



SENZA SOLUZIONE DI CONTINUITA'

Periodico bimestrale, Registro Tribunale di Pisa
n° 612/2012, 7/12 "Network in Progress"
ISSN 2281-1178 #20 Maggio/Giugno 2014





www.nipmagazine.it
redazione@nipmagazine.it

Enrico Falqui enricofalqui@nipmagazine.it
 Direttore Responsabile

Stella Verin stellaverin@nipmagazine.it
 Direttore Editoriale

Valerio Massaro valeriomassaro@nipmagazine.it
 Direttore Creativo

Francesca Calamita francescacalamita@nipmagazine.it
 Responsabile eventi, attività culturali e formative

Paola Pavoni paolapavoni@nipmagazine.it
 Responsabile network culturale

Vanessa Lastrucci vanessalastrucci@nipmagazine.it
 Responsabile Social Networks

Ludovica Marinaro ludovicamarinaro@nipmagazine.it
 Responsabile Atelier, Tirocini

Claudia Mezzapesa claudiamezzapesa@nipmagazine.it
 Responsabile Programmazione Pubblicitaria e traduzioni

Hanno collaborato con NIP:

Flavia Veronesi, Chiara Palazzi, Nicoletta Cristiani, Claudia Magri

Con il patrocinio di:



ORDINE
 ARCHITETTI
 PIANIFICATORI
 PAESAGGISTI
 CONSERVATORI
 DELLA PROVINCIA DI
 LIVORNO



Ordine degli Architetti
 Pianificatori Paesaggisti e Conservatori
 di Massa Carrara

Casa Editrice: ETS, P.zza Carrara 16/19, Pisa
 Legale rappresentante Casa Editrice:
 Mirella Mannucci Borghini

Network in Progress
 Iscritta al Registro della stampa al Tribunale di Pisa
 n° 612/2012,
 periodico bimestrale, 7/12 "Network in Progress"
 ISSN 2281-1176

Copertina a cura di:
Gian Maria Mazzei
 Illustratore, Architetto
 vincitore del primo Contest
NIPmagazine ART COVER

Editing and graphics:
 Valerio Massaro
 Vanessa Lastrucci
 Paola Pavoni
 Claudia Magri

Editoriale ■

Nel corso della cronaca quotidiana, a volte, capitano dei fatti che sintetizzano in modo significativo qualcosa di molto più complesso e, per questo, quei fatti assumono il significato di eventi simbolici. Quando ciò accade, qualunque sia l'attività che svolgiamo, qualunque sia lo strumento che utilizziamo per comunicare, conviene fermarsi e modificare l'agenda di lavoro.

La redazione della nostra rivista ha reagito così, di fronte al racconto drammatico di Tahbita Walse, una ragazzina nigeriana, studentessa liceale in una scuola di Chibok, che si è salvata, insieme a una sua amica, saltando giù dai camion che tra-



Contents #20

principio dell'ingerenza umanitaria, sotto forma di embarghi economici che vengono adottati, quando ci si confronta con interessi economici e militari considerati "intangibili" dai Paesi ricchi.

Vi è, infine, la questione della "tratta di esseri umani" che obbliga queste donne, con la violenza, a emigrare dalle loro terre di origine e ad essere vendute come "schiave" diventando "proprietà" di un padrone dal quale saranno obbligate, in virtù di questo diritto di proprietà, a generare figli per incrementare la stirpe.

Ma vi è anche la "guerra del Petrolio" che ha lacerato la Nigeria in

una lotta senza quartiere tra diverse etnie e fazioni tribali, a causa della quale stanno le trame e le brame di dominio delle compagnie petrolifere occidentali, che hanno ricavato, da tale sfruttamento, profitti enormi in cambio di una ricchezza distribuita all'interno della Nigeria solo a una ristretta oligarchia.

