

Il Fuori Scala tra Occidente e Oriente

Due universi a confronto nello smisurato

di Federico Scaroni

SAPIENZA - Università di Roma
Prima Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni"

Corso di Dottorato di ricerca in Composizione Architettonica - Teorie dell'Architettura
XXI CICLO

Tutor

Antonino Terranova

Desidero innanzitutto ringraziare il Professor Terranova per i preziosi consigli durante l'ultimo anno di studio e le per le numerose ore dedicate alla mia tesi.

Ringrazio inoltre sentitamente il Prof. Takeshi Ito per la costante disponibilità nel dirimere i miei dubbi durante la stesura di questo lavoro, oltre per che avermi dato l'opportunità di conoscere persone come Hiroshi Hara, Kengo Kuma e Hidetoshi Ohno che ringrazio per essersi prestati alle mie domande.

Vorrei poi esprimere la mia sincera gratitudine ai miei compagni di dottorato, per aver avuto la splendida opportunità di essere cresciuto assieme a loro durante questi lunghi e travagliati anni di ricerca.

Infine, ho desiderio di ringraziare con affetto i miei genitori per il sostegno ed il grande aiuto che mi hanno dato ed in particolare Erina per essermi stata vicina e avermi sopportato in ogni momento durante questi anni di lavoro. A lei dedico questa tesi.

Indice

Introduzione

1. Il concetto di fuori scala in architettura

- 1.1. Definizioni dei termini generali
- 1.2. Parole chiave: riferimenti alle arti applicate e all'architettura
- 1.3. Le reazioni umane possibili: fruitori e passanti; breve raccolta di impressioni

2. Il Fuori Scala dalla storia all'attualità. Tematiche e dibattiti

- 2.1. Il rapporto uomo-natura. I Fuori scala naturali tra stupore e paura
 - *Preistorico fuori scala*
- 2.2. Il Fuori scala nel mondo antico, le Sette Meraviglie e la corsa verso l'alto
 - *Le prime civiltà e il fuori scala del potere*
 - *Le Meraviglie del mondo antico*
 - *La prima grande corsa verso l'alto*
 - *L'Umanesimo "disumanizzante"*
- 2.3. Tra Fuori scala e Potere; Monumentalità e Schiacciamento tra '800 e '900
 - *Antichi e nuovi Regimi, nuove e vecchie sproporzioni*
 - *Il fuori scala totalitario*
- 2.4. Rapporto tra Fuori scala e Finanza; la grande corsa verso l'alto
 - *La seconda grande corsa verso l'alto*
- 2.5. Mumford, Gidieon, Salingaros; dibattito sul Monumentale, riflessi sul Fuori Scala
 - *"If it is a monument it is not modern and if it is modern it cannot be a monument"*
 - *"The Need for a New Monumentality"*
 - *"Il grattacielo è totalitario perché fuoriscala per definizione"*
- 2.6. L'esperienza degli anni '60 e '70 e suoi riflessi sul dibattito odierno
 - *Dal cucchiaino al Super cucchiaino*
 - *Il Grande Segno*
 - *Bigness, Rem Koolhaas e il nuovo fuori scala apparentemente incontrollabile*
- 2.7. Il Fuori scala duttile, pubblicità, provocazione e visibilità nelle città: *urban noise*
 - *Il fuori scala duttile*
 - *Urban Noise*

3. Il Problema del Fuori Scala: perché dovrebbe essere un problema?

- 3.1. Generali cause di nascita del Fuori Scala, coincidenze e contingenze
- 3.2. Perché ci si pone un problema *Fuori scala?*

3.3. Un tentativo di inquadramento casistico

- *Giganti solitari*
- *In-contesto e Fuori-contesto*
- *Strane apparizioni*
- *Fuori scala Pop*
- *Fuori scala "classico"*
- *Distopie Totalitarie*
- *Uomini e topi*
- *Territori colonizzati*

4. Il Fuori Scala come metodo? Il Giappone e Tokyo come casi d'analisi

4.1. Il Fuori Scala a confronto tra Oriente e Occidente

- *Ciò che non è in armonia*
- *Scala umana o scala Tatami?*
- *Il potere nascosto e palese*
- *Il fattore temporale/spirituale*
- *La "Sindrome di Godzilla"*

4.2. Il Fuori Scala in Giappone, luoghi e persone

- *Tokyo come esperimento involontario*
- *Giganti solitari*
- *In-contesto e Fuori-contesto*
- *Strane apparizioni*
- *Fuori scala Pop*
- *Uomini e topi*
- *Territori colonizzati*
- *Il fuori scala "minimo"*

4.3. Strumenti per eventuali metodi progettuali di Fuori Scala giapponesi

5. Conclusioni

6. Appendici e Bibliografia

6.1. Testi delle interviste

- *Takeshi Ito*
- *Hidetoshi Ohno*
- *Kengo Kuma*
- *Hiroshi Hara*

6.2. Bibliografia

Introduzione

Tutto può essere fuori scala, nulla può esserlo. Il parametro di riferimento è tutto. Può, il fuori scala, avere la stessa valenza per tutti gli ambiti e gli osservatori, stante il parametro di riferimento come chiave di lettura? Può il fuori scala oggi, continuare a essere una modalità progettuale coerente?

Questa ricerca nasce dal desiderio di fornire chiarezza in un ambito della composizione apparentemente limpido e cristallino, nelle sue implicazioni nel moderno-contemporaneo e nei suoi futuri sviluppi come strumento di sperimentazione.

Ho tuttavia scritto non a caso, *limpido e cristallino* perché, pur essendo il fuori scala un metodo comune e costantemente usato nel corso dei secoli, in realtà risente molto, delle percezioni visive sia personali che di un definito gruppo umano, fosse anche un'intera cultura.

Già nei primi stadi della ricerca mi sono infatti reso conto che, parlando di fuori scala in termini progettuali, si può trovare infinito materiale, soprattutto risalente agli ultimi cinquanta anni, ma pochissime sono le informazioni in comune e concordanti. A partire dalla sua definizione.

Pur essendo un concetto di uso quotidiano, ne manca una qualunque lettura comunemente accettata e questo ne ha sostanzialmente fatto un contenitore di qualunque significato nel tutto e nel suo contrario.

Tutti sappiamo per esperienza comparativa e sensoriale cosa sia un fuori scala. Più difficile è definirlo. La nostra Europea *forma mentis* è ben nutrita da secoli di rappresentazioni di ordini, di studi del contesto, di rapporto umano. Ciononostante abbiamo difficoltà nell'interpretare oggi quello che è sempre stato metodo di progetto sin dai tempi più antichi.

Definire meglio gli ambiti di ricerca è stato quindi passo fondamentale per capire come il fuori scala sia nato e si sia sviluppato. Questo però non è stato e non può essere sufficiente proprio per l'indeterminatezza dovuta alla sua attuale percezione. Percezione che infatti, nei secoli e più rapidamente negli ultimi decenni, è cambiata rapidamente, passando da reazioni neutre o non-reazioni, a prese di posizione talvolta fortemente negative e critiche. E d'altronde bisogna constatare quanto il fuori scala non sia chiaramente solo un metodo progettuale, esso nasce da un concetto che, come abbiamo visto, è per noi occidentali comprensibile in maniera istintiva. E che, sotto diverse vesti, è tuttora argomento molto dibattuto, sia attraverso la teorizzazione della Bigness di Rem Koolhaas, sia attraverso il dibattito degli ultimi anni portato avanti, tra gli altri, da Vittorio Gregotti e che tende a considerare come non architettura "ciò che supera la misura", raggiunge lo smisurato. Infine, chiedendosi se il fuori scala possa essere considerato un linguaggio della composizione architettonica indipendente.

Può esistere un problema circa il "fuori scala"?

Osservare l'evoluzione qualitativa della percezione di un concetto, di per sé neutrale, non può non porre ulteriori dubbi che possono essere fugati unicamente utilizzando strumenti più vicini al *pensiero laterale*¹. Quando infatti i parametri di selezione su cosa possa o debba essere il fuori scala in architettura oggi diventano

¹ Con il termine *pensiero laterale*, coniato dallo psicologo maltese Edward De Bono nel volume "The Mechanism of mind" del 1969, si intende una modalità di risoluzione di problemi logici che prevede un approccio indiretto ovvero l'osservazione del problema da diverse angolazioni, contrapposta alla tradizionale modalità che prevede concentrazione su una soluzione diretta al problema.

parziali e non sufficienti nella loro schematicità, occorre trovare un *nodo gordiano* da tagliare.

Di conseguenza, è stato messo in atto un confronto percettivo tra il nostro livello di consapevolezza dell'uso di tale concetto ai fini compositivi, e quella di una "dimensione altra" della percezione. Una dimensione il più possibile lontana dai nostri schemi mentali e che potesse fornirci i parametri di confronto semplicemente mancanti.

Per la sua evoluzione così diversa da quella italiana ed europea, è stata scelta la cultura architettonica giapponese, doppiamente utile proprio perché parallela alla nostra ma con pochi punti di contatto, particolarmente fiorente nelle ultime decadi e figlia di filosofie, quelle *shintoiste-buddiste* molto diverse dai nostri schemi di pensiero, prevalentemente ispirati all'unione tra i modelli *greco-latino* e quello *giudaico-cristiano*.

Non si può chiaramente attuare un confronto senza corrette basi di paragone e una schematizzazione si è quindi resa necessaria.

Tale confronto ha di fatto portato alla messa in definizione di strategie progettuali contemporanee, utili strumenti compositivi, direttamente parte della strategia più generale del fuori scala architettonico.

La prima parte della ricerca si è posta l'obiettivo di rivedere con occhio critico una messe di definizioni fino a sintetizzarne una che potesse essere utile nel prosieguo della trattazione, quantomeno per avere ben chiaro il campo d'azione e delimitarne i confini.

Un primo abbozzo di "storia" del fuori scala ha permesso l'individuazione di una serie di parole chiave, strettamente connesse ai livelli percettivo/emotivi degli osservatori umani nei confronti del prodotto architettonico di tale concetto. Tali parole chiave sono state individuate nelle pieghe che, durante i secoli, sono nate tra le varie arti applicate.

Pittura, scultura e architettura si sono spesso intrecciate tra di loro fornendosi vicendevolmente vari strumenti applicativi, dei quali il fuori scala è uno tra tanti.

Sempre nella prima parte si è cercato di entrare nella testa dell'osservatore comune contemporaneo occidentale, quello che, nella quasi totalità dei casi sarà protagonista o fruitore del fuori scala architettonico, per capirne rapporto e reazioni.

A questo scopo si sono presi in considerazione soprattutto articoli, interviste e lettere tratti dai mezzi di informazione generalisti e illustranti il rapporto tra l'uomo moderno e il costruire in fuori scala.

Il risultato è stato preoccupante e interessante al contempo.

Di fatto, nel contesto esaminato, prevalentemente quello italiano e anglosassone, sta prendendo piede un'ondata di reazione critica negativa di proporzioni molto ampia. Si può chiaramente notare una tendenza percettivo/emotiva che peggiora con il passare degli anni a partire dalla metà del secolo XX e che nell'ultimo periodo è giunta quasi ad una sorta di rigetto del fuori scala in architettura.

E' quindi emersa la volontà di scoprire le cause recondite di tale rifiuto.

La seconda parte della ricerca si propone quindi di analizzare tali cause, studiandone le origini in un *excursus* che giunge ai giorni nostri, ponendo le basi per definire una griglia di casistiche del fuori scala, utile per capire più coerentemente tipologie ed esempi delle problematiche percettivo/emotive; per esempio, se già in passato ci siano stati esempi di rigetto generalizzato o rifiuto per tale strumento progettuale.

Tale schematizzazione, pur parziale e programmaticamente non esaustiva, abbraccia comunque la più parte dei potenziali fuori scala realizzati sin dai tempi

remoti, facendone emergere tratti e filosofie comuni, strumenti di progetto usati fino ad arrivare al campo dell'*Urban Noise*², della pubblicità fuori scala.

La terza parte, tira le fila di tale analisi inquadrando finalmente il fuori scala in otto categorie, direttamente relazionate alle parole chiave analizzate nella prima parte. Questa schematizzazione si rivela essere particolarmente utile per una serie di motivazioni, tra cui la creazione di una base di confronto con altri modi di vedere il fuori scala architettonico; un prospetto progettuale esemplificativo, contenitore di vari esempi di architettura che vengono così ad essere confrontabili ed analizzabili. Essendo tale schema, inquadrato a livello percettivo/emotivo, può oltretutto fornire una chiave di lettura neutra al momento del confronto con la percezione altrà, quella giapponese presa in esame nel capitolo successivo.

La schematizzazione si propone, infine, di aiutare nella definizione della risposta al perché, nel tempo, il fuori scala è per noi divenuto un problema. Avere in definitiva un sistema di casistiche utili ad essere usate come strumento di studio e controllo su tale fenomeno.

Come abbiamo detto prima però, questo può non essere sufficiente perché la visione sarà sempre viziata dalla sua parzialità contestuale, legata al "vecchio mondo" occidentale. Ragione per cui la ricerca sposta il suo punto di osservazione su un contesto in cui il fuori scala vive fra i suoi massimi eccessi sia nello *Smisurato* che nel *Minimum Existenz*. La quarta parte introduce infatti l'elemento di confronto, il diverso attraverso cui rileggere il nostro stesso ambito architettonico: il mondo progettuale giapponese nel fuori scala.

Utilizzando tutti gli strumenti di analisi selezionati nei precedenti capitoli si è cercato di definire i tratti comuni e soprattutto le differenze tra il piano della percezione dello spazio in Giappone e in Occidente.

Interviste a studiosi di architettura, professionisti e professori come Takeshi Ito³, Kengo Kuma⁴, Hidetoshi Ohno⁵ e Hiroshi Hara⁶ hanno permesso di definire meglio i principi compositivi e non solo con cui il fuori scala opera in un contesto così diverso dal nostro. Con risultati sconcertanti che investono e invertono il rapporto basilare che sussiste tra l'uomo e la dimensione della scala proporzionale, così diversa tra i due mondi, ottenendo un interessante metro di confronto a quello che *noi europei chiamiamo fuori scala*. E che viceversa in Giappone viene vissuto in maniera ben diversa.

Grazie ai contributi presi sul campo, all'analisi della città giapponese dal vivo, dovuti ad una permanenza di studio nella capitale, Tokyo, si è potuto avere il tempo di metabolizzare tali differenze filosofiche e di percezione. E procedere finalmente ad una nuova analisi del *fuori scala in Giappone*, utilizzando le categorie precedentemente definite, oltre che una nuova serie di spunti di ricerca nati proprio dall'analisi delle profonde differenze tra il sistema percettivo/emotivo architettonico giapponese e quello occidentale.

2 Tale categoria del fuori scala verrà illustrata nel secondo capitolo.

3 Takeshi Ito è professore ordinario presso la Tokyo University, titolare del laboratorio di Storia dell'architettura della Facoltà di Ingegneria. Autore di numerosi libri e studioso della storia della città di Edo/Tokyo.

4 Kengo Kuma affianca ad una carriera di progettista di successo internazionale il lavoro come professore titolare del Laboratorio di Progettazione presso la Facoltà di Ingegneria della Tokyo University.

5 Hidetoshi Ohno è progettista, autore e docente presso la Facoltà di Ingegneria della Tokyo University come titolare del laboratorio di ricerca per un territorio vivibile. E' il responsabile del progetto *Fibercity*, un piano per Tokyo 2050.

6 Hiroshi Hara è un ex professore presso la Tokyo University e progettista di successo. Autore di numerosi progetti di grande importanza come la Stazione di Kyoto e l'Umeda Sky Building di Osaka.

L'obiettivo scientifico finale sarà quindi quello di fornire una nuova chiave di lettura ad un concetto, troppo spesso interpretato direttamente come uno strumento progettuale, proprio grazie alla nuova visione da angolatura *altra* e diversa dalla nostra. Comprendere che tale concetto, se osservato attraverso un diverso punto di vista può essere trasfigurato in maniera insospettabile.

E può essere, quindi, interpretato e reso ancora nuovo ai fini compositivi da un cambio sostanziale di percezione, attualmente precluso a noi interpreti della cultura occidentale.

Il corredo fotografico e le interviste in appendice, realizzate dal sottoscritto, permetteranno al lettore di farsi un'idea più completa di come sia in realtà molto semplice utilizzare stessi strumenti compositivi concependoli in modo assai diverso, stanti ovviamente un'evoluzione filosofica e culturale così disgiunta tra l'universo occidentale/italiano e il mondo orientale/giapponese.

Nota generale_1: nelle occasioni in cui si è resa necessaria una citazione da un testo in lingua straniera per carenza di reperimento dell'edizione italiana, le traduzioni sono state eseguite dal sottoscritto. Il riferimento diretto alla pagina è quindi relativo al testo originale.

Nota generale_2: salvo dove diversamente indicato, per scrivere termini provenienti dalla lingua giapponese, è stato usato il metodo di scrittura Romanji, basato sull'alfabeto occidentale. Per evitare errori di trascrizione inoltre, sono stati omessi i segni fonetici o di traslitterazione: per esempio Chògen è stato semplificato in Chogen.

1. Il concetto di fuori scala in architettura

1.1. Definizioni dei termini generali

Come primo passo, nell'affrontare tale tipo di ricerca viene logico pensare di fornire subito le coordinate d'inquadramento dell'argomento da trattare. In questo caso non è la più semplice delle operazioni in quanto il termine Fuori Scala nel linguaggio comune è parola spesso utilizzata apparentemente a sproposito, fuori contesto o in contesti apparentemente diversissimi. Potenzialmente tutto può essere Fuori scala come nulla può esserlo. Il primo ragionamento a mente fredda riguardo a cosa possa riguardare il nostro tema è di porlo a confronto con un contesto, umano, ambientale, architettonico, urbano, semantico o naturale. Ma viene usato nel linguaggio comune anche per definire qualcosa di *troppo diverso* rispetto ad una scala di confronto. Un miliardario è fuori scala rispetto ai normali contribuenti. La bravura di Nureyev era fuori scala rispetto al suo corpo di ballo. La ferocia di Gengis Khan era fuori scala rispetto a quella dei suoi nemici. Le dimensioni di una formica sono fuori scala nel mondo degli umani.

Apparentemente non c'è neanche un giudizio di merito morale nel definire tale argomento. Il Fuori scala non è buono né cattivo, brutto né bello. E' *diverso* dal suo ambito. E' *altro*.

Sembrerebbe quindi sin troppo semplice definire il concetto di fuori scala in senso generale, ancor meglio nel campo dell'architettura e delle arti applicate.

Ed è invece tutto altro che semplice.

Alla definizione di *scala* troviamo innumerevoli esempi su ogni tipo di vocabolario, straniero e non. La più generica e semplice per l'ambito che ci interessa è la seguente, tratta da un comunissimo vocabolario, il "De Mauro Paravia" del 2008:

*"Scala: un sistema di misura che fornisca una proporzione adeguata tra elementi contigui."*⁷

Chiara e concisa, lascerebbe ben sperare in un'adeguata definizione del suo ipotetico contrario.

Ma non è così. Apparentemente nessun vocabolario italiano (né tantomeno dizionario) fornisce una definizione di alcun genere. Né come termine indipendente, come già sarebbe sembrato logico viste le premesse e l'uso (e l'abuso) che si fa di tale termine, né all'interno della definizione di scala. Nel paese dove il sistema di misura delle proporzioni auliche e classiche è assurdo a metro comune di giudizio e parametro suona quantomeno strano. Ovviamente non c'è nessun accenno nemmeno alla genericità semantica con cui tale termine viene usato oggi.

Non c'è e basta.

Ci sono viceversa definizioni per apparenti sinonimi: smisurato e sproporzionato.

Il primo è definibile come:

"[...] qualcosa che va molto oltre le misure normali; tanto grande che non si può misurare; grandissimo, enorme, immenso [...]"

mentre il secondo è:

*"[...] qualcosa che manca di proporzione, che non è in proporzione con uno o più elementi; eccessivo esagerato, spropositato [...]"*⁸.

⁷ AA.VV., De Mauro, Paravia, Vocabolario di lingua italiana, <<http://old.demauroparavia.it/>>, 2008.

⁸ AA.VV., Il Grande Dizionario Garzanti della lingua Italiana, Milano, Garzanti, 1993, pp. 1818, 1885.

Non sono di fatto sinonimi assoluti, in quanto il primo punta tutto sull'eccesso di grandezza, il secondo aggiunge anche una connotazione negativa che il fuori scala non possiede necessariamente. E viceversa si ricollega ad un'accezione che, come accennato nell'introduzione, sta prendendo gradualmente sempre più piede negli ultimi decenni. Per questo motivo, tali "sinonimi" verranno usati nel testo solo quando si riterrà opportuno e sarà necessario per la trattazione.

Dato comunque per assodato che una definizione del fuori scala non viene fornita nei vocabolari nostrani anche forse per garantire una certa libertà di azione nell'uso di tale termine "fantasma", mi sono rivolto al rigore più tipico della vocabolaristica anglosassone.

Avendo un certo numero di sorprese anche in questo campo. La maggior parte dei vocabolari riporta la stessa definizione di *scala* già presente in quelli italiani. Pochissimi riportavano la definizione di *Fuori scala* – *Out of scale*. Definizione non già indipendente ma comunque inserita all'interno delle definizioni del suo *teorico* contrario. Tratta dal "The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition" by Houghton Mifflin Company.

*Fuori scala: Corrette proporzioni...una casa che sembrava fuori scala rispetto a ciò che la circondava.*⁹

Prima sorpresa: non è definizione generica ma pone subito un esempio ben concreto.

Seconda: l'esempio è inerente in qualche modo al mondo dell'architettura.

Terza sorpresa: sembra tagliare fuori qualunque altro riferimento ad altri campi che non siano l'architettura. Sembra, perché in realtà la casa è un archetipo e in quanto tale l'esempio si può riflettere anche in tutti altri campi.

Ad ogni modo altre definizioni apparentemente non ce ne sono. Tantomeno sull'Enciclopedia Britannica.

Solo questa è riportata in un limitato numero di vocabolari anglosassoni con le stesse identiche parole.

Lo stesso correttore automatico di Microsoft Word segna la parola "Fuorisca" come errore. Non la riconosce. Va staccata nelle sue due parole primigenie. *Fuori* e *scala*. In inglese l'unione tra i termini è la stessa. E la traduzione è letterale.

Ma allora perché *fuori*?

Semplicemente per definire tutto ciò che non è dentro la scala di riferimento.

Ed è volutamente generica come definizione perché le scale di riferimento sono infinite e proprio per questo motivo non sono cosa da poter dare per scontata. Possono essere percepibili, possono essere studiate. Ma richiedono un'attenzione e un'analisi molto maggiore di quella che di solito gli viene concessa quando si usa il termine fuori scala nel linguaggio sia colloquiale che architettonico. E alla fine un'analisi quasi matematica del fuori scala non lascia del tutto appagati. Perché avere la certezza di un esempio di fuori scala richiede fatica, tempo, statistica. Per avere in mano una conferma di un qualcosa che si era già percepito. Analisi che peraltro non varrà per altri $n \rightarrow \infty$ esempi. E che andrà quindi sempre ripetuta cambiando i parametri di confronto.

Da qui la probabile motivazione del perché non esista una definizione reale e definitiva di fuori scala.

⁹ AA.VV., The American Heritage® Dictionary of the English Language, 4° Edition - Copyright © 2006 by Houghton Mifflin Company.

C'è forse anche un'altra motivazione nella carenza di definizioni che il fuori scala porta con sé. La sua estrema *soggettività*.

Ciò che è fuori scala non cambia solo all'interno del contesto di analisi. Cambia, certe volte radicalmente, a seconda del punto di vista dell'osservatore, del suo background culturale, della sua origine sociale, della sua latitudine.

La definizione di fuori scala tratta dal *Dictionary of the English Language* premette una frase: *corrette proporzioni*. Ma corrette rispetto a cosa? O a chi? Si ritorna sempre al concetto di soggettività.

Provando a fare un test percettivo su cosa sia il fuori scala in un ambito totalmente diverso dal nostro e prendendo ad esempio il caso del Giappone, ci si accorge di come ciò che noi chiamiamo fuori scala assuma contorni e definizioni molto diverse. Spesso assai sfumate.

Per un comune osservatore occidentale in visita a Tokyo, praticamente tutto quello che lo circonda assume i contorni del fuori scala. Per l'affollamento dei giganteschi incroci. Per la maestosità ingombrante e ingombrata di alcuni degli edifici più noti. Per la capacità che ha il popolo giapponese di pensare in grande, concependo e creando dal nulla interi quartieri/città sull'acqua con edifici decisamente troppo grandi per i nostri occhi italiani. Non ultimo, per la passione per la miniaturizzazione, quel desiderio di collezionare oggetti di uso comune in scale ridottissime, per le loro stesse abitazioni, reali modelli miniaturizzati di ciò che noi chiamiamo case a misura d'uomo.

Dopo una rapida disamina di interviste a persone comuni, teorici, studiosi e architetti ci si rende conto di come il fuori scala venga percepito dai giapponesi in maniera totalmente diversa da noi. In certi casi non lo percepiscono proprio. Sicuramente non lo vedono come un problema né contestuale né di proporzioni.

In definitiva, se in Occidente abbiamo una seppur vaga idea di cosa sia in concreto il fuori scala, pur non sapendone dare una reale definizione, in Giappone il problema della definizione non esiste in quanto non esiste un problema del *fuori scala*.

Non esiste l'ideogramma corrispondente a tale concetto. Non ne esiste nemmeno la traduzione tecnica nell'alfabeto Katakana, usato per tradurre e importare parole e concetti stranieri. Esiste, e questo riveste un aspetto interessante che verrà sviluppato nel capitolo terzo, una sorta di traduzione al concetto inglese di fuori scala:

"Mancanza di armonia, equilibrio, proporzione, uguaglianza rispetto ad un altro parametro (un riferimento concreto?)¹⁰"

Non si parla di proporzioni valoriali, ma di armonia, equilibrio. Non necessariamente l'argomento fuori scala è collegato quindi ad una scala di valori dimensionali o misurabili. È più vicino al concetto di armonia musicale, dove la scala di valori cambia sempre a seconda della chiave di lettura. E d'altronde è difficile avere un'armonia comune utilizzabile come pietra di paragone per qualunque osservatore. Ad ogni modo più avanti si entrerà nel dettaglio di tale, fondamentale, nodo.

Forse, ma ulteriori analisi al di fuori di questa trattazione suffragheranno quest'intuizione, il problema del concetto di fuori scala non esiste per tutta l'area geografica dell'Estremo Oriente. Non solo per il Giappone.

In un saggio di qualche anno fa, Lorenzo dall'Olio proponeva questa definizione:

10 AA.VV., Kenkyusha's New College English-Japanese Dictionary, 7° Ed. - Copyright © 2003 by Kenkyusha Ltd, p. 1601.

"Il *fuori scala* e, in particolare, ciò che non può essere contenuto in una forma avente una dimensione tale da permettere una fruizione totale e immediata, è, paradossalmente, la concretizzazione, in un'unica opera e nello stesso tempo, dell'illimitato e del finito."¹¹

Inserita in un contesto nel quale si provava a proporre una disamina tra i rapporti recenti tra arte e architettura, questa definizione è particolarmente interessante per la nostra ricerca in quanto pone il tema della fruizione dell'opera. Fruizione beninteso, principalmente visiva, in quanto esempio di un percorso concettuale che, partendo dagli oggetti d'arte fuori scala arrivava ad edifici con la connotazione del fuori scala.

In Giappone, da sempre, l'architettura tradizionale si pone il problema della visuale parziale dell'opera, principalmente per le ragioni di spazio sopra accennate. E' quindi normale che il problema del fuori scala non sia visto come preminente, dal momento che quasi nessuna architettura è fatta per essere contemplata nella sua interezza dall'esterno. Può al massimo offrire degli scorci. Tipico esempio, quello dell'architettura zen di Kyoto, dove ogni angolo dei complessi religiosi offre un'immagine diversa dalla precedente.

Ma la definizione di Dall'Olio è interessante anche per un altro motivo. Per lui il fuori scala è la concretizzazione dell'unicità dell'opera all'interno di un unico ambito di intervento. Tra l'illimitato e il finito. Grande contenitore. Nel suo *Bigness* del 1995, Rem Koolhaas cita questa tra i punti che definiscono l'esistenza della *Bigness*:

"Superata una certa massa critica, un edificio diventa un Grande Edificio. Una tale mole non riesce più ad essere controllata da un solo gesto architettonico, e nemmeno da una qualsivoglia combinazione di gesti architettonici. Questa impossibilità fa scattare l'autonomia delle parti, il che è diverso dalla frammentazione: le parti restano legate al tutto."¹²

Koolhaas non parla di fuori scala in senso stretto ma il fine è di sottolineare l'unicità della fruizione visiva e fisica di un'opera di architettura. Tema che verrà approfondito più avanti nella trattazione.

Più di recente, un altro studioso proveniente dall'Università di Reggio Calabria, Daniele Colistra, ha provato a dare una definizione di fuori scala basata principalmente però su un ambito di ricerca ben specifico, cioè quello della rappresentazione grafica:

"In un'architettura disegnata, proprio come in un'architettura costruita, realizzare un fuori scala vuol dire sovradimensionare (o sottodimensionare) uno o più elementi rispetto al contesto in cui sono collocati. Grazie ai fuori scala la lettura viene orientata verso una precisa qualità dell'oggetto, le cui dimensioni insolite suggeriscono una lettura enfatizzata.

In alcuni casi invece si può lasciare il disegno in una situazione "ambigua", lasciando indeterminata la determinazione di qualsiasi riferimento dimensionale. La pittura di Magritte (e tutta la pittura surrealista) fa leva spesso sulle ambiguità di scala."¹³

Per Colistra quindi il fuori scala nella rappresentazione si può suddividere a grandi linee in due categorie:

- il cambio di dimensione di un oggetto rispetto al contesto al fine di enfatizzarne alcune qualità;
- l'ambiguità di scala al fine di creare un effetto di *spaesamento* o *straniamento* nell'osservatore e porlo così nelle condizioni di comprendere significati *dietro le righe*.

5 Dall'Olio, Lorenzo, *Arte e architettura. Nuove corrispondenze*, Torino, Testo & immagine, 1997, p. 26.

12 Koolhaas, Rem, *JunkSpace*, Milano, Quod Libet, 2001, p.14.

13 Colistra, Daniele, *Il disegno dell'architettura e della città*, Reggio Calabria, Iiriti ed., 2003, p. 24.

Nel corso di Progettazione architettonica da lui tenuto, Colistra fornisce una serie di definizioni di cui tre sono inerenti ai testi da lui pubblicati:

Scala - È la correlazione armonica fra le parti, in ossequio a rapporti gerarchici considerati abituali (vedi anche "fuori scala").

Fuori scala - Condizione opposta al rapporto di scala (vedi), si verifica quando i rapporti dimensionali considerati abituali vengono volutamente alterati.

Distorsione - Per distorsione si intende un "fuori scala" (vedi) ottenuto fra le parti di un unico elemento.

Misura - Si intende per Misura un rapporto fra le parti commisurato all'uso e, quindi, appropriato.¹⁴

Sicuramente suggestiva e funzionale al piano della rappresentazione, questa semplificazione non riesce però a comprendere altri e più vasti campi di applicazione del fuori scala sia in arte che in architettura.

Per ciò che attiene quindi il rapporto strettissimo che esiste tra fuori scala in queste due discipline, la questione va approfondita in questa parte introduttiva in quanto di basilare importanza per la comprensione dei successivi passaggi di definizione.

E d'altronde il tema della rappresentazione è uno dei pilastri portanti su cui si cerca di osservare il fenomeno così come il concetto di fuori scala.

In Francia il concetto di scala è stato definito dall'architetto Hoyet-Robin come:

"...una nozione empirica che serve a spiegare la dimensione degli oggetti in relazione con il loro impiego o il loro contesto. Deve essere dissociata dallo strumento di misura grafica che permette, per convenzione, di rappresentare un oggetto o un territorio in riduzione: le scale delle carte geografiche o quelle dei piani d'edificio (ad esempio, 1/25 000 per le prime e 1/50 per i secondi). La nozione di scala, benché faccia così riferimento alla misura, può definirsi come la relazione che un elemento d'architettura ha in rapporto con il suo ambiente ed in particolare con il corpo umano, tipo di riferimento universale. La scala definisce così l'equilibrio della costruzione o di una delle sue parti: tutto vi è composto in un registro di dimensioni di cui i valori sono in accordo con l'insieme ed in relazione con la vita che si svolge."¹⁵

La conseguente definizione di fuori scala per l'autrice francese si esplica così:

"Il fuori scala, che viene spesso generato dalla presenza di un elemento più grande del sistema complessivo, genera un disaccordo il cui effetto destabilizza la composizione. Quando questo disaccordo, o questa dissonanza, diventa parte integrante dell'opera, è protagonista e attrae l'attenzione. Ciò induce un tipo di superamento percettivo che crea un effetto diverso, di *sublimazione*, per riprendere un riferimento letterario."¹⁶

Non cadiamo in effetti troppo lontano dalle definizioni di Colistra. Si tende a sottolineare ancora una volta l'utilizzo del fuori scala come sublimazione, o enfaticizzazione di un particolare rispetto ad un insieme.

Rimanendo in Francia, e precisamente all'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille, l'architetto e professore Pascal Urbain, docente di Teorie e pratica della concezione architettonica e urbana, si spinge ad affermare la non esistenza dei concetti di *spazio architettonico* e di *scala architettonica*. Attraverso una disamina articolata che prende come spunto il Padiglione del Portogallo dell'Expò di Lisbona del 1998 progettato da Alvaro Siza, conclude che, se la scala architettonica esiste è solamente un prodotto concettuale derivato dalla misura. E lo dimostra utilizzando il

14 Colistra, Daniele, *Dispensa del Corso di disegno dell'architettura II*, Univ. Reggio Calabria, a.a. 2008-09

15 Hoyet-Robin, Nadia, *Un'arte, alcune tecniche*, <<http://www.sceren.fr/revueTDC/773-41192.htm>>, 1999, agg. 2009.

16 Ibidem

padiglione predetto, nel quale il fuori scala è forse il tema principale. La conclusione, dopo la disamina predetta, è che:

"[...] la vela immensa tesa in un solo gesto tra i cavalletti, dimostra un'indifferenza suprema all'insieme dei dettagli circostanti. Tutto appare, sotto la vela, come un ammasso poco importante. Si capisce che il concetto di scala non è soltanto inutile; dà anzi fastidio all'analisi. In senso stretto, la vela di Siza *non ha una scala*, poiché la sua grande dimensione non è riportata ad alcuna dimensione familiare. In senso stretto, la vela è *fuori scala*."¹⁷

Dal negare il concetto di scala, tacciandolo di inutilità e nocività, si fa presto a trovare sempre in Francia un altro teorico della rappresentazione degli oggetti nello spazio che, per risolvere la diatriba tra rapporti di scala degli oggetti nella realtà e sulla carta, crea nel 1971¹⁸ un nuovo universo semantico, chiamato *Architetturaologia*. Si tratta di Philippe Boudon, professore e maestro di Odile Decq alla scuola di architettura di Paris VI. In un suo saggio del 1992, giustifica la nascita della sua creatura con la necessità di unificare la problematica del rapporto visivo della scala architettonica con la realtà progettuale:

"[...]Si distingue lo spazio reale di un edificio dallo spazio mentale dell'architetto. Nello *spazio reale* le proporzioni possono essere verificate con delle misurazioni. Ma queste proporzioni non ci permettono di conoscere la dimensione degli oggetti. Occorre, a tale scopo, affiancare queste proporzioni ad elementi esterni, di cui noi già conosciamo la dimensione, e che si situerebbero nello spazio mentale dell'architetto e/o dell'osservatore. La *scala architettonica* sarebbe un passaggio proiettivo dallo *spazio reale* allo *spazio mentale*. Si riconoscono nello *spazio mentale* queste memorie di misure e di impressioni precedenti che occorre considerare in un sistema di misure geometriche completo."¹⁹

Siamo quindi giunti ad immaginare il concetto di scala (e di conseguenza quello di fuori scala) come una misurazione reale filtrata da una misurazione mentale, fatta di ricordi e di impressioni. Un qualcosa di estremamente soggettivo, non valido per tutti gli studiosi di architettura e gli architetti, tanto meno per l'immaginario collettivo, sempre che ve ne sia uno, delle persone comuni.

La cosa che colpisce del dibattito francese sull'argomento è l'accanimento quasi terapeutico nel tentativo di trovare una definizione che possa sembrare allo stesso tempo realistica, comprensiva e applicabile. Mostrando per contro tutte le difficoltà mostrate attraverso le precedenti definizioni italiane e non solo.

E' anche interessante notare come le teorie sullo spazio mentale di Boudon siano impiegate su un obiettivo prettamente pratico come quello della progettazione. O meglio, della riproduzione di un progetto a scala comprensibile. Un osservatore qualunque, in fase ideativa/rappresentativa difficilmente riuscirà a sintetizzare mentalmente in scala corretta le tre dimensioni di uno spazio reale.

E d'altronde la sua stessa allieva Odile Decq, a domanda sul tema *fuori scala e sua rappresentazione*, ha risposto ribaltando la questione dal "fuori scala in se" allo scopo per il quale ci si prefigge di analizzarlo. E solo dopo, tentare di capire quando e con quali modalità si possa parlare di fuori scala²⁰.

Già Rudolf Arnheim si era occupato dell'argomento sia nel 1969 con *Il pensiero visivo* e poi vi era ritornato con *La dinamica della forma architettonica* del 1977. Parlando di rappresentazioni in scala, egli poneva l'accento sull'uso dei modelli di progetto,

17 Urbain, Pascal, *Échelle architecturale?*, <<http://www.stoa-architecture.com/theorie/?p=164>>, 2007, agg. 2009.

18 Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural. Essai d'epistemologie de l'architecture*, Dunod, Parigi, 1971.

19 Boudon, Philippe, *Introduction a la architecturologie*, Dunod, Parigi, 1992.

20 Durante una discussione con Odile Decq al convegno "International architectural education summit" tenutosi presso l'Università di Tokyo il giorno 17 luglio 2009.

strumento fondamentale di verifica di proporzioni e funzionalità di un oggetto architettonico. Il nodo della scala veniva analizzato circa l'uso dell'empirismo che solo l'architetto, in quanto iniziato, deve usare nel traslare idealmente un edificio dalla scala di progetto a quella realizzata.

I modelli in piccola scala [...] facilmente inquadrabili nel nostro campo visivo, sono molto più facilmente misurabili delle corrispondenti strutture finite [...]. Per evitare errori, tuttavia, l'architetto deve tenere bene in mente che il prodotto finale del suo lavoro è una grande struttura che deve essere osservata e usata da piccole creature [...]. Nel mondo psicologico della coscienza percettiva, una tale differenza è derivata dalla sproporzione di dimensioni tra l'uomo e ciò che lo circonda [...]. In un ambiente chiuso, per esempio, una porzione relativamente piccolo di edificio [...] copre una grande porzione del campo visivo, e può essere misurata solo se, girando la testa usiamo gli occhi per fare una misurazione visiva e poi riunificata in una sorta di panoramica [...]. Le corrispondenze tra le parti di un edificio sono evidenti in un piccolo modello, ma spesso non comprensibili nella realtà [...]. Per esempio, i muri che racchiudono un ampio spazio interno [...] sembreranno più opprimenti rispetto a quelli di un piccolo ambiente perché il volume, nel passaggio dal modello alla realtà, cresce più rapidamente rispetto alla pianta [...]. Questo può sembrare paradossale, nel momento in cui uno spazio ridotto riduce a sua volta la nostra capacità motoria, [...] ma lo spazio visuale e lo spazio motorio sono due percezioni decisamente differenti.²¹

Parlare di scala in termini di soggettività della percezione visiva, sgombra definitivamente il campo da molti dubbi circa LA definizione di fuori scala. Stiamo parlando di uno strumento che risente dell'interpretazione visiva e psicologica sia del creatore che del fruitore. Spesso combinate insieme. D'altronde dopo aver constatato la teorizzazione della scala architettonica intesa come passaggio tra *spazio reale* e *spazio mentale*, vediamo che tale scala architettonica può definirsi anche come sintesi tra *spazio visuale* e *spazio motorio*. Definizioni che, sicuramente importanti per ciò che attiene il campo delle percezioni visive, diventano più sfuggenti quando si tratta di quantificarle e inquadrarle per ottenerne un uso quantificabile e comunemente ripetibile. Cosa che abbiamo verificato con i primi esempi riportati in paragrafo.

Come già accennato, viceversa, l'analisi del fuori scala in Giappone mostra di non avere troppa in cura la ricerca di una definizione che, apparentemente, è nella migliore delle ipotesi soggettiva. Quando non esistente o sintomatica di un problema non risolvibile in maniera pratica e quantificabile. In questo, in definitiva, non tanto diversa dal mondo Occidentale.



Padiglione del
Portogallo,
Expo Lisbona '98,
A. Siza

21 Arnheim, Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley-L. A., Univ. of California Press, 1977, p. 146.

1.2. Parole chiave: riferimenti alle arti applicate e all'architettura

La scala come metodo di rappresentazione è stato ricercato e studiato sin dagli albori dell'arte umana.

Il fuori scala a sua volta è stato sempre al centro dell'attenzione per tali rappresentazioni quando si è voluto far emergere un'anomalia o un segno di maggior importanza. Le pitture rupestri sparse in tutta Europa danno diverse interpretazioni circa i singoli momenti della caccia. Il leader del gruppo è spesso rappresentato più grande rispetto ai suoi compagni. La preda, ingigantita, consente di dare maggiore importanza al cacciatore. Negli affreschi egizi si ha il medesimo effetto nella rappresentazione di faraoni e scribi, generalmente riportati da due a tre volte più grandi dei sudditi.

In maniera intuitiva si è sempre provato a lavorare sul fuori scala in mancanza di altri strumenti più atti a definire status e importanza dei personaggi delle rappresentazioni. In compenso si è già posto un primo punto importante riguardo il significato del fuori scala. E cioè il suo utilizzo fondamentale nella rappresentazione del *potere*. Politico e tribale nelle prime società, ma già ben importante nella rappresentazione delle gerarchie.

Possiamo definire comunque questo tipo di fuori scala come **evidenziazione**.

Successivamente alla codificazione di scala grazie all'invenzione degli ordini, si è cominciato a lavorare sul sovvertimento degli stessi. Per lunghi secoli si è andati alla ricerca della perfetta proporzione, lavorando soprattutto su quella del corpo umano e tentando di trasportare quest'ultima all'interno dei sistemi di rappresentazione.

La statuaria greco classica ne è il perfetto esempio.

A partire dal periodo ellenistico c'è la crisi del perfetto sistema delle proporzioni. Si comincia a cercare l'effetto illusorio tramite l'imponenza dei nuovi soggetti o semplicemente tramite il sovvertimento dei calcoli matematici che avevano portato alla codificazione degli ordini classici. E' il periodo in cui si comincia a guardare alle meraviglie del mondo classico, non a caso quasi tutti dei perfetti esempi di fuori scala.

L'Artemision a Mileto o il tempio di Zeus ad Agrigento, così come il Colosso di Rodi o le Piramidi ne sono dei perfetti esempi. Gli antichi erano affascinati da questi esempi di fuori scala proprio perché erano *gli* elementi fuori dall'ordinario. L'effetto che si ricercava passava dall'ammirazione alla soggezione. Era una ricerca dell'effetto di **meraviglia** sull'osservatore. Anche perché di nuovo, il fuori scala era stato preso a simbolo di un potere in questo caso alla fine di un suo ciclo vitale. Di lì a poco il mondo antico avrebbe mutato faccia nel suo crollo.

Se fino ad adesso il fuori scala era nato per uscire dagli schemi di un ordine ricercato e costruito in ogni sua sfaccettatura, con la nascita dell'arte e dell'architettura medievale si ritorna a modelli antecedenti. Nell'arte tardo paleocristiana così come nella pittura gotica, la religione e il potere tornano ad imporre differenti scale di valori e di rappresentazione. Come in una gerarchia ben codificata, gli affreschi e i mosaici medievali ci riportano ad una *scala dei santi* che propone dalla divinità al fedele proporzioni assai differenti. L'architettura segue questo tipo di rapporto in maniera tutto altro che ambigua, presentando nelle piazze comunali del centro Italia la sfida spesso a distanza tra il grande Duomo e il Palazzo del Podestà. Nel Nord Europa, politicamente maggiormente accentrato, la sfida è decisamente vinta dalle grandi cattedrali soprattutto gotiche, simbolo di un potere lontano ma vicino nelle proporzioni smisurate e incombenti sulle piccole case del contesto circostante.

Non è un caso che sia **l'effetto sorpresa** a dominare in molte di queste architetture; spesso non si è preparati a cogliere la smisuratezza di tali complessi a tutto oggi quasi

irrappresentabili nella loro interezza. Non bisogna essere preparati, la reazione sarà sempre quella di chi si trova improvvisamente al cospetto del Divino.

Il prostrarsi diviene quasi un atto naturale. Questi edifici sono un manifesto religioso e politico nel quale il fuori scala gioca il ruolo fondamentale. L'altezza è condizione necessaria ma non sufficiente. L'altezza e le proporzioni anomale e non umane erano già state studiate in precedenza nel mondo classico. Adesso è la sorpresa l'elemento determinante. Quello che più avanti diverrà l'effetto dello **straniamento**.

L'ammirazione è una fase successiva, dovuta al cogliere e studiare ogni particolare di queste maestose architetture. Ma lo stato d'animo è già stato provato dalla precedente esperienza.

A partire dal Rinascimento si ricomincia a lavorare sull'ordine e sul rapporto umano come si fosse in un continuo ciclo di morte e rinascita delle proporzioni codificate.

E di nuovo come già era avvenuto nel mondo classico, la teorizzazione del ritorno all'ordine viene seguita di poco dalla ricerca del fuori scala.

L'Ordine Gigante, teorizzato da Michelangelo e adottato dal Palladio in molte delle sue architetture nasce con alcuni precisi scopi: staccare alcuni elementi decorativi dall'ordine costituito per creare nuovi punti di interesse, sviare l'attenzione da un contesto precostituito per creare sempre nuove gerarchie.

In scultura si ricercano effetti non dissimili. Le membra del David Michelangiolesco sono scalate diversamente alla ricerca del perfetto punto di osservazione del fruitore. La tomba di Giulio II di San Pietro in Vincoli adotta un sistema simile dalle dimensioni con il Mosè rispetto alle altre statue presenti. Benché Mosè sia seduto e le altre statue raffigurino soggetti in piedi, risulta evidente la differenza dimensionale di elementi posti sullo stesso piano. A San Pietro, il rapporto con la scala umana non è più ricercato attraverso regole commensurabili, ma attraverso l'inganno di una proporzione che fa leva sul significato psicologico della forma-dimensione. In particolare, l'idea di concepire delle finestre gigantesche, decisamente fuori scala, inverte il ciclo delle priorità architettoniche, secondo il quale erano le componenti strutturali (colonne, capitelli, trabeazioni) a caratterizzare lo stile rispetto alle parti secondarie (nella fattispecie, le aperture finestrate). Questo rovesciamento dei rapporti fa sì che la grande dimensione del muro risulti ridotta e, di conseguenza, la distanza dell'edificio dall'osservatore appaia più vicina di quanto sia realmente.

E' quindi l'**Illusionismo** abbinata al Gigantismo la tecnica utilizzata per stupire e impressionare il pubblico, con l'obiettivo di ottenere una muta contemplazione. Palladio se ne servirà ampiamente soprattutto nella Loggia del Capitano e nel Palazzo da Porto, anche se in questo caso si può parlare di un primo abbozzo di **decontestualizzazione**, quanto meno nelle proporzioni singolari di tali edifici rispetto al contesto circostante, stavolta, diversamente dalle cattedrali gotiche, ammirabili nella sua interezza all'interno di uno spazio urbano più ampio.

Tra i periodi artistici successivi, perlomeno in Europa, è il Neoclassicismo che si distingue maggiormente per un uso intensivo del fuori scala.

Con il culmine del potere nelle mani dell'Ancien Regime, la ricerca del gigante diviene quasi una parola d'ordine tanto in arte quanto in architettura.

I regimi successivi, da quelli Napoleonici a quelli della Restaurazione monarchica usano tale modalità stilistica come un'arma di convincimento sui popoli governati. E' peculiare peraltro l'uso di uno stesso sistema stilistico sia in arte che in architettura da parte di due movimenti antitetici, segno che la battaglia culturale si sia combattuta ad armi pari almeno su tale terreno.

Dipinti immensi e dallo spirito educativo, realistici e mitologici dovevano riempire l'immaginario dell'osservatore ed educarlo al contempo. Grandi mausolei con ordini giganti, giardini pubblici sconfinati, nuovi "Pantheon", palazzi del potere alti e ingombranti stagliati su piazze ad emiciclo, quasi nuovi Fori Imperiali.

Si è ritornati ad una nuova epoca del "Classico politico".

I sudditi sono diventati tali nell'eterna attesa di poter diventare cittadini. E l'arte è parte integrante di questo sistema. Per la prima volta dal tempo delle Piramidi, l'arte insegue un nuovo obiettivo servendosi dello strumento del fuori scala: lo **schiacciamento**. E' uno strumento ancora acerbo ma già contiene in se tutte le caratteristiche che più avanti dittature ben più feroci useranno in maniera massiva e totalizzante. Lo straniamento dovuto alle proporzioni estreme dei nuovi contesti urbani saranno un marchio indelebile per la concezione del fuori scala in architettura.

Fuori scala che curiosamente avrà ben altri risvolti nel corso del XX secolo nel campo dell'arte. Sempre parlando di straniamento e **decontestualizzazione**, a partire dai primi anni venti, l'arte si interessò in maniera peculiare al tema del fuori scala con finalità diverse pur se tangenziali rispetto ai risultati che si stavano per ottenere nel campo dell'architettura Totalitaria.

Metafisici prima e Surrealisti poi riproporranno il tema dello **straniamento** in maniera quasi scherzosa pur con radici filosofiche affondanti nelle teorie psicanalitiche sviluppatasi a seguito dell'affermazione delle teorie di Freud.

Un esempio per tutti, le "mele fuori scala" di evidente allusione sessuale presenti in numerose opere di Magritte.

Aggredire il reale e "fare urlare gli oggetti", estraniarli per svelare un nuovo ordine.²²

Oggetti di uso comune posti in un contesto diverso e straordinario. Le basi sono già poste per la rivoluzione POP successiva, più duratura e feconda nel rapporto diretto con l'architettura. I Land Artist, a partire dalla fine degli anni sessanta propongono un'ulteriore salto concettuale e visivo.

Se infatti come abbiamo visto nella prima metà del XX secolo il fuori scala in arte ha cercato risultati diversi dall'architettura con uno scollamento deciso tra una buona porzione degli artisti più noti e gli esiti realizzati nello stesso periodo, dagli anni cinquanta c'è una nuova unione di intenti. Forse non pianificata, ma comunque frutto di un rinnovato clima di intesa fra le arti applicate.

A partire dalle sperimentazioni di Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg il fuori scala in arte ha raggiunto nuovi livelli di scala ed obiettivi innovativi. Gli oggetti di uso comune escono dalla tela surrealista e le dimensioni lievitano fino a stravolgere il rapporto con l'unità di misura della figura umana.

... si tratta soprattutto della volontà di modificare il rapporto fra l'opera e l'osservatore, di inserire l'uomo in un'esperienza fruitiva diversa, che preveda soltanto un "dentro" l'opera e che non consenta, invece, una visione distaccata, frontale, meramente visiva.²³

L'architettura dello stesso periodo, memore dell'esperienza lecorbusieriana, simbolizzata pienamente dal piano di Algeri del 1931, aderisce idealmente a questo nuovo modo di vedere l'arte. Non è un caso che le utopiche Walking cities vengano concepite in questo nuovo clima di sperimentazione. E non è ovviamente un caso che le sperimentazioni di segni su grande scala trovino realizzazione proprio in questo periodo a partire dall'università di Cosenza di Gregotti e Purini o dal Corviale di Fiorentino. Sempre Dall'Olio sottolinea come l'operato degli architetti in questo periodo contribuisca a sminuire la dimensione umana nelle opere:

...(gli architetti) giungono a dilatare enormemente la misura degli interventi, così da mettere in crisi proprio la scala umana come parametro di controllo dell'atto progettuale.

22 De Luca, Martina, *René Magritte: evocare il mistero*, <<http://www.sapere.it/>>, 2007, agg. 2008.

23 Dall'Olio, Lorenzo, *Arte e architettura. Nuove corrispondenze*, Torino, Testo & immagine, 1997, p.27.

L'opera, nella sua macrostrutturale unicità, non è più afferrabile, la sua taglia è un fuori misura.²⁴

Ovviamente l'avanzamento delle tecniche di costruzione e del cemento in particolare, ha permesso questa giunzione ideale tra le sperimentazioni artistiche e quelle architettoniche.

Più inquietante può risultare il fatto che, probabilmente involontariamente, le nuove realizzazioni di quegli anni riportano in auge lo **schacciamento** come parola chiave. I grandi alveari abitativi degli anni settanta e ottanta condividono con le architetture dei regimi totalitari un senso di imponenza che necessariamente si riflette sui residenti opprimendoli con la propria mole. Probabilmente il termine fuori scala oggi vive una delle sue accezioni più negative proprio in virtù delle sperimentazioni realizzate in quel periodo, almeno in Italia.

Per contro, anche i centri (ma non solo) delle nostre città sono e vivono assuefatte oggi ad un fuori scala pubblicitario, figlio anch'esso delle sperimentazioni nel design pop dei decenni precedenti.

La grande dimensione è infatti una strategia comunicativa particolare, esattamente come può esserlo la ripetizione nello spot pubblicitario, ed è legata a doppio filo con il tema della molteplicità seriale. Il suo obiettivo è l'invasione di campo e la saturazione di ogni spazio percettivo.²⁵

E' un tipo di fuori scala duttile, si espande con la rapidità di un virus e, come già detto, tende alla saturazione. La società attuale, costantemente affamata di stimoli in numero enorme per quantità, finisce per ottundere i propri sensi, saturando tutti i canali percettivi.

Quello che ne emerge allo stato attuale è una sorta di **Urban Noise**.

Affascinante da studiare ma sfuggente ad ogni definizione costante. Interessante nella sua spontanea appropriazione di tutti gli spazi e capace di usare tutti i linguaggi umani contemporaneamente. Spesso questo costante rumore urbano bianco perde di visibilità perché "troppo", lasciando peraltro cadere il motivo principale della sua esistenza. Che è apparire.

Come anticipato all'inizio del paragrafo, alcune parole chiave, derivate da un significante di natura emotiva, sono emerse da questo rapido excursus storico. Non hanno la pretesa di essere esaustive nella descrizione e catalogazione del concetto di fuori scala, ma solo di aiutare nella comprensione dei successivi fenomeni di studio.

Queste parole sono:

Evidenziazione

Meraviglia

Effetto sorpresa

Straniamento

Illusionismo

Decontestualizzazione

Schiacciamento

Urban Noise

24 Dall'Olio, Lorenzo, ibidem, p.30.

25 Rullo, Mario, *Le visioni di Alice*, in «Off Scale design, DISEGNO INDUSTRIALE», 31/2009, p. 28.

1.3. Le reazioni umane possibili: fruitori e passanti; breve raccolta di impressioni

Abbiamo posto una serie di basi al discorso finora portato avanti. Prima di addentrarci in un tipo di ricerca più specifico e coerente all'ambito delle teorie architettoniche, sarà perciò utile offrire una panoramica di come il fenomeno del fuori scala sia ben lontano dall'essere inquadrato solamente all'interno di tale dibattito.

Abbiamo scritto all'inizio che il fuori scala non è positivo né negativo. Ma tale non è, se visto e osservato attraverso gli occhi dell'uomo comune. Una ingombrante storia Europea recente ha influito notevolmente sul giudizio che si dà del fuori scala quantomeno in architettura. Spesso viene visto come qualcosa di alieno, sbagliato, da evitare e talvolta cancellare senza pietà. Certe volte l'accusa al fuori scala diventa uno scudo contro cui difendersi da chi forse non ha acquisito il concetto di fuori scala. Ad ogni modo *fuori scala* è un concetto "forte", di facile presa e che non richiede alcuna spiegazione. Ingenuamente, perché come abbiamo visto in precedenza, non ne esiste una definizione comunemente accettata.

Evidentemente il patrimonio genetico europeo e italiano in particolare è dotato del gene di riconoscimento del fuori scala senza bisogno di una parametrizzazione matematica.

Per spiegare meglio ciò che voglio mostrare riporterò in questa sezione una serie di esempi di articoli riportanti il fuori scala in architettura e in arte contemporanea, cominciando da questo stralcio di articolo pubblicato sul Foglio circa un anno fa:

Qualunque oggetto si ponga al di sopra del campanile è frutto di una nuova concezione anticristiana. Il grattacielo è totalitario poiché Fuoriscaletta per definizione.²⁶

Il riferimento è ai nuovi progetti per l'Expò 2015 di Milano. L'autore va anche oltre vedendo addirittura, forse sulla scorta degli scritti di Salingaros, una radice demoniaca nel progetto di raggiungimento a Milano di dimensioni e quote più alte della Madonnina del Duomo. Ed è curioso come l'autore metta assieme in un'unica sentenza (definizione) i due concetti (per lui evidentemente intercambiabili) di Totalitarismo e Fuori Scala per condannare il concetto di Grattacielo.

Con altrettanta veemenza è stato portato da più fronti un attacco al progetto vincitore nel 1996 del concorso internazionale per la nuova uscita del Museo degli Uffizi di Firenze. Attacco che è riuscito nel suo intento, dato che la "famosa e famigerata" Pensilina di Isozaki probabilmente non si realizzerà mai.

Il ministro per i Beni e le Attività Culturali Sandro Bondi si esprimeva così nell'agosto del 2008:

Non sono assolutamente contrario all'architettura moderna in sé, ma non è possibile pensare ad un nuovo progetto per una città rinascimentale come se non ci fossero mai stati Michelangelo e Vasari. Perché Firenze non è Dubai²⁷

Lasciando intendere che a Dubai, il contesto sia di partenza quello dell'edificio grande e a scala non umana. E ancora prima, nel 2002 il Sovrintendente al Comune di Firenze, Domenico Valentino dava precise e tempestive prescrizioni ad "appena" sei anni di distanza dai risultati del concorso:

Dovrà cambiare volto e proporzioni la loggia disegnata dall'architetto giapponese, dovrà avere le colonne più esili, la copertura più leggera, dovrà essere anche molto più bassa dei

²⁶ Langone, Camillo, *L'Anticristo abita al 53° piano*, in «Il Foglio», 19/09/2008.

²⁷ Bondi, Sandro, *Firenze non è Dubai, no alla pensilina di Isozaki* in «Il Corriere della Sera», 08/08/2008, p. 51.

24 metri previsti e andrà anche un po' arretrata. Arrivano al dunque le prescrizioni del soprintendente Domenico Valentino. Mercoledì 29 maggio il soprintendente Valentino incontrerà Andrea Maffei, collaboratore di Isozaki, per discutere e definire le modifiche da apportare al progetto, che di fatto trasformano la loggia in una pensilina. Varianti che Valentino si affretta a definire tassative prescrizioni: «Ho già scritto le mie note a Isozaki e parlato a lungo al telefono con Maffei. L'altezza della loggia è di 24 metri e va abbassata. E' assolutamente fuori scala con le proporzioni di Piazza Castellani»²⁸.

Interessante è il notare come la relazione progettuale pubblicata nel 1998 descriveva l'intervento in questo modo:

Uno spazio metafisico e fuoriscala caratterizzerà piazza Castellani, futura uscita degli Uffizi.²⁹

Per l'autore del progetto, il fuori scala è un puro strumento progettuale, di fondamentale importanza in questo caso. Per i suoi detrattori è il *casus belli*. Al di là dell'intempestività Italiana di queste polemiche, è evidente come, a livello di opinione pubblica, si cerchi di demonizzare il fuori scala per la sua stessa natura intrinseca e semantica.

A Roma si hanno molti esempi di polemiche relative ad edifici e progetti ritenuti fuori scala. Fin troppo famosa la polemica circa il museo dell'Ara Pacis, anche un intervento di Alessandro Anselmi per un edificio polifunzionale in via del Crocifisso, nei pressi di San Pietro, ha scatenato feroci scontri. In particolare l'allora minoranza comunale organizzò numerosi sit-in di protesta con le seguenti motivazioni:

«Il progetto è totalmente fuori scala - prosegue Vincenzo Fratta (allora presidente del XVII municipio - n.d.a.) -, il marmo e cemento non si accordano con i palazzi umbertini circostanti e, inoltre, verrebbe ostruita totalmente la visuale della cupola di San Pietro ai residenti. Per non parlare degli enormi problemi di traffico che graverebbero sulla zona».³⁰

Per la teca di Meier viceversa ci fu un notevole fuoco di fila, oltretutto culturalmente trasversale. Non vi furono infatti solamente proteste di cittadini e istituzioni, ma anche dichiarazioni e interviste rilasciate da studiosi di architettura e professionisti affermati. Così Massimiliano Fuksas nel 2001:

«È un progetto completamente fuori scala, che non ha senso, un tentativo di fare modernità del tutto fuori luogo, chiesto a un architetto che faceva delle cose buone forse negli anni Settanta. Meglio sarebbe stato occuparsi delle periferie, orrendi luoghi di dolore della città di Roma».³¹

Giorgio Muratore nel maggio 2006, dopo l'inaugurazione:

«è assolutamente fuori scala, è priva di rapporti con il contesto, impedisce qualsiasi futuro rapporto tra piazza e Tevere... ».³²

Nicolai Ouroussof, critico d'architettura del New York Times nel settembre 2006:

28 Valentino, Domenico, *Valentino dimezza Isozaki. 'O abbassa quella loggia o io non gli dò i soldi'*, in «La Repubblica, cronaca di Firenze», 25/05/2002, p. 3.

