre che dai suoi scritti, anche dalla scelta di mantenere i percorsi pedonali sempre aderenti all’edificio, di modo che la percezione dello spazio aperto abbia sempre una sponda laterale su cui fare affidamento. Il progettista attrezza tutta la fascia ai piedi della serpentina con spazi raccolti, volti a produrre ambiti di socialità.



Lafayette Park, *Ambiti della domesticità*

Ben diverso l’atteggiamento di Mies, Hilberseimer e Caldwell a Detroit, per i quali l’esigenza di incontrare il gusto dell’utente americano medio proietta sullo spazio pubblico una necessità di isolamento e *privacy*. La porzione di paesaggio antistante le abitazioni viene ricondotto nelle pertinenze di queste ultime, attraverso schermi vegetali e un accurato disegno delle pavimentazioni che definiscono soglie percepite ma mai esibite.

NOTE

1. Il modo in cui soggetto e spazio urbano si influenzano è stato tuttavia oggetto delle attenzioni di alcuni protagonisti della cultura urbana del novecento facenti capo soprattutto all'ambiente sorto attorno alla rivista "The Architectural Review" negli anni Cinquanta (Cullen, Browne) e alla scuola strutturalista olandese legata alla rivista "Forum" (Van Eyck, Hertzberger). Ma soprattutto per i nostri intenti è qui significativo l'apporto concettuale di Kevin Lynch e l'idea di "figurabilità" dello spazio urbano. Si vedano ad esempio i due numeri speciali di "The Architectural Review": "Outrage", giugno 1955 e "Counter-attack", dicembre 1956. Per una rilettura critica di questa fase: P. Gregory, *Il paesaggio metropolitano nell'apporto critico di "The Architectural Review" degli anni '50*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", n. 86-87 - maggio-dicembre 1995, pp. 193-200.
2. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006, pp. 21-22.
3. F. De Matteis, *Sostanze immateriali. L'esperienza dello spazio nei quattro quartieri*, in *Quattro Quartieri*, cit., p. 304-323.
4. W. Benjamin, *N. Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in W. Benjamin (a cura di R. Tiedemann), *Opere Complete*, cit., p. 513.
5. B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, cit., p. 29.

6. "Le terrain plat est le terrain idéal" (T.d.A.), in Le Corbusier, *Urbanisme*, cit., p. 158.

7. W. Benjamin, *Passages di Parigi (I) [M° 26]*, in W. Benjamin (a cura di R. Tiedemann), *Opere Complete*, cit., p. 936.

Parte sesta

PROGETTARE CON IL PAESAGGIO



Decima, Les Courtilières, Lafayette Park: attraverso questi “pezzi di città” si è tentato di dare corpo e immagine ai paesaggi della città convessa. I tre casi studio rappresentano, agli occhi di chi scrive, alcuni tra gli esiti più compiuti di un processo di ricerca sul rapporto tra insediamento e natura, iniziato molti decenni prima, che si è andato manifestando per episodi legati a contingenze e situazioni specifiche. Riconnettendo alcuni punti di questa vasta costellazione di autori, luoghi, temi e figure è emerso il profilo di *una* modernità in cui il paesaggio sta saldamente al centro della riflessione sulle modalità con cui la città viene costruita. Ciò che si è tentato di far risaltare fin qui non è solo la qualità progettuale di alcuni esempi eccezionali, ma piuttosto la costanza con cui il tema si è continuamente riattualizzato. D’altro canto questo discorso non può essere compreso se non nella sua complessità teorica e concettuale: se si guarda alle architetture, lo spazio aperto che le circonda non può che apparire pienamente e compiutamente convesso, ma se si guarda a quello stesso spazio, alle sue articolazioni, alla sua pluralità di usi, è possibile rileggervi, con gli occhi dell’osservatore contemporaneo, la grande eredità che quella fase ci ha consegnato. Laddove la storia della città convessa è

Pagina precedente:
fig 6.1 - Alexander
Calder, *Constellation with
red object*, 1943, MoMA,
New York: tracciare
linee di senso per
leggere costellazioni
altrimenti invisibili.

stata raccontata spesso come un'esaltazione dell'oggetto architettonico plastico "sotto la luce", proprio la ricerca di una dimensione oggettuale, centrata sull'indeformabilità del tipo, è stata il preludio a una rivoluzionaria concezione dello spazio aperto. Quest'ultimo, seppur identificabile in origine come un'eccedenza del progetto dell'architettura, ha richiesto ben presto delle nuove formulazioni critiche che consentissero in qualche modo di guidare il disegno complessivo dei territori dell'abitare.

I casi studio analizzati costituiscono allora altrettante lenti di messa a fuoco di alcune linee di senso della città convessa, in grado di rovesciare il rapporto degli oggetti con il loro intorno. La città è stata "letta" proprio a partire da quello sfondo e da quest'ultimo si è "ritagliata" la presenza dei volumi, per portare alla luce un nuovo tipo di paesaggio urbano: non il vuoto interstiziale e uterino della città storica, ma lo spazio ampio e illimitato della città moderna, nel quale le tradizionali categorie percettive richiedono una severa revisione. Dalla città – seguendo il suggerimento di Benjamin – sono state scontornate quelle figure capaci di far emergere la densità dello spazio aperto e i modi in cui può essere abitato. Risulta evidente che, se si guarda al progetto di paesaggio come parte fondativa del più generale "progetto della città" – e non come una sua semplice germinazione – la città appare tutt'altro che convessa. Attraverso i movimenti di suolo, le articolazioni dei volumi, l'uso consapevole della vegetazione è possibile costruire una nuova matrice spaziale (*texture*) variegata e articolata, che sostituisca la vecchia continuità dell'edificato e interagisca con l'architettura per costruire un paesaggio urbano del tutto inedito. Ciò che "tiene

insieme" il tutto non è più il tessuto edilizio (come nella città tradizionale), né l'infrastruttura (come nel moderno eroico), ma la natura che trasfigura la città in paesaggio.

Il riconoscimento di valore dello spazio aperto ci mette nella condizione di comprendere come le esperienze notevoli indagate fin qui abbiano gettato le basi del progetto della città contemporanea, introducendo temi e preoccupazioni che, seppur latenti allora, sono carsicamente riemersi fino ad affermarsi come i cardini delle attuali sensibilità. Temi quali la possibilità di muoversi in uno spazio libero e aperto, la presenza vigorosa della vegetazione, l'idea di un paesaggio da abitare quotidianamente, la possibilità di un estraniamento dalla *routine* quotidiana, sono lo specchio delle esigenze fisiche e sociali del cittadino emancipato della modernità, di cui il pensiero contemporaneo sul paesaggio si è nutrito, sicuramente memore degli errori e dei numerosi equivoci del passato. In altre parole, proprio a partire dalle esperienze moderne, sono stati gettati i semi di una cultura del progetto di paesaggio che uscisse dal recinto degli orti, dei giardini configurati, dei parchi pittoreschi, della committenza colta e raffinata, per diventare un patrimonio davvero comune. Ed è solo grazie alle nuove sfide poste dalla necessità di dare un alloggio dignitoso a masse sempre crescenti di popolazione, che la città ha dovuto abbandonare la sua condizione "murata" per aprirsi ad una dimensione territoriale.

Per tutte queste ragioni è apparsa urgente una riconsiderazione critica dei paesaggi del Novecento, troppo spesso viziata da una sovraesposizione dei – comunque innegabili – fallimenti, sgomberando il campo dalla narrazione di un moderno tutto incentrato sull'oggetto architettonico, cri-

stallizzato nella sua compiutezza formale e riluttante a ogni forma di dialogo contestuale. I casi studio, in questo senso, ci hanno dimostrato come alcuni tra gli interpreti del moderno abbiano tentato di risolvere il problema con mezzi e strumenti diversi: chi deformando il suolo in una superficie interattiva (Decima), chi invertendo il rapporto di forza tra palinsesto e progetto (Les Courtilières), chi tessendo una struttura atmosferica e apparentemente impalpabile che confonda i limiti e renda inintelligibile la stratificazione dei piani visuali (Lafayette Park). E molte altre soluzioni potrebbero essere rintracciate con un ulteriore approfondimento della ricerca¹. Ma più di ogni altra cosa, ciò che accomuna il cambio di approccio rispetto ai decenni precedenti è il ruolo fondativo e non più ancillare che viene assegnato al progetto di paesaggio. Attraverso di esso si cerca la definizione di un dispositivo narrativo, che si prenda in carico il compito di raccontare l'esperienza della città, oltre che organizzarne funzioni e percorrenze.

Fallimento o progetto interrotto?

Un aspetto controverso del più generale dibattito sulla città convessa è legato sicuramente alla “sospensione” che ne caratterizza, oggi, la percezione e quindi il giudizio critico. Si è accennato ad alcuni problemi di fondo, quali l'assenza quasi speculare di un dibattito disciplinare autonomo da un lato e di competenze tecniche specifiche dall'altro. L'inevitabile frammentarietà di questa ricostruzione imprime ai paesaggi della convessità uno *status* tutt'oggi sfuggente, la qual cosa dà adito a una somma di incertezze, relative alle professionalità da coinvolgere e agli strumenti da adottare. Concepire un brano di città come “brano di paesaggio” si-

gnifica inevitabilmente proiettarne l'esistenza su orizzonti temporali sensibilmente più dilatati. I tempi lunghi con cui gli alberi raggiungono la loro dimensione ideale implicano per i progettisti la capacità di saper prefigurare la mutevolezza degli scenari futuri, per chi amministra la costanza di saper accompagnare e curare lo sviluppo, per chi abita la pazienza di saper aspettare i frutti. Dove questo è successo, come a Lafayette Park, possiamo verificarne gli esiti: il quartiere appare oggi come una città nella foresta e gli edifici più bassi trovano accoglienza al di sotto di una canopea continua e compatta, la quale non era neanche lontanamente immaginabile se si guarda alle foto degli anni Sessanta. È allora evidente come, nel paesaggio, non abbia più senso parlare di “fase realizzativa” dell'opera poiché, se si estende la realizzazione di un'opera agli incomprimibili processi vegetali, necessariamente si va ben oltre la convenzionale fase di cantiere.

La scarsa considerazione del progetto di paesaggio come “progetto dei tempi del paesaggio” è sicuramente una delle ragioni profonde che hanno portato al precoce deperimento fisico e programmatico dei quartieri. D'altro canto laddove si è operato per strutture profonde, soprattutto attraverso una stretta integrazione tra edificato e sistema naturale, è possibile rileggere anche a distanza di decenni la forza dell'idea originaria. I progetti di Moretti e Aillaud ne sono senz'altro testimonianza. Nel caso di Decima, le marcate incisioni delle “vallette”, definendo una nuova orografia, hanno permesso all'“idea” di resistere più efficacemente rispetto ad esempio al progetto “gemello” del Villaggio Olimpico, dove lo stesso effetto figurativo voleva essere ottenuto con il solo uso della

vegetazione. Le innumerevoli manomissioni dell'apparato vegetale, come le piantumazioni spontanee degli inquilini, l'introduzione di specie alloctone, la disposizione randomica di queste integrazioni improprie, hanno finito in fondo con il ricalcare le linee di forza del disegno originario, confermandone dunque la validità. Infine, a Pantin, la forza capziosa del recinto come bordo, realizzato a protezione di un supposto palinsesto preesistente, ha permesso di definire univocamente l'ambito di pertinenza della natura in quanto presenza primigenia cui rivolgersi con un'attenzione e una "deferenza" quasi proto-ambientalista.