E' giunto, dunque, il momento che ogni cittadino occidentale si assumi le proprie responsabilità individuali, affinché queste giovani donne vengano rilasciate dai loro rapitori, restituendole alle speranze delle loro famiglie.

Ma è giunto anche il momento che ognuno di noi si assumi le pro-

prie responsabilità, affinché l'indifferenza verso la tragica povertà di milioni di abitanti dell'Africa, anche nei Paesi che, come la Nigeria, possiedono il PIL più elevato del Continente, ceda il passo ad un impegno concreto per l'emancipazione economica e sociale di quei popoli accompagnato da una diffusione equivalente di rispetto dei diritti umani e di consolidamento della democrazia.

RUBRICHE

Frames **P13**

Coreografie Urbane

testo ed immagini di Flavio Graviglia

Architettura che non ci piace **P14**

Minimetrò: Mobilità attesa

di Angelo De Napoli

FOCUS ON

P20 LEARNING FROM MRS AND MR HALPRIN

Coreografie del quotidiano
di Annalisa Metta e Benedetta Di Donato

INTERVISTA

P36 GET YOUR HANDS DIRTY
Intervista a Roger Tomalty

a cura di Stella Verin

IL PROGETTO

P54 DA LES HALLES ALLA CANOPÉE
RACCONTO DELLA TRASFORMAZIONE

di Paola Pavoni

CREATIVITÀ URBANA

P66 ARSENALE 2062
Ripensare la città tra 50 anni

A cura del team di "Arsenale 2062"
foto di Andrea Scippa

P72 MOSCA:
IBRIDO IN TRANSIZIONE

Uno sguardo al paesaggio urbano di oggi e di domani

di Francesca Savoldi
foto di Ana Núñez Rodríguez

LE RECENSIONI

il libro

NATURALE INCLINAZIONE **P82**

Divagazioni coerenti di un paesaggista ribelle.

di Ippolito Pizzetti

di Claudia Mezzapesa



Annalisa Metta (1977), architetto, dottore di ricerca in Architettura dei Parchi, Giardini e Assetto del Territorio, dal 2010 è ricercatore in Architettura del Paesaggio presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Roma Tre, ove dal 2009 è coordinatrice del corso di perfezionamento in Progettazione dei Parchi e dello Spazio Pubblico OPEN. Dal 2007 è tra i partner e fondatori di Osa architettura e paesaggio, in Roma.
annalisametta@gmail.com

