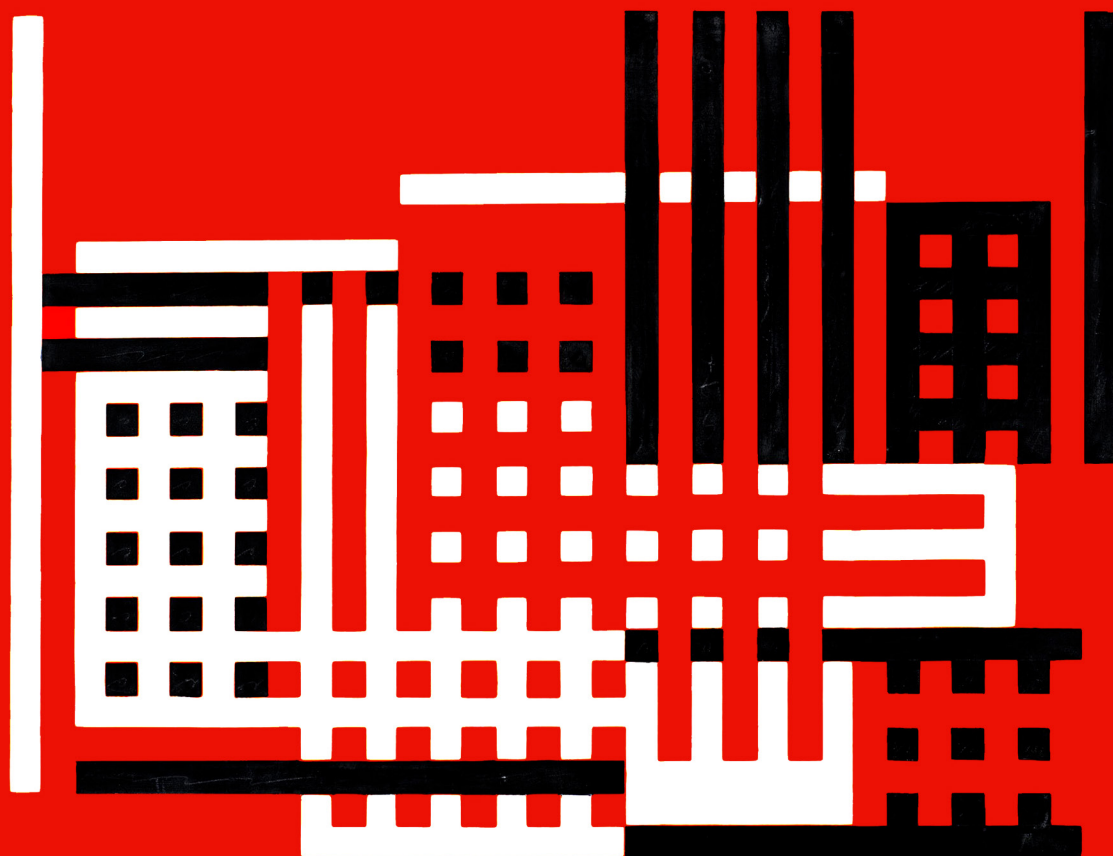
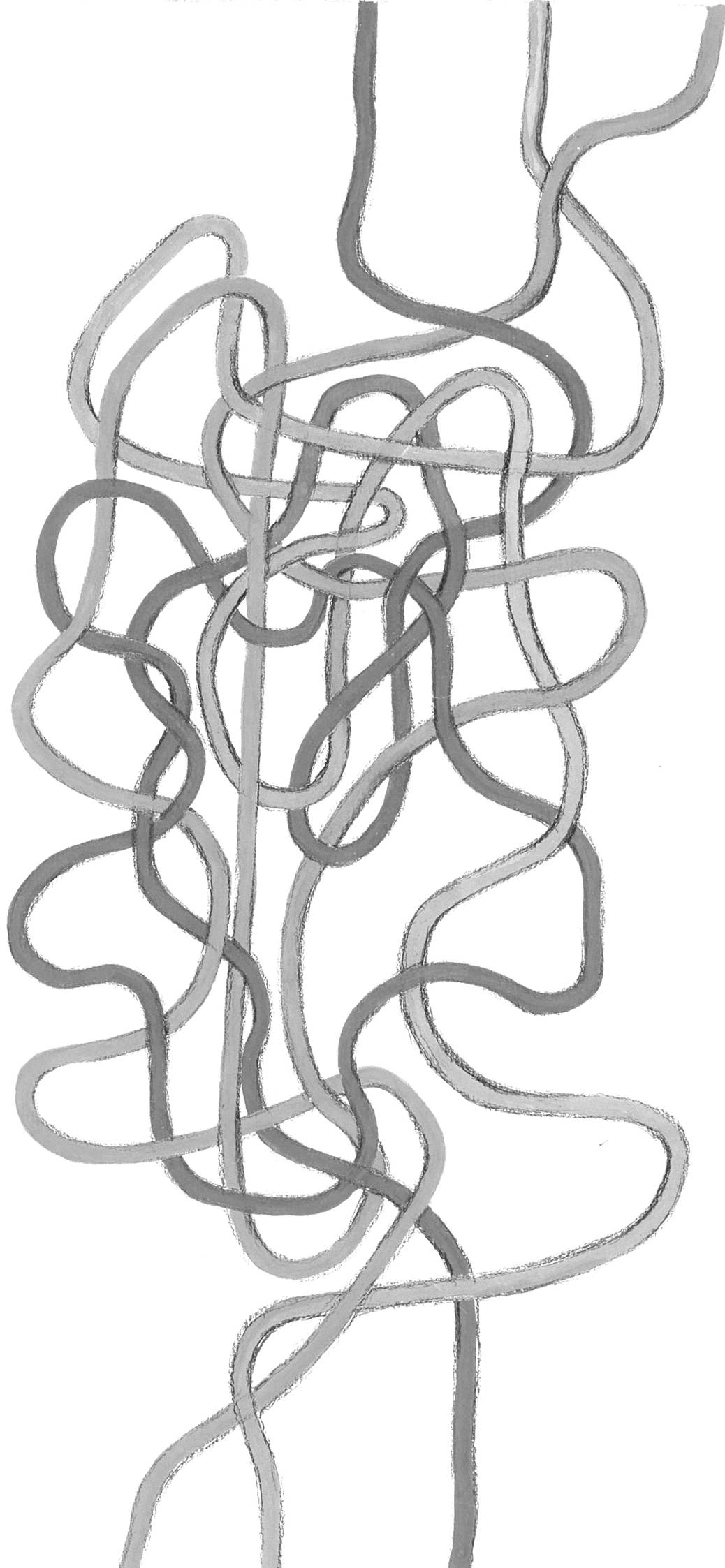


MARCO FALSETTI
DOTTORATO DRACo XXVIII CICLO
TUTOR: PROF. ARCH. GIUSEPPE STRAPPA

ANNODAMENTI

LA SPECIALIZZAZIONE DEI TESSUTI URBANI
NEL PROCESSO FORMATIVO E NEL PROGETTO





Indice

Capitolo I Sul concetto di Nodo

Introduzione	pag	11
Origini e simboli	pag	13
Nodi di base e trasformazioni	pag	21
Musubi, yui, me	pag	27
Il nodo come vincolo	pag	31
Il nodo come sistema mnemotecnico	pag	35
Aspetti magico-religiosi dei nodi	pag	41
Scienza del nodo	pag	47
Spazio, percorsi e decorazioni annodati	pag	51

Capitolo II Organismo e annodamento

Introduzione	pag	69
Organismo e annodamento	pag	75
Recinti Urbani	pag	93
Annodamento urbano	pag	109
Protoannodamenti	pag	137
Annodamento territoriale	pag	151

Capitolo III

Annodamento e progetto

Introduzione	pag	177
Processo e progetto	pag	179
Casi di studio moderni	pag	189
Roma Don Bosco	pag	195
Santiago del Cile Barrio Civico	pag	203
Varsavia MDM _ Cracovia Nowa Huta	pag	209
Altre forme di recinto urbano-territoriali	pag	213

Capitolo IV

Conclusioni

Il Nodo del Futuro	pag	231
Bibliografia ragionata	pag	237
Indice delle Illustrazioni	pag	253

DRACO

Dottorato di ricerca in Architettura e Costruzione - XXVIII ciclo

PRESENTAZIONE DELLA TESI SVOLTA DAL DOTTORANDO MARCO FALSETTI SUL TEMA "ANNODAMENTI. LA SPECIALIZZAZIONE DEI TESSUTI URBANI NEL PROCESSO FORMATIVO E NEL PROGETTO".

La tesi che Marco Falsetti presenta è il risultato di una lunga attività di studio segnata da fasi di incertezza, riflessione, entusiasmo, come tutti i lavori che percorrono strade non battute. La stessa scelta del tema deriva da una coraggiosa avventura intellettuale nata, insieme, attraverso l'avvicinamento ai temi della morfologia urbana, la passione per la storia edilizia più marginalizzata della Capitale (in particolare il quartiere Don Bosco, che gode di pessima fama tra gli architetti romani e sul quale il candidato ha in corso di pubblicazione un saggio su «Rassegna di Architettura e Urbanistica»), l'interesse per un'interpretazione non convenzionale dell'eredità di Kahn, argomento sul quale ha già pubblicato un originale volume (E.Barizza, M.Falsetti, *Roma e l'eredità di Louis Isadore Kahn*, Franco Angeli, Milano 2014).

Attraverso questo percorso, fatto di sondaggi e scoperte, è nato il riconoscimento dell'importanza della nozione di "nodo" alle diverse scale e nei disparati contesti dai quali possono essere derivate differenti accezioni. Prima ancora che strumento di lettura della realtà costruita, interessa a Falsetti l'idea di nodo come luogo della mente, forma simbolica nell'accezione che Ernst Cassirer assegna al termine: essenza dell'espressione, sintesi attraverso la quale si esprimono con un solo gesto, nel loro peculiare manifestarsi, molte cose dell'esperienza umana.

Se, come per molti termini usati in architettura, la fondamentale parola "nodo" non ha mai trovato una definizione stabile in letteratura, il termine "annodamento", cioè l'atto di annodare, il processo formativo che ha come esito il nodo urbano, è, nella nostra disciplina, quasi un neologismo. Processo, appunto, più che fenomeno, l'annodamento presenta molte difficoltà nella sua enunciazione teorica, nello studio delle sue fasi formative, nell'applicazione progettuale che, sola, giustifica lo sforzo definitorio e metodologico. Sono state proprio queste difficoltà, dunque, insieme alla novità e fertilità del tema, ad indurre il candidato ad intraprendere un'impresa difficile quanto, è opinione di chi scrive, utile al progetto.

Falsetti indaga soprattutto sulla vitalità della nozione di nodo alla scala urbana, a una dimensione, cioè, intermedia tra quella edilizia e quella territoriale, che si traduce nel fatto che all'annodamento concorrano percorsi territoriali che trovano nella città più che un'intreccio, una struttura densificata di tessuti organizzata da una geometria definita.

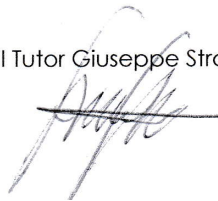
Altre ricerche, condotte o in corso anche nel Dottorato, hanno indagato il fenomeno dell'annodamento in termini edilizi, a partire dalla nozione di palazzo, anche moderna, ma la specializzazione di un tessuto che forma una sorta di corte urbana cui corrispondono la parete ritmica unitaria della facciata e le intenzioni simboliche proprie di un edificio, benché ricorrente nella storia della città, non solo europea, costituisce ancora un terreno d'indagine inedito che Falsetti ha cominciato a percorrere.

E' opinione di chi scrive che, rimanendo di certo il tema aperto a nuove definizioni e interpretazioni, questa tesi costituisca un punto di partenza importante per il metodo scientifico adottato e per la sintesi che propone: non un'indagine storica, come l'argomento avrebbe indotto proporre, ma uno studio che considera la lettura della realtà costruita sostanza stessa del progetto.

Vorrei anche segnalare alla Commissione come il candidato abbia potuto esercitare nel corso delle ricerche di Dottorato la sua particolare propensione al rigore metodologico (anche attraverso scritti e partecipazione a convegni), ma anche alla sintesi estetica. In particolare in alcuni progetti elaborati all'interno delle attività del Draco (segnatamente nella proposta di riuso delle aree dell'Expo milanese) Marco Falsetti ha contribuito con sperimentazioni che riguardavano proprio la nozione di annodamento urbano, con risultati, a mio avviso, molto convincenti.