29 Isozaki Arata, *La nuova uscita degli Uffizi* a cura di Antonio Godoli, Giunti-Firenze Musei, 1998.

30 Fratta, Vincenzo, *No al mostro di cemento in via del Crocifisso* in «Il Giornale, Roma», 20/07/2005, p. 2.

31 Fuksas, Massimiliano, *Però giudico quel progetto completamente fuori scala*, in «La Repubblica, Roma», 13/06/2001, p. 3.

32 Muratore, Giorgio, *Muratore: 'Brutta e fuori misura'*, in «La Repubblica, Roma», 24/05/2006.

«L'Ara Pacis - scrive il NYT - dimostra cosa può accadere quando un architetto "feticizza" il suo stile. Fuori scala in un modo assurdo, sembra essere indifferente alla nuda bellezza del città intorno». ³³

Architetti e critici di architettura così come le migliaia di lettere spedite ai giornali da parte di politici locali e cittadini comuni si esprimevano in maniera netta circa la natura di fuori luogo ma soprattutto di fuori scala dell'intervento di Meier. E' altrettanto curioso come la polemica sia sorta quasi sempre contro interventi "d'autore" e poco si sia speso in termini di dibattito circa enormi cementificazioni avvenute nel contempo nelle periferie delle città Italiane. A partire dagli anni novanta, forse a seguito della constatazione dello sperpero di soldi avvenuto a seguito dei lavori per i mondiali di calcio, la percezione dei cittadini è andata mutando in senso conservatore circa il futuro delle proprie città. Anche nei centri più piccoli si è potuto leggere di interventi di protesta come questo di Empoli per la realizzazione di un parcheggio coperto, estratto da uno scritto del Professor Antonio Belcari, capogruppo del Progetto per Santa Maria a Monte:

Non ci vergogniamo a definire un "ecomostro" le opere complementari facenti parti del sistema urbanistico di intervento nel centro storico del capoluogo, la cui volumetria, oltretutto, è decisamente un intervento fuori scala rispetto alle proporzioni tradizionali delle architetture presenti nelle nostre zone. ³⁴

Talvolta la parola Ecomostro, tanto di moda di recente, si affianca al termine *fuori scala*, quasi a sottolinearne ulteriormente la valenza negativa.

Altri esempi dell'uso del termine *fuori scala* come atto d'accusa si possono trovare nelle critiche rivolte ai progetti dell'Auditorium di Ravello di Oscar Nyemeier ³⁵, alla nuova stazione di Bologna progettata da Ricardo Bofill ³⁶, al Piano di recupero dell'ex area ATM a Boccadasse di Mario Botta ³⁷, alle nuove torri di Albenga ³⁸.

Sembra quindi apparentemente che in Italia il termine fuori scala nel linguaggio comune e in quello giornalistico abbia assunto un'accezione talmente negativa da non richiedere ulteriori spiegazioni o precisazioni. Se si vuole distruggere un progetto o un'opera di architettura, è sufficiente tacciarla di "Fuoriscalismo".

Ma è così solo in Italia o siamo un caso particolare nel mondo?



Museo dell'Ara Pacis,
R. Meier, Roma, 2006

33 Ouroussof, Nicolai, *Il «New York Times» stronca l'Ara Pacis: «Irispettosa»*, in «Il Giornale, Roma», 26/09/2006, p. 1.

34 Belcari, Antonio, *Cittadini, uniamoci nella lotta contro l'ecomostro nel centro storico* in «Il Tirreno, Empoli», 17/08/2008, p. 7.

35 Barbagallo, Francesco, *Ma quella "bella forma" avrà effetti dannosi* in «La Repubblica, Napoli», 22/01/2004, p. 1.

36 Melograni, Carlo, *Progetti moderni ed eredità passate*, in «La Repubblica», 23/12/1996, p. 22.

37 Botta, Mario, *Boccadasse, il Piano Botta va in soffitta* in «Il Giornale, Milano», 08/04/2009, p. 3.

38 Zumino, Franco, *Contro il cemento, tolleranza zero*, in «La Repubblica, Genova», 28/04/2007, p. 9.

Per comprendere la definizione di fuori scala, in precedenza abbiamo visto le sue accezioni in italiano e in inglese. Nel mondo anglosassone di che fama gode il termine fuori scala nel linguaggio comune? Ne esce a pezzi come nel caso del "sistema" italiano?

In realtà già l'articolo di Nicolai Ouroussof riguardante il museo dell'Ara Pacis di Meier risulta essere abbastanza indicativo di una comunanza di vedute tra il giornalismo Newyorkese e quello Romano. Ma il riferimento era comunque diretto ad un edificio realizzato in Italia e nel cuore della città *romanticamente antica* tanto cara ai turisti americani in visita nel Belpaese.

Cosa succede quando il senso comune degli abitanti del mondo anglo-sassone si scontra con esempi di contesto architettonico a loro autoctoni potenzialmente fuori scala? Fermo restando che il caso di Las Vegas in quanto a fuori scala di tipo architettonico e urbano meriterebbe un volume a se stante, il resto del mondo anglo-sassone e americano in particolare la pensa tutto sommato in maniera non troppo dissimile dall'Italia.

Frank O. Gehry ha di recente partecipato ad un progetto per un piano di lottizzazione a Brooklyn tra la Atlantic Avenue e la Dean Street. Il complesso pensato dall'architetto californiano è il più grande di una pur grande lottizzazione in corso in una parte centrale di quell'area della città. Il progetto complessivo prevede un numero di torri variabili da quindici a venti, delle quali una in particolare diverrebbe il più alto edificio di Brooklyn, uno stadio e gli immancabili centri commerciali. Poco tempo dopo la presentazione del progetto, tra il gennaio e il maggio del 2006, Gehry venne fatto oggetto di una forte e articolata critica che, iniziata con una lettera aperta in sette punti dello scrittore Jonathan Lethem sul magazine on-line Slate,³⁹ si trasformò in breve tempo in un vero e proprio piccolo processo mediatico portato avanti dal summenzionato Ouroussof⁴⁰ del New York Times tramite dibattiti pubblici e da architetti Newyorkesi come Jonathan Cohn tramite seguiti blog⁴¹ vertenti unicamente su questo argomento.

La lettera aperta di Jonathan Lethem riveste particolare importanza in quanto, dopo i normali convenevoli di rito, si apre in questo modo:

The subject of my letter is the ill-conceived and out-of-scale flotilla of skyscrapers you propose to build on a series of sites between Atlantic Avenue and Dean Street in Brooklyn [...]

Proseguendo poi con il primo dei sette punti summenzionati:

The primary objection to your project always was, and always will be, its outlandish disproportion to the neighborhoods around it. None of the array of low-scale, largely residential communities directly adjacent to this proposed "neighborhood from scratch" (your words) want or need such an intrusion.

Tutto sommato i termini usati non sono poi dissimili da quelli normalmente adottati nei dibattiti nostrani. Segno che, perlomeno a New York, il senso comune del fuori scala urbano è sentito in maniera simile. Brooklyn viene considerata diversa da Manhattan (e lo è) e nell'immaginario collettivo Newyorkese non si può lavorare a Brooklyn alla

39 Lethem, Jonathan, *Brooklyn's Trojan Horse: an open letter to Frank Gehry*, <<http://www.slate.com/id/2143634/>>, 2006, agg. 2009.

40 Oder, Norman, *Gehry, in Manhattan, hit with Atlantic Yards questions: "I didn't expect this to be a thing about Brooklyn"*, <<http://timesratnerreport.blogspot.com>>, 2006, agg. 2007.

41 Cohn, Jonathan, *It's the scale, stupid*, <<http://brooklynviews.blogspot.com/2006/05/its-scale-stupid.html>>, 2006, agg. 2006.

stessa scala di Manhattan. Ma questo qui descritto è un caso unico di sensibilità quasi europea in America?

Forse no, in quanto ancora il New York Times più di recente ha proposto un sondaggio di tipo estetico-distruttivo ai suoi lettori. Essi avrebbero potuto proporre una lista di edifici da demolire aggiungendo una serie di motivazioni alle loro scelte, tra cui:

Preference will be given to comments that explain how the building does not fit in, is out of scale, or is otherwise unattractive.⁴²

Se il precedente caso di polemica sul complesso di Gehry puntava sul fuori scala urbano rispetto al contesto di Brooklyn, in questo caso il fuori scala viene inteso come motivazione a se stante, bastevole per demolire (idealmente) un architettura o un edificio. L'accezione di fuori scala è in questo caso a tutti gli effetti simile a quella italiana analizzata negli esempi precedenti.

Il *Fuori scala* E' negativo.

Non è importante specificare rispetto a cosa, è negativo il suo stesso concetto.

Basta notare l'associazione di parole e di idee che compaiono nella stessa frase: il termine fuori scala viene messo insieme ai termini *brutto* e *fuori posto*.

Inoltre l'articolo stesso è stato trattato come "lettera aperta". Di conseguenza si presume che i lettori diano implicitamente per scontato l'intrinseco significato del termine *fuori scala* in tale contesto linguistico, avvalorando peraltro l'ipotesi di un fuori scala innato nel pensiero comune occidentale. Infine, si può ragionevolmente supporre che un testo pubblicato a New York su una testata ad ampia diffusione e apertamente esposto ai lettori con tale uso di terminologie sia quantomeno più che comprensibile, leggibile e accettabile nelle stesse accezioni anche da altri lettori statunitensi al di fuori dello stato di New York. E forse, vista l'importanza simbolica di questa città come moderna capitale morale del mondo occidentale, può risultare accettabile o quantomeno comprensibile anche per il resto di tale mondo.



Atlantic Yards complex, F. O. Gehry, Brooklyn, NY, 2006

⁴² Chan, Sewell, *Which New York Buildings Would You Demolish?* in «The New York Times», 28/09/2008.

2. Il Fuori Scala dalla storia all'attualità. Tematiche e dibattiti

2.1. Il rapporto uomo-natura. I Fuori scala naturali tra stupore e paura

Preistorico fuori scala

Natura come madre, matrigna, nemico. Natura come divinità, minaccia, morte.

L'uomo, come animale sociale difficilmente si addentra nella natura da solo. Troppa è, di solito, la paura per il non conosciuto. Troppa la paura di non trovare la strada, di perdersi, di non tornare mai più. L'uomo di oggi ha difficoltà ad avventurarsi da solo in una foresta di alberi ad alto fusto. In mare aperto. Nel deserto. Di trovarsi di fronte al cospetto di un orrido, di un'alta scogliera. La paura di precipitare come la paura dell'ignoto. Sentimenti ancestrali.

E tutto questo nasce da una forte istintualità nel rapporto tra l'uomo e la natura. Istinto che, pur affievolito non si è mai del tutto prosciugato. Prova ne sono gli afflatti romantici che emergono tuttora nelle arti visive e che sono emersi in particolare nel periodo Romantico in Europa. Opere che verranno più avanti analizzate in maniera più completa. Ma che adesso, già in accenno vale la pena ricordare.

Il rapporto umano con il fuori scala naturale è sempre stato a senso unico. Non c'è un reale controllo, c'è una constatazione di impotenza e di naturale abbandono che tutto al più può essere descritta e rappresentata. Può essere narrata, in maniera orale o per immagini, con i mezzi di cui disponiamo e di cui disponevano i nostri antenati più lontani nel tempo e più vicini al ciclo naturale delle cose.

L'ambiente visivo, ad ogni modo, è ciò che conta. Quello che definisce il nostro rapporto con il mondo esterno. Qualcosa di sconfinato di solito, di non misurabile.

Il senso di oppressione e paura è pari quasi al senso di libertà che si può provare in analoghe situazioni di totale contatto con la natura o con gli ampi spazi.

Ma la paura è sentimento più comune. E altrettanto antico. Risale a quando eravamo nomadi e cacciatori. Andavamo in branchi e potevamo in ogni momento finire vittime di qualcosa di più forte di noi. Predatori, malattie, catastrofi ed eventi naturali.

Qualcosa che ha spinto i primi uomini a nascondersi in luoghi che potessero avere una misura più accettabile. Una grandezza finita e misurabile. Luoghi come le caverne. Luoghi per proteggersi da tutti i pericoli e dagli agenti atmosferici. Ma anche luoghi in cui non aver bisogno di guardarsi le spalle. Percettivamente sicuri prima ancora che oggettivamente.

Lo smisurato naturale era intuito come il dominio della natura sull'uomo. Il fuori scala naturale era qualcosa di incontrollabile, non misurabile. In quanto tale non prevedibile e potenzialmente pericoloso. Ma anche gerarchicamente superiore.

Qualcosa che può essere contemplato e temuto senza essere pienamente capito, afferrato. Poiché non rapportabile a noi.

Non è un caso che quasi tutte le religioni primigenie sulla terra abbiamo avuto un Pantheon di divinità preso dall'osservazione della natura. Personificazioni del mare, del cielo, degli elementi. Ciò che si teme, si adora. Si prega. Per la nostra incolumità, principalmente. Comunque lo si rispetta.

Le prime religioni Rivelate hanno dovuto trovare qualcosa di ancora superiore agli elementi naturali per poter ammettere una sua presenza ordinatrice. Il motore primigenio dell'universo. Non c'è niente di più incommensurabile. La divinità che esiste da sempre, infinita e in conoscibile, incomprensibile. Certamente non misurabile. Suscettibile del massimo rispetto anche perché terribile. Terribile e

venerabile avevano in latino un'accezione non troppo diversa⁴³. Due facce della stessa medaglia nel rapporto con qualcosa che è decisamente sopra la nostra fragile natura umana.

La misurazione dello spazio conosciuto attorno all'uomo è stato il primo passo per cominciare a dominare quegli elementi così temuti. L'unità di misura non poteva essere che una sola: l'uomo stesso.

La scala umana è stato il primo rapporto percettivo che abbiamo imparato ad usare. Piedi, pollici, braccia. Il nostro corpo. Il corpo degli altri uomini, nostri specchi più vicini per rapportarci alla realtà circostante.

E, non poteva essere altrimenti, abbiamo cominciato ad applicare alla misura del nostro corpo quello stesso rispetto che avevamo portato per gli elementi della natura. E quello stesso sistema di misure, abbiamo cominciato a riportarlo nella rappresentazione visiva. E nelle prime rappresentazioni, in nuce si possono già intravedere i primi tentativi di assegnare una dimensionalità diversa a ciò che si rispetta, a ciò che si vuole sottolineare, a ciò che si vuole sminuire, a ciò che si deve temere.

Un'anomalia all'interno del sistema di rappresentazione. Un segnale di allarme visivo, utile a sottolineare messaggi di vario tipo, usato in maniera intuitiva ma proprio per questo motivo particolarmente efficace. *Una evidenziazione.*

Le pitture rupestri, sparse in tutto il mondo, ne sono chiaro esempio. Dall'Europa all'India, dalla Cina all'Africa, battute di caccia in cui l'uomo è di volta in volta l'elemento naturale più piccolo, quando si trova a dover affrontare bestie potenti e temute. Bestie talvolta rappresentate nelle pitture in scala quasi al naturale rispetto alla realtà. Bestie la cui sconfitta dava maggior prestigio tanto maggiore era la loro dimensione raffigurata⁴⁴.

Altri esempi in cui l'uomo capo branco è rappresentato più grande e più dettagliato rispetto ai suoi compagni di battuta. O infine in cui gli uomini sono rappresentati più grandi delle loro stesse prede, a simboleggiare un avvenuto predominio dei cacciatori sulle prede⁴⁵.

Un altro esempio di meccanismo di rappresentazione correlato al fuori scala è quello, usato sin dalle prime civiltà, della raffigurazione del mistero della vita, del potere della donna come madre, dea-madre in quanto portatrice di vita. I primi esempi di raffigurazione della cosiddetta Venere Preistorica sono presenti in tutto il mondo e tutti mettono in evidenza l'estremizzazione delle dimensioni degli attributi femminili visibili come il seno e il grembo. E' impressionante notare come popoli diversi e lontani tra loro abbiano intuito un medesimo metodo di raffigurazione per un mistero così grande.

La stessa divinizzazione del fallo maschile è stata oggetto di continua rappresentazione, parimenti alla sua estremizzazione dimensionale.

I culti dedicati alla santificazione del membro maschile sono giunti sino alla nostra conoscenza attraverso lo studio dei culti Priapici e Dionisiaci, e tuttora in Giappone, ogni anno, si tengono alcuni *Matsuri*⁴⁶ aventi come tema la festa della fertilità, rappresentata da enormi falli lunghi svariati metri e portati allegramente in processione per le vie delle città.

"Nelle profondità delle campagne, infine, si scoprono talvolta le sopravvissute manifestazioni di culti francamente fallici, e ci giungono come bisbigli echi di danze orgiastiche o di saturnali

43 *Terribilis*/is/e; terribile, spaventoso. Etimologia: venerabile, Cod. Iust. Da [terreo + -bilis].

44 Come negli splendidi affreschi rupestri di Bhimbetka, in India.

45 Ben esemplificato nei cicli pittorici rupestri dei Camuni, in Val Camonica.

46 I *Matsuri* sono delle feste di origine religiosa, originariamente solo Scintoisti, che si svolgono in maniera più o meno carnevalesca e si concludono solitamente con una processione capeggiata da un pesante palanchino portato a turno dagli uomini del luogo fino al tempio dove viene poi deposto.

il cui mistico intento consisteva forse in passato nell'indurre (come una forza magnetica) la fertilità stessa degli esseri umani alle piante, alla terra."⁴⁷

Ancor più impressionante è vedere la ritualità primitiva adattatasi a sopravvivere in un ambiente fisico così lontano idealmente e visivamente da quello che l'aveva generata millenni fa. Ulteriore segno che l'evoluzione umana in senso tecnologico non ha sradicato istinti e tanto meno ritualità che continuano a perpetuarsi anche al di fuori dell'humus culturale d'origine.

Tornando agli esempi di arti visive costruite, quelle realizzate a scopi religiosi, tra i primi esempi di architettura pervenuti, in qualche modo cercavano di rispecchiare il rispetto che l'uomo nutriva verso la natura circostante.

Lo stesso rispetto che si può trovare nelle grandiose e immense incisioni nel terreno della piana di Nazca in Perù, compiutamente visibili sola da molto in alto. Un omaggio alla natura immensa e al suo rapporto con l'uomo e con il territorio. Probabilmente, i disegni di Nazca sono offerte visive per gli dei del cielo, gli unici a poter godere appieno di tali sforzi sovrumani.

I complessi megalitici poco hanno a che vedere con una scala prettamente umana e sono costati sforzi enormi all'atto realizzativo. Sono quanto di più vicino possa esistere al raggiungimento della comunione con la natura da parte di quei primi costruttori. Un atto di offerta concreta al mondo soprannaturale e al contempo naturale che circondava quegli uomini. Una rappresentazione amorevole di qualcosa che era troppo al di sopra delle possibilità umane e che proprio per questo meritava un'adeguata fisicità fuori dalla scala umana, l'unica all'epoca conosciuta in maniera empirica.

Come abbiamo quindi visto sinora, il fuori scala è stato usato coscientemente già dall'epoca preistorica come metodo di una progettualità artistica intuitiva ma non per questo meno efficace.



Affreschi rupestri di Bhimbetka, Madhya Pradesh, India, 8000 a.C



Il ragno, Nazca, Perù, IV sec. a.C. - VI sec. d.C.

47 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 193.

2.2. Il Fuori scala nel mondo antico, le Sette Meraviglie e la corsa verso l'alto

Le prime civiltà e il fuori scala del potere

Dalle prime civiltà storiche conosciute, ereditiamo testimonianze più o meno frammentarie, ma ciò che di solito abbiamo avuto possibilità di vedere e studiare sono testimonianze di architetture e arti visive sopravvissute ai millenni, spesso opera di grandiosa capacità artistica e concettuale.

Molti dei primi strumenti compositivi dell'arte che è diretto patrimonio delle civiltà moderne erano già presenti in quei primi tentativi di rappresentare la storia e la cultura. Tramandare le conoscenze e contemporaneamente educare il fruitore dell'opera. E l'educazione può essere attuata in molti modi, sia sollecitando la parte del cervello più sensibile alla bellezza, sia quella più suscettibile alla paura e al rispetto nato nel timore o nella sincera ammirazione.

L'arte Egizia può essere perfetto esempio di ciò che può essere considerato fuori scala in arte e architettura.

"In primo luogo, essa (la piramide) è potere, Maestà. E' repressione, forza, denaro. Ma è anche frastornamento delle folle, costrizione dello spirito, infiacchimento della volontà, monotonia e dispersione. Essa è, mio faraone, la tua guardia più sicura."⁴⁸

La Piramide simboleggia perfettamente tutto ciò che è stato il fuori scala nell'arte Egizia, e Kadarè in questo estratto lo esemplifica in maniera mirabile.

Altri esempi sono quelli degli affreschi parietali rinvenuti nelle stesse tombe nobiliari.

Ancora scene di caccia o di battaglia, dove i Faraoni sono rappresentati in maniera esponenzialmente più grande rispetto ai propri sudditi. Spesso si riescono a trovare fino a tre, quattro scale gerarchiche diverse che si riverberano nella statura fisica delle persone rappresentate in una singola composizione. Dai nobili in scala reale, le donne a metà grandezza e gli schiavi spesso ad un quarto della grandezza dei primi. Come già intuito in epoca preistorica, il potere della scala di rappresentazione è enorme, soprattutto quando lo scopo della raffigurazione è l'esaltazione del potere e l'educazione di chi quel potere lo deve subire o sopportare.

Nei casi degli affreschi parietali funebri, l'uso del fuori scala per i protagonisti di tali cicli di storie funge in chiave educativa per le future generazioni di osservatori.

Anche la rappresentazione delle divinità segue questo schema, con il faraone spesso dimensionato alla pari con esse.

I bassorilievi dell'area mesopotamica, perfettamente comprensibili sin dall'epoca Assira e fino all'epoca Persiana, ebbero un'evoluzione non dissimile. Le tematiche delle rappresentazioni erano politiche più che religiose, ma l'obiettivo era lo stesso. Processioni di dignitari, preceduti dal re e seguiti dall'esercito e dai popoli vinti. O gli stessi nobili in piedi di fronte ad un enorme re assiso in trono. Una scala dimensionale accompagna i protagonisti fino a definirne rapidamente e senza ombra di dubbio status sociale e importanza.

Ritornando alla piramide, è indubbio che la concezione di una tale impressionante opera sia frutto di una concezione religiosa totalmente accentrata sulla figura chiave del potere, nella fattispecie il re divino. Non è un caso che quasi tutte le altre civiltà che hanno avuto uno sviluppo simile nella concezione religiosa e politica, fino a ritrovarsi ad avere una divinità al comando, abbiano avuto la piramide come simbolo supremo del potere. Simbolo che in certi casi si è riverberato sulla suddivisione gerarchica della società stessa. Come in alcuni casi di società dell'estremo oriente, Cina e Giappone, la prima delle quali ha avuto una produzione

⁴⁸ Kadarè, Ismail, *La Piramide*, Milano, Longanesi & C., 1997.

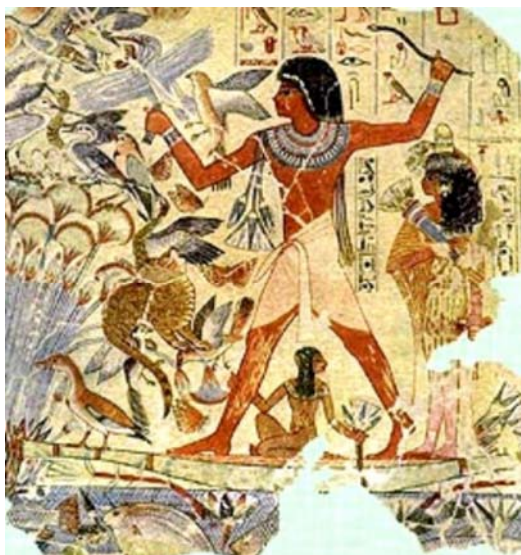
interessante di questo modello archetipico di architettura, poi sviluppatosi parallelamente attraverso il tipo della pagoda. Il modello del tumulo reale cinese dell'epoca arcaica aveva forma piramidale. Il più importante venne realizzato dal re Qin che per primo unificò l'impero nel VI secolo a.C. Le proporzioni erano immense tanto quanto la crudele aura che il gran re emanava anche da morto⁴⁹. La sola tomba piramidale era alta settantasei metri. E nelle gigantesche fosse adiacenti fu ritrovato nel 1974 il famoso esercito di terracotta. Nel Giappone arcaico i primi imperatori e imperatrici avevano simile sorte dopo la morte, simboleggiata anche dal seguito di terracotta, presente sia in Giappone che nel grande impero vicino:

“Quando la regina Himiko fu sepolta con i suoi cento schiavi, naturalmente si dovette costruire una tomba molto grande, cento passi di diametro, stando al Wei Chih. [...] Man mano che la stratificazione della società aumentava, chi apparteneva alle classi superiori voleva che il suo rango fosse evidente anche dopo la sua vita mortale. Proprio come le piramidi dell'antico Egitto, furono erette tombe maestose. Nel caso de Giappone si trattava di tumuli, kofun, circondati da statue cave di argilla, chiamate haniwa, “anelli d'argilla”.⁵⁰”

Le piramidi, vale la pena ricordarlo, sono state peraltro simbolo di potere religioso e sacrificio nelle civiltà precolombiane, società dove la divinità del potere influenzava quasi ogni aspetto della vita nelle città.

Comunque la si voglia mettere, la piramide è un archetipo fortissimo, simbolo di stabilità eterna, di elevazione potente al cielo, dove, tanto più grande e smisurato era il livello dimensionale raggiunto, tanto più grande era il potere espressamente esercitato da chi la faceva realizzare.

Di fatto, in maniera intuitiva e in mancanza di altri strumenti più efficaci, si è sempre provato a sperimentare con il fuori scala per dare definizione dello status del potere, sin dalle prime espressioni di civiltà organizzate.



Scena di caccia, Tebe, III mill. a.C.



Il re Ur costruisce un tempio, Lagash, Iraq, IV mil. a.C.

49 Kinoshita, Hiromi, *The First Emperor: China's Terracotta Army*, London, Jane Portal ed., 2007.

50 Henshall Kenneth G., *Storia del Giappone*, Milano, Mondadori, 1999-2004, 2005, p. 33.

Parlando di piramidi come archetipo dell'architettura smisurata, architettura che tra stupore, orgoglio e oppressione rappresentava al meglio il senso del potere dell'epoca antica, non si può non approdare a quel elenco di cosiddette *Meraviglie del mondo antico* che, pur cambiando i soggetti numerose volte, ha definito in maniera imperitura i canoni di ciò che il fuori scala poteva produrre in termini di rappresentazione del potere. Dando peraltro ispirazione a tutta una serie di meraviglie architettoniche che nei secoli successivi, e in tutto il mondo hanno preso il posto di quelle originali nell'immaginario collettivo.

Volendo elencarle, si possono citare la grande Piramide di Cheope, il Colosso di Rodi, il Faro di Alessandria, l'Artemision di Efeso, i Giardini Pensili e le mura di Babilonia, lo Zeus Fidiaco di Olimpia e il Mausoleo di Alicarnasso⁵¹.

E successivamente si sono volute aggiungere la Grande Muraglia Cinese, il Taj Mahal, i giganteschi Buddha dell'Asia centrale, il Colosseo e altre ancora⁵².

Il dato comune a tutte queste opere è la volontà degli autori di stupire con l'uso della magnificenza, una smisuratezza estetica e dimensionale che ha condotto la fama di queste opere, pur in buona parte scomparse, ad attraversare i secoli e giungere fino a noi. Gli storici dell'antichità, come Antipatro di Sidone nella *Anthologia graeca* (IX, 58), scritta intorno al 140 a.C., si dilungavano in dati dimensionali come il numero delle colonne, gli anni di realizzazione, l'altezza e la larghezza dell'oggetto o in certi casi, come per lo Zeus di Olimpia, la scala esagerata della scultura rispetto all'angustezza del suo contenitore. Tanto da affermare che "se il dio si fosse alzato in piedi avrebbe scoperchiato il tempio"⁵³. O, sempre per fare un esempio, come la descrizione biblica per il tempio di Re Salomone, dettagliata in ogni sua parte nel *Libro dei Re* del Vecchio Testamento.

Se la rappresentazione del potere in chiave pantagruelica è stata una buona motivazione per l'ideazione delle meraviglie, la loro aura immaginifica si è proiettata nel tempo per la loro unicità. Il loro essere particolari e di fatto irriproducibili, pena la loro perdita di valore ideale, leggendario.

Le Meraviglie del mondo antico nascono da archetipi classici come quello del muro, del giardino delle delizie, il mausoleo cilindrico, la piramide, l'essere super umano. Spesso emergono da un mondo dove una definizione canonica di bellezza è già stata espressa o è comunque in piena maturazione, come nel contesto artistico Ellenico o della Cina dei primi imperi. Ma le Meraviglie sono una reazione allo splendido *understatement* della perfezione classica. Nascono per emergere. E in un mondo dominato dalla ricerca di armonia di proporzioni, l'arma migliore per emergere è il sovvertimento di ogni proporzione, l'estremizzazione di ogni misura e canone conosciuto fino all'eccesso. Al simbolo per eccellenza. Al fuori scala per definizione. Infine, è importante ricordare come in un mondo tutto in scala, i pochi esempi al di fuori, spiccano sì, ma inevitabilmente si pongono come l'eccezione che conferma la regola.

Grazie a queste opere, l'uomo poté continuare quel discorso con il meraviglioso che aveva cominciato con il suo muto dialogo con la natura e con il suo mistero. Un dialogo con qualcosa di troppo grande per le proporzioni umane, qualcosa che si voleva immaginare paragonabile al divino.

E d'altronde, per chi vuole comunicare con chi guarda la terra dall'alto, se non da fuori il mondo umano, quale modo migliore che lasciare opere che ancora adesso si possono vedere dal satellite, come la Grande Muraglia o le Piramidi di Giza?

51 Clayton, Peter; Martin J. Price, *The Seven Wonders of the Ancient World*, New York, Routledge, 1990.

52 Informazioni tratte da <http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Wonders_of_the_World>, 2008, agg. 2009.

53 Strabone, *Geografia*, VIII 3, 30.



Piramide di Giza, Egitto, III mill. a.C.



Mausoleo di Alicarnasso, IV sec. a.C.



Colosso, Rodi, III sec. a.C.



Zeus di Fidia, Olimpia, 433 a.C.

La prima grande corsa verso l'alto

Con la conclusione del mondo classico e la momentanea cessazione di una ricerca armonica basata su ordini definiti in maniera esaustiva e apparentemente esausta, il periodo medievale si propone come un trampolino di lancio per una nuova spazialità del fuori scala. La nuova società urbana europea propone un nuovo modello tecnico, l'arco a sesto acuto con le sue novità strutturali, ma soprattutto un nuovo modello formale, figlio del desiderio e dell'ansia di raggiungere nuove vette in senso non solo metaforico.

E' l'epoca delle cattedrali e delle torri, sviluppatasi nello stesso periodo e in due contesti diversi. L'Europa dell'acquiescenza al potere della Chiesa e quella dello sveltante e nuovo potere dei Liberi Comuni. Non diversamente dal nostro attuale periodo storico, anche l'Europa del medioevo proponeva una gara verso l'alto che forse non si era mai vista in precedenza nella storia dell'uomo.

La gara non era solo tra chi riuscisse a sviluppare maggiormente in altezza oggetti sempre più estremi. Un altro aspetto fondamentale di questi superoggetti nei centri cittadini era la loro inopinata capacità di colpire l'osservatore con un forte effetto sorpresa. Come il passaggio tra il vicolo, e un'improvvisa apertura con una torre in primo piano e a pochi metri di distanza dall'osservatore. Lo sguardo, un momento prima riesce a mettere a fuoco e il momento dopo non ne è più in grado per il cambio di scala improvviso. Le grandi cattedrali, soprattutto del nord Europa hanno la doppia capacità di fornire un effetto di fuori scala psicologico. Basta vedere da lontano una città come Strasburgo, perlomeno il suo centro storico. Da lontano sembra il profilo di una nave, altezza costante con un grande elemento svettante, come una vela. La prospettiva cambia man mano che ci avviciniamo al centro e ci addentriamo nelle strade strette e basse. La grande cattedrale scompare fino a ricomparire davanti al nostro sguardo più grande che mai, sorprendendoci e colpendoci una seconda volta ancora. Quando non c'è l'effetto sorpresa, c'è il diretto e conosciuto rapporto tra il fuori scala urbano all'interno di una piazza e il contesto di case basse circostanti come nel caso della cattedrale di Orvieto.

Non siamo più dell'ambito del meraviglioso. La complessa società medievale forse ammetteva in maniera minore la possibilità di poche meraviglie in mano a poche grandi civiltà. La frammentarietà delle nuove nazioni e città europee richiedeva un più stretto rapporto tra il fuori scala urbano e il contesto della città o delle diocesi. Risultò altresì necessaria la gara d'indipendenza culturale che generò la corsa verso l'alto sia nei nuovi comuni e nelle signorie così come nelle sedi vescovili. Tanto che la pur alta torre della lanterna di Genova, pur svettante nei suoi 77 metri di altezza, non venne mai considerata una meraviglia nel senso antico del termine. Ma rimaneva pur sempre segno del potere acquisito dalla Repubblica Marinara. E un felice fuori scala all'interno del panorama cittadino.

Tornando al ruolo delle cattedrali nelle città medievali, il loro essere fuori misura rispetto ai loro contesti è materia analizzata spesso e mi basterà riportare un interessante saggio di Vittorio Franchetti Pardo dal titolo "Città, architetture, maestranze tra tarda antichità ed età moderna". In questo volume, c'è un capitolo, "Il Duomo di Orvieto: un *fuori scala* medievale", nel quale si tenta un'operazione particolarmente difficile e pertanto anche di gran valore scientifico: si cerca di dimostrare l'esistenza di un fattore oggettivo di "fuoriscaletà" prendendo come esempio di studio il Duomo di Orvieto, e mettendolo a confronto con le cattedrali di Firenze e di Siena.

"Il concetto di "fuori scala" del Duomo di Orvieto traspare ed affiora continuamente, magari anche soltanto quale annotazione sulla grandiosità dell'edificio, sia nelle osservazioni di visitatori e viaggiatori, sia in immagini figurative di varia natura, sia infine, negli scritti di studiosi di cose orvietane in generale.

Sono stato così indotto a riflettere che doveva essere possibile, mediante una attenta ricognizione ed analisi storica, scoprire le ragioni oggettive, quelle cioè intrinseche alle qualità ed alle vicende del monumento, del perdurare nel tempo di un fenomeno (l'effetto del "fuori scala") che per sua natura sarebbe logico far rientrare nella sfera del soggettivo."⁵⁴

Avendo a disposizione un'ampia casistica di edifici religiosi sviluppatisi nello stesso periodo in Italia centrale e ponendo una serie di parametri teoricamente comuni e paragonabili come la densità abitativa, l'altezza degli edifici circostanti, l'ampiezza in forma e dimensione della piazza, il rapporto tra l'altezza e la larghezza della facciata della chiesa e lo spazio antistante ad essa, Pardo prova a dimostrare come esistano una serie di invarianti che possono aiutare a definire un modello

54 Franchetti Pardo, Vittorio, *Città, architetture, maestranze tra tarda antichità ed età moderna*, Milano-Roma, Jaca Book, 2001, p. 155.

comunemente e tecnicamente accettabile di fuori scala. Dopo numerose pagine di calcoli, paragoni ed esempi, l'autore giunge alla conclusione che in linea di massima, un metodo empirico per la realizzazione di un fuori scala urbano è esistito, ma che la complicazione del metodo di ricerca non rende né agevole né certo il risultato d'analisi. E' altresì importante sottolineare come tra i parametri di ricerca, Franchetti Pardo inserisca la storicizzazione delle descrizioni e delle opinioni comuni nel tempo relative al concetto di fuori scala applicato al Duomo.

"In terzo luogo va analizzato il quadro complessivo, ambiguo e sfuggente ma pur sempre significativo, fornito dall'insieme delle descrizioni e raffigurazioni che, nei secoli, hanno avuto per oggetto la cattedrale orvietana. Proprio queste, infatti, avendo contribuito a diffonderne una speciale "immagine" (più spesso prodotto "mentale" che documento), potrebbero essere responsabili del consolidarsi nel tempo di una *communis opinio* (appunto l'effetto di "fuori scala") tanto diffusa da apparire verità oggettiva. Ma in tal caso quell'effetto andrebbe riguardato come valore "aggiunto": un indotto culturale piuttosto che una qualità intrinseca al monumento.⁵⁵"

E' ad ogni modo interessante notare ancora una volta come per l'uomo occidentale sia spesso fondamentale cercare di trovare una definizione universalmente accettata di qualunque concetto, fosse anche indefinito come il fuori scala. Ed è altrettanto importante sottolineare come certe volte sia più frustrante cercare di definire qualcosa che è importante ma probabilmente innato nell'animo umano.

Comunque la società italiana comunale e repubblicana del tempo non ammetteva il puro strapotere della Chiesa. Nei contesti urbani dove la cattedrale era presente, bisognava sempre porre un contraltare civile, fosse il Palazzo Comunale o quello del Podestà. Se in coabitazione con la Chiesa, di solito il Palazzo dominava la piazza dal lato opposto ad essa. Se la Chiesa era preponderante era allora saggio realizzare il Palazzo in una piazza dedicata.

Con progetti di fuori scala comunque pensati in relazione al contesto in maniera quindi diversa dalle Meraviglie antiche, dove il fuori scala era più relazionato all'uomo, si riusciva con un dispendio minore di dimensioni e materiali ad ottenere sensazioni di grande effetto. E questo è il caso già anticipato delle grandi cattedrali del Nord Europa.

Il senso d'incombenza dovuto all'obbligatorio e ravvicinato punto di osservazione degli edifici gotici medievali non può non portare ad un forte *effetto sorpresa*. Difficilmente si è preparati a tanta apparente imponenza di solito non comprensibile totalmente ad un primo sguardo. Un esempio mirabile di questo tipo di ricerca è la Cattedrale di San Vito a Praga. Celata da un sistema murario piuttosto elevato, appare in tutta la sua magnificenza solo all'improvviso in una piazzetta ristrettissima che aiuta a farla sembrare ancora più imponente. Decisamente non si è preparati a cogliere le reali dimensioni della cattedrale che appare smisurata e non rappresentabile. E d'altronde l'effetto doveva essere quello, come trovarsi di fronte ad un'improvvisa manifestazione del Divino. E la spontaneità di inchinarsi doveva sorgere a quel punto naturale di più.

E' inutile sottolineare come questi splendidi edifici rappresentassero un manifesto religioso e politico nel quale il fuori scala era uno dei caratteri principali, più ancora della semplice dimensione verticale. Il controllo sul contesto, sugli spazi urbani limitrofi, sulle dimensioni di ogni singolo elemento era totale e tutto diretto nella dimensione del fuori scala visivo. Senz'altro lo straniamento era una delle dimensioni possibili all'improvviso cospetto di questi giganti.

55 Franchetti Pardo, Vittorio, *Città, architetture, maestranze tra tarda antichità ed età moderna*, Milano-Roma, Jaca Book, 2001, p.157.

Per quanto riguarda le torri comunali e signorili del periodo medievale il discorso è meno legato all'effetto sorpresa, pur presente nel tessuto urbano, e più alla pura sproporzione tra base e altezza degli edifici. In certi casi come a Bologna, Lucca o San Gimignano l'effetto è imponente e sembra veramente di osservare dei solerti guardiani della sicurezza cittadina. Di fatto lo erano, così come ancora una volta erano simbolo sia di potere politico ed economico, per le famiglie nobiliari o di banchieri che le concepivano.

Parlando di San Gimignano, è inoltre curioso notare come spesso la si paragoni ad una Manhattan medievale. Nella città toscana, il numero di torri giunse a raggiungere la considerevole cifra di settanta⁵⁶. Certo la selva di torri accomuna i due profili ma è ancora più interessante notare come entrambe le città incarnino un modello di *Opera Collettiva*. Una sorta di fuori scala realizzato non a tavolino ma modellato attraverso fasi successive, quasi uno smisurato naturale, affinato nel tempo come il Grand Canyon. E in effetti, differentemente da altri esempi di città turrite, sia Manhattan che San Gimignano sono perfettamente in scala con se stesse ponendosi al di fuori del punto di vista dell'osservatore. Come il Grand Canyon.

L'Umanesimo "disumanizzante"

Come già accennato nell'introduzione, i periodi successivi al Medioevo, in Europa, si occuparono prevalentemente di riportare la figura dell'uomo come base di partenza per un'architettura che si potesse dire a scala umana o quanto meno relazionata all'essere umano. Si ripresero le analisi sulle proporzioni del corpo, come ben esemplificato dagli studi di Leonardo, Brunelleschi e da altri artisti Rinascimentali e si cominciò di nuovo a porre la geometria e l'ordine architettonico come base per la *Nuova Architettura*. Si rimise mano al trattato Vitruviano del *De Architectura*⁵⁷ e se ne scrissero di nuovi come la triade Albertiana *De Re Edificatoria*, *De Pictura* e del *De statua*. I risultati furono tali e tanti che ridefinirono in breve tempo quasi tutta l'architettura e l'arte figurativa occidentale per i quattro secoli successivi.

Ma la rivoluzione dell'ordine teorico e filosofico Rinascimentale conteneva in se i germi di una umana splendida superbia che ha in seguito condotto poi a generazioni di capolavori. Il già citato Ordine Gigante, divenuto celebre con Michelangelo e Palladio ed in seguito usato da generazioni di altri grandi architetti, nasceva dall'esigenza di apportare maggiore limpidezza al disegno delle facciate, visualizzare meglio le gerarchie.

Evidenziare alcuni elementi decorativi dall'ordine costituito per creare nuovi punti di interesse, sviare l'attenzione da un contesto predefinito per creare sempre nuove gerarchie. In arte come in architettura. Nella Cappella Sistina, come nel Palazzo dei Conservatori al Campidoglio, come infine nella tomba di Papa Giulio II già analizzata nell'introduzione.

L'Ordine Gigante (o Colossale) è un fuori scala teorizzato ed eseguito nel giro di breve tempo⁵⁸, forse uno dei pochissimi casi nella storia dell'architettura antica. Erano esistiti in precedenza casi di Ordini Giganti realizzati, uno dei primi esempi è offerto dalle pareti interne del tempio romano, detto erroneamente di Bacco, a Baalbek, ma non esisteva una reale teorizzazione. L'Ordine Gigante si basa fondamentalmente su un inganno percettivo, sul significato trasfigurato della

56 Belski, Maria Pia, *Rappresentatività in «Particolari di progettazione»*, Centro Stampa Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1997-1998, 181.

57 La prima traduzione in volgare è di Francesco di Giorgio Martini ; AA. VV., *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

58 Per la prima volta da Leon Battista Alberti per la chiesa di San Sebastiano del 1460 e per la Basilica di Sant'Andrea a Mantova nel 1470-72 ; Borsi Franco, *Leon Battista Alberti: Opera completa*, Milano, Electa, 1973.

relazione che c'è tra forma e dimensione. Uno scardinamento del ciclo delle priorità architettoniche, colonne- capitelli- trabeazioni, pochi decenni dopo la sua riscoperta nel primo Rinascimento. Quei finestroni della cupola di San Pietro, così esageratamente grandi da riuscire a non sembrarlo, grazie ad un sapiente uso dell'illusionismo, sono forse l'anticamera per la demolizione del concetto di Umanesimo in architettura.

O forse semplicemente sono una realistica presa d'atto del fatto che il punto di vista dell'uomo non può essere sempre preso come linea di riferimento imperitura.

L'uomo pensa con quelle finestre di essere al centro della sua rivoluzione di proporzione in scala umana. E lo può credere solo grazie al sapiente inganno di una mente progettuale geniale come quella del Buonarroti.

Illusionismo come fuori scala? Probabilmente sì, come è senz'altro certo che l'esempio di Michelangelo, ben tracciato dall'Alberti prima di lui, è stato ben raccolto da architetti come Palladio e Giulio Romano, che insieme al loro ispiratore hanno contribuito a segnare la strada per l'architettura illusionistica (ma scopertamente onesta) Barocca e quella Neoclassica successiva. E così l'*Illusionismo* abbinato al Gigantismo è la tecnica utilizzata per stupire e impressionare il pubblico, con l'ottenimento di una partecipe contemplazione. Palladio, per esempio, se ne servirà ampiamente soprattutto per la Loggia del Capitano e per il Palazzo da Porto, entrambi a Vicenza. Ma ad ogni ripresa di tali temi architettonici, il germe del fuori scala sia umano che proporzionale si faceva sempre più strada, aiutato dal fatto che la nuova architettura era ora concepita non per essere osservata di scorcio o di sorpresa, come le Gotiche cattedrali, ma per essere ammirata nella sua interezza da un contesto urbano più ampio e a sua volta progettato per contenerla.

E d'altronde il rapporto di scala contestuale, più ancora di quello umano è forse una illusione tutta occidentale, tenendo conto che già da tempo e poi nello stesso periodo delle rivoluzioni Rinascimentali Europee, in contesti Asiatici e Centro-Americani le città prendevano forme e proporzioni affatto diverse e più somiglianti a enormi campi da gioco per grandiose divinità. Proporzioni che, forse non sapendolo, in Occidente avremo emulato qualche tempo più tardi, durante il sanguinoso Secolo Breve.



Orvieto, Duomo, XIV sec.



Colonia, Cattedrale, XIII sec.

2.3. Tra Fuori scala e Potere; Monumentalità e Schiacciamento tra '800 e '900

Antichi e nuovi Regimi, nuove e vecchie sproporzioni

Il periodo tra il Settecento e l'Ottocento ha visto svilupparsi fino a completa maturazione quei principi architettonici sviluppatosi durante il Rinascimento che vedevano nel palazzo del potere il fulcro dell'architettura civile e quindi non necessariamente religiosa. Le teorie e i modelli di Palladio avevano ampiamente superato i confini veneti. Quell'ordine gigante usato in maniera così elegante da Michelangelo per il Campidoglio era diventato patrimonio europeo. Il Louvre era concepito sullo stesso principio, esteso però fino a raggiungere dimensioni più che colossali. L'ordine gigante non era più teso alla sottolineatura di volute corrette proporzioni: era divenuto parte integrante di un più vasto sistema urbano. Definitivamente non più umano e nuovamente sempre più correlato ad una dimensione del potere che tendeva al divino. L'*Ancien Regime* sviluppatosi in Francia a partire dal Re Sole era divenuto sempre più vicino ad un regime teocratico con un Re anacronisticamente voluto da Dio. Versailles il nuovo Olimpo.

Il Neoclassicismo è il linguaggio prescelto, ma il fine è la glorificazione del regime. Qualunque esso fosse; non tanto diversamente da situazioni analoghe in epoche passate e, purtroppo, successive. Parigi, Berlino, Londra sono le nuove frontiere dello smisurato. A partire dal settecento e a proseguire nel secolo successivo la ricerca del gigante diviene una parola d'ordine in arte e in architettura.

Un architetto, non a caso senza realizzazioni concrete, poté in qualche modo dettare un gusto, imprimere un personale sigillo ad un'epoca alla ricerca di grandiose realizzazioni estetiche fuori misura.

Etienne-Louis Boullée nella sua matura ricerca di un'architettura per lo Stato si rifaceva ai modelli romani più che a quelli greci. Era più interessato, diversamente dai suoi contemporanei, alla grandiosità del risultato più che alla correttezza tecnica e di ordine delle architetture. Dopo una gioventù con ambizioni di pittore ed una vita di onesto professionismo avara di successi, decise in senescenza di dedicarsi a ciò che la sua immaginazione gli suggeriva: forme pure, immense basiliche, cenotafi grandi come montagne. Progetti all'epoca irrealizzabili e proprio per questo ancor più suggestivi per chi è venuto dopo di lui.

Il regista Peter Greenaway durante la lavorazione del suo lungometraggio "il ventre dell'architetto" ha affermato di aver preso molta ispirazione dalla vita e dalle opere di Boullée, forse anche per le difficoltà rispettivamente incontrate nella accettazione delle proprie opere. D'altronde Boullée è la chiave di volta su cui si esprime l'estetica del film. Così il regista inglese si esprimeva a riguardo dell'architetto francese:

"Paradossalmente la prima ambizione di **Boullée** di diventare pittore si è realizzata proprio da architetto, perché c'è qualcosa di straordinario nei suoi disegni, non si tratta di erigere spazi in termini architettonici, ma di creare stati d'animo e atmosfera e un senso della scala che ho trovato sorprendente. Un'altra cosa molto interessante è che nessuno dei suoi progetti è mai stato realizzato, nonostante la loro importanza tecnica.⁵⁹"

Greenaway individua in Boullée un aspetto importantissimo del lavorare fuori scala: la creazione di uno stato d'animo diverso dal solito. D'altronde *fuori* è diverso dal *dentro*, dalla normalità, dalla consuetudine. Già in passato il fuori scala era stato usato con questa accezione. Da ora in poi, gradualmente si andrà oltre, l'uso del

59 Intervista concessa nel 1987 da Greenaway, Peter, *Il ventre dell'architetto* (1987), in «*ActivCinema, rivista attiva di archeologia cinematografica*», <http://www.activitaly.it/immaginicinema/greenaway_1.htm>, 2000, agg. 2007.

fuori scala per infondere rispetto, si cercherà di agire direttamente sugli strati più profondi dell'animo. Inoltre legge in Boullée quello stile immaginifico che pochi anni più tardi avrebbe spinto ben altri moti rivoluzionari e controrivoluzionari:

"[...] Non bisogna dimenticare che egli visse nella Francia prerivoluzionaria; se **Robespierre** fosse vissuto più a lungo ci sarebbe potuta essere una collaborazione fra loro e i risultati si possono facilmente immaginare. Mi affascina la sua ispirazione per i vasti progetti municipali, edifici per la Grand'Opéra, i grandi ponti sulla Senna... [...]⁶⁰"

E l'ispirazione che Boullée trasse dalla Roma da lui in qualche modo solo idealizzata, paradossalmente finirà per influenzare in qualche modo le "future Rome" del XX secolo. Quelle delle grandi dittature totalitarie. Ancora Greenaway:

"[...]Egli aveva una passione necrofila per la morte, e ancora una volta ciò richiama alla memoria Roma che nei 2500 anni della sua storia ha sempre evidenziato una vena di **"fascismo necrofilo"** nell'architettura: la prima Repubblica, la Roma classica, l'impero Romano, il periodo Bizantino, il Cristianesimo, la Controriforma, il Diciannovesimo secolo, il Fascismo, Mussolini: una storia che prova sempre interesse per la morte e la gloria, sicuramente requisiti del fascismo. Boullée ha dato un contributo alla continuazione dell'idea di architettura totalitaria. Un'architettura che rende il genere umano "minuto", che in qualche modo non considera i requisiti di edificio pubblico.⁶¹"

Dove per *pubblico* ovviamente si intende non solo l'interesse che si deve soddisfare, quanto la dimensione ideale che si deve assumere. E certo l'architettura di Boullée non ha spesso teso a soddisfare tali requisiti, soprattutto il secondo.

I regimi immediatamente successivi alla sua epoca, a partire dall'impero Napoleonico, per non parlare dei regimi della Restaurazione, adottarono rapidamente il suo linguaggio, sia in arte che in architettura.

La cosa che colpisce maggiormente dell'architettura di Boullée, come dei suoi eponimi, è l'intenso utilizzo di figure pure, estremizzate nella propria dimensione archetipica. Sfere, piramidi, archi e volte. Figure classiche ma trattate in maniera innovativa, quasi scioccante per i suoi contemporanei. Figure che non possono essere dimenticate in fretta, e non lo furono. Grandiose biblioteche, mastodontiche basiliche e mausolei. E la figura umana, sempre presente e sempre minuscola, insignificante di fronte alla maestosità delle forme pure⁶².

E' affascinante notare come sia il Neoclassicismo che il Romanticismo adottassero nuovamente principi filosofici tendenti in definitiva a presentare l'uomo comune come minuscolo, magari eroico, co-protagonista di immensità, partorite dall'uomo o dalla natura. Due movimenti antitetici che si scontravano su un terreno simile e con armi analoghe.

Dipinti immensi e dallo spirito educativo, realistici e mitologici dovevano riempire l'immaginario dell'osservatore ed educarlo al contempo. Grandi mausolei con ordini giganti, giardini pubblici sconfinati, nuovi "Pantheon", palazzi del potere alti e ingombranti stagliati su piazze ad emiciclo, quasi nuovi Fori Imperiali. E nello stesso tempo grandiosi castelli finto-medievali poi *Disneyanamente* ripresi a simbolo di qualcosa che non può essere raggiunto se non affrontando i propri demoni interiori. Démoni ben rappresentati quindi dalla pittura Romantica dell'epoca, con autori come Caspar David Friedrich decisi a rappresentare di nuovo, dopo millenni, quel rapporto tra il minuscolo e l'immenso, l'uomo e la natura onnipotente.

60 Intervista concessa nel 1987 da Greenaway, Peter, *Il ventre dell'architetto (1987)*, in «*ActivCinema, rivista attiva di archeologia cinematografica*», <http://www.activitaly.it/immaginicinema/greenaway_1.htm>, 2000, agg. 2007.

61 Ibidem.

62 Middleton, Robin, Watkin, David, *Architettura dell'Ottocento*, Venezia, Electa, 2001.

I suoi quadri come il "Viandante sul mare di nebbia" (1818), "Il naufragio della Speranza (Il mare di ghiaccio, 1824)", "Le bianche scogliere di Rügen" (1818) e "Abbazia nel querceto" (1810) sono una conferma della piccolezza dell'uomo del suo non essere in scala con la natura, in maniera non dissimile dall'uomo primitivo. E come quei primi uomini, per l'uomo Romantico il rispetto per il fuori scala naturale è nuovamente al centro dell'attenzione. La religiosità che pervade queste opere è simbolicamente cristiana, ma il senso di stupore presente è, di nuovo, genuinamente arcaico. Stupore, ammirazione e timore. Parole che ricorrono spesso in ambito romantico e così individuate dal Tassi per Friedrich:

"[...]i contenuti di Friedrich sono profondamente romantici, sono cioè l'espressione del sublime, del misterioso, dello sconosciuto, basati sempre sulla vita dei sentimenti... sul rapporto uomo-natura, finitezza dell'uomo e infinità della natura, solitudine individuale e comunione dell'universo [...]. Proprio quello che si attua nelle opere di Friedrich, una delle ragioni che spiegano perché di fronte ad esse ci prende un senso di rapimento, di vitalità, di suprema ammirazione e di misterioso disagio..."⁶³.

L'uomo romantico però è uomo eroico. Può essere schiacciato dalla natura e dalle proprie piccole dimensioni, sconfitto, ma non vinto. Può sentirsi piccolo, ma è ricco di fede nella Provvidenza e nelle proprie forze.

Lo stesso non si può però dire dell'uomo comune. L'uomo comune occidentale subisce la grande dimensione, l'eccesso di scala. E la ricca e potente classe al potere sia dell'Ancien Regime, sia dei periodi Napoleonico, post-Napoleonico lo hanno capito bene.

Si ritornò di fatto ad un'epoca di "Classico politico" e la lezione di Boullée venne assimilata in fretta. Lo schiacciamento ritornò ad essere parola d'ordine. Grazie a questo strumento, generatore di nuovi valori urbani estremi, si venne a creare tutto quel sistema di valori architettonici che dettò legge durante i duri anni delle grandi dittature. E l'uomo comune ritornò ad essere suddito prima di poter avere assaporato pienamente il piacere di diventare cittadino. Straniato nella sua stessa civiltà.



Biblioteca Reale, E.L. Boullée, 1785



Viandante sul mare di nebbia, C. D. Friedrich, 1818

63 Tassi, Roberto, *Caspar David Friedrich*, Milano, Fabbri ed., 1966.

Il fuori scala totalitario

"Lasciate che un umile contadino, - spiega il dittatore tedesco al suo architetto, - metta piede nel nostro grande grande palazzo a cupola di Berlino: resterà senza fiato, e capirà subito a chi deve obbedienza"⁶⁴.

Di recente, un'ampia bibliografia pubblicata sul rapporto che intercorre tra politica e architettura nelle dittature totalitarie sta contribuendo a gettare nuova luce al valore che il fuori scala ha rivestito nelle menti dei capi di stato, prima ancora che in quelle degli architetti di regime. La summenzionata frase di Adolf Hitler è un manifesto di architettura basato sul fuori scala. Come ben illustrato da una mostra di qualche tempo fa tenutasi a Berlino sul tema della nuova capitale pensata da Speer e dal dittatore⁶⁵, le proporzioni oltre l'estremo degli edifici erano tutto.

Prima ancora della forma o dello stile.

Già l'architettura fascista di Piacentini e Brasini aveva cominciato una sperimentazione sulla grande dimensione, mantenendosi però sul solco di una tradizione di assialità, stili e materiali che proseguiva dal Rinascimento. E per un breve periodo c'era stata una sorta di competizione tra le due dittature sul tipo di magniloquenza che l'architettura di stato dovesse possedere.

Ma, come proprio Piacentini aveva scoperto con stupore quando era riuscito a vedere i progetti di Speer per la nuova *Germania*, la nuova capitale, quella supposta gara di grandezza tra le due dittature non poteva avere che una vincitrice:

"il metro d'oggi in Germania è fatto di mille centimetri"⁶⁶.

La sopraffazione, l'essere soverchianti rispetto al passato, al più debole, al suddito si ritrova più che bene nel piano della grande *Germania*, la nuova capitale del "Reich millenario". Il nuovo arco di trionfo, viene concepito mastodonticamente più grande della storica Porta di Brandeburgo. Per far sì che chiunque capisca la differenza tra il vecchio regime borghese e la nuova nazione fondata sul predominio e sulla potenza, Hitler fa immaginare il nuovo arco con fornici talmente grandi da poter contenere la porta di Brandeburgo stessa, lasciata al di sotto della nuova struttura. Simbologia anche banale nel suo essere fuori scala. Ma di sicuro impatto.

Il vecchio è schiacciato dal nuovo, come il nuovo uomo germanico doveva schiacciare programmaticamente il più vecchio e debole mitteleuropeo.

In ambito totalitario, l'interesse comune di un popolo deve essere messo al servizio di un'unica entità al comando. Non sono ammesse deviazioni, né pensieri discordanti. Tutto deve contribuire a formare un'unica entità mentale per il popolo. I discorsi, le vittorie militari. Sicuramente l'architettura.

"L'Auditorio (di Speer a Berlino) è l'edificio più imponente in assoluto, il più grande del mondo, il nuovo simbolo della Berlino hitleriana. Il dittatore gli attribuisce un enorme potere di influenza psicologica sulle masse. E' convinto che possa trasmettere al popolo una forza travolgente, più grande ancora dell'euforia di una vittoria militare"⁶⁷.

E ancora:

64 Hitler a colloquio con Albert Speer. Cit. J. Fest, *Speer. Una biografia*, Milano, Garzanti, 2004, cit.p.89; A.Speer, *Diari segreti di Spandau*, Milano, Mondadori, 1976, cit. p.23

65 La mostra, dal nome "Myth Germania – Shadows and Traces of the Imperial Capital", si è tenuta a Berlino dal 15/03/08 al 31/12/08, <<http://www.spiegel.de/international/germany/0,1518,540558,00.html>>, 2008, agg. 2008.

66 Piacentini, Marcello, *Premesse e caratteri dell'architettura attuale tedesca*, in «Architettura», 08/1939, 8.

67 Nicoloso P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008, p. 247.

“Queste dimensioni sbalorditive avrebbero infuso nell'animo del visitatore un senso mistico. L'Auditorio sarà concepito come un vero e proprio luogo di culto del nazismo, immaginato come un vero e proprio tempio religioso⁶⁸ “con un significato non diverso da quello che la Basilica di San Pietro ha per il mondo cattolico”⁶⁹”

Mussolini la pensava in maniera simile e Roma doveva essere il suo lascito per la costruzione del nuovo uomo Italiano. Non era certo un caso che l'Esposizione Universale del 1942 fosse pensata a ridosso di queste grandi innovazioni urbanistiche.

“Nel complesso la Variante del 1941 traccia un piano “imperiale”, di “importanza mondiale”, che mira a “fare della capitale e dei suoi meravigliosi dintorni una sola grande unità”, un'opera “tale da sgomentare per la sua grandiosità”. Non può non colpire la comune finalità psicologica assegnata all'architettura, in Italia da Piacentini, in Germania da Speer: servirsi della sua grandiosità per sgomentare, per impaurire, per dominare le masse”⁷⁰.

Entrambi i piani urbani, di Roma e di Berlino, sconfinavano abbondantemente nel fuori scala, sia a livello di contesto urbano, che a livello di scala umana, volutamente violentata, concettualmente, a prescindere. Si può parlare inoltre di risultato raggiunto a tavolino in quanto la scala smisurata era direttamente finalizzata agli scopi di mantenimento del potere e aumento del timore. Forse per la prima volta nella storia viene teorizzato e attuato ciò che in passato, nei grandi palazzi degli imperatori romani od orientali, si era solo potuto supporre.

“In un rapporto segreto ai comandi della Wehrmacht (Hitler) spiega che la sua architettura risponde ad un “freddo calcolo”, trasmettere al popolo tedesco la convinzione di non essere inferiore a nessuno. Perciò la dimensione colossale compare ovunque. [...] Per raggiungere lo studio di Hitler sarebbe stato necessario percorrere un corridoio affiancato da colonne lungo 500 metri.⁷¹ Il messaggio indirizzato al visitatore costretto a una lunga marcia di avvicinamento è chiaro: “deve provare la sensazione [...] di essere venuto a vedere il padrone del mondo”.⁷²”

Il fuori scala in grande va esibito da sempre. E' un segnale che richiama e attrae attenzione. Senz'altro anche le sperimentazioni delle Esposizioni Universali del XIX secolo avevano potuto tracciare una strada poi seguita dalle dittature Totalitarie. Hitler era affascinato da Parigi, dai suoi simboli, dal Louvre agli Champs-Élysées, dal maestoso arco di Trionfo alla Tour Eiffel. E dalle grandi architetture della Roma antica. E voleva oscurare quei primati dimensionali.