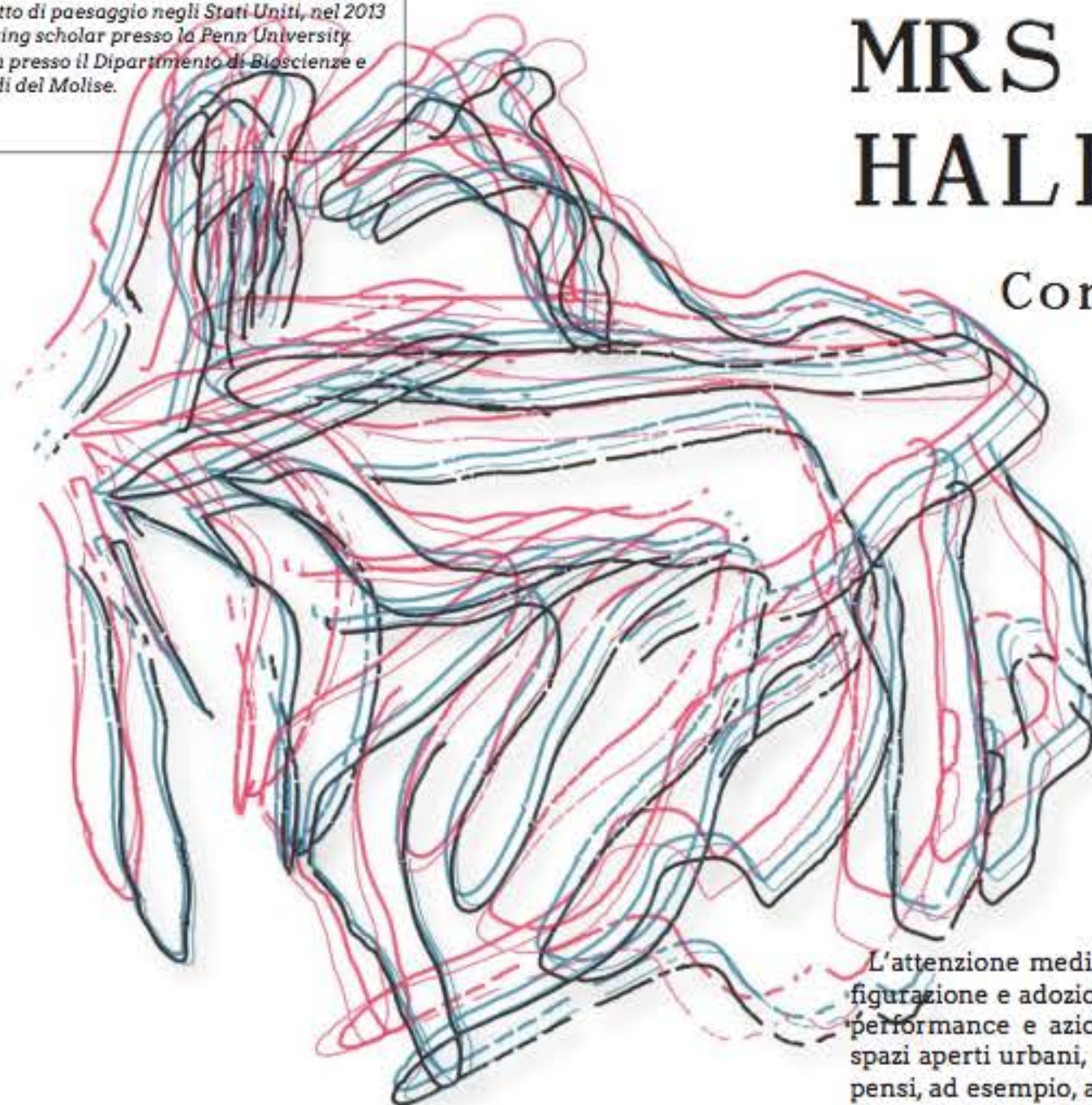


Benedetta Di Donato (1983), architetto, dottore di ricerca in Progettazione e Gestione dell'Ambiente e del Paesaggio, tesi Dall'Eco-movement al Design - letture e riflessioni sul progetto di paesaggio negli Stati Uniti, nel 2013 svolge attività di ricerca come visiting scholar presso la Penn University. Attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Bioscienze e Territorio dell'Università degli Studi del Molise.
benedetta.didonato@gmail.com

LEARNING FROM MRS AND MR HALPRIN

Coreografie del
quotidiano

di Annalisa Metta e Benedetta Di Donato



L'attenzione mediatica verso pratiche informali di configurazione e adozione dello spazio pubblico, installazioni, performance e azioni condivise di risignificazione degli spazi aperti urbani, è molto cresciuta negli ultimi anni; si pensi, ad esempio, al clamore attorno ai luoghi della protesta, le tante piazze Tahrir o gli Zuccotti Park di numerose città del mondo, che hanno dimostrato il ruolo dei comportamenti collettivi nell'attribuire nuovo senso, carattere e identità allo spazio pubblico, agendo solo sulle modalità d'uso dello stesso.