In quest'ottica appare confermata la validità del confronto proposto. Non solo nell'eccezionalità del rapporto tra presenza architettonica e spazio aperto e neanche nel sincero sforzo che i progettisti vi hanno profuso, alla ricerca di soluzioni inedite, di volta in volta generali o puntuali. Ma anche e soprattutto per l'implicita predisposizione a farsi casi-scuola di un pensiero complesso, nell'essere testimoni concreti delle potenzialità inesprese di un'intera stagione architettonica. In essi, più che in altri, si può rileggere la vicenda dei paesaggi della convessità come "progetto interrotto", ossia come esperienza che è arrivata al contempo troppo tardi e troppo presto. Troppo tardi in quanto non è riuscita a cementare nell'immaginario collettivo la profonda rifondazione spaziale e antropologica che proponeva. Troppo presto poiché saranno necessari ancora alcuni decenni affinché si riuscirà a riconoscerne l'irrinunciabile necessità. Questi temi tornano ora prepotentemente attuali nel momento in cui le molte sfide ambientali e sociali del tempo presente hanno aperto a degli interrogativi assolutamente

nuovi ma che erano già presenti, in nuce, nell'esperienza che abbiamo raccontato fin qui. Cosa di quell'esperienza sia filtrato oltre la sua stessa crisi, cosa sia riuscito a resistere per poi informare di senso le convinzioni contemporanee, è l'oggetto del prossimo paragrafo.

La città contemporanea tra collage e arcipelago

Pur non essendo questo il luogo per interrogarsi sulle ragioni della fine del moderno, potrebbe essere utile chiedersi cosa sia scaturito da questa fase e quali strade abbia preso il disegno dello spazio aperto con l'apertura di fessure di crisi negli anni a seguire. La critica ha cominciato a occuparsi molto presto della città convessa e dei suoi problemi. Gli anni in cui Moretti, Aillaud e il gruppo di progettisti di Lafayette Park elaborano le loro proposte sono gli stessi in cui si fa strada l'idea che qualcosa sia andato storto. Se la prima metà del Novecento è stata caratterizzata da una tendenza disurbanista e astrattista, la seconda metà è andata in direzione inversa, ricercando ostinatamente modelli di ricompattamento e riammagliamento della città sfibrata nel territorio.

Due sono state le strade che hanno in effetti seguito questa fase. Da un lato gli innumerevoli tentativi di ricomposizione, il New Urbanism, gli studi morfotipologici sulla nozione di tessuto, ma anche i molti sforzi di recuperare le forme tradizionali quali l'isolato, la strada, lo spazio *poché*. Dall'altro quella che Sebastien Marot ha definito

“la sindrome del ‘Learning from’ che ha portato diversi architetti di quest'epoca a dedicare le proprie

fig. 6.2 - Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovaska, *The city in the city. Berlin: a green Archipelago. A manifesto*, 1977. La città sfibrata può essere riconnessa solo immaginando la città come un arcipelago immerso in una nuova maglia naturale (Hertweck, Marot, 2013.)



energie alla descrizione di una determinata città, divenendo apologeti di luoghi specifici che erano ritenuti le chiavi di un modo alternativo di affrontare il progetto urbano, che questi autori hanno voluto presentare in quanto particolarmente significativi e di attualità”³.

Proprio a questo filone Marot riconduce i due testi che più di altri hanno tentato di decifrare i nuovi codici e le nuove categorie della relazione tra spazio costruito e spazio aperto: “Collage City” di Colin Rowe e Fred Koetter del 1978 e “The city in the city. Berlin: a green Archipelago” di Oswald Mathias Ungers, pubblicato l’anno precedente⁴. Entrambi i

testi si confrontano, direttamente o indirettamente, con alcuni dei temi toccati da questa ricerca: la dissoluzione della continuità e la perdita dello spazio urbano di contatto, la dispersione della città nel territorio vasto, lo sbilanciamento del rapporto tra pieni e vuoti in favore dei secondi e, non da ultimo, quello tra progetto unitario e progetto per parti discrete.

Abbiamo già avuto modo di vedere come Rowe e Koetter, nella loro critica al Movimento Moderno, concentrino gran parte delle loro attenzioni sul costruito piuttosto che sulle forme dello spazio aperto. In un certo senso, pur nell’innegabile correttezza e acume dell’analisi, fanno uso di strumenti interpretativi (si pensi alla Pianta del Nolli) che guardano alla città dal punto di vista delle relazioni architettoniche e al vuoto che queste relazioni configurano. Ma ha senso parlare di “vuoto” in una città che è in un certo senso “vuota” per gran parte della sua estensione? E che dimensione dovrebbe acquisire l’*infill* quando lo spazio da riempire non ha un limite definito e circoscritto? Se tale spazio si manifesta talvolta come “vuoto”, ciò avviene per un obiettivo “deficit di progettazione” e non in quanto caratteristica propria della convessità. Le stesse incertezze che avevano caratterizzato la concezione dello spazio aperto da parte dei suoi protagonisti, sono in fondo quelle che non hanno permesso ai suoi detrattori di tener conto dei potenziali cambi di prospettiva offerti dall’affermarsi del paesaggio in quanto disciplina autonoma.

La questione lasciata in sospeso da “Collage City” diviene centrale nel testo di Ungers: l’architetto tedesco comprende quanto gli strumenti (ri)compositivi tradizionali siano delle

armi spuntate e ipotizza un metodo di lavoro che, una volta abbandonato lo spazio urbano tradizionale, adotti l'“arcipelago” come metafora della condizione contemporanea (fig. 6.2). Nel testo di Ungers in effetti si anticipano con grande lucidità alcuni degli argomenti dei decenni a venire. Il grande tema che sovrintende tutta la trattazione rimane, inevitabilmente, la centralità del paesaggio come nuova dimensione progettuale. Il manifesto per Berlino propone infatti una struttura di ricomposizione a maglie larghe, più aperta e flessibile, che non inseguia l'idea impossibile di una costruzione della città secondo regole inapplicabili con la nuova scala degli insediamenti. Le teorie di Ungers troveranno seguito nell'opera di alcuni importanti progettisti come Rem Koolhaas, allora suo collaboratore e co-redattore del manifesto. Nei suoi noti progetti per la ristrutturazione dell'insediamento di Bijlmermeer ad Amsterdam (“Revisie Bijlmer” del 1986 e “Herinrichting Bijlmermeer” del 1991). Koolhaas non tenta un'impossibile saturazione degli immensi spazi

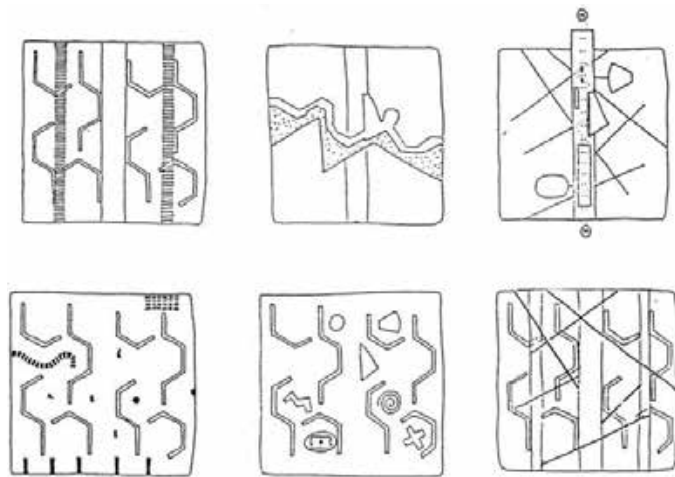
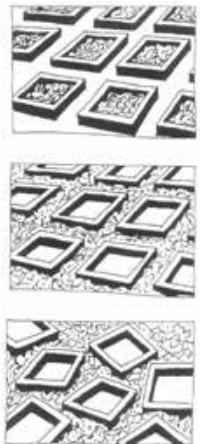


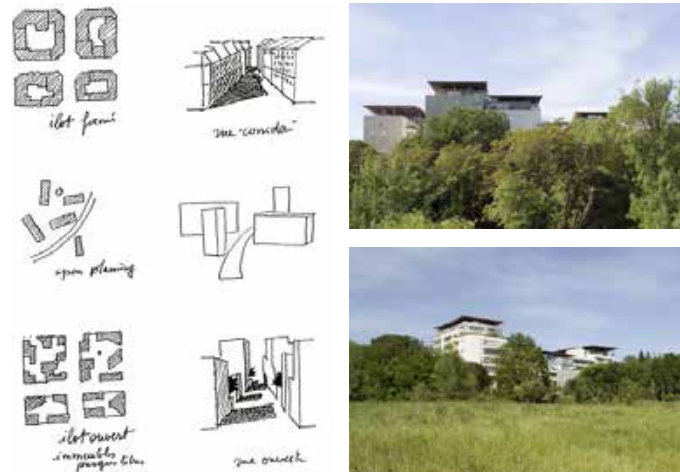
fig. 6.3 - Rem Koolhaas, *Revisie Bijlmer*, 1986. la permanenza della convessità: il progettista non rimette in discussione le regole insediative dell'insediamento ma opera al suo interno con le regole stesse della convessità (<https://oma.eu/>)

aperti, ma cerca la chiave per aumentare il loro livello di complessità urbana. Attraverso lo strumento del “bombardamento tipologico” inserisce nel quartiere nuovi usi e nuovi percorsi, a ridisegnare ciò che avviene tra gli edifici (fig. 6.3). O ancora la proposta di Herman Hertzberger di invertire il rapporto strada-isolato, immaginando una città di fatto costruita su una trama vegetale in cui il blocco tradizionale si trova a “galleggiare”. Questa visione, che ha trovato un'occasionale realizzazione nel “Rotterdammerstrasse housing” a Düren, in Germania, tenta un radicale soluzione a tutto il problema della città convessa, ribaltando il meccanismo di funzionamento della corte tradizionale europea (fig. 6.4). Si tratta però di una gamma di realizzazioni e intuizioni che, seppure hanno avuto un certo successo pubblicitario nei decenni recenti, non riusciranno a invertire le pratiche di trasformazione urbana, la quale ripiega sempre più verso un modello tradizionale, costruito per isolati, fuochi prospettici e più in generale per una decisa ricomposizione del tessuto.