Roma, 20 maggio 2016

Il Tutor Giuseppe Strappa



I
SUL CONCETTO DI NODO

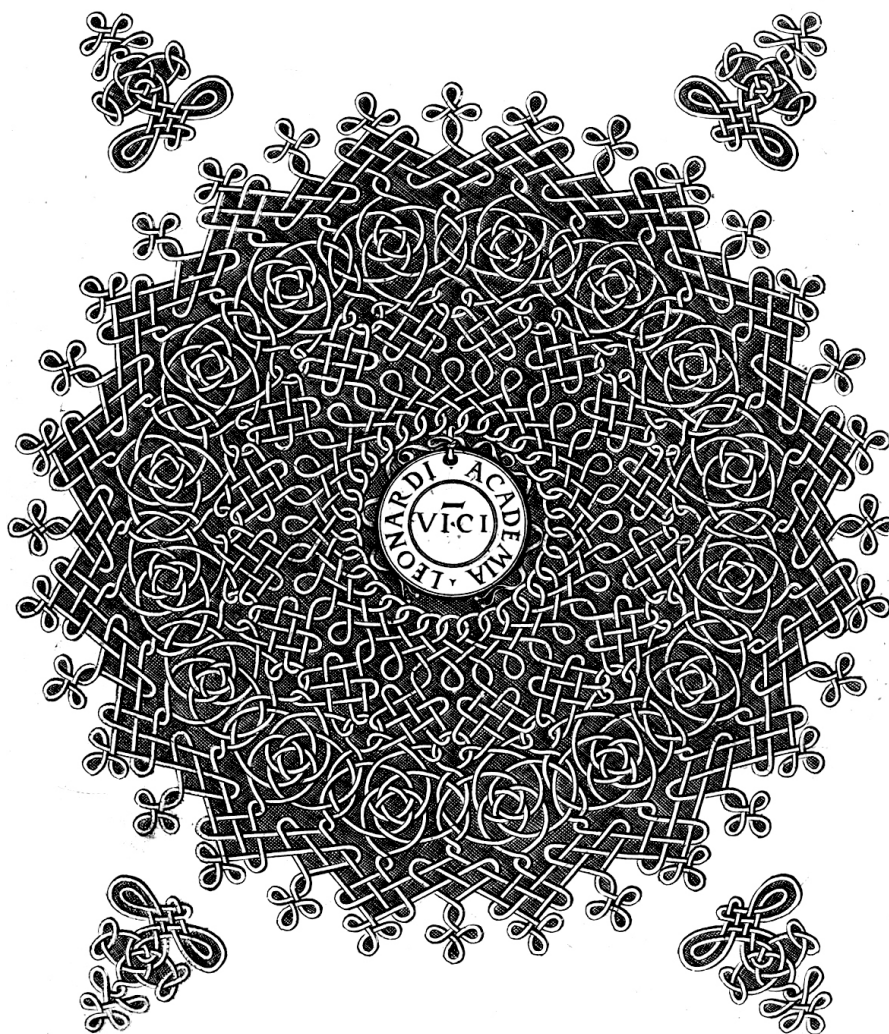
Introduzione

Dalla notte dei tempi il nodo accompagna in maniera costante il cammino dell'uomo. Non è un caso che nell'arco della storia tale figura compaia in quasi tutti i contesti culturali e geografici, adottato o più semplicemente scelto per i suoi valori semantici ed iconici, e declinato all'interno di una casistica pressochè infinita di significati che interessano l'ambito artistico quanto quello scientifico, gli aspetti simbolici quanto quelli religiosi, la psicanalisi quanto il dire comune. Con tutta probabilità il nodo è una delle poche figure che possa essere annoverata tra i grandi archetipi condivisi all'interno delle diverse culture che si sono formate nel corso della storia.

Analogo per importanza, anche se meno indagato, è l'annodamento, inteso come atto dell'annodare più che come suo esito. In questo caso il contesto geografico-culturale stabilisce forse una maggiore o minore fortuna "critica": indubbiamente la prima è a tutto vantaggio dell'area asiatica, basti pensare alla creazione dell'uomo, che nei miti fondativi giudaico-cristiani, e ancor prima in quelli greci, egizi e mesopotamici, avviene attraverso l'infusione della vita in un corpo inanimato; in Asia, specialmente in Giappone -che è forse il paese dove il nodo riveste importanza maggiore- la gran parte dei suoi attributi sono espressi attraverso l'annodamento visto nel suo processo, quando cioè gli dei legatori vincolano insieme due materie inerti, dalla unione delle quali scaturirà la vita.

Ripercorrere la storia del nodo significa pertanto ripercorrere quella di una espressione fondamentale della vita dell'uomo e dello spazio che abita e come tale ogni tentativo di sintesi non potrà che essere lacunoso ed incompleto.

Vale comunque la pena di accennare ad alcuni suoi aspetti formativi utili a capire il senso di forma simbolica, e non solo costruttiva, dei molti dei casi di studio che verranno presi in considerazione.



Origini e simboli

Nell'antico Egitto il nodo era fondamentalmente simbolo di vita: un nodo magico intrecciato in forma di figura umana, che imitava la chiusura della cintura della divinità stessa, chiamato "Nodo di Iside", si suppone rappresentasse la dea, e indicava l'immortalità e l'amore divino. Nel credo egizio infatti, Iside aveva legato il Sole con dei nodi, per carpirgli le parole magiche che le avrebbero permesso di riunire le membra sparse di Osiride, suo sposo; Seth infatti aveva in precedenza legato Osiride per smembrarlo. Tale circostanza è indicativa di un aspetto ambivalente del nodo che si riproporrà costantemente, simboleggiando, da una parte, la realtà unica che viene divisa divenendo molteplice (lo scioglimento del nodo), e rappresentando, dall'altra, la realtà frammentata che viene riunificata (in questo caso l'annodamento). Il nodo di Iside veniva spesso raffigurato nella mano, sulla testa o legato alla cintura del personaggio oggetto della rappresentazione in modo analogo ad un altro nodo, il "*Nodus Hercules*", con cui nell'antica Roma veniva fissato il *cingulum*, la cintura di lana applicata alla tunica rituale dei matrimoni religiosi, che poteva essere sciolto unicamente dallo sposo. Il legame con Ercole deriva probabilmente dai molti figli che erano attribuiti all'eroe, e pertanto costituiva un simbolo benaugurale per la coppia.

Più ricche di implicazioni filosofiche sono le valenze in ambito greco-ellenistico, a partire dal mito delle Parche, che annodano, snodano e recidono il filo del destino. Nel poema orfico chiamato *Teogonia rapsodica*, citato peraltro anche da Mircea Eliade, nel quale si fa riferimento alla corda d'oro di Zeus, viene raccontato che, dopo avere messo in ordine ogni cosa, il padre degli dèi chiese alla Notte come fosse possibile stabilire il dominio sugli immortali e al contempo come fosse possibile unire, mantenendo distinte, tutte le cose. La Notte consigliò di far circondare il mondo dall'etere e di legarlo con una corda d'oro. Scrive Mircea Eliade in *Immagini e Simboli* :

La vita stessa è un tessuto (a volte un tessuto magico di dimensioni cosmiche "*maya*") oppure un "filo" che tiene la vita di ciascuno dei mortali.

Queste diverse prospettive hanno tutte certi punti in comune: in ogni luogo il fine ultimo dell'uomo è quello di liberarsi dai "vincoli": all'iniziazione mistica del labirinto, nel corso della quale si impara a sciogliere il nodo labirintico per mettersi

in condizione di disfarlo quando l'anima lo incontrerà dopo la morte, corrisponde l'iniziazione filosofica, metafisica il cui intento è "strappare" il velo dell'ignoranza e liberare l'anima dalle catene dell'esistenza. E' noto che il pensiero indiano è dominato da questa sete di liberazione e che la sua terminologia più caratteristica si lascia ridurre a polarità del tipo "incatenato-liberato", "legato-slegato", "attaccato-staccato", *etc.* (...) Le stesse formule ricorrono nella filosofia greca: nella caverna di Platone gli uomini sono trattenuti da catene che impediscono loro di muoversi e di girare la testa¹. L'anima "dopo la caduta è stata catturata, essa è incatenata", essa è, si dice, in una tomba ed in una caverna, però volgendosi verso le idee essa si libera dai suoi vincoli.² Questa polivalenza del complesso della "legatura" -che abbiamo ora osservato sul piano cosmologico, magico, religioso iniziatico, metafisico, soteriologico- è probabilmente dovuta al fatto che l'uomo riconosce in questo complesso una sorta di archetipo della sua propria situazione nel mondo.³

Nell'isola di Creta le sacerdotesse formavano nodi mediante i capelli e i tessuti delle loro vesti, una usanza forse derivante dall'originaria conformazione del nodo di Iside. L'importanza del contenuto del nodo cretese è stata suggerita da diversi studiosi, alcuni dei quali hanno ipotizzato come esso sia per certi versi contenuto e nascosto all'interno del *labrys*, l'ascia bipenne che simboleggia il labirinto, considerata la parentela tra l'etimo delle due parole e la maniera di disegnare i simboli, che probabilmente allude a una traslazione e biunivocità di significati, o comunque ad una connessione diretta tra nodi e labirinti. L'ascia bipenne, d'altra parte, evoca l'immagine delle corna del toro, che rimandano a loro volta al mito del Minotauro. Esiste infatti un nesso diretto fra il percorso del labirinto e il nodo, laddove questo rappresenta un "incrocio di corridoi" e quindi di percorsi, come annota anche Patrick Conty nel suo libro *Labirinti*.

Nell'antica Roma il "flamine" diale, sacerdote preposto al culto di Giove Capitolino nonché unico tra i sacerdoti che poteva presenziare nel Senato, era sottoposto a numerose limitazioni, molte delle quali legate ai nodi e agli annodamenti. Tra queste in particolare:

-se veniva introdotto in casa del flamine diale qualcuno legato, i legami gli dovevano essere tolti e, portati sul tetto attraverso l'impluvio, gettati in strada (*vinctum, si aedes eius introierit, solvi necessum est et vincula per impluvium in tegulas subduci atque inde foras in viam demitti*)

¹ Platone, *La Repubblica*, a cura di Lozza G., Milano, Mondadori, 2006, Libro VII..

² Plotino, *Enneadi*, a cura di Faggin G., Radice R., Milano, Bompiani, 2000, Libro IV.

³ Eliade M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 1993.

-il flamine non poteva avere nodi sul copricapo né alla cintura né in altra parte del corpo (*nodum in apice neque in cinctu neque alia in parte ullum habet*)

-non poteva passare sotto tralci di vite legati (*propagines e vitibus altius praetentas non succedit*)

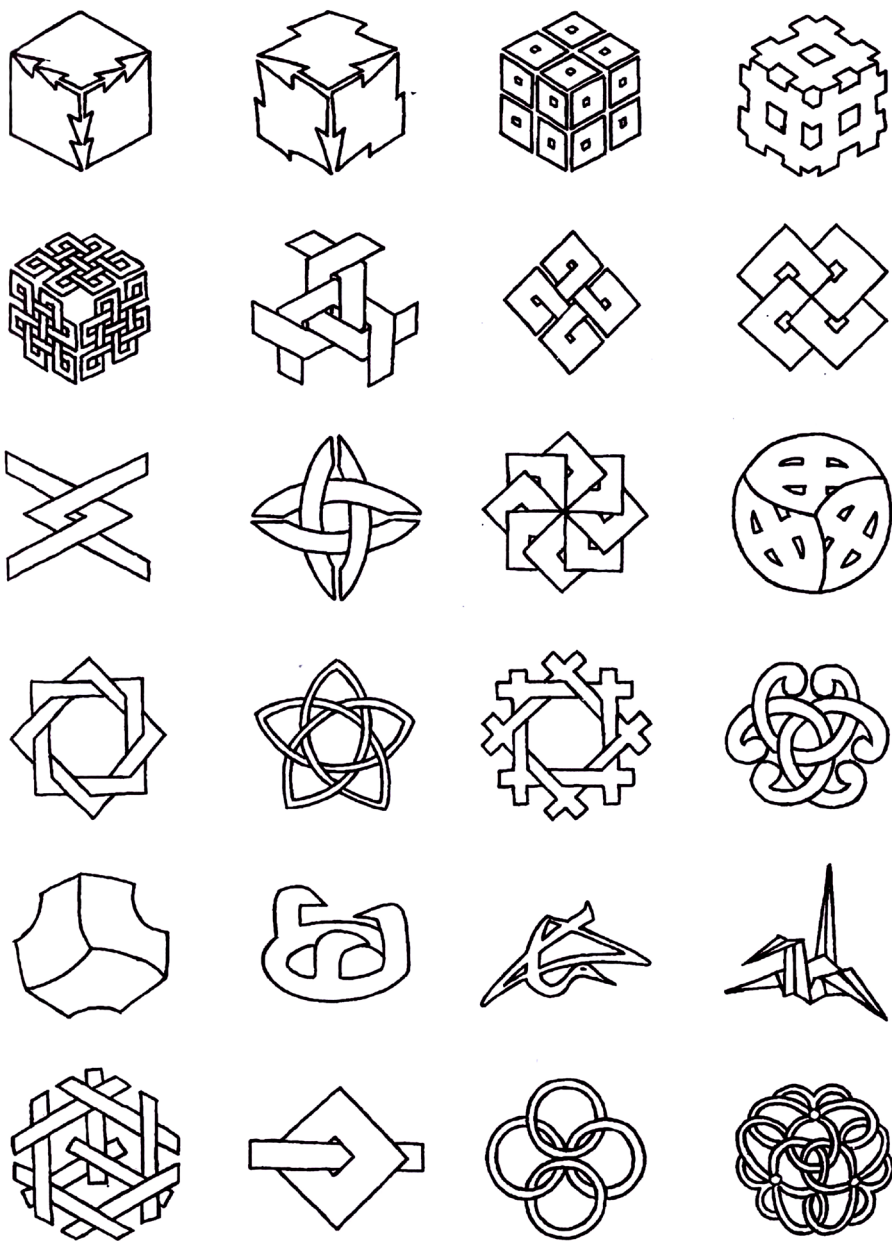
-il matrimonio del flamine veniva sciolto solo con la morte del coniuge (*matrimonium flaminis nisi morte dirimi ius non est*)