L'Unione Sovietica del periodo post-concorso per il Palazzo dei Soviet era divenuta, da laboratorio artistico e di idee, una pesante fabbrica di gigantismo urbano e architettonico. Emblematica la predominanza di architetti come Boris Jofan (1891-1976), Vladimir Seuko (1878-1939) e Vladimir Gel'frejch (1885-1967) in quasi tutti i principali progetti di regime. Il Nuovo Palazzo dei Soviet, fulcro dell'urbanistica Staliniana della nuova Mosca, doveva gareggiare con i più alti grattacieli dell'Occidente proponendo una visione di Lenin alta più di 50 metri innestata su un basamento di più di 300 metri. Questo tipo di architettura ha di recente trovato

68 Ibidem, p. 244.

69 Speer Albert, *Memorie del III Reich*, Milano, Mondadori, 1996, p.185.

70 Nicoloso P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008, p. 244.

71 Ibidem, p. 248.

72 Fest, Joachim, *Speer. Una biografia*, Milano, Garzanti, 2004, p. 23.

schiere di nuovi studiosi e un interessante sito internet di riferimento per progetti inerenti quegli anni, "Unrealised Moscow"⁷³.

La sindrome del "fuoriscala sinistro" sviluppatasi pienamente dopo il primo dopoguerra era comunque diventata patrimonio comune mondiale in pochissimo tempo. Le Esposizioni Universali di Parigi del '37 e di New York del '39 sono un ottimo esempio del tipo di architettura in grande scala che avrebbe potuto prendere piede se non ci fosse poi stato lo scoppio del II conflitto mondiale. I complessi di statue giganti dei padiglioni tedesco e sovietico si guardavano l'un l'altro, ma buona parte dei padiglioni delle altre nazioni, Francia e Stati Uniti compresi usavano linguaggi e dimensioni simili.

Il fuori scala era già stato in precedenza un mezzo per l'affermazione di chi era al potere. E per focalizzare l'attenzione su di esso. Un'emergenza.

Con i totalitarismi il salto è stato più radicale. Adesso le dimensioni degli edifici servono quasi solo unicamente a soffocare le individualità. Il punto di vista è sovrapersonale. Il disegno simmetrico dei nuovi piani urbani, ogni equilibrio nella composizione può essere visto solo in due modi: attraverso il plastico, visibile però solo dal dittatore demiurgo, o da molto lontano. In entrambi i casi il singolo essere pensante non viene preso in considerazione nel grande disegno. Può e in effetti ne sarà costretto, farne parte perso insieme alla massa non pensante.

"Nessuna forma d'arte è così in grado di esprimere potere e grandiosità e di sopraffare l'individuale come l'architettura monumentale. Questo è particolarmente evidente nei progetti non realizzati, permeati di grandiosità faraonica, [...] come quello del Palazzo dei Soviet o del padiglione a cupola di Berlino [...]"⁷⁴.

La meraviglia per il fuori scala, il senso di stupore ha lasciato il posto alla soverchiante potenza del pesante. Grazie anche e soprattutto alla moderna massificazione mediatica dalla quale l'uomo del primo novecento non aveva ancora difese.

Lo schiacciamento è completo.

Quando si parla di dimensioni estreme, non si può infine trascurare di citare il concetto di "megamacchina" che Mumford Lewis aveva coniato per definire il fulcro dell'esistenza di ogni regime totalitario. La parola stessa, nella sua costruzione, rimanda ad un principio di fuori scala politico e sociale⁷⁵.

Ed è inoltre interessante notare come i modelli simbolico-urbani totalitari siano stati adottati dai piani architettonici di città democratiche come Washington, Parigi o Bruxelles, negli stessi anni. Basti pensare alle spianate monumentali e allo stile del Jefferson Memorial del '43, al complesso del Trocadero del '37 o infine alla nuova Biblioteca Nazionale del Belgio, progettata nel '35.

Lo straniamento dovuto alle proporzioni estreme dei nuovi contesti urbani saranno un marchio indelebile per la concezione del fuori scala in architettura. Diventeranno metro di paragone imprescindibile non solo per le dittature totalitarie del secondo dopoguerra come quelle di Romania, Corea del Nord, e più di recente Bielorussia e in genere molte delle Repubbliche ex-sovietiche centro asiatiche; in generale insegneranno come un contesto basato sul fuori scala possa realmente influire sulla psiche di un'intera nazione.

Alcune società, rette (anche solo per brevi periodi) da dittature di tipo totalitario, non ne hanno adottato il sistema del fuori scala come preminente nelle loro politiche

73 Mostra online sulla futura Mosca di Stalin, *Unrealised Moscow*,
<http://www.muar.ru/ve/2003/moscow/index_e.htm>, 2005, agg. 2008.

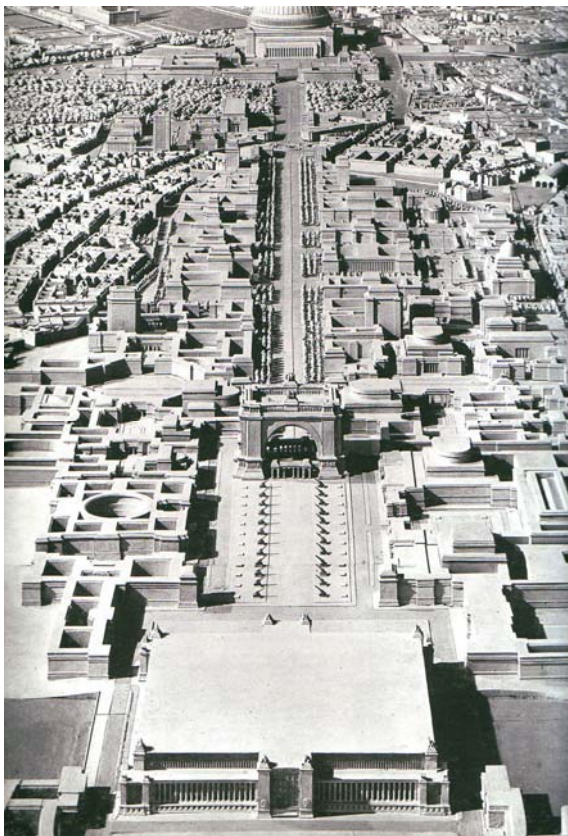
74 Gunther, Hans, *Lo stato totalitario come sintesi delle arti*, articolo pubblicato su AA.VV., «SocrealistiLeskij kanon», a cura di E. Dobrenko, SPB, 2000. Trad. a cura di Margherita Di Giovannantonio, 2006.

75 La megamacchina totalitaria non può esistere senza le seguenti condizioni: una solida organizzazione, un capo, un popolo e infine l'assenza della categoria dell'individuale. Mumford, Lewis, *Il mito della macchina*, Milano, Il Saggiatore, 1969, cit. in Golomstock, I., *Arte Totalitaria*, Milano, Leonardo, 1990, p. 13.

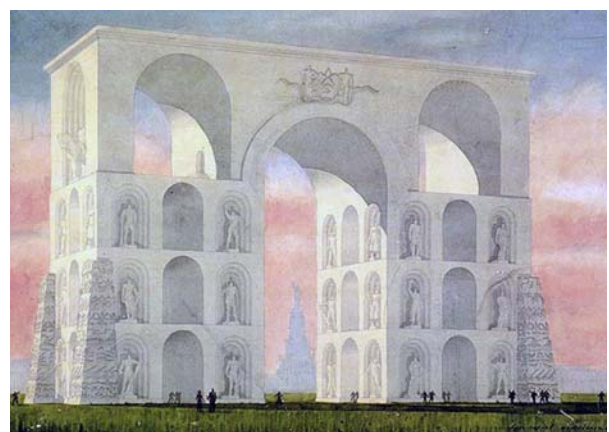
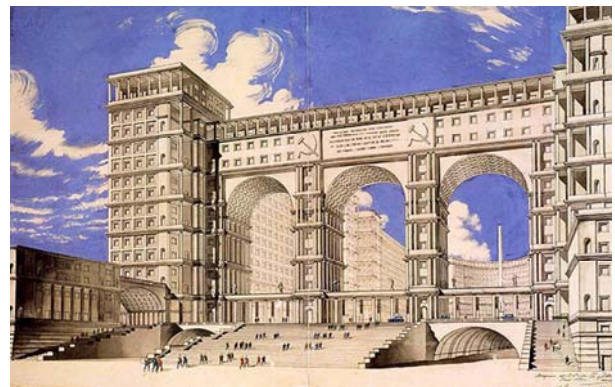
di riforma urbana. Parlo in particolare di Cina e Giappone. Il fuoriscala urbano, come già detto, trovava il suo massimo scopo nel contribuire a massificare la società per renderla malleabile ad essere trasformata in un'unica entità. Nei due casi sopradetti, le rispettive società, per ragioni storiche, erano già in buona parte strutturate in tale maniera collettiva e unitaria, rendendo di fatto quasi inutile un così costoso programma edilizio. Solo la Cina adotterà una politica di grande urbanistica commemorativa, soprattutto nella capitale Pechino. Ma ciò, oltre a trovare prodromi passati nella stessa lunga storia imperiale, non basterà a farne un esempio concreto di fuori scala urbano di tipo totalitario.



Mausoleo di Kim Il Sung, PyongYang



Asse Nord-Sud della nuova "Germania"



Progetti per la Mosca del "futuro", 1937.

2.4. Rapporto tra Fuori scala e Finanza; la grande corsa verso l'alto

La seconda grande corsa verso l'alto

1885, data di nascita del primo cosiddetto grattacielo moderno, l'*Home Insurance Company*, di tredici piani, a Chicago. Da quell'anno, e per i circa cento successivi, il mondo imparò a conoscere una nuova "Toscana del periodo comunale", gli Stati Uniti d'America e una nuova "San Gimignano", Manhattan.

Non c'è bisogno di ripetere ciò che tutti sanno. Il nuovo modello architettonico nacque dall'unione delle moderne tecnologie costruttive in acciaio e calcestruzzo armato con il nuovo sistema di trasporto verticale degli ascensori.

E' interessante viceversa notare come ci sia stato bisogno di aspettare che si verificassero nuovamente condizioni sociali ed economiche simili a quelle della società comunale medievale Italiana, per avere una nuova esplosione di torri concentrate in una determinata e circoscritta area del mondo. Grandi *Corporations*, simili alle famiglie di mercanti e banchieri del nostro passato, in concorrenza spietata tra di loro. Un sistema politico basato sul liberismo sfrenato, con un occhio però attento alla complessiva immagine della città e al corretto funzionamento del sistema generale. Concorrenza quindi non solo economica ma anche, talvolta soprattutto, di immagine. Manhattan in particolare continuò lo scontro a distanza con Chicago proponendo il superamento costante tra di loro di aziende come Chrysler e General Motors, Woolworth, Singer e Times, tramite grattacieli poi divenuti icone imperiture come l'Empire State Building.

Non si può non notare che la grande esplosione dei grattacieli abbia contribuito notevolmente a ridefinire il concetto di scala umana e soprattutto di scala del contesto. Manhattan, così ben analizzata da Koohlaas nel suo *Delirious New York* diviene opera unica, quasi concettuale nella sua finitezza dimensionale. E' quasi un'opera collettiva fuori scala, non troppo dissimile dall'immagine offerta dal Grand Canyon. E la rapidità dell'ascesa dell'era dei grattacieli nel contesto nordamericano ha realmente contribuito alla formazione di un concetto di opera collettiva.

Se in passato i poteri politici e religiosi che volevano rendersi manifesti erano stati il motore primario della nascita dei fuori scala, ora una più spinta crescita accentratrice economica andava a sostituirli. Apparire e stagliarsi sull'orizzonte antropico è sempre il risultato finale.

Per ciò che rimane manifesto alla gente comune però, non molto è cambiato. Ancora una volta si tratta di un fuori scala calato dall'alto.

E questo è supremamente esplicito nelle società dove le torri smisurate si stanno espandendo più rapidamente ora, nel terzo millennio. E cioè nel Medio Oriente degli sceicchi del petrolio e nelle società collettive dell'Estremo Oriente, come Cina, Indonesia e Malesia. Segno che anche quella che poteva sembrare una certezza a metà del XX secolo, e cioè che lo sviluppo economico che ha prodotto i grattacieli fosse costretto ad andare a braccetto con la garanzia di istituzioni democratiche, non era che una supposizione del punto di vista occidentale. L'architettura non è necessariamente orientata politicamente e alcuni modelli di fuori scala, come i grattacieli, non potevano certo andare contro corrente.

Ad ogni modo la natura di opere collettive di certi ambiti urbani come Manhattan ha permesso una ridefinizione di scala, decisamente non più umana, viceversa fortemente legata al contesto. All'interno di esso, è l'uomo a essere fuori scala, troppo piccolo per chi, come i grattacieli, è veramente il protagonista della città.

La densità di giganti sull'isola è impressionante, in alcune zone si supera il numero di cento torri per isolato⁷⁶.

76 Al 2009 si contano 655 edifici che superano i cento metri in tutta New York. <www.skyscraperpage.com>.

Dopo Manhattan e Chicago è venuta la Downtown di Los Angeles, con torri raggruppate, immerse in un infinito sprawl a sua volta fuori scala; in seguito le torri sono sorte un po' in tutto il resto degli Stati Uniti, come a Seattle.

Ma, alla fine del millennio, la palma di torre più alta al mondo si è spostata in Malesia con le Petronas Tower e da lì, non è più tornata nel mondo occidentale.

La grande rincorsa alla super altezza era cominciata in maniera quasi parodistica, a Tokyo, con la realizzazione nel 1958 della Tokyo Tower, brutta e colorata copia della Tour Eiffel. Simbolicamente più alta di circa dieci metri rispetto all'originale, era comunque il simbolo di una riscossa verso l'alto di un intero mondo, quello asiatico, fino a quel momento tenuto in soggezione economica e privo di moderni simboli di grandezza. Adesso la Tokyo Tower, quasi anonima e affogata tra numerosi altri grattacieli, sta per essere superata nel panorama cittadino da una nuova torre: la Tokyo Sky Tree, di 610 metri. Come la vecchia torre, nasce con l'unico scopo di essere il nuovo ripetitore televisivo della regione.

Ad ogni modo la grande sfida alle vertiginose altezze occidentali, vinta dalle Petronas nel 1997, ha trovato nel Burj Dubai, il suo campione per adesso più significativo, quanto meno in termini simbolicamente dimensionali. Ma quello che probabilmente nel frattempo è cambiato è il contesto strutturale e semantico del perché si realizzi oggi una *supertorre*.

Nella New York del XX secolo si avvertiva una necessità, per le grandi società e per le grandi aziende, di concentrare in un unico punto quanti più dipendenti ed uffici possibili. Verso la fine degli anni settanta venne meno tale necessità, e la perdita è parzialmente da ravvisare nell'introduzione dei moderni mezzi di comunicazione, soprattutto di Internet.

Quindi di fatto, i nuovi smisurati grattacieli, così diversi tra di loro, sono ritornati ad essere simboli unici del luogo in cui vengono realizzati, proprio in quanto mancanti della specificità del loro stare insieme per ragioni strettamente economiche.

Non seguono regole economiche, le creano grazie alla loro sola esistenza.

Di fatto stanno tornando a rappresentare idealmente quello che già le grandi meraviglie dell'epoca antica erano: *simboli*. Tanto più diversi e strani, tanto più significativi. Tanto più alti e grandiosi, tanto più rappresentativi di chi, ora, si appresta a tenere in mano le leve del potere economico nel XXI secolo.

Rem Koolhaas ha ragionato spesso su quest'epoca della grande scala, arrivando a teorizzare nella sua *Bigness* le recondite dinamiche che sottendono questi fenomeni. Antonino Terranova nel citare l'architetto olandese esprime le seguenti impressioni:

“Di recente Rem Koolhaas, [...] si è interrogato sulla inquietante sostanza urbana di nuovi insediamenti che nascono sul mare e sul deserto non più da storici bisogni di cittadini che vogliono vivere nello stesso luogo ottimizzando le proprie relazioni, ma piuttosto da rapidissime, contingenti, turbinose pulsioni finanziarie di sviluppo. All'origine ci sono anche altri tipi di pulsioni espressive estreme che non sono state accontentate dalla serialità seria dell'International Style delle scatole di vetro e delle torri di cristallo. Lo dice chiaramente Rem Koolhaas in *Delirious New York* che esiste un potenziale figurativo represso dentro l'ultima città europea letta come formazione cristallina o come diagramma dei valori immobiliari regolati con varie modalità epocali dai regolamenti edilizi. Una pulsione smodata, ambiguamente tesa tra superomismo totalitario e potenza democratica di massa”⁷⁷.

E non è in definitiva un caso che, quando si è arrivati a decidere in che modo si dovevano sostituire le Twin Towers, si è optato per una nuova torre impregnata di simbolismi, a partire dalla sua altezza, 1776 piedi, anno di nascita degli Stati Uniti e dal suo nome: Libertà.

77 Terranova A., Spirito G., *Nuovi Giganti, i grattacieli di ultima...*, White Star ed., Vercelli, 2008, p. 20.



Manhattan, panorama di fine anni trenta



World Trade Center, M. Yamasaki, 1973



Skyline notturno di Chicago, anni duemila



Los Angeles, lo sprawl e la Downtown



Freedom Tower, Libeskind & SOD, 2002-2012 ?

2.5. Mumford, Gidieon, Salingaros; dibattito sul Monumentale, riflessi sul Fuori Scala

"If it is a monument it is not modern and if it is modern it cannot be a monument"

Questa massima del 1938⁷⁸ di Mumford Lewis esprime in maniera netta la posizione del teorico riguardo al dibattito che si andava formando nel periodo antecedente la Seconda Guerra Mondiale. D'altronde, come si è visto nei paragrafi precedenti, il numero di progetti e lavori di grande importanza portati a termine in quel periodo contenevano in loro due istanze principali: rappresentatività simbolica e ampiezza dimensionale. L'America, grazie al New Deal stava uscendo dalla Grande Depressione e l'autore, in quel periodo più vicino ad istanze moderatamente socialiste, vide come solo una società basata su canoni di equità e sforzo comune potesse spingersi a cercare un nuovo equilibrio economico e umanistico al contempo. Mumford credeva profondamente nella tecnologia applicata ad una più giusta società umana. E vedeva nell'affermazione dei modelli tecnicistico-totalitari europei la negazione di tale principio di sviluppo, in particolare per ciò che atteneva la ricerca di simboli comuni. Le megamacchine, da lui più avanti teorizzate definitivamente nel saggio *Il mito della macchina* del 1967, avevano allora i loro più grandi simboli nelle dittature totalitarie da una parte e nelle teorie capitalistiche deregolamentate dall'altro. Come si è visto, entrambi questi due sistemi vedevano nella creazione di simboli monumentali, spesso volutamente fuori scala, un'importante affermazione di potere. Inoltre questi simboli venivano realizzati in stili che ricordavano un passato nobile e perciò maggiormente legittimanti. Mumford si opponeva alla ricerca di simbologie concretamente realizzate, temendo in esse un continuo ricadere negli errori del passato.

Le città si erano, per lui, evolute secondo le fasi dello sviluppo tecnico. Un ritorno al monumentale diviene in questo senso una distopia, soprattutto in chiave di avanzamento umano alla fase tecnologica successiva.

La civiltà umana, secondo Mumford, seguace in questo delle teorie di Patrick Geddes, doveva attraversare tre fasi di sviluppo principali, quella "eotecnica" fino al 1700 circa, quella "paleotecnica" che, all'incirca, dura tuttora e infine la "Neotecnica" che prenderà piede completamente quando l'uomo saprà dotarsi di un controllo realistico di preservazione e uso delle risorse naturali allo scopo di attuare il bene comune della società. In un contesto così settario, la *megamacchina*, cioè l'insieme di gerarchia e organizzazione che consentiva di mobilitare grandi masse di persone e grandissime quantità di materiali per realizzare opere pubbliche e private funzionali al consolidamento del potere stesso, è il tipo di motore che fa muovere le società umane più organizzate e al contempo più autodistruttive⁷⁹.

Società che come abbiamo visto nei due paragrafi precedenti legittimano il loro potere suggellandolo con forti simboli monumentali.

In questa chiave per Mumford, tutto ciò che si rifà a simboli architettonici ben definiti, ancor più se di stile classico-monumentale, non può essere moderno in quanto si oppone al passaggio alla fase della tecnica successiva. Che sarà caratterizzata da un rapporto tra l'uomo e la natura di più stretta interrelazione, privo di sopraffazione. Privo di simboli di sopraffazione in particolare.

Anche se, anni dopo la guerra e preso da forte disillusione per le politiche dei regimi socialisti, Mumford Lewis rinnegherà parzialmente le sue teorie sulle tre epoche tecnologiche, esse hanno avuto da allora un forte influsso sul dibattito sulla città e sul monumentale. E su quanto il fuori scala monumentale, lungi dall'essere sempre stato

⁷⁸ Mumford, Lewis, *The Culture of the Cities*, New York, 1938.

⁷⁹ Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, New York, 1934 – 1961.

un simbolo di sopraffazione e violenza, sia adesso considerato in chiave spesso negativa quanto meno nel mondo occidentale. Simbolo di spreco delle risorse, di volontà da parte dell'uomo di sovrastare la natura, di sovrastare il suo stesso ambiente storico costruito, il suo habitat. Simbolo della megalopoli, avversata dallo studioso americano in favore di un più controllabile e utopico ritorno alle piccole città ideali.

Emblematico in tal senso, la sua attività di critico di architettura presso il New Yorker, svolta per oltre trenta anni e tesa a sottolineare gli aspetti di maggior squilibrio nello sviluppo verticale della città. In particolare nel 1970 criticò pesantemente la realizzazione del World Trade Center con un articolo chiamato ironicamente "Omaggio al Gigantismo":

"La scultura di Tinguely *Omaggio a New York* presenta il soggetto della disintegrazione urbana che Waldo Frank ha perpetrato nella "giungla americana" una generazione fa. Questa espressione formalizzata di caos megatecnico è la controparte negativa della disciplinata capacità realizzativa dell'epoca odierna. Il World Trade Center, patrocinato dall'Autorità portuale di New York, alto 110 piani, è un caratteristico esempio di quel gigantismo senza scopo e di quell'esibizionismo tecnologico che sta ora sviscerando il tessuto vitale di tutte le grandi città.⁸⁰"

Per Mumford, le Torri Gemelle, con la loro dimensione fuori scala, anche nel contesto di Manhattan, erano la rappresentazione di tutto quello che c'era di sbagliato in termini di vivibilità, assetto urbano e simbolismo di una corretta architettura a misura d'uomo.

I suoi scritti hanno influenzato fortemente sul tema del monumentale, del gigante, della città moderna, tutta una schiera di critici dell'architettura che ciclicamente lo citano nei loro attacchi alla dimensione superumana, forse vedendo nei suoi scritti un attacco a quel pensiero che, nella Dismisura Totalitaria, semantizzava il pensiero Post-Nietzschiano sull'AntiUmanesimo.

E quest'ultima categoria non può trovare significato al di fuori del contesto Nietzschiano sull'Umanesimo, classificabile schematicamente, se possibile, nelle tre categorie⁸¹:

Umanesimo – Ricerca della misura, p.e. l'uomo di Leonardo.

PostUmanesimo – Nietzsche e la libertà di pensiero, libertà dagli errori del passato.

AntiUmanesimo – Dismisura Totalitaria post Nietzschiana. Errata interpretazione della volontà di potenza dell'uomo sull'uomo. E dell'uomo su Dio.

Mumford si inquadra probabilmente nella prima categoria, solo parzialmente nella seconda, che trovava in questa definizione dell'architettura dello stesso Nietzsche un ottimo esempio di pensiero:

"Nell'opera architettonica devono incarnarsi l'orgoglio, la vittoria sulla gravità, la volontà di potere; l'architettura è una specie di oratoria della potenza per mezzo delle forme, oratoria ora convincente, e persino lusinghiera, ora estremamente autoritaria"⁸²,

Mumford partiva da basi filosofiche ben diverse e, se imparare dagli errori del passato poteva certamente essere da lui propugnato con vigore, difficilmente avrebbe potuto accettare una forma autoritaria di pensiero sociale architettonico.

80 Mumford, Lewis, *The Pentagon of Power*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

81 Vattimo Gianni, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

82 Nietzsche, Friedrich, *Soch. V 2-ch tomach, Vol. 2, M.*, 1990, pp. 599-600.

Sicuramente, si può dire con una discreta certezza che ha provato profonda avversione per la terza delle tre categorie sopra citate.

"The Need for a New Monumentality"

"I monumenti sono pietre miliari dell'umanità, che gli uomini hanno creato come simboli dei loro ideali, dei loro scopi e delle loro azioni. Essi aspirano a sopravvivere all'epoca che li ha generati e costituiscono un'eredità per le generazioni future. Come tali, essi formano un legame tra il passato ed il futuro.⁸³"

Il primo dei "Nove punti sulla monumentalità", manifesto redatto a New York nel 1943 dai transfughi europei Giedion, Leger e Sert è una presa d'atto della necessità di creare un nuovo modello di Monumentalità, dopo che il primo e più intransigente periodo del Modernismo, aveva trovato nel CIAM di Atene del 1933 il suo manifesto per la ricerca di un'architettura che cessasse di concepire altro che non fosse la funzione e la bellezza in essa. Così si espresse al CIAM del 1952:

"La gente vuole che gli edifici che rappresentano la vita sociale e comunitaria offrano qualcosa di più che la piena rispondenza funzionale.⁸⁴"

Da allora Siegfried Giedion ha affinato la teoria secondo la quale la nuova umanità sorta dalle tragedie della Seconda guerra mondiale avrebbe nuovamente cercato e avuto bisogno di nuovi simboli per le città.

Nel suo saggio "Architektur und die Monumentalität" poi ribattezzato "Architektur und Gemeinschaft" pubblicato nel 1956 e nel quale sono raccolti testi a partire dal 1937, Giedion sosteneva fortemente questa ricerca di una Monumentalità moderna come simbolo di rinascita rispetto alle follie del Totalitarismo. In questo senso c'era un forte contrasto con le teorie professate da Mumford nello stesso periodo, il quale negava ogni ritorno ad un monumentale, fosse anche moderno.

Il saggio del teorico svizzero viene suddiviso in due parti principali, la prima riguardante i "principi figurativi", la seconda concernente "la formazione di una nuova coscienza collettiva⁸⁵".

Prima parte – PRINCIPI FIGURATIVI⁸⁶

- Il ruolo dell'artista nella società contemporanea.
- Nuova monumentalità.
- Ruolo dei principi estetici dell'architettura nella costruzione dello spazio contemporaneo.

Seconda parte – LA FORMAZIONE DI UNA NUOVA COSCIENZA COLLETTIVA⁸⁷

- Il problema della struttura che deve assumere il quartiere residenziale per evitare che l'uomo si avvili sempre di più.
- Nuclei di comunità; rapporti tra costruzione dello spazio e costruzione di una società complessa.

Giedion riflette decisamente sul bisogno di monumentalità come espressione di un patrimonio di simboli e memorie di una comunità che si riunisce intorno alla rappresentazione dei propri ideali per costruire non soltanto un nuovo centro civico,

83 Giedion S., Leger F., Sert J.L., *Nine Points on Monumentality*, New York, 1943.

84 Stern, Robert A.M., *Classicismo moderno*, Milano, Di Baio editore, 1990, p. 52.

85 Giedion, Sigfried, *Breviario di architettura. A cura di Carlo Olmo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

86 Pace, Sergio, *Un classico del Novecento*, in «Domus», settembre 2008, 917.

87 Ibidem.

“the core of the city”, condiviso da tutti i cittadini, ma un vero e proprio *nuovo mondo* dopo la guerra, lontano dai totalitarismi.

In effetti ciò di cui va in cerca Giedion è concettualmente ben diverso dal precedente principio di monumentale, quello che ha prodotto i fuori scala del passato. Quello che Giedion cerca è un monumentale che in qualche modo parta dal basso, o quantomeno da un sentire comune e non sia quindi imposto da un sistema di potere come di fatto era sempre successo.

E' importante sottolineare come questo nuovo centro monumentale sia simbolo di aggregazione sociale, non religiosa o quantomeno non solo religiosa.

Le teorie di Giedion furono viste come base culturale da cui partire per la progettazione della nuova città del XX e XXI secolo. Brasilia per esempio fu una delle città concepite sotto l'influsso di tali teorie. Sociale nelle intenzioni, dirigista nel risultato.

Purtroppo società complesse come quelle del secondo dopoguerra hanno di fatto impedito che potesse avverarsi la speranza del teorico svizzero. E di fatto la rinascita del monumentale in generale e del fuori scala in particolare è ripresa con grande vigore anche e forse soprattutto nelle democrazie di tipo occidentale.

Quella che, nelle intenzioni originali di Mitterand doveva essere un nuovo modello di sviluppo del futuro di Parigi e un simbolo civile per l'intera Francia moderna, La Defense, è di fatto divenuto un nuovo monumento al *Potere*, simbolico soprattutto della potenza economica francese dell'epoca post-Gollista, regno di un fuori scala post-totalitario nelle forme anche se non nelle intenzioni. Ad ogni modo è un sistema calato dall'alto che di fatto non differisce particolarmente da modelli antecedenti la guerra, come per esempio l'E-42. Non credo sinceramente si possa parlare del modello che Giedion aveva immaginato come simbolo della reazione agli orrori della guerra, nonostante la prima concezione del quartiere direzionale francese risalga proprio agli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto⁸⁸.

Un ulteriore problema circa le teorie sul monumentale di Giedion è che, non essendo state realmente applicate, finendo anzi spesso per essere in buona parte tradite, hanno di fatto offerto il fianco a critiche spesso pretestuose circa la loro dimensione sociale. Una chiave di lettura per comprendere le ragioni di tale travisamento si può trovare nell'operato di Le Corbusier, la progettazione e realizzazione di Chandigarh nel medesimo periodo di redazione dell'“Architektur und Gemeinschaft”.

“Quella di Le Corbusier è una monumentalità moderna perché, al pari di tutta l'arte monumentale, ha a che fare con la più chiara rivelazione di ciò che la parte migliore del nostro pensiero crede reale e che – come potrebbe indicare gran parte della filosofia della metà del XX secolo – non è la Città di Dio, o lo stato o l'aldilà o una dialettica politica o il progresso materiale (che non ha ancora mai prodotto arte monumentale) e nemmeno noi stessi, ma solamente le nostre azioni come le riconosciamo, tentiamo di comprenderle e, se possibile, di nobilitarle.”⁸⁹

Le Corbusier con le sue realizzazioni e Giedion con le sue teorie sono di fatto simbolicamente visti responsabili per il proliferare di monumentale fuori scala nel mondo occidentale degli ultimi cinquanta anni. I padri delle cosiddette “Archistar degenerate”, quelle che, indifferenti alla scala umana sono convinti di poter risolvere i problemi della società con enormi interventi firmati.

Il più pittoresco teorico dell'antimonumentale fuori scala è il già citato Nikos Salingaros, matematico e storico dell'architettura. Ma teorie anti-monumentali e anti-fuori scala prendono sempre più spesso credito nel sentire non solo della gente comune, ma anche di alcuni addetti ai lavori. Come già esaminato

88 La Defense a Parigi, Francia, <<http://www.aviewoncities.com/paris/defense.htm>>, 2009, agg. 2009.

89 Stern, Robert A.M., *Classicismo moderno*, Milano, Di Baio editore, 1990, p. 52.

nell'introduzione, il termine fuori scala viene ormai spesso abbinato al termine monumentale in senso dispregiativo. E un'accezione negativa ripetuta riferita ad un termine neutro, alla fine offre un nuovo significante a tale termine.

"Il grattacielo è totalitario perché fuoriscala per definizione"

Questa netta affermazione è un riassunto del pensiero di un odierno intellettuale italiano, Camillo Langone, che scrive di architettura per "Il Foglio", il quotidiano diretto e fondato da Giuliano Ferrara. Un'altra affermazione già citata nell'introduzione è la seguente:

"Qualunque oggetto si ponga al di sopra del campanile è frutto di una nuova concezione anticristiana.⁹⁰"

Questa seconda fornisce più corrette coordinate circa l'area filosofica e politica dell'autore. Ma la prima affermazione, ugualmente presente nel medesimo articolo, è più interessante perché esprime un ragionamento per sillogismi successivi, soggettivi però nella loro visuale circa il mondo dell'architettura moderna e contemporanea. E peraltro si pone indirettamente contro Giedion, dal momento in cui per quest'ultimo il nuovo centro monumentale era simbolo di aggregazione ideale, ma non necessariamente simbolo religioso. Per Langone non può esistere nulla al di fuori del simbolo religioso come riferimento del contesto comunitario.

Langone, come Nikos Salingaros, fa parte di una generazione di architetti e teorici dell'architettura che, partendo da un recupero della moralità religiosa nell'approccio alla progettazione, propugnano un ritorno all'architettura tradizionale, secondo loro più vicina ai principi naturali con cui l'uomo ha sempre trovato il suo equilibrio. Nietzsche e le successive finte teorie antiumanistiche attribuite a Nietzsche sono il principale bersaglio delle loro argomentazioni, così come l'architettura che sarebbe nata da tali teorie: quella razionalista e soprattutto quella modernista. L'idea di fondo di questo tipo di critica alla modernità è che l'architettura contemporanea sia nata da spinte negativamente nichiliste che hanno voluto negare all'uomo moderno il rapporto primigenio con la natura, con la spiritualità e con la scala umana, ponendo gradualmente le basi per un totalitarismo morbido, invisibile. Di fatto le Archistar, con le loro teorie e realizzazioni hanno poi contribuito ad attuare un lavaggio del cervello nei confronti delle nuove generazioni che ormai non concepiscono più il rapportarsi con misura e cultura all'interno dei contesti entro i quali progettano.

"In primo luogo ci sono quelli che volevano tagliare i nostri legami con la natura, superare la biologia dell'uomo, riformando così la società in vista di un futuro anti-tradizionale.

Friedrich Nietzsche ha definito una filosofia di potere, anti-cristiana, cui hanno aderito Adolf Hitler, Martin Heidegger e Philip Johnson. Allo stesso tempo Karl Marx si oppone a ogni religione, seguito in ciò dalla scuola di Francoforte con la sua "teoria critica". Più vicini a noi, i filosofi francesi Jacques Derrida, Michel Foucault e altri hanno spinto la "teoria critica" verso il nichilismo decostruttivista. Benché si annullino a vicenda, queste scuole filosofiche mantengono un filo comune nel voler ristrutturare l'essere umano al di fuori della sua natura tradizionale, cioè al di fuori della sua natura biologica.⁹¹"

Uno dei metodi più rapidi per arrivare ad un monumentale fuori scala, secondo le correnti di pensiero antimoderniste, è quella di progettare partendo da astrazioni successive. Ragionare astraendo è per questi teorici, il metodo più semplice di

90 Langone, Camillo, *L'Anticristo abita al 53° piano*, in «Il Foglio», 19/09/2008.

91 Salingaros, A. Nikos, *Il culto del nichilismo nell'architettura contemporanea*, in «Il Domenicale», 22/03/2008.

abbandonare la scala umana aprendosi al monumentale totalitario. Nel 2000, il "lungimirante" critico statunitense Eric Darton⁹² riprendeva l'opinione di Mumford sulle Torri gemelle considerandole il perfetto esempio di astrazione progettuale come fonte di pericolosa disumanizzazione e arrivando ad augurarsi, con un anno d'anticipo, un "abbattimento metaforico" delle stesse.

Ecco come, ispirandosi alle teorie sui genocidi attuati dai regimi totalitari pubblicate da Zygmunt Bauman⁹³, Salingaros e Michael W. Mehaffy descrivono le Twin Towers di Darton:

"Darton ha rilevato la spaventosa prospettiva nella quale il gesto e il desiderio di creazione di gigantesche strutture si relaziona con un analogo desiderio distruttivo. Il suo ragionamento è il seguente: è impossibile comprendere l'uccisione di migliaia di persone in una singola costruzione a meno che quella gente non sia considerata semplicemente come una astratta categoria sociale. Essi non devono essere considerati come un qualcosa avente un'esistenza separata dalla geometria della costruzione, la quale è essa stessa definita in modo astratto. Le geometrie di enormi, monumentali e monofunzionali torri per uffici sono difficili da immaginare quando sono pieni di gente, perciò diviene possibile e persino razionale aspirarsi una loro distruzione.⁹⁴"

Come già accennato, Salingaros vede nel grattacielo il simbolo massimo del nichilismo antispirituale, del totalitarismo, proprio in quanto "fuori scala per definizione". Così, riferendosi al nuovo progetto "City life" di Milano per l'Expo 2015:

"Aprite gli occhi e vedete i tre grattacieli in Milano: non rappresentano un'utopia totalitaria? Cosa sono dunque? Ancora una volta il trucco propagandistico ha funzionato molto bene. Non c'è una terza via - esiste soltanto l'umano o l'inumano. Dio o Satana.⁹⁵"

E qualche mese più tardi ritornando sull'argomento dell'opposizione al nichilismo contemporaneo ipotizza nuove distruzioni contro i monumenti giganti:

"Qui è messo in gioco il futuro della razza umana, se accettiamo di sostituire la nostra natura biologica, la nostra anima e il nostro Dio con i totem di un'arroganza stupefacente. Totem adorati solo da alcuni, che neutralizzano tutta la nostra storia e la nostra cultura. Nonostante le previsioni (a volte sincere e a volte no) di un futuro ottimista, esiste un abisso tra l'architettura a scala umana e gli incubi di un'utopia fatta d'immagini mostruose. Benché non desideri essere un oracolo di eventi terribili, non incoraggerei mai costruzioni giganti e provocatorie nelle nostre città, destinate a diventare bersagli su cui le generazioni future potranno scaricare le loro frustrazioni.⁹⁶"

Vedendo la fine che avevano fatto i Budda giganti di Bamyán con qualche mese di anticipo sulle Torri gemelle, sempre per mano di estremisti religiosi, islamici, qualche dubbio può venire. Ad ogni modo nello stesso articolo, Salingaros propone un vademecum in cinque punti per riconoscere se ci si trova di fronte ad un monumento al nichilismo.

"1. Questo architetto o i suoi collaboratori fanno qualcosa dell'urbanistica su scala umana? È possibile camminare liberamente attorno dell'edificio, o piuttosto tutto il luogo è stato sacrificato per mostrare il progetto architettonico come una scultura astratta?"

92 Darton, Eric, *Divided We Stand: A Biography of New York's World Trade Center*, New York, Basic Books, 2000.

93 Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2000.

94 Mehaffy, M. W., Salingaros N., *Il Fondamentalismo geometrico*, in «Professione architetto», <<http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/fund-italian.html>>, 2002, agg. 2002.

95 Salingaros, Nikos, *I grattacieli? Utopie totalitarie Serve un patto uomo-natura*, in «Il Corriere della sera», 31/03/2008, p. 35.

96 Salingaros, Nikos, *No alle Archistar: sono nichiliste*, in «Il Sole 24 ore», 02/10/2008, p. 17.

2. Come vi sentite nell'approccio all'edificio? Si può veramente arrivare a piedi? Avvertite qualcosa d'alieno forse a causa delle sue dimensioni inumane?
3. Come ci si sente entrandovi? Come ci si sente una volta dentro? Le superfici interne non comunicano una sensazione d'obitorio, di tomba? Sentite forse la presenza rassicurante della vita come entrando in un palazzo antico?
4. Non avete la sensazione di trovarvi in presenza di una struttura aliena, extraterrestre così come viene rappresentata al cinema? Potete distendervi e godere di questa struttura, o è in grado soltanto di provocare eccitamento perpetuo?
5. C'è Dio qui? Sono forse la fredda geometria e i materiali a non permettere la presenza di Dio? Nonostante le forme e i materiali suadenti e intriganti, in quegli edifici mancano la vita e l'amore.⁹⁷

L'aspetto più interessante ai fini della nostra ricerca, è che i primi due punti sono direttamente relazionati al fuori scala. Il critico statunitense non si limita a sottolineare il fuori scala come elemento empirico ma, come matematico, prova a dare una sua interpretazione di questo fuori scala ideato a tavolino, tramite l'uso della geometria pura, come strumento di "oppressione totalitaria".

"Un sistema gerarchico complesso si compone di elementi e di processi che accadono su molteplici e differenti scale. Tutte le scale interagiscono per creare un intero costituito di parti interdipendenti. La teoria dei sistemi complessi dice che tutte le scale maggiori dipendono dalle scale minori. [...].Gli architetti stanno usando la teoria dei sistemi in un modo distruttivo. Comportandosi come un agente patogeno, il fondamentalismo geometrico rimuove la connettività dalle scale ambientali più piccole. Ciò garantisce che non ci collegheremo mai ad alcuna scala maggiore, indipendentemente da ciò a cui assomiglia la scala più grande. In opposizione ai sistemi complessi, il fondamentalismo geometrico perde l'interconnessione gerarchica esistente ai diversi gradi di scala, eliminandole tutte tranne quella più grande. [...]Ciò dà luogo ad un risultato matematico che invalida le asserzioni formulate e le pratiche contraddittorie generate anche dalle altre discipline. In un sistema sociale, la semplificazione geometrica eccessiva individua in un gruppo di persone un elemento unitario (e non considera l'interazione che esiste tra le varie persone del gruppo). Questo modo di pensare elimina ogni forma di considerazione verso l'individuo; [...]In un sistema architettonico, lo stesso errore matematico elimina le scale minori della struttura e si concentra soltanto sulla scala più grande. Astrazioni di questo tipo generano, poi, un'esigenza verso una eccessiva semplificazione, al fine di una "purezza" della struttura. Tuttavia, è questa azione che distrugge un sistema complesso, sia esso una società, un edificio o una città vivibile.⁹⁸"

In seguito ha applicato i suoi metodi di studio su un caso tipo, il progetto per la Nuova uscita degli Uffizi di Arata Isozaki⁹⁹.

Questo tipo di dibattito, reazionario e un po' moralista come afferma Cino Zucchi in una recente intervista sull'argomento¹⁰⁰, ha però in sé una novità nel porre il fuori scala come base fondamentale di critica al sistema dell'architettura contemporanea, quello delle cosiddette Archistar. Queste ultime hanno effettivamente svolto un duro lavoro di affermazione di un marchio personale, lavoro che li ha portati a riproporre oggetti clone nei luoghi più diversi e disparati del pianeta, ottenendo spesso un effetto straniante e non di rado fuori luogo e fuori scala.

E la novità del fuori scala, come problema assoluto, questa volta viene posta anche in chiave religiosa. In questo, il dibattito odierno si differenzia notevolmente dalle

97 Ibidem.

98 Mehaffy, M. W., Salingaros N., *Il Fondamentalismo geometrico*, in «Professione architetto», <<http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/fund-italian.html>>, 2002, agg. 2002.

99 Salingaros, N., *Recensione del progetto per la copertura dello spazio antistante la Galleria degli Uffizi*, 20/09/08, <www.artonweb.it/architettura/articolo24.html>, 2008, agg. 2008.

100 Zucchi, Cino, *E' finita l'architettura drogata* in «Il Sole 24 ore», 21/11/2008.

precedenti critiche all'architettura moderna come quelle di Tom Wolfe¹⁰¹, 1981 o John Summerson¹⁰², 1963, basate prevalentemente sull'attacco all'uso dei nuovi materiali industriali e all'abbandono delle forme e degli stili classici.

L'uso della spiritualità come chiave di lettura del fuori scala, umano in particolare, è particolarmente interessante perché fornisce una forte motivazione di dibattito non solo agli addetti ai lavori, ma anche e soprattutto al cosiddetto uomo comune, come abbiamo visto negli esempi riportati in questo paragrafo e nell'introduzione. In più, l'uso della religione, allargato alla filosofia, permette, come parametro, di offrirsi ad una comparazione con civiltà altre rispetto a quella occidentale. E d'altronde i primi fuori scala nascevano proprio, come abbiamo visto, dal confronto con il naturale e il soprannaturale.

Ad ogni modo, tra le numerose risposte giunte a Salingaros in confutazione alle sue critiche, in particolare a quella sull'abbandono della scala umana, quella di Luigi Prestinenza Puglisi, sembra essere la più diretta e chiara:

“L'ideale proporzionale di bellezza non è stato abbandonato dagli architetti contemporanei, ma, da diversi secoli e con ottime ragioni, dalla scienza, dalla filosofia e dall'arte. Oggi più che mai non si cerca un bello armonico ma un'esperienza che ci coinvolga, trasferendoci informazioni ed energia. Il rispetto della scala umana richiede ben altri accorgimenti rispetto a quelli immaginati più di cinquanta anni fa o oltre duemila e trecento anni fa, anche a causa dell'influenza delle nuove tecnologie, in particolare quelle digitali, sul nostro corpo e sullo spazio che ci circonda.¹⁰³”

Già qualche anno prima, Antonino Terranova, tra gli altri, aveva preso atto di questa mutazione quasi genetica del rapporto tra l'uomo e gli spazi del vivere contemporaneo, quando scriveva del collasso della misura dell'uomo umanistico:

“C'è qualcosa che va in scacco dentro tale condizione, ed è niente di meno che la vecchia storia, replicata e insistita secondo tante declinazioni, di un rapporto fondativo dell'architettura con la figura dell'uomo e con la “misura d'uomo”. Una storia che è vera. Per il tempio di San Pietro in Montorio, forse, una volta. Che è stata vera puntualmente, varie volte. Ma che non è vera sempre, che non costituisce cioè una certezza a priori ma una questione da risolvere molte volte in molti modi. Cercando isole di figura e misura nello smisurato e nello sfigurato, a volte. Ma anche ammettendo, altre volte, lo smisurato e lo sfigurato, la dismisura e il meraviglioso, il mostruoso insomma del mostro, come possibilità di espressione più capace di verità.¹⁰⁴”

Oggi d'altronde il monumentalismo altro, e non cioè quello delle Archistar, è nuovamente calato dall'alto. Non c'è più repulsione o accettazione. C'è indifferenza complice. Mega-Centri commerciali come nuovo centro monumentale “condiviso”, visione ben differente dal monumentalismo totalitario così come dall'ipotesi di Giedion. Il fenomeno del nuovo Monumentalismo gigante è stato analizzato di recente anche da Rem Koolhaas con i suoi saggi *Bigness* e *Junk Space*, di cui si parlerà più avanti.

Nell'Italia attuale e a Roma in particolare il nuovo sistema dei monumenti è calato dall'alto. Non nasce come simbolo di una comunità. Nasce dalla pura soddisfazione di bisogni economici e ne è in definitiva l'incarnazione.

In quanto espletamento di tale motivazione deve diventare simbolo di benessere e come tale ha una propensione alla dimostrazione di grandezza.

101 Wolfe, Tom, *Maledetti architetti. Dal Bauhaus a casa nostra*, Milano, Bompiani, 2001.

102 Summerson, John, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1971.

103 Prestinenza Puglisi, L., *Archistar? Gli eccessi non cancellano il valore*, in «Il Sole 24 ore», 21/11/2008.

104 Terranova, Antonino, *Mostri Metropolitan*, Roma, Meltemi ed., 2001, p. 106.

2.6. L'esperienza degli anni '60 e '70 e suoi riflessi sul dibattito odierno

Dal cucchiaino al super cucchiaino

La scoperta della psicoanalisi, alla fine del XX secolo, aveva portato a guardare alla realtà con occhi nuovi. Non tutto è quel che sembra e per accorgersene bisognava usare stratagemmi, come quelli della decontestualizzazione e dello straniamento degli oggetti nella composizione. Dada, Metafisici e Surrealisti hanno fatto largo uso di tali strumenti, inserendo spesso nelle loro opere oggetti avulsi dal contesto, *object trouvé*, e non di rado totalmente fuori scala rispetto a ciò che l'osservatore si aspettava di trovare.

L'intento di tali correnti artistiche era quello di mettere in discussione le certezze precedenti acquisite, in particolare quelle derivate dalle filosofie di tipo positivista.

Stante il proposito polemico e talvolta scherzoso di tali correnti artistiche, la motivazione dello straniamento agisce prevalentemente a livello simbolico, come dimostrato dalle già citate mele di Magritte, scoperta allusione sessuale.

L'uso di un complesso sistema di simbologie che spesso richiamano al mondo dei sogni o comunque al mondo dell'inconscio, non può non richiamare il profondo bisogno di manifestare realtà altre tramite l'uso delle figure allegoriche, linguaggio predominante nel nostro passato artistico.

Ma così come l'uso delle figure allegoriche aveva perso d'importanza col tempo rispetto al visibile nell'arte, così lo straniamento derivato dalla decontestualizzazione del fuori scala con fine simbolico e psicoanalitico aveva avuto vita breve finendo estinto assieme alla stagione delle avanguardie.

Il seme lanciato venne comunque fatto crescere a partire dagli anni '60 con le nuove ricerche sul fuori scala nate nell'ambito della Pop Art e trasferitesi rapidamente all'arte seriale per eccellenza, il design. Il contesto sociale e culturale era però profondamente cambiato. Se prima, la ricerca psicologica rivestiva un'importanza fondamentale, ora l'effetto sorpresa derivato dall'anomala scala degli oggetti puntava più ad una sollecitazione dei sensi dell'osservatore. Più azione e meno pensiero, come spiegava Maurizio Calvesi a proposito di Claes Oldenburg:

"Oldenburg cerca il mondo, c'è in mezzo, anche se per ricrearlo di dentro, a modo suo, con la visionarietà e l'ottimismo niente affatto metafisici dell'ubriaco. Egli crea oggetti mimetici della realtà, che intervengono anarchicamente nella realtà stessa per rovesciarne addirittura le leggi.¹⁰⁵"

"Distensivo o inquietante che sia, il contatto con l'opera di Oldenburg non è in alcun caso contemplativo, è tutto attivo, e l'azione è demandata allo spettatore mediante una continua provocazione sensoriale [...].¹⁰⁶"

Gli artisti della Pop Art intuirono quello che era già nell'aria da tempo, nella società delle immagini. Non è un caso che, per la prima volta, ci fu un così forte caso di travaso tra l'arte e l'industria. Sostanzialmente l'industria aveva già travalicato i confini dell'arte, come ben notato da Bruno Munari a partire da quel periodo.

"Nelle fiere campionarie c'è sempre stata quella che è stata definita Pop Art. Quindi, questi oggetti giganteschi non facevano più impressione sul pubblico, lo facevano sulla critica d'arte a proposito dell'altro caso e cioè del cambio di luogo.¹⁰⁷"

105 Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie. Dal Futurismo...*, Roma-Bari, Laterza, 1966-2001, p. 334.

106 Ibidem, p. 335.

107 Munari, Bruno, *Fantasia*, Roma-Bari, Laterza, 1977-2004, p. 91.

Di fatto può sembrare che la ricerca sul fuori scala negli anni '60 abbia avuti particolari riflessi prevalentemente sul design, ma ciò è vero solo in parte, come vedremo più avanti. Sicuramente il rapporto tra arte e architettura è stato più sincero sul tema del fuori scala grazie soprattutto ad una trasversalità di fondo del tema, trasversalità che di fatto permette un travaso delle reciproche influenze¹⁰⁸ e che in precedenza non era mai stata sfruttata pienamente.

A partire quindi da Oldenburg, varie correnti artistiche hanno fatto proprio il fuori scala come strumento espressivo e artisti come Robert Smithson, Richard Serra, Sol Lewitt, Christo tra i tanti, ne hanno dato prova di un uso quanto mai vario e vitale.

Come già accennato in precedenza, il design si è appropriato rapidamente del dibattito circa il fuori scala, facendolo suo tramite protagonisti spesso italiani che dalla fine degli anni Sessanta produssero oggetti celebri:

“Dalla nota Big Mama di Gateano Pesce del 1969, per C&B, al guantone da baseball Joe dei DDL (De Pas, D'Urbino, Lomazzi), per Poltronova del 1971, fino ad arrivare al Pratone e al Cactus prodotti da Gufram. Oggetti che ingigantivano simboli della cultura popolare americana, o della natura con la stessa logica con cui il Design affrontava il progetto del giocattolo, e cioè attraverso una revisione scalare che crea un effetto “sorpresa”.¹⁰⁹”

Come in un gioco al rialzo, designer e artisti, figure talvolta coincidenti, hanno portato a sempre nuovi livelli la ultra-dimensione degli interventi. La crescita della dimensione ha portato, sin dai tempi di Oldenburg, a vivere un rapporto diverso con l'opera, ad esserne più coinvolti fino quasi a riprogettarla idealmente ad ogni nuova visita. Lo spettatore è sempre più spesso co-autore. I *Land-artisti* non imponevano un punto di vista, ma costringevano il visitatore a cercarne di sempre diversi.

“Il fatto che i limiti dell'opera non siano più percepibili simultaneamente, eccedendo il perimetro visivo di chi osserva, richiede una partecipazione totale, un coinvolgimento maggiore; [...] lo spettatore non è più spettatore, ma attore, interprete attivo. Barnett Newman, per esempio, voleva che i suoi quadri fossero guardati a distanza ravvicinata, così da poterne percepire di volta in volta solo porzioni limitate.¹¹⁰”

Dai *Land-artisti* si sono succeduti sempre più numerosi quei nomi che hanno usato il fuori scala nel loro lavoro artistico, fino ad arrivare ai giorni nostri con Ron Mueck. Nel frattempo, il mondo è cambiato e lo stesso modo di vedere il fuori scala non fa più parte dello scherzo, della provocazione. L'artista australiano, naturalizzato inglese, usa il fuori scala come strumento di indagine psicologica, in maniera però ben diversa dai surrealisti. Le sue gigantesche o minuscole figure sono decontestualizzate ma non servono da oggetti simbolici, non sono figure allegoriche. Sono casse di risonanza per emozioni simboleggiate dal cambio di dimensione. E l'ultradettaglio fornisce ulteriori aiuti per definire tali emozioni e pensieri. Così il critico Craig Raine si esprime per l'opera *Ghost*, rappresentante una ragazza “extralarge” in costume da bagno.

“In *Ghost*, l'aspetto fisico è realistico, ma le dimensioni alterano le emozioni interiori. La sua enormità denota autocoscienza: la sua taglia, la sua scala è come ella si percepisce tramite il suo corpo. Tecnicamente, questa dissonanza cognitiva è chiamata *anosognosia*, che

108 Come notato da Federica Dal Falco in *La sindrome di Gulliver in «Off Scale design, DISEGNO INDUSTRIALE»*, 31/2009, p. 16.

109 Martino, Carlo, *da Off-scale a In-scale*, in *«Off Scale design, DISEGNO INDUSTRIALE»*, 31/2009, p. 10.

110 Dall'Olio, Lorenzo, *Arte e architettura. Nuove corrispondenze*, Torino, Testo & immagine, 1997, p. 23.

significa che non si rende conto delle proprie condizioni. Lei pensa di essere l'incredibile Hulk. E' solo malata di timidezza.¹¹¹"

Di fatto si pone l'umano oltre i suoi limiti fisici per leggerlo più in profondità. Per capire quello che pensa, non quello che sogna. Per averlo davanti più chiaramente, così come già Swift aveva teorizzato con il Gulliver, nelle sue peripezie per Lilliput e Brobdingnag. Per capirlo quindi nel suo rapporto con il contesto e con i suoi simili, tramite l'artificio del cambio di scala, che permette di "resettare" i consueti rapporti consolidati, una nuova estraneità ad un contesto abituale. Si crea un feticcio umano per poterlo studiare. Ma l'umorismo, lo scherzo è passato. Adesso c'è di nuovo paura della natura umana, tanto da volerla studiare in vitro come accaduto alla recente Biennale di Architettura di Venezia, nel 2008, dove le installazioni di Fuksas¹¹² e di Droog & KesselsKramer¹¹³ proponevano grandi modelli fittizi di manichini e diorami per simulare la vita umana di una grande città e cercare di capirla. E d'altronde già nel 1972 c'era ormai forte comprensione del rapporto che l'osservatore avrebbe prima o poi dovuto avere con l'opera, come preannunciato da Rosenberg.

"L'artista post-arte può andare ancora oltre: può creare un *environment* in cui ogni genere di stimoli e forze indotti meccanicamente si appropriano dello spettatore e ne fanno, che lo voglia o no, un partecipante e quindi un "creatore" egli stesso¹¹⁴"

Di questa fusione tra *environment*, natura umana razionale ed emozionale si è fatto portatore proprio il nostro Alberto Burri con uno dei più sensazionali esempi di Land Art fuori scala: il cretto di Gibellina, metafora della grandezza della forza della natura e della pesantezza della storia nei confronti del vissuto umano. E della sua rinascita, come invece dimostrato dal complesso della nuova Gibellina, grandioso tentativo di fusione tra arte e architettura¹¹⁵. Grazie a questi esempi di fuori scala, possiamo mettere a fuoco le pieghe del sentimento umano (Mueck), quelle della storia (Burri), quelle del vissuto quotidiano (Oldenburg, Pesce, fra i tanti). Per l'arte e per il Design, il fuori scala è una lente di ingrandimento che ci permette di comprendere come affrontare il mondo che muta attorno a noi ad una velocità non prevedibile fino a soli pochi decenni fa.

E l'architettura? Vive del vissuto, non lo osserva. Non lo giudica. Ma lo influenza e, come si vedrà fra breve, il fuori scala otterrà nuovamente un posto di primo piano, come già visto nella grande epopea dei grattacieli.

Di recente, nel 2004, però qualcosa si è ricominciato a muovere nel rapporto tra arte e architettura, nel tema del fuori scala. L'arte ha invitato l'architettura a fare del fuori scala un prodotto artistico. E' successo tramite il Plimouth Arts Center, che ha invitato architetti come Ron Arad e Richard Rogers, tra i sedici studi di progettazione chiamati, a presentare un ingrandimento di dieci miliardi di volte di un materiale di costruzione a cui sono particolarmente affezionati. Dall'invito:

"Out of Scale explores architecture's relationship with image, digital technology and place by focusing upon the microscopic. The show intends to reveal the unusual relationship that architects have with scale; how the digital systems and measuring tools transform models of actuality, from the closest architectural detail to the largest plan drawings.

Your object and its image will be presented alongside *Powers of Ten* (1977) © 2004 LUCIA EAMES, EAMES OFFICE (www.eamesoffice.com), the short film by the architectural designers

111 AA.VV., *Ron Mueck*, Tokyo, Foil Co., 2008, p. 67.

112 AA.VV., *Catalogo XI Biennale di Architettura di Venezia, OUT THERE* Vol.5, Venezia, Marsilio ed., 2008, p. 40.

113 *Ibidem*, p. 36.

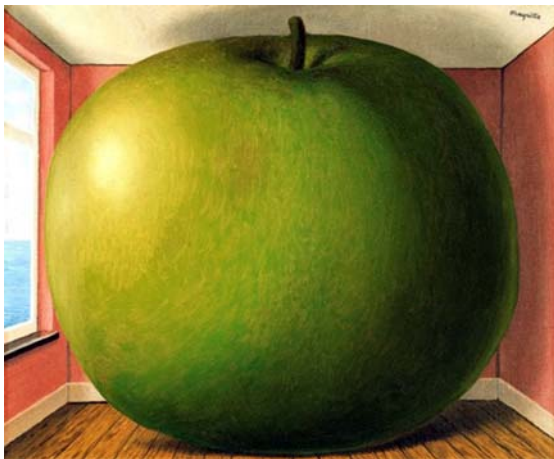
114 Rosenberg, Harold, *The Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, New York, Horizon, 1972.

115 Terranova Antonino, *Mostrì Metropolitanì*, Roma, Meltemi ed., 2001, p. 122.

Ray and Charles Eames. This film is a pivotal work that embodies architecture's relationship with people, space and our perception of scale.

We are interested in accepting the smallest objects that architects and their offices can think of. You may want to choose an object that relates to your experience of scale within architecture and the practice of designing buildings and structure. The fragment may have come from a particular site that you are working on, your studio where your practice is based or even from the people that you work with"¹¹⁶.

E' affascinante notare come il mondo dell'arte abbia tentato di spingere quello dell'architettura a spiegare il rapporto che c'è tra un progettista e la scala, tema evidentemente oggettivamente (e non soggettivamente quindi) non chiaro e spiegabile per nessuno, nemmeno per una scuola d'arte come la Plymouth.



La chambre d'ecoute, R. Magritte, 1958



Big Sweep, C. Oldenburg, Denver, 2007



Grande cretto, Gibellina, A. Burri, 1984-89

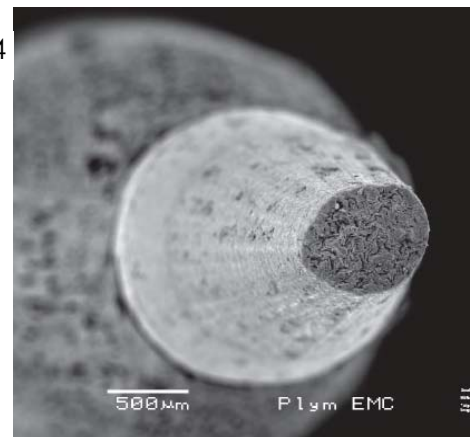


Bundestag Berlino, Christo, 1995



Boy, R. Mueck, 2000

Pencil, S. Murrani, 2004



¹¹⁶ Dall'invito della mostra *Out of Scale. Powers of Ten-9m* pensata per l' Architecture Week 2004 dal "Plymouth Arts Centre and the Institute of Digital Art and Technology" , < www.i-dat.org/projects/outofscale/outofscalsmall.pdf >, 2004, agg. 2009.