Un altro interessante esperimento è quello portato avanti da Christian de Portzamparc sul tema dell'“*Îlot Ouvert*”, inteso come deliberato tentativo di mediazione tra città compatta e città convessa. Il masterplan per Paris-Massena è un noto progetto, ormai prossimo alla conclusione, in cui l'architetto mette in crisi “i successi recenti dell'îlot: più regolari, più unitari; a volte massicci con delle monotone corti interni, ci portano a cercare un altro îlot aperto alla luce, alle viste, alla diversità”⁵. È chiara la volontà di far convivere sincreticamente la ricerca di compattezza e di densità, senza perdere le acquisizioni positive dell'abitare convesso dei decenni precedenti. “Obiettivo principale di Christian de Portzam-

fig. 6.4 - Herman Hertzberger, *L'inversione dell'isolato è il preludio alla costruzione di una città in cui la natura regola i rapporti tra elementi costruiti*:
1. città tradizionale
2. inversione interno/esterno
3. scardinamento della maglia stradale (Hertzberger, 2010).





parc è conferire al nuovo quartiere un carattere singolare giocando sull'alternanza delle altezze, dei colori dei materiali e persino del linguaggio architettonico. Utilizza la metafora della *natura morta* assemblando e disponendo in modo armonico oggetti diversi tra loro⁶⁶ (fig. 6.5). Tra i progetti recenti di de Portzamparc, quello per il quartiere dei “Jardins de la Lironde” a Montpellier è indicativo del tentativo di sposare l’*“Îlot Ouvert”* con un contesto periurbano (figg. 6.6-7), in cui gli isolati non sono inseriti in un tessuto ma servono a riordinare i territori della dispersione attraverso una dispo-



sizione puntuale. Articolando alcuni edifici attorno ad una corte-zoccolo, il progetto prende le forme di una moltitudine di frammenti urbani dispersi nel paesaggio tra i quali la natura si infila a rilegare i vari “pezzi”⁶⁷ (fig. 6.8).

Al di là di queste considerazioni, va comunque osservato come l’opzione “collagista” sia quella che più ha saputo incidere nelle riflessioni urbane recenti. La sua efficacia risiede nel riuscire a fornire risposte rapide attraverso l’aggiornamento di categorie progettuali che hanno superato con successo la prova della storia ma che, secondo Michael Sorkin, guardano all’abitare del passato, incapaci di dare risposte adeguate alle nuove sfide della globalizzazione, alla trasformazione delle strutture familiari, alle nuove istanze dell’abitare collettivo:

“l’interesse di oggi per le forme della città tradizionale nasce in buona parte dalla pratica legittima di contestazione per preservare la vita di quartiere e il carattere delle città. Ma purtroppo questa idea di conservazione, cioè la difesa delle città esistenti e delle loro ecologie, è diventata il discorso dominante dell’urbanistica stessa. Oggi non cerchiamo solo di difendere e conservare il meglio delle città, ma non abbiamo null’altro che questo modello tradizionalista, quando si tratta di disegnare nuovi quartieri o progetti in aree fuori dai centri storici. [...] La questione riguarda l’esclusione, la messa al bando di altre fantasie che riguardano l’urbanità”⁶⁸.

Certamente la misura politica del progetto della città – soprattutto quando questa è trascinata in una visione ideo-

Pagina precedente:
Christian de
Portzamparc e l’*Îlot
Ouvert* alla prova
della convessità
(<https://www.christiandeporzamparc.com/>):

In alto a sinistra: fig. 6.5
- gli schemi per Paris-
Massena.

In alto a destra: figg.
6.6, 6.7 - L’*ilot ouvert*
emerge dal suo contesto
naturale
(foto: MDP Michel
Desvigne Paysagiste).

In basso: fig. 6.8 -
prefigurazione
progettuale di de
Portzamparc.

logica – è da annoverarsi tra le cause del fallimento e dei tentativi di cancellazione della città convessa, ma la società che ne facesse a meno per le proprie città non potrà che perdere ogni slancio, rifugiandosi in posizioni sicuramente corrette ma di estrema cautela, che recuperano un'idea di città desunta dalla storia.

Il modello di fondo è quello della densificazione edilizia, del riempimento del vuoto in eccesso, con il fine di riottenere, a posteriori, uno spazio urbano consolidato. Le questioni introdotte dalla fase di revisione critica del moderno hanno portato a un tentativo di metabolizzazione dell'abitare di massa, reinserendolo in una città compatta ottenuta *a-posteriori*. In altre parole i progettisti si applicano in una simulazione “al tavolo da disegno” dei processi aggregativi spontanei, in cui l'unico obiettivo è l'esito finale del *collage* urbano.

Molti di questi interventi hanno saputo rispondere efficacemente a un desiderio di urbanità in grado di creare nuove e più equilibrate densità, ma anche quella *mixité* funzionale e sociale che la città moderna aveva perduto in nome di una specializzazione per zone omogenee. Rimangono però in essere delle situazioni in cui tale soluzione rimane inapplicabile. Si pensi ad esempio alla condizione delle *shrinking cities* (la stessa Detroit ne è un caso emblematico) nelle quali ogni progetto di densificazione è da considerarsi inapplicabile in quanto incompatibile con indici demografici negativi (fig. 6.9). Ma si guardi anche alla condizione abitativa diffusa di molte aree urbane italiane ed europee, dove l'apporto di una ristrutturazione urbanistica sarebbe così esiguo da non giustificare un processo di ricompattamento adeguato. C'è poi il problema più strettamente legato alla tutela: nonostante la

città convessa sia molto spesso legata a fenomeni di disagio sociale, i complessi d'abitazione di cui ci occupiamo sono opere di grande qualità architettonica. Nell'avventura dell'alloggio sociale, in particolar modo, si sono cimentati i migliori progettisti di almeno tre generazioni. Molti quartieri sono tutelati e sottoposti a rigidi regimi di vincolo che talvolta si spingono ben oltre i caratteri architettonici per ricomprendere l'intero insediamento, scongiurando non solo le demolizioni ma anche le trasformazioni urbane più invasive⁹. Infine, durante l'attuale crisi pandemica, la città convessa ha forse dimostrato una maggiore capacità di risposta rispetto a quella compatta, soprattutto per merito della grande disponibilità di aree aperte che è stata capace di offrire, pur sempre garantendo adeguati rapporti di socialità e prossimità¹⁰.

Appare dunque chiaro come l'azione in simili contesti sia da ascrivere a un ambito di ricerca e di progetto che metta il disegno dello spazio aperto al centro della riflessione. Non è un caso che dall'esperienza della città diffusa americana

fig. 6.9 - Detroit *shrinking city*: una vista aerea su un quartiere residenziale. Qui lo spopolamento prende la forma di una griglia incompleta in cui i vuoti corrispondono alle case demolite dopo la crisi industriale ed economica. Ogni tentativo di densificazione è destinato a fallire (foto Google Maps).



siano nate le teorie del Landscape Urbanism, così come l'investigazione di questo modello insediativo sia sempre stata accompagnata, nel pensiero di Bernardo Secchi, da una attenta riflessione sul "Progetto di Suolo"¹¹ e sulla sua capacità di allineare la scala locale a quella territoriale.

Una ricognizione dei paesaggi della città convessa può apportare un significativo contributo a questo campo di ricerca, i cui lineamenti vanno chiarendosi. Rivendicare la centralità dello spazio aperto – non solo nella trasformazione della città ma più in profondità, sin nei suoi intimi legami costitutivi – è un passaggio cruciale che ci consente di superare le retoriche della rigenerazione e della sostenibilità come forme di *maquillage* urbano funzionali alla narrazione neo-capitalista. Si tratta di un passaggio che collega la città moderna alle acquisizioni contemporanee, riconoscendo che se il percorso è stato interrotto, esso ha pervicacemente continuato ad operare sotto altre forme e con altri nomi.

Per tutto il corso di questo studio si è insistito sulla necessità di "ribaltare il punto di vista", di "cambiare le lenti" di osservazione. L'obiettivo di fondo è sempre stato quello di scardinare una modalità di avvicinamento al tema che si liberasse delle convinzioni consolidate per adottarne un'altra, il più possibile simile a quello "esperienziale" di chi nello spazio aperto esiste, si muove, abita: il paesaggio non è elemento di contorno ma protagonista sulla scena, in grado di orientare con la sua presenza il modo stesso in cui la città viene esperita e compresa dal soggetto. Aver svelato geograficamente e concettualmente questo modello di città, basato su un tipo di spazio aperto completamente nuovo, impone una riflessione sul significato che esso assume per

l'abitante e il visitatore. In altre parole si tratta di capire in che modo questo "spazio tra le cose" sia stato riempito di senso e di sostanza, al fine di renderlo un luogo dove le urgenze dell'individuo e della società possano manifestarsi e trovare risposta.

Lo spazio aperto della modernità dovrebbe coincidere, agli occhi del progettista contemporaneo, con quella "distanza interessante" in cui riconoscere la

"ricchezza di situazioni che provoca e le possibilità di interpretazione estetica, architettonica e paesaggistica di tali situazioni. La progettazione della periferia può coniugare autonomia ed efficienza, che sono le due condizioni necessarie per una periferia positiva, con la considerazione dei vuoti come distanze 'interessanti', criticamente scelte per la loro capacità figurativa e per la loro razionalità ecologica e paesaggistica. Non si tratta di pensare ai vuoti periferici come aree da progettare di per sé, sottoposte anch'esse alla disciplina di un disegno – più o meno minimo – di zone verdi o naturali. Dovremmo forse lasciarli privi di forma ma riconoscendone il valore astratto di distanza, e facendo di questa distanza un argomento compositivo della forma urbana periferica. Lavorare sulle distanze non è lavorare sui vuoti come oggetti. È quasi l'opposto di quell'ingenua scoperta fatta da recenti progettisti che hanno creduto di scorgere nei vuoti – urbani, periferici o esterni – l'occasione di farne oggetti, terreni per edifici a quota zero, architetture prive di volume"¹².

Il presunto “vuoto” va allora letto come un nuovo piano percettivo che medi tra l’oggetto e il fondo, che si interponga tra l’oggettualità convessa delle cose vicine (*foreground*) e il territorio lontano (*background*): in questo caso si può parlare di paesaggio come livello intermedio, che misura la presenza umana nella grande dimensione della città, costituendosi come presenza porosa e abitabile. Il territorio non è più “un campo operativo pressoché astratto ma il risultato di una lunghissima e lentissima stratificazione, che occorre conoscere per poter intervenire”¹³. Se oggi questa concezione appare una prerogativa largamente acquisita dal progetto di paesaggio, in quanto disciplina che organizza e accorda le relazioni tra le cose, i primi esperimenti di un simile approccio possono essere rintracciate proprio nel tentativo di alcuni esponenti della modernità di costruire una città fondata sulla presenza di una trama leggera che, come avrebbe detto Merleau-Ponty, opera “tra” le cose.