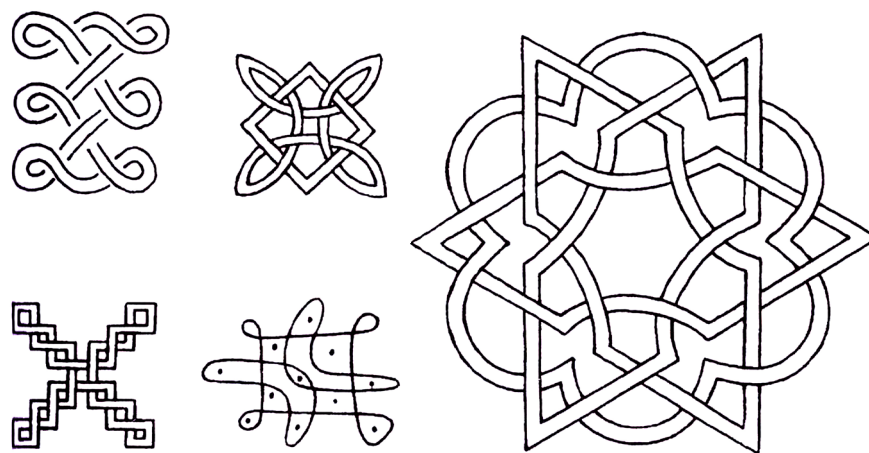
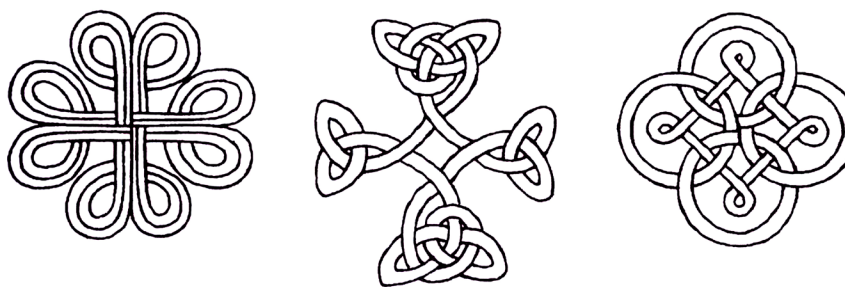
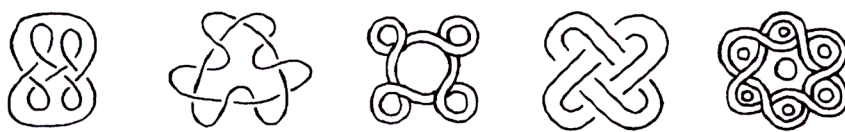
All'interno del mondo romano l'aspetto religioso così strettamente connesso alla codificazione di una serie di norme sembra dar forza all'idea che il senso del termine religione sia imparentato con il tema della legatura: in particolare secondo una etimologia che viene attribuita a Cicerone, la parola "*religio*" è relazionata a "*legere*", racchiudere all'interno di un'unità, quindi riconoscere, laddove secondo la tradizione risalente a Tertulliano *religio* deriverebbe da "*ligare*", legare. Jean Paulhan, scrittore, editore e critico letterario francese evidenzia come, a detta di Lucrezio, *religio* deriverebbe dalla radice di *re-ligare*, nell'accezione "dei legami che uniscono gli uomini a certe pratiche", idea peraltro condivisa anche da Lattanzio e da Servio (seppure col significato di "legarsi nei confronti degli dei").

*Hoc vinculo pietatis obstricti Deo et religati sumus; unde ipsa religio nomen accepit, non ut Cicero interpretatus est, a relegendo.*⁴

Nel mondo ellenistico alcuni aspetti del nodo, siano essi semantici o metaforici, trovano una sintesi nel celeberrimo episodio del nodo gordiano, la cui vicenda è a monte di una tradizione letteraria dalla quale sono derivate espressioni come "tagliare il nodo gordiano", e alla quale è legato anche l'aneddoto che riguarda Alessandro Magno. Gordio, secondo alcune tradizioni padre del leggendario re Mida, era un contadino il quale, mentre lavorava il suo campo, aveva ricevuto un segno del suo futuro destino di re allorché un'aquila si era posata sul suo aratro. Accadde in seguito che i Frigi, trovandosi senza sovrano e presi da dissidi interni, consultarono l'oracolo di Sabazio (divinità frigia interpretata dai greci sia come Zeus che come Dioniso), a Telmisso, il quale suggerì loro di eleggere come re il primo che fosse salito al tempio con un carro. Apparso in quel momento Gordio sul suo carro trainato da buoi, fu proclamato re e gli si intitolò la città. Secondo lo storico Arriano, Mida, figlio adottivo di Gordio, dedicò il carro del padre a Sabazio,

⁴ «Con questo vincolo di pietà siamo stretti e legati (*religati*) a Dio: da ciò prese nome *religio*, e non secondo l'interpretazione di Cicerone, da *relegendo*» in Lattanzio, *Divinae institutiones*, traduzione a cura di Filoramo G., *Le scienze delle religioni*, Brescia, Morcelliana, 1997, pag.286.





esponendolo nel tempio di Gordio (o nel suo palazzo, a seconda delle fonti) dopo averlo legato con un intricato nodo di corda in corteccia di corniolo, che divenne simbolo del potere regale e politico dei successivi re di Frigia e che, nella tradizione popolare, portò a credere che colui il quale fosse riuscito a scioglierlo avrebbe governato il mondo. Plutarco riporta che nel 333 a.C. Alessandro Magno, provenendo dalla Licia, ed essendo venuto a conoscenza della profezia mentre svernava nella città di Gordio, provò inutilmente a sciogliere il nodo salvo poi tagliarlo con la propria spada:

Soggiogò di poi quelli infra' Pisidi che se gli opposero, conquistò la Frigia, ove è la città di Gordio, abitazione, come dicono dell'antico re Mida; nel qual luogo vide quel carro tanto nominato, legato con la scorza di corniolo, e sentì quel detto di lui tenuto per vero da' barbari, che prometteva il destino la monarchia della terra abitata a colui che sciogliesse cotal legame. Dicesi per li più che non vedendosi i capi di questi legami rimessi l'uno nell'altro con ispesse e torte rivolte, Alessandro, non sapendo come fare a sciorgli, tagliò con la spada uno di que' nodi, talchè per la fessura si videro levarsi più capi.⁵

I significati e le versioni riguardanti tale episodio non sono tuttavia univoci: Plutarco riferisce ad esempio che, secondo Aristobulo di Cassandra Alessandro lo avrebbe semplicemente sfilato. Un altro aspetto della vicenda riguarda l'avverarsi o meno della profezia, a seconda che si consideri esaudita o meno la consegna dell'oracolo; secondo alcune fonti infatti Alessandro, avendo fatto avverare la profezia, conquista tutte le terre raggiungendo i confini del mondo, ma secondo altre l'aver aggirato il problema recidendo (e non sciogliendo) il nodo è all'origine della breve durata del suo regno. L'episodio con i secoli ha assunto una forte valenza metaforica, non a caso si parla di soluzione alessandrina per indicare la risoluzione di un problema intricato in modo energico e deciso e, per esteso, il tipo di atteggiamento che si assume nei confronti di soluzioni a problemi apparentemente impossibili, che si prestano ad essere risolti solo attraverso l'assunzione di una diversa prospettiva. Dello stesso avviso è il giudizio sulla vicenda di Mircea Eliade per il quale:

Il nodo gordiano non è solo una bella leggenda sull'iniziativa umana, ma anche un tipo di conoscenza speciale che ha avuto un ruolo considerevole nella storia dello spirito. Riassume tutte le vittorie dei ricercatori che si sono dedicati ad un problema secondo un angolo completamente nuovo rispetto a quello dei suoi contemporanei. Trascurare o ignorare assolutamente tutti gli altri tentativi di soluzione di un pro-

⁵ Plutarco, *Vita di Alessandro*, a cura di Migotto L., Roma, Edizioni Studio Tesi, 1999.

blema e cercare di risolverlo dall'esterno, considerando altri dati, impiegando altri strumenti di investigazione, che suppongono un'altra visione globale del mondo, ecco ciò che significa la conoscenza gordiana⁶.

Non a caso la fortuna del riferimento viene rilevata anche da Shakespeare nell'Enrico IV:

Portategli il discorso su argomenti,
che richiedano acume e sottigliezza,
vi saprà sciogliere il nodo gordiano
di tutto, come la sua giarrettiera⁷

Nella sua opera *Der gordische Knoten* (Il nodo di di Gordio) del 1953, Ernst Jünger fornisce una sua particolare lettura dell'episodio, soffermandosi sulla molteplicità delle interpretazioni associate al taglio del nodo. Junger si interroga sulle due anime del mondo, che individua come Oriente e Occidente, nessuna delle quali riesce a prevalere sull'altra, e i destini delle quali sono ancora influenzati dal problema del nodo gordiano, che Alessandro tenta di risolvere con l'uso della forza condannando la sua impresa al fallimento, così come era fallito il simmetrico, prevaricatorio tentativo persiano. Dice infatti Junger:

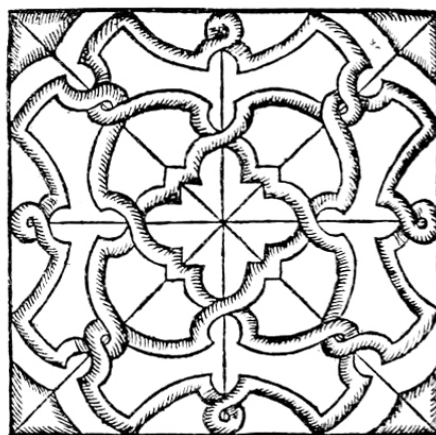
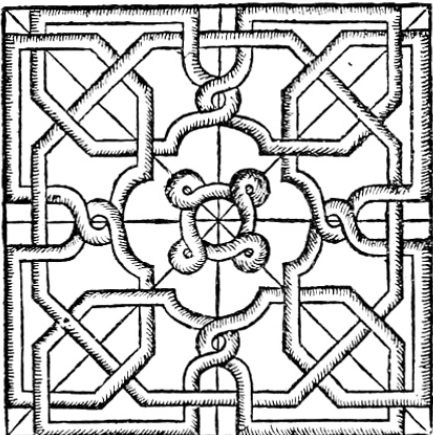
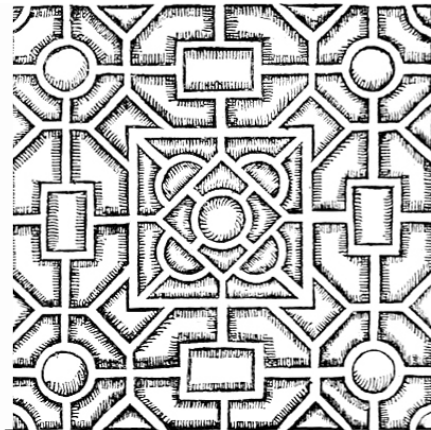
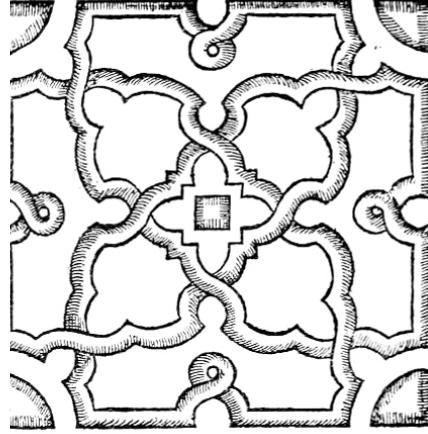
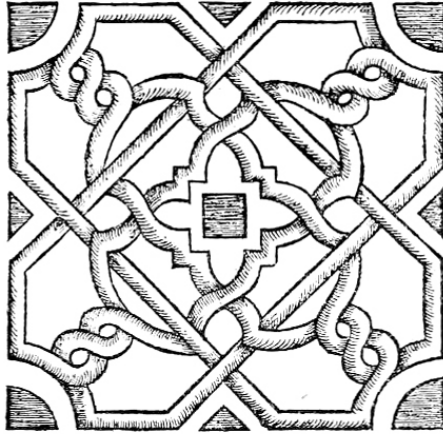
Come dobbiamo interpretare il colpo di spada con cui Alessandro tagliò il nodo? Il suo atto ha in sé qualcosa di forte e di ammirevole, e sembra esprimere ben più che la paradossale risposta ad un oracolo e ai suoi sacerdoti: è il simbolo di tutti i grandi incontri tra l'Europa e l'Asia.

E tuttavia anche Junger è costretto a riconoscere l'insolubilità del problema "gordiano", tentato da numerosi intellettuali che, durante il regime nazista, provarono a riunire l'esoterismo orientale e la tecnica occidentale all'interno di un unico corpo ideologico, e che si produsse a livello dialettico nella contrapposizione tra Junger e Schmitt.