Tornando leggermente indietro nel tempo, abbiamo visto come le poetiche artistiche della prima metà del novecento avessero fatto dell'oggetto decontestualizzato e proprio per questo predominante come importanza, una tematica importante, quasi fondamentale per alcuni artisti. Quegli studi non potevano non influenzare quelle menti che in quel periodo avevano già cominciato un percorso di studio sul moderno in architettura, il percorso relativo ai grandi segni. L'archetipo moderno del grande segno, addirittura anticipatore dell'architettura del novecento, è senz'altro Etienne-Louis Boullée, quello in particolare del Cenotafio per Newton del 1784, alto oltre 150 metri e che avrebbe dovuto generare nell'osservatore "sensazioni cosmiche davanti ad uno spazio che doveva riprodurre l'immensità dell'universo"¹¹⁷. Il salto concettuale che parte dagli artisti con i loro oggetti decontestualizzati, gli architetti utopici e arriva agli architetti realizzatori, è forte. L'archetipo non venne realizzato, ma lasciò un forte segno nelle menti di chi è venuto dopo.

Abbiamo visto come, in contemporanea alle sperimentazioni avanguardiste sulla decontestualizzazione, negli anni venti e trenta del ventesimo secolo, l'architettura totalitaria veniva teorizzata e talvolta realizzata. I piani di Algeri, Rio de Janeiro e San Paolo e il Plan Voisin di Le Corbusier sono all'incirca dello stesso periodo, tra la fine degli anni Venti e i Trenta¹¹⁸. Finalità diverse per un effetto umano affatto simile.

In particolare il primo di questi piani, quello di Algeri, è un affascinante esempio di ingegneria umana basato sul *grande segno*, un serpente lungo chilometri che si adagia non certo pacificamente sul territorio storico della città nordafricana, all'epoca colonia francese. Una scala territoriale che di umano non ha più nulla, neanche nell'aspetto dell'architettura scelta. Un primo esempio di trasfigurazione territoriale, vero capostipite di una genia di grandiosi segni, o sfregi a seconda dei punti di vista, che hanno accompagnato lo sviluppo urbano e paesistico del secondo dopoguerra e che, ancora oggi, sembra non avere stancato, architetti, pianificatori e sociologi dell'antropologia.

Il *grande segno*, ha in comune con l'architettura totalitaria, soprattutto quella del *grande oggetto*, l'effetto dello schiacciamento. Per la dittatura è una richiesta/ordine di piegarsi al potere, per il modernismo del grande segno è una richiesta/ordine di integrarsi con la modernità sociale dei nuovi ordinamenti del XX secolo. E buona parte delle polemiche analizzate nei paragrafi precedenti, si basano su questo grande equivoco di percezione umana circa lo schiacciamento, vero o presunto che sia.

Ed è d'altronde affascinante, come Le Corbusier nel 1928 affronti seriamente per la prima volta il problema del fuori scala proprio confrontandosi con una dittatura totalitaria, quella Sovietica, durante il concorso per il Palazzo dei Soviet.

"Le Corbusier scopre il significato e la rilevanza del termine russo "bolshoi" (grande) nel 1928, discutendo il progetto per il Centrosoyus con le autorità di Mosca. Corbu è colpito dal fatto che per i russi la grandezza ("bigness") dell'architettura è la "qualità visibile" che sintetizza tutti gli aspetti più importanti del progetto, da quelli funzionali a quelli rappresentativi."¹¹⁹

117 Middleton Robin, Watkin David, *Architettura dell'Ottocento*, Venezia, Electa, 2001, p. 177.

118 Per l'esattezza la concezione dei singoli piani avviene nel seguente ordine: il Plan Voisin è del 1925, i piani per Montevideo, San Paolo, Rio de Janeiro, Buenos Aires sono del 1929 e il piano di Algeri è del 1930. La stesura dei piani è Ville Radieuse – 1930, Algeri – 1931, Rio de Janeiro – 1936, Buenos Aires – 1938. Da Tentori Francesco, *Vita e opera di Le Corbusier*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

119 Dalla postfazione di Gabriele Mastrigli a di Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Milano, QuodLibet ed., 2001. cfr. *Bolshoi... or the notion of Bigness*, in LeCorbusier, *The Radiant City (1933)*, New York, Orion Press, 1967, p.182.

Ad ogni modo, nel dopoguerra, le grandiose realizzazioni, anche a livello dimensionale di Brasilia, Chandigarh e Marsiglia, Genova con Daneri saranno d'ispirazione ad una nuova generazione di architetti e progettisti che, in Occidente cominceranno a unificare le teorie dei Land-Artisti con le realizzazioni dei *grandi segni*.

Già nel 1961, cominciando dall'Italia, commentando i risultati del concorso per le opere del centenario dell'unità d'Italia¹²⁰, Paolo Ceccarelli coniò la definizione di "urbanistica opulenta"¹²¹ con riferimento ai primi esempi di politica del *grande segno* tesa a dare maggiore significato all'evento, oltre che al grande boom economico dell'Italia di quel periodo. Chiaramente non è quindi un caso che le sperimentazioni sui segni in grande scala trovino realizzazione proprio in questo periodo.

"L'accusa è di fondare grandi immagini su "generiche interpretazioni del processo di sviluppo economico e sociale del paese" e quindi di cristallizzare in immagine lo stato del potere esistente separandolo dalla società.

Fuori scala, fuori dimensione, gli esiti di questo immaginario futuribile troveranno luoghi disposti a ospitarli. Non saranno i centri direzionali ma le megastrutture di edilizia economica popolare: del 1964-70 è il complesso di Spinaceto a Roma, del 1968-83 Rozzol Melara a Trieste, del 1971-82 Vigne Nuove e del 1972-82 il Corviale a Roma.

L'incerta alleanza tra architettura e urbanistica firmata in nome della "nuova dimensione" finisce per interpretare la metafora scalare nel più letterale dei modi: le grandi immagini sono sostituite da grandi contenitori, nell'impossibilità di procedere per grandi forme, ci si accontenta di forme grandi.¹²²

A livello teorico, il Ludovico Quaroni della Torre di Babele è un punto imprescindibile nella poetica del *grande segno* italiana, forse l'ultima grande fase dell'epopea della progettazione del moderno in Italia, una fase in cui si tentò di porre ancora l'importanza del tema del "controllo della forma della città"¹²³. L'architettura del *grande segno* non trovò però in Italia grande supporto a livello imprenditoriale e politico, soprattutto dopo la sconfitta della proposta dell'*Asse attrezzato* o *Sistema Direzionale Orientale* di Roma¹²⁴. Le stesse ricerche di un'architettura a grande scala di Fiorentino (Corviale), Gregotti e Purini (università di Cosenza), Quaroni (progetti per il quartiere CEP a Mestre e per il Lido di Classe a Ravenna), Gabetti e Isola (residenze ad Ivrea e maggiormente il Centro Direzionale Fiat a Torino) arrivano in effetti ad espandere la misura degli interventi in maniera decisiva, mettendo infine in crisi proprio la scala umana come base di controllo per la fase progettuale.

I "grandi contenitori", spesso alveari con i servizi non realizzati o incompleti rimasero nell'immaginario collettivo come dei nuovi esempi di architettura totalitaria dove lo schiacciamento dell'individuo dentro la enorme massa del *grande segno* tornava a farsi sentire. Si era di fatto avuta una sostituzione del *grande oggetto* totalitario con il *grande segno* dell'urbanistica Le Corbusieriana. Almeno in Italia è probabile che la visione così negativa del fuori scala, del fuori luogo sia risalente ad una reazione popolare e sommersa a questi due periodi della politica dell'architettura: quella del *Grande Oggetto* del Fascismo e quello del *Grande Segno* del moderno.

La situazione italiana fu di fatto emblematica della situazione occidentale dell'architettura in grande scala. Sconfitta sul piano istituzionale, i suoi grandi complessi vennero realizzati quasi solo a scopo residenziale soprattutto in Europa, provocando spesso malcontenti e situazioni umane da sanare e tutto sommato

120 Parteciparono tra i tanti Aymonino, Canella, Polesello, Quaroni, Rossi, Samonà.

121 Durbiano G, Robiglio M, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Roma, Donzelli, 2003, p.42.

122 Ibidem.

123 Quaroni, Ludovico, *La torre di Babele*, Padova, Marsilio, 1967.

124 Nel Gruppo Asse erano da V. Delleani M. Fiorentino R. Morandi V. Fausto L. Passarelli L. Quaroni B. Zevi.

ancora in sospeso in Francia come in Germania od in Inghilterra, con complessi abitativi di livello territoriale enormi e spesso rigettati dai propri abitanti¹²⁵.

Il forte avanzamento scientifico sui materiali che aveva permesso il concepimento e la realizzazione di grandiose architetture permise al contempo quella ricongiunzione del dibattito tra arte e architettura che era rimasta in sospeso sin dagli anni venti.

In parallelo con le realizzazioni di megastrutture abitative, all'inizio degli anni sessanta ci fu un coloratissimo ed accesissimo dibattito circa l'aspetto più ludico del grande, ispirato alla rivoluzione Pop e generatore di un fiorire di nuove idee, potenzialmente impossibili da realizzare, per quanto futuribili: quelle degli Utopisti, dei Radicali, dei Megastrutturalisti, dei Metabolisti.

Gruppi come Archigram, Archizoom, Superstudio, i Metabolisti e autori come Yona Friedman cominciarono a ipotizzare "Walking cities" (1964) e "Ville Spatiale" (1964) fluttuanti o camminanti su città sempre diverse come New York e Parigi.

Non è d'altronde un caso se Reyner Banham situa tra il 1963 il 1964 *l'anno della Megastruttura* e della grande dimensione, vale dire la risposta architettonica ai temi sollevati da Buckminster Fuller già molti anni prima, il mondo Globale come unico Network. Il fuori scala non era comunque sempre elemento programmatico ma di fatto rendeva le idee degli utopisti più facili da comprendere sia per le masse che per la critica fomentando un tipo di dibattito che non si è tuttora spento.

Nel 2006, a seguito della richiesta di pensare ad un nuovo intervento d'espansione per la città di Shenzhen nella Cina del boom economico ed edilizio, lo studio JDS|Julien De Smedt ha ritenuto di incorporare un pezzo di città in un singolo intervento, ispirandosi ad un ritorno alla natura delle verdi montagne che prima erano presenti nella zona.

Hanno concepito un contorto complesso alto più di un chilometro, totalmente svuotato e al cui interno hanno pensato alla riproduzione di una città con viali, giardini etc. Non quindi un semplice grattacielo, ma un ambito ricco di interazioni, facente le veci di una vera città. Così il responsabile dello studio illustrava il suo progetto:

"La dimensione è il sogno erotico dell'architetto. Nel mondo dell'architetto la definizione "città verticale" è un cliché. Noi tutti abbiamo prima o poi avuto la fantasiosa idea di creare un'urbanizzazione verticale. [...] La specificità dei requisiti di progetto non era di fatto importante; ciò che essi evidenziavano soprattutto è che la cosa doveva essere grande. Vi è uno strano modo di lavorare con cose grandi per il puro fine della grandezza. L'aspetto interessante non è la dimensione in sé, bensì le possibilità che essa libera.¹²⁶"

L'esempio dello studio JDS dimostra come lo spirito degli Utopisti non è mai morto¹²⁷. I loro progetti non hanno nulla di fattibile per loro stessa ammissione. Vogliono solo spingere il dibattito sull'architettura più estrema sapendo che l'asticella che divide l'impossibile dal possibile si abbassa anno dopo anno. E se ispirarsi a cupole camminanti e a nuvole di metallo può sembrare improbabile anche oggi, gli architetti svizzeri Herzog & DeMeuron hanno però potuto realizzare il fuori scala estremo proprio in Cina, con un nido di rondine capace di contenere centomila persone.

125 Al di là delle "Vele" di Napoli di Franz di Salvo (1962-75), altri esempi di macrostrutture non particolarmente accettate nel medio e lungo periodo si possono trovare in Inghilterra con il Park Hill di Sheffield di Lynn e Smith (1957-61), in Polonia con i blocchi Falowiec di Danzica (1965-70), in Germania con il Gropiusstadt di Gropius a Berlino (1964-69), in Francia con le numerose mega-architetture delle banlieu delle grandi città.

126 AA.VV., Catalogo XI Biennale di Architettura di Venezia, *OUT THERE* Vol. 3, Venezia, Marsilio, 2008, p. 118.

127 Un progetto simile, anche se di dimensioni più ridotte, è stato realizzato: è lo *Sponge* (2008) di Steven Holl, la Simmons Hall nel campus del MIT di Cambridge, vera e propria mini città porosa in verticale.

Il problema reale di tutte queste utopie è che finora, salvo rarissimi esempi, il dibattito non si è mai sollevato più di tanto dall'ipotetico, salvo forse le architetture di Kisho Kurokawa tra cui il Nakagin Capsule Hotel del 1972.

Anche in Italia abbiamo avuto esempi del dibattito sul fuori scala utopico che, a parte i gruppi prima citati, ha visto contributi interessanti anche negli studi per "Roma interrotta"¹²⁸ del 1978 con contributi, tra gli altri, di Costantino Dardi, Robert Venturi, Aldo Rossi e Leon Krier e che ha avuto una riedizione proprio all'ultima biennale dell'architettura di Venezia del 2008.

Quasi tutti i partecipanti della prima edizione della mostra, lasciati liberi nell'immaginare il futuro del centro della città, espressero architetture fuori scala, enormi e dirompenti, quanto e più dei progetti di Piacentini e Brasini di quarant'anni prima. In particolare Leon Krier, propose delle nuove centralità chiamate ironicamente rioni che sventrassero, tramite l'inserimento di megastrutture, le zone di piazza San Pietro, Via del Corso – via Condotti, Piazza Navona.

Trenta anni dopo, nella riedizione del 2008, "Uneternal City", lo studio cinese MAD office ha concepito una immensa città-stella fluttuante per quindicimila abitanti sulla Roma storica, avendone le stesse dimensioni. Questa nuova megastruttura avrebbe potuto poi spostarsi sopra altre città, come Parigi, New York e Dubai¹²⁹.

Interessante come la grande dimensione del fuori scala affascini i progettisti in maniera così continua nel tempo. Più si viaggia idealmente nel campo dell'utopico e talvolta del distopico, più la dimensione immaginaria cresce, come se la sola dimensione potesse risolvere i problemi della società umana. Rem Koolhaas attribuisce l'apparente inconsistenza di queste proposte nell'ambito di una pavidità di fondo della proposta europea.

"Gli Europei avevano evitato la minaccia della *Bigness* attraverso una sua teorizzazione in termini superiori alla possibilità di applicazione. Il loro contributo era consistito nel "dono" della megastruttura, sorta di supporto tecnico onnicomprensivo e onnipotente che in definitiva metteva in discussione la condizione dell'edificio singolo: una *Bigness* molto rassicurante, visto che le sue stesse implicazioni ne escludevano la realizzazione.¹³⁰"

Criticando in particolare l'esempio di Yona Friedman

"L'"urbanisme spatial" di Yona Friedman (1964) fu emblematico: la *Bigness* fluttuava su Parigi come una coperta metallica di nuvole, con la promessa di un possibile rinnovo urbano "totale", ma vago. Eppure non atterrava mai, non si metteva mai a confronto, non rivendicava mai il posto che le spettava – la critica come decorazione.¹³¹"

In realtà lo stesso Koolhaas poco più tardi presentava il suo conto all'era delle megastrutture utopiche con il progetto "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture" del 1972. Di fatto però, abbiamo visto come sono numerosi i casi in cui un'architettura utopicamente fuori scala possa rapidamente divenire reale. Di solito succede quando un forte potere politico incontra un forte architetto "idealista" desideroso di realizzare qualcosa di veramente grande, come ci ricordava Julien De Smedt e come ci ha dimostrato lo stesso Rem Koolhaas con il mastodontico edificio realizzato nel 2008 per la Televisione di stato Cinese, il CCTV Headquarters, di Pechino.

128 Mostra tenutasi a Roma nel 1978 e che, partendo dalla capitale disegnata dal Nolli nel 1748 chiedeva ai partecipanti di reimmaginare il centro di Roma. Progettare idealmente la Roma del futuro così come il tempo aveva modellato il suo passato. Prefazione di Giulio Carlo Argan.

AA.VV., *Roma Interrotta*, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, Officina edizioni, 1978.

129 Maggiori informazioni sul sito dello studio MAD, <<http://www.i-mad.com/?go/#/artworks/list/18/>>.

130 Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Milano, QuodLibet ed., 2001, p. 16.

131 Ibidem.



Piano per Algeri, Le Corbusier, 1931



Plan Voisin, Parigi, Le Corbusier, 1925



Università, Cosenza, V. Gregotti, F. Purini, 1973



Asse Attrezzato, Roma, Gruppo Asse, 1973



Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, Rem Koolhaas, 1972



City in the desert, E.A.U., OMA, 2006



Ville Spatale, Yona Friedman, 1964



Walking cities, Archigram, 1964



Rione Condotti, Roma, L. Krier, 1978



Star City, Roma, MAD office, 2008

“Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione” è un saggio breve che, pubblicato nel 1995¹³² e raccolto in trilogia con gli altri due saggi “La città generica” e “Junkspace” è stato ripubblicato in Italia nel 2001 dai tipi della Quodlibet.

“Bigness” non si occupa propriamente del fuori scala ma presenta molti punti in comune con la cosiddetta architettura del fuori scala. E’, se vogliamo, il contributo dell’architetto e teorico olandese al tema della grande dimensione applicata alla città e all’edificio.

“Superata una certa scala, l’architettura assume le peculiarità della *Bigness*.”

La miglior motivazione per affrontare la *Bigness* è quella offerta a suo tempo dagli scalatori del Monte Everest: “perché è là”. La *Bigness* è l’architettura estrema. Pare incredibile che il puro e semplice dimensionamento di un edificio possa dar vita a un programma ideologico indipendente dalla volontà dei suoi progettisti.¹³³”

Queste sono le prime coordinate che ci vengono fornite. Il superamento della scala, la spinta alla ricerca di tale superamento e infine la perdita di responsabilità. Tipico dell’atteggiamento di Koolhaas è il suo proporre manifesti di responsabilità come teorico per escludersene come progettista. Per Koolhaas il nuovo fuori scala, la *Bigness*, vive della sua capacità di indipendenza. Non dipende più dai suoi progettisti e tende a sconfiggere il mondo storico urbano possibilmente usurpandone i migliori siti infrastrutturali quando non dotandosene direttamente di indipendenti. Di fatto la Grande Dimensione si pone in stato di vittoriosa non belligeranza con la città consolidata, gli spazi che in origine erano serventi vissuti e collettivi, come strade e piazze, al cospetto della *Bigness* rimangono semplici spazi di risulta. Se non sono infrastrutturali, sono inutili. E d’altronde la Grande Dimensione, nella sua indipendenza urbana, non ne sente il bisogno.

“La *Bigness* è in grado di resistere ovunque in quel piano. Non solo la *Bigness* è incapace di stabilire delle relazioni con la città classica – al massimo può coesistere con essa – ma nella quantità e complessità dei servizi che offre, è essa stessa urbana. La *Bigness* non ha più bisogno della città: è in competizione con la città; rappresenta la città, si appropria della città; o, ancora meglio, è la città.¹³⁴”

I grattacieli furono i primi esempi di *Bigness* moderna, grazie alle “consuete” e conosciute invenzioni di ascensore e strutture in acciaio. Da allora la grande dimensione evocata da Rem Koolhaas è riuscita, secondo lui, ad imporsi definitivamente sopra alle questioni che riguardano la qualità umana e progettuale dell’architettura.

“Tramite la sola dimensione, tali edifici entrano in una sfera amorale, al di là del bene e del male. Il loro impatto è indipendente dalla loro qualità.¹³⁵”

E questo lascia potenzialmente il campo libero alla sperimentazione urbana meno legata non solo ai concetti di correnti architettoniche, ma soprattutto al concetto dell’armonia dimensionale, quella classica in particolare. Tra i vari punti positivi che Koolhaas riconosce alla Grande Dimensione vi è quello della possibilità di essere grande contenitore, libero di incorporare ciò che si vuole.

132 Koolhaas, Rem, *S,M,L,XL*, Monacelli press., 1995.

133 Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Milano, QuodLibet ed., 2001, p. 13.

134 Ibidem, p. 23.

135 Ibidem, p. 14.

“La *Bigness* è l'ultimo baluardo dell'architettura – una concentrazione, un'iper-architettura. I contenitori della *Bigness* saranno i punti di riferimento in un paesaggio post-architettonico – un mondo da cui è stata raschiata l'architettura nello stesso modo in cui nei dipinti di Richter è stato raschiato il colore: inflessibile, immutabile, definitivo, eterno, prodotto da uno sforzo sovrumano.

La *Bigness* lascia il campo al dopo-architettura.¹³⁶”

E il più grande problema nella Grande Dimensione del fuori scala risiede per Koolhaas proprio nel fatto che gli architetti e i teorici dell'architettura non l'hanno capita per tempo, non ne hanno capito qualità e potenzialità provando poi ad inseguirla con produzioni sopra le righe e non comprendenti la vera morale della *Bigness*. Morale che, di fatto non esiste. Anzi, l'impatto della Grande Dimensione è del tutto indipendente sia dalle sue qualità estetiche, sia dalle sue implicazioni morali.

“Paradossalmente, l'Unità e la Realtà cessarono di esistere come imprese possibili per l'architetto proprio nel momento in cui l'approssimarsi della fine del secondo Millennio assistette ad una corsa totale verso la riorganizzazione, il consolidamento e l'espansione, ad una richiesta a gran voce di mega-dimensioni.

Impegnata in altre faccende, un'intera classe professionale fu infine incapace di utilizzare i drammatici eventi economici e sociali che se, affrontati, avrebbero potuto ristabilirne la credibilità.

L'assenza di una teoria della *Bigness* – qual è il massimo che l'architettura può fare? – è la più estenuante debolezza dell'architettura. In mancanza di una teoria della *Bigness*, gli architetti vengono a trovarsi nei panni dei creatori di Frankenstein: artefici di un esperimento parzialmente riuscito, i cui risultati stanno impazzendo e sono perciò screditati.¹³⁷”

Di fatto Koolhaas accusa la sua stessa classe professionale di non aver saputo concepire una teoria della *Bigness*, della Grande Dimensione. Secondo il teorico olandese, il discredito gettato sulla figura dell'architetto del XXI secolo dipende in buona parte da questa non capacità di cogliere la reale occasione offerta dalla Grande Dimensione. La nascita della critica ai *Mostri Metropolitan* è una reazione dei popoli alla mancata definizione delle coordinate del problema. In effetti però la maggior parte delle critiche che il popolo dei non addetti ai lavori ha sentito di dover indirizzare agli architetti, nasce soprattutto quando la Grande Dimensione viene a contatto con il consolidato, con ciò che c'è di più stratificato nelle nostre città, soprattutto a livello di immaginario storico e umano. Molte meno critiche sono sorte quando la Grande Dimensione ha deciso di appropriarsi del cosiddetto *Sprawl Urbano*, delle nostre grandi periferie ultraurbane.

In questo contesto, esempi di *Bigness* hanno potuto espandersi a loro piacimento senza una reale reazione, se non quella di isolati enti ambientalisti.

In quest'ambito, l'architettura teorizzata non è effettivamente mai entrata a regime. La città diffusa nelle pianure occidentali ha sentito il bisogno di far emergere nuovi monumenti alla grande scala, paradossalmente avviando in maniera distorta il concetto di nuova monumentalità teorizzato da Giedion decenni prima. Ma qualcosa è chiaramente cambiato. Innanzitutto l'espansione della città diffusa ha richiesto a gran voce questo bisogno di grandezza ma la pianificazione è sempre arrivata dopo, a cose fatte. Inoltre la nuova Grande Dimensione delle periferie è stata supinamente accettata dalle popolazioni ivi residenti, nuovamente sottomesse ad un Grande che viene dall'alto.

¹³⁶ Ibidem, p. 24.

¹³⁷ Ibidem, p. 19.

“Qual è la misura dei grandi contenitori dispersi nel territorio? Perché appaiono come fuori scala? Il gigantismo non sta tanto nella dimensione (nella città tradizionale abbiamo complessi altrettanto imponenti), ma nella loro assenza di relazione, nella loro estraneità, nel loro dispiegarsi all'interno. Ospedali, centri commerciali, fabbriche, centri sportivi, megadiscoteche, sembrano galleggiare nel territorio urbanizzato. La figura del fuori scala richiama quella della nuova monumentalità.¹³⁸”

Una mancanza di comprensione per la reale progettazione di queste super entità sparse nel territorio è stata letale alla qualità dell'architettura. Senza dover chiamare in causa i Mostri Metropolitani griffati, in quest'ambito, l'analisi di Koolhaas è stata spietatamente realistica, quanto meno per ciò che attiene la fine dell'urbanistica tradizionale, fatta di spazi comuni e in cerca di una struttura leggibile.

“Il continuo ricorso alla costruzione del fuori scala rivela tensioni e tendenze di tipo nuovo. [...]E' possibile interpretare in modo diverso il rapporto tra fabbricato fuori scala e intorno urbano, fra fuori scala e sistema delle infrastrutture, tra fuori scala e intorno urbano, tra fuori scala e sistema della comunicazione. Occorre ricostruire un senso per il progetto del fuori scala nella dimensione della città, farne come sostiene Koolhaas: “un punto di riferimento nel paesaggio post-architettonico”.¹³⁹”

E in questo senso, una nuova Grande Dimensione fuori scala, ripresa in mano senza sensazionalismi dagli architetti, può essere un'interessante nuovo punto di partenza per l'analisi degli spazi urbani periferici. Rem Koolhaas stesso ci sta provando, con interventi come quello nel centro di Almère in Olanda. I Paesi bassi infatti hanno di recente cominciato una nuova politica di riappropriazione dello sprawl diffuso nella megalopoli olandese tra Amsterdam e Rotterdam, con l'inserimento di elementi anomali nel contesto piatto della grande periferia residenziale. Rem Koolhaas, che da tempo predica una città densa che nei suoi spazi pubblici contenga elementi di sovrapposizione, distorsione, spontaneità e caos, sta mettendo mano al centro inserendovi a bella posta, programmaticamente, pezzi dissonanti, fuori scala e a volte provocatori, movimentando il terreno¹⁴⁰.

Il messaggio è che la città può confrontarsi e crescere qualitativamente con elementi fuori scala, quindi anche estranei per tipologia e dimensioni al tessuto circostante.

Anche se, le nuove potenzialità tecnologiche non aiutano certo, con le loro lusinghe, a raggiungere un “armonia del fuori scala”, ossimoro dell'equilibrio nello squilibrio.



Città verticale,
Shenzen,
Julien De Smedt, 2006

138 Ricci, Mosè, *Rischio paesaggio (il fuori scala)*, Roma, Meltemi editore, 2003, p. 20.

139 Ibidem.

140 Brandolini, Sebastiano, *Megalopoli Olanda* in «D di Repubblica», 12/10/2002.

2.7. Il fuori scala duttile, pubblicità, provocazione e visibilità nelle città: *urban noise*

Il fuori scala duttile

Fra le tante strategie progettuali dove abbiamo visto in opera il fuori scala, ne manca da analizzare una, senz'altro fra le più recenti concepite nell'ambito del progetto nella città. E' un fuori scala continuo e urlante, che si esemplifica al meglio nell'ambito della pubblicità che invade il nostro vivere. E non si limita alla pubblicità. Trovandogliene un nome semplice, si potrebbe definire *fuori scala duttile* in quanto è costante alla nostra vista pur cambiando spesso aspetto. Non è chiaramente assimilabile in tutto alla pubblicità, in quanto, ormai, il linguaggio pubblicitario è definitivamente entrato a far parte dell'architettura. All'epoca del Design Pop, la pubblicità aveva preso dalla progettazione ciò che le serviva, come il metodo di espressione della figura fisica, il modo di porsi in un contesto urbano e abitativo. Adesso è la pubblicità che fornisce all'architettura costruita il sistema dell'invasività, della ripetizione del messaggio, certe volte anche il linguaggio espressivo. E ciò che vediamo nelle nostre città, soprattutto nelle metropoli più recenti, è questo modello urbano che muta in continuazione, certe volte in maniera impercettibile, ma sufficiente ad essere registrato dai nostri occhi, dalle nostre orecchie. D'altronde è vero che l'immagine abbinata a prodotti industriali e ad architetture sono sicuramente la punta di diamante della ricerca figurativa attuale, costantemente alla ricerca di prestazioni sempre più superflue rispetto ai bisogni primari.

“Dopo il trasferimento di tecnologie, modalità di esecuzione, prestazioni, simbolismi, ormai le architetture metropolitane sono simulacri di artefatti tecnici. In esse c'è la trasposizione su scala maggiore di tutti i “caratteri” di un prodotto industriale. Perde di senso persino il rapporto dell'edificio con il luogo, ovvero con il principale materiale costitutivo dell'opera di architettura. Il prevalere della dimensione del superfluo su quella dell'utile si proietta sull'edificio alla cui forma sempre più si nega un qualche rapporto con la funzione d'uso. [...] Si complessificano gli oggetti e gli edifici per il loro contenuto comunicativo e, insieme agli edifici, la città stessa assume forme ambigue e vaghe, trasformandosi nel luogo effimero della comunicazione e dei messaggi pubblicitari.¹⁴¹”

Al di fuori delle città abbiamo visto nei paragrafi precedenti come la grande architettura, spesso informe ma ridondante nel suo bisogno di visibilità, abbia rapidamente invaso gli ampi spazi non urbanizzati colonizzando rapidamente ogni via di comunicazione e precludendoci di fatto una sorta d'immunità alla loro presenza, talvolta alla loro invadenza. Basta prendere ad esempio la principale strada d'accesso da nord ad una città come Roma. File sterminate di capannoni colorati con marchi grandi talvolta decine di metri, talvolta più grandi dell'edificio stesso. Non possiamo fare a meno di non notarli. E il rapporto tra l'architettura e la pubblicità è qui duplice e simbiotico.

“I grandi contenitori sono allo stesso tempo i nuovi poli visivi che orientano le direzioni di attraversamento territoriale. I nuovi monumenti non sono lì per ricordare, ma per catturare l'attenzione nell'immediato. I loro prospetti funzionavano alla stregua di grandi insegne.¹⁴²”

Per contro, anche i centri urbani in parte delle nostre città e in maniera massiva all'estero, sono e vivono assuefatti oggi ad un fortissimo fuori scala pubblicitario.

141 Paris, Tonino, *Off scale and Contemporary landscape*, in «*Off Scale design*, DISEGNO INDUSTRIALE», 31/2009, p. 4.

142 Ricci, Mosè, *Rischio paesaggio (il fuori scala)*, Roma, Meltemi editore, 2003, p. 20.

E' senz'altro figlio anch'esso delle sperimentazioni del design pop dei decenni precedenti, ma ha saputo prendere quegli esperimenti "innocenti" illustrati anche da Bruno Munari, trasformandoli in una potentissima macchina di conquista degli spazi visuali. Soprattutto nei grandi centri, questa conquista si attua come un virus, con superba velocità e, apparentemente, senza alcuna pianificazione preconstituita. Inoltre, come già accennato possiede una capacità camaleontica incredibile di cambiamento costante del visibile urbano, da cui la sua duttilità.

La grande dimensione del fuori scala duttile si serve anche della strategia della ripetizione, la molteplicità seriale. Infine tende alla saturazione di tutti gli spazi percepibili.

Da un punto di vista strettamente progettuale, nell'ambito pubblicitario possiamo avvalerci dello studio di evoluzione delle tematiche relative al Fuori Scala molto più rapide che nel campo dell'architettura costruita. E' di fatto un punto di osservazione privilegiato del cambiamento in atto. E d'altronde Gigantismo e illusionismo sono tecniche da sempre utilizzate per impressionare il pubblico, con lo scopo di ottenere l'attenzione e talvolta una muta contemplazione.

Oltre alla duttilità del cambiamento, c'è anche un altro fenomeno, forse più visibile che è tornato all'architettura passando dalla pubblicità e nascendo dall'architettura stessa. La ricerca dell'immagine simbolo.

"Dopo anni di relativa *invisibilità*, l'oggetto architettonico sta riconquistando la scena, potenziando la propria immagine e re-inventandosi come monumento attorno al quale costruire identità e riconoscibilità. A tal fine l'architettura si confronta inevitabilmente con una serie di altre forme della visualità a cui contendere la scena: dal design alla moda, dalla pubblicità alla fotografia, dalle installazioni alle *performances*, ambiti espressivi che proprio con la città spesso interagiscono direttamente.¹⁴³"

Questo tipo di architettura simbolo, spesso assimilabile ai Grandi Segni, è quella che Antonino Terranova definisce l'architettura dei *Mostri Metropolitani*¹⁴⁴.

Di solito, questa tipologia di architettura è autoreferenziale, risolve il problema della difficoltà tra contesto e costruito rendendosi del tutto autonoma. Al dialogo del punto di vista relativo e parziale sul mondo rispondono con un tutto finito e autosufficiente. Il *Mostro Metropolitano* adotta linguaggi slegati dal contesto perché decide di poterne farne a mano, talvolta identificandosi con la *Bigness* di Koohlaas, differenziandosene però per il rifiuto totale della modestia del linguaggio, che deve essere estremo per potere essere visto e contemplato/criticato/adorato. L'importante è che si noti, che se ne parli.

Urban Noise

Come già accennato nell'introduzione, la società attuale, costantemente affamata di stimoli in numero enorme per quantità, finisce per ottundere i propri sensi, saturando tutti i canali percettivi. Il risultato di tale saturazione è lo *Urban Noise*.

Fenomeno complesso da studiare in quanto nascente dalla mutevolezza del fuori scala duttile, è senz'altro interessante nella sua capacità spontanea di potersi appropriare di tutti gli spazi utili e di poter usare qualunque linguaggio umano disponibile, l'importante è che qualunque mezzo si usi, esso deve essere in grande quantità, costante, sicuramente gigante ed estremo nella sua invasività.

Lo *Urban noise* è lo strumento principale adottato dai grandi "Brand" commerciali, al momento di imporsi in un nuovo contesto urbano. Le installazioni e gli edifici devono

143 Dall'Olio, Lorenzo, *Architettura e arti visive. Territori e prospettive di un dialogo* in «Architettura & Città – Società, Identità e Trasformazione», num. 1/2006, p. 69.

144 Terranova, Antonino, *Mostri Metropolitani*, Roma, Meltemi ed., 2001.

essere "estremi", nell'impostazione, nella visibilità, nel rumore. Possibilmente di dimensioni fuori scala. Se non riescono ad essere fuori scala nelle misure, lo sono nell'uso dei colori, dei suoni, talvolta nel cattivo gusto. Di fatto esprimono la loro grandiosa potenza comunicativa.

Potenza comunicativa che permea del fuori scala molti aspetti della normale quotidianità. Basti pensare al costante rinnovarsi degli status symbol della modernità, come nuovi e sempre più grandi S.U.V., televisori ultrapiatti giganti, orologi grandi come padelle e vestiti costantemente due taglie più grandi della norma.

"Dall'altro lato la filosofia dell'extralarge è figlia di una ridondanza semiotica, di un inquinamento visivo, tale da cercare nel fattore dimensionale l'elemento di riconoscibilità. L'Off-scale è diventato perfino funzionale. [...] Pensiamo alla posizione e alla grandezza dei loghi nelle pubblicità, divenuti soggetti principali dello strumento comunicativo; alla grandezza delle affissioni urbane che cercano simbiotiche e temporanee relazioni con le facciate degli edifici.¹⁴⁵"

Tutti segnali di una strategia di comunicazione che ha sposato pienamente l'enfaticizzazione scalare come strumento della contemporaneità. E che è stata adottata fortemente sin dalla fine dello scorso millennio in un impeto di edificazione fuori scala globalizzato.

Talvolta questi esempi di fuori scala assurgono alla feroce gara del nuovo e più grande monumento all'interno della città. Essa d'altronde come abbiamo visto perde ormai spesso i connotati di ambito omogeneo e non fornisce più supporto adeguato al nuovo grandioso, al monumento, che pertanto decide di poter fare a meno di qualunque supporto imponendosi con la sua forza, il suo linguaggio, la sua dimensione. Le nuove città asiatiche, cinesi in particolare sono un perfetto esempio di questo fenomeno, come sottolineato da Gregotti qualche anno fa.

"Ogni elemento costitutivo è gridato contro il vicino senza che l'insieme raggiunga la grandezza del combattimento ma solo quella sgangherata della competizione pubblicitaria. [...] Tutto è grande, enorme, fuori scala da sé, eccezione nell'eccezione, moltiplicazione di un ipertesto che annulla ogni possibilità della differenza. Non vi è forma edilizia che non sia stata utilizzata, deformata, ingrandita, decorata, coronata, variata in infiniti modi.¹⁴⁶"

Questo grido, quest'urlo dal rumore costante si riscontra quindi nella grande crescita edilizia delle città moderne, così come nella grande crescita dimensionale e di offerta del linguaggio totale pubblicitario. Come Gregotti nota con un certo timore, quello che manca attualmente è il ruolo del regista. Architetto regista o, meglio, architetto demiurgo, che sia in grado di esercitare il massimo controllo sull'offerta visiva e non solo. Senza una corretta gestione del costante e "rumoroso" salto di scala nelle città, si rischia di perdere definitivamente il controllo sull'offerta edilizia e commerciale nelle stesse. Altro problema individuabile attualmente è che non è sufficiente il salto di scala per garantire la "visibilità dell'urlo" in mezzo a tale sovrastante confusione. Non si può risolvere il problema della visibilità semplicemente attuando una scorciatoia dimensionale. Servono idee originali, altrimenti si rimane alla provocazione alla Oldenburg, non certo sufficiente a garantire il funzionamento di un complesso urbano.

Troppo spesso, infatti, l'aumento delle informazioni visive (per numero e grandezza) non accresce per forza la visibilità delle immagini. Spesso questo costante rumore urbano bianco perde di visibilità e di forza perché eccessivo, lasciando peraltro cadere il motivo principale della sua esistenza. Che è apparire.

145 Martino, Carlo, *Da Off scale a In-scale*, in «Off Scale design, DISEGNO INDUSTRIALE», 31/2009, p. 10.

146 Gregotti, Vittorio, *La cieca furia architettonica dell'Asia*, in «La Repubblica», 19/07/2005, p. 36.

Ma quella che stiamo ancora attraversando è la fase della “fame”, della ricerca dell'immagine a tutti i costi, il più appariscente e stupefacente possibile. Con il rischio di farne però indigestione.

“L'aumento quantitativo delle informazioni visive (per numero e superficie) non accresce necessariamente la visibilità delle immagini. La società contemporanea sembra malata di bulimia, e l'enorme quantità di stimoli finisce per ottenebrare i sensi e la mente dei suoi abitanti, saturando tutti i canali percettivi. Sembra infatti esser stata intaccata la millenaria sacralità dell'immagine e, nel rumore multisensoriale di fondo, si può forse oggi parlare di *visibilità* di regresso.”¹⁴⁷”

Antonino Terranova, vede i grandiosi e straordinariamente originali grattacieli del XXI secolo come quella risposta alla bulimia di immagini delle grandi economie del pianeta. Con la loro sfida alla tecnica, sfidano l'immaginario comune dell'immagine. Con il loro affastellamento sfidano loro stessi nel crescendo dello *Urban Noise*.

“Sempre più ribelli alle regole convenzionali della grammatica e della tettonica, sollecitano definizioni antropologiche prima che estetiche : l'Euforico, il Narcisistico, l'Illusorio, l'Osceno, il Visionario, l'Archiscultura, lo Spettacolare-carnevalesco, la Maschera che non sembra mascherare niente, dentro una forma senza contenuto corrispondente”¹⁴⁸.

Un altro problema senz'altro da affrontare nel prossimo futuro sarà quello di riuscire a cogliere un nuovo senso della misura, chiaramente non più umanistico, inteso in senso classico. Il troppo rumore può far scollare l'interesse dell'uomo per il troppo. Di fronte a edifici non edifici, a città o cucchiaini che diventano manufatti da abitare, l'uomo vive in un mondo fuori scala, in cui non è più fruitore, né tanto meno un semplice utilizzatore, ma diventa uno spettatore, spesso frastornato.

Nell'antichità le Sette meraviglie erano dei fondamentali fuori scala, simboli unici, importanti perché singolari. I Fuori scala ora sono troppi, si confondono tra di loro all'interno del rumore di fondo.

Di conseguenza, o si viene a patti con la forzata mancanza di scala del nuovo vivere, o se ne otterrà una stupefatta indifferenza o un rigetto ancor più devastante di quello della fase che viviamo attualmente e che abbiamo potuto rilevare nei precedenti paragrafi.

E che bisognerà analizzare più a fondo per capirne definitivamente le cause.



Periferia di Tokyo

147 Rullo, Mario, *Le visioni di Alice*, in «Off Scale design, DISEGNO INDUSTRIALE», 31/2009, p. 28.

148 Terranova A., Spirito G., *Nuovi Giganti, i grattacieli di ultima...*, Vercelli, White Star ed., 2008, p. 20.

3. Il Problema del Fuori Scala: perché dovrebbe essere un problema?

3.1. Generali cause di nascita del Fuori Scala, coincidenze e contingenze

Abbiamo visto, dopo la carrellata di fuori scala storici del precedente capitolo, quali sono stati i momenti topici nei quali il fuori scala si è affermato o è emerso nel mondo Occidentale. E' importante sottolineare per ora che soprattutto di mondo Occidentale si è parlato, perchè parlare di ordine, armonia, regolarità e dei rispettivi contrari, presuppone una spinta filosofico-spirituale alla base. Spinta che può nascere da esigenze religiose e trasformarsi poi con l'evoluzione del pensiero in qualcosa di diverso, in un patrimonio acquisito ad un'intera civiltà.

Abbiamo visto come i concetti di scala e fuori scala siano nati fundamentalmente dal rapporto tra l'uomo e il potere. Potere che, nato come incarnazione religiosa si è poi trasferito ad altri ambiti del pensiero umano.

La scala e la proporzione sono nate da un bisogno di imporre delle regole a ciò che apparentemente non ne ha. Ogni religione ha trasferito questa ricerca di regole ad una volontà divina. Così facendo ci si è trovati a mancare però del senso del "non inquadrabile" all'interno di tali regole. Il fuori regola e fuori proporzione, di cui il fuori scala è uno degli aspetti.

Ad ogni modo tale sistema di regole e proporzioni, poi affinato nel tempo, viene fortemente influenzato dal contesto fisico di sviluppo di una civiltà.

Quella Occidentale è nata sulle rive del Mediterraneo e sui grandi fiumi del Medio Oriente, aree dove la regolarità del clima fornisce certezze sull'andamento della vita umana. Non ci sono molte calamità naturali e le stagioni hanno un andamento costante e temperature poco differenziate durante l'anno. Infine, le aree mediterranea e mediorientale hanno relativamente poche e circoscritte precipitazioni, sviluppando un ambiente più secco e costante.

Tale ambito di sviluppo ha permesso la nascita di civiltà come quelle Mesopotamiche e quella Egiziana e che ambivano alla durevolezza delle cose. E i materiali usati per le architetture più importanti e monumentali furono spesso quelli lapidei, o comunque materiali durevoli.

L'architettura Greca ha assorbito tale senso della durevolezza trasportandolo in un ambito più vicino alla dimensione umana, pretendendo di istituire ordine umano là dove c'era la natura. La nascita degli ordini vive di questa fusione tra la dimensione naturale e quella umana, dove quella umana modella sulle sue proporzioni l'architettura dai materiali naturali lapidei. E le filosofie Greco-classiche imponevano l'uomo individuale come parametro base della nascita della civiltà, con un ulteriore salto di qualità: il dominio dell'uomo su una natura considerata fundamentalmente ostile e povera. Il dominio romano ha permesso la successiva fusione tra la filosofia con il relativo senso della misura della Grecia classica con l'innovazione del Cristianesimo. Il Cristianesimo ha portato con se i valori dell'Eternità dell'anima umana, della permanenza delle opere divine, il senso del peccato e della colpa, la paura di morire, la grandezza del lascito, il dominio sulla natura.

In quel crogiuolo culturale che è stato il medioevo si è forgiata la cultura Occidentale come la conosciamo oggi. Dalla Classicità abbiamo avuto in eredità il senso dell'ordine, della scala umana, della simmetria, della ricerca della perfezione. Dal Cristianesimo abbiamo ricevuto il senso del Sacro per il corpo umano, in quanto la resurrezione prevede che esso si riunisca all'anima per il giorno del giudizio. Quindi la conservazione del corpo per l'eternità e più in genere la cura per la conservazione della memoria.

Il senso sviluppato per il bello assoluto si unisce quindi alla sua conservazione nel tempo.

Tale assolutezza di concetti ha fatto sì che, nel tempo, tutto ciò che rientrava fuori da tali canoni fosse considerato fuorviante, pericoloso, pauroso. Ma anche divino, superlativo, estremo nel suo uscire fuori dai canoni. In definitiva diverso.

Ciò che nella prima antichità era semplicemente simbolo del potere divino, il fuori scala, gradualmente divenne simbolo di altri poteri, economico, politico, personale, come abbiamo visto nel precedente capitolo.

Una civiltà alla ricerca della perfezione spesso lascia aperti varchi enormi al diverso, al fuori scala. E' una naturale reazione umana a costrutti anche ancestrali ma non per questo istintuali, naturali. Il fuori scala, come abbiamo detto in precedenza, nasce probabilmente dal difficile rapporto tra uomo e natura. Tra finito e infinito.

E nasce come metodo di rappresentazione di tale discrepanza. E' qualcosa di naturale, di comune a tutte le civiltà. Ma la nostra ha concepito qualcosa di diverso. Ha preso questa sensazione e l'ha irreggimentata all'interno del suo sistema di misure, costruite o percepite. C'è chi l'ha teorizzato e usato, come abbiamo visto nel Rinascimento alla prima reazione agli ordini classici con l'invenzione di quello gigante. C'è chi l'ha usato facendo leva sulla sproporzione e sul senso di impotenza dell'uomo comune di fronte al fuori scala totalitario. Ma è di fatto sempre esistito.

“Il canone scultoreo di Policletto bello impossibile come Richard Gere, il perfetto uomo nel cerchio o nel quadrato di Leonardesca memoria, il corpo umano che misura la pianta di una chiesa o di una città secondo la lezione di Francesco di Giorgio Martini, il Modulor di Le Corbusier che eroicamente cerca di mediare l'istanza classica nella misura armonica con quella moderna dell'efficienza comportamentale e ergonomia di posture e movimenti tipizzati, queste e altre immagini emblematiche sono relative – escludono i templi indiani di sculture aggrovigliate quanto gli skyscrapers “più alti del mondo”, ma perfino la più parte dei templi greci dalle annichilenti proporzioni superumane – [...] Non si danno, non si sono mai date garanzie circa rapporti naturalmente armonici tra uomo e mondo.”¹⁴⁹

E d'altronde il fuori scala si è rivelato un perfetto strumento di rappresentazione dell'emergenza, di ciò che si vuole segnalare, di ciò che deve distinguersi dal consueto contesto urbano. La Tour Eiffel o la Grand Arche ne sono perfetti esempi.

Ma per emergenza si può intendere anche un particolare momento storico in cui il fuori scala emerge. Certe volte, strutture estreme rispetto al contesto emergono per suggellare un momento di particolare crescita economica, politica, sociale o religiosa. E gli esempi delle architetture degli Expo ne sono il classico simbolo. Così come buona parte delle Meraviglie del mondo antico sorsero in un momento di prosperità delle civiltà che le avevano concepite, ne erano il suggello. Le torri medievali si sfidavano nel periodo di grande crescita dei Comuni Italiani e i primi grandi templi giganti del periodo Greco arcaico, poi sostituiti da forme e dimensioni più ordinarie e ricercate, forse più a misura d'uomo.

Comunque quindi una dimostrazione di salute, di benessere.

Altre volte, viceversa un fuori scala può nascere in un momento di crisi incipiente¹⁵⁰, quasi che un potere al comando senta di dover dimostrare di poter ancora esercitare pienamente tale potere.

“Il solo motivo per correre questo costoso rischio è forse [...] di esorcizzare la paura derivante dalla consapevolezza della propria scarsa legittimazione, nascondendola dietro a un fasto

149 Terranova, Antonino, *Mostri Metropolitan*, Roma, Meltemi ed., 2001, p. 106.

150 Si definisce crisi una “*situazione di grave incertezza, instabilità, difficoltà, momento decisivo, situazione di squilibrio di un settore economico o politico*”. AA.VV., De Mauro, Paravia, *Vocabolario di lingua italiana*, <<http://old.demauroparavia.it/>>, 2008.

edilizio che richiama con la sua stessa forma poteri antecedenti la cui legittimità risulti indiscussa.¹⁵¹”

Il classico caso è quello del Fascismo, dove molte delle opere più ingombranti e ambiziose sono state proprio concepite negli anni della forte crisi economica degli anni trenta e alcuni dei monumenti più incredibili, come i mausolei faraonici ai gerarchi fascisti santificati sono stati realizzati durante la guerra¹⁵². Fu così anche per il Re Sole, Luigi XIV, che costruì il castello di Versailles e la reggia del Louvre quando l'ancien Regime cominciava a mostrare la corda; per Napoleone che diede il via a grandiose edificazioni a partire dal suo tardo impero e adottò nella chiesa della Madeleine il consolidato monumentalismo gigante dello stile neoclassico. E infine gli incredibili templi giganti, soprattutto in Asia Minore, del periodo ellenistico, ormai alla fine della civiltà Greca.

Anche grandi infrastrutture come ponti, strade, bonifiche, possono avere la loro ragion di nascere in entrambi i momenti, di crisi o di affermazione nella storia di una civiltà. Nel primo caso diventano un manifesto, nel secondo diventano sirena d'allarme. Sia dimostrazione di forza che sintomo di debolezza. Perlopiù prendendo a riferimento la misura e la centralità della figura umana.

Abbiamo visto quindi le due casistiche principali nei quali le superstrutture fuori scala trovano la loro ragione di esistenza.

In entrambi i casi, almeno per ciò che attiene il mondo occidentale, si può anche ipotizzare un altro concetto: il fuori scala può essere frutto di un'insicurezza da parte della civiltà che lo produce? Insicurezza circa il proprio rapporto con il mondo circostante? Con il proprio rapporto con la misura?

Se si ritiene che la risposta sia affermativa, e chi scrive pensa sia così, allora la domanda da porsi è sul perché della nascita del fuori scala. Finora sono state analizzate varie casistiche di nascita di tale concetto o fenomeno che hanno prodotto determinati effetti sull'osservatore umano, come spiegato nel terzo paragrafo dell'introduzione. E i perché sono stati analizzati anche in questo paragrafo.

L'insicurezza in genere produce una reazione. L'insicurezza di una civiltà e di un popolo produce vari effetti tra i quali vi sono i fuori scala, gli oggetti smisurati. L'insicurezza è sentimento facile ad imporsi nei momenti di crisi; anche nei momenti di crescita, di apogeo però si può instaurare una generazione di insicurezza. E questo è maggiormente verificabile all'interno di una civiltà come la nostra, dove la base filosofico-religiosa che la permea prevede regolarità e certezze. Che per definizione non si possono ottenere se non attraverso la fede cieca, impossibile da ottenersi quindi per un tempo duraturo e per un intero popolo. Anche al giungere dell'apogeo, una civiltà sente il bisogno di affermarsi, di darsi un sistema di simboli di potenza. Non solo reazione ad una crisi quindi, ma anche azione, affermazione.

Le motivazioni di nascita di un fuori scala sono di fatto comuni a tutte le civiltà della terra¹⁵³. Nei capitoli precedenti abbiamo citato a più riprese il gigantismo fuori scala sia in Asia che in America. Tutte le civiltà che hanno prodotto architettura hanno, ad un certo momento della loro storia, sentito l'esigenza di realizzare un fuori scala.

Ma, come detto prima, la civiltà Occidentale è stata l'unica che è riuscita a farne casistica e a teorizzarlo anche se non necessariamente in maniera scientifica.

Infine è stata l'unica che, ciclicamente, l'ha visto come *problema*.

151 Romano, Marco, *L'estetica della città europea*, Torino, Einaudi, 1993.

152 Come quelli per Costanzo Ciano a Livorno (1939-43) e Michele Bianchi a Belmonte Calabro (1939).

153 Per definizione di civiltà ci si è attenuti alla definizione descritta in Huntington, Samuel P., *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti ed., 1997-2000.

3.3. Perché ci si pone un problema *Fuori scala*?

Abbiamo visto come nasce il concetto del fuori scala nella civiltà occidentale. Grazie alle definizioni che abbiamo trovato in precedenza abbiamo potuto vedere come esso abbia influenzato il progettare in grande scala e per quali motivi.

Abbiamo visto però anche come tale concetto, applicato principalmente all'architettura, abbia stimolato forti reazioni di critica quando non di opposizione totalmente acritica e avulsa da considerazioni di merito. Tali critiche sono state e sono tuttora particolarmente feroci soprattutto a partire dal XX secolo.

E di esempi di problematiche relative al fuori scala ne abbiamo visti numerosi, nel paragrafo 3 dell'introduzione. Reazioni forti soprattutto da parte di osservatori comuni, meno avvezzi al confronto costante con le scale dimensionali e quindi più abituati a quella che più comunemente viene chiamata scala umana, peraltro assai differente da contesto a contesto. In quel paragrafo si è voluto porre l'attenzione soprattutto sui non addetti ai lavori, proprio per sottolineare ciò che ogni tanto si tende a dare per scontato: la percezione di un progettista, grazie ad una lunga e variegata formazione, spesso differisce notevolmente da chi progettista non è.

Ed è curioso come tali critiche siano avvenute quasi solo all'interno del Mondo Occidentale, probabilmente unica zona culturale della terra nella quale ci si sia dati tanto pensiero circa una formulazione in termini canonici e ufficiali dei concetti di scala e fuori scala.

Quindi perché ci si pone un problema circa il concetto di "fuori scala", prima ancora che sugli effetti concreti che esso produce?

O meglio, perché ce lo poniamo solo noi occidentali?

E poi, il fuori scala è un necessario contraltare al sistema ordinato delle regole e delle proporzioni?

La risposta a tali dubbi è molteplice, ma un aiuto può venire attuando un confronto con un'altra civiltà, come quella estremo orientale e giapponese in particolare. Un confronto con tale civiltà può essere di particolare aiuto in quanto si è sviluppata parallelamente alla nostra avendo avuto contatti molto ridotti con il resto del mondo grazie al suo isolamento secolare, sia fisico che culturale.

In tale civiltà il problema del fuori scala non si pone in termini assoluti, solo raramente lo si è posto in termini relativi. D'altronde la questione stessa della scala non è vista negli stessi termini che intendiamo noi.

Nella stessa cultura occidentale il problema della scala e del relativo fuori scala è posto in maniera differenziata a seconda di una serie di casistiche relative alle parole chiave che abbiamo esaminato nel capitolo introduttivo e che qui riporterò per maggiore chiarezza in ordine alfabetico:

Decontestualizzazione

Effetto sorpresa

Evidenziazione

Illusionismo

Meraviglia

Schiacciamento

Straniamento

Urban Noise

Ad ognuna di queste parole chiave si è scelto di attribuire, ai fini di poter meglio comprendere le ragioni del problema fin qui posto, una categoria del fuori scala differente. Non è una regola matematica e chiaramente tale divisione un poco manichea potrà portare a lacune e/o a forzature. E' comunque importante che tale classificazione sia utile per affrontare le domande che ci siamo posti finora. E per poi poterle porre a confronto con il caso studio del Giappone e della sua architettura.

E' bene infine ricordare che quando si parla di fuori scala, si parla di un concetto che vive di soggettività, al pari del concetto di bellezza ma, a differenza di quest'ultimo, influisce direttamente ed è influenzato da sistemi di misura e proporzione scelti o inventati dall'uomo: il fuori scala, volendo, si può calcolare, come dimostrato da Vittorio Franchetti Pardo al riguardo del Duomo di Orvieto e citato nel paragrafo 1.2.

E' infine importante sottolineare come alcuni degli esempi riportati all'interno delle categorie che verranno qui illustrate, possono appartenere in linea di massima anche ad altre categorie. La semplificazione è qui voluta per poter meglio capire le categorie stesse in relazione alle parole chiave precedentemente evidenziate.

Parola chiave	Categoria
<i>Decontestualizzazione</i>	<i>Giganti solitari</i>
<i>Effetto sorpresa</i>	<i>In contesto e fuori contesto</i>
<i>Evidenziazione</i>	<i>Strane Apparizioni</i>
<i>Illusionismo</i>	<i>Fuori scala Pop</i>
<i>Meraviglia</i>	<i>Fuori scala "Classico"</i>
<i>Schiacciamento</i>	<i>Distopie totalitarie</i>
<i>Straniamento</i>	<i>Uomini e topi</i>
<i>Urban Noise</i>	<i>Territori colonizzati</i>

Come si può notare, non c'è una categoria specifica per il fuori scala nel piccolo, nel microscopico. Si è preferito dare la precedenza trattativa al fuori scala che più influisce sulla vita umana, quello della grande dimensione. Ciò non toglie due precisazioni circa il fuori scala nella piccola dimensione. La prima è che alcune di queste categorie lo possono contenere comunque, basandosi esse più sugli effetti che hanno sul vivere dell'uomo che non su criteri strettamente dimensionali. La seconda riguarda la casistica della grande dimensione realizzata dall'unione di tanti piccoli fuori scala, aspetto particolarmente approfondito nell'ambito dell'architettura giapponese, soprattutto contemporanea.

Per meglio capire la successiva classificazione, anticipiamo brevemente una risposta parziale al "problema" fuori scala, notando come la reazione ad esso sia nata proprio nella civiltà che più ha contribuito a teorizzarlo. Abbiamo visto come, spesso, il fuori scala nasca come azione e reazione a momenti di insicurezza e conseguente crisi. E abbiamo anche notato che il nostro concetto di fuori scala nasce e si sviluppa all'interno di un sistema religioso e filosofico particolare, che ha prodotto i principi di eternità dell'anima, di umanesimo e di razionalità. Nessun sistema umano è perfetto ed è quindi normale che reazioni a tale ricerca di perfezione producano critiche costanti, spesso in contraddizione tra di loro.

Ma proprio per questo motivo è giusto fare un poco di chiarezza, prima di affrontare il confronto con il diverso contesto di civiltà giapponese.

3.4. Un tentativo di inquadramento casistico

Giganti Solitari

In questa categoria ricadono quegli esempi di fuori scala che si esprimono e vivono del loro titanismo. Non sono necessariamente isolati nel loro contesto ma di certo vi sono stati concepiti e, tuttora se ancora esistenti, ne sono protagonisti.

I *giganti Solitari* possono nascere in qualunque luogo della terra e fanno soprattutto delle loro dimensioni il principale attributo del loro essere fuori scala.

Non è necessario che acquisiscano forme non canoniche, anzi, la loro apparente normalità, elementarità, mette in particolare risalto il loro essere simbolo tout court.

“[...] Vi sono due livelli di fruizione a cui l'osservatore è sottoposto: quello cosiddetto della “costante conosciuta”, che è determinato dalla comprensione immediata dell'elementarità della forma, e quello della “variabile percepita”, che, è invece legato al muoversi dell'osservatore e alla sua esperienza visiva e spaziale dell'oggetto.

La dimensione dell'oggetto ha, poi, una enorme influenza, perché, come noto, la *quantità* cambia la *qualità*.¹⁵⁴”

Ad ogni modo, sia al momento della loro nascita, sia successivamente conservano il principio sui cui nascono, che è quello della *decontestualizzazione*. Solo attraverso essa, possono far valere le ragioni delle loro dimensioni e apparire in tutta la loro maestosità. Si devono poter distinguere, in particolare per la forza immaginifica che esprimono attraverso la grandezza, l'isolamento concettuale dal contesto.

La categoria *giganti solitari* non nasce necessariamente nei periodi di crisi. E' ad ogni modo una dimostrazione di potenza, talvolta di forza “virile” e si può senz'altro leggere quindi sia come reazione ad una situazione di incertezza che come affermazione simbolica. Nel mondo animale un individuo esprime la propria forza soprattutto quando deve dimostrare coraggio di fronte ad un pericolo o quando deve attirare l'attenzione. Senz'altro i *giganti solitari* si possono considerare nella maggior parte dei casi come una sorta di auto-realizzazione preventiva o postuma da parte di chi li produce.

Non sono quindi necessariamente legati ad un potere politico ben definito, possono essere anche espressione democratica di un popolo o di un potere economico.

Fanno parte della categoria molti luoghi istituzionali, come palazzi di giustizia o presidenziali, musei simbolo o torri del commercio. Molte delle architetture simbolo dell'antichità, tra cui alcune delle Meraviglie del mondo antico, rientrano in questa categoria.

In quanto simboli, tra di loro può esserci anche una gara al rialzo, fenomeno particolarmente attivo tuttora e che induce ad un ulteriore isolamento ideale dal contesto in cui sorgono. La gara mondiale di realizzazione di grattacieli che si sta svolgendo in questi ultimi decenni è senz'altro un perfetto esempio di produzione di *giganti solitari*.

Alcune delle architetture prodotte nel Giappone della bolla economica come il Metropolitan Government Office a Tokyo o la Tour Montparnasse di Parigi (1972) sono dei perfetti esempi di *giganti solitari*. Forme semplici che si impongono sul territorio urbano divenendo rapidamente simbolo indiscusso.

Altri esempi, come il Burj Dubai (2011) o la Nakheel Tower (2015), progettata dallo studio FxFowle, nella pagina a fronte.

154 Dall'Olio, Lorenzo, *Arte e architettura. Nuove corrispondenze*, Torino, Testo & immagine, 1997, p.23.

GIGANTI SOLITARI



La Tour Montparnasse, Parigi, J. Saubot, 1972



Caja General de Ahorros, Granada, A. Campo Baeza, 2001

Burj Dubai, 2011



W.F. Center, Shanghai, 2007

Union Square 7, Hong Kong, 2007

Nakheel, Dubai, 2015

In quest'ambito non rientrano necessariamente edifici giganteschi, ma edifici che per la loro concezione si stagliano all'interno di un determinato contesto, perlopiù urbano, pur rimanendone parte integrante.