Nei progetti analizzati sono anticipate con sorprendente vividezza alcune di quelle che sarebbero poi diventate consapevolezze consolidate del fare paesaggio. Nell’ambito del già citato Landscape Urbanism tornano molti dei temi emersi in questa ricerca, come la necessità di lavorare attraverso le scale, di reclamare al paesaggio il ruolo tradizionalmente affidato all’urbanistica bidimensionale. Sostiene Charles Waldheim che il paesaggio agisce “come un analogo dei processi contemporanei di urbanizzazione e come un mezzo adatto in modo univoco all’apertura, all’indeterminatezza, e al cambiamento richiesti dalle condizioni urbane contemporanee”¹⁴. Ciò che il Landscape Urbanism professa è che, nella condizione urbana della società post-fordista, debba

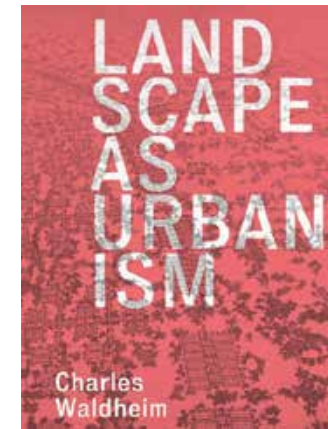


fig. 6.10 - Charles Waldheim, *Landscape as Urbanism: a General Theory*, 2016, frontespizio. Il paesaggio come *medium* per la città.

sussistere una visione complessiva e tridimensionale della città in quanto luogo della complessità e della condensazione. È questa nuova centralità dello spazio aperto il *medium* capace di definire, con mezzi nuovi, la forma urbana¹⁵ e non più l’oggetto architettonico concluso in sé – e meno che mai il *planning* (fig. 6.10). Assunto al nuovo ruolo, il paesaggio agisce come una presenza intermedia che si interpone nel tradizionale rapporto oggetto/soggetto¹⁶.

Parallelamente al Landscape Urbanism, la scuola francese di paesaggio è stata capace di intercettare da molto tempo le grandi potenzialità dell’approccio proposto. Non è un caso che la Francia sia un paese in cui il tema è emerso prima e con maggiore limpidezza. Come si è visto nella parte terza, i *Grand Ensemble*, sorti ai margini delle città transalpine, hanno assunto una dimensione del tutto peculiare – dovuta da un lato all’ipertrofismo degli insediamenti, dall’altro alla rigidità di un approccio tecnicistico e verticistico – la quale, pur essendo spesso dotata di grande qualità architettonica, manca l’obiettivo di farsi percepire pienamente come “spazio

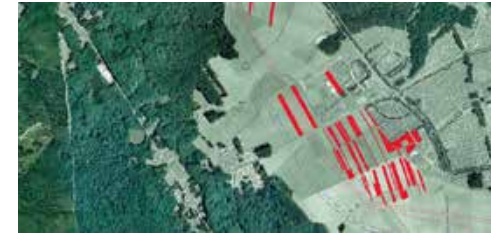
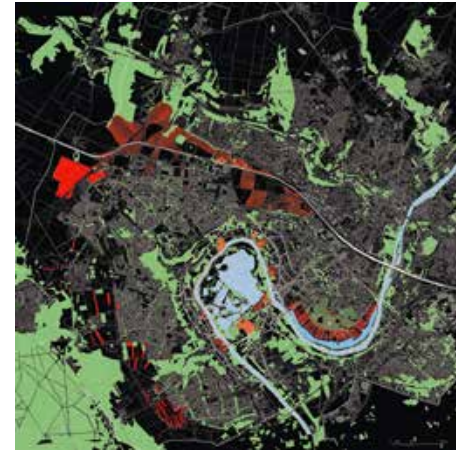
abitabile” per la sua incapacità di mediare con la scala delle azioni umane. A partire dagli esperimenti di Jacques Simon, una lunga tradizione di ricerche strettamente disciplinari si è affiancata a una pratica progettuale che si è spesso confrontata con i temi della condensazione dei territori della dispersione. Attraverso la sua attività pubblicistica, Simon insiste sulla necessità di dare forma e senso agli spazi aperti dei *Grand Ensemble*: il suo contributo passa per diffusione della collana “Aménagement des espaces libres” curata ed edita dallo stesso Simon tra il 1974 e il 1988, in cui la *verve* ironica del paesaggista si sfoga nella realizzazione di *collage* dissa-

Due momenti della scuola francese di paesaggio.

In questa pagina: figg. 6.11, 6.12 - I *collages* di Jacques Simon tratti da “Aménagement des espaces libres. Les Gens vivent la ville”, n.7 - 1976. Simon ricorre all’ironia come strumento di denuncia della condizione urbana contemporanea. L’obiettivo è tentare di incidere sui processi di trasformazione della città.



Nella pagina a fianco: figg. 6.13 - 6.14 - Michel Desvigne, *Cergy-Pontoise*, 2006-2008. Il progetto di paesaggio prefigura l’espansione urbana, dettando regole, fissando prescrizioni (Desvigne, 2011).



cranti sulla condizione dell’abitare di massa, in cui l’abitante è messo di fronte all’inabitabilità di spazi urbani privi di un progetto, di un’idea, di una qualche umanità¹⁷ (figg. 6.11-12).

In questo quadro emerge il portato della ricerca di Michel Desvigne per cui il paesaggio è un atto propedeutico, “che arriva prima” dell’architettura per preparare il campo. Questa attitudine, chiamata dal suo autore “*paysage zéro*”, coincide con un atto fondativo che apre alla possibilità di innumerevoli e differenti esiti: “il *paysage zéro* non è la prima fase di un progetto interamente definito, ma una prima azione sul terreno, un primo strato, uno strato di presa, in un certo senso”¹⁸ (figg. 6.13-14). Similmente alle figure spaziali che abbiamo identificato nella quinta parte, Desvigne riconduce a tale fase una serie di operazioni quali la definizione dei percorsi, il modellamento del suolo, la selezione delle specie vegetali da inserire¹⁹. Egli “rompe radicalmente con le nozioni sia classiche che moderniste di figura-sfondo e di composizione spaziale gerarchica. Liberati dai vincoli rigidi

della perfetta geometria oggettivata, i paesaggi di Desvigne abilitano una matrice a perdere, più aperta e porosa²⁰. Qui sta la conferma del paesaggio inteso come una sorta di “*nature intermediaire*”, che si interpone come livello intermedio annullando ogni gerarchia tra primo piano e sfondo, tra pieno e vuoto, tra soggetto e oggetto, tra natura e artificio.

I propositi di annullare ogni concezione dualistica dello (e nello) spazio aperto stanno in effetti al cuore del discorso e guardano senza indugi al paesaggio “in termini atmosferici, individuando così proprio nell’impressione globale suscitata da un certo invito sentimentale-atmosferico ciò che [...] ai luoghi ascrive un’identità estetica”²¹. Abbiamo visto come l’analisi dei casi studio abbia condotto sul finale a cogliere – seppure molto rapidamente e in modo certamente non esaustivo – l’attitudine dei quartieri a farsi esperire in un certo modo, dunque non con gli strumenti tradizionali dell’indagine spaziale: a Decima emerge con forza il rapporto movimento-percezione indotto dai tormenti di un suolo deformato, a Pantin il progettista costruisce uno spazio che induca all’introspezione, a Lafayette Park la città stessa coincide con una “messa in scena”²² della natura. Mettendo in prospettiva quest’idea di città come luogo in cui si mostra una qualche forma di emozione “effusa”²³, ecco che “progettare con il paesaggio” è forse l’attitudine che più di ogni altra consente, oggi, di tornare a vedere la città stessa come “un progetto”. Finita l’epoca delle organizzazioni spaziali totali – di cui la modernità costituisce certamente un ultimo scampolo – lo spazio aperto e l’atmosfera che in esso si può costruire si propongono come unico vero elemento unificante della nuova dimensione urbana. È possibile allo-

ra tornare ad avere una visione d’insieme senza che questa debba porsi necessariamente come soluzione generalizzata, ma anzi riconoscendo allo spazio aperto la possibilità di essere sempre cangiante, a volte imprevedibile, eppure sempre presente. Una realtà concreta di cui si può parlare.

Prospettive di ricerca

Dopo il lungo percorso affrontato, appare possibile tracciare un bilancio di questa tesi ma anche delineare alcuni possibili orizzonti per una prosecuzione della ricerca. Che la città moderna presenti dei piani di lettura diversi e ben più complessi di quelli che tradizionalmente le sono riconosciuti è un dato ormai largamente condiviso. In questo lavoro si è tentato proprio di approfondire uno di quei piani di lettura – quello della natura intesa come *nuova texture della città* – e ciò ha comportato escluderne molti altri che, magari muovendo da premesse simili, avrebbero condotto ad esiti assai differenti.

Affrontare un tema vasto come quello dei paesaggi della convessità ha richiesto fin dall’inizio la disponibilità ad abbandonare ogni tentativo storiografico e ogni pretesa di completezza. Se questo lavoro ha tentato di riconnettere alcuni punti della sterminata costellazione che è la città del Movimento Moderno, ogni filo, ogni nodo, ogni incrocio di questa tessitura è stato il frutto di una selezione che ha portato a volgere lo sguardo verso alcune esperienze e a escluderne volutamente delle altre. Sistematizzare un simile patrimonio di teorie, proposte, disegni, progetti, realizzazioni richiede infatti uno sforzo impossibile da raggiungere con una ricerca dottorale. Ciò che si è tentato di fare è stato

isolare alcuni punti di svolta ritenuti più fruttiferi di altri sui quali si spera sia possibile, in futuro, costruire nuovi e più approfonditi ragionamenti.

All'imparzialità dell'analisi si è dunque privilegiata la ricerca di alcune linee di senso attraverso le quali giungere, con maggiore affidabilità, a comprendere gli indirizzi attuali. In una simile, obbligata, selezione molti fecondi spunti, molte stimolanti rivelazioni, sono stati probabilmente mancati. Inoltre la necessità di completare questo lavoro in un momento di crisi sanitaria, ha impedito di completare l'indispensabile ricerca archivistica che avrebbe senz'altro consentito alla nostra costellazione di temi, progetti, autori e figure di arricchirsi di ulteriori livelli di complessità.

In considerazione di ciò, si individuano alcuni possibili sviluppi della ricerca. Il primo è quello che conduce ad allargare il campo dei casi studio, a cercare le tracce di altri e inaspettati paesaggi della città convessa. Come si è visto, questi progetti si sono molto spesso manifestati sotto forma di tracce impalpabili, appena impresse nel suolo. Il più delle volte sono rimasti intrappolati nei disegni dei loro autori, stralciati a causa di una riduzione dei costi o di un differimento delle opere mai arrivato a realizzazione. Allo stesso modo, con una più completa mappatura delle tante "città convesse" che l'esperienza breve e rarefatta della modernità ha lasciato sul pianeta, si potrebbe tentare di ritrovarne gli esiti ben oltre i confini della cultura occidentale. Molti ambiti storici e geografici hanno probabilmente declinato il tema secondo modalità ancora largamente inesplorate. Avendo a mente il rapporto tra architettura e natura si può avviare un'esplorazione delle formazioni con cui tale modello in-

sediativo abbia incontrato paesaggi per noi esotici, quali la Taiga ai margini delle immense città operaie sovietiche o la jungla, il deserto, la foresta tropicale nei tanti paesi del sud del mondo, dall'Asia Meridionale, al Maghreb, all'America Latina²⁴.