E' infatti proprio Junger che in conclusione a *Der gordische Knoten* sentenzia: «Il nodo di Gordio deve essere inteso come un problema posto dal destino; esso si riannoda di continuo, così come di continuo si pone il problema stesso (...). È questo il motivo per cui ho rinunciato al titolo Oriente e Occidente».

⁶ Eliade M., *Le Cahier de l'Herne*, a cura di Tacou C., Parigi, 1978, n.13, p. 76.

⁷ Shakespeare W., *Enrico V*, a cura di Gabrielli V., Milano, Mondadori, 1990, atto primo, scena prima, vv. 45-47.



Nodi di base e trasformazioni

Il nodo di Salomone indica una tipologia specifica di nodo ed è uno tra i simboli più antichi al mondo, diffuso sin dall'epoca preistorica, come testimoniano numerose incisioni rupestri situate in contesti geografici anche molto distanti tra loro, tra le quali celeberrime sono quelle della Valcamonica. Nella sua forma basica il nodo di Salomone è costituito da due anelli schiacciati e sovrapposti ortogonalmente, intrecciati tra loro nella sezione centrale, in modo da formare una sorta di croce con le estremità dei bracci stondati. Da questa figura elementare sono scaturite nel tempo diverse filiazioni, con gradi diversi di complessità, sia nel disegno che nel numero di anelli che compongono il nodo.

La sua caratteristica principale è l'assoluta simmetria fra le sue parti, da qualunque lato le si osservi, similmente all'antico adagio ermetico al quale spesso lo si trova associato "come in alto, in basso".

La diffusione del nodo di Salomone ha interessato principalmente l'area euro-asiatica, raggiungendo il suo culmine nella cultura celtica, nella quale il tema dei nodi e degli intrecci riveste posizione preminente. E' opinione di alcuni studiosi che il Nodo di Salomone sia penetrato nel repertorio iconografico occidentale proprio attraverso i contatti tra mondo romano e mondo celtico, salvo poi venire adottato, anche per via dell'analogia figurativa con la croce, nel repertorio iconografico paleocristiano. Sono in tal senso emblematici gli straordinari mosaici della basilica teodoriana di Aquileia, dove il nodo di Salomone è alla base di un motivo nel quale viene ripetuto per oltre 270 volte, senza considerare le parti mancanti del mosaico.

Nel tempo la simbologia del nodo di Salomone si è propagata dall'ambito cristiano a quello ebraico, che propose il simbolo come rappresentazione dell'unione tra Dio e il popolo eletto, e in seguito, anche se più gradualmente, il simbolo approdò anche in area culturale musulmana, già predisposta a recepirlo per via della predilezione degli arabi nei confronti i motivi geometrici intrecciati. Nella tradizione popolare i complessi intrecci che componevano il nodo avevano la capacità di vanificare malefici e stregonerie, disperdendoli. Viceversa, nella tradizione esoterica l'aspetto più importante del nodo riguarda il fatto che esso suggerisce l'unione degli elementi, che si fondono per comporre il tutto.

La base simbolica della figura è da ritenersi probabilmente più antica del personaggio biblico da cui prende il nome al quale, peraltro, vennero associati nel tempo questo e altri simboli, forse in riferimento ad attributi magico-religiosi di cui esso in questo modo diveniva portatore. Tra i primi a definire tale nodo “di Salomone” figura Dante Alighieri, al quale alcuni attribuiscono addirittura il primato di tale denominazione, che vi fa riferimento nell’episodio della tenzone con Foreste Donati, dalla quale in verità si deduce come il termine, all’epoca della stesura dell’opera fosse già comunemente accettato.

L'altra notte mi venn' una gran tosse,
perch' i' non avea che tener a dosso;
ma incontanente di [ed i'] fui mosso
per gir a guadagnar ove che fosse.
Udite la fortuna ove m' adusse:
ch' i' credetti trovar perle in un bosso
e be' fiorin' coniat d' oro rosso,
ed i' trovai Alaghier tra le fosse
legato a nodo ch' i' non saccio 'l nome,
se fu di Salamon o d' altro saggio.
Allora mi segna' verso 'l levante:
e que' mi disse: “Per amor di Dante,
scio' mi”; ed i' non potti veder come:
tornai a dietro, e compie' mi' viaggio.

(...)

Ben ti faranno il nodo Salamone,
Bicci novello, e petti delle starne,
ma peggio fia la lonza del castrone,
ché 'l cuoio farà vendetta della carne;
tal che starai più presso a San Simone,
se tu non ti procacci de l' andarne:
e 'ntendi che 'l fuggire el mal boccone
sarebbe oramai tardi a ricomprarne.
Ma ben m' è detto che tu sai un' arte,
che, s' egli è vero, tu ti puoi rifare,
però ch' ell' è di molto gran guadagno;
e fa ssi, a tempo, che tema di carte
non hai, che tti bisogni scioperare;
ma ben ne colse male a' fi' di Stagno.⁸

⁸ Alighieri D., *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Di Salvo T., Milano, Zanichelli Editore, 1993, LXXIV canto.

Il quadrato lobato è un nodo costituito, nella sua forma elementare, da un quadrato avente dei nodi più piccoli o cappi su ciascuno degli angoli e rivolti verso l'esterno. L'origine del simbolo non è nota ma si suole considerarlo originario dell'area scandinava, dove appare raffigurato, con finalità apotropaiche o beneaugurali, su di un'ampia gamma di manufatti. Un esempio considerevole è costituito dagli intagli della pietra di Hablingbo, custodita presso il Fornsalen Museum di Visby (Gotland), in Svezia, che fu realizzata tra il 400 e il 600 d.C.

In seguito all'avvento del cristianesimo il quadrato lobato fu associato a San Giovanni Battista e pertanto denominato Nodo di San Giovanni, (in inglese, St. John's Arms o St. Hans Cross). Esso è inoltre conosciuto come nodo di Bowen dal nome della famiglia che per prima lo inserì nel proprio stemma, seguita nei secoli da molti altri nobili casati. Da un punto di vista strettamente topologico il termine "nodo" è in realtà improprio, in quanto tale figura non costituisce un vero e proprio annodamento, e tuttavia tale denominazione viene mantenuta anche in considerazione di altre simili figure simboliche, tutte appartenenti alla stessa "famiglia" di nodi, quali il Nodo di Salomone, il Nodo dell'Apocalisse e il Nodo Lacy .

Esiste anche una variante "angolare" o geometrizzata di tale simbolo, che appare pertanto come un quadrato centrale con quattro quadrati minori posti agli angoli così come ne esiste una variante romboidale, chiamata talvolta nodo di Bowen diagonale, più comunemente conosciuta come "Croce di Bowen".

Il nodo di San Giovanni viene tutt'ora raffigurato sui segnali stradali di Danimarca, Estonia, Finlandia, Groenlandia, Islanda, Norvegia, Germania, Bielorussia, Lituania e Svezia, per indicare i siti di interesse culturale. Tale uso ha avuto origine in Scandinavia a partire dagli anni '60 forse anche per l'analogia figurativa tra il simbolo e la pianta del castello di Borgholm.

A testimonianza della sua diffusione in area nordica si consideri inoltre che il nodo era raffigurato sul retro delle monete finlandesi da cinque *penny* degli anni '70. Al giorno d'oggi lo si ritrova, oltre che nella segnaletica sopra citata, sulle tastiere dei computer Apple Macintosh dove indica il tasto modificatore, ed è comunemente chiamato "tasto mela" o "*command*".

Il *Valknut* (in norreno *valn*, "guerrieri uccisi" + *knut*, "nodo") chiamato anche "nodo degli uccisi" o "nodo della morte" è un antico simbolo diffuso tra le popolazioni scandinave e germaniche del Nord Europa, formato (nella sua forma più semplice) da tre triangoli equilateri interallacciati in maniera analoga al nodo borromeo, dal quale peraltro deriva la categoria topologica cui appartiene, ovvero quella degli anelli borromei. *Valknut* è in realtà il termine moderno con il quale si usa indicare tale tipo di nodo (mentre resta

ignota la denominazione con la quale si soleva indicarlo anticamente) e si ritrova spesso inciso su rocce, suppellettili e tessuti scandinavi fin dall'età vichinga.

L'origine di tale simbolo non è nota così come resta da chiarire se la sua rappresentazione possa prescindere o meno da significati simbolici e/o religiosi. Secondo un'interpretazione diffusa il *valknut* rappresenterebbe i nove mondi della tradizione norrena, legati dall'albero *Yggdrasill*, il quale a sua volta trae forza da tre fonti situati in tre mondi diversi.

Esistono tre modi di rappresentare i nove mondi: la prima prevede nove livelli posti lungo una linea che va da quello superiore a quello inferiore; la seconda prevede i mondi raggruppati funzionalmente in terne; la terza, di tipo tridimensionale, li pone in relazione a *Midgard*, posta al centro, dalla quale si sviluppano ortogonalmente in tutte le direzioni. In tal caso probabilmente il *valknut* è rappresentativo del secondo tipo di rappresentazione che prevede:

I tre mondi celesti:

1. Múspellsheimr (Muspelheim o Muspell)
2. Álfheimr (Alfheim)
3. Ásgarðr (Asgard)

I tre mondi terrestri:

4. Vanaheimr (Vanaheim)
5. Miðgarðr (Midgard)
6. Jötunheimr (Jotunheim)

I tre mondi sotterranei:

7. Svartálfaheimr (Svartalfheim)
8. Niflhel (Hel)
9. Niflheimr (Niflheim)

Il *valknut* è tuttora diffuso tra i culti religioni neopagani, all'interno dei quali è variamente interpretato, ed è altresì utilizzato da gruppi politici e da subculture giovanili. Spesso inoltre lo si ritrova, prevalentemente in ambito nordeuropeo, utilizzato a mò di logo presso associazioni sportive come la Deutscher Fußball-Bund (DFB) tedesca o in aziende come la Svenska Aktiefbolaget.

Un altro tipo di nodo dalle forti valenze simboliche è il cosiddetto “nodo infinito” o “nodo eterno” (in sanscrito: *Shrivatsa*; tibetano *dPal be'u*), uno degli Aṣṭamaṅgala, gli Otto Simboli di Buon Auspicio del Buddhismo in-

diano, diffusi anche in Tibet, Mongolia, Tuva, Calmucchia, Buriazia e Cina, dove tuttavia si ritrova più raramente. Benchè non sia nota la sua origine, alcuni studiosi ipotizzano una sua derivazione da un antico simbolo naga raffigurante due serpenti stilizzati, altri ritengono che sia di origine cinese.

Il nodo infinito è una figura chiusa, composta da linee intrecciate ad angolo retto che si intersecano e sovrappongono senza inizio né fine, analogamente a quanto avviene nel mondo dualistico della manifestazione, dove l'interazione di forze opposte conduce alla loro unione e, in ultima analisi, all'armonia dell'universo.

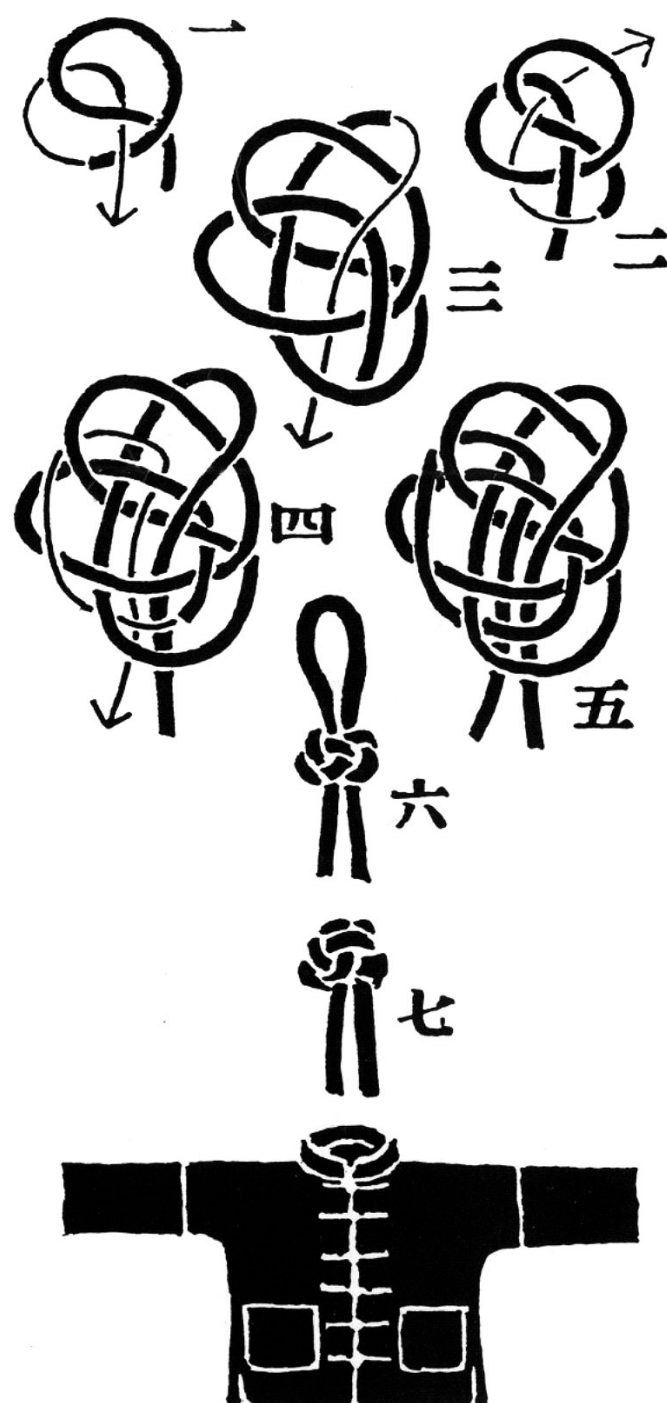
L'intreccio ininterrotto delle linee all'interno di un organismo concluso è inoltre rappresentativo dell'idea che i tutti fenomeni sono tra loro connessi all'interno di un circolo chiuso di cause ed effetti, un concetto implicativo della continuità quale realtà di fondo dell'esistenza.