Dal contesto sono giustificati e senza di esso non troverebbero né la dimensione del fuori scala né la profonda simbologia che li lega proprio al contesto di cui fanno parte, pur chiamandosene fuori da un punto di vista dimensionale.

Di solito si tende a produrre edifici che appartengano a tale categoria nel particolare momento storico evolutivo di un popolo quando esso è in fase di ascesa economica, religiosa o civile. Tali fuori scala emergono infatti come maggior coronamento ad un contesto urbano in evoluzione positiva.

Si può dire, per questo motivo, che manufatti appartenenti a questa categoria appaiono usualmente in antitesi con il concetto di crisi spiegato nel paragrafo precedente. Anzi, si può dire che spesso grazie a loro il contesto riceve nuova vitalità e legittimazione pur appartenendo ad altra categoria dimensionale.

Da un punto di vista percettivo, la sensazione che più spesso forniscono all'osservatore è quella dell'*effetto sorpresa*.

Non sempre, ma spesso, i fuori scala "in contesto e fuori contesto" parlano un linguaggio architettonico simile a quello dell'ambito urbano che vanno ad integrare.

"[...] Altri edifici di ogni tempo (come i mastodontici templi di Paestum nel VI secolo a.C., la basilica di Santa Sofia a Istanbul nel 532 d.C., Notre-Dame di Parigi nel XII secolo, il Duomo di Firenze tra il 1296 e il 1462, Palazzo Farnese nel 1552 o ancora il Belvedere di Vienna nel XVIII secolo), pur essendo emergenze con qualcosa di eccezionale, sembrano avere dentro di sé gli elementi e le grammatiche gerarchiche di un codice architettonico, e intorno a sé una coerente, conforme idea di città.¹⁵⁵"

Oltre agli esempi qui citati si possono definire come appartenenti a questa categoria del fuori scala le principali cattedrali gotiche del Nord Europa, così come le torri medievali e i grandiosi duomi delle città comunali italiane, come il già citato duomo di Orvieto, la cattedrale di Colonia o la spettacolare città dei Papi di Avignone.

Esistono però numerosi altri casi di edifici fuori scala di questa categoria che, chiamati ad inserirsi all'interno di contesti urbani consolidati anche come linguaggio, vengono a provocare forti critiche e rifiuti, soprattutto nell'ambito Europeo.

Esempi recenti ne possono essere il Museo di Arte Contemporanea di Richard Meier a Barcellona (1995), il Centre Pompidou di Piano e Rogers a Parigi (1977), la pensilina per la nuova uscita degli Uffizi progettata da Arata Isozaki a Firenze (1998) e divenuta una sorta di emblema del rifiuto del fuori scala all'interno dei centri storici.

Questi esempi di eccezioni confermano in realtà la regola precedentemente accennata dato che, in particolare i primi due, ormai sono luoghi di architettura accettati e benvenuti dalla stessa città che inizialmente li osteggiò.

La città di Roma è d'altronde ricca di esempi di edifici appartenenti a tale categoria di fuori scala, a partire dalla Basilica di San Pietro in Vaticano che nella concezione originaria del Bernini, doveva apparire quasi all'improvviso, preparata idealmente dall'attraversamento del contesto di piccola scala di Borgo.

Un buon esempio riuscito di fuori scala perfettamente in linea con l'ambito urbano di appartenenza è la Biblioteca di Santo Domingo in Colombia, progettata da Giancarlo Mazzanti (2007).

155 Terranova A., Spirito G., *Nuovi Giganti, i grattacieli di ultima...*, Vercelli, White Star ed., 2008, p. 12.

IN CONTESTO E FUORI CONTESTO



Città dei Papi, Avignone, XIV sec.



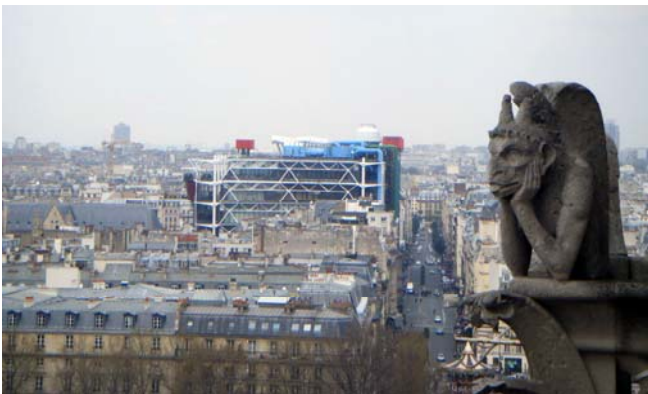
Duomo, Colonia, XIII sec.



Cattedrale, Strasburgo, XV sec.



Sagrada Família, Barcellona, XX sec.



Centre Pompidou, Parigi, 1977



MACBa, Barcellona, 1996



Biblioteca, Santo Domingo, 2007



Nuova Uscita Uffizi, Firenze, 1998

Questa categoria comprende tutti quei casi di fuori scala che, avulsi o meno dal contesto in cui sono inseriti, ne parlano un linguaggio non solo differente, ma in quasi totale antitesi. Non si servono della pura dimensione per emergere e farsi notare, la forma "aliena" è ciò che li contraddistingue.

Non sono necessariamente solo decontestualizzati, il loro aspetto denuncia una forte *evidenziazione* della loro specificità. Si distinguono per il lignaggio, per l'aspetto, per la volontà di emergere al di là del contesto, ponendosene su altro livello.

Per certi aspetti, si pongono come gli animali fantastici e smisurati dipinti dagli uomini primitivi nelle scene di caccia rupestri.

Ma sono vero prodotto dell'uomo, qui demiurgo che va senza una direzione ben precisa e creando totem fuori luogo e fuori scala. In definitiva *fuori*.

Anche le *strane apparizioni* sono a loro modo un prodotto di una crisi, se per crisi vogliamo ipotizzare un periodo di mancanza di un traino di valori culturali condivisi da un intero gruppo o popolo, momento in cui peraltro, emerge il cosiddetto uomo demiurgo, di Nietzscheiana memoria, libero da condizionamenti o paure.

La materia si può modellare liberamente fino ad ottenere forme e dimensioni prima non concepibili. La sociologia e l'ingegneria urbana si fondono con l'arte dando la stura a sperimentazioni affascinanti e chiaramente non comprensibili a tutti.

Il fuori scala non è quindi qui solo dimensionale, ma anche concettuale. Ci si allontana da concezioni consuete con un vero salto di scala ideale più che metrico.

E allo stesso modo si recuperano archetipi antichi decontestualizzandoli fino a renderli irricognoscibili. Parte della ricerca europea degli anni cinquanta e sessanta ha ipotizzato quelli che poi sono stati ottimi esempi di *strane apparizioni*.

In un mondo come quello occidentale, concepito ancora sotto i principi estetici della regolarità e della purezza di forme e simmetrie, i fuori scala di questa categoria sono chiaramente fra quelli più contestati e rigettati. E la differenza fra Occidente e resto del mondo è in questo caso ancor più marcata e forte. Infatti la maggior parte delle *strane apparizioni* recenti viene concepita e realizzata in paesi come Cina, India, Giappone, Brasile, che hanno minore interesse riguardo alle nostre concezioni dell'ordine in architettura.

Quelle architetture di questa categoria che vengono realizzate in Europa hanno spesso di fronte a loro un presente di incomprensione reciproca con il contesto umano e urbano nel quale vengono inserite. E d'altronde, tra tutte le categorie di fuori scala, questa è quella che più mette in crisi il rapporto tra l'architettura e le proporzioni del corpo umano.

"Il corpo dell'uomo abita tali spazi percorrendoli e attraversandoli, o sostandovi, sperimentandovi modi del sentire spesso eccezionali ed eccitanti, non sempre misurati umanisticamente su di lui secondo proporzioni armoniche prestabilite ma piuttosto intesi a prendergli le misure nel rappresentare una sua nuova consapevole appartenenza, materiale e animale [...]. Appartenenza del corpo dell'uomo, e della sua mente, a questo complicato gioco che lo sovrasta anche se proprio il calcolo progettuale dell'uomo lo ha edificato. [...] Che il corpo dell'uomo possa avere rapporti non solo di agio ma anche di disagio o di conflitto, oppure di esaltazione eccitante del sentire [...], con gli stati contemporanei delle architetture e dei paesaggi sopra accennati, non sorprende.¹⁵⁶"

Quando dovessero superare l'incomprensione iniziale, avranno però di fronte a loro un futuro di grandioso simbolo, come è successo alla Tour Eiffel o alla Grand Arche de La Defense di Otto von Spreckelsen, entrambi a Parigi.

156 Terranova, Antonino, *Mostri Metropolitani*, Roma, Meltemi ed., 2001, p. 104.

STRANE APPARIZIONI



Tour Eiffel, Parigi, 1899



Grand Arche de La Defense, Parigi, 1987



Il Triangolo, L. Savioli, Pistoia, 1986



MACRi, O. Niemeyer, Rio de Janeiro, 1996



Kunsthaus, P. Cook, Graz, 2003



CCTV building, OMA, Beijing, 2008



REN people building, PLOT, Shanghai 2010



SuperTower, Poparch, Londra, 2016

In questa categoria che nasce dall'arte e dalla pubblicità, si vuole inserire tutti quei modelli di architettura e non solo che cercano di mettere manifestamente in crisi il rapporto tra l'uomo, il contesto e la dimensione dell'oggetto.

Se vogliamo, quindi, il *fuori scala Pop* non emerge sempre e direttamente a seguito di una crisi, ma le provoca, con intenti che vanno dalla critica sociale, alla pubblicità di prodotti per arrivare al puro *divertissement*. C'è quindi la messa in crisi dei punti di vista accettati e condivisi comunemente.

L'*illusionismo* è il mezzo adottato per questo stravolgimento del linguaggio architettonico. Ed è interessante notare come l'illusionismo fosse stato sin dal tardo Rinascimento anche il mezzo per mettere in discussione i parametri della regola della misura e della scala accettata in arte e architettura. Come abbiamo infatti visto l'Ordine gigante, le prospettive aberrate, le finte scenografie sono stati strumenti fondamentali per togliere la regola dal centro della scena. L'architettura Pop è profondamente debitrice di quella Barocca.

La messa in discussione attraverso l'ironia però non produce reazioni così forti, si tende a minimizzarla.

Questo tende a mettere in secondo piano anche la stessa potenziale carica esplosiva di tali provocazioni, l'aspetto realmente anarchico e critico di queste architetture. Che è quello di porre il fruitore dell'opera nelle condizioni di riconoscere ciò che si trova di fronte ma in maniera distorta, quasi a spingerlo a riprogettare l'oggetto che sta vivendo o semplicemente osservando.

C'è quasi una spinta al co-autorato del fruitore con l'ideatore, un coinvolgimento con l'architettura, con l'oggetto, che solo la scala anomala permette con tale facilità e immediatezza. Dato che i limiti dell'opera non sono più facilmente percepibili simultaneamente allo spettatore è realmente richiesto un coinvolgimento maggiore.

Degli esempi più classici si può citare il "binocolo" di Oldenburg usato da Gehry nel complesso del Chiat/Day di Venice, L.A. (1991), così come recenti opere di Giancarlo Neri come "Lo scrittore" (2003) o lo "Scheletro" di Piazza Duomo a Milano di De Dominicis (2008).

Il fatto che il *fuori scala Pop* nasca attraverso l'estremizzazione di oggetti familiari fa sì che soprattutto nel mondo occidentale esso abbia avuto particolare successo.

In un mondo che fa della consuetudine allo sperimentato un punto imprescindibile, la provocazione dello "sberleffo" viene vista come una giusta reazione. In America l'ingrandimento di un oggetto al rango di edificio a scopi pubblicitari si chiama "Novelty Architecture", come il Longaberger Building del 1997 a Newark, Ohio.

In altre civiltà l'esagerazione dimensionale non porta all'ironia, ma neanche alla critica.

Al di fuori dell'Europa, in Asia come in Sud America il fenomeno del gigantismo delle divinità ha raggiunto esiti formali molto particolari, che da noi sarebbero senz'altro considerati "pop" ma che viceversa sono parte integrante di culture che nella grande scala vede soprattutto una rappresentazione di rispetto per il sacro.

E questo tipo di figurazione scultorea dell'immenso non si è sviluppata solo nei tempi antichi ma è tuttora vivissima e rispettata.

Delle cinquanta statue più grandi al mondo, circa l'80% si trovano tra Cina e Giappone, le restanti tra India, Sud America e Russia.

Le due più grandi, il Buddha di Ushiku in Giappone di 110 metri e il Guan Yin di Hainan in Cina di 108 metri sono state completate negli anni novanta¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Statue giganti nel mondo, <<http://losu.org/architecture/grand-gigantic-great-remarkable-impressive-statues-world/>>, 2007, agg. 2008.

FUORI SCALA POP



Chiat/Day, F.O. Gehry, Venice, 1991



Longaberger bldg, Newark, Ohio, 1997



Cubic houses, Piet Bloom, Rotterdam, 1984



Giant Super Store, Al Khobar, 2005



Lo scrittore, Giancarlo Neri, Monza, 2003



The Awakening, J.S. Johnson, Siracusa, 2009



Calamita cosmica, R. deDominicis, Milano, 2008



Guan Yin, Hainan, 1999-2005

"Large creatures are unable to adapt to the changes in the environment, and in the end become extinct, leaving only the small creatures.¹⁵⁸"

Il *fuori scala classico* prende in considerazione quel tipo di architettura antica che, diffusasi nei periodi di massimo apogeo o di crisi finale all'interno dei singoli contesti di civiltà, era volutamente smisurata rispetto ad ogni tipo di parametro precedente conosciuto.

Della maggior parte di questi edifici non abbiamo che pochi resti se non unicamente testimonianze tramandate attraverso stampe, disegni, pitture o descrizioni scritte.

Frutto del punto di massimo splendore e massima decadenza delle civiltà che le hanno prodotte, queste architetture erano spesso facenti parte del gruppo delle *meraviglie del mondo antico*.

La sensazione che dovevano riprodurre era chiaramente quello di *meravigliare*, principalmente grazie alle proporzioni maestose ed estreme.

Con le loro dimensioni esagerate rispetto all'uomo e rispetto ad altri edifici simili, erano in grado di scardinare consuetudini affermate, già nell'epoca dove per la prima volta si cominciava a parlare di scala e proporzione.

"Altre volte, in verità, l'architettura era uscita dai binari, smentendo un'applicazione scolastica della triade vitruviana *firmitas, utilitas, venustas* [...]"¹⁵⁹

E d'altronde nella maggior parte dei casi questi edifici avevano scopo religioso, rappresentazione del Divino e della sua immensità. Ma erano comunque casi particolari, casi che si dovevano distinguere ed elevare al di sopra della media, per le ragioni già spiegate in precedenza. Comunque un qualcosa di raro, che anche solo per le sue dimensioni "impossibili" potesse spiccare e divenire simbolo.

Uno dei nodi progettuali da sciogliere per gli architetti del tempo era soprattutto quello tecnico. Riuscire a realizzare qualcosa che potesse essere tramandato al futuro, e che potesse anche resistere al tempo.

Ci sono riusciti di fatto solo con le piramidi, la Grande Muraglia e pochi altri.

A livello critico hanno avuto più fortuna dei fuori scala più recenti, non fosse altro perché prima storicizzati e poi mitizzati. A parte le cronache storiche dell'antichità non abbiamo altri documenti che ne possano attestare la fortuna popolare.

Non si può criticare il mito e il potere assoluto che lasciavano presagire tali edifici fa meno paura, quando visto con millenni di prospettiva. In Occidente siamo perfettamente in grado di normalizzare il fuori scala, quando esso non rappresenta un "pericolo immediato".

I *fuori scala classici* non sono appannaggio del mondo occidentale. Ma è da noi che vengono ricordati come qualcosa di mitico, proprio perché accomunati da un'unica storia fatta di grandezza anche dimensionale.

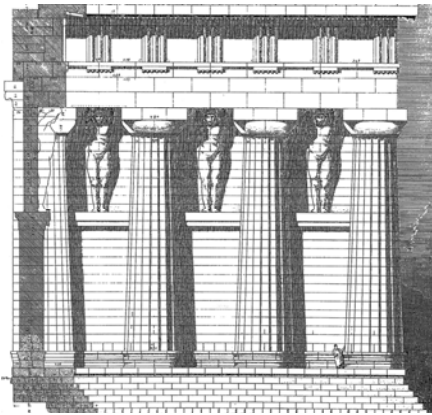
Come detto in precedenza, fuori scala classici sono anche le grandiose statue antiche presenti nell'Asia centro-orientale, come a Bamiyan in Afghanistan, e alcuni templi mastodontici di cui uno ancora in piedi, pur se ricostruito almeno due volte. Si tratta del Todaiji di Nara, antica capitale del Giappone dell'VIII secolo. Il tempio buddista, di proporzioni inusitate, è da sempre la costruzione in legno più grande della storia. Contiene una scultura in bronzo del Buddha alta circa quattordici metri e, all'epoca della sua prima realizzazione, il complesso era dotato di due pagode simmetriche a sette piani che, con i loro 100 metri, erano le più alte del Giappone¹⁶⁰.

158 K. Kitayama & Kitayama Company, *24hours 365days Tokyo*, Tokyo, Shueisha, 2003.

159 Terranova A., Spirito G., *Nuovi Giganti, i grattacieli di ultima...*, Vercelli, White Star ed., 2008, p. 12.

160 Kazuo N., Kazuo H., *What is Japanese architecture?*, Tokyo, Kodansha international, 1983-85, p. 17.

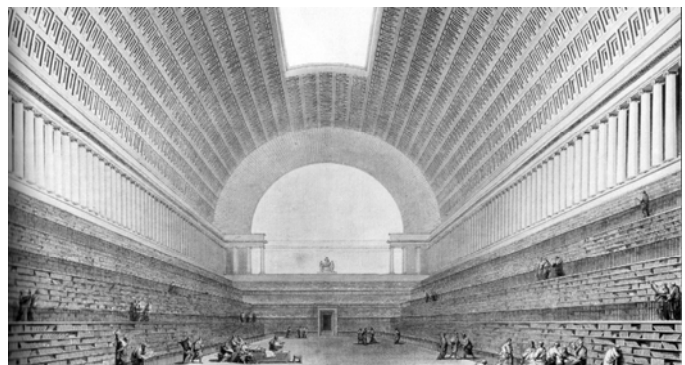
FUORI SCALA CLASSICO



Tempio di Zeus Olimpico, Agrigento, V sec. a. C. Particolare e telamone.



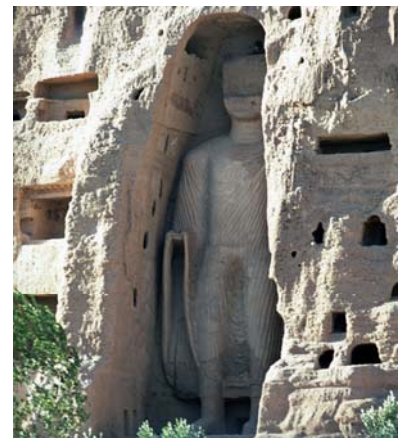
Artemision, Efeso, IV sec. a.C.



Etienne-Louis Boullée, Biblioteca Reale, 1785



La Grande Muraglia, Cina, III sec. a.C.



Budda, Bamiyan, V sec.



Ricostruzione primo Todaiji, Nara, VIII sec.



Todaiji, Nara, XII sec.

Categoria del fuori scala decisamente ancorata al potere politico, le *distopie totalitarie* hanno in comune la loro duplice origine di manifesto di intenzioni e di architettura d'uso quotidiano, dove per uso si intende anche il solo farsi osservare per la loro presenza e incombenza.

Abbiamo visto in cap. 1.3 come Hans Gunther e Hannah Arendt avessero analizzato scientificamente l'incredibile potere sprigionato da questa categoria di fuori scala. Potere che d'altronde era già stato teorizzato da Adolf Hitler per il suo progetto dell'Auditorium di Berlino.

Questo tipo di fuori scala si riesce ad inquadrare abbastanza facilmente in quanto deve possedere alcune caratteristiche: grandezza spropositata, incombenza sull'osservatore, semplicità di forme e simbologie (da cui il frequente uso dello stile classico), uso di materiali duraturi e "pesanti", presenza all'interno dei centri urbani. La parola d'ordine è *schacciamento*.

Tali tipi di architetture si sono potute quasi solo concepire all'interno delle dittature totalitarie proprio perché erano parte integrante del sistema di potere.

Nei periodi in cui esse sono state realizzate hanno peraltro preso il sopravvento su qualunque altro stile di architettura proprio per la necessaria mancanza di voci fuori dal coro. Dittature come quella Fascista italiana hanno visto realizzazioni in tal senso, ma senza l'esclusiva sulle opere pubbliche proprio perché non si trattava di totalitarismo in senso assoluto¹⁶¹. Cina, Giappone, Spagna nei periodi delle dittature non hanno mai sentito il bisogno di affidare la propria architettura unicamente alla *distopia totalitaria*.

Le *distopie totalitarie* sono in qualche modo sempre figlie di una crisi. Crisi che ha generato il regime che le impone e crisi della dignità personale umana che loro impongono con la loro stessa esistenza.

Inoltre, le dittature totalitarie propongono un inedito esempio di ingegneria umana teso all'omologazione totale. Questo è particolarmente visibile nelle distopie totalitarie, in quanto esse propongono gli stessi identici temi e soggetti a seconda della latitudine, dell'epoca e del popolo da cui vengono realizzate.

In questo senso, come l'architettura modernista degli anni tra i Cinquanta e i Settanta, sono perfetto esempio di globalizzazione delle idee. Motivo per cui, oggi si tende a criticare l'architettura delle "archistar" accomunandola talvolta proprio a quella totalitaria, per la capacità di riproporre lo stesso linguaggio ovunque.

Il paragone è ovviamente fuorviante, ma è indicativo di quanto profondamente le *distopie totalitarie* abbiano inciso l'immaginario collettivo quasi solamente con la loro dimensione urlata e con la loro resistenza al tempo.

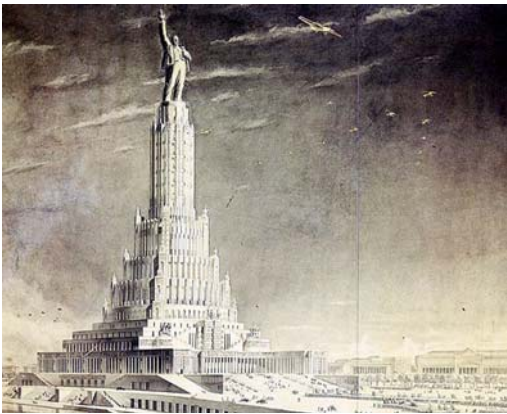
Quest'ultima, insieme alla dimensione fuori scala, è il nodo principale della "fortuna" delle *distopie totalitarie* nell'immaginario collettivo del mondo occidentale, più legato alla durata nel tempo degli accadimenti della storia dell'architettura.

La loro resistenza, grazie ai materiali di costruzione scelti, è ciò che fa tuttora di queste architetture dei manifesti, insieme alla smisuratezza.

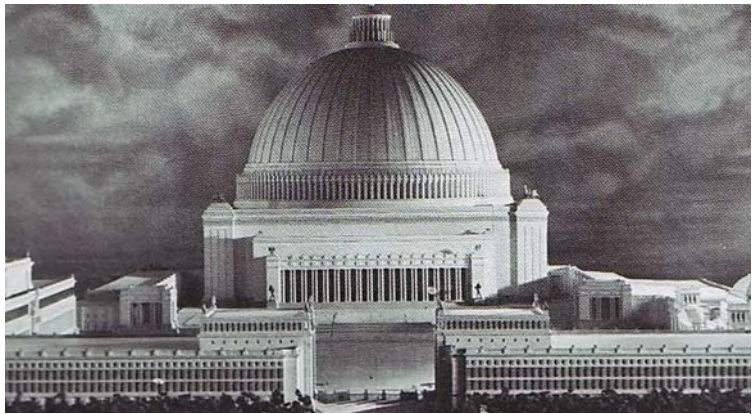
Da seguire come esempio per i nostalgici, da imparare a memoria per non ripetere gli errori del passato per tutti gli altri.

¹⁶¹ Arendt, Hannah, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Bompiani, 1967.

DISTOPIE TOTALITARIE



Palazzo Soviet, B. Iofan, Mosca, 1934



Nuovo Parlamento, A. Speer, Berlino, 1938



Casa del Popolo, Bucarest, 1989



Piazza Monumentale, A. Brasini, Tirana, 1931-2008



Arco di Trionfo, Pyongyang, 1982



Hotel Ryugyŏng, Baikdoosan Arch, Pyongyang, 1987



Arco della riunificazione, Pyongyang, 1993



Monumento al PRK, Pyongyang, 1995

Uomini e topi è la categoria che comprende quel tipo di complessi che, sull'onda del concetto della "città in un edificio" hanno poi preso piede creando un'esplosione di manufatti prevalentemente residenziali e fuori scala diffusisi soprattutto in estremo oriente.

L'architettura del *Grande segno* sul territorio, quella del Corviale, è stato il prodotto principale di tale categoria in Occidente, quando in Oriente il modello maggiormente utilizzato è stato quello della moltiplicazione della casa a torre.

Nella categoria uomini e topi, non sempre gli edifici hanno l'aspetto di un singolo macroedificio. La caratteristica principale è la densità abitativa che è fuori scala rispetto ai parametri storicamente accettati come degni di vivibilità.

Parlare di nascita di questa categoria del fuori scala in termini di crisi sociale può avere senso solamente allargando il concetto alla crisi abitativa presente nei paesi ad alto tasso di natalità e con poco spazio edificativo a disposizione.

Sicuramente l'esperienza ha insegnato che, nella maggioranza dei casi, questi macrointerventi acuiscono problemi di disagio sociale latenti, motivo per cui sono stati oggetto di critiche spesso feroci, dirette sia ai progettisti che alle autorità pubbliche promotrici. L'effetto principale che si riscontra a livello emotivo, da parte dei fruitori di tali complessi, è quello dello *straniamento*, portato proprio dall'alta densità abitativa che costringe sconosciuti a vivere in comunità artificiali e forzate.

Nelle Banlieu francesi così come nelle periferie di quasi tutte le grandi città europee si può riscontrare tale livello di disagio sociale.

Almeno in Occidente, sin dall'inizio della creazione di tali interventi si è pensato a dotare la popolazione di servizi adeguati. Purtroppo nella maggioranza dei casi, tali servizi si sono rivelati inadeguati ad alleviare la massiva convivenza forzata, quando direttamente non sono stati lasciati incompleti, caso purtroppo frequente in Italia.

In Oriente, tale categoria non fornisce adito ad accuse di decontestualizzazione, in quanto l'intervento di solito sostituisce il contesto, se ne fa nuovo portatore.

Inoltre, le foreste di grattacieli residenziali, soprattutto cinesi, vivono di un ulteriore livello di smisuratezza, tipicamente orientale: il fuori scala può essere formato da un infinito numero di elementi in piccola scala. La loro somma può raggiungere dimensioni e spazialità infinite come in una smisurata cassettera. Le architetture utopiche dei metabolisti si basavano su concetti di questo tipo. Una grande scala che vive unicamente della somma delle sue piccole scale in una potenzialmente infinita serialità. Concettualmente siamo agli antipodi del *Grande segno* anche se il risultato, in termini di fuori scala, può apparire simile.

L'esempio più eclatante di questo sistema di fuori scala era presente alla periferia di Hong Kong fino al 1993, ed era il cosiddetto comprensorio della città fortificata di Kowloon. Un unico monoblocco di case costruite le une sulle altre fino a saturare ogni spazio libero del lotto utilizzabile. E' stato il luogo con la densità abitativa più alta della terra. Nel momento di massima espansione la popolazione era di 50000 abitanti distribuita su una superficie di 0,3 kmq¹⁶².

Un altro esempio interessante si trovava in Giappone sull'isola/miniera/città di Hashima (Gunkanjima, isola corazzata) la cui superficie era integralmente edificata e dove le miniere si inframmezzavano agli appartamenti¹⁶³. E' stato il luogo sulla terra con la più alta densità abitativa di sempre: 3450 ab/kmq. E' abbandonata dal 1974.

L'esempio più antico di questo tipo di edificazione è la città di Shibam, nello Yemen. Fondata nel II secolo d.C., ha una densità abitativa elevatissima e un profilo compatto di edifici di fango di circa 40 metri di altezza in media¹⁶⁴.

162 Sito dedicato alla storia di Kowloon, <<http://www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/KWC.html>>.

163 Informazioni sull'"isola corazzata", <http://en.wikipedia.org/wiki/Hashima_Island>.

164 Sito internet dedicato alla città di Shibam, <<http://www.shibamonline.net/eng>>.

UOMINI E TOPI



Alexandra Road Housing,
N. Brown, Londra, 1969



Hashima, Nagasaki, 1999



Kowloon Walled city, H. K., 1989



Victoria Park, Hong Kong, 2002



Victoria Park, Hong Kong, 2002



New Kowloon, Hong Kong, 2005



Hikarigaoka Building, Tokyo, 2006

La categoria *territori colonizzati* è il tipico caso di fuori scala con il quale l'uomo occupa sistematicamente il territorio ponendosi per la prima volta come vincitore sul fuori scala naturale. Si può considerare una sorta di riscossa dell'uomo, da sempre impaurito e piccolo, al cospetto dell'infinito di ancestrale memoria.

All'interno di questa categoria, che più di ogni altra si pone nel solco del titanismo, si può trovare qualunque esempio di opera dell'uomo che, con la sola dimensione, si propone di superare definitivamente il confine tra smisurato naturale e umano.

Dalle maestose città nel deserto agli straordinari ponti. Dai nuovi quartieri mastodontici a opere permanenti di *Land Art*.

Alcune delle opere presenti in questa categoria possono essere anche parte delle categorie *uomini e topi* e *giganti solitari*. Ma la potenziale intercambiabilità non influisce sul senso ultimo di questi interventi che si propongono primariamente di superare l'handicap dell'uomo nel rapporto con il territorio e con la propria situazione economica e, talvolta sociale.

Spesso opere di ingegneria civile come la enorme "diga delle tre gole" in Cina¹⁶⁵, o come quella del "Nuovo Nilo" per esempio¹⁶⁶, sono vanto e orgoglio dei governi che le patrocinano. E spesso divengono opere simbolo, come può accadere ai *giganti solitari*.

Territori colonizzati è il classico caso in cui bisogni specifici, morali e materiali impongono il lascito di un segno smisurato sul territorio. Non si può usare il termine "crisi" se non per giustificare il superamento di una situazione di problematica evidente. Come nel caso di ponti autostradali o miniere a cielo aperto. Sicuramente possono essere usati come simboli di affermazione del potere in carica, come furono le numerose opere pubbliche patrocinate da varie dittature come quella Fascista o quella di Nasser.

Spesso in questa categoria, si possono trovare quegli interventi che, all'interno della città stessa, si configurano come fuori scala continuati e costanti.

Mi riferisco in particolare ai sistemi autostradali e ferroviari che, come un intestino contorto, si dipanano affastellandosi all'interno del tessuto urbano consolidato, cambiandone radicalmente l'aspetto.

Oppure ai nuovi interventi mastodontici che si moltiplicano nelle città emergenti del Medio oriente, aggiungendo fuori scala a fuori scala in un crescendo costante in cui il territorio è segnato in maniera onnicomprensiva fino a ridurre l'individualità del singolo smisurato ad una semplice voce nel coro.

In questo caso si può parlare di *Urban noise* come effetto percepito dal comune osservatore.

La percezione emotiva dell'uomo comune è particolarmente colpita da interventi di *territorio colonizzato*. E, se uno dei primi pensieri comuni riguarda le magnifiche sorti progressive, il pensiero successivo è di solito impegnato nel discernere i costi sociali di questa appropriazione costante e terrificante (nel senso romantico e latino del termine) della terra.

Anche se il termine "fuori scala" non è sempre sulla bocca di tutti nel criticare l'impegno economico e sociale di tali interventi, spesso non si può fare a meno di considerare fuori scala assoluti taluni di questi interventi, senza necessariamente aggiungere alcuna implicazione morale.

Una caratteristica fondamentale di questa categoria riguarda la sua universalità sulla terra. Tutte le civiltà, prima o dopo e con i soli limiti delle loro possibilità tecniche ed economiche, hanno sentito il bisogno di produrre dei *territori colonizzati*.

¹⁶⁵ Sito ufficiale della "Diga delle tre gole", <<http://www.ctgpc.com/>>.

¹⁶⁶ Circa il Nuovo Nilo, vedere "Progetto Toshka", <<http://www.water-technology.net/projects/mubarak/>>.

TERRITORI COLONIZZATI



Grande Cretto, A. Burri, Gibellina, 1984-89



Panorama di Shibam, Yemen



Falowiec Obroncow Wybrzeza, Danzica, 1973



Città mineraria di Myrni, Siberia



Diga delle tre Gole, Hubei, 2009



Viadotto, N. Foster, Millau, 2004



Sheikh Rashid bin Saeed Crs, FxFowle, Dubai, 2009



Panorama della periferia di Seul, 2006

Considerazioni sull'inquadramento casistico

Dopo questa rapida disamina sulle casistiche del fuori scala in architettura, è giusto porre alcune considerazioni.

La *prima* è attinente alla "umanità" del fuori scala. Esso nasce probabilmente dal rapporto ancestrale dell'uomo con la natura e questo è un dato, di fatto, universale. Si evolve come rapporto dell'uomo con "il potere" dove per potere, abbiamo visto, si può tracciare un'ampia casistica che va da quello religioso a quello politico, passando per quello economico. Difatti abbiamo visto che alcuni fuori scala si sono sviluppati in maniera quasi autonoma, altri come imperio di un potere calato dall'alto, altri infine come semplice sfoggio di ricchezza. Di fatto, il fuori scala in architettura è dato comune all'umanità intera.

La *seconda* è che la classificazione ci ha dimostrato come le singole categorie abbiano avuto impatto e risultati formali assai diversi a seconda del luogo dove si sono sviluppate. E questo può essere normale, tenendo conto delle diverse specificità delle culture analizzate, pur se sommariamente. Soprattutto l'impatto sui popoli e le reazioni di tali popoli hanno avuto esiti totalmente diversi. Ma se il dato di partenza è lo stesso, perché il rapporto successivo con il fuori scala si è diversificato?

In *terzo* luogo si può notare come solo nel mondo Occidentale ci si sia posti il problema circa la definizione della misura. Scala e fuori scala. Proporzione e fuori proporzione. In altri luoghi della terra, e in Oriente in particolare la relatività è tutto. Tanto che non esiste nemmeno un termine "fuori scala". La classificazione di cui sopra è sicuramente più funzionale quando deve analizzare categorie del fuori scala a noi più conosciute. Entra più in crisi in rapporto ai fuori scala orientali.

Quarta considerazione è che, pur mantenendo in comune il dato di sviluppo dei fuori scala nel mondo a seguito o durante momenti di crisi e affermazione, l'Occidente è stato il luogo dove la vera reazione è storicamente avvenuta. Ciò non ha certo impedito la realizzazione di fuori scala anzi, l'Occidente è dove se ne costruisce con reale coscienza. Ma gradualmente se ne sta mettendo in discussione il senso. Infatti in Oriente tale dibattito non c'è.

Quinta e ultima considerazione riguarda il fatto che principalmente le critiche circa la liceità o meno dei fuori scala vengono tendenzialmente dal basso. Dove cioè, come abbiamo potuto vedere tra le casistiche, il fuori scala ha maggiore impatto sociale. Ma in Oriente questo non accade, dove oltretutto il fuori scala influisce sulla popolazione comune in maniera anche più marcata. Come si riflette tutto questo in termini di scelte e strategie progettuali?

In definitiva, viste queste considerazioni, viene spontaneo analizzare le differenze tra la concezione della scala tra Oriente e Occidente. E' altrimenti impossibile giungere a utili conclusioni sul tema, in particolare per ciò che attiene il risvolto progettuale sul tema del fuori scala nel contemporaneo e su come esso potrà svilupparsi.

Il caso del Giappone, per la sua lontananza dall'Occidente, per la vivace e recente scena architettonica e per la grandiosa evoluzione dei fuori scala soprattutto a partire dall'ultimo dopoguerra è emblematico e significativo di tale confronto culturale.

4. Il Fuori Scala come metodo? Il Giappone e Tokyo come casi d'analisi

4.1. Il Fuori Scala a confronto tra Oriente e Occidente

Ciò che non è in armonia

Nell'introduzione è stato rimarcato che una definizione ufficiale di fuori scala in Occidente non esiste. In linea di massima se ne è potuta ricavare una nella dicitura seguente:

Fuori scala è tutto ciò che si pone al di fuori di una scala di valori e dimensioni comunemente accettate in un particolare contesto.

Tale definizione prende in considerazione tutto quello che in Occidente è importante in termini di fuori dalla scala di riferimento. Potrebbe valere per qualunque contesto, comprese scale audiometriche o di potenza.

Abbiamo altresì potuto constatare che nella lingua giapponese non esiste nulla che possa richiamarsi a tale definizione, né su vocabolari né tantomeno su dizionari comparati con l'italiano. Non esiste un ideogramma che definisce tale concetto e, anche a seguito di interviste effettuate a insegnanti di lingua e professori universitari non è emerso alcunché. L'unica "definizione" trovata è quella di una traduzione dall'inglese che recita così:

"Mancanza di armonia, equilibrio, proporzione, uguaglianza rispetto ad altro parametro"¹⁶⁷

Il "fuori scala anglo-giapponese", apparentemente l'unico fuori scala in Giappone, non è quindi qualcosa che si ponga, volutamente o meno, al di fuori di una scala di parametri comunemente accettati. E' viceversa una mancanza di qualcosa, nella fattispecie di armonia, equilibrio, proporzione. Infatti, andando a cercare la definizione di proporzione, si trovano i seguenti sinonimi: equilibrio, armonia, accordo. Essendo comunque modi giapponesi di tradurre termini anglosassoni, chiesi ad alcuni professori della Facoltà di Ingegneria ed Architettura dell'Università di Tokyo alcune delucidazioni circa il significato reale che i termini scala e fuori scala hanno per l'architettura giapponese:

1) Takeshi Ito, titolare del Laboratorio di Storia dell'Architettura:

*Il concetto di scala in Giappone viene definito e descritto da vari tipi di ideogrammi. Non viene spesso usato da solo e ha più spesso il significato di ridimensionamento. * [...] Il concetto di grande dimensione invece venne introdotto in Giappone tra il periodo Nara e quello Heian (VIII secolo d.C.), quando si importò il modello di città cinese di Chang-An.[...] Il concetto di scala rappresentato dall'ideogramma * contiene tra i suoi simboli quello rappresentato dall'unità di misura * dal valore base di circa trentatré centimetri.¹⁶⁸*

2) Hidetoshi Ohno, titolare del Laboratorio di ricerca per un territorio vivibile e autore del progetto "Fibercity":

¹⁶⁷ AA.VV., Kenkyusha's New College English-Japanese Dictionary, 7° Ed. - Copyright © 2003 by Kenkyusha Ltd, p. 1601.

¹⁶⁸ Dall'intervista realizzata il 4 agosto 2009 nello studio del Prof. Ito all'interno del Campus di Hongo.

Molto spesso traduciamo parole inglesi il cui significato cambia leggermente. Quando da noi, gli architetti parlano di fuori scala, si intende un rapporto di proporzioni non adeguate ad un dato contesto.[...] Per quanto riguarda una sua definizione in architettura credo dipenda tutto dal contesto di riferimento. [...] Probabilmente è il contesto il primo problema di cui occuparsi quando si parla di fuori scala. Perché tutto potrebbe essere fuori scala. [...]Penso che in Giappone ci sia storicamente una forte sensibilità per la percezione dello spazio domestico. Che però non è direttamente correlata al concetto di fuori scala ma più al concetto di armonia. E questa influenza il concetto di scala.¹⁶⁹

3) Kengo Kuma, titolare del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura:

Non avevo mai pensato a questo genere di cose e a tale tipo di ricerca semantica anche perché, tradizionalmente, l'architettura giapponese storica è concepita in scala assai modesta. [...] Penso che per chiunque l'esperienza d'infanzia sia critica e importante nella formazione del senso di scala e proporzioni.¹⁷⁰

Dalle parole di queste tre interviste emergono una serie di punti interessanti:

- c'è una conferma di una non esistenza univoca del concetto di scala;
- il contesto urbano di riferimento è più importante di quello umano nell'ambito della città;
- lo spazio domestico dell'architettura tradizionale vive di una percezione separata all'interno del concetto di scala ed è una concezione basata sulla misura umana, i circa 30 cm (shaku) del piede o dell'avambraccio;
- viene citato il concetto di grande dimensione, che in taluni casi nell'accezione di "troppo grande" fa le veci del concetto di fuori scala e che comunque viene da fuori, precisamente dalla Cina, dove peraltro esiste concetto analogo;
- il concetto di proporzione viene educato dalla nascita a seconda delle condizioni di vita durante l'infanzia.

Apparentemente sembra che il concetto di scala architettonica in Giappone si sia sviluppato attraverso significati diversi a seconda dell'influenza esterna ricevuta. Cinese prima e Anglosassone più di recente.

Altro concetto importante emerso da queste interviste è quello di armonia, citato anche all'interno della definizione di fuori scala anglo-giapponese. L'armonia è potenzialmente universale, meno soggettiva rispetto alla corretta scala. Per noi scala e fuori scala nascono nel loro inquadramento all'interno di scale di valori. E poi si sono spostati da tali ambiti fino a diventare concetti più universali, più comunemente accettati.

In Giappone l'ambito di raffronto è tutto, non può esistere un concetto di scala indipendente. Né tantomeno un concetto di armonia indipendente, in quanto essa nasce dal raffronto con la natura. E' bene inoltre ricordare che, diversamente da noi, la natura come entità è un qualcosa da accettare, con cui avere un dialogo ma non una sfida. Questa armonia come dialogo con la natura si è sviluppata nel concreto dello stile *Suki-ya*, affermatosi nel periodo *Sengoku* (1478-1603), e le cui chiavi di lettura si possono trovare nei concetti di *wabi*, *kare*, *sabi*, *yugen*:

"Il periodo Sengoku fu un 'epoca di ideali estetici, come quello di *wabi* (gusto delicato), *kare* (letteralmente "sfiocato" o "secco", ma usato con il significato di "sobrio", "disadorno" e

169 Dall'intervista realizzata l'11 agosto 2009 presso lo studio di architettura Ohno e associati a Tokyo.

170 Dall'intervista realizzata il 26 agosto 2009 presso lo studio di architettura Kuma e associati a Tokyo.

"naturale"), *sabi* (semplicità elegante) e *yugen* (distacco dalle cose terrene con serenità ed eleganza).¹⁷¹"

Tali principi sono tuttora parte integrante dell'estetica giapponese e influenzano fortemente sia la cultura comune che quella progettuale. L'occidente venne a conoscenza di tali principi grazie alle esperienze di Bruno Taut e Frank Lloyd Wright con l'architettura giapponese ed in particolare con lo studio della Villa Imperiale di Katsura, perfetto esempio di stile Suki-ya. Tale concetto di armonia venne perfettamente descritto da Fosco Maraini nel suo *Ore Giapponesi*, proprio descrivendo Katsura¹⁷².

"[...] l'architettura civile giapponese è infatti tutta concepita per essere vista e gustata dal livello dell'uomo seduto con le gambe ripiegate, in posizione di chi medita. Allora quanto si scorge fuori prende il suo giusto posto nella prospettiva e le stanze, che altrimenti sembrano piccole, fredde, sbilanciate, diventano invece dolcemente accoglienti, fatte a misura d'uomo. Appena ci abbassiamo ecco il giardino che "entra in casa". La fusione tra fuori e dentro è perfetta; ogni albero, ogni pietra, ogni riflesso del laghetto sono pensati in funzione di come parranno visti dall'interno; e viceversa la casa è disegnata in modo che da qualsiasi lato la si guardi, da fuori, completi uno scorcio. Colpisce subito la pianta del tutto irregolare della costruzione; come se fosse avvenuta, così per caso; ma poi ci si accorge ch'è un modo elegante di evitare la simmetria, di rispettare le ondulazioni leggere del terreno, di modellarsi, piuttosto che di imporsi, sulla natura."¹⁷³

Quando si parla di armonia, di fatto, si parla di scala "alla giapponese", perfetta fusione del rapporto tra uomo e natura di cui l'architettura è solo un tramite, un mezzo per il raggiungimento di tale armonia, il cui risultato è un edificio a scala umana, in particolare la scala dell'uomo seduto in meditazione.

La corretta scala non può esistere se ogni singola parte non è in armonia con il tutto. Questo concetto parte dall'osservazione con la natura e si sviluppa nell'architettura in se stessa. Una perfetta unione delle parti per ottenere un tutto.

Tale punto di vista è praticamente opposto alla nostra estetica di armonia, perlopiù basata sulla regolarità del visibile, delle facciate, della simmetria. I templi greci sono il nostro archetipo: una perfetta macchina estetica, concepita per essere vista da fuori, talvolta da lontano così che se ne possa percepire l'esteriore come // tutto.

Così Yoshinobu Ashihara nel suo volume *L'ordine nascosto*, descrive la dicotomia che esiste tra i due diversi concetti di armonia in architettura.

"Qualsiasi concezione architettonica che inizi con l'intero è impregnata dell'importanza del simbolismo, della monumentalità, dell'autoritarismo e la forma risultante tende perciò a favorire la simmetria, la frontalità ed una estetica formale dal punto di vista compositivo e dei rapporti. Tale architettura, orientata sull'intero, venne introdotta in Giappone, ma si rivelò incompatibile con i gusti giapponesi, e inevitabilmente cedette all'armonia con lo scenario naturale."¹⁷⁴

Portando in concreto l'esempio su Katsura, Ashihara ne sottolinea proprio la grande capacità di sintesi di diversi elementi, uniti in un tutto armonico.

"Ciò che rende notevole questa struttura è che essa presenta non soltanto un tutto meravigliosamente unificato, ma anche un'impressionante precisione nei particolari nel

171 Henshall, Kenneth G., *Storia del Giappone*, Milano, Mondadori, 1999-2004, 2005, p. 69.

172 La villa di Katsura è probabilmente l'edificio nobiliare più noto del Giappone ed è simbolo dello stile Suki-ya. Realizzata a partire dal 1615, alcune aree sono state aggiunte successivamente. E' stata voluta dal Principe Hachijō Toshihito. I famosi giardini sono opera del celebre architetto Kobori Enshu.

173 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 412.

174 Ashihara, Yoshinobu, *L'ordine nascosto - Tokyo attraverso il XX secolo*, Roma, Gangemi, 1986-95, p. 97.

trattamento di ogni giunto. La bellezza di tali parti deriva dall'estetica giapponese che comincia dalle parti, dotando in seguito l'intero con una particolareggiata bellezza.¹⁷⁵"

D'altronde i maestri del Movimento Moderno sono stati i primi, in Occidente, ad innamorarsi di questo diverso modo di comporre gli spazi con la natura. La lode all'asimmetria da noi è arrivata seriamente con il XX secolo. Ma storicamente il nostro rapporto con lo spazio è incentrato sull'unità del disegno, sulla simmetria e sulla facciata. E la natura va rimodellata secondo il nostro progetto, non viceversa. In definitiva, si può dire, entro certi limiti, che il concetto di armonia è decisamente vicino a ciò che in Giappone si chiama *scala*. Il disarmonico è il fuori scala. Bisogna aggiungere un ultimo punto: sempre in termini di armonico e non armonico, in molte lingue estremo orientali esiste il concetto di "troppo grande" e "troppo piccolo". Come già detto, tale concetto viene dalla Cina e si è poi propagato in Corea e Giappone. Il concetto di troppo grande ha generalmente accezione negativa, ma non è sinonimo di fuori scala. E non è nemmeno legato al concetto di armonia.

Scala umana o scala Tatami?

L'Occidente ha adottato sin dall'inizio della sua storia dei sistemi di misurazione lineare basati da principio su misure umane come braccia, pollici, piedi. Questi sistemi sono stati gradualmente sostituiti da sistemi di misura decimali come il metro, il miglio, la iarda. A questi sistemi si è sempre cercato di affiancare un riscontro sulla figura umana. Le varie rappresentazioni dell'uomo di Leonardo e del Modulor ne sono esempio non esaustivo.

In questo modo, ci siamo sempre costretti a trovare un rapporto tra misura umana e unità di misura via via sempre più astratte anche se funzionali.

In Giappone si è partiti dalle stesse basi di misurazione primitiva, fino ad ottenere un sistema di misura basato sullo *shaku*, circa 33 cm, basato su un avambraccio umano medio. A tale sistema se ne è successivamente affiancato un altro, quello del *tatami*.

Il *tatami* è una stuoia rigida di paglia intrecciata dalle misure standard. E' un sistema bidimensionale ed è quindi teoricamente più rigido rispetto ad uno lineare. La sua peculiarità è però quella di rappresentare direttamente l'intera dimensione dell'uomo, sdraiato, seduto, al lavoro.

E' principalmente di due misure diverse a seconda che si esamini quello sviluppato nel Kansai o nel Kanto, le due regioni storicamente più popolose del Giappone. Il *tatami* del Kansai è di 195 per 97,5 centimetri, mentre quello del Kanto, peraltro diffuso anche in tutto il resto del Giappone è di 182 per 91. E' bene sottolineare che l'uso del *tatami* in ambito progettuale è tuttora molto diffuso, soprattutto per la progettazione d'interni, ma per secoli è stato il riferimento dimensionale principale. Quindi, in che modo tale sistema di misurazione degli spazi ha influenzato la percezione degli stessi da parte del popolo giapponese? E come lo vedono essi in raffronto ai sistemi metrici occidentali?

- 1) T. Ito: *Il Tatami nasce infatti dalla ricerca di uno strumento base per la definizione degli spazi che fosse basata sul corpo umano. Questa misura minima adottata per convenzione ai trenta centimetri dell'avambraccio e di altre parti del corpo umano è poi entrata nel patrimonio delle misure giapponesi rendendo infine il Tatami uno strumento progettuale autonomo. [...]Di fatto il nord e il sud avevano un sistema di misurazione diverso che influiva*

175 Ibidem, p. 99.

notevolmente sul concetto di spazio fisico percepito. Le dimensioni degli interni di Kyoto sono storicamente molto più grandi di quelli di Tokyo. Io sono originario di Kyoto e ricordo benissimo la forte impressione di angustezza che gli interni di Tokyo mi fecero provare quando mi trasferii qui. [...] Nonostante l'architettura degli spazi giapponesi sia prevalentemente orizzontale, il Tatami definisce anche gli spazi verticali. Per esempio, nelle case tradizionali, l'apertura delle porte di solito ha un'altezza e una dimensione pari a quella di un Tatami ribaltato in verticale.

- 2) H. Ohno: *Per la progettazione delle case si continuò a usare il metodo dello shaku anche dopo l'adozione del sistema metrico negli anni '60. Il Tatami è basato su questo sistema perché le sue dimensioni standard sono sei per tre shaku. E avere un sistema come quello tatami è molto comodo per la standardizzazione dei materiali da costruzione. Tuttora usiamo talvolta i due sistemi assieme, lo shaku e l'internazionale. Ma nelle zone suburbane, il tatami è ancora molto usato nella progettazione delle case.*

Può essere che il sistema del tatami abbia influito nella concezione del rapporto uomo-ambiente in Giappone, per noi è un modello semplice e immediato per la definizione degli spazi. Ma non penso che sia adattabile al concetto di scala e fuori scala. In particolare per ciò che attiene alle grandi dimensioni. Se si pensa ad una stanza composta da mille tatami, sapendo che un tatami è la dimensione di una persona sdraiata, hai la possibilità di pensare immediatamente ad un ambiente che possa contenere mille persone. E' un sistema maggiormente antropomorfo rispetto a quello occidentale. E così lo è la concezione di spazio.

- 3) K. Kuma: *Nell'architettura occidentale, si scelse di integrare la scala umana a quella dell'edificio. Non è un processo molto naturale. Ma di fatto, in questo modo, le persone non scordarono mai come applicare la scala umana al metodo progettuale. L'uso di sistemi di misura di tipo lineare e poi gli ordini classici dell'architettura sono un esempio di questa continua ispirazione al richiamo della misura umana.*

Nell'architettura giapponese viceversa, la scala degli edifici fu trovata in maniera molto più naturale, direttamente connessa alla scala naturale dei suoi elementi costruttivi. Il sistema di misurazione e progettazione basato sul Tatami è un buon esempio di questo metodo naturale. Ed è un sistema a scala umana. Il problema si pone nel momento in cui questa progettazione in scala umana si può definire solo attraverso i naturali limiti del legno nel metodo tradizionale giapponese. Per certi versi si può parlare di non consapevolezza della percezione della scala umana nell'architettura giapponese storica. Ma la non consapevolezza o, incoscienza, è per certi versi un aspetto molto pericoloso.

Nell'architettura occidentale, gli ordini classici hanno portato ad una consapevolezza o, coscienza, del concetto di scala. Le persone non possono dimenticare un qualcosa che tutto sommato è stato classificato in via definitiva. Ma quando non c'è consapevolezza, è molto semplice dimenticare il concetto di scala umana. Questa, credo, sia la ragione principale per il caos, il disordine diffuso nell'architettura giapponese del secondo dopoguerra. La gente ha perso la sua coscienza, la sua consapevolezza circa la progettazione in scala.

Ancora una volta, si parla di domesticità dell'architettura giapponese. Il tatami è tuttora utilizzato soprattutto nella progettazione di appartamenti, perché è il luogo dove le persone vivono, quindi deve essere il luogo a scala umana per definizione. Ed è interessante vedere, come fa notare Ito che la stessa percezione degli

ambienti domestici cambi a seconda della zona del Giappone in cui ci si trova. Ed è sempre utile sottolineare che la misura del *tatami* influenza direttamente anche la misura verticale, non solo quella orizzontale come sarebbe lecito aspettarsi. Ma la definisce come se fosse un foglio di carta, trasferendo la pianta sul prospetto interno. Di fatto, rimane un sistema bidimensionale.

La spazialità è sempre interna, quando si parla di *tatami*. E lo stesso concetto di armonia rimane costante, in quanto gli spazi sono misurati su un'unica entità, comunemente accettata. Addirittura Ohno sottolinea come, potenzialmente, un ambiente realizzato con mille *tatami* sia perfettamente in scala umana in quanto si sa perfettamente da subito quante persone vi possano entrare. Da noi un ambiente così grande sarebbe a priori sul filo se non oltre la linea del fuori scala umano.

Kuma infine sottolinea la naturalezza del sistema basato sul *tatami* e su come esso abbia profondamente influenzato il rapporto tra uomo e architettura e uomo e natura. A partire dall'uso del legno e dalle misure standard. Però spiega anche come tale metodo sia potenzialmente pericoloso in quanto non possiede riscontri teorici astratti. E' basato sulla pura materia, sul sistema metrico che da astratto diventa fisico. Basta perdere il contatto con tale fisicità che si abbandona senza speranza il rapporto con la misura umana. L'Occidente, viceversa, con la sua ossessione per la classificazione è riuscita a mantenere anche idealmente il rapporto con la scala di misura, pur se astratta.

E' inoltre interessante notare come la modularità costante degli spazi domestici giapponesi sia stata quasi presa per intero dal Movimento Moderno, che ne ha fatto una bandiera e che peraltro è stata una delle caratteristiche più criticate dai detrattori di tale movimento.

"Tutta la casa è poi concepita su misure multiple o sottomultiple dell'unità fondamentale; da essa deriva l'altezza e la larghezza dei *fusuma* (porte a slitta), l'altezza della stanza, lo spessore dei pilastri, la larghezza delle verande, e via dicendo. Almeno quattro secoli prima che Le Corbusier escogitasse il suo *modulor*, il suo spazio umano minimo, questi poeti delle cose ovvie, all'altro estremo del mondo, erano giunti alle medesime conclusioni...¹⁷⁶"

Certamente, ridurre l'architettura occidentale ad una moltiplicazione di moduli più che di rapporti di scala, è stata un'introduzione forte che in alcuni casi ha portato ad esiti criticabili perché fuori controllo. E parimenti, ha portato ad una perdita di controllo il graduale abbandono del sistema del *tatami* per l'architettura giapponese.

Il potere nascosto e palese

Abbiamo visto in precedenza come la nascita del fuori scala sia spesso da richiamare alla rappresentazione del potere in ogni sua forma. Apparentemente, sembra che nel corso dei secoli ogni forma di potere ha sentito il bisogno di farsi vedere con un simbolo al di fuori della norma. Questo tratto del fuori scala è comune a quasi tutte le latitudini. Ma in Giappone il potere si rende ancor più manifesto proprio quando è più nascosto.

Non mancano, storicamente, esempi di architetture fuori scala in Giappone, e in determinate epoche le classi religiose e politiche hanno letteralmente fatto a gara a chi realizzava le strutture più grandi ed esagerate come poi vedremo più avanti. Ma il potere, la ricchezza, hanno in Giappone avuto una tendenza a nascondersi. A dichiararsi esplicitamente proprio attraverso l'assenza.

176 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 412.

Chi si dichiarava tramite architetture fuori scala era solo chi doveva dimostrare qualcosa e convincere i nemici (e gli amici) del proprio potere, non diversamente dal resto del mondo.

- 1) T. Ito: *Il concetto di potere si esplica prevalentemente nel dualismo tra visibile e invisibile. Ciò che non si vede è più importante, esprime maggiore potere. L'imperatore, per esempio, non si vede praticamente mai in pubblico. E' sempre nascosto. Essere nascosti è un requisito essenziale per aumentare il potere; così come per proteggere qualcosa di importante la si tiene al sicuro, chiusa. L'architettura giapponese infatti, a differenza di quella europea, ha una configurazione orizzontale. Poco si offre alla vista. Tende a non rendersi palese.*
- 2) H. Ohno: *Nei tempi antichi, le persone che volevano esprimere il potere attraverso le grandi strutture preferivano utilizzare i tronchi degli enormi alberi della zona di Kyoto per realizzare le colonne. Ma gli storici ci dicono che dopo il periodo Heian¹⁷⁷ fu praticamente impossibile realizzare strutture buddiste di quelle dimensioni in quanto le principali foreste di grandi alberi presenti nei dintorni della capitale erano scomparse, disboscate. Nel periodo successivo, i giapponesi divennero più sensibili alla piccola scala più che alla grande. Strutture più minute come le case del tè o piccole abitazioni come quelle in stile suki-ya divennero lo standard dimensionale. Lo stesso modo di interpretare l'architettura divenne più sensibile alla fragilità, al piccolo, alla struttura leggera. La scala grande continuò a non essere apprezzata fino al periodo dei tre grandi condottieri. In particolare fino agli anni di Oda Nobunaga¹⁷⁸ e Hideyoshi Toyotomi¹⁷⁹. Per esempio, Nobunaga fece costruire il magnifico castello Azuchi, la cui Donjon (corpo centrale n.d.A.) fu il primo caso di struttura di torre a cinque piani con vuoto interno. Ma nel complesso, i giapponesi continuarono a non apprezzare troppo la grande scala.*
- 3) K. Kuma: *Il fuori scala nell'architettura tradizionale giapponese è più legato al concetto di spazio nascosto. Per esempio, si può prendere in considerazione il Daibutsu (sala del Buddha n.d.A.) del Todaiji a Nara. Visto dal di fuori, il tempio ha un aspetto simile a quello di molti altri templi tradizionali. Ma quando ci si avvicina all'ingresso e poi entrando, si rimane impressionati dalle gigantesche dimensioni fuori scala del Buddha. Successivamente si prova sorpresa notando il forte contrasto tra le dimensioni dell'ambulacro, della statua e dello spazio interno nel suo complesso. Il contrasto è sempre stato un forte motivo dell'architettura tradizionale giapponese.*

Riguardo il rapporto tra fuori scala e potere nell'architettura giapponese, possiamo raccogliere le seguenti informazioni:

- il potere ancestrale più importante, è quello che più si rende nascosto;
- il simbolo del potere o di venerazione, si tende a lasciarlo in ombra, in uno spazio compresso molto forte, generando così un netto contrasto dimensionale;
- lo spazio del vuoto è d'importanza notevole per lo sviluppo del fuori scala, i giochi di luce e ombra ne sono parte integrante;
- in alcuni precisi momenti storici, anche in Giappone c'è comunque stata una sorta d'equazione tra fuori scala in grandezza e rappresentazione del potere.

177 Dal 784 al 1185 d.C. – Così chiamato dal nome della città capitale, Heian, attuale Kyoto.

178 Oda Nobunaga fu il primo dei tre generali che riunificarono il Giappone. Visse tra il 1534 e il 1582.

179 Hideyoshi Toyotomi fu il secondo dei tre generali che riunificarono il Giappone. Visse tra il 1536 e il 1598.

Questa teoria dell'*understatement* trova ulteriori riscontri negli scritti di Ashihara. Si sottolinea in particolare come la piccola scala e lo spazio nascosto fossero parte di un preciso dettame estetico, comune agli ultimi secoli del Giappone.

“Se si eccettuano le strutture costruite sotto la diretta influenza cinese, quali i templi buddisti del periodo Asuka e Nara, lo Amida-do del Byo-do-in, e le grandi scale del Nijo Palace costruito nel periodo Momoyama (1568-1603), in Giappone non furono mai popolari gli alti soffitti e le pareti colorate.¹⁸⁰”

Ashihara peraltro, sul tema della scala e dello spazio architettonico, sottintende più volte la forte autonomia dell'architettura giapponese rispetto a quella cinese, per lui più vicina a quella occidentale sotto tale aspetto, sottolineandone il potere dell'ombra nella definizione dello spazio architettonico.