Abbiamo poi visto come un'indagine sulla città convessa che parta dallo spazio aperto trovi connessioni molto forti con una teoria scientifica di estrema attualità: quella della Nuova Fenomenologia. A causa del gravoso lavoro di inquadramento e sistematizzazione che c'è stato a monte di questa tesi – per la quasi totale mancanza di una letteratura specifica – tale asse di ricerca è stato purtroppo solo saltuariamente accennato nelle pagine precedenti, seppure siano stati già circoscritti degli ambiti più dettagliati cui ci si potrebbe riallacciare per verificarne gli esiti. I brevi accenni proposti dimostrano comunque che un'indagine del dato "atmosferico" o "affettivo" sia da reclamare con una certa urgenza e forse proprio un simile lavoro potrebbe costituirsi come il prosieguo più naturale e più fecondo di questa tesi.

Il terzo sviluppo potrebbe coincidere con una decisa immersione nel tema del paesaggio come strumento di trasformazione *ex-post* della città moderna. Ferme restando le conclusioni di questa trattazione, rimane da indagare come, chi lavora oggi su questi temi abbia fatto proprie le figure della città convessa per aggiornarle e renderle operanti nel progetto. Il tema è da un lato attualissimo, dall'altro è purtroppo ancora molto lontano dal mostrare i suoi frutti. Come si è visto, le strategie consolidate per questo tipo di intervento attengono prevalentemente al campo della densificazione, dell'*infill*, del rimodellamento urbano. Eppure il progetto

dello spazio aperto, nelle sue molte declinazioni, può essere un'arma potente proprio laddove gli altri strumenti siano inutilizzabili. Ancora una volta bisognerà probabilmente inseguire i frammenti, si dovrà procedere seguendo gli allineamenti di una costellazione tutt'altro che coerente ma feconda di rotte potenziali²⁵.

Infine, vista la natura eminentemente operativa di questo lavoro, si rimanda alla possibilità di guidare queste acquisizioni verso la sperimentazione progettuale. Non si accenna a ciò come una dichiarazione di prammatica, ma nella sincera convinzione che quello sia l'esito più naturale, e se si vuole più ovvio, di una ricerca come questa. Il progetto rimane uno strumento critico tra i più efficaci di cui un architetto o un paesaggista disponga per veicolare le proprie idee, e chi scrive si augura dunque che proprio il progettista possa essere il destinatario ultimo di queste righe. Al lettore si consegna dunque una tesi di dottorato che, lungi dal voler essere esaustiva o risolutiva dei problemi sollevati, conserva l'ambizione di poter contribuire all'avanzamento delle conoscenze disciplinari, per riflettersi inevitabilmente sulle qualità dello spazio aperto che ciascuno di noi abita quotidianamente.

NOTE

1. Si pensi ad esempio al prolifico lavoro di importanti progettisti svedesi come Sven Markelius, Sven Backström e Leif Reinius a Vallingby, Nockebyhov e in altri insediamenti satelliti di Stoccolma. Il loro contributo, che non stato possibile approfondire in questa tesi per ragioni di spazio e di opportunità è profondamente incentrato sul rapporto tra architettura e paesaggio naturale da preservare per quanto più possibile.

2. C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, cit. pp. 129-130. Lo spazio *poché* è un concetto di Roberto Venturi che però lo tratta ad una scala prevalentemente architettonica.

3. “the ‘Learning from’ syndrome that led several architects from this era to devote their energies to describe a particular city, becoming apologists for specific places that were viewed as holding the keys to an alternative way of approaching urban design, which these authors wished to present as particularly significant and topical” (T.d.A.), in S. Marot, *Relaunch* in F. Hertweck, S. Marot, *The city in the city. Berlin: a green Archipelago. A manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovaska*, Lars Müller Publishers, Zürich 2013, p. 7.

4. Pubblicato in italiano come: O.M. Ungers, R. Koolhaas, P. Riemann, H. Kollhoff, A. Ovaska, *Le città nella città. Proposte della Sommer Akademie per Berlino*, in “Lotus International”, n. 19 - giugno 1978, pp. 82-97. F. Hertweck, S. Marot, *The city in the city*, cit.

5. “les retours actuels de l’ilot: plus réguliers, plus unitaires; parfois massifs avec des cours intérieurs monotones, nous conduisent à rechercher un autre de l’ilot ouvert à la lumière, aux vues, à la diversité” cit. in L. Reale, *Densità Città Residenza. Tecniche di densificazione e strategie anti-sprawl*, Gangemi, Roma 2008, p. 67.

6. Ivi, p. 68.

7. Il progetto paesaggistico è di Michel Desvigne.

8. M. Sorkin, *Un mondo di surreale arbitrarietà. Intervista a cura di Stefano Boeri e Cino Zucchi*, in “Casabella”, n. 630-631, gennaio-febbraio 1996, p. 94.

9. I tre casi studio di questa tesi sono tutti sottoposti a forme estensive di vincolo: Decima è nella “Carta per la qualità” del P.R.G. del Comune di Roma approvato nel 2008 come “Tessuto caratterizzato dall’impianto volumetrico degli edifici” e dunque proprio per la sua natura di quartiere “convesso”; la Cité des Courtillères è “Patrimoine du XXe siècle” dal 2008; Lafayette Park è inserito nel “National Register of Historic Places” dal 2015. La consacrazione definitiva è però arrivata nel 2016, quando 17 opere di Le Corbusier sono state inserite nella lista del Patrimonio dell’Umanità: tra queste la Cité Frugés a Pessac (1924), Le case al Weissenhof-Siedlung di Stoccarda (1927), l’Unité d’Habitation di Marsiglia (1945) e Firminy-Vert (1953-65).

10. Il tema può essere qui solo accennato ma si ritiene che diverrà centrale negli studi urbani del futuro prossimo.

11. Bernardo Secchi, *Progetto di suolo*, in “Casabella” n. 520 - 1986.
12. M. de Solà Morales, *Territori senza modello*, in M. de Solà Morales (a cura di M. Zardini), *Progettare città*, in “Lotus Quaderni Documents”, n. 23 - 1999, pp. 104-105.
13. N. Russi, *Background. Il progetto del vuoto*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 262.
14. “as an analog to contemporary processes of urbanization and as a medium uniquely suited to the open-endedness, indeterminacy, and change demanded by contemporary urban conditions” (T.d.A.) in C. Waldheim, *Landscape as urbanism*, in C. Waldheim, *The Landscape Urbanism reader*, Princeton Architectural Press, Hudson 2006, p. 39.
15. Ibidem.
16. M. Mostafavi, C. Najle (a cura di), *Landscape Urbanism: A Manual for the Machinic Landscape*, Architectural Association, London 2003.
17. N. Cristiani, *Jacques Simon: Pensiero e paesaggi*, Tesi di Dottorato di Ricerca in architettura, Università degli studi di Firenze, 2019, pp. 17-19. Le prime incursioni sul tema avvengono in realtà già con la rubrica “Espaces Verts” che tiene nella prima metà degli anni Sessanta su “Urbanisme”, proprio mentre, nella professione è attivamente impegnato nell’AUA (Atelier d’Urbanisme et d’Architecture) con Paul Chemetov. Con l’AUA, e per molti anni in avanti, Simon sarà attivamente impegnato nella realizzazione di *aménagements paysagers* per vari quartieri d’abitazione.

- I suoi interventi (ZUP des Chatillons, 1968 ; Parc St. John Perse, 1970) sono invenzioni sorprendenti dove “à partir d’éléments simples, il réinvente un paysage autonome, ludique et sensuel où l’homme donne la mesure”. Ma malgrado il grande impegno profuso, fa notare Bernadette Blanchon-Caillet, le sue prerogative rimangono subordinate a un progetto insediativo su cui Simon riuscirà a incidere assai poco. Il ricorso alla figura del paesaggista rimane tardivo e limitato. In B. Balanchon-Caillet, *Pratique et compétences paysagiste dans les grands ensembles d’habitation*, cit., pp. 15-16.
18. “le paysage zéro n’est pas une première tranche d’un projet entièrement défini, mais une première action sur le sol, une première couche, une couche d’accroche en quelque sorte” (T.d.A.), in M. Desvigne, *Le Paysage en préalable*, Parenthèses, Paris 2011, p. 48.
19. Ibidem.
20. “radically breaks with both Classical and Modernist notions of figure-ground and hierarchical spatial composition. Instead, freed from the rigid constraints of perfect objectified geometry, Desvigne’s landscapes allow for a looser, more open and porous matrix” (T.d.A.), in J. Corner, *Agriculture, texture and the unfinished*, in *Intermediate natures. The Landscapes of Michel Desvigne*, Birkhäuser, Basel 2009, p. 9.
21. T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017, p. 66.
22. “In sintesi possiamo quindi dire che mettere-in-scena qualcosa o qualcuno significa comporre le cose in modo tale

- da rendere possibile l’apparire di questo qualcosa o qualcuno e da intensificare questo apparire tramite varie forme di corrispondenza”, in G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena*, Marinotti, Milano 2010, p. 180.
23. T. Griffero, *Atmosferologia*, cit., p. 38.
24. A voler forzare questo punto si potrebbe anche estendere la metodologia di lettura nei confronti di altre esperienze urbane che in qualche modo hanno costruito lo spazio urbano su un netto ribaltamento gerarchico tra spazio concavo e presenze convesse: si pensi allo sprawl, alla nuova città dell’estremo oriente. Per quanto differenti e spesso inconciliabili, tutte queste esperienze sono in qualche modo figlie di quell’intreccio morfologico, economico e normativo che sta all’origine della stessa città convessa.
25. Si segnala come l’uso della componente naturale nel progetto di recupero di insediamenti moderni abbia finora dato i suoi frutti migliori nell’ambito del concorso di architettura. Si guardi per esempio all’esperienza di European che da alcuni decenni permette con cadenza biennale ai giovani architetti di confrontarsi con temi e scale poco battuti nelle competizioni ufficiali. Tra questi il progetto urbano e quello territoriale, l’interesse per la trasformazione delle aree produttive, il ripensamento degli insediamenti moderni costituiscono un *corpus* densissimo di esempi da cui si potrebbero trarre preziose lezioni. Si rimanda qui ai cataloghi delle ultime due edizioni dedicate al tema della città produttiva:

AA.VV., *Productive Cities. European 14 results*, European Europe, Paris 2018; e AA.VV., *Productive Cities 2. European 15 results*, European Europe, Paris 2020.

BIBLIOGRAFIA

TESTI A CARATTERE GENERALE

- R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1985.
- R. Banham, *Architettura della prima età della macchina*, Marinotti, Milano 2005.
- J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2014.
- E. Belfiore, *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Gangemi, Roma 2005.
- L. Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Roma-Bari 1972.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- W. Benjamin (a cura di R. Tiedemann), *Opere Complete*, Einaudi, Torino 2000.
- A. Berque, *Les raisons du paysage*, Hazan, Paris 1995.
- A. Berque, M. Conan, P. Donadieu, B. Lassus, A. Roger, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Éditions de la Villette, Paris 1999.
- A. Berque, M. Conan, P. Donadieu, A. Roger, *Mouvance: un lessico per il paesaggio. Il contributo francese*, in "Lotus Navigator", n. 5 - 2002.
- R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009.