Nell'ambito specifico della cultura del progetto, ne sono derivate conseguenze concettuali e operative efficaci su un doppio piano. Il primo si riferisce all'appartenenza dello spazio aperto urbano: la stessa parola "pubblico", ad esempio, è in deflazione poiché associata all'etero-determinazione delle decisioni che lo governano, a favore di espressioni come "comune", "collettivo" o "condiviso", che esprimono il desiderio di adozione spontanea e volontaria dei luoghi da parte delle comunità che li abitano. Il secondo attiene alla configurazione dello spazio: la riflessione progettuale sullo spazio pubblico si è spostato decisamente, dal baricentro usurato della morfologia e del linguaggio, verso orientamenti che trovano nei comportamenti la matrice e, al contempo, le finalità etiche ed estetiche del progetto.



Il movimento del corpo è una forma di conoscenza, attivazione e configurazione dello spazio e il modo con cui le persone vi si muovono è chiaramente un tema di progetto. Ogni spazio possiede un proprio ritmo, una propria musicalità, che si manifesta nelle coreografie che lo animano, consapevoli o involontarie, dalla scrittura rigida oppure aperte e riscrivibili. Il progetto può allora intendersi come coreografia dell'esperienza dello spazio, determinando, secondo i casi, azioni e comportamenti in maniera assertiva oppure sollecitandovi l'imprevisto, con una regia del movimento sapientemente debole e un programma d'uso volutamente indeterminato o ambiguo. Il progetto dello spazio aperto urbano è allora scrittura di una coreografia di relazioni sociali e spaziali, che continuamente si generano, annullano, rinascono.



Il paesaggista Lawrence Halprin (1916 - 2009), autore di opere che si collocano tra i capisaldi del progetto del paesaggio urbano del Novecento, è tra i progettisti che più si sono interessati a queste questioni. Anche grazie alla complicità creativa con sua moglie, la danzatrice e coreografa Anna Schuman, egli concentra la sua attenzione sullo studio del movimento, fino a farne uno degli elementi essenziali del suo metodo progettuale. La convinzione della necessità dell'esperienza dei luoghi attraverso il corpo lo ha condotto alla riorganizzazione totale del processo creativo: l'esito sono studi, ricerche, performance e opere realizzate, che ancora oggi sollecitano una riflessione sullo spazio pubblico in termini autenticamente proiettivi. Da questo punto di vista, il suo contributo rappresenta una fonte ancora non sufficientemente esplorata e più che mai contemporanea di forme, figure e tattiche per l'immaginazione dello spazio pubblico. Nella sua opera l'assolutamente informale (coreografia involontaria) e l'arte coreutica (danza) si uniscono al progetto (architettura del paesaggio) per dare vita a degli spazi pubblici performativi, tali sia nel processo di definizione (attraverso pratiche partecipative), sia nella vita dell'opera dopo la sua realizzazione.

LEARNING FROM MRS AND MR HALPRIN. COREOGRAFIE DEL QUOTIDIANO è la prima mostra in Europa dedicata al maestro del paesaggismo nordamericano e al suo sodalizio professionale con Anna Schuman attingendo al forziere prezioso del suo archivio conservato presso The Lawrence Halprin Collection, Architectural Archive of University of Pennsylvania (AAUP) di Philadelphia.



Realizzata a cura di Benedetta Di Donato e Annalisa Metta su iniziativa della Casa dell'Architettura di Roma e del Dipartimento di Architettura dell'Università Roma Tre, è stata ospitata presso l'Acquario Romano (marzo-aprile 2014) e sarà nei prossimi mesi in diverse città italiane ed europee. La sezione della mostra dedicata al lavoro dei coniugi Halprin pone quattro esperienze al centro della narrazione.