In relazione a questo significato di correlazione tra i fenomeni, in alcune zone dell'Asia si usa apporre il nodo infinito sulla carta da regalo o su un biglietto augurale, quale auspicio di buoni rapporti tra il donatore e il ricevente. Il nodo, in tal senso, rappresenta una connessione, un vincolo che lega al proprio destino *karmico*, nel quale i benefici futuri hanno le loro basi nelle cause del presente. Non a caso il nodo infinito è uno dei simboli più amati nel buddismo tibetano; spesso lo si trova nelle case dell'area himalayana, appeso su porte o finestre con lo scopo di precludere l'accesso alle negatività.

Il nodo dell'Apocalisse, chiamato anche fiore dell'apocalisse, si pone in continuità con alcuni dei nodi descritti in precedenza quali il "nodo Bowen" e il Nodo di San Giovanni, ed è anch'esso presente diffusamente in contesti ed epoche differenti; se ne trovano esempi pregevoli nell'Abbazia di Fontenay, nella chiesa di Sant'Erasmo a Veroli (Frosinone), nella Chiesa templare di Ognissanti a Trani, nella Cattedrale di San Magno ad Anagni, nel duomo di Modena e in quello di Genova.

Il nodo dell'Apocalisse è particolarmente simile al nodo di Bowen, dal quale si differenzia solo per la coppia di anelli concentrici che lo circondano e per i cappi, di forma ogivale anziché circolare, dai quali deriva l'associazione con i petali di un fiore. Secondo un'interpretazione diffusa tali "petali", rappresentano i quattro elementi naturali i quali, annodandosi, generano l'armonia; sono inoltre rappresentativi del Tetramorfo, la figura biblica composta dai quattro simboli degli evangelisti -un uomo alato, un leone, un toro e un'aquila descritti nell'Apocalisse di San Giovanni- ed identificati rispettivamente con Matteo, Marco, Luca e Giovanni.

Il "nodo Lacy", emblema di un'antica famiglia normanna è considerato derivativo del nodo dell'Apocalisse, in quanto frutto dell'annodamento di questo con un nodo Bowen.



Musubi, yui, me

Nella lingua giapponese non esiste una parola unica che traduca il concetto di nodo bensì quattro termini diversi, ognuno dei quali in realtà ne rappresenta un differente aspetto: *musubi*, ovvero ciò che congiunge, *yui*, che indica ciò che lega; *me*, che traduce il vuoto che viene cinto, e *shime*, che è un suffisso indicativo della chiusura. Tale complessità è simmetrica all'importanza che il nodo riveste all'interno della cultura nipponica. La genesi del Giappone, narrata in un testo dell'VIII secolo narra che:

All'inizio del cielo e della terra, il nome del dio che abitava l'Alta Pianura del Cielo era *Ame no minaka nushi no kami*, il dio proprietario del centro del cielo. Poi ci fu *Takami musubi no kami*, il dio annodatore della nobile produzione, e poi *Kami musubi no kami*, il dio annodatore della produzione divina. I tre dei erano tutti celibi, essi si nascosero.⁹

Queste ultime due ultime divinità, che incarnano le forze produttive all'origine del mondo sono chiamate *musubi*, "coloro che annodano", "coloro che danno nascita". La vita è pertanto la conseguenza di un nodo che lega insieme lo spirito e il corpo e annodare rappresenta l'atto creatore per eccellenza.

A Ise, dove ha sede il grande santuario consacrato alla dea Amaterasu Omikami, progenitrice della famiglia imperiale, la sacerdotessa annoda molte varietà di corde per avvicinarsi alla divinità: ciascun annodamento che essa realizza, indicativo dell'atto creatore, la rende partecipe della natura creatrice della divinità. Nello Shinto esiste un'intera categoria di divinità annodatrici, i *musubi no kami*, un termine che tradotto alla lettera significa "spiriti capaci di creare ogni cosa legando", capaci cioè di generare la vita unendo due materie inerti; con lo stesso nome vengono chiamate le divinità matrimoniali. Nei templi shintoisti è presente una corda annodata chiamata *Shimenawa*, composta da paglia di riso o canapa intrecciate alla quale, a volte, vengono appese delle strisce di carta colorate dette *gohei*; tale corda delimita lo spazio templare sacro riservato agli dei, precluso al mondo profano degli uomini.

⁹ Villani P. (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Padova, Marsilio, 2006.

Nella tradizione shintoista la corda annodata è sovente utilizzata in funzione di limite di un'area sacra o per indicare un confine di proprietà: la si ritrova infatti appesa all'ingresso dei *Jinja*, dei *Torii*, di pali ed alberi secolari o laddove si vogliano circoscrivere aree consacrate ai *kami* o alle divinità. A volte ciò avviene anche nel caso di elementi naturali di particolare importanza religiosa come i celeberrimi Meoto Iwa, chiamati anche rocce marito e moglie, che simboleggiano l'unione delle due divinità creatrici del Giappone, *Izanagi* e *Izanami*. Anticamente le corde di nodi venivano utilizzate anche per indicare la proprietà privata o per affermare il possesso di un bene, la qual cosa avveniva legando un oggetto a un qualcosa che già si possedeva oppure o piantando nel terreno un ramo d'albero.

Un'altra tradizione che riguarda l'annodamento è legata agli *omikuji* (letteralmente "lotteria sacra") biglietti contenenti divinazioni casuali che si estraggono presso i templi. Dopo aver effettuato una piccola offerta (solitamente una moneta da 5¥, in quanto si pensa porti fortuna per via del fatto che la sua pronuncia *go-en* è la stessa di "buona sorte") viene agitata una scatola in legno dalla quale si può pescare uno di questi biglietti arrotolato, nella speranza che la divinazione sia favorevole. Nell'eventualità che la predizione non sia gradita si suole annodare il foglietto di carta ed attaccarlo ai rami di un pino, un'usanza che deriva dalla somiglianza tra la parola "pino", e il verbo "aspettare"; e ciò nella speranza che la cattiva sorte rimanga legata all'albero invece che inseguire colui che ha aperto il foglietto.

Il regalo, sul quale convergono molti dei riti sociali ed affettivi dei giapponesi, è inoltre un supporto privilegiato dei nodi. Esistono innumerevoli tipi di nodi con i quali legare un regalo: essi variano a seconda della morfologia dell'oggetto (se è tondo o quadrato il nodo verrà posto al centro, se è parallelepipedo sul terzo superiore), della ragione del regalo (se si tratta di una circostanza fausta o infausta; quella fausta può ulteriormente dividersi in ripetibile, come un invito, o irripetibile, come si augura sia ad esempio un matrimonio. Nella circostanza infausta si tagliano i capi del nodo semplice in modo da interrompere, attraverso il nodo, la cattiva sorte) e dell'importanza che gli si attribuisce. La conoscenza dei nodi all'interno del costume sociale è del resto, in Giappone, fatto antichissimo e, a partire dal secolo XV, ha assunto caratteri e valenze analoghi a quelli dell'etichetta o del saper vivere europei. E' noto infatti come alle ragazze della buona società venisse insegnata l'arte dei nodi, attraverso i quali era inoltre possibile conoscere la posizione sociale del donatore (nel caso si fosse trattato di un regalo, o di un componimento) o il suo atteggiamento nei confronti del ricevente, in maniera simile a quanto in Europa si usava fare attraverso le formule di cortesia.

Fin dall'epoca antica le implicazioni sociali che il nodo determinava sul

vestiario erano diffusamente conosciute ed accettate; risale infatti alla metà dell'VIII secolo la riforma del vestiario di *Yoro*, che verte sui nodi presenti sui vestiti dei funzionari, il numero dei quali ne determina inoltre il rango.

Tra il IX e il XII secolo, nel periodo della cosiddetta "cultura cortese", il nodo diventa elemento di moda e si assiste a un florilegio di tipologie di nodi dai nomi variegati: nodo della libellula, nodo di *Sakyamuni*, nodo del platano in fiore, nodo del susino.

Nel suo saggio *nodi giapponesi*, Laurence Caillet-Berthier riferisce che:

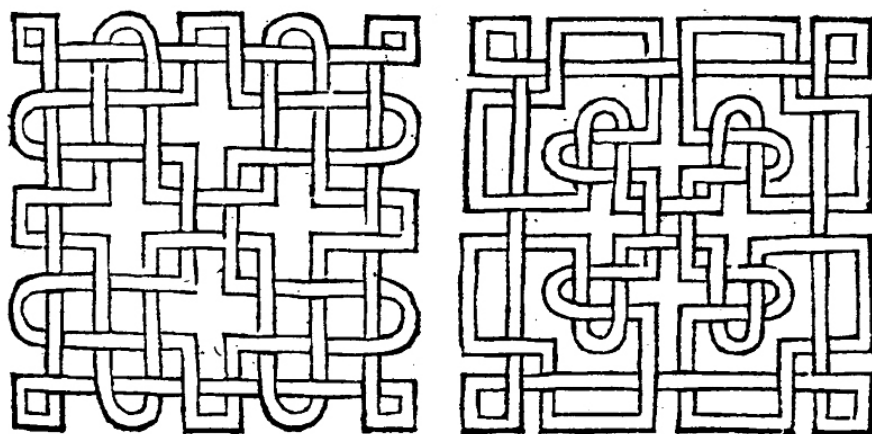
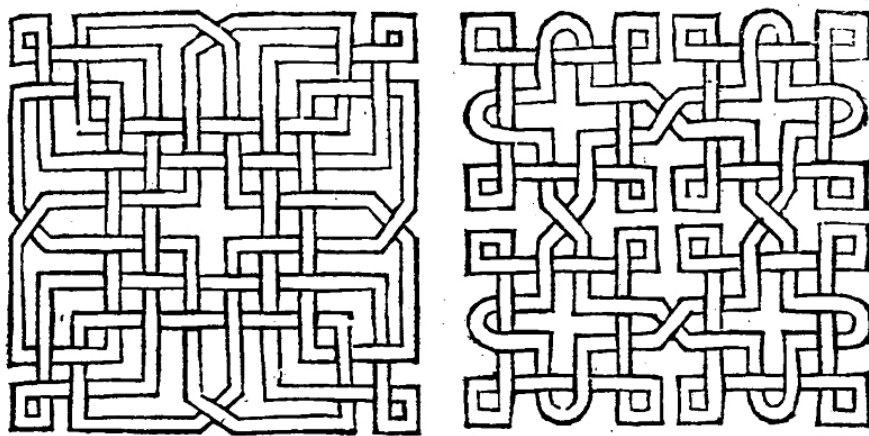
Nell'isola di Oshima, nel sud, dove si contano sei sobborghi, ci sono sei maniere di annodare il proprio fazzoletto, che indicano l'appartenenza a questo o quel villaggio.¹⁰

Il nodo giapponese è sottomesso a strette regole in materia di colore, forma e posizione, una codificazione che riflette tanto l'atteggiamento culturale nipponico, amante del rigore e della precisione, quanto il retaggio storico del periodo *Jomon*, detto anche "a corde intrecciate", dal tipo di decorazioni presenti sul vasellame e sulle suppellettili.

Tali motivi derivano probabilmente dalle corde annodate con le quali venivano sospesi originariamente gli orci e i vasi, aventi il fondo a punta, ai pilastri che sostenevano il tetto di paglia spiovente; una volta sedentarizzati i *Jomon* conservarono la memoria di tali legature e le trasformarono in motivi incisi e a rilievo. Anche molti dei rituali giapponesi legati alla terra e all'agricoltura coinvolgono simboli di annodamento; in maniera analoga l'architettura nipponica è caratterizzata dalla dialettica tra i diversi nodi tettonici che connettono gli elementi elastico-lignei. Per quanto riguarda il concetto di legatura di queste componenti, esse denotano quanto l'architettura tradizionale giapponese appartenga alla cultura elastico-ligneo del telaio piuttosto che a quella plastico-muraria dell'organismo. Nel palazzo imperiale di Tokyo esiste un padiglione dedicato ai riti di longevità della famiglia imperiale, all'interno del quale si venerano otto divinità: cinque di esse sono annodatori, le altre tre rappresentano la divinizzazione delle monache, delle parole rituali e delle offerte. Ogni anno, in autunno, questo padiglione ospita una festa la cui finalità è quella di placare gli spiriti. Il momento fondamentale della cerimonia è rappresentato dall'annodamento di fili di fibra di *kozo* alla presenza delle divinità produttrici, in modo da tenere legati al corpo dell'imperatore gli spiriti che potrebbero altrimenti allontanarsene, provocandone la morte.