- G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano 2010.
- G. Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury Publishing, Londra 2017.
- C. Borch (a cura di), *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel 2014.
- J. Candau, *La memoria e l'identità*, Ipermedium, Napoli 2002.
- O. Carpenzano, *La dissertazione in progettazione architettonica. Suggerimenti per una tesi di dottorato*, Quodlibet, Macerata 2017.
- F. Choay, *La regola e il modello. Sulla teoria dell'architettura e dell'urbanistica*, Officina, Roma 1986.
- F. Choay, *La città: utopie e realtà*, Einaudi, Torino 2000.
- F. Choay, *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano 2004.
- P. Connerton, *Come la modernità dimentica*, Feltrinelli, Milano 2010.
- G. Cullen, *Il Paesaggio urbano: morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1961.
- A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", n. 516 - settembre 1985.
- P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010.
- F. De Matteis, *Riflessi dell'architettura*, Nuova Cultura, Roma 2012.
- F. De Matteis, *Vita nello spazio. Sull'esperienza affettiva dell'architettura*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2019.
- M. De Michelis, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2005.

- U. Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1992.
- U. Eco, *Come si fa una tesi di laurea*, Bompiani, Milano 1989.
- U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, La Nave di Teseo, Milano 2016.
- P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009.
- F. Espuelas (a cura di B. Melotto), *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, Milano 2004.
- F. Forlé, *What we see depends on how we move. The embodied roots of visual perception*, in "Phenomenology and Mind. The Online Journal of the Research Centre in Phenomenology and Sciences of the Person", n. 4 - 2013
- S. Giedion, *Spazio, tempo, architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1984.
- P. Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2014.
- T. Griffero, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini Scientifica, Milano 2016.
- T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2017.
- J. Gubler, *Motion, émotion. Architettura, movimento e percezione*, Marinotti, Milano 2014.
- G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010.
- J. Habermas, *Il moderno: un progetto incompiuto*, 1980, ora in "The Lab's

- quarterly", anno XXI, n. I - marzo-aprile 2019, pp. 7-22.
- J. Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, MIT Press, Cambridge 1990.
- E.T. Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.
- L. Halprin, *The RSVP Cycles: creative processes in the human environment*, George Braziller, New York 1969.
- D. Harvey, *La crisi della modernità*, NET, Milano 2002.
- E. Husserl, *La cosa e lo spazio*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2009.
- J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 2009.
- H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana*, Dedalo, Bari 1977.
- H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona 2014.
- J. Lucan, *Composition, non-composition : architecture et théories, XIX - XX siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2009.
- K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio Editori, Venezia 2006.
- C. Macchi Cassia, *Etica estetica territorio, scritti tra queste parole*, Il Libraccio 2011.
- V. Magnago Lampugnani, *Cosa rimane del progetto del moderno?*, in "Casabella" n. 677 - aprile 2000.
- I. McHarg, *Progettare con la natura*, Franco Muzzio, Padova 1989.
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- M. Merleau-Ponty, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Medusa, Milano 2004.

- M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il saggiatore, Milano 2016.
- A. Metta, *Paesaggi d'autore: il Novecento in 120 progetti*, Alinea, Firenze 2008.
- R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Electa, Milano 1977.
- C. Molinari, *Architettura in sequenza. Progettare lo spazio dell'esperienza*, Quodlibet, Macerata 2018.
- A Monestiroli, F. Venezia, *Conversazione tra Antonio Monestiroli e Francesco Venezia*, in "Casabella", n. 800 - aprile 2011, p. 36.
- M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'occidente*, Electa, Milano 1990.
- E. Mumford, *The CLAM Discourse on Urbanism 1928-1960*, Mit Press, Cambridge 2002.
- S. Muratori, *Civiltà e territorio*, Centro studi di storia urbanistica, Roma 1967.
- P. Panerai, J. Castex, J. C. Depaule, *Isolato urbano e città contemporanea*, Clup, Milano 1981.
- F. Panzini, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Zanichelli, Milano 1993.
- L. Porqueddu, *Dalla grande dimensione alla Bigness. Il progetto delle relazioni tra architettura, città e territorio globale*, Quodlibet, Macerata 2019.
- R. Plunz, *City riffs. Urbanism, ecology, place*, Lars Müller, Zurich 2017.
- M. Racine, *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIXe siècle au XXe siècle*, Actes Sud, Arles 2011.
- S.E. Rasmussen, *Experiencing Architecture*, Mit Press, Cambridge 1959.
- A. Reeser Lawrence, A. Miljački, *Terms of Appropriation. Modern*

- Architecture and Global Exchange*, Routledge, London 2017.
- R. Riboldazzi (a cura di), *La costruzione della città moderna. Scritti scelti dei congressi dell'IFHTP 1923-1938*, Jaca Book, Milano 2010.
- A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997.
- A. Rossi, *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata 2011.
- C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano 1981.
- B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- B. Secchi, *La città del ventesimo secolo*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- M. Sheet-Johnstone, *The Primacy of Movement*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1999.
- G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 2014.
- C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, Jaca Book, Milano 1981.
- W. Sonne, *Urbanity and density in 20th-Century urban design*, Dom Publishers, Berlin 2017.
- H. Steiner, M. Sternberg (a cura di), *Phenomenologies of the city*, Farnham, Ashgate 2015.
- M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- M. Treib, *Representing landscape architecture*, Taylor&Francis, Milton Park 2007.
- D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, Mit Press, Cambridge 2006.
- B. Zevi, *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti. la prima città moderna d'Europa*, Bompiani, Milano 2018.

LA CITTÀ CONVESSA E LO SPAZIO APERTO

“Cahiers thématiques”, n. 17 - 2018, numero monografico *La plaine, le plat, le plan*, Ecole d'architecture et de paysage de Lille.

“Lotus international”, n. 30 - 1981 numero monografico *Parchi urbani*.

“Lotus international”, n. 6 - 1982 numero monografico *Il quartiere come forma urbana*.

“Lotus international”, n. 51 - 1986 numero monografico *Città europea: scienza della divisione*.

AA.VV., “Die Bauwelt”, n. 36 - 1930.

AA.VV., *La Carta d'Atene*, Edizioni di Comunità, Milano 1960.

AA.VV., *La comunidad de arquitectos Van den Broek/Bakema*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.

É. Alonzo, *L'architecture de la voie. Histoire et théories*, Parenthèses, Paris 2018.

M.M. Angelil, Association of collegiate schools of architecture, *On Architecture the city and the technology*, Butterworth, London 1990.

C. Aymonino (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929/1930*, Marsilio, Padova 1971.

R. Baiocco, *Persistenza della Neighbourhood Unit. Il welfare come medium fra spazio fisico e spazio sociale*, in A. L. Palazzo, L. Giecillo, *Territori dell'urbano. Storie e linguaggi dello spazio comune*, Quodlibet, Macerata 2010.

C. Battaino, *Natura e città. Progettare con gli elementi naturali lo spazio architettonico urbano*, Università degli studi di Trento, Trento 2012.

L. Benevolo, T. Giura Longo, C. Melograni, *La città moderna*, Clusf, Firenze 1967.

L. Benevolo, *La cattura dell'infinito*, Laterza, Roma-Bari 1991.

H. Bernoulli, *La città e il suolo urbano*, Corte del Fontego, Venezia 2006.

J.L. Bonillo (a cura di), *Le Corbusier, Visions d'Alger*, Éditions de la Villette, Paris 2012.

K. Borsi, *Hans Scharoun's 'Dwelling cells' and the autonomy of architecture*, in “The journal of architecture”, vol. 23, n. 7-8 - 2018.

N. Braghieri, *Sotto la pelle del mostro. 1963-1971. La Cité du Lignon, Genève*, in “Casabella” n. 918 - febbraio 2021.

D. Brantz, S. Dümpelmann (a cura di), *Greening the city. Urban Landscapes in the Twentieth Century*, University of Virginia Press, Charlottesville 2011.

J. Castex, P. Panerai, *Formes urbaines : de l'Îlot à la barre*, Parenthèses, Marseille 1977.

A. Choisy, *Histoire de l'architecture. Tome 1*, Gauthier-Villars, Paris 1889.

CIAM (a cura di J. Tyrwhitt, J.L. Sert, E.N. Rogers), *Il cuore della città. Per una vita più umana delle comunità*, Hoepli 1954.

C. Constant, *Modern Architectural Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

T. Deckker, *The modern city revisited*, Spon Press, London 2000.

D. Delbaere, *Table rase et paysage. Une exploration des paysages de la modernité pour un renouveau critique du planisme*, Petra, Paris 2016.

M. De Michelis, *Il verde e il rosso. Parco e città, Germania di Weimar*, in *Parchi urbani*, numero monografico di “Lotus international”, n. 30 - 1981.

M. De Michelis, *La rivoluzione verde, Leberecht Migge e la riforma del giardino nella Germania modernista*, in M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei*

giardini d'occidente, Electa, Milano 1990.

I. de Solà-Morales (a cura di M. Bonino), *Decifrare l'architettura. "inscripciones" del XX secolo*, Allemandi, Torino 2001.

C. Doglio, *L'equivoco della città giardino*, in "Urbanistica" n. 13 - 1953.

S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Padova 2001.

L. Figini, *L'elemento verde e l'abitazione*, Quaderni di Domus, n. 7 -1950.

Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier. La nature*, Éditions de la Villette, Paris 2004.

K.W. Forster, *Schinkel's panoramic planning of central Berlin*, in "Modulus" n. 16 - 1983.

L. Gazzola, *Architettura e tipologia*, Officina, Roma 1987.

C. Girot, A. Kirchengast (a cura di), *Nature modern*, numero monografico di "Landscape", n. 4 - 2017.

R.J. Garcia Ramos, V. Borges Pereira, M. Rocha Moreira, S. Dias Silva (a cura di), *Contexto programa projecto. Arquitectura e políticas públicas de habitação*, FAUP, Porto 2019.

B. Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa. 1750-1960*, Laterza, Roma-Bari 1991.

G. Gresleri (a cura di), *Le Corbusier, Viaggio in Oriente: Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio, Venezia / Fondation Le Corbusier, Paris 1984.

X. Guillot, *Habiter la modernité: actes du colloque "Vivre au 3e millénaire dans un immeuble emblématique de la modernité"*, ENSA Saint'Etienne, Saint'Etienne 2006.

J. Haffner, *The View from Above. The Science of Social Space*, Mit Press, Cambridge 2003.

W. Hegemann, *Der Städtebau nach des Ergebnissen der allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin*, Berlin 1913.

B. Hentschel, H. R. Stühlinger (a cura di), *Recoding the City. Thinking, Planning, and Building the City of the Nineteenth Century*, Jovis, Berlin 2019.