Motation - 1965

"Progettiamo paesaggi statici perché è ciò che sappiamo disegnare. La cultura architettonica possiede forme di scrittura del progetto - piante, alzati, assonometrie, prospettive - che ne descrivono le consistenze fisiche e la porzione di spazio racchiuso in modo statico e definitivo. "...Non abbiamo strumenti per descrivere le azioni dinamiche che vi accadono e il risultato è che esse sono solo un effetto collaterale dell'architettura". Così scrive Halprin nel suo primo libro, *Cities* (New York, 1963). Queste considerazioni sono alla base dell'accurata codifica di una notazione grafica per il progetto dello spazio in ragione del movimento, che egli pubblica su *Progressive Architecture* nel luglio del 1965 (vol. 46, pagg. 126-133), dichiarando il suo debito verso la scrittura musicale (Subotnick e Cage, ad esempio) e la cinetografia coreutica, come la Labanota-

tion (Rudolf Laban, 1928), che descrive i gesti del corpo, ma non la relazione tra essi e lo spazio circostante. È su questo, invece, che insiste il codice di Halprin: *Motation* è simile a un montaggio cinematografico di singoli *frame*, animati da una selezione di elementi inventariati visualmente per descrivere relazioni reciproche tra spazio e corpo, indicando condizioni di stasi, accelerazione o rallentamento motorio e percettivo, attraverso simboli che, combinati, formano i vocaboli di un linguaggio grafico razionale, universale e non figurativo, con ricche sfumature di significato.

Experiments in Environment - 1966-1968

Sono *workshop* didattici organizzati dai coniugi Halprin con architetti, danzatori, artisti, musicisti per indagare nuove modalità collettive di esplorazione e interpretazione del paesaggio, propedeutici allo sviluppo di un processo creativo condiviso. I ballerini vi dimostrano la necessità di una comprensione sensoriale prima che intellettuale dei luoghi e si cimentano con la realizzazione di manufatti, apprendendo come fare dagli architetti, che, viceversa, insegnano l'importanza della specificità del luogo nel determinare la struttura della coreografia e configurano delle architetture usando il loro stesso corpo. Tra le azioni cui i partecipanti sono sollecitati: camminare bendati, per orientarsi con sensi ulteriori alla vista; liberarsi dei propri abiti, per amplificare il proprio coinvolgimento con l'intorno; trascrivere a memoria l'esperienza su lunghi rotoli di carta che in seguito, con fare quasi cerimoniale, sono condotti negli stessi luoghi per indurvi delle trasformazioni ef-

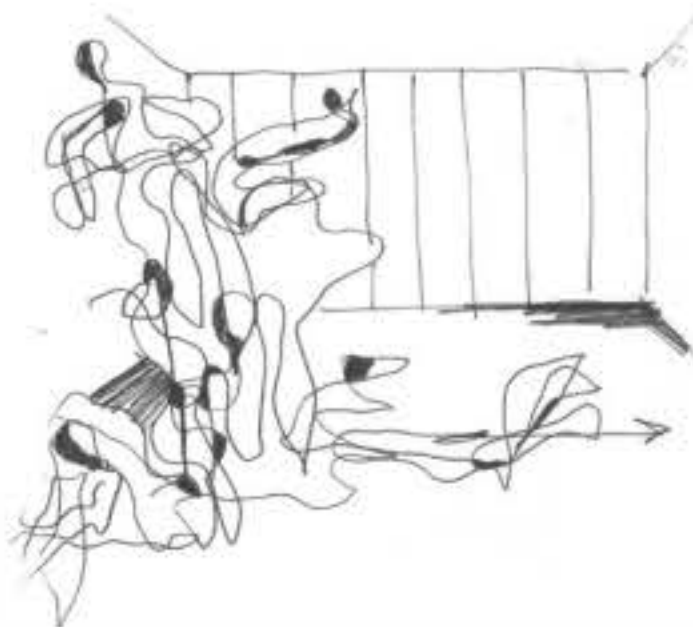


finire. Lo scopo è maturare consapevolezza della propria fisicità, della sua interazione con la misura e la qualità dello spazio circostante. I *workshop* sono formule didattiche del tutto sperimentali, una modalità allora originale e inconsueta di insegnare la progettazione. Al contempo, rappresentano un momento cruciale per la verifica dell'idea di interazione fattuale tra danza e design di Anna e Lawrence, fondamentale per la messa a punto del metodo RSVP.