¹⁰ Caillet-Berthier L., *Nodi giapponesi*, in Belpoliti M., Kantor J.M. (a cura di), *Nodi*, Di Salvo T., Milano, Marcos y Marcos, 1996.

PROPER KNOTTES
to be sette with ffope or Tyme.



Il nodo come vincolo

In *Immagini e simboli* Mircea Eliade fa spesso riferimento alle caratteristiche di ambivalenza contenute nei concetti di nodo e di legame: ogni nodo o legame può infatti essere interpretato tanto come vincolo, quanto come elemento di unione e di tramite. Il vincolo permane fintanto che il soggetto resta incapace di superare i limiti della propria condizione; il *medium* si realizza per racchiudere la totalità delle condizioni o per raggiungere delle condizioni che altrimenti gli sarebbero precluse. Il legame allora può essere interpretato come ciò che unisce differenti stati dell'essere, o entità tra loro differenti, e le riconduce al principio comune; in tal modo il nodo passa, dal costituire un impedimento, ad essere il mezzo attraverso il quale l'uomo può ricongiungersi con il proprio Principio. Nella cultura ebraica, Abulafia (Saragozza, 1240–1291), figura di spicco della cosiddetta “Cabala Meditativa”, fondatore della scuola di “Cabala Profetica/Estatica” nonché autore di una vasta manualistica di meditazione, individua la strada per l'unione con Dio attraverso lo “scioglimento dei nodi”, in riferimento a quanto scritto nel Libro di Daniele dove si narra della capacità che Daniele aveva di disfare i tre nodi magici -spazio, tempo e personalità- di cui l'uomo è schiavo. Come riportato anche in un saggio del 1992 di Moshe Idel intitolato *L'esperienza mistica di Abraham Abulafia* lo “sciogliere” rappresenta:

L'uscita dalla molteplicità e dalla separazione e il ritorno verso l'unità originale, pertanto chi si concentra su Dio, si separa da quelle servitù che gli precludono tale ricongiungimento e si riunisce a Dio.

Nella tradizione ebraica del resto vi è più di una connessione tra il concetto del nodo e il concetto di sacro: il rito del *taled* (lo scialle di preghiera) e del *tsitsit* (le frange che ornano le estremità del *taled*), ad esempio, consiste nell'annodare i fili in modo tale che il numero dei nodi e dei legami corrispondano al nome di Dio. Nel Vangelo Gesù dice a Pietro:

Tu sei Pietro, e su questa pietra io fonderò la mia Chiesa (...) e a te darò le chiavi del cielo. E tutto ciò che legherai sulla Terra sarà legato in cielo, e ciò che scioglierai

sulla Terra sarà sciolto in cielo¹¹.

Nel Corano il nodo assume vari significati, in relazione al contesto al quale è associato. Il verbo *aqada* (annodare), come scrive Sabbagh, indica “prestar giuramento”: «Ma terrà conto dei giuramenti che avrete annodati».

I nodi possono anche riferirsi ad impegni assunti come ad esempio:

Awfu bil 'uqadi: Mantenete i vostri impegni¹².

Buddha insegna che “disfare i nodi del cuore” è la via che conduce alla elevazione dell’essere, a seguito della quale avviene il passaggio ad uno stato superiore. Nelle Upaniṣad, insieme di testi religiosi e filosofici indiani composti a partire dal IX-VIII secolo a.C. fino al IV secolo a.C., si fa riferimento al *granthi* “nodo” del cuore, il cui scioglimento comporta l’immortalità.

Nel lessico psicoterapeutico i nodi definiscono ciò che blocca, limita, o condiziona lo sviluppo mentale e comportamentale. Nella letteratura psicanalitica ci si riferisce al Nodo Borromeo che Lacan utilizzò diffusamente negli anni ‘70 per illustrare la natura del legame tra i tre registri che lui individua in Immaginario, Simbolico e Reale; tale nodo è infatti formato da tre anelli, a due a due scollegati, che restano uniti solo in quanto sono legati a tre: è sufficiente tagliarne uno per liberare gli altri due. Tale nodo peraltro può essere costituito da un numero illimitato di anelli dal momento che necessariamente il taglio di uno libererà tutti gli altri.

Ma il nodo non indica unicamente un legame costrittivo bensì rappresenta simbolicamente anche il vincolo spontaneo, frutto dell’adesione a una fede o a un gruppo: definisce cioè ciò che lega l’individuo al proprio credo, senza negare al contempo l’idea di libertà, non a caso esso è stretto liberamente.

Interessanti in tal senso sono le valenze che i nodi assumono presso alcuni Ordini Cavallereschi e nell’araldica in generale. L’unione tra cavalieri infatti, al di là del semplice legame d’arme, esprimeva un’idea di solidarietà, lealtà reciproca, e fedeltà nonché, al livello dell’istituzione, una comunione di intenti e di ideologie. L’ordine fondato nel 1362 da Amedeo VI di Savoia, detto il Conte Verde, e denominato Ordine del Collare, era formato da quindici tra i suoi cavalieri più devoti, con i quali egli si poneva su un piano paritario, sul modello della tavola rotonda; infatti all’interno dell’ordine essi erano soliti chiamarsi “fratelli” e “compagni”.

¹¹ AA.VV., Vangelo e atti degli apostoli, Roma, Edizioni Paoline, 2014, Matteo 16,18-24.

¹² Hamza Piccardo R. (a cura di), *Il Corano*, Milano, Newton Compton.

L'emblema di tale ordine era un collare, segno di fedeltà, sottomissione e appartenenza totale, sul quale comparivano diversi nodi, il significato dei quali non è ancora del tutto chiaro. In seguito tali nodi verranno definiti in Araldica "Nodi Savoia", ma originariamente pare fossero indicati come "Nodi del Signore" (in duplice riferimento a Dio e al Principe), "lacci di Salomone" o "lacci d'amore". Più eloquentemente legata al simbolismo del nodo, la Compagnia dello Spirito Santo del Diritto Desiderio, detta anche Ordine del Nodo d'Amore, nasceva nell'anno 1352 per volontà del principe, poi re, Luigi di Taranto, (secondogenito di Filippo I principe di Taranto e di Caterina di Valois-Courtenay, fu amante della regina di Napoli Giovanna I d'Angiò, sua cugina, che sposò nel 1352, dopo la morte del primo marito di lei, Andrea d'Ungheria). Divenuto re di Napoli il 12 maggio 1352 fondò, nello stesso giorno dell'anno successivo, domenica di Pentecoste, l'Ordine del Nodo, così chiamato in quanto l'unica decorazione ammessa alla divisa, per il resto bianca, era costituita da un laccio di seta e d'oro, ornato di perle, che dopo il giuramento di fedeltà, il sovrano annodava al braccio o al petto del cavaliere. Al di sotto del nodo era inciso il motto "*Se Dieu Plait*" (a Dio piacendo), inciso anche sul pomo della spada, accanto al nome del cavaliere. Ogni venerdì, in memoria della passione di Gesù Cristo i membri dell'Ordine erano obbligati ad indossare la cappa nera con il nodo di seta bianca, senza oro, argento o perle. Singolare appare inoltre lo statuto, che fissava in maniera rigorosa i casi nei quali un cavaliere poteva sciogliere il suo nodo. Allorché fosse stato ferito gravemente dal nemico in combattimento, qualora fosse stato il primo ad assalire una schiera nemica, o nel caso avesse ferito o ucciso, in leale combattimento, un nemico, o infine se avesse strappato, sempre in battaglia, insegne o trofei al nemico, doveva sciogliere il nodo e portarlo a Gerusalemme, per donarlo al Santo Sepolcro. Lì il nodo doveva essere collocato in un luogo ben visibile e recare scritto il nome del cavaliere. In seguito il cavaliere avrebbe esibito il nodo ben legato solo su drappi o altri abbigliamenti bianchi, insieme al motto "*Se Dieu Plait*" e a un raggio splendente, simboleggiante lo Spirito Santo, come ancora si può vedere nel Duomo di Napoli, sulla pietra tombale di Colluccio Bozzuto, cavaliere dell'Ordine dello Spirito Santo del Diritto Desiderio:

*Qui fuit de Societate Nodi illustris Ludovici Regis Siciliae quem nodum in campali bello victoriose dissolvit, et dictum nodum religavit in Jerusalem, qui obiit (...)*¹³

¹³ «Che appartenne alla Nobile Compagnia del Nodo di Ludovico Re di Sicilia e che sciolse il nodo in vittoriosa battaglia campale, e che detto nodo riannodò in Gerusalemme, qui morto».

DEPOCITO DELINGA COLLCA



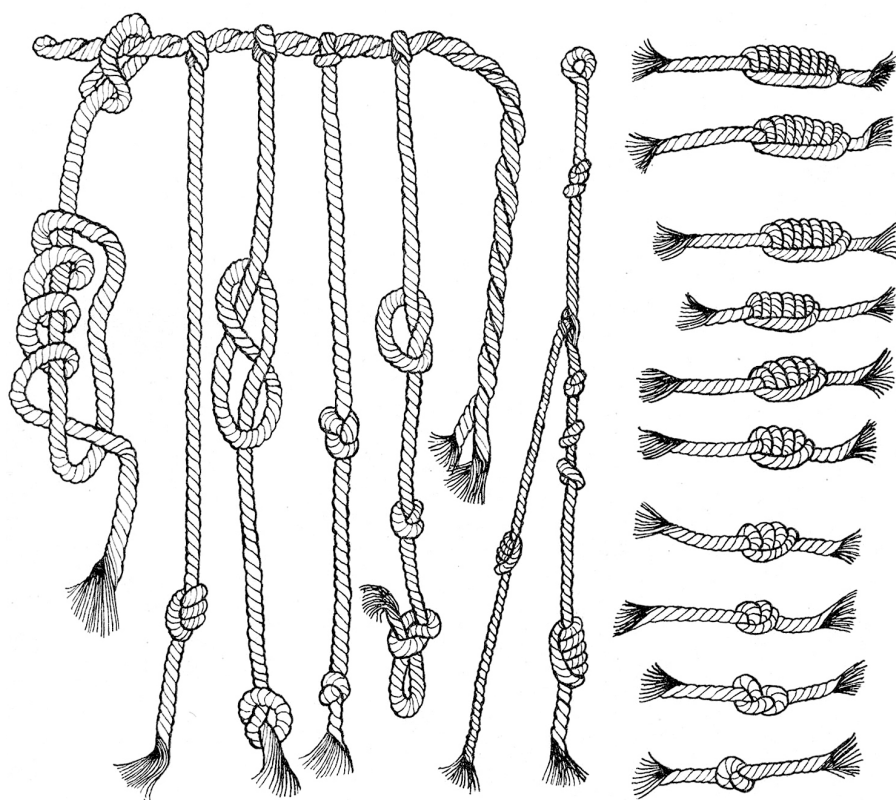
Il nodo come sistema mnemotecnico

Diversamente da quanto avviene per la gran parte dei simboli, gli attributi del nodo non si limitano alla sola sfera simbolica o magico-religiosa ma si estendono, in virtù della sua peculiare morfologia, anche agli ambiti della scrittura e della misurazione, talvolta riassumendo entrambe le cose all'interno di un unico strumento, come avviene ad esempio nel *quipu* incaico, sistema mnemotecnico basato sui nodi che, secondo alcuni studiosi, può essere annoverato a pieno titolo tra le forme di scrittura conosciute.

Il *quipu* (che in lingua quechua significa “nodo”) è costituito da una corda principale di cotone lunga circa 60 cm, disposta orizzontalmente, alla quale sono annodate delle cordicelle di vari colori lunghe una cinquantina di centimetri, che possono poi averne annodate ulteriori. Le cordicelle secondarie rispetto alla stringa centrale indicavano probabilmente una serie di informazioni accessorie mentre il colore era indicativo di un attributo del soggetto cui si riferiva il conteggio (ad esempio il giallo era indicativo del mais).

Dal momento che non si è mai scoperto il sistema di scrittura “alfabetico” in uso presso gli inca è stata avanzata l'idea che questa funzione fosse svolta dai quipu un vero e proprio sistema di scrittura e contabilità ‘tridimensionale’, sviluppato oltre la dimensione lineare, dove essi esprimevano, al contempo, tanto le cifre quanto i significati (i nodi le cifre e i colori i significati).

Attraverso i quipu venivano creati calendari e archivi, si facevano atti, si censiva la popolazione e si gestiva la contabilità delle diverse società andine raggruppate sotto il dominio politico centrale del *Tawantinsuyo*. Secondo alcuni studiosi, il quipu era basato sul sistema decimale, all'interno del quale la morfologia del nodo esprimeva un valore ben preciso: un nodo semplice rappresentava l'unità; un nodo doppio le decine e uno triplo le centinaia, come scoprì Leland Locke nel 1910, mentre ricercava un elemento comune ai vari nodi inca. Tutto il sistema di contabilità incaico era gestito dai *quipu-kamaya*, o *quipucamayoc*, “i maestri delle cordicelle a nodi” che si pensa fossero gli unici a conoscere il significato di ogni singolo quipu, che è differente da ogni altro; va inoltre detto che oltre al carattere matematico e linguistico, il nodo inca conteneva verosimilmente degli attributi cosmologico-religiosi. Numerosi studiosi si sono dedicati alla decifrazione dei quipu tra i quali, in tempi recenti, Gary Urton, antropologo della Harvard University



che, dopo averne analizzato più di seicento conservati in vari musei e collezioni private, ha sostenuto che essi sono da considerarsi come un sistema di comunicazione su base binaria. Secondo lo studioso americano, il linguaggio vero e proprio sarebbe costituito da un codice basato su sette possibilità, che darebbero luogo a 1536 tipi di informazioni differenti, un sistema dalla complessità notevole.