“(con riferimento alla cupola interna della villa La Rotonda di Palladio) Come ci si deve sentire a vivere ogni giorno in spazi di tali immense proporzioni? Sono proprio l'unico a sentirsi così piccolo e miserabilmente insignificante dentro quelle vaste camere piene di echi? [...] La bellezza di un interno giapponese, invero, è soprattutto il risultato di ombre, luci, oscurità. Gli occidentali sono sorpresi dalla assoluta semplicità del tatami del pavimento delle camere giapponesi, ed è comprensibile che essi non hanno afferrato la mistica delle ombre.¹⁸¹”

Per Ashihara infine, molta della differenza estetica tra l'architettura giapponese e quella occidentale risiede proprio in questa capacità di cogliere lo spazio attraverso la sua sottrazione. Il nascondersi per rendersi più eleganti e sobri.

“Scoprire la continuità dove niente è manifesto e assaporare le bellezze di ombre gradevoli, è imbattersi in ciò che possiamo chiamare “ordine nascosto”. E, ancora, ciò è in netto contrasto con la chiarezza, la simmetria, la perfezione che rappresentano gli ideali dell'architettura occidentale, dall'antica Grecia attraverso il Rinascimento.¹⁸²”

Fosco Maraini, come osservatore occidentale, rimane colpito da tale ritrosia ad esporre l'architettura. E sottolinea come fosse l'ambiente nobile e più colto il più fermo portabandiera di questa teoria dell'*ordine nascosto*.

“Della villa Nishimura s'intravedeva soltanto il tetto d'un padiglione fra i cipressi ed i lecci; nessuna abitazione signorile è facilmente visibile dalla strada in Giappone, dove non si concepisce la facciata, l'esibizione del bello o del potere.¹⁸³”

Come accennato da Ohno però, esiste un'altra anima del rapporto tra l'architettura giapponese e la scala. Non c'è solo l'*ordine nascosto*. C'è anche l'architettura dei grandi templi, delle altissime pagode, delle statue immense, dei maestosi castelli. Tale sviluppo del gigantismo in Giappone ha ciclicamente preso piede nei periodi di grande rivoluzione culturale come quello Nara (710-784) nel quale il Buddismo prese definitivamente forza anche grazie ad una politica di frenetica realizzazione di templi in tutto il paese, di cui il più importante doveva essere proprio il Todai-Ji, precedentemente citato e tuttora l'architettura in legno più grande del mondo, nonostante sia stata ridotta di un terzo a seguito di incendi durante il XII secolo.

Parimenti, grandiosi palazzi e castelli vennero edificati dai due condottieri Oda Nobunaga e Hideyoshi Toyotomi durante il periodo Momoyama¹⁸⁴, periodo che di

180 Ashihara, Yoshinobu, *L'ordine nascosto - Tokyo attraverso il XX secolo*, Roma, Gangemi, 1986-95, p. 18.

181 Ibidem, p. 19.

182 Ibidem, p. 28.

183 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 275.

distinse quindi per lo sfarzo e la ricchezza, contrapposta al contemporaneo e dimesso stile Suki-ya.

La critica posteriore, sia giapponese che occidentale, ha decretato nell'immaginario collettivo, il successo di quella che oggi viene definita come estetica giapponese, rappresentata da pulizia, eleganza e sobrietà.

Ma durante il XVI secolo essa era solo una delle componenti che permeavano il vivace mondo artistico giapponese. Si può anzi dire per certi versi che i due generi estetici fossero antitetici l'uno all'altro. E se l'estetica del *wabi-sabi* ha avuto maggior fortuna critica, non significa che l'altra faccia della medaglia sia scomparsa. Il gigantismo e l'eccesso non hanno abbandonato il Giappone, come vedremo più avanti e d'altronde figure come quella di Toyotomi sono tuttora popolarissime in patria, proprio per il modo di fare estremo e ridondante del condottiero qui ritratto ancora da Maraini.

"Hideyoshi aveva in misura sovrabbondante proprio quelle doti che tanti hanno trovato far difetto alla civiltà giapponese nel suo insieme, cioè un desiderio di grandezza, di spazio, di sfarzo. Tutto ciò, e molto altro ancora, viveva in lui di colorito di ribalda e pagana sanità contadina. Ogni cosa che facesse doveva essere gigantesca, sfarzosa, colossale, terrificante: godeva di lasciare a bocca aperta non solo borghesi e vulgo, ma soprattutto la corte, i tremuli nobili di Kyoto. Ai tempi di Nara si era fusa una statua altissima del Buddha? Lo stesso era stato fatto ai tempi di Kamakura? Bene, ora a Kyoto se ne doveva erigere una più grande ancora. A Nara ci avevano messo ventisette anni per completare l'opera? Adesso bisognava mettercene cinque. Quando gli fu ricordato che in tutto l'impero non c'erano nelle foreste alberi grandi abbastanza per le impalcature necessarie, eccetto ai piedi del monte Fuji, mandò cinquantamila uomini a squartare tronchi ed a riportarli dal famoso vulcano alla capitale. [...] Ad Osaka fondò il più colossale e formidabile castello della storia giapponese (distrutto dai partigiani dei Tokugawa nel 1868). A Momoyama, il "Poggio dei Peschi", vicino a Kyoto, fece costruire un palazzo di tale splendore che il nome del luogo ha finito per caratterizzare tutta l'epoca.¹⁸⁵"

Grazie alla sua ambizione, Toyotomi tentò la conquista del potentissimo Impero Cinese, un'impresa smisurata e suicida che si risolse in fallimento, ma che ispirò la successiva politica imperialista giapponese del XIX e XX secolo. Una politica che ha fatto dell'eccesso in ogni campo la sua bandiera.

"Altra espressione di titanismo giapponese fu quella di sfidare l'impero degli Tsar nel 1904. Qui l'impresa venne coronata dal successo. Successo pericoloso, inebriante, che pose le fondamenta per quell'estrema follia titanica d'una sfida al mondo intero degli anni Quaranta. Non bastava condurre una difficilissima guerra in Cina, bisognò sfidare la Gran Bretagna, la Francia, i Paesi Bassi e gli Stati Uniti.¹⁸⁶"

Tale parte dello spirito giapponese, vivace e audace, estrema e spesso di cattivo gusto è il secondo lato di tale popolo. Quello meno famoso e più tenuto nascosto dagli stessi giapponesi. Quello che al rispetto amorevole per la natura affianca un devastante sfruttamento del territorio che non ha avuto pari in nessun altro paese industrializzato. D'altronde il Giappone è il paese del tunnel sottomarino più lungo del mondo, il *Seikan* di 53 chilometri; quello che ha unito le sue isole con i ponti più grandi del mondo nonostante l'elevata sismicità dell'intero arcipelago; quella il cui piano di espansione di Tange prevede la colonizzazione dell'intero arcipelago con isole artificiali e macrostrutture di cui molte già portate a termine. E che hanno avuto inizio in tempi non sospetti, alla fine del XVI secolo, con il rinterro di ettari di

184 Fu così chiamato dal nome del quartiere di Kyoto dove Toyotomi decise di realizzare il suo palazzo.

185 Maraini, *Fosco, Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 402.

186 Ibidem, p. 161.

baia di Tokyo al fine di creare i primi quartieri della futura capitale amministrativa del Giappone. Tale straordinaria impresa avvenne con la distruzione di una alta collina, il cosiddetto monte Kanda.

"Egli (Ieyasu Tokugawa¹⁸⁷) fece riempire la baia di Hibiya che circondava il suo castello, realizzando un sistema di canali e argini e riducendo il monte Kanda fino all'attuale livello, di collina chiamata Surugadai.¹⁸⁸"

Realizzò di fatto quello che oggi è il quartiere di Hibiya, primo di una lunga serie di prese di possesso del mare antistante la città. Impresa incredibile che trova un corrispettivo solo nel territorio dei Paesi Bassi. Tali iniziative, hanno avuto e hanno tuttora grande riflesso nella situazione odierna dell'architettura giapponese, come vedremo più avanti.

Il fattore temporale/spirituale

"L'idea della labilità delle cose è profondamente impressa nella cultura giapponese, che tende ad accentuare l'essenza delle cose piuttosto che la loro materiale realtà. Un esempio è il santuario di *Ise*, il quale è stato ricostruito ogni vent'anni dall'ottavo secolo.¹⁸⁹"

La questione del santuario di *Ise* e della sua ciclica ricostruzione è nota e viene spesso ricollegata alle teorie sul restauro in Giappone. La ricostruzione periodica è tipica dei santuari *Shinto*, più che dei templi Buddisti, in quanto lo *Shinto* è religione animista, più legata ai cicli della natura e alle tempistiche di caducità di qualunque costruito umano o naturale. Ma i materiali usati, puramente naturali e ben adattati all'architettura buddista e di fatto all'architettura giapponese tout-court, sono in qualche modo simbolo della labilità stessa dell'esistenza. Tra le tante religioni e filosofie importate in Giappone nei millenni, solo il Buddismo ha influenzato così fortemente l'architettura del paese. L'idea della transitorietà delle cose, del ripetere la vita ogni volta in maniera diversa fino al raggiungimento finale dell'annullamento nel *Samsara*. Lo scopo del Buddismo è nel raggiungimento dell'illuminazione, ma possono servire innumerevoli vite per ottenerlo. Di fatto, la vita che si vive è meno di sabbia nel deserto. E l'uomo è parte del tutto in questo grande vortice. Non è più importante della natura, non ne è sopra.

L'uso del legno e la autoctona religione dello *Shinto* non hanno avuto grandi problemi a sintetizzarsi nella nuova fede venuta dalla Corea nel VI secolo. Bisogna aggiungere inoltre che la visione del mondo vista dall'arcipelago giapponese è quella della non sicurezza costante, in cui terremoti, inondazioni, eruzioni, sono all'ordine del giorno e sempre pronti a disfare ogni lavoro dell'uomo.

La caducità del legno è perfettamente adattabile a tale principio di vita. Bisogna adattarsi alla natura per sopravvivere ad essa. Non dominarla quindi ma accompagnarvisi.

Come abbiamo visto nel secondo capitolo invece, la spiritualità e la filosofia occidentale si oppongono decisamente alla caducità delle cose umane, all'arrendersi serenamente alla natura e alla morte del corpo. Il corpo va preservato anche dopo la fine della vita in quanto veicolo della resurrezione. La bellezza delle cose eterne è venerata, simboleggiata dalla cultura della pietra e

187 Ieyasu Tokugawa fu il terzo dei tre generali che riunificarono il Giappone e fondatore della dinastia di Shogun dei Tokugawa che governarono il Giappone fino al 1868, durante il cosiddetto periodo *Edo*. Visse tra il 1542 e il 1616.

188 Kazuo Nishi, Kazuo Hozumi, *What is Japanese architecture? A survey of traditional Japanese architecture*, Tokyo, Kodansha international, 1983-85, p. 90.

189 Ashihara, Yoshinobu, *L'ordine nascosto - Tokyo attraverso il XX secolo*, Roma, Gangemi, 1986-95, p. 83.

delle cose durature. La natura va piegata alle esigenze dell'uomo, sin dalla Bibbia. Essa è stata creata per l'uomo, per servirlo.

E' abbastanza ovvio che tali diverse basi filosofiche e spirituali abbiano prodotto esiti tanto diversi in tutti i campi, soprattutto in architettura.

Lo stesso Ashihara, riporta le osservazioni dello storico Daniel Boorstin espresse in una conferenza intitolata "The Japanese Conquest of Time: the Art of Renewal", tenuta all'Architectural Institute of Japan nello spiegare tale dicotomia.

"In occidente, dove la natura è sentita come ostile, i costruttori realizzano strutture di pietra che possano durare quasi un'eternità, nel tentativo, umano, di negare la caducità umana. I giapponesi, per contro, cercavano di vivere in coesistenza con la natura. Per essi, il tempo non era qualcosa da superare mediante la lotta, era, piuttosto, da vivere attraverso l'accettazione delle sue leggi. Il mezzo impiegato in architettura era il legno, partecipe della natura e caduco.

Il santuario di *Ise* non è l'entità reale che esisteva nel periodo Nara, ma una fedele riproduzione dell'originale bellezza senza tempo di una struttura che è ancora fortemente viva. Essa è diversa dalle strutture di pietra dell'occidente quali il Partenone o le piramidi, che vediamo oggi nell'aspetto di rovine ben conservate. Nel caso del santuario di *Ise*, ciò che è preservata non è l'entità fisica, ma l'espressione e lo spirito dell'architettura.¹⁹⁰"

Questo atteggiamento nei confronti dello scorrere del tempo e del suo effetto sulle cose terrene produce anche un altro fondamentale risultato, importante per l'approccio al fuori scala.

In Occidente c'è oggettivamente un altro atteggiamento nei confronti della morte, del tempo rispetto all'Oriente. C'è maggiore paura. E questo è principalmente il motivo per cui si vuole tramandare un lascito con l'architettura. Una testimonianza della civiltà, di un popolo, di un singolo.

«Le città sono un prodotto del tempo. Esse sono gli stampi in cui si sono raffreddate e solidificate le vite degli uomini [...] Nella città il tempo diventa visibile: edifici, monumenti, strade pubbliche sono più evidenti che le memorie scritte, più soggetti agli sguardi di molti uomini che le opere umane sparse nelle campagne, lasciano un'impressione duratura anche nelle menti degli ignoranti e degli indifferenti. Il fatto materiale della conservazione fa che il tempo sfidi il tempo, il tempo si opponga al tempo: abitudini e valutazioni si tramandano oltre i vivi del momento, imprimendo il segno delle successive stratificazioni temporali ad ogni generazione»¹⁹¹.

La lunga durata delle cose murarie e quella breve delle generazioni umane non si contrappongono, ma si compenetrano dando luogo a un tempo che è stato chiamato di assuefazione. Nel passato, per costruire un edificio occorrevano molti anni, diverse generazioni vi collaboravano, tanto che una volta finito poteva essere orgogliosamente mostrato, sentito in sintonia con i propri ascendenti e i contemporanei, socialmente atteso.

Ma ciò che tramandiamo non sempre produce effetti positivi, spesso può essere un'eredità pesante non voluta, ma non per questo facilmente cancellabile. Nel momento stesso in cui l'Occidente produce qualcosa, sa che sarà potenzialmente per l'eternità. E questa eredità può fare paura perché può realmente cambiare lo *status quo* delle cose. Abbiamo paura di cambiare i nostri centri storici. Abbiamo paura ad inserire qualcosa di nuovo in ambiti consolidati. Abbiamo in definitiva anche paura di realizzare fuori scala.

190 Ibidem.

191 Mumford, Lewis, *The Culture of the Cities*, New York, 1938.

Questa è ovviamente una generalizzazione, ma spiega perfettamente perché reazioni forti ad interventi come quelli sopra citati avvengano quasi solo in Occidente e in Italia in particolare modo.

Basti prendere come esempio gli abbattimenti di edifici come "Le Vele" di Napoli o dei *ponti* del "Laurentino 38" a Roma. Ci sono state due reazioni che, penso, non avrebbero potuto avvenire in altri posti che in Italia. Da una parte folle di gente impazzita dalla gioia che ha inneggiato all'abbattimento del mostro fuori scala, "fonte di ogni male sociale". Dall'altra numerosi sociologi e storici dell'architettura che hanno immediatamente rimpianto l'occasione perduta della riqualificazione, della riunione alla città, la perdita di un importante esempio di architettura moderna.

Da una parte quindi la distruzione del brutto, dello sbagliato, dello smisurato. Dall'altra, il senso della perdita irreparabile ed eterna.

Tutto questo in Giappone, ma forse anche in quasi tutto il mondo al di fuori dell'Europa sarebbe stato inconcepibile.

Ma in Giappone in particolare, avrebbero saputo sin dall'inizio che quegli edifici non avrebbero potuto durare più di una generazione, forse due. Ed inoltre quasi nessuno si sarebbe mai espresso sulla qualità estetica intrinseca di questi oggetti.

Semplicemente, cessato il loro tempo, sarebbero stati cancellati come qualunque altra cosa o manufatto dell'uomo. La spiegazione filosofico-religiosa di tale fenomeno non è accettata da tutti in Giappone, così come non lo è in Occidente. Così si esprime infatti Hidetoshi Ohno sull'argomento.

"Sinceramente non penso che il moderno sistema rigenerativo abbia molta relazione con la religione. Più probabilmente in Giappone c'è un fortissimo credere nel progresso. Riteniamo che le cose dopo un certo tempo diventino semplicemente obsolete. E debbano essere rimpiazzate da qualcosa di più avanzato. In qualche modo siamo "ossessionati" dal creare sempre cose nuove.¹⁹²"

Credo però che i due punti di vista, quello spirituale e quello della modernizzazione ossessiva siano due facce della stessa medaglia. Probabilmente il secondo è generato dal primo.

E' un dato di fatto che anche edifici considerati capolavori del Moderno a Tokyo vengano abbattuti per far posto a nuove versioni degli stessi o semplicemente per lasciar spazio alla modernizzazione della città.

Il vecchio municipio di Kenzo Tange, realizzato nel 1955-57 venne abbattuto nel 1992 per far posto al fantasmagorico e fuori scala *Tokyo Forum*, progettato da Rafael Vinoly e realizzato nel 1996. Il nuovo municipio venne realizzato nel 1991 di nuovo da Tange, molto più grande del precedente e in un'altra area.

Solo di recente, con la venuta della crisi, in Giappone si è cominciato a parlare di recupero del moderno e di restauro. Ma sembra più una necessità dovuta alla contingenza che una reale volontà condivisa.

Comunque, per i motivi sopradetti, in Giappone il fuori scala non fa paura. Non instilla dubbi, tanto che non viene nemmeno riconosciuto come tale. Non gliene viene riconosciuta nemmeno una valenza estetica particolare, magari dovuta alla dimensione. Ritornando infatti al discorso del confronto fra i due modelli culturali, i canoni occidentali dell'estetica del corpo umano sono perfettamente adattabili a quelli per l'architettura. Soprattutto quelli derivati dal canone di bellezza classico. Anche perché il corpo è la sacra casa dell'anima, per l'uomo occidentale. Ma tale non è in Giappone.

Fosco Maraini spiega così tale dicotomia tra Occidente e Oriente.

192 Dall'intervista precedentemente citata.

“Da una parte sta il risultato di duemila anni d'azione repressiva delle chiese; azione che non è solo da intendersi come salvaguardia della castità, ma anche come conseguenza della dottrina che il corpo umano (resurrezione della carne) è sacro e quindi non va esposto né alla cupidigia né al dileggio. A questo bisogna aggiungere la nostra sviluppatissima sensibilità per la bruttezza, dovuta al fatto che l'arte classica ha abituato l'occhio a ben definiti canoni e ideali di bellezza. [...]

Se per il buddismo la vita è sacra in quanto operazione misteriosa del *karma*, il corpo non è che una veste di materia ed illusione; infine non vi sono mai stati dei canoni di bellezza riguardo al nudo umano nell'arte, ragione per cui il nudo umano nella vita, anche se tutt'altro che giovane e fiorente, non è sentito come una deroga a valori estetici oggettivi, quindi viene accettato con la stessa semplicità con cui si accettano i corpi dei cavalli od i tronchi degli alberi.¹⁹³”

Entro certi limiti, con questo tipo di pensiero, si può accettare qualunque variazione di scala e qualunque canone estetico. E difatti l'architettura contemporanea giapponese non segue alcun dettame o stile riconoscibile. In Occidente negli ultimi cento anni abbiamo inventato decine di correnti di pensiero, di stili, di modelli di estetica che spesso non sono durati più di quindici anni. In Giappone, nulla di tutto questo. Fra le poche correnti riconosciute vi è quella *Metabolista* che peraltro non faceva altro che riproporre lo storico rapporto tra piccola dimensione come modulo e la grande dimensione come somma di moduli, il tutto in un ambito di ricambio programmato nel tempo, come da tradizione storica. Non vi erano infatti canoni estetici precisi. Per il resto, una quasi totale libertà di espressione, legata solamente alle caratteristiche tecniche dei materiali e alla fantasia degli architetti. Basta vedere la differenza tra una qualunque architettura recente di due architetti come Kazuyo Sejima e Makoto Sei Watanabe. Calma e precisione eterea contro caos primordiale e incontrollato. Riescono però a convivere tranquillamente senza destare particolari reazioni di fazione.

Un ultimo accenno sui materiali da costruzione è importante per capire la continuità di pensiero in ambito architettonico giapponese.

Il legno è il materiale caduco e temporaneo per eccellenza. Talvolta può durare, ma di fatto le sue caratteristiche sono transitorie per definizione. I nuovi materiali da costruzione usati in Giappone hanno in comune una caratteristica: sono a tempo. Le strutture e i materiali sono di eccellente qualità e di solito resistono egregiamente ai terremoti e alle persistenti piogge giapponesi, ma la loro qualità non è fatta per durare. Funzionano perfettamente finché non sono troppo vecchi e a quel punto la loro vita finisce insieme a quella dell'intero organismo edilizio di cui sono parte. A quel punto non conviene più restaurare e l'abbattimento è di solito assicurato. Nella perfetta tradizione del tempio di *Ise*.

“Verdolina raccoglie un sasso e lo getta nell'antico laghetto. Il suono è quello della rana di prima, ma d'una rana selvaggia, in vena di battaglia. Prende un altro sasso; lo lancia più lontano. Poi un terzo, e questo va a finire sul Padiglione d'Argento¹⁹⁴, rompe un foglio di carta degli *shoji* con uno schiocco secco e sinistro.

- Midori! Sei matta, che ti prende?

Verdolina si alza sghignazzando e scappa. La rincorro, la afferro per una spalla, la fermo violentemente. “Ma via!” esclama sempre ridendo, “perché se la prende tanto per quella vecchia baracca? Un giorno la rifaranno di cemento armato: alta come un grattacielo!”.¹⁹⁵”

193 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 134.

194 Il Padiglione d'Argento è uno dei più famosi templi di Kyoto, simbolo della bellezza classica dello stile Zen. Fu iniziato nel 1484 in epoca Muromachi su commissione dello Shogun Yoshimasa Ashikaga

195 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 397.

La "Sindrome di Godzilla"

"Ruth Benedict, nel suo vecchio ma influente trattato sulla cultura giapponese, *La spada e il crisantemo*, parlò della tendenza di vedere il Giappone e i suoi abitanti in termini di "ma anche": pacifici ma anche guerrafondai, conservatori ma anche pronti all'innovazione. Avrebbe potuto riferirsi tranquillamente alla loro architettura dato che, attraverso le epoche, i giapponesi hanno evoluto l'arte di costruire in maniera tale da deliziarsi nelle opposte contraddizioni. [...] Di queste, la scala è certamente il caso più eclatante.¹⁹⁶"

Se vediamo una grande città giapponese oggi, si noteranno immediatamente dei contrasti di scala difficilmente riscontrabili in altre metropoli mondiali.

Tokyo e, in misura minore Osaka e Kyoto, vivono costantemente di tali contrasti dimensionali. E' facilissimo imbattersi in grattacieli enormi con ai piedi singole casette, sopravvissute o magari ricostruite di recente.

Gli stessi edifici pubblici vivono di misure decisamente più grandi che in Occidente, spesso accatastati l'uno di fianco all'altro, come può capitare di vedere nel nuovo quartiere di Shiodome a Tokyo. E di fianco a quei "mazzi di grattacieli", un giardino storico dell'epoca Edo, con le sue dimensioni minime perfettamente rispettate e la sua casa da Tè di pochi metri quadri.

Nell'area di Marounochi, il distretto finanziario storico, altra area di grattacieli, sono rimasti degli edifici in mattoni, scampoli della prima modernizzazione dell'epoca Meiji (1868-1912). Quegli edifici storici sono tutt'altro che piccoli ma risultano dei nani al confronto con i loro vicini più recenti.

Probabilmente, tutti questi grandi edifici non sembrerebbero enormi, se rapportati ad un contesto urbano come quello di Manhattan, Chicago, Mosca o Pechino.

Ma in Giappone le dimensioni urbane sono sempre state minime, soprattutto quelle delle strade e delle case comuni. Inoltre ai giapponesi piace poter racchiudere con lo sguardo un panorama, cosa particolarmente fattibile su un arcipelago così montuoso e così privo di orizzonti pianeggianti.

Così Maraini in visita alla città e al tempio di Hase nel Kansai, racchiusi in una valle:

"La vista è limitata (perché non si scorge che cielo oltre la cresta abbastanza lontano dei poggi) eppure è grandiosa. I giapponesi non amano i panorami indefiniti; questo del tempio di Hase esprime le loro preferenze in modo perfetto; si avverte subito l'ampiezza reale, ma nello stesso tempo rimane quel confine che riporta lo spirito in se stesso, che dà una disciplina allo spazio, e permette di ricreare il mondo nella mente anziché guardarlo con gli occhi.¹⁹⁷"

Questo è vero per la maggior parte delle città giapponesi. Nara, la prima capitale stabile del Giappone era totalmente racchiusa in una valle, così come Kyoto, la seconda e più importante capitale.

Per Kyoto, addirittura il regolamento edilizio prevedeva che i nuovi edifici moderni non dovessero alterare eccessivamente lo skyline della città in rapporto alle montagne sullo sfondo.

Tokyo e Osaka hanno ricreato la finitezza degli orizzonti tramite l'impetuoso sviluppo urbano, rendendosi in molti tratti delle città claustrofobiche, viste da un occhio non abituato. Claustrofobia che in parte dovevano già possedere sin dall'epoca precedente a quella moderna grazie ad una densità edilizia senza pari già da prima dell'800.

Per "Sindrome di Godzilla"¹⁹⁸, nell'economia americana, si intende quel processo di *pantagruelizzazione* che attuano le società quotate in borsa quando procedono

196 Kazuo N., Kazuo H., *What is Japanese architecture?*, Tokyo, Kodansha international, 1983-85, p. 7.

197 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 216.

198 Moschandreas, Maria, *Business Economics*, Singapore, Thomson learning, 2000, p. 270.

ad una campagna di fusione con società rivali. Campagne di solito dettate dalla supposizione che si possano sviluppare maggiori sinergie nell'accorpamento o dal semplice aumento della dimensione. Secondo alcuni sociologi¹⁹⁹, questo principio si adatterebbe perfettamente al tipo di economia sviluppata in Giappone dall'inizio della sua era moderna (dal 1868, inizio dell'epoca Meiji) in cui effettivamente il processo di accentramento del potere in poche grandissime aziende (chiamate *Zaibatsu*) ha sostituito di fatto il precedente sistema feudale. In più, tale principio si adatta abbastanza bene ad una società basata principalmente su basi gerarchiche piramidali e sul principio della Co-operazione di più entità possibili per il raggiungimento di un più grande risultato, o della vittoria su un nemico comune.

La stessa cultura popolare del periodo del Boom Economico, tra i Sessanta e gli Ottanta ha riproposto più volte tale principio che emerge nettamente in moltissimi esempi di film d'animazione basati su grandi robot che si uniscono per contrastare invasioni aliene. O, che semplicemente ha fatto mutare il mostro Godzilla dal nemico dell'umanità e simbolo del nucleare delle origini a graduale simbolo positivo del Giappone che, grazie alle sue dimensioni, difende il popolo che lo ha adottato o creato²⁰⁰. La cultura ufficiale di solito nega quest'aspetto del Giappone, ma esso ha trovato validi cantori nei teorici Metabolisti e Utopici degli anni Sessanta, con progetti come le *Città nel cielo* di A. Isozaki (1961) e con gli esperimenti di megastrutture di K. Kurokawa come la Helix City (1961).

Con lo scoppio della Bolla Economica, alla metà degli anni Novanta, queste tematiche sono state gradualmente marginalizzate, quando non si sono trasformate direttamente in Topoi negativi. Basti pensare che nei più importanti serial animati degli anni Novanta, i pochi Robot Giganti sul mercato dell'animazione erano quasi sempre ritratti come macchine di morte e distruzione, che spesso si ritorcevano contro chi li concepiva. E nello stesso periodo hanno ricominciato a prendere piede sia le teorie sulla conservazione degli edifici storici, che quelle sull'eco-compatibilità fino ad allora lasciate in disparte.

La "Sindrome di Godzilla" come abbiamo visto, ha comunque sempre permeato il Giappone ed è rintracciabile non solo nella dimensione esagerata degli edifici, ma anche nella estremizzazione di molte caratteristiche della vita di tutti i giorni. Una semplice passeggiata in una città come Kyoto, pur città storica, permetterà di vedere convivere uno accanto all'altro giardini silenziosissimi e disturbantemente rumorosi Pachinko²⁰¹; grattacieli e casette; sobrietà delle linee architettoniche e pacchianeria a buon mercato. Anche gusti, temperature colori non conoscono la via di mezzo: cibi delicati al limite dell'insipido insieme ad altri piccanti e saporitissimi. Sono le due anime del Giappone e riescono a convivere perfettamente senza mai scontrarsi né toccarsi direttamente.

Tale seconda anima è perfettamente illustrata, pur se in chiave negativa, dal solito Fosco Maraini.

"In questo libro ho parlato molto, e sempre col più caldo entusiasmo, di quel polo del gusto e dell'arte giapponese che hanno per ideali: semplicità, purezza, natura. Tante cose ad Ise, a Nara, a Kyoto ed altrove ne sono splendide incarnazioni; ed è di là che partono alcune

199 Tra di loro si possono citare i sociologi Mark Siegel, <<http://www.sfw.org/archive/news/msiegel.htm>> e Stephen Kline della Simon Fraser University, Canada, <http://pages.cmns.sfu.ca/stephen_kline/>

200 Genosko, Gary, *Marshall McLuhan: Theoretical elaborations*, articolo di Derrick de Kerckhove, *The Skin of culture*, New York, Routledge publ., 2005, p. 155.

201 Diffusisi a partire dagli anni del Dopoguerra, i Pachinko sono una sorta di Casinò la cui maggiore attrazione è un tipo di flipper in cui non è richiesta alcuna abilità salvo la fortuna. I Pachinko sono diffusissimi in tutto il Giappone e sono perfettamente riconoscibili per colori e luci sgargianti e musiche e rumori al limite della sopportazione umana.

forze spirituali destinate ad avere influenza nel mondo intero, influenza benefica, santa, sempre ed ovunque.

Eppure bisogna tenere ben chiaro in mente che quello è solo un Giappone; che ne esiste poi un altro attratto dall'opposta forza volgare, che ama i colori soltanto se s'avvalgano sulle cose, che ama l'argento e l'oro, che amerebbe qualche altra materia con ancor più robusto entusiasmo se ve ne fosse una che luccicasse di più, costasse di più, facesse più beatamente restare i gonzi a bocca aperta. [...] Lo si può detestare; bisogna comunque conoscerlo. Soprattutto perché occupa un posto assai importante nel quadro d'insieme della cultura giapponese dal XVII secolo ad oggi.²⁰²

Di fatto, la seconda anima del Giappone è quella che produce i suoi fuori scala in tutti i campi, architettura ovviamente compresa. Questo non significa che il fuori scala Giapponese sia sinonimo di cattivo gusto, tutt'altro. Semplicemente, nella maggior parte dei casi lo si può riconoscere proprio perché indirettamente rispetta questa anima dell'esagerazione. Molti grandi maestri dell'architettura giapponese si sono cimentati con edifici fuori scala, come vedremo nel prossimo paragrafo.

Curiosamente la maggior parte dei teorici giapponesi rifiuta l'esistenza di questa anima estrema, minimizzandola quando non disconoscendola del tutto, come si può leggere anche dalle interviste in appendice. E però la cosa è assolutamente normale in un paese dove il concetto di fuori scala per come lo intendiamo noi, non esiste. Ed è viceversa concepibile che coesistano disarmonia e armonia, in continuità l'una con l'altra più che in contrapposizione.

La stessa piacevolezza nel riuscire a godere degli spazi limitati, chiusi allo sguardo e all'orizzonte ha trovato negli enormi edifici con un vuoto fuori scala, come la Stazione centrale di Kyoto di Hiroshi Hara, o nei grattacieli affastellati con pochissimo panorama a disposizione come quelli di Shiodome a Tokyo, una moderna incarnazione di quello spirito del gusto.

In definitiva, il fuori scala in Giappone è figlio di quella cultura che non teme quello che produce, né per dimensioni, né per l'aspetto, sapendo che ogni cosa ha termine²⁰³. Inoltre nell'ansia del ricambio, dovuta anche all'ossessione per la modernizzazione citata da Ohno, c'è un'ansia di sperimentare nuove e innovative soluzioni per supplire alla carenza di spazio che da sempre affligge l'intero arcipelago e le grandi città in particolare.

Infine, effettivamente la definitiva esplosione del fuori scala in Giappone ha avuto luogo a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale quando, come affermato da Kuma in precedenza, il cemento ha soppiantato il legno come materiale di costruzione principale, facendo pendere la bilancia dell'equilibrio tra armonia e fuori scala decisamente in favore di quest'ultimo.

E in questo, Ohno fornisce anche un'altra spiegazione, decisamente più legata a stretti motivi economici.

La ragione principale dell'esistenza e prosperità delle megastrutture in Giappone va ricercata prevalentemente nel potere che hanno acquisito le imprese di costruzione in questo paese. In Giappone si ricostruisce circa ogni trenta, quaranta anni. La vita degli edifici è quindi circa la metà di quelli americani e forse un terzo di quelli Europei. Questo significa che in proporzione l'industria delle costruzioni in Giappone produce dalle due alle tre volte in più rispetto al resto del mondo industrializzato.

Ma questo è un problema che, forse in misura minore e partendo da basi teoriche come abbiamo visto molto diverse, ha investito anche l'Occidente.

202 Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000, p. 436.

203 In Giappone gli edifici in legno durano in media circa 20 anni, quelli in cemento 50.

4.2. Il Fuori Scala in Giappone, luoghi e persone

Tokyo, come esperimento involontario

La città di Tokyo è caotica quanto e più di tutte le altre città del Giappone. Questa caratteristica è dovuta a vari fattori tra cui la mancanza di volontà e opportunità nell'attuare un qualunque piano urbanistico di pianificazione e alla necessità di rapida ricostruzione per tutte le volte che la metropoli è stata quasi integralmente distrutta, almeno tre volte negli ultimi secoli²⁰⁴.

Questa situazione ha fatto sì che la città venisse costantemente rinnovata e ricostruita per parti senza che queste venissero in qualche modo legate da un progetto unitario, salvo forse quello per le Olimpiadi del 1964.

Di fatto la città si è sviluppata principalmente lungo le linee di trasporto su ferro che hanno consentito il consolidarsi della sua vocazione di struttura per aggregazioni di separati centri cittadini. Inoltre, il profilo della città segue abbastanza costantemente un modello a sismografo, dove i picchi rappresentano le altezze medie più elevate e si trovano nei pressi delle stazioni principali, privando di fatto la città di un vero centro. E' bene sottolineare che anche le altre città principali del paese hanno uno sviluppo in verticale in particolare corrispondenza degli snodi ferroviari, ma la capitale vede quest'aspetto particolarmente marcato proprio per la mancanza di una reale pianificazione a monte.

Ad ogni modo, la maggior parte dei fuori scala di Tokyo si sviluppano prevalentemente nelle vicinanze degli snodi principali proprio perché superiori generatori di economia. Ed è proprio il numero di questi snodi, oltre ovviamente alla grandezza della città in se, che permette il proliferare di edifici a così grande dimensione spesso compressi in spazi molto limitati.

Per la sua importanza assoluta all'interno del paese, Tokyo è anche ovviamente il luogo dove più o meno tutti i più importanti professionisti giapponesi hanno potuto lavorare ai massimi livelli, anche dimensionali.

In questo paragrafo quindi si seguirà l'analisi dei vari fuori scala più significativi del contemporaneo in Giappone. Gli esempi riportati saranno in grande maggioranza presenti a Tokyo, eccetto quando specificato.

Come si vedrà, alcuni stratagemmi utilizzati per accentuare la sensazione di *sovradimensionalità* ricorrono tra i vari autori con particolare frequenza.

Tra questi, l'uso di sopraelevare le macroarchitetture attraverso l'uso di pochi, enormi elementi di supporto, creando una forte sensazione di incombenza.

Un altro strumento molto popolare è quello di creare immensi vuoti all'interno delle architetture, così da trasferire la sensazione di fuori scala dall'esterno all'interno.

Un altro ancora infine riguarda alcuni esempi di "ristrutturazione" di edifici storici che prevede un'aggiunta fuori scala al manufatto originale, creando nuovamente un forte senso di incombenza, anche se questa volta non direttamente rivolto allo spettatore o al fruitore.

Dei grattacieli raccolti in gruppi compressi si è già detto, così come degli "edifici-città", che occupano porzioni di territorio immani e tendono ad agire come aggregazione di diverse piccole scale.

Per maggiore comprensione, inoltre, si è preferito dare a questa parte della ricerca il taglio già precedente adottato e gli edifici in analisi saranno quindi suddivisi attraverso le categorie già proposte nel paragrafo 2.3. Non tutte le categorie saranno comunque presenti, per evitare ripetizioni con il precedente paragrafo.

²⁰⁴ Durante l'incendio Merieki del 1657, a seguito del grande terremoto del Kanto nel 1923 e a seguito dei bombardamenti americani del 1945, durante l'ultima guerra.

Il Giappone è ricco di *Landmark*, edifici enormi che nell'orgoglio della propria gigantesca decontestualizzazione, diventano rapidamente simbolo dell'area che occupano. Simbolo che spesso è cercato a partire dall'importanza che hanno sin dalla loro concezione e dal ruolo che dovranno svolgere.

Realizzato nel 1936 dopo 15 anni di lavori, il **Palazzo del Parlamento**²⁰⁵ di Tokyo è un perfetto esempio di simbolo. Architettura eclettica con caratteri misti asiatico-europei, il Parlamento vive della necessaria solitudine in un'area in cui, pur non essendo altissimo, riesce a svettare e a imporsi anche grazie alle forme massicce. Con tale imponenza e grazie a materiali forti e pesanti risulta essere un perfetto fuori scala umano, pur se non urbano. Il Parlamento è al centro di una vasta area totalmente al centro della capitale totalmente dedicata ad uffici governativi. E' stato progettato e realizzato dal Dipartimento di Progettazione del Ministero delle Finanze.

Situato nel quartiere di Nishi-Shinjuku, il **Metropolitan Government Office**²⁰⁶ di Kenzo Tange, completato nel 1991, sostituisce il precedente Palazzo del comune progettato dallo stesso Tange nel 1957 e demolito negli anni novanta. E' uno degli edifici più alti della città, ma sono le proporzioni di ogni elemento che ne denotano il fuori scala, a partire dalla enorme piazza aperta al livello della strada. L'effetto principale che fornisce è quello di una cattedrale gotica di grandiose proporzioni. E' un classico esempio di città in verticale, fornito di ogni servizio. E' stato definito da una parte della critica giapponese come un esempio di architettura totalitaria democratica. Riesce comunque ad essere decontestualizzato anche in una zona, quella di Shinjuku Ovest, ricca di grattacieli posizionati a scacchiera. Infatti la posizione del M.G.O. è leggermente decentrata dalla maglia del quartiere.

Primo edificio realizzato del complesso dell'isola artificiale di Odaiba, il **Telecom Center**, dal 1996 è anche uno degli edifici più grandi di Tokyo con i suoi oltre cento metri di altezza e la posizione che ne fa un unico, tardo, simbolo del Giappone della bolla economica. Ispirato alla Grand Arche di Parigi, è un complesso dedicato alle telecomunicazioni per la città. Così veniva descritto da Mario Botta nel 2005.

"Il Telecom Center di Tokio di Hellmuth Obata e Nippon Sogo A. O. è una madornale caricatura di un arco fuori contesto e fuori proporzioni, con un uso equivoco del vetro che è il contrario della trasparenza."²⁰⁷

Il Roppongi Hills è un vasto complesso dedicato al terziario e al commercio situato al centro dell'area di Roppongi. Completata nel 2004, l'alta torre centrale, la **Mori Tower**, progettata da K.P. Fox e Mori B.C. è divenuta rapidamente un elemento determinante nello skyline del centro di Tokyo. E' molto più alta di altre torri circostanti, ma si staglia facilmente per le proporzioni decisamente più forti. La sua caratteristica principale è quella di essere isolata dal circostante contesto urbano grazie alla sopraelevazione su una grande piastra, facente parte del complesso.

Poco a sud di Tokyo si trova la città di Yokohama, il cui simbolo è l'immenso grattacielo chiamato **Landmark Tower**, facente parte del complesso *Minato Mirai XXI*. Questa torre, di proporzioni enormi e affacciata sul porto, è la più alta del Giappone, con i suoi 296 metri. Progettata da Hugh Stubbins e Mitsubishi R. E. Architectural Office nel 1993, risulta essere totalmente isolata dal suo contesto per le forme semplici ma nette e per la differenza di proporzioni con gli edifici circostanti. Ai piani inferiori si trova una galleria commerciale realizzata in stile Post-Modern il cui vasto spazio interno è sorretto da strutture decisamente fuori scala umana.

205 Note storiche da Botond, Bognar, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995, p. 108.

206 Ibidem, p. 136.

207 Botta, Mario, *Brutta e perversa. L'architettura da bocciare* in «Il Corriere della Sera», 16/01/2005, p. 36.

GIGANTI SOLITARI



Palazzo del Parlamento, Tokyo, 1936



Telecom Center, Tokyo, 1996



Landmark Tower, Yokohama, 1993



Mori Tower, Tokyo, 2004



Metropolitan Government Office, Tokyo, 1991

Di questa categoria, il Giappone intero è ricco di esempi, proprio per le caratteristiche urbane che permettono decontestualizzazioni forzate poi rapidamente assorbite dalle città.

Il tempio buddista **Reiyukai Shakaden**²⁰⁸, realizzato nel 1975 dalla Takenaka Corp. e situato nella centrale zona di Azabudai, è impressionante per la flottante pesantezza che riesce ad imprimere all'osservatore. Inserito in un contesto di edifici di piccola taglia, riesce incredibilmente a mimetizzarsi permettendo un forte effetto sorpresa. L'edificio è di colore scuro e innalzato su grandi pilotis. Richiama forme tradizionali.

Realizzato nel 1996 al posto del vecchio municipio di Tange, il **Tokyo International Forum** fu il primo edificio realizzato in Giappone da uno straniero, Rafael Vinoly, a seguito di concorso internazionale. Struttura non altissima, è fuori scala la sua formidabile hall d'ingresso, ispirata alla carena di una nave. E' una delle architetture giapponesi più costose di sempre e si trova nei pressi della stazione centrale.

Interessante esempio di recupero del moderno è la sopraelevazione realizzata sopra la storica **Facoltà di Ingegneria dell'Università di Tokyo**, nella zona di Bunkyo. L'addizione, sorretta da immensi pilastri a cavalletto, riesce a creare una piazza coperta di grande dimensione. Il progetto, realizzato nel 2000 è dell'Ufficio Progetti Università di Tokyo.

Lo **Yamato International Building** di Hiroshi Hara del 1987 è un esempio di fuori scala ottenuto dalla somma di diversi episodi, nel tipico stile di Hara. Realizzato in una delle nuove isole artificiali di Tokyo, nella zona di Shinagawa, è un edificio di 12000 mq con una vasta piazza interna e una facciata composita realizzata a terrazzamenti e rivestita di pannelli in alluminio. E' stata definita da Hiroshi Watanabe "una Shangri-la tecnologica"²⁰⁹. E' ormai perfettamente integrato nella sua area di città.

Altro vero edificio città, ricco di particolari affastellati in un architettura comunque coerente è l'immenso **Campus di ricerca di Komaba**, Università di Tokyo, progettato ancora da Hara nel 2001²¹⁰. Tipico esempio dell'architettura di Hara, l'importante spazio vuoto che funziona da elemento servente per l'intera struttura. Inserito nel verde del campus, l'edificio è più facilmente osservabile e comprensibile da lontano.

Sempre di Hara è la discussa ed enorme **JR Kyoto Station**²¹¹ del 1997, situata nell'esatto centro della storica città di Kyoto. Progetto vincitore di concorso internazionale è, nello stile di Hara, un'unione di diversi episodi in un'unica architettura di grande dimensione. Definita dall'autore stesso come uno "*spazio geografico con la tipica estetica giapponese del confine infinito*". Con un'altezza media di 60 metri e una lunghezza di 470, è l'edificio più grande e fuori scala della città. Il punto focale è decisamente lo spazio vuoto dell'interno, unificato da scale mobili che portano alle diverse terrazze.

Situato a Kofu, nella prefettura di Yamanashi, si trova lo **Yamanashi Press and Broadcasting center**²¹², realizzato da Kenzo Tange nel 1966. Struttura vicina allo spirito dei Metabolisti, è un complesso gigante sorretto unicamente da 18 cilindri strutturali, contenenti vari tipi di servizi. Ispirato alle ricerche di Isozaki del '61 per la *Città nel cielo*, è diventato rapidamente il simbolo della città di Yamanashi.

Edificio apparentemente semplice, la **Fukuoka Bank** di Kisho Kurokawa, realizzata nel 1975 nella regione meridionale del Kyushu, consta di un vuoto gigante che diventa parte fluida della città circostante. Kurokawa stessa l'ha definita "un *atrio urbano* sotto un *tetto urbano*"²¹³. Il materiale utilizzato per le facciate, granito scuro, acuisce il senso di possanza del manufatto, soprattutto dall'interno della hall principale.

208 Botond, Bognar, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995, p. 110.

209 Ibidem, p. 144.

210 AA.VV., *The Architectural map of Tokyo - part.2*, Tokyo, Toto Shuppan publ., 2005, p. 284.

211 Botond, Bognar, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995, p. 189.

212 Ibidem, p. 161.

213 Ibidem, p. 284.

IN-CONTESTO E FUORI-CONTESTO



Reiyukai Shakaden, 1975



Tokyo Int. Forum, 1996



Ingegneria TODAI, Tokyo, 2000



Yamato International Building, Tokyo, 1987



Campus ricerca Komaba, Tokyo, 2001



Yamanashi PBC, Kofu, 1966



Fukuoka Bank, 1975



Jr Kyoto Railway Central Station, Kyoto, 1997



La forte libertà di espressione dovuta alla perdita del senso dell'architettura ispirata al legno ha concesso ai progettisti giapponesi di poter spaziare con la fantasia, creando non di rado edifici "felicitemente" avulsi dal contesto dei quali tuttavia sono spesso divenuti icone.

I primi esempi classici di tale categoria sono la **Tokyo Tower** del 1958 e la **Tokyo Sky Tree**, tuttora in costruzione nella zona di Asakusa. La prima è tuttora il manufatto più alto del Giappone, pacchiana copia della Tour Eiffel della quale è poco più alta. La seconda con i suoi 610 metri di altezza la supererà quasi doppiandola. Sono entrambe delle *Landmark Tower*, la cui forma non particolarmente originale è dovuta principalmente allo scopo per cui sono realizzate, antenne di trasmissione.

Vero edificio monumento, il **Tokyo Big Sight** dello studio AXS Satow si trova dal 1995 sull'isola artificiale di Daiba/Ariake. Realizzato su quattro megapilastri si riveste della forma iconica di quattro tronchi di piramide rovesciati e sospesi, che visti nell'insieme formano una piramide svuotata e rovesciata. E' divenuto rapidamente un punto di riferimento per tutta la zona nord di Daiba/Ariake proprio grazie alla sua imponente e surreale forma.

Altra icona della immensa isola artificiale di Odaiba, che avrebbe dovuto ospitare l'Expò del 1996, poi cancellato, è il celeberrimo **Fuji Building** di Kenzo Tange del 1996, le cui dimensioni sono punto di riferimento visibile dall'intera baia di Tokyo. Altro esempio di architettura svuotata, grazie alla realizzazione di un'immensa piazza panoramica alla quale si accede da una scala monumentale, la sua particolarità principale è l'osservatorio sferico posto nel punto più alto.

Nuovamente ispirato alla proposta metabolista della *Città nel cielo*, l'**Edo-Tokyo Museum** si fa notare per l'imponenza della sua struttura a pagoda contenente l'intero museo e sopraelevata di circa 35 metri rispetto al piano di calpestio. Retto su quattro pilastri contenenti i servizi, è stato realizzato nel 1992 su progetto di Kiyonori Kikutake.

Dalla particolare forma ispirata ai templi Shinto, la **Kyoto International Conference Hall** di Sachio Otani del 1966 è un progetto di chiara ispirazione metabolista. Si impone grazie alle dimensioni e alla posizione su un lago artificiale nella vecchia capitale.

A Osaka, si trovano due esempi di icone di forma e dimensioni fuori dal comune. Il primo è la **Landmark Tower** realizzata nel 1970 per l'Expò di Osaka da Kiyonori Kikutake. La seconda è l'**Umeda Sky Building**, massiccio grattacielo con un formidabile vuoto panoramico agli ultimi piani progettato nel 1993 da Hiroshi Hara. Se la prima è un perfetto esempio di architettura metabolista, con struttura in acciaio e capsule geodetiche d'osservazione, la seconda è una vera torre simbolo del centro di Osaka, ennesimo esempio di "tetto urbano", specialità di Hara.

Ancora di Kiyonori Kikutake, si deve citare il **Centro civico di Myakonojo** del 1966, realizzato nella prefettura di Miyazaki, nell'isola meridionale di Kyushu. Originalissima architettura, concepita inizialmente per parti in modo da poter sostituire la copertura in metallo, è adesso in procinto di essere abbattuta per superati limiti d'età. La forma, assai particolare ricorda vagamente una conchiglia decisamente fuori scala.

Una citazione a parte merita Makoto Sei Watanabe, architetto delle leve più recenti, attivo sin dagli anni ottanta. Ha realizzato numerosissime architetture nelle quali con una fantasia visionaria ha modellato e contorto qualunque tipo di materiale da costruzione permettendo la realizzazione di opere come il **K-Museum** di Odaiba del 1996 e soprattutto il **Nuovo ingresso della stazione metro di Iidabashi**, sempre a Tokyo, del 2000. In quest'ultimo intervento, ha ricoperto un'intera facciata di un palazzo di alte proporzioni nella zona centrale di Bunkyo con una serie di escrescenze in acciaio e alluminio quasi a formare un'artificiale e fuori scala parete di edera, dall'effetto decisamente forte e che ha lo scopo di evidenziare l'ingresso della metropolitana.

STRANE APPARIZIONI



Tokyo Tower, 1958



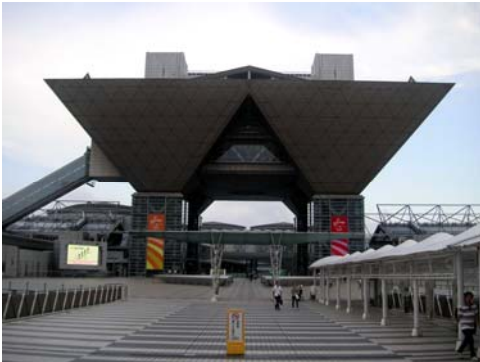
Sky Tree, 2011



Fuji Building, Tokyo, 1995



Landmark Tower, Osaka, 1970



Tokyo Big Sight, Tokyo, 1995



Edo Tokyo Museum, Tokyo, 1992



UmedaSky, Osaka, 1993



Kyoto International
Conference Hall,
Kyoto, 1966



K-Museum, Tokyo,
1996



Nuovo Ingresso stazione metro
Idabashi, Tokyo, 2000

Il fuori scala Pop presenta relativamente pochi esempi in Giappone, salvo considerare la statuaria gigante come tale. Di questa categoria si possono trovare numerosi esempi, la maggior parte estremamente recenti, e soprattutto sparsi nelle zone rurali del paese. Solo un breve elenco delle più alte del Giappone può comunque farne capire l'importanza a livello simbolico. Il **Budda di Ushiku** a Ibaraki è il più alto con 110 metri, seguono la **Dea Kannon di Sendai** in Hokkaido con 100 metri, la **Dea Kannon di Mita no Miyako** sempre in Hokkaido con 88 metri, la **Kannon dell'isola di Awaji** con 80 metri, la **Kannon di Fukuoka** con 62 metri, la **Kannon di Aizuwakamatsu**, Fukushima con 57 metri, infine la **Kannon di Chiba**, Tokyo con 56 metri, ma ve ne sono altre decine, tutte realizzate negli ultimi trent'anni. Senza contare alcuni immensi Torii²¹⁴ di ingresso ai santuari Shinto più rappresentativi. Il più grande e simbolico è quello che segna la presenza del santuario nazionalista **Yasukuni Jinja** di Tokyo.

Di taglio più vicino al "vero Pop", possiamo citare la grande **Sega di Oldenburg** ad Ariake, Tokyo, del 1996, la **Tower of the Sun**, scultura simbolo dell'Expò di Osaka del '70 di Taro Okamoto, alta 65 mt, il recente **Gundam** in "scala reale" di Odaiba, popolare robot protagonista di film d'animazione degli anni Ottanta e ricostruito nel 2009.

Per tornare viceversa all'architettura, sotto l'influenza di artisti e architetti occidentali e dello sperimentalismo anni Sessanta, sono stati numerosi gli episodi di edifici che presentassero elementi della Pop architettura fuori scala.

Uno dei più importanti è il complesso dell'**Asahi Beer Super Dry Hall** progettato nel 1989 nella zona di Asakusa, Tokyo da Philippe Starck, Nkken Sekkei e Makoto Nozawa. E' una curiosa unione di elementi che richiamano la birra, a partire da un calice di "bionda" spumeggiante accompagnato ad un bicchiere di "scura" con uno schizzo di schiuma immortalato nell'acciaio giallo. Posizionato a breve distanza dal più storico tempio Buddista di Tokyo, il complesso è divenuto un simbolo internazionale.

Con intenti simili nasce nell'area di Meguro il **Tokyo Institute of Technology Centennial Hall**²¹⁵ nel 1987, progettato da Kazuo Shinohara. L'istituto si occupa di scienze aeronautiche e l'edificio è realizzato, con un gesto un po' futurista, richiamando i rottami di un aereo dopo un atterraggio poco fortunato, quasi fosse una citazione fuori scala di un'opera di César.

Il **SunBurst building**²¹⁶ di Taro Ashihara, realizzato nel 1996 nella zona di Ebisu, è un altro edificio che gioca con la extra dimensione degli elementi, inserendo una rossa sfera gigante all'interno di una semplice struttura vetrata a parallelepipedo.

Simile ma ancora più grande è l'**Hitachi Civic Center** di Sakakura Ass. realizzato nel 1990 a Ibaraki. In questo caso, l'enorme sfera di acciaio satinato si inserisce all'interno di una mastodontica nuova Grand Arche, finestra aperta su due grandi piazze del piccolo centro cittadino.

Allontanandoci da Tokyo, a Fukuoka nell'isola di Kyushu si trova la **Konkokyo Hall**, realizzata nel 1980 da Kijo Rokkaku e consistente in un grande cilindro, parte di un ingranaggio fuori scala. L'impressione di meccanicità dell'edificio è acuita dall'uso dell'acciaio Corten per il rivestimento del cilindro²¹⁷.

Concludiamo la carrellata su uno dei più interessanti esempi di architettura Pop fuori scala. La **Art Tower Mito** ad Ibaraki, progettata da Arata Isozaki e realizzata nel 1990 è una grandiosa riproduzione in titanio di una sequenza di un'elica di DNA ingrandita fino a toccare i cento metri di altezza e inserita come massimo contrasto all'interno di un campus di ricerca realizzato totalmente secondo lo stile Post-modern che contraddistingueva l'architetto giapponese all'epoca.

214 Il torii è una struttura trilitica in legno o acciaio che segna la presenza di un santuario Shinto.

215 AA.VV., *The Architectural map of Tokyo – part. 2*, Tokyo, Toto Shuppan publ., 2005, p. 117.

216 Botond, Bogнар, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995, p. 54.

217 Ibidem, p. 285.

FUORI SCALA POP



Dea Kannon, Fukuoka, 1995



Torii del Yasukuni Jinja, Tokyo, 1945



Tower of the sun, Osaka, 1970



Gundam, Tokyo, 2009



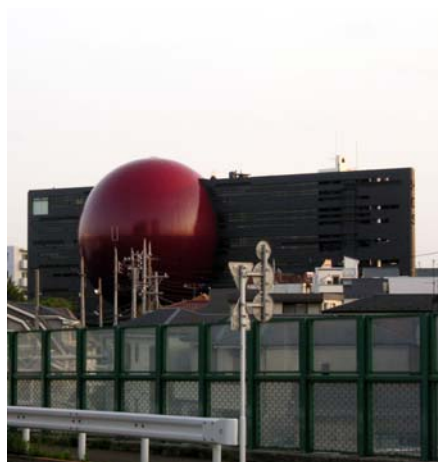
Sega, Tokyo, 1996



Asahi Beer Super Dry Hall, Tokyo, 1989



Art Tower, Mito



SunBurst Blg, Tokyo, 1996



Hitachi Civic Center, Ibaraki, 1990

L'alta densità abitativa dovuta alla scarsa reperibilità di terreni pianeggianti edificabili ha spinto le imprese di costruzione giapponesi a realizzare sin dagli anni Cinquanta la politica dei "casermoni", immensi sobborghi di palazzoni attorno a tutte le più grandi città, in contrasto al grande Sprawl causato dalle casette monofamiliari tuttora molto diffuse.

Oltre al clamoroso e affascinante caso dell'isola mineraria di **Gunkanjima**, citato nel secondo capitolo, altre zone del Giappone hanno visto uno sfruttamento del territorio a fini abitativi simile se non più estremo.

La cintura edilizia che circonda Tokyo è uno spessissimo muro di immensi palazzi che di fatto compongono i nuclei di Chiba, Kanagawa, Kawasaki.

Con forme assai diverse, hanno realizzato lo spirito utopico della *Città nel cielo* di Isozaki, cioè quello di porre in altezza la maggior parte della popolazione del paese in pochi ed enormi agglomerati edilizi. Purtroppo la forma non ha seguito l'utopia ma la semplice industria del prefabbricato costringendo decine di milioni di persone in edifici di bassa qualità e lontani dal centro, anche se dotati dei servizi essenziali.

Politica simile anche se di tutt'altra qualità è stata riservata ai nuclei dei servizi all'interno della principale cerchia del centro cittadino.

Complessi come **Shinagawa** e Shiodome sono degli interessanti esempi di agglomerato puntuale in altezza.

Il primo quartiere, sviluppatosi a partire dagli anni Sessanta attorno alla stazione ferroviaria omonima, è di fatto una cittadella espansa dei servizi, dove la continua rigenerazione urbana ha affastellato grattacieli su grattacieli di qualità compositiva spesso non eccelsa, ma interessanti per la densità molto forte e per il fatto di continuare a crescere anno dopo anno in direzione del mare con la creazione di nuove isole artificiali. I palazzoni immediatamente al di fuori della cerchia centrale sono prevalentemente di tipo residenziale. La cerchia centrale è chiamata **Shinagawa Intercity**²¹⁸ ed è stata progettata dallo studio Nihon Sekkei nel 1998.

Il secondo esempio, **Shiodome SioSite**²¹⁹, è composto unicamente di servizi e alberghi ma è particolarmente interessante per la genesi. Ex-area storica in pieno centro, fu oggetto di una rigenerazione totale con la nascita di un gruppo di grattacieli progettati da architetti anche occidentali come Richard Rogers con la **NTN Tower** del 2003, sorretta da formidabili pilastri reticolari e Jean Nouvel con la elegante **Dentsu Tower** del 2002. L'intero sito è un intricato sistema di piastre grazie a cui tutti i grattacieli sono interconnessi con pochissimo spazio libero e conseguente forte vuoto compresso. Ulteriore interesse riveste quest'intervento per la sua posizione, a ridosso del porto e adiacente allo storico parco tradizionale del XVII secolo, Hamarikyu-En.

Ultimo esperimento in ordine di tempo, il complesso residenziale di **Shinonome Codan**²²⁰, del 2003-06. Si tratta di una grande piastra servente grattacieli e intensivi di grandi proporzioni nella zona nord del porto di Tokyo. Gli edifici progettati tra gli altri da Toyo Ito, Riken Yamamoto e Kengo Kuma sono impostati per permettere la fornitura di case confortevoli e con tutti i servizi in una zona semi centrale della capitale. Il complesso nasce inoltre per riportare abitanti nel centro di Tokyo, dato che le case sono affittate con canoni calmierati. A dispetto della densità del complesso, assolutamente impressionante e con edifici che richiamano facilmente alla mente enormi alveari, la qualità costruttiva è buona e l'esperimento ha, finora, riscosso notevole successo.

218 AA.VV., The Architectural map of Tokyo – part. 2, Tokyo, Toto Shuppan publ., 2005, p. 150.

219 Ibidem, p. 154.

220 Ibidem, p. 169.

UOMINI E TOPI



Shinjuku Est, Tokyo, 1991-98



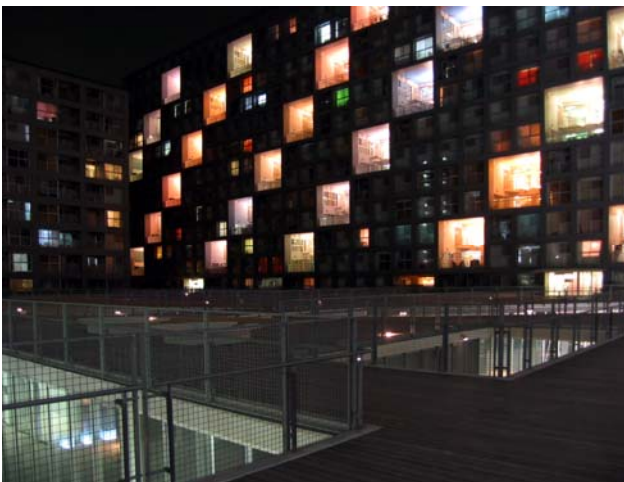
Shinagawa Intercity, Tokyo, 1998



Dentsu Tower, 2002



Complesso residenziale e servizi Shiodome Sio Site, Tokyo, 2002-03



Complesso residenziale Shinonome Conan, Tokyo, 2003-06



Il Giappone è uno dei paesi del mondo che più è riuscito ad influire sul proprio territorio, aprendolo, ampliandolo, disboscandolo, coprendolo di manufatti. Passare con il treno da Tokyo ad Osaka, o anche Hiroshima è un'esperienza impressionante, quasi mille chilometri interamente edificati. Parzialmente da piccole opere, molto da opere grandiose. E' ancor più curioso che tale sviluppo impetuoso di consumo del territorio sia avvenuto in un paese la cui religione pone uomo e natura sullo stesso piano di importanza.