RSVP Cycles - 1969

"Nel tempo, ho compreso che ciò verso cui si svolgeva il mio lavoro, ciò che realmente intendevo esplorare, era niente di meno che il processo creativo, come funzioni e come i suoi aspetti universali possano avere implicazioni in ogni caso specifico", scrive Halprin nella monografia *The RSVP Cycles, Processes in the Human Environment* (New York, 1969), dedicata al metodo elaborato con Anna negli anni Sessanta per decodificare, condividere e trasmettere il progetto come azione collettiva, tramite l'interazione di quattro fasi



o momenti: Resources, Score, Valuation e Performance. *Resources* (R) è la ricognizione degli elementi operabili, ciò che è disponibile per realizzare un intervento sullo spazio, comprensivi tanto dei materiali tangibili per costruire, quanto dei valori immateriali, come l'atmosfera, il clima, le vocazioni dei luoghi, le aspirazioni della committenza. *Score* (S) è l'insieme delle notazioni grafiche per inventare e comunicare un'azione. "Sono forme di Score", scrive Halprin, "la scrittura musicale su un pentagramma, la lista della spesa, un calendario", giacché tutte inducono interazioni tra corpo, spazio e tempo. *Valuation* (V), crasi dei vocaboli *value* e *action*, è la revisione critica delle intenzioni o dei fatti. È del tutto separata dallo Score, perché questo sia il più possibile aperto, libero, esplorativo, inventivo, non condizionato dalla preoccupazione di un giudizio.

When spaces become focus of movement this will establish the group configurations & composition automatically - the act of time will establish the shape & rhythms of configurations

Performance (P) è il modo in cui si realizzano gli intenti: è il "come" del progetto. R-S-V-P non sono necessariamente consequenziali. Al contrario, si organizzano in diverse reciproche combinazioni, secondo l'occasione. Ogni Performance definisce una nuova Resource o chiede la riscrittura dello Score, facendo del *RSVP Cycles* un processo aperto

e in costante cambiamento. L'ordine di lettura dell'acronimo è perciò libero: "...può essere correttamente letto PRSV, o in qualunque altra combinazione.... Il ciclo può cominciare in ogni punto e svolgersi in qualsiasi direzione. "...Per caso, mentre mettevo insieme le iniziali, è venuto fuori RSVP, che equivale a rispondi, per favore". La natura circolare e antigerarchica è l'elemento chiave del metodo proposto: consentendo al processo creativo di svolgersi continuamente e in ogni direzione, si spalanca il campo a opportunità impossibili in una sequenza lineare e preordinata di tappe consequenziali. Ad esempio, si può passare da R a P senza passare per S e per V: questo vuol dire improvvisare, una forma di azione talvolta indispensabile per liberare possibilità inventive. L'originalità di RSVP non risiede, dunque, nelle singole fasi, che ripropongono i momenti consueti del processo creativo (R = inventario delle conoscenze; S = disegno e progetto; V = valutazione; P = realizzazione), quanto nei loro rapporti reciproci. La relazione tra Score e Performance ne è forse il passaggio più interessante, poiché misura il grado di libertà o, viceversa, di assertività del progetto nel sollecitare o inibire la prosecuzione del processo creativo anche dopo la sua realizzazione. L'uso stesso del termine Performance consente di superare l'idea di opera come oggetto finito e di esplorare l'idea del design come un'azione che si fa nel tempo e che tiene insieme e organizza diversi intenti e accadimenti. I comportamenti della gente nello spazio pubblico, ad



esempio, sono forme di creatività applicata sul lavoro del progettista, in modo analogo a quanto accade nel rapporto tra compositore e interprete di un testo musicale. La scrittura musicale occidentale è prescrittiva: stabilisce quale nota debba essere suonata, con quale tono, per quanto tempo e dunque, nella bilancia tra interprete e compositore, il processo creativo pende a favore di quest'ultimo. Per traslazione, nel rapporto tra S e P si coglie l'ampiezza di possibilità inventive affidate al performer dello spazio urbano: essa sarà tanto maggiore quanto più non vi saranno regole univoche per l'interpretazione dello Score, quanto più si eviterà che esista un'unica Performance per ogni scrittura.