Alla oramai accettata interpretazione che vede nei quipu un sistema contabile si è affiancata, negli ultimi anni e con sempre maggiore vigore, l'ipotesi che essi potrebbero essere stati usati anche come forma di scrittura. Nel 1982 William Concklin, ricercatore associato presso il *Textile Museum* a Washington, D.C. documentò l'esistenza di quipu altamente perfezionati già durante l'*Orizzonte Medio*, ossia durante l'espansione dello Stato Wari, quasi 500 anni prima della formazione del *Tawantinsuyo*, lo stato inca. Sulla base di alcuni documenti risalenti alla conquista spagnola del Perù che lo lasciavano intendere, Concklin suppose che i quipu possedessero anche un significato letterario oltre a quello "numerico". Tale ipotesi era peraltro condivisa da Urton, che aveva intrapreso sin dagli anni '90 ricerche nella stessa direzione di Concklin, arrivando ad identificare, come si legge nell'articolo *Khipu Accounting in Ancient Peru* pubblicato sulla rivista "Science" nel 2005, un toponimo della città di Puruchuco (vicino Lima), rappresentato da tre nodi a forma di otto all'inizio del quipu.

Sulla scorta di alcune sue scoperte, che lo hanno portato ad individuare differenti morfologie e tipi di nodo (spiraliformi, orari e antiorari), Urton ha dedotto che una delle chiavi della codifica per i testi più complessi potrebbe risiedere nella posizione dei nodi e nella direzione dell'annodatura.

Il problema principale nell'interpretazione dei quipu consiste nel fatto che essi vennero considerati dai conquistadores e dai missionari spagnoli come una forma idolatria o di resistenza culturale alla colonizzazione, e pertanto essi non si preoccuparono mai di comprenderne il significato ma, al contrario, spesso vollero deliberatamente distruggere le basi della cultura inca, facilitati dal fatto che i quipu non erano diffusi come in occidente la scrittura, ma potevano essere letti soltanto da un gruppo esiguo ed elitario di persone, restio ad abbandonare la propria posizione di potere.

Negli ultimi anni il contributo della studiosa napoletana Clara Miccinelli, alla quale si è unita la professoressa Laura Laurencich Minelli dell'Università di Bologna, ha aperto nuovi orizzonti per la storia dei quipu e della conquista spagnola del Perù, attraverso la decifrazione di uno di questi, resa possibile dal ritrovamento di uno dei codici criptati, conservato nell'archivio dei gesuiti a Roma. In un manoscritto rinvenuto dalla stessa Miccinelli ed attribuito a Joan Antonio Cumis, un gesuita calabrese che operò in Perù,

si spiega come i quipu scampati alla distruzione da parte dei *conquistadores* furono chiusi all'interno di casse d'oro dagli stessi Inca e affondati nel lago Titicaca e in un lago della Valle dell'Orco, ipotesi suffragata dal gesuita napoletano Joan Anello Oliva, autore di *Historia del Reyno y provincias del Perú y varones insignes en santidad de la Compañia de Jesus*, pervenutaci tramite un manoscritto conservato nel British Museum Library di Londra. Il religioso ebbe l'occasione di conoscere un *quipocamayo* e sulla base di tale incontro scrisse:

Il quipu che serba i segreti della religione e delle caste ha una chiave di compilazione e composizione differente (...) Grazie alla dimestichezza che essi hanno con i fili, questi, li riavvolgono in nodi di differenti colori sino a formare il concetto desiderato.¹⁴

E tuttavia curiosamente Joan Anello Oliva si è scoperto essere anche estensore del manoscritto *Historia et rudimenta linguae piruanorum*, contenuto nel fondo Miccinelli e redatto con un codice numerico cifrato da due religiosi dell'Ordine di Sant'Ignazio di Loyola, indicati dalle sigle "JAC" e JAO" e successivamente identificati come gli stessi Joan Anello Oliva e Joan Antonio Cumis di cui si è parlato in precedenza. Nonostante il fatto che, vista l'entità delle scoperte, i contenuti degli studi derivati dal fondo Miccinelli siano spesso oggetto di discussione, sta diventando ormai ampiamente accettata l'idea che, come in ogni cultura o tradizione, anche i quipu possedessero un doppio livello di lettura: uno per le attività quotidiane, di uso comune, e uno riservato alle caste sacerdotali, avente forse anche funzione di scrittura.

Così come nei quipu peruviani, un intero linguaggio, sia letterario che matematico, viene scritto attraverso i nodi anche altre culture condividono l'espressione di un valore narrativo attraverso di essi. Nella Nuova Caledonia ad esempio, le relazioni diplomatiche si traducevano nelle diverse conformazioni dei nodi d'una corda di scorza di *banian* (*Ficus Benegalensis*); presso i Maori invece i fasci di cordicelle annodate servivano all'aedo per ricordare gli episodi della narrazione. Nel 1907 Victor Segalen, descriveva ne *Le isole dei senza memoria* le pratiche di un giovane cantore polinesiano:

Aiutava la sua memoria di adolescente con i soliti trucchetti che i maestri conoscevano bene e costruiva trecce di cordicelle i cui fili, tutti di diversa lunghezza con nodi ad intervalli regolari, uscivano da un sacchetto di tela. Ad occhi chiusi il recitante sgranava i nodi tra le dita; ogni nodo rappresentava il nome di un viaggiatore,

¹⁴ Animato C., Miccinelli C., *Quipu. Il nodo parlante dei misteriosi Incas*, Genova, ECIG Editrice, 1989.

di un capo o di un dio, e tutti insieme, le infinite generazioni. Il nome della treccia era ‘Origine del verbo’ perché sembrava far nascere le parole.¹⁵

Le stesse parole alle quali si richiama Calvino quando scrive le sue impressioni sulla mostra parigina *Nodi e legature* alla Fondazione d’Arti Grafiche e Plastiche di Rue Berryer, poi riprese e raccolte insieme ad altri saggi nel volume *Collezione di sabbia*. Da quella curiosa rassegna Calvino venne affascinato per la caratteristica del nodo di essere un elemento proteiforme, a cavallo tra il mondo delle idee e quello materiale; non a caso notò:

L’arte di fare nodi, culmine insieme dell’astrazione mentale e della manualità, potrebbe essere vista come la caratteristica umana per eccellenza, quanto e forse ancor di più del linguaggio (...) questo perché nei nodi l’intersezione di due curve non è mai un punto astratto ma è il punto in cui scorre o gira un capo della fune.¹⁶

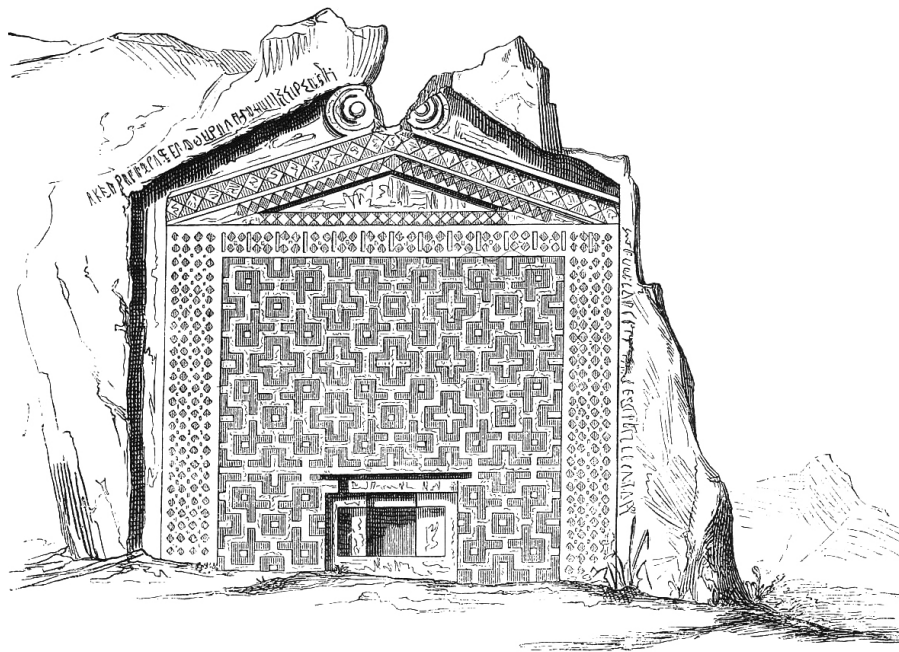
Per le sue caratteristiche morfologiche il nodo può essere strumentale sia alla trasmissione orale che a quella scritta, in quanto da un lato è strumento mnemonico, dall’altro vera e propria scrittura. Il valore mnemonico del nodo è in un certo senso congenito ad esso, permanendo anche nel modo di dire comune, si pensi alla consuetudine del “fare un nodo al fazzoletto”, un’espressione oggi forse un po’ datata ma ancora ampiamente diffusa.

Anche nell’ambito religioso il nodo svolge la funzione di ausilio mnemonico alla preghiera, basti pensare al rosario, che è una corda annodata o al *chotki* russo (analogo al *komboskini* greco) della preghiera esicastica, nota anche come Preghiera Continua o Preghiera del Cuore. L’esicismo, una dottrina e pratica ascetica diffusa tra i monaci dell’Oriente cristiano fin dai tempi dei Padri del deserto, e ancora viva sul Monte Athos e in alcuni altri monasteri ortodossi, utilizza la “Corda da preghiera” in maniera analoga al rosario cristiano, tuttavia una caratteristica che la differenzia da quest’ultimo è che essa è composta da nodi e non da grani e che la tessitura di una corda costituisce di per se stessa un’attività di preghiera analogamente a quanto avviene per la pittura delle icone. Esistono *chotki* di diverse lunghezze, misurate in nodi: da 33, 50, 100 o 300. Le corde da 100 o 300 nodi sono solitamente impiegate dai religiosi, quelle più piccole dai laici.

Il valore enumerativo del nodo è, inoltre, alla base del nodo marittimo, l’unità di misura della velocità navale, che deriva dalla tecnica utilizzata nell’antichità per calcolarla, ovvero contando i nodi che scorrevano lungo una fune in un periodo di tempo determinato.

¹⁵ Segalen V., *Le isole dei senza memoria*, Milano, Booklet, 2000.

¹⁶ Calvino I., *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1984.



Aspetti magico-religiosi dei nodi

Fin dall'antichità più remota sono stati associati al nodo importanti attributi simbolici, non a caso esso continua ad essere l'elemento centrale di numerose metafore e modi di dire comuni, ad esempio "avere il nodo alla gola" o "fare il nodo al fazzoletto".

Gottfried Semper definisce il nodo come «il simbolo tecnico più antico e l'espressione delle prime idee cosmogoniche sorte fra i popoli». Del resto la figura del "Tessitore Primordiale" è testimoniata in numerose cosmogonie, come pure l'immagine del Sole, che talora è stata interpretata come quella di «un ragno che secerne "capelli" luminosi dalla sua chioma raggiata per dar corpo alla tela del mondo».¹⁷

Nel mondo islamico il simbolismo del nodo (*'oqda*) è ambivalente: nel Corano lo si trova spesso associato alla magia e alla stregoneria, per lo stesso motivo i maghi sono definiti: "coloro che soffiano sui nodi" come riporta Malek Chebel nel *Dizionario dei simboli islamici*:

Di' : "Mi rifugio presso il Signore dell'Alba...contro il male di quelle che soffiano sui nodi contro il mahl degli invidiosi che invidiano".¹⁸

Pertanto si è soliti considerare i nodi malefici, qualora siano rivolti verso gli esseri umani, benefici laddove vengano usati per scongiurare un pericolo esterno, come possono esserlo i demoni e gli *jinn*. Ne deriva che il nodo è diventato uno dei simboli principali della difesa magica: dalle superstizioni e dalle tradizioni popolari emerge infatti l'esistenza di una diffusa magia del nodo; ad esempio l'usanza di farsi dei nodi alla barba per allontanare il malocchio o quella del cosiddetto "Matrimonio di rami" che pare permanga tuttora in alcune aree geografiche, secondo la quale, prima di partire per un viaggio, il marito lega ad un albero due rami: se al ritorno li trova nella stessa condizione, ne deduce che la moglie gli è stata fedele, mentre il caso

¹⁷ Violi A., *Capigliature. Passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Milano, 2008.

¹⁸ Chebel M., *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione*, Roma, Archeios Edizioni, 1997.

contrario è indicativo del tradimento. Anche in diversi paesi europei esistono tradizioni collegate al nodo: ad esempio l'uso dei marinai nordici di fare tre nodi ad un pezzo di corda o al proprio fazzoletto: un primo nodo per ottenere vento favorevole, un secondo per imprigionare la tempesta e il terzo per conservare la bonaccia.