A. Hermant, *Tissus résidentiels*, in "Techniques & Architecture", n. 7-8 - 1947

C.C.L. Hirschfeld, *Teorie der Gartenkunst*, Leipzig 1785.

C. Hoh-Slodzyck, N. Huse, G. Kuhne, A. Tonnemann (a cura di), *Hans Scharoun. Arkitekt in Deutschland 1893-1972*, Beck, Munich 1992.

E. Howard, *La città giardino del futuro*, Bologna, Calderini 1972.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Vincent, Fréal & c.ie, Paris 1923.

Le Corbusier, *Idées personnelles*, in "L'Esprit nouveau", n. 27 - 1924.

Le Corbusier, *Architecture d'époque machiniste*, in "Journal de psychologie normale et pathologique", n. 23 - 1926.

Le Corbusier, A. Ozenfant, *Après le Cubisme*, Bottega D'Erasmus, Torino 1975.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Flammarion, Paris 1994.

B. Marchand, *La Ville Radieuse de Le Corbusier : les paradoxes d'une utopie de la société machiniste*, in "Urbia. Le Cahiers du Développement Urbain Durable", n. 19 - mai 2016.

L. Mies van der Rohe (a cura di V. Pizzigoni), *Gli scritti e le parole*, Einaudi, Milano 2010.

A. Ozenfant, Le Corbusier, *Sur la plastique*, in "L'Esprit nouveau" n. 21 - 1921.

P. Posocco, *Il pittoresco e la modernità*, in "Revista de critica arquitectonica", n. 4 - 2000.

- H.G. Pundt, *K.F. Schinkel's environmental planning of central Berlin*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 26, n.2 - may 1967, p. 127.
- H.G. Pundt, *Schinkel's Berlin: a study in environmental planning*, Harvard University Press, Cambridge 1972.
- P.O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, Electa, Milano 1989.
- M. Risselada, D. Van Den Heuvel (a cura di), *Team 10. 1953-81: in search of a Utopia of the present*, Nai, Rotterdam 2005.
- J. Rewald (a cura di), *Paul Cézanne: correspondance*, Bernard Grasset, Paris 1937.
- P. O. Rossi, *La Ville Radiense e la lezione di Pisa*, in T. Paris, V. Cristallo, *Le Corbusier que reste-t'il*, numero monografico di "Diid" n. 60 - 2016.
- M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier, 1907-1965*, Mondadori, Milano 2012.
- R. Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, Il saggiatore, Milano 1971.
- C. van de Ven (a cura di Francesco Cacciatore), *Lo spazio in architettura. L'evoluzione di una nuova idea nella stagione dei Movimenti Moderni*, LetteraVentidue, Siracusa 2019.
- J. Woudstra, *The Corbusian Landscape: Arcadia or No Man's Land?*, in *Reviewing the Twentieth-Century Landscape*, numero monografico di "Garden History", n. 1 vol. 28 - 2000.

CITTÀ, TERRITORIO E QUARTIERE NELLA FRANCIA DEL DOPOGUERRA

- AA.VV., *Toulouse 45-75. La ville mise à jour : architecture et urbanisme*, Loubatières, Portet-sur-Garonne, 2009.
- R. Auzelle, *Technique de l'urbanisme: l'aménagement des agglomérations urbaines*, in "Que sais-je?", n. 31 - 1953.

- C. Barattucci, *Zoning/Mixité. Alle origini dell'urbanistica italiana e francese. 1870-1945*. Officina, Roma 2013.
- B. Blanchon-Caillot, *Pratiques paysagères en France de 1945 à 1975 dans les grands ensembles d'habitations*, Rapport de recherche, Programme Cités projets, Plan construction et architecture, Ministère de l'Équipement, Paris 1998.
- B. Blanchon-Caillot, *Pratiques et compétences paysagistes dans les grands ensembles d'habitation. 1945-1975*, in "Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales", n. 13-2007. <https://journals.openedition.org/strates/5723>.
- E. Claudius-Petit, *Pour un plan national d'aménagement du territoire*, Ministère de la reconstruction et de l'Urbanisme, Paris 1950.
- K. Cupers, *The social project. Housing postwar France*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.
- C. Desmoulin, *Bernard Zebrafuss*, Infolio, Gollion-Paris 2008.
- O. Fatigato, *I Grands Ensembles: una singolare plurale eredità*, BDC - Bollettino Del Centro Calza Bini, vol. 15, n. 2 - 2015, pp. 433-448.
- M. Giraud, *Les Grands Ensembles. Histoire de milieux, milieu d'histoire*, L'Harmattan, Paris 2000.
- J.F. Gravier, *Paris et le désert français*, Flammarion, Paris 1947.
- R.H. Guerrand, *Les origines du logement social en France*, Les Éditions Ouvrières, 1967.
- F.C. Nigrelli, *Percorsi del progetto urbano in Francia e in Italia 1960-1997*, Officina, Roma 1999.
- S. Parvu, *Grands ensembles en situation. Journal de bord de quatre chantiers*, MetisPresses, Genève 2011.

CITTÀ, TERRITORIO E QUARTIERE NELL'ITALIA DEL DOPOGUERRA

- Via Cavedone a Bologna, in "Casabella Continuità", n. 267- settembre 1962.
- AA.VV., "La Casa. Quaderni di architettura e di critica dell'Incis", n. 3 - 1956.
- G. Astengo, *Nuovi quartieri in Italia*, in "Urbanistica" n. 7 - 1951, pp. 9-41.
- L. Benevolo, *L'architettura dell'Ina-Casa*, "Centro sociale", n. 30-31 - 1960, pp. 59-67.
- L. Beretta Anguissola (a cura di), *I 14 anni del Piano INA-Casa*, Staderini, Roma 1963.
- R. Bonelli, *L'edilizia del "Piano Fanfani"*, in "Edilizia Moderna" n. 46 - giugno 1951, pp. 5-20.
- R. Bonelli, *Quartiere residenziale a Milano, via Feltre*, in "L'architettura", agosto 1959, pp. 266-267.
- R. Capomolla, R. Vittorini (a cura di), *L'architettura INA-Casa (1949-1963). Aspetti e problemi di conservazione e recupero*, Gangemi, Roma 2003.
- G. Caramellino, *Edilizia pubblica per i ceti medi: contributi al dibattito sulle case per gli impiegati nel secondo dopoguerra*, in "Territorio", n. 64 - 2013.
- D. Carfagna, *L'architettura tra le case. Abitare lo spazio aperto nei quartieri Ina-Casa*, Alinea, Firenze 2012.
- R. Catelani, C. Trevisan, *Città in trasformazione e servizio sociale*, EGSS, Roma 1961.

- E. Cristallini, *Dialoghi tra arte e architettura negli anni della ricostruzione. 1945-1955*, Gangemi, Roma 2017.
- P. Di Biagi, *Quartieri e città nell'Italia degli anni Cinquanta. Il piano Ina-Casa 1949-1973*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", tome 115, n. 2-2003, numero monografico *Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle)*, pp. 521-522.
- P. Di Biagi, *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2010.
- G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma 2003.
- M. Ghio, V. Calzolari, *Verde per la città. Funzioni, dimensionamento, costo, attuazione di parchi urbani, aree sportive, campi da gioco, biblioteche e altri servizi per il tempo libero*, De Luca, Roma 1961.
- L. Quaroni, *Il paese dei barocchi*, "Casabella Continuità", n. 215 - 1957.
- L. Quaroni, *La politica del quartiere*, "Urbanistica", n. 22 - 1957.
- S. Pace, *Una solidarietà agevolata: il piano Ina-Casa. 1948-1949*, in "Rassegna", n. 54 - 1993, pp. 20-27.
- F. Paone, *Controcanti. Architettura e città in Italia. 1962-1974*, Marsilio, Padova 2009.
- O.S. Pierini, A. Isastia, *Case Milanesi. 1923-1973. Cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*, Hoepli, Milano 2017.
- V. Vercelloni, *Alcuni quartieri di edilizia sovvenzionata a Milano*, in "Casabella Continuità", n. 253 - luglio 1961, p. 49.

PIERO BOTTONI: QT8, MILANO

Un quartiere modello, in “Metron”, anno II, n. 11 - novembre-dicembre 1946.

P. Bottoni, *Il nuovo programma della Triennale di Milano*, in “Metron”, anno I, n. 3 - ottobre 1945.

P. Bottoni (a cura di), *Il quartiere sperimentale modello QT8 della Triennale di Milano*, numero monografico di “Metron”, anno III, n. 26-27 - agosto-settembre 1948.

P. Bottoni, *Il quartiere sperimentale Triennale QT8*, in “Edilizia Moderna”, n. 46 - 1951.

P. Bottoni, *Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano QT8*, Editoriale Domus, Milano 1954.

P. Bottoni, *Significato del QT8*, in AA.VV., *Milano 70/70. Un secolo d'arte, Catalogo della mostra*, vol. III, EdilStampa, Milano 1970.

P. Bottoni (a cura di G. Tonon), *Una nuova antichissima bellezza. Scritti editi e inediti 1927-1973*, Laterza, Roma-Bari 1995.

L. Ciagà, G. Tonon (a cura di), *Le case nella Triennale. Dal parco al QT8*, Electa, Milano 2005.

G. Consonni, L. Meneghetti, L. Patetta, *Piero Bottoni. Quarant'anni di Battaglie per l'architettura*, numero monografico di “Controspazio”, n. 4 - ottobre 1973.

G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni. Opera completa*, Fabbri, Milano 1990.

R. Pugliese (a cura di), *La casa popolare in Lombardia. 1903-2003*, Unicopli, Milano 2005.

LUIGI MORETTI: DECIMA, ROMA

AA.VV., *Villaggio Olimpico quartiere di Roma*, I.N.C.I.S, 1960.

C. Bozzoni, D. Fonti, A. Muntoni (a cura di), *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*, Gangemi, Roma 2011.

F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000.

A. Capuano, *Temi e figure nell'architettura romana 1944-2004*, Gangemi, Roma 2005.

A. Capuano, F. Toppetti, *Roma e l'Appia. Rovine Utopia Progetto*, Quodlibet, Macerata 2017.

M. Casciato, A. Viati Navone, *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale. Guida alla mostra*, Electa, Milano 2010.

A. Cederna, *Un impianto per il tempo libero a Roma*, in “Abitare” n.10 -1967.

L. Finelli, *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926-1973*. Officina Edizioni, Roma 1989.

F. Garofalo (a cura di M. Bonino), a cura di, *Architettura scritta*, Allemandi, Torino 2008.

A. Greco, G. Remiddi, *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Palombi, Roma 2006.

L. Moretti, *Genesis di forme dalla figura umana*, in “Spazio. Rassegna delle Arti e dell'Architettura” n. 2 - agosto 1950.

L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in “Spazio. Rassegna delle Arti e dell'Architettura”, n. 5 - 1951.

L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in “Spazio. Rassegna delle Arti e dell'Architettura”, n. 7 -1952-1953.