Portland. Sistema di spazi pubblici - 1963-1970

L'Open Space Sequence di Portland è forse l'opera più rappresentativa di Halprin: spazi urbani in sequenza offrono il succedersi di accadimenti e dispositivi per una sollecitazione non autoritaria all'interazione e all'intenso coinvolgimento emotivo e fisico con il luogo. La Lovejoy Plaza, il Pettygrove Park e l'Ira Keller Fountain sono le tappe principali di un progetto che assume come contenuti salienti la variabilità e il dinamismo della fruizione. Nella Lovejoy Plaza l'intera superficie è modellata con una forte espressività plastica, in una complessa geometria di linee spezzate tratta dalla reinterpretazione della morfologia dell'Alta Sierra, che coinvolge tanto gli spazi pedonali quanto la grande fontana. Il Pettygrove Park è un giardino urbano all'apparenza ingenuo, modellato come un paesaggio di colline, la cui quiete prepara all'episodio più eloquente, l'Ira Keller Fountain, uno spazio indefinibile in termini tipologici, insieme piazza, giardino, teatro, fontana abitabile. Si articola su due livelli principali, con piani verticali sfalsati e vasche a quote intermedie. L'acqua, silenziosa e tranquilla nei bacini superiori, precipita poderosa nella cascata che copre il salto di sei metri tra i due livelli principali, per poi assopirsi di nuovo, raggiunta la grande vasca sul fondo. Il frastuono roboante della cascata, le tante forme diverse dell'acqua, la dimensione misurata sulla lunghezza del passo e delle braccia, le polle gorgoglianti da scoprire sotto le chiome degli alberi, rendono difficile resistere al desiderio di avvicinarsi all'acqua, toccarla, immergersi. In basso, la cavea accoglie invece quanti vogliono restare spettatori in un ambito dal registro più quieto e raccolto. Tutti gli spazi sono pensati per essere abitati liberamente, al di fuori dei codici di comportamento consueti dello spazio pubblico tradizionale. Cartelli affissi per invitare alla prudenza recitano: "Si presti attenzione nell'uso della fontana. Come in ogni torrente e cascata, le superfici scivolose, l'acqua che scorre veloce, le vasche, richiedono cautela". Siamo in uno spazio pub-

blico di una metropoli contemporanea, eppure l'invito è a comportarsi "come in ogni torrente e cascata...".

Raccontando soli dieci anni (1960-1970), forse tra i più significativi, del lavoro di Halprin, la mostra esplora un contributo fondativo per la definizione dello spazio urbano come fatto collettivo, attivandone nuove interpretazioni, rappresentazioni e azioni che trovano il proprio modello nella danza come esperienza creativa e adattiva al reale, per stimolare, ogni giorno, nuovi negoziati riguardo le vocazioni e le identità, stabili e/o temporanee, dello spazio, autenticamente pubblico poiché profondamente condiviso.

Il contributo teorico e le opere di Halprin ci suggeriscono l'opportunità di pensare gli spazi pubblici della città contemporanea non come configurazioni statiche e compiute, ma come supporto per l'interazione e l'invenzione, coinvolgendo il cittadino come agente attivo e superando il paradigma convenzionale dell'abitante come cliente destinatario del prodotto finale; come luoghi accoglienti per l'imprevisto, dove la capacità tecnica ed espressiva di elaborazione di uno spazio compiuto in termini compositivi abbraccia l'ipotesi di predisporre all'arrivo di ciò che spesso inaspettatamente accade; come macchine ludiche che continuamente ci invitano a ballare, ognuno la propria danza oppure tutti insieme la stessa partitura.