Tokyo è un perfetto esempio di questo rapporto ambivalente con il territorio. Gli antichi e fondamentali canali di Edo sono stati in buona parte ricoperti da autostrade e ferrovie sopraelevate, altissime e intricate quasi fossero un intestino. L'area di **Nihombashi**, il ponte più storico e centrale della città è stata interamente oscurata da vari livelli di autostrade sovrapposti i cui grandiosi piloni poggiano direttamente nel fiume.

Il **Piano per Tokyo**²²¹ di Tange del 1960 è il perfetto esempio di territorio colonizzato. Prevedeva un asse urbano visibile dal satellite che tagliasse in due l'intera baia di Tokyo, permettendo un'espansione ad albero dei nuovi edifici sulla superficie dell'acqua e creando nuove isole artificiali. Il piano era forse troppo ambizioso per l'epoca, ma si basava su due principi: il primo riguardante l'analisi dell'esiguità di spazi edificabili nella Tokyo dell'epoca; il secondo puntava alla tradizione della città stessa che ha sempre cercato l'espansione sul mare strappando territori all'acqua sin dal XVI secolo. In definitiva, il piano non venne realizzato ma dagli anni sessanta e fino ai giorni nostri si è continuato a costruire isole artificiali ininterrottamente. La più grande e celebre è quella del complesso di **Odaiba**, pensata per l'Esposizione Internazionale del 1996, è divenuta negli anni Novanta e Duemila uno dei traini economici dell'industria delle costruzioni giapponese.

Alcuni esempi di edificazioni dell'isola sono stati visti nei precedenti ambiti, ma uno in particolare, il più grande, è stato realizzato da Tange stesso: il **Tokyo Fashion Town building**²²², del 1996 è un complesso edificio che sembra ispirato a quelli della celebre introduzione del film *Blade Runner*. Un vero edificio-città che segue in lunghezza buona parte dell'isola definendone molto del profilo, vero esempio di architetto demiurgo.

Solo parzialmente un caso di territorio colonizzato, il complesso di **Tokyo MidTown**, situato a Roppongi e progettato tra gli altri da Nikken Sekkei, Kengo Kuma e Tadao Ando tra il 2004 e il 2006, è un complesso di servizi composto da numerosi edifici di grande dimensione strettamente interconnessi gli uni con gli altri. Occupa attualmente la superficie di un intero quartiere ed è in continua espansione. Fa parte del complesso anche un parco che serve a riunificare i singoli elementi in un quadro unitario.

Spostandosi da Tokyo, si può senz'altro citare l'isola artificiale creata nella baia di Osaka per ospitare **l'aeroporto Internazionale del Kansai** di Renzo Piano del 1994, dimostrante, se ce ne fosse stato il bisogno, che l'appropriazione di terre al mare non è prerogativa della capitale.

Sempre ad Osaka, Kenzo Tange insieme ad Arata Isozaki, realizzò per l'Expò del 1970 il famoso **Space Frame**²²³. E' forse l'unico esempio di megastruttura realizzata, anche se solo temporaneamente, secondo le teorie metaboliste della copertura di un'intera area abitativa o di una città. Sotto l'immensa struttura reticolare in acciaio infatti venne realizzato buona parte dell'allestimento dell'esposizione. Una parte della struttura è tuttora esistente all'interno del parco nell'ex-area dell'Expò.

221 Botond, Bogner, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995, p.17.

222 AA.VV., *The Architectural map of Tokyo – part. 2*, Tokyo, Toto Shuppan publ., 2005, p. 164.

223 Botond, Bogner, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995, p. 19.

TERRITORI COLONIZZATI



Ponte Nihonbashi e Shuto Expressway, Tokyo, 1964



Piano per Tokyo, 1960



Complesso di Odaiba e Ariake, 1996



Tokyo Midtown, Tokyo, 2004-06



Fashion Town, Tokyo, 1996



Int. Airport, Kansai, 1994

Space Frame, Osaka, 1970



"Da millenni nel mondo orientale si coltivano piccoli alberi nani detti *bonsai*, sempre costruiti secondo questo cambio di dimensione che tende a lasciare intatte tutte le caratteristiche dell'oggetto meno la dimensione. [...] Un altro aspetto della cultura orientale, relativa al cambio di dimensione, è quello di considerare certe pietre o certi sassi, come fossero delle montagne, o meglio dei modellini di montagne grandissime. Anche queste, se sono fotografate con una luce giusta e ingrandite, possono mostrare anche a chi non riesce a vedere questo cambio di dimensione, l'effetto voluto.²²⁴"

Abbiamo potuto sin qui notare come il concetto di fuori scala in Giappone non sia particolarmente importante ai fini percettivi, ma lo è notevolmente sugli esiti architettonici.

Come ulteriore riprova di tale "mancanza" di scala a livello percettivo, si può provare a cercare di osservare la minima dimensione, il fuori scala "minimo". Non è un aspetto fondamentale ai fini della nostra ricerca ma è interessante per vedere come il Giappone abbia sviluppato tale "non" percezione fino agli opposti estremi, dal più grande al più piccolo.

Sin dai tempi più antichi, almeno dal VII secolo d.C., la miniaturizzazione in scala degli edifici è stata una pratica assai comune. Tutt'oggi si possono trovare migliaia di santuari *Shinto* miniaturizzati, agli angoli delle strade, lungo le vie maestre o all'interno dei complessi di santuari più grandi. Queste miniaturizzazioni sono ben diverse dalle nostre edicole votive, in quanto sono perfette riproduzioni al dettaglio di veri santuari, non appartengono ad altra categoria.

Un esempio interessante a Tokyo è l'**Hachikan Jinja**, nella zona di Ginza. Non potendolo abbattere, in una zona dove i terreni sono i più costosi della terra, hanno semplicemente costruito il nuovo intervento al di sopra, inglobandolo.

La grande frammentazione dei lotti di terreno, dovuta alla severa legge sulle successioni ereditarie, ha costretto gli abitanti delle grandi città a richiedere agli architetti edificazioni di villette monofamiliari di svariati piani su aree di sedime talvolta di pochi metri quadri. È il concetto della "*Pet Architecture*" resa famosa da un volume realizzato da Atelier BowHow²²⁵.

Anche i giardini sono spesso un'esigenza irrinunciabile per molti giapponesi. Vediamo quindi che su aree di risulta dei lotti, talvolta di due, tre metri quadri, vengano realizzati splendidi esempi di verde in miniatura.

Un architetto che ha saputo mettere assieme le due esigenze è Denso Sugiura, giovane dell'ultima generazione. Nei suoi mini edifici, spesso di venti, trenta mq, riesce sempre ad inserire il verde e la natura come parte integrante del progetto. Questo tipo di abitazioni sono chiamate **Chitchana** (case-matita)²²⁶.

Gli stessi appartamenti capsula progettati da Kisho Kurokawa per il suo **Nakagin Capsule Hotel**²²⁷, sono dei perfetti esempi di *Minimum Existenz*. Nelle metaboliste intenzioni originali, tali elementi, personalizzati, avrebbero potuto essere estratti dalla struttura e inseriti altrove.

Le capsule di Kurokawa sono peraltro antesignane dei moderni **capsule hotel**, ancor più estremi, dove le "stanze" sono dei loculi di due metri di profondità per ottanta centimetri di altezza. Sono stati pensati per alloggiare i *salaryman* particolarmente ritardatari sul lavoro e che non possono permettersi di tornare a casa per mancanza di tempo e mezzi.

224 Munari, Bruno, *Fantasia*, Roma-Bari, Laterza, 1977-2004, p. 100.

225 Atelier Bow-wow, *Pet Architecture Guide Book*, Tokyo, World Photo Press, 2002.

226 Tesi di laurea di Montanelli, Lorella, *I giardini zen e l'architettura dello spirito*, A.A. 2002-03, IUAV, p. 390.

227 Botond, Bogner, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995, p. 19.

FUORI SCALA "MINIMO"



Hachikan Building, Ginza, Tokyo



Hachikan Jinja, Ginza, Tokyo



Case a Kanda, Tokyo



Aoyama, D.Sugiura, Tokyo



Nakagin capsule, Tokyo, 1972



Capsule hotel in zona Shibuya, Tokyo

4.3. Strumenti per eventuali metodi progettuali di Fuori Scala giapponesi

Avevamo concluso il precedente capitolo con alcune considerazioni rimandando poi alla successiva analisi del contesto giapponese le considerazioni definitive.

Fermo restando che la presenza di fuori scala è un dato comune all'intera umanità, almeno a livello ideale, ci si chiedeva come fosse possibile una così diversa interpretazione a seconda del luogo e della civiltà in esame.

Lo studio del paragrafo 3.1 ha dimostrato come e quali influssi storici, culturali, religiosi e filosofici abbiano potuto cambiare così radicalmente la percezione del fenomeno fuori scala in un paese come il Giappone.

Questo è stato possibile solo mettendo seriamente a confronto le casistiche fin qui riportate. In una cultura dove i contrasti convivono serenamente, gli estremi livelli di percezione non vengono nemmeno considerati tali.

E questo non accade nemmeno in una città come Tokyo, a prima vista abbastanza a suo agio in un mondo al limite tra Oriente e Occidente, quanto meno per la forma e l'apparenza di alcuni tratti del suo sviluppo urbano. Ma Tokyo è città ameboide in costante trasformazione e quello che oggi può apparire somigliante all'Occidente, domani potrebbe già essere scomparso.

Sicuramente la civiltà Occidentale ha creato una serie di sovrastrutture mentali che le danno la possibilità di riconoscere istintivamente i salti di scala. Sovrastruttura che permette anche una classificazione abbastanza netta, quella del paragrafo 2.3. E che, come abbiamo visto può essere in linea di massima utile all'individuazione dei fuori scala nipponici; essi però si sono rivelati leggermente più sfuggenti, potendo talvolta cambiare di categoria, o rientrare in più categorie diverse.

Ora, alla domanda sul perché in Giappone non vi sia reale reazione o critica al fenomeno del fuori scala, bisogna anche aggiungere che il sistema di critica non è così sviluppato, non ha millenni di storia filosofica alle spalle. Non è un caso che il Giappone produca molta architettura e pochi critici di essa. Stessa cosa in quasi tutti i campi delle arti.

Ma questo non è sufficiente; come è utile ma non sufficiente la pur molto valida teoria espressa anche da Hidetoshi Ohno:

"[...]In Giappone c'è un fortissimo credere nel progresso. Riteniamo che le cose dopo un certo tempo diventino semplicemente obsolete. E debbano essere rimpiazzate da qualcosa di più avanzato. In qualche modo siamo "ossessionati" dal creare sempre cose nuove.²²⁸"

Un tale sistema fa sì che non ci si affezioni alle cose terrene o alla storia, nella costante ricerca del "nuovo". Ma il Giappone è paese molto conservatore e per molti secoli si è impedito da solo di progredire tecnologicamente preferendo ricalcare stantii e obsoleti modelli cinesi di secoli prima²²⁹. E in quel periodo di chiusura ha comunque prodotto edifici fuori scala²³⁰.

Queste motivazioni e quelle espresse in 3.1 possono dare il senso del perché in Giappone non si sia mai sviluppata una reazione al fuori scala. Di fatto, esso non viene considerato un problema a se stante. Si può protestare per vari motivi circa la realizzazione di una macrostruttura, ma il problema percepito non sarà mai "perché è troppo grande". E questo riporta anche all'ultima considerazione della fine del

²²⁸ Dall'intervista in appendice.

²²⁹ Durante il periodo *Edo-Tokugawa*, in cui il paese dal 1613 al 1853 è stato sigillato alle influenze esterne.

²³⁰ Come il popolare tempio Zenkoji nella prefettura di Nagano, ricostruito in grandi proporzioni nel 1707.

Kazuo N., Kazuo H., *What is Japanese architecture?*, Tokyo, Kodansha international, 1983-85, p. 35.

capitolo precedente. Una critica dal basso al fuori scala, in Giappone non può semplicemente nascere perché non esiste percezione diversa tra addetti ai lavori e fruitori delle opere. Non c'è lo scollamento che viceversa in Occidente è sempre più forte da un secolo a questa parte.

Come si riflette tutto questo in termini di scelte e strategie progettuali?

La grande produzione di architettura contemporanea sperimentale in Giappone e il suo rapido e costante ricambio permettono molta più libertà ai progettisti. Tra le varie possibilità che si aprono loro, il fuori scala è una delle tante. Ma è anche interessante osservare come i giapponesi siano affascinati da tutto ciò che è grande indefinitamente, come abbiamo potuto constatare dallo sviluppo che qui ha avuto la cultura Pop dell'*extralarge*.

Il Giappone non ha avuto paura dei fuori scala perché hanno anche la tradizione storica dell'ambito dei *territori colonizzati*; quelle grandiose opere talvolta descritte anche dagli Ukiyo-è di Hiroshige e Hokusai, sono parte del modo di approcciarsi alla dimensione da parte del popolo giapponese.

Quindi, in definitiva, non c'è paura del fuori scala per ragioni religiose e filosofiche: non c'è nulla che rimanga a lungo; per ragioni di ossessione all'innovazione e quindi per la sperimentazione costante; perché hanno perso il senso della scala tradizionale del legno; perché in definitiva hanno visto che, entro certi limiti, non possono fare a meno della grande dimensione.

I metabolisti l'hanno colto prima di altri, e architetti come Kenzo Tange, Arata Isozaki, Kiyonori Kikutake e Kisho Kurokawa hanno fatto del linguaggio *macro* una sorta di cavallo di battaglia, aiutati in questo da un Giappone economicamente rampante e alla ricerca di un linguaggio in qualche modo nazionale da sviluppare in grande scala, insieme all'economia.

Progettisti come Hiroshi Hara e il Kurokawa più recente hanno aggiunto alla macrostruttura un interessante elemento, il **vuoto fuori scala**, nascosto, con la creazione vertiginosa di grandiosi spazi aperti, centrali alle loro architetture.

In entrambi i casi, l'unione di diversi episodi in un'unica macrostruttura, la giunzione di tante piccole scale fino a formare la città in un edificio, sono forse stati escamotage per non appesantire troppo i manufatti. E' un dato di fatto che a parte alcuni grattacieli *International Style* e alcune opere di Tange, soprattutto quello dell'ultimo periodo, la maggior parte dei fuori scala in Giappone si presentano ricchi di sfaccettature, difficilmente comprensibili ad un primo sguardo, spesso inseriti all'interno di contesti che impediscono loro il normale *giganteggiare* dei fuori scala occidentali.

Raramente si trova la poetica del *grande segno*. Più spesso si ragiona in termini di **episodi in aggregazione**. E questo è senz'altro un modo interessante di progettare in fuori scala. Molto poco battuto dall'occidente che ha sempre preferito geometrie più pure e comprensibili, la possibilità di fare osservare tutto e subito.

La **sopraelevazione** spesso consente ad architetture grandiose ma non necessariamente fuori scala di acquisire la smisuratezza che altrimenti mancherebbe.

Non poter misurare con il proprio corpo, con la propria dimensione un oggetto permette ad esso di acquisire un'altra prospettiva di scala. E tale stratagemma è stato usato altrettanto spesso soprattutto negli anni Ottanta e Novanta con esempi come l'Edo-Tokyo Museum o il Tokyo Big Sight.

L'architettura di Hara, citato più volte, punta molto allo **spazio fluttuante**²³¹, fluido, nel quale gli episodi situati in serie e spesso su *layer*, nelle sue enormi realizzazioni tendono ad offrire sempre nuove sfaccettature alleggerendo la prima impressione e offrendo un nuovo modo di percepire gli spazi, in maniera dinamica²³². Quando direttamente la fluttuazione non è reale come nell'impressionante Umeda Sky Building di Osaka,

231 Botond, Bogner, *Hiroshi Hara. The "Floating world" of architecture*, Chichester, Wiley Academy press, 2001.

232 Dall'intervista a Hiroshi Hara in appendice.

prototipo per incredibili nuove città a mezz'aria, le cosiddette Mid-Air Cities²³³. La stazione centrale di Kyoto riesce nell'intento di riunire molti di questi concetti all'interno di un unico progetto fuori scala. La creazione di un immenso vuoto, atto a trasferire la sensazione di smisuratezza dall'esterno all'interno. Le numerose piattaforme sospese nella "valle centrale" che permettono una vita a 360°, tanto da poter considerare i visitatori con il loro movimento, parte integrante del progetto; infine la facciata principale, ricca di differenti episodi che spingono ad una visione sempre diversa dei punti di vista.

Altro caso tipico di metodo progettuale sul fuori scala giapponese è quello inerente il recupero e la "ristrutturazione" degli edifici storici. Quando il costo dei terreni diventa eccessivo, come abbiamo visto, la soluzione è spesso quella di abbattere e ricostruire a cubatura moltiplicata. Qualche volta grazie ad alcune voci di dissenso, tra cui quella del celebre storico Hiroyuki Suzuki, negli ultimi venti anni si è vista una parziale inversione di tendenza con il salvataggio dell'edificio originale e con l'aggiunta in altezza delle nuove cubature. Uno dei casi più noti è quello della Nihonbashi Mitsui Tower di Cesar Pelli del 2005, realizzata sopra la storica Sakura Bank del '29. Un nuovo esempio sarà concluso nel 2011 con la nuova Jp Tower di Lee Wilson che incorporerà alla base lo storico edificio modernista delle poste centrali Tokyo del '33. Ma uno dei più interessanti ai nostri fini è quello della ristrutturazione della vecchia Facoltà di Ingegneria dell'Università di Tokyo, citata nella categoria *In-contesto e fuori-contesto*. Tale esempio fa vedere agevolmente come un' **addizione fuori scala** possa creare un nuovo senso di armonia, oltretutto con la modificazione degli spazi interni comuni che, pur non toccati direttamente vivono di tutta una nuova vita, più fluida e creativa.

I nuovi elementi strutturali divengono poi una sorta di mezzo per percepire la potenziale leggerezza dell'addizione, rendendola paradossalmente meno incombente che se ci fosse stato il vuoto al di sotto.

In definitiva, il fuori scala in Giappone è uno strumento fondamentale, ma non è praticamente mai un *fine*. Viene ottenuto spesso sia per addizione che per sottrazione di elementi, ma raramente si punta al grande oggetto che da solo possa essere protagonista degli spazi. E questo perché non esiste nella concezione giapponese il fuori scala come entità filosofica. La sua risultanza fisica è più una coincidenza di casualità. In una cultura urbana che vive prevalentemente per parti, per episodi, il fuori scala è solamente uno di questi. Nel caos a-programmatico delle grandi città giapponesi l'essenza del fuori scala è nella sua episodicità, anche frequente, ma pur sempre relativa all'interno di tale caos.

Infine il rapido fluire degli eventi che porta tali città a cambiare faccia con impressionante rapidità non porta all'eccessivo rimpianto "dei bei tempi andati", ma piuttosto ad una stretta capacità di andare avanti senza seguire in maniera fissa percezioni che possono a loro volta cambiare rapidamente.

E questo è tanto più importante per una continua e proficua sperimentazione progettuale, anche nell'ambito del fuori scala.

Gli esempi qui riportati di strategie progettuali sono necessariamente un punto di vista parziale dovuto al taglio della ricerca, ma danno indicazione di quello che avrebbe potuto essere stato lo sviluppo del fuori scala anche in Occidente, se diversi stimoli percettivi non avessero formato nel tempo un forte sostrato culturale difficile da superare.

233 Botond, Bognar, Hiroshi Hara. *The "Floating world" of ...*, Chichester, Wiley Academy press, 2001, p. 123.

5. Conclusioni

Dal punto di partenza iniziale, la ricerca si è sviluppata in maniera forse inaspettata ma senz'altro peculiare. Si è cominciato con il tentare di trovare una definizione comunemente accettata di fuori scala in architettura e, usando il *pensiero laterale*, ci si è trovati a constatare che il fuori scala, entro certi limiti, forse non esiste.

Il fuori scala non può concettualmente esistere solo come categoria della percezione, ma non può nemmeno essere riduttivamente espresso unicamente come strumento progettuale. La definizione fin qui trovata e sintetizzata:

fuori scala è tutto ciò che si pone al di fuori di una scala di valori e dimensioni comunemente accettate in un particolare contesto

è apparentemente omnicomprensiva, utile a definire il fuori scala all'interno dell'ambito architettonico e non solo.

Ma abbiamo visto che, pur nella contraddittorietà dei risultati, la ricerca sul Giappone e il suo rapporto con il fuori scala, non riescono a rientrare in tale definizione. Per il semplice fatto che non è, per i giapponesi, comprensibile intuitivamente, e di conseguenza non applicabile.

Il modo, tipicamente nipponico, di relativizzare qualunque ambito della conoscenza e della percezione, non permette un'agevole realizzazione di una *scala di valori comunemente accettata*.

Di fatto, estremizzando il ragionamento, si può dire che in Giappone non esiste il concetto di scala, prima ancora di quello di fuori scala.

Una delle interviste in appendice, quella ad Hiroshi Hara, è stata illuminante in tal senso. Hara è divenuto famoso prevalentemente per le realizzazioni, a partire dagli anni '80, di edifici enormi, vere città-edificio. Edifici che per un occidentale sono il paradigma del concepire un progetto in fuori scala. Nessuno però degli altri architetti e professori intervistati ha mai usato il termine *fuori scala* nel descrivere tali progetti.

Hanno sempre parlato di architettura per parti, di vuoto urbano, di sovrapposizione di layer. Mai però di fuori scala, se non per battuta.

Lo stesso Hara, durante l'intervista non ha mai sentito il bisogno di rispondere direttamente alle stesse domande poste ai suoi colleghi. Ha viceversa fornito un esempio illuminante di ciò che per lui è un cambio di scala nella descrizione della storia del monaco Kamo No Chomei, vissuto nel periodo *Heian* e riportata nell'*Hojoki*.

"[...] L' Hojoki (1212) è una sorta di diario romanzato, nel quale egli narra di come la sua casa fosse stata distrutta da un incendio. Egli decise di ricostruirla ad un decimo della dimensione originaria. Ma il risultato non lo soddisfece e rimediò al suo errore ricostruendola ad una dimensione di un decimo rispetto alla seconda. Di fatto la casa di cui si dichiarò soddisfatto era grande un centesimo della sua casa originale. [...]

Hojo (ki) significa dimensione molto piccola (il titolo completo è "storia della mia capanna" n.d.A.). E la storia è pedagogica. Infatti, usando per la nuova casa una dimensione di pavimento in legno di soli quattro tatami e mezzo, egli si accorse che poteva udire meglio e più distintamente gli uccelli cantare, poteva vedere i fiori e il cielo allo stesso tempo.

Egli di fatto cominciò e io con lui, a comprendere il vero spirito del Buddismo. Questo processo di riduzione della scala era per lui il cammino per comprendere la verità sul Buddismo. Per lui, costruire in scala minuscola, era un modo per raggiungere la corretta percezione di continuità tra il dentro e il fuori. La natura nella casa. La percezione dell'ambiente. Credo che sia una splendida e potente inversione di scala.

Solamente se percepisci la più piccola scala, puoi percepire la più grande scala di tutte, la natura. Questa è una delle più belle ed esemplificative storie sull'architettura. [...]

Nel Buddismo tutto è contraddizione. Per esempio, la contraddizione più importante è "vivere ha la stessa valenza del morire". [...]

Per capire la scala in Giappone bisogna comprendere il sistema della contraddizione Buddista. La scala immensa è come la scala più piccola."

Questa storia è una metafora d'insegnamento. Ma buona parte della cultura giapponese è totalmente influenzata e affonda le sue radici in metafore come questa. Il retaggio animista dello Shinto aggiunge poi il rispetto per qualunque manifestazione dell'essere, come ricordava F. Maraini nell'esempio sulla pari bellezza di ogni corpo, fosse vecchio o giovane, umano o animale.

Di fatto, si può vedere come la base stessa della filosofia giapponese neghi una parametrizzazione di valori.

Ciò che noi vediamo come una manifestazione del fuori scala, in Giappone è solo qualcosa di grande. O di piccolo, a seconda dell'esempio.

Se si costruisce in grande è solo per rispettare delle richieste di progetto o per dare sfogo ad una volontà di estremo che, come abbiamo visto, è comunque ben presente nella cultura giapponese.

Abbiamo anche visto come non ci sia paura di questo troppo grande o troppo piccolo, non c'è paura di ciò che noi chiamiamo fuori scala. E' semplicemente accettato, come si accetta qualunque manifestazione fisica, senza giudizi estetici o morali.

E' infine bene scindere un altro aspetto importante della valenza della scala e del fuori scala in Giappone. Ciò che per un'intera cultura può non esistere, può viceversa esistere per il singolo. Kengo Kuma, pur parlando di malavoglia di fuori scala, percepiva come un problema la perdita della dimensione umana giapponese pre-moderna. Ma il risultato di questa sua percezione è soprattutto il risultato di una ricerca personale, condotta attraverso lo studio di materiali e metodi di costruzione storici e ormai desueti.

Un eventuale percezione e riconoscibilità del fuori scala rimane comunque appannaggio del singolo, non della cultura nel suo complesso. Ed è viceversa qui che la differenziazione dall'Occidente è decisiva.

Differenza di reazione che, come abbiamo visto si manifesta in molti altri campi del visibile umano e del quale la scala dimensionale non ne è che uno.

Talvolta si tende a usare al posto di fuori scala altri sinonimi come smisurato, sproporzionato. Ma tutto si riconduce alla ricerca di una scala di valori da un minimo ad un massimo. Questi sinonimi del fuori scala come il fuori scala stesso servono a far comprendere all'uomo occidentale dove sia il limite dell'asticella oltre il quale non si dovrebbe andare. Quel confine che non si dovrebbe mai varcare. E ogni fuori scala sposta l'asticella un po' più in là.

Oggi, nel vedere molte architetture "straordinarie" si può rimanere sinceramente stupefatti, tanto stupefatti da riuscire a chiedersi soltanto come si ottengano certi risultati, mai del perché vengano ricercati. E in effetti noi occidentali questa domanda ce la vorremmo porre spesso, quasi sempre, dopo il primo stupore. In questo stupore per lo straordinario e quindi anche per il fuori scala tendiamo però a vedere anche il limite quasi invalicabile tra ciò che è accettabile e ciò che va "oltre".

Il limite per l'Oriente e in particolare per il Giappone, non c'è. E non c'è quindi, nella propulsione all'estremo delle realizzazioni nipponiche la consapevolezza di superare alcun limite. Cosa che talvolta impedisce di percepire il raggiungimento e il consolidamento di alcuni risultati e che porta, come dice Ohno, a cercare incessantemente il nuovo, a superare gli ostacoli senza capitalizzarli a livello conscio.

Nella nostra civiltà, viceversa, le ricorrenti crisi portano ciclicamente a considerare i nostri limiti invalicabili, a rifugiarsi nel caldo e comodo giaciglio del rapporto umano della scala consueta e comunemente accettata. Dobbiamo sentire che tutto si può ricondurre al nostro alveo, ad una ricerca logica e consequenziale, possibilmente frutto di secoli di sedimentazioni teorico-percettive-estetiche. Il problema non è sentito solo dall'uomo comune. Lorenzo dall'Olio di recente si poneva in questo modo nei confronti della sperimentazione estrema dell'architettura smisurata nata dalle possibilità offerte dal computer.

"Il problema allora è fare in modo che questa sensazione di straniamento ridiventi coscienza e che una semplice strategia estetica ridiventi una ricerca, magari con una vita più lunga della gestazione di un'opera.²³⁴"

In Giappone una frase come questa, per noi probabilmente più che condivisibile, non significa praticamente nulla. Si direbbe semplicemente che l'architettura fuori scala, così come tutto ciò che nasce nell'ambito della "Sindrome di Godzilla", quindi dell'estremo, si realizza perché si può realizzare. E allo stesso modo non farà scalpore perché si riterrà che se è stata realizzata, voleva dire semplicemente che si poteva fare, senza entrare in contrasto alcuno con la naturale percezione di calma e serena politezza tipica dell'altro lato dell'anima giapponese.

La convivenza serena di una contraddizione solo apparente è ciò che consente alla cultura giapponese di produrre fuori scala senza problemi dogmatici di sorta, almeno per la società di massa. E il suo senso dell'estremo è probabilmente un "corto circuito" filosofico e religioso come da sempre sono avvenuti in ogni civiltà umana. Compresa la nostra, con la ricerca dell'eterna bellezza che, essendo irraggiungibile, contribuisce a generare i mostri dell'imperfetto, dell'estremo che tanto ci mettono paura. E che si riaffacciano a noi in ogni momento di crisi, non diversamente da come sta succedendo adesso, dove si comincia sempre più spesso a vedere nel fuori scala, ma non solo, lo *sbagliato*, quello che non si deve fare, che non si deve far vedere.

E spesso nei *mostri* realizzati serialmente dalle *Archistar* così come nei progetti del fuori scala si cerca un capro espiatorio per un male diffuso del nostro vivere e del nostro pianificare.

In Occidente si continua a pianificare in grande, si continua a teorizzare il diverso, anche dopo la fine dell'epopea del *grande segno* prima e della *decostruzione* poi. Ma l'alfiere e il teorico di molte di queste battaglie, Rem Koolhaas, ha nel frattempo (2009) dichiarato la fine dello ~~€€~~²³⁵ con il ripudio del suo "Fuck the context!" e l'abbandono di Cina e Medio Oriente ormai oppresso dal peso di aver "sacrificato l'armonia urbana alla velocità di realizzazione"²³⁶.

E' forse un segnale esplicito dell'avvicinarsi del definitivo rifiuto del fuori scala in ogni sua forma? O è solo un sintomo della riaffermazione che, nonostante il mondo sia sempre più globalizzato anche a livello culturale, le civiltà con il loro carico storico hanno alla fine la meglio sul singolo?

In effetti, qualcosa, nel periodo precedente alla storia, è successo nel modo di avvicinarsi al fuori scala tra Oriente e Occidente. Quel qualcosa ha anche determinato sviluppi culturali paralleli e contrastanti sotto quasi tutti gli aspetti della filosofia, della religione e anche del progetto. Solo capendo dove e quando è nata la differenza si potrà raggiungere una base condivisa di analisi per fenomeni che toccano la percezione così come l'emotività. E il fuori scala è uno di essi.

234 Dall'Olio, Lorenzo, *Architettura e arti visive. Territori e prospettive di un dialogo* in «Architettura & Città – Società, Identità e Trasformazione», num. 1/2006, p. 69.

235 Irace, Fulvio, *L'archistar è in crisi* in «Il sole 24 ore», 15/02/2009, p.35.

236 Koolhaas, Rem, *Smetto di lavorare con la Cina*, in

<http://www.luxury24.ilsole24ore.com/ArchitetturaDesign/2008/05/rem-koolhaas-intervista_1.php>, 2009.

6. Appendici e Bibliografia

6.1. Testi delle interviste

Testo integrale dell'intervista al Prof. Takeshi Ito, titolare del laboratorio di Storia dell'architettura presso la Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Università di Tokyo (TODAI) – Intervista realizzata il 4 agosto 2009 nel Campus di Hongo, Tokyo.

D: In Italia non c'è una definizione univoca per il concetto di fuori scala in architettura. Ciononostante è un termine molto usato (talvolta abusato) sia nella lingua di tutti i giorni che dagli addetti ai lavori. Come viene considerato il fuori scala nel linguaggio architettonico giapponese e che relazione ha con il suo quasi contrario concetto di scala?

R: Il concetto di scala in Giappone viene definito e descritto da vari tipi di ideogrammi. Non viene spesso usato da solo e ha più spesso il significato di ridimensionamento; 縮尺 *shukushaku*, da 縮 *chijimu* (rimpicciolire) e 尺 *shaku* (misura).

Il concetto di grande dimensione invece venne introdotto in Giappone tra il periodo Nara e quello Heian, quando si importò il modello di città cinese di Chang-An per la progettazione della città di Heian, futura Kyoto. Ciononostante il modello cinese dovette sembrare troppo espanso ai giapponesi dell'epoca perché il sistema degli isolati originario venne ridotto notevolmente. I lati degli isolati di Kyoto sono lunghi circa la metà di quelli di Chang-An. Quindi avvenne soprattutto un adattamento ideale, più che una riproduzione in copia del modello originale. La scala venne ridimensionata e Kyoto risultò essere a scala più umana rispetto al tipo cinese. La sensibilità è quindi molto diversa. Per fare un esempio, l'isolato base di Chang-An è di due chilometri di lato, quello di Kyoto solamente uno.

Nello stesso periodo si cominciarono a importare anche modelli architettonici cinesi, come i templi buddisti o le pagode. Ma, al di là del fatto che il materiale usato in Giappone fu quasi sempre il legno invece della pietra, i giapponesi vollero riprodurre i modelli da realizzare ad una scala molto ridotta. Spesso realizzando dei modellini di studio in scala. Un esempio fu l'Horyu-Ji nella prefettura di Nara, capitale precedente a Kyoto. La terminologia scalare nel senso di ridimensionare probabilmente proviene da quel periodo.

D: La rappresentazione in scala più grande e il fuori scala in Occidente, così come nell'Egitto antico hanno risentito molto dell'uso che di tale strumento si è fatto nelle arti figurative. Per esempio, gli affreschi descrivono un confronto di poteri, umani e divini con diverse grandezze per i soggetti rappresentati a seconda del grado di importanza. Esiste qualcosa di simile nell'arte e filosofia giapponese? E se sì, come si è riflesso nell'architettura tradizionale?

R: In Giappone gli esempi di arte visiva non riportano abitualmente una differenza di scala di rappresentazione del potere. Come per esempio negli affreschi Egizi o nelle basiliche Paleocristiane. Il concetto di potere si esplica prevalentemente nel dualismo tra visibile e invisibile. Ciò che non si vede è più importante, esprime maggiore potere. L'imperatore, per esempio, non si vede praticamente mai in pubblico. E' sempre nascosto. Essere nascosti è un requisito essenziale per

umentare il potere; così come per proteggere qualcosa di importante la si tiene al sicuro, chiusa.

L'architettura giapponese infatti, a differenza di quella Europea, ha una configurazione orizzontale. Poco si offre alla vista. Tende a non rendersi palese.

D: Ad un occhio occidentale il caso più forte di fuori scala nell'architettura storica giapponese è il tempio del Todai-Ji. E' esemplificativo del fuori scala architettonico in Giappone? Qual è l'importanza simbolica delle sue dimensioni?

R: Per prima cosa bisogna inquadrare il contesto culturale e architettonico. Non si può scindere l'importanza del Todai-Ji dal periodo storico in cui è stato prima concepito e poi ricostruito. Tra le figure cardine che sottintendono alla storia del tempio va citato almeno il monaco Shunjōbō Chogen, che nel XII secolo si occupò della realizzazione della più grande versione dell'edificio restaurando e inquadrando il complesso fino alla ricostruzione definitiva del corpo centrale avvenuta all'inizio del XVIII secolo. Dello stesso periodo di Chogen è anche la realizzazione del maestoso cancello sud, il Nandaimon.

La grandezza dell'edificio è la trasposizione fisica del potere acquisito e profuso dalla classe monastica buddista del periodo Heian. Allo stesso modo è la capacità, derivatagli dal potere di poter muovere enormi quantità di denaro. Maggior potere, maggior denaro, più grande rappresentazione. In questo caso è molto semplice trovare una motivazione alle dimensioni del Todai-Ji.

Per quanto riguarda il grande Buddha in bronzo contenuto all'interno del Daibutsuden (il corpo centrale del tempio - n.d.A.), è la rappresentazione di un ex-voto di ringraziamento a seguito della cessazione di una pestilenza da parte dell'imperatore Shomu e dell'imperatrice Kōnen. Risale al periodo Nara, VIII secolo.

Successivamente alla ristrutturazione del Todai-Ji, durante tutto il periodo Kamakura e fino al periodo del Sengoku (guerra civile - n.d.A.) si continuò una politica di grandi edificazioni, non più limitata ai soli templi. Fu d'altronde un periodo turbolento in cui il raggiungimento del potere era diventato ossessione continuata per secoli, il periodo dell'ascesa dei Samurai. Nei periodi successivi si abbandonò la politica della realizzazione di opere maestose rappresentanti il potere, almeno fino alla presa del potere di Toyotomi Hideyoshi nel tardo XVI secolo.

Sotto il suo governo e per un breve periodo di tempo riprese vigore l'edificazione in grande scala, con numerose realizzazioni di templi buddisti, palazzi nobiliari e castelli.

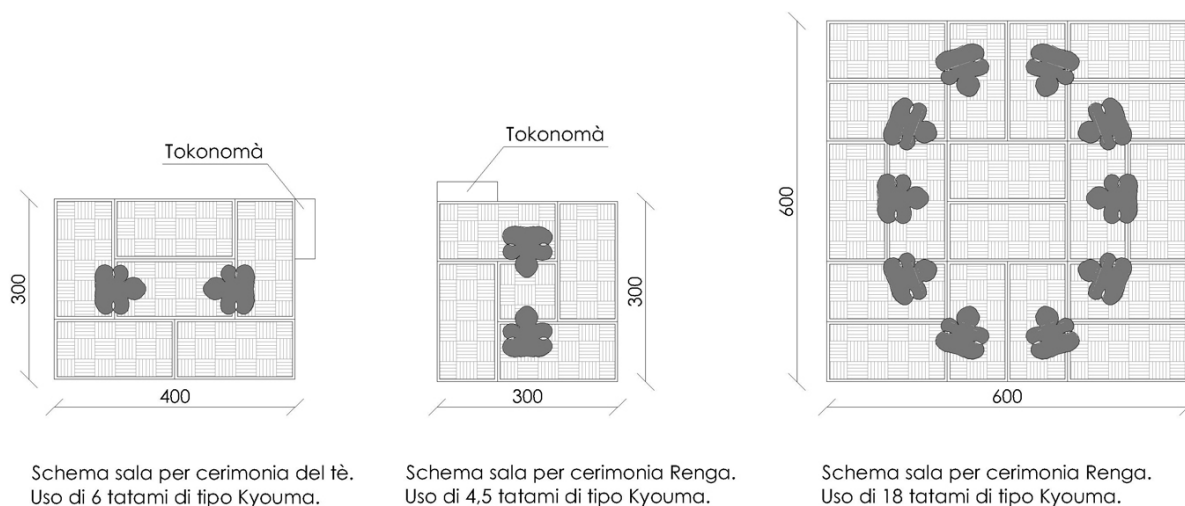
D: In Europa la scala di rappresentazione è sempre stata legata alla misurazione fisica dell'ambiente. Diversi sistemi di misura ma, a parte le unità di verifica dimensionale per i terreni, sempre di tipo lineare, fossero pollici, miglia, iarde o metri. Che ruolo ha giocato il Tatami, strumento di misurazione non lineare ma planimetrico, all'interno della concezione di scala e fuori scala in Giappone?

R: Il concetto di scala rappresentato dall'ideogramma 縮尺 (shukushaku) contiene tra i suoi simboli quello rappresentato dall'unità di misura 尺 (shaku) dal valore base di circa trenta centimetri. Gli stessi trenta centimetri si ritrovano come moltiplicatori della misura standard del Tatami del Kanto che è circa 180 per 90 centimetri. Il Tatami nasce infatti dalla ricerca di uno strumento base per la definizione degli spazi che fosse basata sul corpo umano. Questa misura minima adottata per convenzione ai trenta centimetri dell'avambraccio e di altre parti del corpo umano è poi entrata nel patrimonio delle misure giapponesi rendendo infine il Tatami uno strumento progettuale autonomo.

In epoca storica il Tatami come metodo di misurazione era diviso in due categorie: quello diffuso nell'area di Kyoto, detto Kyouma 京間 (della sede Imperiale – n.d.A.) della misura di 195 cm per 97,5 cm e quello diffuso nelle zone più agricole e in particolare nella zona del Kanto, detto Inakama 田舎間 (delle zone di campagna - n.d.A.) della misura di 1800 cm per 900 cm. Di fatto il nord e il sud avevano un sistema di misurazione diverso che influiva notevolmente sul concetto di spazio fisico percepito. Le dimensioni degli interni di Kyoto sono storicamente molto più grandi di quelli di Tokyo. Io sono originario di Kyoto e ricordo benissimo la forte impressione di angustezza che gli interni di Tokyo mi fecero provare quando mi trasferii qui. Adesso il Tatami più comunemente accettato è quello dell'area di Tokyo, del tipo Inakama. Nonostante l'architettura degli spazi giapponesi sia prevalentemente orizzontale, il Tatami definisce anche gli spazi verticali. Per esempio, nelle case tradizionali, l'apertura delle porte di solito ha un'altezza e una dimensione pari a quella di un Tatami ribaltato in verticale.

Storicamente, l'uso del Tatami come strumento progettuale ha permesso lo sviluppo di ambienti e stanze di forma maggiormente rettangolare con presenza fuori misura della nicchia decorativa del Tokonomà. Per esempio le stanze del Tè vivevano di una gerarchia molto forte, dove di solito due sole persone erano presenti e di cui una aveva la posizione d'onore, davanti e con alle spalle il Tokonomà (n.d.A. Il tokonomà è una nicchia nella parete creata per esibire qualcosa di simbolicamente o realmente prezioso, fosse un vaso o una poesia).

Nel periodo del Sengoku, si svilupparono due schemi di tessitura del Tatami, che si esprimevano su una forma della stanza quadrata, senza Tokonomà e quindi senza gerarchia predefinita. Le due stanze formate rispettivamente da quattro tatami e mezzo e da diciotto tatami permettevano un tipo di cerimonia del tè del tipo *Renga* con un passaggio della tazza da un partecipante al successivo secondo una disposizione circolare dei presenti. E' un sistema meno fortemente gerarchizzato figlio di un periodo in cui il potere era rapido a passare di mano. E difatti si svolgeva in una zona, chiamata *Kaisho*, relativamente pubblica e per l'incontro con gli ospiti della casa nobiliare. La definizione di questa spazialità di nuovo tipo è stata una scoperta frutto delle mie ricerche sulla architettura domestica giapponese.



D: Nel recente periodo, nel mondo occidentale ed in particolare in Italia e nei paesi anglosassoni, si vede spesso un uso in chiave negativa del termine *fuori scala*, quasi che per demolire idealmente un progetto di architettura sia sufficiente definirlo tale. Ci sono stati esempi simili, in tempi recenti, di polemiche in Giappone su casi di realizzazioni o progetti di architettura considerati fuori scala in chiave negativa?

R: Una delle polemiche più grosse degli ultimi anni è avvenuta a Kyoto in occasione del concorso per la progettazione della stazione centrale. Ed in genere per un problema di altezza degli edifici nella città nel suo complesso. In passato il riferimento per l'altezza degli edifici di Kyoto è stato lo *skyline* storico in rapporto con l'altezza dei monti che circondano la valle della città.

Tra tutti i progetti presentati per la stazione, il cui concorso risale alla fine degli anni ottanta, venne premiato quello che, a parità di cubature e servizi previsti soddisfatti, presentava l'altezza massima inferiore.

Tutti gli altri risultarono troppo alti. E Hiroshi Hara vinse il concorso e realizzò l'edificio, avendo avuto anche la felice intuizione di infossare quattro dei piani dell'edificio sotto il livello stradale della città.

Ad ogni modo tale polemica si è sollevata praticamente solo a Kyoto, per il suo ruolo storico di città artistica e ricca di architetture, con un profilo mantenuto quasi inalterato nel tempo. Inoltre il problema dello skyline da rispettare è una peculiarità storica di Kyoto, dovuta alla particolare configurazione topografica della città e al rispetto che per secoli si è tenuto su di essa.

L'unica altra polemica che ricordi è stata quella che è nata a ridosso del duemila a seguito del progetto di realizzazione del grattacielo e del complesso del *Sanno Park Tower* nei pressi del Palazzo del Parlamento a Tokyo. Siamo di fronte ad un caso di invasione di logiche commerciali contro uno dei simboli dello stato in Giappone. Ad ogni modo la discussione non fu paragonabile a quella per la stazione di Kyoto e non vi fu un vero e proprio dibattito.

Complessivamente penso di poter dire che la terminologia *fuori scala* non sia usata nel linguaggio di tutti i giorni. Non è particolarmente usata neanche dagli addetti ai lavori. Non fa parte del bagaglio culturale storico.

Testo integrale dell'intervista al Prof. Hidetoshi Ohno, titolare del laboratorio di ricerca per un territorio vivibile presso la Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Università di Tokyo (TODAI) – Intervista realizzata l'11 agosto 2009 presso lo studio di architettura Ohno e Associati, Tokyo.

D: Da quando sono arrivato in Giappone sto cercando di trovare una definizione del termine *fuori scala* in lingua giapponese. Ho controllato su vocabolari e dizionari ma non ho trovato nulla. Ho chiesto ad insegnanti di lingua giapponese ma mi hanno detto che non esiste una scrittura in ideogrammi di tale concetto. E probabilmente non esiste tale concetto. Secondo lei esiste una nozione comunemente accettata del concetto di fuori scala?

R: Molto spesso traduciamo parole inglesi il cui significato cambia leggermente. Quando da noi, gli architetti parlano di fuori scala, si intende un rapporto di proporzioni non adeguate ad un dato contesto urbano. Immagino il significato sia lo stesso.

D: Questa è in effetti una definizione adattabile perfettamente all'Europa. Da noi tale concetto viene riferito ai parametri delle scale umana, urbana e anche in riferimento agli ordini architettonici. Scale di valori non definibili ma comunemente accettate. C'è quindi concordanza di tale definizione in Giappone?

R: Probabilmente l'uso del termine non è differente dall'Europa. Per quanto riguarda una sua definizione in architettura credo dipenda tutto dal contesto di riferimento. Molte persone pensando ad un ponte ferroviario penseranno a strutture imponenti. Diversamente, per quanto riguarda un'abitazione, se trovano delle strutture più grandi del normale, penseranno ad un fuori scala. Perché le loro idee pregresse sono state disattese. In definitiva dipende dall'idea che uno ha in mente. Se per esempio, un turista giapponese va a Milano e vede la stazione centrale, penserà che si tratti di un fuori scala, artistico e dimensionale. Questo è un esempio di fuori scala da un punto di vista giapponese. Non so come sia il punto di vista italiano. Posso però dire che in Giappone è difficile trovare una stazione così grande e massiccia come quella di Milano.

D: Da un punto di vista Italiano, la stazione centrale di Kyoto è un buon esempio di fuori scala urbano in Giappone. Non solo per le dimensioni, ma anche rispetto all'altezza media degli edifici del centro.

R: Non voglio criticare né difendere il progetto della stazione di Kyoto. Sicuramente però si tratta di un edificio che include diverse scale di intervento diverse. Piccole e grandi assieme. La differenza è grande rispetto alla grande coerenza stilistica e dimensionale della stazione di Milano. La stazione di Kyoto è più un collage di diversi elementi e situazioni architettoniche ma che, per certi versi, rimandano più ad un'esperienza di piccola che di grande scala.

D: In Italia Michelangelo usò il fuori scala diverse volte nelle sue opere sia come architetto con l'uso dell'ordine gigante sia come scultore con le proporzioni otticamente corrette del David di Firenze. Più di recente artisti pop e architetti come Gehry hanno usato il fuori scala come mezzo progettuale, teso a sottolineare alcuni aspetti e particolari delle loro opere, non diversamente da Michelangelo. In Giappone è mai stato usato questo strumento a fini progettuali in arte o architettura?

R: Non avevo mai pensato a questa ipotesi. Un esempio di uso del fuori scala in arte e architettura giapponese è probabilmente il DaibutsuDen del Todai Ji a Nara. La scala è gigante sia per la statua che per il tempio. Ma credo che il riferimento fosse più diretto alla rappresentazione concreta del potere economico e politico della classe monastica dell'epoca Nara. E quindi piuttosto differente da un uso progettuale del fuori scala.

D: Penso che usare il fuori scala in architettura come simbolo del potere sia cosa abbastanza comune nel mondo Occidentale ed è interessante ritrovarlo nella cultura Giapponese. Uno dei momenti di maggior uso del fuori scala come simbolo del potere in Europa è stato durante il periodo delle dittature totalitarie. Tuttora la Corea del Nord usa il fuori scala in architettura per simboleggiare il potere del regime. Se si parla di finanza, anche i grattacieli di ultima generazione sono fuori scala adibiti alla rappresentazione esteriore del potere. In quale periodo si è avuto il massimo uso di tale strumento in Giappone?

R: Probabilmente durante i periodi Nara ed Heian. Nei tempi antichi, le persone che volevano esprimere il potere attraverso le grandi strutture preferivano utilizzare i tronchi degli enormi alberi della zona di Kyoto per realizzare le colonne. Ma gli storici ci dicono che dopo il periodo Heian fu praticamente impossibile realizzare strutture buddiste di quelle dimensioni in quanto le principali foreste di grandi alberi presenti nei dintorni della capitale erano scomparse, disboscate. Nel periodo successivo, i giapponesi divennero più sensibili alla piccola scala più che alla grande. Strutture più minute come le case del tè o piccole abitazioni come quelle in stile *suki-ya* divennero lo standard dimensionale. Lo stesso modo di interpretare l'architettura divenne più sensibile alla fragilità, al piccolo, alla struttura leggera.

La scala grande continuò a non essere apprezzata fino al periodo dei tre grandi condottieri. In particolare per gli anni di Oda Nobunaga e Hideyoshi Toyotomi. Per esempio, Nobunaga fece costruire il magnifico castello Azuchiyo, la cui Donjon fu il primo caso di struttura di torre a cinque piani con vuoto interno. Ma nel complesso, i giapponesi continuarono a non apprezzare troppo la grande scala.

D: Dal mio punto di vista di osservatore occidentale, il Giappone e Tokyo sono un esempio costante di fuori scala urbano, architettonico e umano. Cito come esempi il complesso di Odaiba, il Metropolitan Government Office, i "Capsule Hotel" e gli esempi di "Pet Architecture". Concorda con gli esempi riportati? Secondo lei sono pertinenti al concetto di fuori scala o semplicemente il punto di vista giapponese è diverso da quello occidentale?

R: Penso che Odaiba sia stato più il risultato di un progetto politico e burocratico. Tutto ad Odaiba contribuisce a questo: grandi strade, spazi aperti, scultura e opere d'arte e d'architettura. Ma nessuno ha mai avuto un reale controllo della qualità degli spazi. Tutto il progetto è stato concepito da un punto di vista ideologico e politico. Ci sono anche problemi a capire chi ha realmente progettato l'isola. Gli architetti furono assunti solo dopo che il piano di massima fu pronto e definitivo. E' stato un lavoro molto burocratico.

Per quanto riguarda la cosiddetta "Pet architecture" la questione è più complicata. Perché entro certi limiti, queste architetture sono in realtà il frutto di un sistema di leggi sull'architettura e sulla città molto generose. Da un lato, a chi vuole costruire, viene data una libertà grandissima. Lo zoning è quasi inesistente e i rapporti con le autorità preposte all'edilizia molto semplici. Non c'è un ufficio preposto al controllo qualitativo dell'architettura, uno che possa delineare un sentire armonico comune. E' simbolico del potere di possedere: hai la tua proprietà e ne hai libertà di utilizzo.

Dall'altro lato, la legge di successione sui terreni è pesantissima. Ogni generazione rischia di perderci la proprietà. Di solito si usa dividere il lotto di proprietà in vari pezzi più piccoli e una parte vengono rivenduti per poter pagare la tassa. Dopodiché si può costruire sulla parte rimanente. Ogni generazione ha lo stesso problema con il risultato di avere appezzamenti sempre più piccoli. Ad ogni modo la domanda di compravendita di terreni rimane sempre elevata, tanto che anche il pezzo di terra più minuscolo verrà comprato di sicuro. E gli architetti sono chiamati a progettare questi talvolta piccolissimi terreni. La realizzazione che ne emergerà sarà sicuramente un esempio di "pet architecture".

Non so se le persone che ci vivono siano soddisfatte, ma è un fatto che nessuno se ne lamenti. Qualche critica la si può trovare sui giornali ma saranno più dirette alla tassa di successione che non al risultato finale che ne emerge.

D: Se dovesse fare un paragone tra il Todaiji e un fuori scala contemporaneo in termini di importanza simbolica cosa sceglierebbe?

R: In termini di volume probabilmente sceglierei uno dei giganteschi Centri Commerciali dell'area suburbana. Altrimenti probabilmente il Metropolitan Government Office di Tokyo. Come simbolo del potere che la *bolla economica* degli anni ottanta ha creato. Come simbolo dell'ostentazione del potere nel Giappone di quel periodo, ben rappresentato dalla grandezza dell'edificio. Simbolo dell'orgoglio Giapponese. Quando i giapponesi raggiunsero il picco della potenza economica amavano ostentare il loro potere. Più di recente, c'è stata un'espansione di torri con spazi pubblicitari, torri pubblicitarie.

D: Come la nuova erigenda Torre del quartiere di Asakusa? E' prevista essere alta più di seicento metri.

R: Credo che l'altezza di questa torre sia più il risultato di un bisogno tecnico. La vecchia Torre di Tokyo serve come antenna per trasmettere nell'area comunale. Ma la nuova è progettata per trasmettere nell'intera area del Kanto e serviva di conseguenza che fosse più alta. E hanno deciso di costruirla lì per ragioni politiche e strategiche. L'intera area est di Tokyo ha un'economia in rapido declino e la torre dovrebbe servire da stimolo per una ripresa. Tutto il centro economico di Tokyo si sta gradualmente muovendo ad ovest. Ma in passato l'area di Asakusa è stata un luogo importante per il commercio e il divertimento. Quando spostarono il Metropolitan Government Office (il municipio n.d.A.) da Yurakucho per costruirlo a Shinjuku, compensarono l'area est della città con la realizzazione del Metropolitan Museum di Akiba. Ma l'economia della città si era spostata ad ovest e con essa tutta la classe degli uomini di affari, lasciando prevalentemente il popolo meno abbiente nella zona orientale. E in passato nella zona centro est c'era anche il mercato dei cambi situato a Kachutocha, vicino al Nihonbashi. Era una zona anche di affari.

D: C'è qualche connessione tra il vecchio e il nuovo municipio di Tokyo, entrambi di Kenzo Tange?

R: Credo che sia stato un caso che li abbia realizzati entrambi lui. Per il più recente, il progettista fu scelto tramite concorso. Ad ogni modo, Tange spese energie incredibili per quel concorso. Schizzò e disegnò da solo ogni singolo particolare del progetto su migliaia di fogli. Era già ultrasettantenne ma riteneva che quel concorso fosse fatto per lui, fosse suo.

D: In Europa la scala di rappresentazione è sempre stata legata alla misurazione fisica dell'ambiente. Diversi sistemi di misura e, a parte le unità di verifica dimensionale per i terreni, sempre di tipo lineare, fossero pollici, miglia, iarde o metri. I compromessi tra la misura dell'uomo e quella dell'ambiente sono per esempio l'uomo vitruviano e il modolor. Che ruolo ha giocato il Tatami, strumento di misurazione non lineare ma planimetrico, all'interno della concezione di scala e fuori scala in Giappone?

R: Prima degli anni sessanta in Giappone si usava il sistema dello Shaku, basato su un'unità di base di trenta centimetri circa. Che è pressappoco un piede umano. Quando l'economia decollò in quegli anni adottammo il sistema metrico internazionale per meglio adattarci ai mercati internazionali dell'epoca. Ma per la progettazione delle case si continuò a usare il metodo dello shaqu. Il Tatami è basato su questo sistema perché le sue dimensioni standard sono sei per tre shaku. E avere un sistema come quello tatami è molto comodo per la standardizzazione dei materiali da costruzione. Tuttora usiamo talvolta i due sistemi assieme, lo shaku e l'internazionale. Ma nelle zone suburbane, il tatami è ancora molto usato nella progettazione delle case.

Può essere che il sistema del tatami abbia influito nella concezione del rapporto uomo-ambiente in Giappone, per noi è un modello semplice e immediato per la definizione degli spazi. Ma non penso che sia adattabile al concetto di scala che proponi. In particolare per ciò che attiene alle grandi dimensioni.

D: Quando in occidente siamo passati dai sistemi storici a quello internazionale abbiamo trasportato il nostro bagaglio di nozioni empiriche sulla concezione delle dimensioni. Pensare ad un edificio lungo mille metri, è per me pensare in fuori scala. Poi c'è la rappresentazione. Ma per un sistema planimetrico come il tatami, il risultato non è diverso?

R: Se tu pensi ad una stanza composta da mille tatami, sapendo che un tatami è la dimensione di una persona sdraiata, hai la possibilità di pensare immediatamente ad un ambiente che possa contenere mille persone. E' un sistema maggiormente antropomorfo. E così lo è la concezione di spazio.

D: In Europa negli anni sessanta e settanta si progettaron piano urbani e ipotesi circa le megastrutture. Di fatto però, salvo rari esempi di realizzazione di edilizia popolare, tali progetti non ebbero mai attuazione. In Giappone invece mi sembra di vedere dallo sviluppo della città e dalle ipotesi per le olimpiadi del 2016 che i piani con le megastrutture di Tange e Kurokawa non sono stati abbandonati, nemmeno idealmente. Come si pone il rapporto della città di Tokyo nei confronti delle megastrutture? Come vengono viste dalla popolazione e dagli architetti?

R: La ragione principale dell'esistenza e prosperità delle megastrutture in Giappone va ricercata prevalentemente nel potere che hanno acquisito le imprese di costruzione in questo paese. In Giappone si ricostruisce circa ogni trenta, quaranta anni. La vita degli edifici è quindi circa la metà di quelli americani e forse un terzo di quelli Europei. Questo significa che in proporzione l'industria delle costruzioni in Giappone produce dalle due alle tre volte in più rispetto al resto del mondo industrializzato. E di compagnie di costruzione in Giappone ve ne sono moltissime. Inoltre, quando c'è bisogno di dare uno stimolo all'economia, il settore delle costruzioni è sempre il primo a beneficiarne perché fornisce occupazione ad un numero enorme di operai, fa muovere altri settori correlati dell'industria e della finanza e in definitiva perché è molto influente a livello economico e politico. Di fatto

si costruisce in maniera ininterrotta qualsiasi tipo di infrastrutture, case, industrie ed edifici simbolo. Anche se la popolazione sta cominciando a ridursi velocemente. Presumo che il futuro porterà ad un ridimensionamento di tutto il settore.

D: Per certi versi la situazione non è molto diversa dall'Italia. Ad ogni modo quindi in Giappone le Megastrutture sono un prodotto del sistema industriale giapponese. Per quanto riguarda invece la breve vita degli edifici e la proliferazione di complessi fuori scala, se paragonati alla situazione europea, non pensa che la religione o la filosofia abbiano qualche influsso? In Europa c'è la tradizione Cristiano-Classica della pietra e della eternità, in Giappone c'è il legno e l'impermanenza Buddista. Forse in Europa si teme per l'irreversibilità del fuori scala?

R: Sinceramente non penso che il moderno sistema rigenerativo abbia molta relazione con la religione. Più probabilmente in Giappone c'è un fortissimo credere nel progresso. Riteniamo che le cose dopo un certo tempo diventino semplicemente obsolete. E debbano essere rimpiazzate da qualcosa di più avanzato. In qualche modo siamo "ossessionati" dal creare sempre cose nuove.

D: Nel recente periodo, nel mondo occidentale ed in particolare in Italia e nei paesi anglosassoni, si vede spesso un uso in chiave negativa del termine fuori scala, quasi che per demolire idealmente un progetto di architettura sia sufficiente definirlo tale. Il concorso per la Nuova uscita degli Uffici vinto da Arata Isozaki ne è un perfetto esempio. Ci sono stati esempi simili, in tempi recenti, di polemiche in Giappone su casi di realizzazioni o progetti di architettura considerati fuori scala in chiave negativa?

R: Un esempio può essere quello di un grande condominio costruito a Kunitachi, una zona a circa venti minuti di treno da Shinjuku. Kunitachi è famosa per essere uno dei più vecchi e migliori sobborghi di Tokyo da un punto di vista della qualità della vita. E' inoltre sede di un'importante università il cui edificio principale è una grande struttura storica in legno a due piani. Quando le imprese di costruzione fecero partire i lavori, la grandezza dell'edificio e il numero degli appartamenti in vendita fecero diminuire drasticamente il valore delle case del circondario. A quel punto gli abitanti della zona cominciarono a protestare.

Ma la legge in Giappone permette l'iter seguito, probabilmente diversamente dagli Stati Uniti dove le leggi contro la deregolamentazione dei prezzi sono più severe. Ad ogni modo gli abitanti tentarono causa all'impresa e in primo grado di giudizio ottennero una sensibile diminuzione del numero degli appartamenti. Ma le sentenze successive restituirono all'impresa l'intero ammontare degli appartamenti. Questa storia è un buon esempio dei contrasti che usualmente avvengono in fase di pianificazione di grandi interventi. Ma sinceramente non ricordo il problema del fuori scala tra le principali motivazioni della protesta. La situazione è probabilmente diversa dall'Italia perché qui non ci sono centri storici da difendere. E la popolazione sembra non preoccuparsene troppo. Al di fuori delle mura di casa, i giapponesi sanno che molte sono le attività che si svolgono nelle strade delle loro città e di conseguenza non si aspettano una grande armonia di aspetto urbano.

E questo approccio non è una particolarità di Tokyo ma è comune a tutte le grandi città del Giappone. E, per tornare a Kunitachi, penso che i manifestanti si occupassero più della riduzione degli spazi liberi, della riduzione del campo visivo. Quelle persone erano orgogliose dello stile di vita che conducevano e temevano la perdita di tale status.

D: Anche per la stazione di Kyoto le reazioni della cittadinanza furono simili?