L. Moretti, *Il piano intercomunale di Roma*, in “Rassegna del Lazio. Rivista

mensile dell'amministrazione provinciale di Roma", anno 7, n. 7-8 - luglio-agosto 1960.

L. Moretti (a cura di O.S. Pierini), *"Spazio". Gli editoriali e altri scritti*, Christian Marinotti, Milano 2019.

B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010.

P.O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna: 1909-2011*, Laterza, Roma-Bari 2011.

C. Rostagni, *Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008.

S. Santuccio, *Luigi Moretti*, Zanichelli, Milano 1986.

L. Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti*, LetteraVentidue, Siracusa 2012.

ÉMILE AILLAUD: LA CITÉ DES COURTILLIÈRES, PANTIN

La Francia domina?, in "L'architettura. Cronache e Storia", n. 53 - marzo 1960.

C. De Jesus Vaz, *De la crise du logement au grand ensemble: le quartier des Courtillières à Pantin-Bobigny 1954-1966*, maîtrise d'histoire, Université Paris X, Paris 2002.

J.F. Dhuys, *L'architecture selon Émile Aillaud*, Dunod, Paris 1983.

G. Habasque, É. Aillaud, *Pour un urbanisme sans monotonie*, in "L'Oeil", n. 102 - 1963.

P. Landauer, B. Pouvreau, *Les Courtillières, Cité ordinaire, histoire singulière?*, in "Espaces et sociétés", n. 130 - 2007.

D. Lefrançois, P. Landauer, Émile Aillaud, Infolio, Gollion-Paris 2011.

A. Loubière, *La transformation des Courtillières en débat*, in "Urbanisme" n. 357, novembre-dicembre 2007.

B. Pouvreau, *Un politique en architecture: Eugène Claudius-Petit (1907-1989)*, Le Moniteur, Paris 2004.

B. Pouvreau, *L'œuvre d'Émile Aillaud en Seine-Saint-Denis*, in "Les Points de repère du 93", n. 45 - gennaio 2017. <https://www.fncaue.com/wp-content/uploads/2015/09/AillaudCAUE93.pdf> (ultimo accesso 20.11.2020).

A. Samonà, *L'esperienza dei Grands Ensembles e il rinnovamento della struttura urbana*, "Zodiac", n. 13 - 1964.

S. Tintori, *La prefabbricazione francese: un esperimento potenziale per la città moderna*, "Casabella Continuità", n. 248 - febbraio 1961.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE, LUDWIG HILBERSEIMER, ALFRED CALDWELL: LAFAYETTE PARK, DETROIT

Detroit Redevelopment. Interior park replaces interior road in new Gratiot plan, in "Architectural Forum", march 1956.

Réaménagement urbain du parc Lafayette, Detroit, 1956, in "L'architecture d'Aujourd'hui" n. 79 - septembre 1958.

Réaménagement urbain du parc Lafayette a Detroit, in "L'architecture d'Aujourd'hui" n. 120 - avril-mars 1965.

"Rassegna" n. 27 - 1986, numero monografico *Ludwig Hilberseimer 1885-1967*.

J. Baudrillard, *Hyperreal America*, in "Economy and Society", volume 22 n. 2 - may 1993.

- W. Blaser (a cura di), *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna 1991.
- F. Bruno, *Ludwig Hilberseimer. La costruzione di un'idea di città. Il periodo tedesco*, Libraccio, Milano 2008.
- D. Carlson, *City Builder Greenwald*, in "Architectural Forum", may 1958.
- A. Del Bo (a cura di), *Lafayette Park, Detroit. La forma dell'insediamento*, Libraccio, Milano 2013.
- A. Del Bo, *Lafayette Park, Detroit. Scritti sulla costruzione della città*, Aion, Firenze, 2018.
- Detroit City Council, *Historic Designation Advisory Board, Proposed Lafayette park/Mies van der Rohe historic district final report*, Detroit 2002.
- L. Hilberseimer, *The new city. Principles of planning*, Paul Theobald, Chicago 1944.
- L. Hilberseimer, *The new regional pattern. Industries and gardens, workshops and farm*, Paul Theobald, Chicago 1949.
- L. Hilberseimer, *La natura delle città*, Il saggiatore, Milano 1969
- W. McQuade, *Where are the parked cars?*, in "Architectural Forum", July 1960.
- S. Moholy Nagy, *Ville tra i tuguri*, in "L'Architettura. Cronache e storia", n. 553, VI.
- S. Moholy Nagy, *Ville tra i tuguri 2*, in "L'Architettura. Cronache e storia", n. 629, VI, gennaio 1961.
- L. Newman, *Lafayette Park, Detroit, Michigan, Mies van der Rohe, and Ludwig Hilberseimer*, in "Center: a journal for architecture in America", n. 5 - september 1989.
- R. Pommer, D. Spaeth, K. Harrington, *In the shadow of Mies. Ludwig Hilberseimer Architect, Educator, and Urban Planner*, The Art Institute of

- Chicago, Chicago 1988.
- F. Scotti, *Ludwig Hilberseimer. Lo sviluppo di un'idea di città. Il periodo americano*, Libraccio, Milano 2008.
- C. Waldheim (a cura di), *Case. Hilberseimer/Mies van der Rohe. Lafayette Park Detroit*, Prestel, New York 2004.

IL PROGETTO DI PAESAGGIO COME STRUMENTO DI PREFIGURAZIONE NELLA CITTÀ CONTEMPORANEA

- "Lotus international", n. 94 - 1997, numero monografico *La ricerca contemporanea nell'abitazione*.
- "Lotus international", n. 117 - 2003, numero monografico *Densità, infill, assemblage*.
- "Lotus international", n. 120 - 2004, numero monografico *Urban housing*.
- "Lotus international", n. 132 - 2004, numero monografico *Housing differentiation*.
- "Lotus international", n. 163 - 2017, numero monografico *Housing in the Expanded Field*.
- AA.VV., *Productive Cities. European 14 results*, European Europe, Paris 2018.
- AA.VV., *Productive Cities 2. European 15 results*, European Europe, Paris 2020.
- A. Capuano (a cura di), *How Many Roads*, numero monografico di "Rassegna di architettura e urbanistica", n.158 -2019.
- G. Corbellini, *Uniformità e variazione. lo spazio urbano nei quartieri contemporanei*, Cluva, Venezia 1990.

- J. Corner, G. A. Tiberghien, *Natures intermediaires. Les Paysages de Michel Desvigne*, Birkhäuser, Basel 2009.
- N. Cristiani, *Jacques Simon: Pensiero e paesaggi*, Tesi di Dottorato di Ricerca in architettura, Università degli studi di Firenze, 2019.
- E. Belfiore, R. Cassetti, *Metropoli e qualità dell'Ambiente*, Gangemi, Roma 1990.
- B. Blanchon, *Jacques Simon, Michel Corajoud et l'atelier d'urbanisme et, ou la fondation du paysagisme urbain*, in J.L. Cohen, J.L., V. Grossman, *Une Architecture de l'engagement: l'AUA. 1960-1985*, Carré, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 2015.
- F. De Matteis, C. Clemente (a cura di), *Housing for Europe. Strategies for Quality in Urban Space, Excellence in Design, Performance in Building*, DEI, Roma 2010.
- F. De Matteis, L. Reale (a cura di), *Quattro Quartieri. Spazio urbano e spazio umano nella trasformazione dell'abitare pubblico a Roma*, Quodlibet, Macerata 2017.
- M. de Solà Morales (a cura di Mirko Zardini), *Progettare città*, numero monografico di "Lotus Quaderni Documents", n. 23, 1999.
- M. Desvigne, *Le Paysage en préalable*, Parenthèses, Paris 2011.
- L.V. Ferretti, *L'architettura del progetto urbano. Procedure e strumenti per la costruzione del paesaggio urbano*, Franco Angeli, Milano 2012.
- A. Faure, *Entre les tours et les barres : restructurer les espaces publics des grands ensembles*, Certu, Lyon 1996.
- P. Gregory, *Il paesaggio metropolitano nell'apporto critico di "The Architectural Review" degli anni '50*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", n. 86-87, maggio-dicembre 1995.

- P. Gregory, R. Belibani, A. Capanna, R. Causarano, G. Turano, *Ri-habitat Roma. Riqualficazione sostenibile per l'edilizia residenziale pubblica degli anni '50 del XX secolo*, Nuova Cultura, Roma 2020.
- F. Hertweck, S. Marot, *The city in the city. Berlin: a green Archipelago. A manifesto (1977) by Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas with Peter Riemann, Hans Kollhoff, and Arthur Ovaska*, Lars Müller Publishers, Zürich 2013.
- H. Hertzberger, *Space and the architect. Lessons in Architecture 2*, 010 publishers, Rotterdam 2010.
- R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York 1995.
- D. Mangin, *La ville Franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine*, Edition de la Villette, Paris 2004.
- A. Masbouni (a cura di), *Penser la ville par le paysage*, Éditions de La Villette, Paris 2002.
- A. Masbouni, *Régénérer les Grands Ensembles*, Éditions de La Villette, Paris 2006.
- A. Metta, A. Lambertini, M.L. Olivetti (a cura di), *Città pubblica/Paesaggi comuni. Materiali per il progetto degli spazi aperti ERP*, Gangemi, Roma 2013.
- M. Mostafavi, C. Najle, *Landscape urbanism: a manual for the machinic landscape*, Architectural Association, London 2003.
- P. Oswalt, T. Rieniets, *Atlas of Shrinking Cities*, Hatje Cantz, Berlin 2006.
- L. Reale, *Densità, città, residenza. Tecniche di densificazione e strategie anti-sprawl*, Gangemi, Roma 2008.
- L. Reale, *La città compatta. Sperimentazioni contemporanee sull'isolato urbano europeo*, Gangemi, Roma 2012.
- L. Reale, *La residenza collettiva*, Sistemi Editoriali, Napoli 2015.

- N. Russi, *Background. Il progetto del vuoto*, Quodlibet, Macerata 2019.
- B.D. Ryan, *The largest art. A measured manifesto for a plural urbanism*, MIT Press, Cambridge 2017.
- B. Secchi, *Progetto di suolo*, in “Casabella”, n. 520 - 1986.
- J. Simon, *Les gens vivent la ville*, numero monografico di “Aménagement des espaces libres”, n. 7 - 1976.
- M. Sorkin, *Un mondo di surreale arbitrarietà. Intervista a cura di Stefano Boeri e Cino Zucchi*, in “Casabella”, n. 630-631, gennaio-febbraio 1996.
- G. Thomson, F. Steiner, *Ecological Design and Planning*, NJ, Hoboken 2014.
- B. Todaro, F. De Matteis (a cura di), *Il secondo progetto. Interventi sull'abitare pubblico, Linee guida per la riqualificazione dei quartieri innovativi nell'Italia centromeridionale*, Prospettive, Roma 2012.
- C. Waldheim, *Landscape as urbanism: a general theory*, Princeton University Press, Princeton 2016.
- C. Waldheim, *The Landscape Urbanism reader*, Princeton Architectural Press, Hudson 2006.