R: Per Kyoto il dibattito fu differente anche perché la zona centrale della città aveva già subito circa trenta anni fa la costruzione della Kyoto Tower proprio di fronte all'attuale stazione. Di solito si realizza tali interventi nel periodo successivo alle elezioni per evitare proteste. Per la stazione il dibattito fu grande ma non venne focalizzato sul fuori scala o sulle grandi dimensioni. In genere la popolazione non è molto interessata a tale argomento.

D: In definitiva, quale è secondo lei una definizione generale per il concetto di fuori scala in Giappone?

R: Probabilmente è il contesto il primo problema di cui occuparsi quando si parla di fuori scala. Perché tutto potrebbe essere fuori scala. In Italia potete giudicare facilmente cosa sia in scala e cosa no perché il vostro contesto non cambia. Potete sempre trovare elementi di confronto o paragone. Ma qui è molto più difficile. Per fare un esempio, qui nel municipio di Bunkyo hanno realizzato di recente alcuni grandi edifici per uffici di fianco ad un contesto di casette. Potrebbero essere considerati fuori scala. Ma in realtà alla gente non interessa.

D: Ho trovato una traduzione dall'inglese al giapponese per il concetto di fuori scala: è qualcosa che si pone non in armonia. E non era riferito ad un contesto architettonico. In Italia non esiste tale definizione, ma penso che per certi versi il concetto di fuori scala tra gli Europei sia in qualche modo innato, e non sia però relegato al rapporto con i centri storici. Pensa che anche in Giappone ci sia un simile concetto innato?

R: Penso che in Giappone ci sia storicamente una forte sensibilità per la percezione dello spazio domestico. Che però non è direttamente correlata al concetto di fuori scala ma più al concetto di armonia. E questa influenza il concetto di scala. E probabilmente, se pensiamo alle città contemporanee, i giapponesi hanno perso in buona parte questa armonia nella realizzazione dei loro spazi urbani comuni. Se vai a visitare una piccola città risalente ai periodi fra il XVI e il XVIII secolo puoi trovare una scala urbana molto armonica, in termini di ordine della città.

Ma la nostra è stata una storia piena di discontinuità. Da questo punto di vista la nostra è stata una storia molto diversa da quella Occidentale, che viceversa può essere letta in una maniera più continua e lineare. Noi siamo sempre stati la periferia di qualche altra grande civiltà. Quella Cinese fino al XIX secolo e quella Occidentale successivamente. E gli intellettuali in Giappone hanno sempre avuto l'abitudine di considerare del massimo valore ogni idea che provenisse da fuori. Questa è probabilmente la ragione per la quale abbiamo sempre avuto questo tipo di discontinuità storica e di conseguenza architettonica. E quando c'è discontinuità è molto difficile creare una vera armonia urbana.

Testo integrale dell'intervista al Prof. Arch. Kengo Kuma, titolare del Laboratorio di Progettazione presso la Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Università di Tokyo (TODAI) – Intervista realizzata il 26 agosto 2009 presso lo studio di architettura Kengo Kuma e Associati, Tokyo.

D: Cercando di trovare una definizione del termine *fuori scala* in lingua giapponese, mi sono accorto che probabilmente non esiste. Ho chiesto a insegnanti di lingua giapponese di tradurre il termine, ma mi hanno detto che non esiste una scrittura in ideogrammi di tale concetto. E probabilmente non esiste tale concetto. Alla fine ho trovato una sorta di traduzione dall'inglese al giapponese, la cui definizione suona pressappoco così: *qualcosa che non si pone in armonia*. Non era peraltro direttamente riferito ad un campo architettonico.

Secondo lei esiste una nozione comunemente accettata del concetto di fuori scala in Giappone?

R: Non avevo mai pensato a questo genere di cose e a tale tipo di ricerca semantica anche perché, tradizionalmente, l'architettura giapponese storica è concepita in scala assai modesta. E penso che la motivazione principale delle sue dimensioni sia da ricercare nel legno come materiale di costruzione. Il legno è il più comune materiale utilizzato in Giappone per gli edifici e di solito, le sue dimensioni non sono particolarmente grandi. I tronchi più grandi, in media, non superavano i quattro metri di lunghezza e di conseguenza, la scala degli edifici si potè considerare determinata dalla scala del legno usato. Infine, questa scala del legno si rifletteva in una sorta di scala umana naturale, utile alla definizione non solo dei singoli edifici, ma dell'intero sistema urbano. Di fatto, l'altezza degli edifici era decisamente limitata. Questo sistema, interamente basato su sistemi costruttivi naturali, condusse all'originale sistema architettonico giapponese, evolutosi in maniera assai diversa da quello occidentale. Personalmente, amo tuttora applicare questi modelli di sistemi architettonici alle mie architetture. La scala umana e la limitatezza delle dimensioni degli elementi architettonici sono caratteristiche molto importanti del mio modo di progettare.

Ad ogni modo, dopo la seconda guerra mondiale, l'adozione massiccia dell'uso del cemento armato per le strutture contribuì a superare il precedente limite nella scala umana ed alcune architetture fuori scala, progettate da una nuova generazione di progettisti, cominciarono ad apparire. Per alcuni architetti, come Kenzo Tange, Kisho Kurokawa e Arata Isozaki, il fuori scala fu una importante tematica di progetto.

D: In Europa e nel mondo occidentale, il concetto di fuori scala in architettura è considerato come *tutto ciò che si pone al di fuori di una scala di valori e dimensioni comunemente accettate in un particolare contesto*. Possiamo usare come esempi i fuori scala relativi agli ordini architettonici, ad un contesto urbano, alla scala umana. Partendo da questo principio, personalmente credo che, da certi punti di vista, il concetto di scala e fuori scala sia in qualche modo innato nella maggior parte degli Europei e degli Italiani in particolare.

Pensa che in Giappone ci sia un simile concetto innato?

R: Certamente non a livello genetico(risate)! Penso che per chiunque l'esperienza d'infanzia sia critica e importante nella formazione del senso di scala e proporzioni. Nel mio caso, sono nato nel 1954 e sono cresciuto in una vecchia casa tradizionale di Yokohama in un tipico sobborgo di periferia. Questa casa venne costruita negli anni trenta ed era decisamente diversa dalle altre case di periferia degli anni cinquanta. Quest'ultime venivano realizzate solitamente con elementi industriali come porte in ferro e infissi in alluminio. Questo tipo di materiali e di aperture

determinano in qualche modo il rapporto che c'è tra l'interno e l'esterno della casa. A casa mia le finestre e gli infissi erano realizzati interamente in legno. Questo significava, di fatto, che l'interno e l'esterno della mia casa non erano completamente separati, anche a causa delle numerose imperfezioni dei materiali naturali. Penso che aver vissuto in quel tipo di ambiente abbia determinato in qualche modo la mia sensibilità al concetto di spazio; la scala della casa, determinata dal suo sistema costruttivo in legno, ha creato in me un'esperienza critica che probabilmente mi porterò dietro per il resto della mia vita. Di fatto, mi posso considerare molto fortunato perché ho potuto provare l'esperienza di vivere in questo tipo di casa anteguerra. Ma la mia esperienza fu quantomeno eccezionale proprio a causa della rarità, già all'epoca, di questo tipo di case tradizionali nell'immediato dopoguerra.

E un poco mi preoccupa l'influenza che le case di nuova generazione possono avere avuto sulla generazione di progettisti successiva alla mia.

D: Michelangelo usò il fuori scala diverse volte nelle sue opere. Sia come architetto con l'uso dell'ordine gigante, sia come scultore con le proporzioni otticamente corrette del David di Firenze. Più di recente artisti Pop e architetti come Gehry hanno usato il fuori scala come mezzo progettuale, teso a enfatizzare alcuni particolari delle loro opere, non diversamente da Michelangelo.

E' mai stato usato questo strumento a fini progettuali nell'arte o nell'architettura giapponese?

R: La maggior parte degli architetti giapponesi sono molto timidi nel loro approccio all'uso di elementi fuori scala. Kenzo Tange è probabilmente un caso eccezionale all'interno della storia dell'architettura di questo paese. Ha talvolta usato il principio del fuori scala nei suoi progetti ed è probabile che abbia preso ispirazione dai lavori di Michelangelo sul fuori scala; probabilmente saprà che Michelangelo fu una sorta di mentore per Kenzo Tange.

Anche Kisho Kurokawa non fu propriamente timido nel suo approccio al fuori scala (risate)! Tuttavia, la sua architettura non si può considerare realmente fuori scala. Con un grande controllo sui suoi progetti, egli teorizzò la scomposizione dell'architettura complessa in una somma di elementi più piccoli. Il movimento del Metabolismo si basava prevalentemente su questo principio e, da questo punto di vista, il Metabolismo fu un movimento culturale decisamente Giapponese, all'opposto del sistema di fuori scala dei singoli elementi architettonici adottato da Kenzo Tange.

D: Ad ogni modo, sia Tange che i Metabolisti utilizzarono spesso il principio delle Megastrutture per le loro architetture.

R: E' corretto, ma bisogna aggiungere che per i Metabolisti non erano i singoli elementi architettonici che erano grandi, ma era la forma collettiva che li rendeva fuori scala. Ma oltre un certo limite di grandezza, più che ad una scala architettonica bisogna guardare maggiormente ad una scala urbana. L'unione di elementi ed oggetti a scale dal gigantesco al minuscolo fu una delle caratteristiche più particolari del movimento Metabolista. Ed era una caratteristica molto diversa dai metodi progettuali LeCorbusieriani.

Il metodo progettuale di Le Corbusier era più vicino a quello di Michelangelo, dal momento che entrambi privilegiavano le gerarchie di scala, dalla più grande alla più piccola. Nella filosofia Metabolista, viceversa, non c'era alcuna gerarchia: c'era una somma di elementi di piccola scala fino a comporne uno in scala gigante. Il complesso del Nakagin Capsule Hotel è un esempio di questa filosofia.

D: Penso che l'uso del fuori scala in architettura come simbolo del potere sia stato un tema abbastanza comune nel mondo Occidentale. Uno dei momenti di maggior uso del fuori scala come simbolo del potere in Europa è stato durante il periodo delle dittature totalitarie. Allargando il discorso alla finanza, anche i grattacieli di ultima generazione sono fuori scala adibiti alla rappresentazione esteriore del potere. Pensa che anche in Giappone ci sia stato un simile uso di tale strumento?

R: Durante il periodo del Fascismo giapponese, gli architetti erano molto interessati allo studio progettuale dei tetti. Il tetto è probabilmente il più significativo elemento monumentale dell'architettura tradizionale giapponese. E quindi il monumentalismo del periodo si focalizzò principalmente su questo elemento. Sinceramente però, credo che anche in un periodo come quello, i Giapponesi esitarono ad utilizzare il fuori scala come metodo progettuale.

Per quanto riguarda l'aspetto finanziario, anche durante il periodo della bolla speculativa degli anni ottanta, gli architetti giapponesi preferirono non usare il fuori scala per produrre monumentalismo. Preferirono usare il Post-Modern nella definizione dei singoli elementi architettonici, motivo per cui non è facile trovare molti edifici prodotti di un monumentalismo forte in quegli anni, eccettuando forse le architetture del solito Kenzo Tange.

Di fatto, Tange, fu uno dei pochi, in quel periodo, che seppe come realizzare la monumentalità nella direzione di una strategia progettuale. Ancora una volta, viceversa, gli altri architetti giapponesi provarono la loro timidezza e modestia nei loro lavori, anche in un periodo di forte crescita economica come quello della bolla.

D: Dal mio punto di vista di osservatore occidentale, il Giappone e Tokyo sono un buon esempio di fuori scala urbano, architettonico e umano. Cito come esempi la stazione di Kyoto, il complesso di Odaiba, il Metropolitan Government Office, i "Capsule Hotel" e i numerosi esempi di architettura in miniatura.

Concorda con gli esempi riportati, in termini di fuori scala?

Secondo lei il punto di vista giapponese è diverso da quello occidentale su tale tema?

R: La stazione di Kyoto è un interessantissimo caso di uso del fuori scala come metodo progettuale. La sua unicità risiede nella strategia del Professor Hara di non progettare un fuori scala in verticale, ma di crearlo all'interno del concetto di vuoto. E' una sorta di spazio in negativo, una specie di anti-monumento, un tipo di architettura concettualmente molto giapponese. Sfortunatamente, a molte persone non è piaciuto l'edificio. Il metodo creativo progettuale del Professor Hara è di tipo molto intellettuale, il cui risultato è di fatto un grande spazio vuoto anti-monumentale. Di fatto però molte persone non hanno compreso il suo metodo progettuale per quell'edificio.

Relativamente alla seconda parte della domanda, posso dire che il fuori scala nell'architettura tradizionale giapponese è più legato al concetto di *spazio nascosto*. Per esempio, si può prendere in considerazione il Daibutsu del Todaiji a Nara. Visto dal di fuori, il tempio ha un aspetto simile a quello di molti altri templi tradizionali. Ma quando ci si avvicina all'ingresso e poi entrando, si rimane impressionati dalle gigantesche dimensioni fuori scala del Buddha. Successivamente si prova sorpresa notando il forte contrasto tra le dimensioni dell'ambulacro, della statua e dello spazio interno nel suo complesso. Il contrasto è sempre stato un forte motivo dell'architettura tradizionale giapponese. Non so se il Professor Hara sia conscio o no del fatto che il suo stile progettuale abbia molto in comune con questo aspetto del fuori scala dell'architettura tradizionale.

Per quanto riguarda Odaiba, non mi piace il suo progetto urbano, la dimensione dei suoi isolati. Non capisco perché abbiano deciso di usare la scala nel modo poi realizzato. In Odaiba non c'è gerarchia dalla piccola alla grande dimensione. Pechino per esempio è disegnata a sua volta su un grande sistema urbano. Ma a Pechino si può ritrovare il tipo di gerarchia che ad Odaiba manca. Qui la grande scala determina le dimensioni di ogni edificio. E' un esempio ben poco fantasioso, direi noioso di progettazione architettonica e urbana.

D: In Europa la scala di rappresentazione è sempre stata legata alla misurazione fisica dell'ambiente. Diversi sistemi di misura, quasi sempre di tipo lineare, fossero pollici, miglia, iarde o metri. I compromessi tra la misura dell'uomo e quella dell'ambiente sono per esempio l'uomo Vitruviano e il Modulor.

Che ruolo ha giocato il Tatami, strumento di misurazione non lineare ma planimetrico, all'interno della concezione di scala e fuori scala in Giappone?

R: Nell'architettura occidentale, si scelse di integrare la scala umana a quella dell'edificio. Non è un processo molto naturale. Ma di fatto, in questo modo, le persone non scordarono mai come applicare la scala umana al metodo progettuale. L'uso di sistemi di misura di tipo lineare e poi gli ordini classici dell'architettura sono un esempio di questa continua ispirazione al richiamo della misura umana.

Nell'architettura giapponese viceversa, la scala degli edifici fu trovata in maniera molto più naturale, direttamente connessa alla scala naturale dei suoi elementi costruttivi. Il sistema di misurazione e progettazione basato sul Tatami è un buon esempio di questo metodo naturale. Ed è un sistema a scala umana. Il problema si pone nel momento in cui questa progettazione in scala umana si può definire solo attraverso i naturali limiti del legno nel metodo tradizionale giapponese. Per certi versi si può parlare di non consapevolezza della percezione della scala umana nell'architettura giapponese storica. Ma la non consapevolezza o, incoscienza, è per certi versi un aspetto molto pericoloso.

Nell'architettura occidentale, gli ordini classici hanno portato ad una consapevolezza o, coscienza, del concetto di scala. Le persone non possono dimenticare un qualcosa che tutto sommato è stato classificato in via definitiva. Ma quando non c'è consapevolezza, è molto semplice dimenticare il concetto di scala umana. Questa, credo, sia la ragione principale per il caos, il disordine diffuso nell'architettura giapponese del secondo dopoguerra. La gente ha perso la sua coscienza, la sua consapevolezza circa la progettazione in scala.

D: Nel recente periodo, nel mondo occidentale ed in particolare in Italia e nei paesi anglosassoni, si vede spesso un uso in chiave negativa del termine fuori scala, quasi che per demolire idealmente un progetto di architettura sia sufficiente definirlo tale. Il concorso per la Nuova uscita degli Uffici vinto da A. Isozaki è un perfetto esempio di questo tipo di dibattito distruttivo.

Pensa che un tale tipo di dibattito si possa sviluppare in Giappone?

Ci sono stati esempi simili, in tempi recenti, di polemiche in Giappone su casi di realizzazioni o progetti di architettura considerati fuori scala in chiave negativa?

R: In Giappone c'è un tipo di discussione molto *sui generis* su tali argomenti, anche perché non abbiamo esperienza di teorie della conservazione grazie alle distruzioni massicce della guerra. C'è stato qualche studio prima della guerra, ma successivamente e per molti anni non c'è stato alcun tipo di reale dibattito. Solo di recente si sta ricominciando a discutere di preservazione di edifici e città, ma il livello degli argomenti è ancora molto naif.

La storia della conservazione in Italia permette un dibattito vero e reale e anche quello che si è sviluppata attorno al caso degli Uffizi è un tipo di discussione di grande importanza.

In Giappone tuttavia usualmente non usiamo il concetto di scala all'interno dei dibattiti sul restauro e sulle ricostruzioni nelle città. Preservazione è la parola chiave più diffusa. La giustezza o meno di conservare un certo edificio da un punto di vista economico, d'immagine, etc. Dibattiti di solito molto noiosi.

E d'altronde, è anche vero che parlare di qualità dell'architettura è un discorso difficile da portare avanti in questi tempi di politiche mondiali populiste.

D: Durante la sua attività di architetto di successo, in Giappone e in molti altri paesi, lei ha lavorato su scale e contesti molto diversi che, sono certo, avranno influenzato il suo lavoro.

Ha mai affrontato il problema del fuori scala in fase di progettazione?

Quanto, questi differenti contesti urbani e storici hanno influenzato il suo lavoro in termini di controllo di scala dimensionale?

R: Voglio ricordare ancora il periodo in cui i giapponesi non usavano strutture in cemento. Come ho accennato in precedenza, l'introduzione del cemento armato ha distrutto di fatto il sistema di controllo sulla scala degli edifici. Di fatto, ogni scala divenne, da allora in poi, possibile. E questo fu la realizzazione della filosofia opposta a quella della scala naturale degli elementi. Sinceramente vorrei tornare indietro a quel tipo di sistema di scala così naturale. Ovviamente purtroppo la grande scala e le megastrutture sono ormai normali richieste delle comuni attività umane dell'epoca moderna.

Come coordinare il controllo del sistema di scala e risolvere il problema di mediare tra le istanze di un'architettura a scala umana e quella delle megastrutture è uno dei nodi importanti del mio fare architettura. Ogni tanto ho provato a risolvere il problema tramite la collaborazione con gli ingegneri delle facciate e quelli delle strutture e, credo, che le nuove tecnologie possano fornire indizi per risolvere il problema di questo apparentemente insanabile contrasto tra la scala e le richieste economiche e urbane della società moderna.

D: Pensa che lo studio del tetto e quello dei brise-soleil, tra i suoi principali temi progettuali, siano stati di grande aiuto e importanza per il controllo di scala nei suoi progetti?

R: Possiamo e dovremmo progettare i brise-soleil in accordo con le richieste del contesto ambientale. Possiamo dividere il sistema di scala di un progetto sia con l'uso dei brise-soleil sia tramite il sistema strutturale e d'altronde, anche quest'ultimo può essere concepito per adattarsi al sistema di scala prescelto. Così come le lamelle possono essere inserite all'interno della richiesta di adattamento all'ambiente e alla sensibilità dello spazio. In definitiva, tornando all'apparente contraddizione tra la grande scala e l'armonia necessaria ad un'architettura di qualità, possiamo usare nella maniera più corretta i due sistemi, i brise-soleil e la struttura, combinati per adattarsi ad entrambe le facce del problema della grande scala. Se ci dovessimo trovare a poter utilizzare solo il sistema strutturale in cemento, per esempio, in caso di richiesta di grande scala, non riusciremo probabilmente a sanare la contraddizione di cui sopra.

Il modo in cui io uso il tetto è sempre diretto alla creazione di un armoniosa scala dello spazio interno. Quest'elemento può risolvere la contraddizione tra scala esterna ed interna di un edificio, a differenza dell'uso diretto di un sistema costruttivo in grande scala. Quest'ultimo di solito non è in grado di sanare il contrasto che si viene

a creare tra la scala interna e quella esterna, spesso solo una progettazione adeguata del tetto può farlo.

D: Lei ha lavorato sia nel complesso di Roppongi MidTown con il Suntory Museum, sia nel complesso residenziale di Shinonome. In entrambi i casi, i due progetti sono sulla sottile linea del fuori scala. Come è riuscito a gestire il lavoro in un tipo di contesto urbano di così grande scala?

R: Sinceramente penso che nessuno di quei due progetti fosse particolarmente difficile. Per il complesso di Shinonome, ad esempio, ho lavorato in co-progettazione in un gruppo di cinque architetti, mentre per MidTown il gruppo di architetti era anche più ampio e tra di loro vi erano studi come Nikken Sekkei e Tadao Ando. Credo che sia più facile creare una scala più umana quando si lavora con altri progettisti. E la ragione non risiede unicamente nella divisione del sito, ma soprattutto nelle differenti caratteristiche progettuali dei singoli studi che, spesso, possono contribuire a creare una naturale armonia con più semplicità. E' salutare proseguire in questo tipo di progettazione di gruppo. Scegliere un solo progettista per aree così estese è sempre un'operazione molto rischiosa. E' molto più facile commettere errori o perdere il controllo dell'intera pianificazione.

Penso che lavorare in gruppo, come a Shinonome, sia un corretto esempio di Democrazia Giapponese. Spesso la democrazia in Giappone può creare dei contesti urbani molto disordinati, ma qualche volta riesce a contribuire alla creazione di una sorta di naturale armonia.

D: E con l'armonia, ritorniamo alla definizione anglo-giapponese di scala e fuori scala. La ringrazio molto.

Testo integrale dell'intervista al Prof. Arch. Hiroshi Hara, ex titolare del Laboratorio di Progettazione presso la Facoltà di Ingegneria e Architettura dell'Università di Tokyo (TODA) – Intervista realizzata il 22 ottobre 2009 presso lo studio di architettura Hara e Associati, Tokyo.

D: Cercando di trovare una definizione del termine *fuori scala* in lingua giapponese, mi sono accorto che probabilmente non esiste. Ho chiesto a insegnanti di lingua giapponese di tradurre il termine, ma mi hanno detto che non esiste una scrittura in ideogrammi di tale concetto. E probabilmente non esiste tale concetto. Alla fine ho trovato una sorta di traduzione dall'inglese al giapponese, la cui definizione suona pressappoco così: *qualcosa che non si pone in armonia*. Non era peraltro direttamente riferito ad un campo architettonico.

Secondo lei esiste una nozione comunemente accettata del concetto di fuori scala in Giappone?

R: Per spiegarti quello che penso circa il concetto di fuori scala in architettura, proverò a parlare prima delle mie esperienze di ricerca, che in qualche modo hanno una certa correlazione con il tema della scala.

Probabilmente saprai che ho compiuto diversi viaggi in tutto il mondo alla ricerca dei villaggi più antichi di ogni nazione, a partire dal 1970. Abbiamo cominciato dall'area del Mediterraneo per passare poi nell'Europa dell'Est e da lì scendere fino a visitare Iran ed Iraq. In seguito India, Nepal e Africa Occidentale. Anche Kengo Kuma mi accompagnò in quest'ultima visita.

Sfortunatamente non sono mai riuscito a fare le visite che avrei voluto in Cina, dato che all'epoca non sono mai riuscito ad ottenere questo tipo di visto. Ad ogni modo, fortunatamente, una ricerca comune è nata in collaborazione tra ricercatori giapponesi e cinesi sull'argomento. E quindi la ricerca sta proseguendo. Sono stati pubblicati due libri sui risultati delle lezioni successive ai viaggi. Il primo raccoglie le cento lezioni e conferenze da me tenute su tale argomento. Poi, ne venne realizzata una versione per bambini con le fotografie dei villaggi e delle cittadine visitate e con una breve descrizione in venti lingue tra cui l'Italiano. Infatti, tra le città in lista c'è anche San Gimignano.

D: San Gimignano, durante la sua massima fase di espansione raggiunse un numero di torri incredibile, circa settanta, divenendo di fatto una piccola Manhattan medievale. La maggior parte degli altri villaggi nei libri sono maggiormente in scala umana.

R: In realtà in Yemen c'è un caso comparabile a San Gimignano. E' una città fortezza. Immediatamente fuori ci sono alcuni castelli altissimi che emergono come torri in un territorio roccioso. E nella città, in tempi passati la maggior parte degli edifici superavano i dodici piani. Ed erano fatti di fango e cemento rudimentale. Un miracolo di architettura antica.

D: La città di Shibam, sempre in Yemen, sembra avere qualcosa in comune con questo esempio. Nasce nel mezzo del deserto dal nulla e si sviluppa come un muro compatto.

R: Lo Yemen ha una conformazione che favorisce questo tipo di insediamenti. Ma per tornare al "problema" della scala e del fuori scala in Giappone, la storia del monaco buddista Kamo No Chomei (1155-1216) è un esempio molto interessante di fuori scala *cercato* che risale al periodo Heian. Egli cercò di insegnare il Buddismo attraverso l'architettura. Egli scrisse un testo chiamato *Hojoki* (1212), una sorta di

diario romanzato, nel quale narra di come la sua casa fosse stata distrutta da un incendio a seguito di un terremoto. Egli decise di ricostruirla ad un decimo della dimensione originaria. Ma il risultato non lo soddisfece e rimediò al suo errore ricostruendola ad una dimensione di un decimo rispetto alla seconda. Di fatto la casa di cui si dichiarò soddisfatto era grande un centesimo della sua casa originale. E questo è un buon esempio di fuori scala in Giappone (risate) !

A parte gli scherzi, Hojo (ki) significa dimensione molto piccola (il titolo completo è "storia della mia capanna" n.d.A.). E la storia è pedagogica. Infatti, usando per la nuova casa una dimensione di pavimento in legno di soli quattro tatami e mezzo, egli si accorse che poteva udire meglio e più distintamente gli uccelli cantare, poteva vedere i fiori e il cielo allo stesso tempo.

Egli di fatto cominciò e io con lui, a comprendere il vero spirito del Buddismo. Questo processo di riduzione della scala era per lui il cammino per comprendere la verità sul Buddismo. Per lui, costruire in scala minuscola, era un modo per raggiungere la corretta percezione di continuità tra il dentro e il fuori. La natura nella casa. La percezione dell'ambiente. Credo che sia una splendida e potente inversione di scala.

Solamente se percepisci la più piccola scala, puoi percepire la più grande scala di tutte, la natura. Questa è una delle più belle ed esemplificative storie sull'architettura. La amo e, pur non sapendo se sia vera o no, la posso immaginare come vera, grazie all'*Hojoki*.

Nel Buddismo tutto è contraddizione. Per esempio, la contraddizione più importante è "vivere ha la stessa valenza del morire". Nei funerali, si possono vedere molti monaci che insegnano il buddismo durante la cerimonia e la parte più importante dell'insegnamento è sempre la ripetizione incessante del *mantra* "vivere ha la stessa valenza di morire e morire è come vivere".

Per capire la scala in Giappone bisogna comprendere il sistema della contraddizione Buddista. La scala immensa è come la scala più piccola.

Quest'affermazione è molto interessante, perché ritengo che negli ultimi decenni in Occidente si stia diffondendo una rabbia crescente nei confronti di ciò che viene percepito come fuori scala. Talvolta, per demolire idealmente un progetto è sufficiente definirlo come "fuori scala". Come è successo per il progetto di Isozaki vincitore del concorso per la Nuova Uscita degli Uffizi a Firenze, perfetto esempio di un dibattito di questo tipo. Ma in Giappone non è possibile trovare polemiche o reazioni di questo tipo. Lei quindi pensa che religione e filosofia giochino un ruolo in questo tipo di percezioni? Eternità contro impermanenza? Certezza contro contraddizione?

Sinceramente penso che la più grossa differenza tra la cultura europea e quella giapponese sia quella riguardante la contraddizione circa la verità. Noi pensiamo che la verità si possa trovare solo nella contraddizione. Apparentemente sembra un principio senza logica, ma è di fatto assolutamente logico. Così come lo è la nostra mistica teologica che vi è derivata. Ma il Neoplatonismo ha prodotto molti scritti basati sulla contraddizione e alcune delle mistiche teologiche cristiane delle origini sono perfettamente simili a quelle giapponesi, come quelle prodotte da Pseudo-Dionigi l'Aeropagita (vissuto alla fine del IV secolo) nel *De Mystica Teologia*²³⁷. Ma

237 Pseudo-Dionigi affermava che Dio si può riconoscere attraverso due vie: quella affermativa e quella negativa. La seconda via, superiore alla prima, è la teologia negativa (o apofatica), per cui Dio, trascendendo ogni cosa del mondo, può essere compreso solo per sottrazione, negando via via tutti i possibili attributi, siano anche quelli di "divinità", "essere" o "bene". La teologia negativa culmine nel silenzio. La vera conoscenza di Dio, tuttavia, si pone oltre sia la teologia affermativa che quella negativa, trascendendole entrambe in un mistico slancio in cui la mente supera ogni distinzione tra oggetto e

tutte queste teorie mistiche provengono dal maestro indiano Nagarjuna (c. 150-250) che aveva ipotizzato un sistema della Dialettica e lo aveva dimostrato attraverso il principio di contraddizione. Il Neoplatonismo assorbì probabilmente tali teorie alla fine del V secolo e permise la loro introduzione nel Cristianesimo della Patristica, grazie a Pseudo-Dionigi. Comunque tale tipo di Dialettica ha portato in Occidente alla filosofia di scuola Hegeliana, quella del triangolo composto da Sintesi, Antitesi e Tesi. In India nel terzo secolo essa era: A (Tesi), non A (Antitesi), Non Non A (Sintesi), dove quest'ultimo rappresenta la Verità.

Nella filosofia Buddista giapponese questa catena di pensiero è stata tradotta in ideogrammi nel seguente modo: Corpo 身 (mi), Non Corpo 非身 (himi), Non Non Corpo 非非身. Di fatto, la contraddizione nella negazione è stata la base della filosofia giapponese. E il materiale scritto dai giapponesi sull'argomento è così vasto che non basterebbero una vita di tre generazioni per leggere tutto su tale argomento (risate)!

Ho letto moltissime di queste lezioni e la maggior parte erano simili a quelle di Nagarjuna. Vedere che anche un Padre della Chiesa come Pseudo-Dionigi scriveva e pensava allo stesso modo, riveste per me grande interesse.

Se noi crediamo nella Dialettica, forse possiamo trovare la verità come fosse un metodo scientifico. Ma se crediamo nella Dialettica, allora possiamo utilizzare un tempo infinito per trovare tutte le possibili variazioni delle contraddizioni nel mondo. Quindi, un semplice diagramma triangolare può rappresentare il tutto e il niente allo stesso modo. E gli indiani capirono questo quasi duemila anni fa.

Jacques Derridà è stato considerato un esperto di cultura e filosofia giapponese. Ma ho letto molti suoi articoli sull'Orientalismo e sul Buddismo di matrice Zen. E sinceramente ritengo che lui non abbia mai capito pienamente il principio della contraddizione. Penso che, solo se puoi riuscire a capire la verità insita nella contraddizione, puoi veramente capire la cultura giapponese.

I giapponesi sembrano ambigui. Io non ti dirò mai se sono totalmente d'accordo con te su una domanda diretta. Sì o No. L'ambiguità è tutto.

Penso che l'ambiguità giapponese sia descrivibile anche come la coesistenza degli opposti, cioè senza alcuna conflittualità. Solamente in Giappone si possono trovare uno di fianco all'altro un colorato e rumorosissimo Pachinko ed un silenzioso tempio Buddista. In Europa non si può trovare quasi mai una situazione del genere.

Se parliamo di contesto urbano, probabilmente hai ragione, ma c'è un problema di fondo in questa logica. I giapponesi tradizionalmente non credono nel "contesto urbano", proprio per la sua transitorietà. Domani potrebbe esserci una demolizione, un terremoto o un incendio a cambiare tutto. Ma in effetti con questo tipo di attitudine mentale si può trovare sempre una verità.

Io ho provato ad usare il punto di vista giapponese per capire il problema della scala. Il senso della scala europeo è un qualcosa che può essere apprezzato solo con lo studio e con il vivere nel contesto urbano che ha creato gli ordini e la regolarità di proporzioni. Non penso sia un modo di percepire facile da comprendere per uno straniero.

soggetto, tra pensiero e pensato: "Se uno, avendo visto Dio, ha capito ciò che ha visto, non ha visto Dio, ma qualcuno delle sue opere che esistono e che si conoscono".

Da Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, *The Divine Name and Mystical Theology*, Milwaukee, The Marquette University Press, 1980, pp. 217-221.

Noi giapponesi ammiriamo profondamente la cultura europea. Ma allo stesso tempo, cerchiamo di avere la speranza che gli europei cerchino veramente di capire quello che noi facciamo, come pensiamo.

Quando parliamo di architettura, gli europei tendono a parlare di eternità dell'architettura. E il loro pensiero è basato sul concetto di lunghezza indefinita della storia. Ma l'architettura vive di una dimensione ricca di femminile. Cambia di continuo.

Personalmente penso che su un diagramma orizzontale di tempo, la vita dell'architettura sia piccolissima. Quindi preferisco mettere in funzione di diagramma sia il tempo che lo spazio, dT e dS, unendoli concettualmente. Per me, sia il tempo che lo spazio sono cortissimi.

Sia quando ho progettato la stazione di Kyoto che lo Yamato International Building a Tokyo, ho immaginato che sull'intera lunghezza della facciata lo spazio si stesse modificando in un tempo brevissimo, proprio perché credo nel movimento perpetuo. Ho applicato molte volte questo concetto alla mia architettura e la cosa strana è che questo sistema di pensiero progettuale l'ho ritrovato solamente nel modo di pensare giapponese. Ma molti degli studi su tempo e spazio vengono in realtà dall'Europa. E allora, perché gli Europei non capiscono e non credono che si possa usare un tale diagramma per lo spazio-tempo? Penso che per l'Europa, dT sia l'elemento del grafico fondamentale, e non lo è dS. Ma è stato il Movimento Moderno che ha posto le basi per una tale diagramma composto da dS e da dT. Gli Europei, tuttavia, preferiscono non usarlo ritenendo il concetto poco importante.

Se osservi la facciata principale della stazione di Kyoto, vedrai che ci sono numerosi episodi/oggetti differenti lungo l'intera lunghezza della facciata. Alcuni di questi oggetti sono dei poligoni vetriati creati per catturare e riflettere i colori del cielo. Ogni faccia dei poligoni accoglie tali colori in maniera sempre differente. Con questi poligoni, volevo esprimere il concetto di spazio/tempo minuscolo.

Conosco molto bene l'edificio principale del Campus di ricerca di Komaba a Tokyo, e ho visto che i particolari del prospetto cambiano di continuo lungo l'intera visione della facciata. In effetti ho trovato difficoltà a trovare tale sistema di architettura episodica altrove.

Il complesso di Komaba è un altro bell'esempio di fuori scala (risate)! Comunque penso che il concetto di scala che adotto io sia totalmente derivato dal concetto di *piccolo tempo* e conseguentemente di *piccola scala* in *piccolo tempo*.

Dio per i Cristiani ha creato il mondo in una settimana. Ma da allora per i Cristiani, il tempo è diventata una lunghezza infinita, la lunghezza della storia. Personalmente però credo di più nell'eternità che può esistere nel momento, nello spazio tempo minuscolo. Noi giapponesi speriamo sinceramente di poter trovare l'eternità in quel piccolo, minuscolo, infinitesimale momento.

I Cristiani credono nell'eternità dopo la fine dei tempi e nella resurrezione del corpo insieme all'anima. Quindi, l'eternità è riservata anche all'aspetto fisico della vita. Se si mettono insieme tale concetto di eternità fisica con il concetto di bello assoluto secondo Policleto, si può trovare teoricamente l'eterna bellezza, almeno secondo il punto di vista occidentale.

A questo riguardo, di recente mi sono riletto *La Divina Commedia* di Dante Alighieri. Mi sono profondamente sorpreso di non aver quasi trovato accenni all'esistenza di finestre, nel testo. Ci sono molte porte e cancelli, ma una o due finestre al massimo. Non so molto circa l'importanza che avessero le finestre nell'Europa di quel periodo, ma penso anche che una delle più importanti finestre della storia, ben famosa

anche nel medioevo, era il foro circolare del Pantheon. Ed è anche la mia preferita di sempre proprio per il simbolismo del cerchio. E tale concetto di spazio aperto circolare si può trovare descritto in maniera potente nel Paradiso. Nella letteratura giapponese non si può trovare alcuna descrizione di architettura metafisica. Io sono in qualche modo convinto che nella sua descrizione della circolarità del Paradiso, Dante volesse spiegare quello che io chiamo "eternità esprimibile in un attimo". Leggere Dante, secondo me, è molto importante per capire l'architettura.

Sicuramente il cerchio è uno dei più potenti simboli individuabili nella *Divina Commedia*, in ognuna delle tre cantiche. Era un simbolo divino prima di Dante e lo sarà ancor di più nella centralità della sua figura negli studi degli architetti del Rinascimento.

Si, e infatti credo spiegasse bene sia il concetto di "eterna bellezza" che di "eternità in un attimo".

Tornando comunque a parlare di contesto urbano, posso assicurarti che i migliori esempi di contesto a scala umana li ho trovati nei più piccoli villaggi che ho descritto. Una parte della mia ricerca è consistita nel completo rilievo di questi villaggi. Di solito erano composti da non più di cento case, oltre sarebbe stato per noi difficile rilevarli. E' stata un'esperienza incredibile che si è protratta per circa dieci anni, un ottimo allenamento anche per la mia età non più giovane. E sentivo che l'equilibrio di scala era importantissimo per questi villaggi. Apparentemente sembravano privi di qualunque ordine, ma erano allo stesso tempo ricchi di armonia. Dopo averli rilevati si possono scoprire le loro regole fondamentali e l'ordine che mette in relazione ogni singolo edificio. Talvolta, quest'ordine era di una bellezza incomparabile.

Viaggiando in macchina, talvolta eravamo accompagnati da architetti del luogo, ma più spesso viaggiamo quasi a caso nella speranza di trovare qualcosa di veramente nuovo. Altre volte abbiamo seguito le orme dei viaggi di Le Corbusier, come in Algeria. Ma da lì abbiamo espanso notevolmente la nostra ricerca.

Abbiamo trovato alcuni villaggi *discreti*, particolarmente non ostentati, negli stati dell'America Centrale, soprattutto in Guatemala. Questi villaggi erano a prima vista totalmente caotici, ma il loro ordine nascosto era molto forte. Per fare un esempio, la distanza dei gruppi di case è mediamente di circa cinquanta metri. Questa disposizione aiuta molto le comunicazioni a distanza, anche molto lunghe. Ricordo che ci capitava di entrare in alcuni villaggi nei quali la gente ci aspettava, sapendo che stavamo arrivando semplicemente perché avvertita a voce di gruppo di case in gruppo di case. Quasi una rete di computer!

All'inizio provai ad effettuare una classificazione di tutti questi villaggi, ma in breve tempo capii che era una missione impossibile. Ogni popolo e anche ogni persona possiede caratteri così diversi che diventa impossibile classificarli secondo i comportamenti urbani.

Quindi la stessa scala era impossibile da classificare, dato che la percezione cambiava in maniera radicale di popolo in popolo?

La classificazione alla fine non è così importante se provi a fare un paragone a come funziona un computer. E' meglio aggiungere dati che pensare a classificarli in via definitiva. I dati cambiano e la classificazione non riesce mai a seguire tali modificazioni costanti. Tu, per esempio, vivi a Roma. Nel mezzo dell'"Eternità". Cosa significa per te vivere in relazione a tale eternità? Che sensazioni provi e cosa pensi quando ti trovi di fronte al Colosseo, per esempio?

Roma vive di una forte particolarità. E' sempre cambiata con il tempo, accumulando la storia e i suoi abitanti sono cambiati con lei. E' più un esempio di una continua modificazione della percezione dei suoi cittadini. Lo stesso Colosseo è il perfetto esempio della storia di Roma. Un accumulo di differenti storie in evoluzione. La stessa San Pietro è un accumulo delle diverse idee di tutti gli architetti che vi hanno messo mano. In Giappone, ovviamente, c'è stata una differente evoluzione architettonica. Noi corriamo il rischio di rimanere bloccati evolutivamente nell'incapacità di cambiare le nostre città con noi. Voi, difficilmente vi troverete con tale rischio.

Attualmente il Colosseo, entro certi limiti, può essere considerato un fuori scala urbano, ma non è sempre stato così, perché il suo contesto è cambiato numerose volte. Per molto tempo non è stato nemmeno un monumento, ma un pezzo abitato della città, con edifici al suo interno e all'esterno. Adesso è un elemento più separato e individuale, definitivamente un monumento.

La ragione per cui mi sono interessato al concetto di scala è per come esso si può evolvere, come si possa evolverne la percezione. Posso solo provare ad immaginare quale potrebbe essere la prossima evoluzione di Roma, sperando che io possa vivere per vederne.

Io penso che il concetto di spazio-tempo in architettura possa coinvolgere e aiutare il concetto di percezione. Io sono sempre stato molto interessato ai problemi della Fenomenologia. Edmund Husserl, un maestro di Heidegger, creò la Fenomenologia e il suo discepolo cercava un approccio documentale dell'esperienza e a tale scopo scrisse numerosi libri nel tentativo di trovare la relazione che lega l'oggetto alla sua percezione. Penso che egli abbia trovato l'*indice dello spazio* molto importante e di conseguenza ha provato a spiegare perché le persone possono vedere lo spazio in maniera tridimensionale e non solo: capire la percezione dello *spazio* gli permise di dare una spiegazione del carattere intrinsecamente originale dell'essenza umana. Ad ogni modo ritornava al concetto di *indice dello spazio* e alla sua importanza per spiegare i diversi modi percettivi dell'uomo. Effettivamente è difficile da spiegare, ma io penso, come lui, che l'architettura vive delle diverse esperienze percettive e fornisce infinite interpretazioni, interpretazioni che possono essere lette solo attraverso un *indice dello spazio*. Una città come San Gimignano, per esempio, vive nella sua verticalità il suo più alto simbolismo. La torre è l'indice di interpretazione spaziale della città.

L'*indice* è quindi fondamentale perché mette in relazione le differenze fra tutti i popoli della terra. E l'architettura ci permette di capire gli *indici* di tali popoli.

Ad ogni modo la Fenomenologia non può studiare tutto. Lo spazio umano è impossibile da studiare, ma penso comunque che con un corretto *indice di spazio*, tutti possono capire qualcosa, qualche elemento di tale *spazio*. Possiamo descrivere tutte le differenze fra i popoli a livello ideale ma non possiamo definire i loro *spazi*. Tuttavia credo fermamente che una *grammatica dello spazio* esista e che vada studiata.

La ringrazio molto per il tempo speso con me. E' andato oltre alle mie domande dandomi in certi casi un buon esempio di *pensiero laterale*, fornendomi così informazioni importanti.

6.2. Bibliografia

Dizionari

- AA.VV., *Il Grande Dizionario Garzanti della lingua Italiana*, Milano, Garzanti, 1993.
- AA.VV., *Kenkyusha's New College English-Japanese Dictionary*, 7° Ed. - Copyright © 2003 by Kenkyusha Ltd.
- AA.VV., *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, 4° Edition - Copyright © 2006 by Houghton Mifflin Company.
- AA.VV., De Mauro, Paravia, *Vocabolario di lingua italiana*, <<http://old.demauroparavia.it/>>, 2008

Volumi

- AA.VV., *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- AA.VV., *Dalla crisi di Megacity e degli Ecosistemi verso Eco-metropoly e l'Era Post-Consumista*, Manifesto di Torino 2008.
- AA.VV., *Catalogo XI Biennale di Architettura di Venezia, OUT THERE Vol. 3*, Venezia, Marsilio ed., 2008.
- AA.VV., *Catalogo XI Biennale di Architettura di Venezia, OUT THERE Vol.5*, Venezia, Marsilio ed., 2008.
- AA.VV., *Japanese History, 11 Experts Reflects on the Past*, Tokyo, Kodansha international, 1996.
- AA.VV., *Roma Interrotta*, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, Officina edizioni, 1978.
- AA.VV., *Ron Mueck*, Tokyo, Foil Co., 2008.
- AA.VV., *The Architectural map of Tokyo - part.2*, Tokyo, Toto Shuppan publ., 2005.
- Arendt, Hannah, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Bompiani, 1967.
- Arnheim, Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley-L. A., Univ. of California Press, 1977.
- Ashihara, Yoshinobu, *L'ordine nascosto - Tokyo attraverso il XX secolo*, Roma, Gangemi, 1986-95.
- Atelier Bow-wow, *Pet Architecture Guide Book*, Tokyo, World Photo Press, 2002.
- Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2000.
- Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Borsi, Franco, *Leon Battista Alberti: Opera completa*, Milano, Electa, 1973.
- Botond, Bogнар, *The Japan Guide*, New York, Princeton Architectural press, 1995.
- Botond, Bogнар, *Hiroshi Hara. The "Floating world" of architecture*, Chichester, Wiley Academy press, 2001.
- Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural*, Dunod, Parigi, 1971.
- Boudon, Philippe, *Introduction a la architecturologie*, Dunod, Parigi, 1992.
- Brino, Giovanni, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Milano, Hoepli, 2006.
- Brunetti, Fabrizio, *Architetti e Fascismo*, Firenze, Alinea ed., 1998.
- Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie. Dal Futurismo...*, Roma-Bari, Laterza, 1966-2001.
- Clayton, Peter; Martin J. Price, *The Seven Wonders of the Ancient World*, New York, Routledge, 1990.
- Colistra, Daniele, *Il disegno dell'architettura e della città*, Reggio Calabria, Iiriti ed., 2003.
- Colistra, Daniele, *Dispensa del Corso di disegno dell'architettura II*, Univ. Reggio Calabria, a.a. 2008-09
- Criconia, Alessandria, *Architettura dello shopping*, Roma, Meltemi, 2007.
- Dall'Olio, Lorenzo, *Arte e architettura. Nuove corrispondenze*, Torino, Testo & immagine, 1997.
- Darton, Eric, *Divided We Stand: A Biography of New York's World Trade Center*, New York, Basic Books, 2000.
- De Bono, Edward, *The mechanism of mind*, New York, Simon and Schuster, 1969.

- De Felice, Alessandro, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- De Micheli, Mauro, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano, Feltrinelli, 1966-71.
- Durbiano G, Robiglio M, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Roma, Donzelli, 2003.
- Fest, Joachim, *Speer. Una biografia*, Milano, Garzanti, 2004.
- Fest, Joachim, *Dialoghi con Albert Speer*, Milano, Garzanti, 2008.
- Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture*, Cambridge, John Cava, MIT press, 1995.
- Franchetti Pardo, Vittorio, *Città, architetture, maestranze tra tarda antichità ed età moderna*, Milano-Roma, Jaca Book, 2001.
- Genosko, Gary, *Marshall McLuhan: Theoretical elaborations*, articolo di Derrick de Kerckhove, *The Skin of culture*, New York, Routledge publ., 2005
- Gentile, Emilio, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia Fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Giedion S., Leger F., Sert J.L., *Nine Points on Monumentality*, New York, 1943.
- Giedion, Sigfried, *Spazio, Tempo e Architettura*, Milano, Hoepli, 1941-1954-2008.
- Giedion, Sigfried, *Breviario di architettura a cura di Carlo Olmo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Golomstock, Igor, *Arte Totalitaria*, Milano, Leonardo, 1990
- Greco, A., Remiddi, G., *Ludovico Quaroni; guida alle opere romane*, Roma, Palombi, 2003.
- Gregotti, Vittorio, *Contro la fine dell'architettura*, Milano, Einaudi, 2008.
- Gunther, Hans, *Lo stato totalitario come sintesi delle arti*, articolo pubblicato su AA.VV., «SocrealistiLeskij kanon», a cura di E. Dobrenko, SPB, 2000. Trad. a cura di Margherita Di Giovannantonio, 2006.
- Henshall, Kenneth G., *Storia del Giappone*, Milano, Mondadori, 1999-2004, 2005.
- Hertzberger, Herman, *Lezioni di Architettura*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Huntington, Samuel P., *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti ed., 1997-2000.
- Ibelings, Hans, *Supermodernismo. L'architettura nell'età della globalizzazione*, Roma, Castelvecchi, 2001.
- Isozaki, Arata, *La nuova uscita degli Uffizi a cura di Antonio Godoli*, Giunti-Firenze Musei, 1998.
- LeCorbusier, *The Radiant City (1933)*, New York, Orion Press, 1967.
- Lo Ricco, G., Micheli S., *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Milano, Mondadori, 2003.
- Kadarè, Ismail, *La Piramide*, Milano, Longanesi & C., 1997.
- Kazuo N., Kazuo H., *What is Japanese architecture?*, Tokyo, Kodansha international, 1985.
- Kinoshita, Hiromi, *The First Emperor: China's Terracotta Army*, London, Jane Portal ed., 2007.
- K. Kitayama & Kitayama Company, *24hours 365days Tokyo*, Tokyo, Shueisha, 2003.
- Koolhaas, Rem, *S,M,L,XL*, Monacelli press., 1995.
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, Milano, Electa, 2001.
- Koolhaas, Rem, *JunkSpace*, Milano, Quod Libet, 2001.
- Maraini, Fosco, *Ore Giapponesi*, Milano, Corbaccio, 2000.
- Mezzetti, Fernando, *Giapponesi giorno per giorno*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- Middleton Robin, Watkin David, *Architettura dell'Ottocento*, Venezia, Electa, 2001.
- Montanelli, Lorella, *I giardini zen e l'architettura dello spirito*, A.A. 2002-03, IUAV.
- Moschandreas, Maria, *Business Economics*, Singapore, Thomson learning, 2000.
- Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, New York, 1934 – 1961.
- Mumford, Lewis, *The Culture of the Cities*, New York, 1938.
- Mumford, Lewis, *Il mito della macchina*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- Mumford, Lewis, *The Pentagon of Power*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
- Mumford, Lewis, *La cultura della città*, Milano, Einaudi, 2007.
- Mumford, Lewis, *Storia dell'Utopia*, Donzelli, 2008.
- Munari, Bruno, *Fantasia*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Nicoloso, P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.
- Nietzsche, Friedrich, *Soch. V 2-ch tomach, Vol. 2, M.*, 1990.
- Pierconti, J.K. Mauro, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Verona, Electa, 2007.

Purini, Franco, *Comporre l'architettura*, Bari, Editori Laterza, 2000.

Quaroni, Ludovico, *La torre di Babele*, Padova, Marsilio, 1967.

Quaroni, Ludovico, *Progettare un edificio*, Milano, Mazzotta, 1977.

Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, *De Mystica Teologia*, IV sec.

Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, *The Divine Name and Mystical Theology*, Milwaukee, The Marquette University Press, 1980.

Recalcati, Massimo, *Forme contemporanee del totalitarismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Ricci, Mosè, *Rischio paesaggio (il fuori scala)*, Roma, Meltemi editore, 2003.

Rodari, Gianni, *Grammatica della Fantasia*, Torino, Einaudi, 2001.

Romano, Marco, *L'estetica della città europea*, Torino, Einaudi, 1993.

Rosenberg, Harold, *The Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, New York, Horizon, 1972.

Rossi, Piero Ostilio, *La costruzione del progetto architettonico*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

Sacchi, Livio, *Tokyo-To*, Milano, Skira, 2004.

Salingaros, A. Nikos, *Antiarchitettura e Demolizione*, Firenze, Lib.Ed.Fiorentina, 2004.

Sasso, Ugo, "Strutture, significati e ragioni della sostenibilità", da *Bioarchitettura*, Bolzano, 2007.

Speer, Albert, *Diari segreti di Spandau*, Milano, Mondadori, 1976.

Speer, Albert, *Memorie del III Reich*, Milano, Mondadori, 1996.

Stern, Robert A.M., *Classicismo moderno*, Milano, Di Baio editore, 1990.

Strabone, *Geografia*.

Summerson, John, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1971.

Tassi, Roberto, *Caspar David Friedrich*, Milano, Fabbri ed., 1966.

Tentori, Francesco, *Vita e opera di Le Corbusier*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Terranova, Antonino, *Mostri metropolitani*, Roma, Meltemi, 2001.

Terranova, Antonino, *Dalle figure del reale. Risignificazioni e progetti*, Roma, Gangemi, 2007.

Terranova A., Spirito G., *I nuovi giganti. I grattacieli di ultima generazione*, Roma, White Star, 2008.

Tobia, Bruno, *Salve o popolo d'Eroi*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

Tsunetomo, Yamamoto, *Hagakure*, Milano, Rizzoli, 2003.

Vattimo, Gianni, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Vergine, Lea, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996.

Wolfe, Tom, *Maledetti architetti. Dal Bauhaus a casa nostra*, Milano, Bompiani, 2001.

Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1948.

Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1984.

Zevi, Bruno, *Architettura in nuce*, Firenze, istituto per la collaborazione culturale, 1960.

Zevi, Bruno, *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, Milano, Etas Libri, 1993.

Quotidiani e riviste

AA.VV., *Off Scale design*, in «DISEGNO INDUSTRIALE», 31/2009, Roma, RDesignpress.

Barbagallo, Francesco, *Ma quella "bella forma" avrà effetti dannosi* in «La Repubblica», 22/01/2004.

Belcari, Antonio, *Cittadini, uniamoci nella lotta contro l'ecomostro nel centro storico* in «Il Tirreno», 17/08/2008.

Belski, Maria Pia, *Rappresentatività* in «Particolari di progettazione», Centro Stampa Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1997-1998, 181.

Bondi, Sandro, *Firenze non è Dubai, no alla pensilina di Isozaki* in «Il Corriere della Sera», 08/08/2008.

Botta, Mario, *Casa Brutta* in «Micromega», 5/1994.

Botta, Mario, *Boccadasse, il Piano Botta va in soffitta* in «Il Giornale», 08/04/2009.

Botta, Mario, *Brutta e perversa. L'architettura da bocciare* in «Il Corriere della Sera», 16/01/2005

Brandolini, Sebastiano, *Megalopoli Olanda* in «D di Repubblica», 12/10/2002.

- Chan, Sewell, *Which New York Buildings Would You Demolish?* in «The New York Times», 28/09/2008.
- Dall'Olio, Lorenzo, *Architettura e arti visive. Territori e prospettive di un dialogo* in «Architettura & Città – Società, Identità e Trasformazione», num. 1/2006.
- De Bono, Edward, *Aesthetica Totalitaria*, in «Romeo Prampolini», 2/1997.
- Fratta, Vincenzo, *No al mostro di cemento in via del Crocifisso* in «Il Giornale», 20/07/2005.
- Fuksas, Massimiliano, *Però giudico quel progetto completamente fuori scala*, in «La Repubblica», 13/06/2001.
- Gregotti, Vittorio, *La forma del territorio*, in «Edilizia moderna», 1965, 87-88.
- Gregotti, Vittorio, *La cieca furia architettonica dell'Asia*, in «La Repubblica», 19/07/2005.
- Irace, Fulvio, *L'archistar è in crisi* in «Il sole 24 ore», 15/02/2009.
- Langone, Camillo, *L'Anticristo abita al 53° piano*, in «Il Foglio», 19/09/2008.
- Melograni, Carlo, *Progetti moderni ed eredità passate*, in «La Repubblica», 23/12/1996.
- Muratore, Giorgio, *Muratore: 'Brutta e fuori misura'*, in «La Repubblica», 24/05/2006.
- Ouroussof, Nicolai, *Il «New York Times» stronca l'Ara Pacis: «Irrispettosa»*, in «Il Giornale», 26/09/2006.
- Pace, Sergio, *Un classico del Novecento*, in «Domus», settembre 2008, 917.
- Piacentini, Marcello, *Premesse e caratteri dell'architettura attuale tedesca*, in «Architettura», agosto 1939, 8.
- Prestinzenza Puglisi, L., *Archistar? Gli eccessi non cancellano il valore*, in «Sole 24 ore», 21/11/2008.
- Salingaros, A. Nikos, *Il culto del nichilismo nell'architettura contemporanea*, in «Il Domenicale», 22/03/2008.
- Salingaros, Nikos, *I grattacieli? Utopie totalitarie Serve un patto uomo-natura*, in «Il Corriere della sera», 31/03/2008.
- Salingaros, Nikos, *No alle Archistar: sono nichiliste*, in «Il Sole 24 ore», 02/10/2008.
- Valentino, Domenico, *Valentino dimezza Isozaki. 'O abbassa quella loggia o io non gli dò i soldi'*, in «La Repubblica», 25/05/2002.
- Zucchi, Cino, *E' finita l'architettura drogata* in «Il Sole 24 ore», 21/11/2008.
- Zumino, Franco, *Contro il cemento, tolleranza zero*, in «La Repubblica», 28/04/2007.

Si sono inoltre consultate le collezioni dei seguenti giornali e periodici:

- "Architettura", mensile, 1937-40
- "A+U, Architecture and Urbanism", mensile, 2008-2009
- "Domus", mensile, 1996-2009
- "JA – The Japan architect", quadrimestrale, 2008-2009
- "L'Arca", mensile, 2008-2009
- "La Repubblica", quotidiano, 1996-2009
- "Il Corriere della sera", quotidiano, 1996-2009
- "Il Giornale", quotidiano, 1996-2009
- "Il Foglio", quotidiano, 1996-2009
- "Il Sole 24 ore", quotidiano, 1996-2009
- "Newsweek", settimanale, 2008-2009
- "Financial Times", settimanale, 2008-2009
- "The New York Times", quotidiano, 1996-2009

Articoli tratti da Internet

- Cohn, Jonathan, *It's the scale, stupid*, <<http://brooklynviews.blogspot.com/2006/05/its-scale-stupid.html>>, 2006, agg. 2006.
- De Luca, Martina, *René Magritte: evocare il mistero*, <<http://www.sapere.it/>>, 2007, agg. 2008.
- Greenaway, Peter, *Il ventre dell'architetto (1987)*, in «ActivCinema, rivista attiva di archeologia cinematografica», <http://www.activitaly.it/immaginicinema/greenaway_1.htm>, 2000, agg. 2007.

Hoyet-Robin, Nadia, *Un'arte, alcune tecniche*, <<http://www.sceren.fr/revueTDC/773-41192.htm>>, 1999, agg. 2009.

Lethem, Jonathan, *Brooklyn's Trojan Horse: an open letter to Frank Gehry*, <<http://www.slate.com/id/2143634/>>, 2006, agg. 2009.

Kline, Stephen, *Biografia*, <http://pages.cmns.sfu.ca/stephen_kline/>, 2003, agg. 2007.

Koolhaas, Rem, *Smetto di lavorare con la Cina*, <http://www.luxury24.ilssole24ore.com/ArchitetturaDesign/2008/05/rem-koolhaas-intervista_1.php>, 2009, agg. 2009.

Mehaffy, M. W., Salingaros N., *Il Fondamentalismo geometrico*, in «Professione architetto», <<http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/fund-italian.html>>, 2002, agg. 2002.

Oder, Norman, *Gehry, in Manhattan, hit with Atlantic Yards questions: "I didn't expect this to be a thing about Brooklyn"*, <<http://timesratnerreport.blogspot.com>>, 2006, agg. 2007.

Salingaros, N., *Recensione del progetto per la copertura dello spazio antistante la Galleria degli Uffizi, 20/09/08*, <www.artonweb.it/architettura/articolo24.html>, 2008, agg. 2008.

Siegel, Mark, *Biografia*, <<http://www.sfw.org/archive/news/msiegel.htm>>, 2003, agg. 2003.

Urbain, Pascal, *Échelle architecturale?*, <<http://www.stoa-architecture.com/theorie/?p=164>>, 2007, agg. 2009.

Siti internet informativi e pubblicitari

Architettura di PyongYang, <<http://comtourist.com/pyongyang-monuments>>, 2008, agg. 2009.

Diga delle Tre Golen, Cina, <<http://www.ctgpc.com/>>, 2002, agg. 2009.

Grattacieli nel mondo, <<http://www.skyscrapercity.com/>>, 2005, agg. 2008.

Grattacieli a Tokyo, <http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Skyscrapers_in_Tokyo>, 2005, agg. 2009.

Isola di Gunkanjima, Giappone, <http://en.wikipedia.org/wiki/Hashima_Island>, 2008, agg. 2009.

La Defense a Parigi, Francia, <<http://www.aviewoncities.com/paris/defense.htm>>, 2009, agg. 2009.

Kowloon Walled City, Hong Kong, <<http://www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/KWC.html>>, 1999, agg. 2009.

Meraviglie del Mondo Antico, <http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Wonders_of_the_World>, 2008, agg. 2009.

Mostra online sulla futura Mosca di Stalin, *Unrealised Moscow*, <http://www.muor.ru/ve/2003/moscow/index_e.htm>, 2005, agg. 2008.

Mostra sulla futura Berlino di Hitler, *Myth Germania – Shadows and Traces of the Imperial Capital*, <<http://www.spiegel.de/international/germany/0,1518,540558,00.html>>, 2008, agg. 2008.

Mostra sul fuori scala "minimo", Stati Uniti, *Out of Scale. Powers of Ten-9m*, <www.i-dat.org/projects/outofscale/outofscalsmall.pdf>, 2004, agg. 2009.

Progetto del nuovo Nilo 2015, Egitto, <<http://www.water-technology.net/projects/mubarak/>>, 2005, agg. 2009.

Città di Shibam, Yemen, <<http://www.shibamonline.net/eng>>, 2001, agg. 2002.

Sito ufficiale dello Studio nippono-cinese MAD, Cina, <<http://www.i-mad.com/?go/#/artworks/list/18/>>, 2008, agg. 2009.

Statue giganti nel mondo, <<http://losu.org/architecture/grand-gigantic-great-remarkable-impressive-statues-world/>>, 2007, agg. 2008.