Nel mondo arabo in genere si pensa che il nodo protegga dal male, ma che possa anche procurarne: il discrimine tra una valenza e l'altra dipende dal verso dato alle forze che compongono l'annodamento.

In Bielorussia e in Carelia lo stregone usava annodare le spighe di grano per vendicare qualcuno, ponendo degli steli annodati sul ciglio della strada, in altre regioni, invece, veniva messo dopo la mietitura un fascio di grano sul terreno per propiziare il rinnovamento e ci si riferiva a tale pratica come "annodare la barba a Ilja".

La tradizione popolare maghrebina, per esempio, suggerisce di legare degli stracci ben visibili ai rami degli alberi, al fine di stabilire una connessione positiva con l'aldilà, con analoghe valenze la stessa tradizione richiede che agli spaventapasseri siano legate delle strisce di tessuto colorato, che agitate dal vento simuleranno la vita.

Anche in questo caso come in altri, tra i quali alcuni di quelli citati in precedenza relativamente al mondo islamico, il significato dell'annodamento è ambivalente, esso è cioè indicativo sia di valori propiziatori che latore di malefici. Ad esempio i capelli, convenzionalmente associati all'energia vitale, costituiscono spesso, accanto ai tessuti, la materia prima dei più comuni nodi praticati in stregoneria. Per entrambi gli elementi essi agiscono come rappresentativi degli attributi delle persone in oggetto, e i nodi materializzano la possibilità di imprigionarne o scioglierne alcuni aspetti.

Il legame dei capelli con la tessitura è in particolare molto stretto: il cappello è stato quasi sicuramente il primo filo della storia, che ha permesso alla creatività umana di produrre una tecnologia dalle molteplici e svariate evoluzioni tra le quali il nodo e l'annodamento, dai quali a sua volta è scaturita la tessitura. Sono in tal senso numerosissimi i miti e le fiabe che analizzano il tema della tessitura e le sue implicazioni simboliche, basti pensare alla Bella Addormentata o al filo di Arianna e alla tela di Penelope.

Nelle pratiche magiche si distinguono vari tipi di nodi e di legami. E' noto infatti come in numerose culture si ritenga che fare dei nodi possa influire sull'esito positivo o negativo di determinati eventi, si pensi ad esempio alla credenza medievale secondo la quale il legare i pantaloni agli uomini li avrebbe resi impotenti, oppure alle tradizioni che riguardano il parto, non a caso anche Ovidio narra che quando lo si voleva favorire si era soliti sciogliere i capelli alla partoriente. E del resto il nodo è comunque in qualche

misura legato alla nascita, basti pensare alla separazione dalla madre, che avviene attraverso l'annodamento del cordone ombelicale.

Già tra i Greci e i Romani la diffusione di ornamenti in forma di treccia, spirale o nodo era legata ad una funzione protettiva.

Una tradizione simile si ritrova in Giappone dove la donna, una volta sposata, si annodava sul ventre la cintura che prima portava legata sulle terga. Durante la gravidanza poi, a partire dal terzo mese, si cingeva con il perizoma del marito, un elemento che indicava la partecipazione di questi alla gravidanza della moglie ma anche un auspicio per un parto facile.

Il valore simbolico dei nodi è stato oggetto di indagine da parte di diversi autori, in particolare Guénon ed Eliade. Il primo in *Simboli della Scienza Sacra* scrive proprio a proposito del simbolismo dei nodi:

Così il filo o il suo equivalente può ripiegarsi su sé stesso in modo da formare intrecci e nodi; e nel complesso della struttura ogni nodo rappresenta il punto in cui agiscono le forze determinanti la condensazione e la coesione di un "aggregato" che corrisponde a questo o a quell'altro stato di manifestazione, di modo che si potrebbe dire che è il nodo a mantenere l'essere nello stato considerato e che il suo scioglimento provoca la morte immediata a tale stato.

Per via della sua stessa natura il nodo evoca una pluralità di valori semantici, dai quali scaturiscono numerosi ulteriori significati metaforici. Si pensi, ad esempio, a quanto spesso il nodo venga usato da Dante e in quante diverse accezioni:

O dolce padre, che è quel ch'i' odo?",
comincia' io; ed elli: "Ombre che vanno
forse di lor dover solvendo il nodo."¹⁹

Dove il nodo indica con ogni probabilità l'obbligo delle anime a scontare la loro pena prima di essere ammesse al Paradiso, oppure:

O frate, issa vegg'io", diss'elli, "il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!"²⁰

¹⁹ Alighieri D., *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Di Salvo T., Milano, Zanichelli Editore, 1993, XXIII canto, vv. 13-15.

²⁰ Alighieri D., *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di Di Salvo T., Milano, Zanichelli Editore, 1993, XXIV canto, vv. 53-57.

Dove sembra indicare indicare una qualche forma di ostacolo. Si può così notare come anche in Dante il nodo possieda quella stessa ambivalenza di cui si è parlato prima, variando la sua accezione positiva o negativa in relazione all'atto del legare o dello sciogliere; la prima, in particolare, può a sua volta interpretarsi in modo ambivalente, a seconda del contesto.

Presso alcune culture il nodo assume talvolta anche valore di morte, ad esempio, nella mitologia indiana, nodi, lacci e corde sono attribuiti di *Yama*, *Deva* della morte, “colui che irrimediabilmente trattiene con sé”, e signore degli inferi; ma anche dei demoni e delle malattie.

Per gli *Arunta* Australiani una corda è utilizzata dai demoni per serrare l'anima degli uomini uccidendoli. Mircea Eliade parla dei poteri di *Varuna*, “il più invincibile degli dei” che possiede come arma e attributo principale la “*maya d'Asura*”, come è nota la sua magia, creatrice di forme e di illusioni e attraverso la quale egli amministra il mondo.

Tale arma è spesso rappresentata sotto forma di nodo o laccio e rende *Varuna* signore dei vincoli, il che è in qualche modo contenuto nella radice stessa del nome.

Eliade infatti annota che:

Tuttavia è soprattutto *Varuna* che ha il potere magico di legare a distanza gli uomini o di slegarli; ciò è vero a tal punto che si è perfino spiegato il suo nome in rapporto a questa capacità di legare; infatti rinunciando all'etimologia tradizionale (*varvrndi*, “coprire”, “rinchiudere”) che metteva in evidenza il suo carattere uraniano, oggi si tende piuttosto a seguire l'interpretazione proposta da Petersson e accettata da Guntert e da Dumezil e ci si riporta a un'altra radice indoeuropea *uer*, “legare” (sanscrito *varatra*, “correggia, corda”, lettone *weru*, *vert* “infilare, ricamare”, russo *verenica*, “fila ininterrotta”). *Varuna* viene rappresentato con una corda in mano e, nelle cerimonie, tutto ciò che lega, a cominciare dai nodi, viene detto varuniano.²¹

Un significato particolare possiede poi il cordone ornato dai cosiddetti “nodi d'amore” che cinge la parte superiore dei templi massonici, all'interno del quale, i nodi simboleggiano l'unione dei Massoni di tutto il mondo, indipendentemente dal ceto, dalla razza e dalla religione.

I nodi che ornano il cordone sono sette, e sono comunemente conosciuti come “nodi Savoia”, in virtù del fatto che sono raffigurati nello stemma araldico di tale casata nobiliare (l'importanza che tali nodi rivestono per la casa Savoia è testimoniata dal fatto che essi ornano il Collare dell'Annunziata, massima onorificenza concessa).

²¹ Eliade M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, op. cit.

Il nodo massonico rappresenta simbolicamente l'unione tra creatura e Creatore, quindi l'essere umano e il Grande Architetto dell'Universo.

Una interessante interpretazione del simbolismo del cordone annodato è stata data da Jean Marie Ragon in *Rituel du grade de compagnon*:

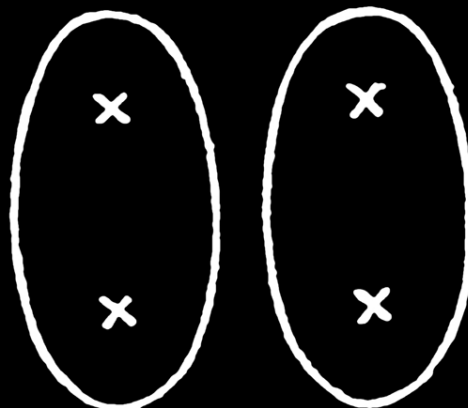
Immagine dell'unione fraterna che lega con una catena indissolubile tutti i Massoni del globo, senza distinzione di religioni né di condizioni. I nodi intrecciati simboleggiano pure il "segreto" che deve circondare i nostri misteri.

La sua attenzione circolare e senza discontinuità indica che l'impero della Massoneria, o il regno della virtù, comprende l'universo nel simbolo di ogni Loggia. Il cordone a nodi ricorda anche le fasce gialle, verdi, azzurre e bianche dei templi egizi oltre che le fasce bianche, rosse e azzurre delle antiche chiese di Francia, sulle quali i signori, alti giustizieri, applicavano i loro stemmi, e che, in questi monumenti sacri destinati a un culto solare, rappresentavano lo Zodiaco.²²

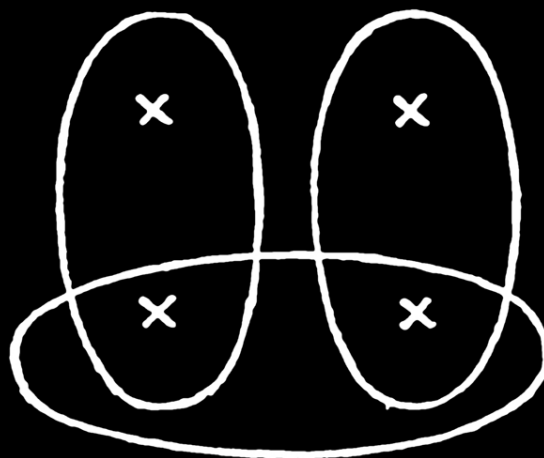
In un'altra interpretazione tale cordone, svolgendosi intorno al perimetro del tempio, unendo le due colonne, Boaz e Jachin, per poi terminare con due nappi, rappresenta simbolicamente il percorso iniziatico, dove i nodi, generalmente 7 o 9 costituiscono gli impedimenti che si possono incontrare nella via iniziatica e che è necessario superare per accedere al livello successivo.

²² Ragon J.M., *Rituel du grade de compagnon*, Parigi, Teissier et Cie, Libraires-Editeurs, 1860.

38. "You only need to look at the figure



to see that $2 + 2$ are 4."—Then I only need to look at the figure



to see that $2 + 2 + 2$ are 4.

Scienza del nodo

Il nodo occupa una posizione preminente anche all'interno delle discipline scientifiche: una branca della matematica, la topologia, studia le proprietà delle “figure e delle forme che non cambiano quando viene effettuata una deformazione senza “strappi”, “sovrapposizioni” o “incollature”.

Dal punto di vista della topologia, un nodo è “la versione formale e standardizzata di un cappio formato da un filo unidimensionale che si attorciglia in uno spazio tridimensionale e rappresenta una delle configurazioni fondamentali offerte dalla natura secondo il punto di vista matematico”.

Un nodo matematico è sostanzialmente una curva semplice chiusa nello spazio tridimensionale, che rappresenta la modellizzazione di un nodo di corda molto fine, avente gli estremi incollati. Due nodi sono considerati tra loro equivalenti quando si possono deformare l'uno nell'altro senza che il nodo venga sciolto, tagliato e reincollato, ovvero se i due nodi sono collegati da una isotopia. L'isotopia è, a sua volta, un movimento continuo del nodo che, differentemente dall'omotopia richiede che esso resti costantemente nella sua condizione. La branca della topologia che studia i nodi è la teoria dei nodi, che ha applicazioni anche in fisica, chimica e biologia. Un primo accenno di sistematizzazione della teoria dei nodi avvenne ad opera del matematico francese Alexandre-Théophile Vandermonde, (il quale è noto principalmente per aver introdotto il determinante), nel XVIII secolo, ma si dovette attendere la fine del XX secolo per vedere formalizzata la teoria dei nodi, anche in conseguenza della sua accresciuta importanza per la fisica teorica, in particolare per la formulazione della teoria delle supercorde.

Matematicamente, un nodo può essere descritto come una mappa

$$S^1 \rightarrow S^3$$

dalla circonferenza S^1 (cioè una sfera 1-dimensionale) nella sfera 3-dimensionale S^3 . Più in generale, un nodo k -dimensionale è una funzione

$$S^k \rightarrow S^{k+2}.$$

Come nel caso unidimensionale, si suppone generalmente che la funzione sia differenziabile e si considerano equivalenti due nodi che siano collegati tramite un'isotopia. Un nodo matematico viene solitamente descritto attraverso un diagramma, cioè una sua proiezione ortogonale avente un'interruzione ad ogni incrocio del ramo più lontano dal piano di proiezione. Ovviamente, è

necessario specificare per ciascun incrocio quale delle due strisce è passante. Uno stesso nodo è descrivibile attraverso una molteplicità di diagrammi diversi mentre il numero di incroci necessari per descriverlo è una misura usata per indicarne la complessità: esistono, a partire dalla fine del XIX secolo, delle tabelle di nodi con numero crescente di incroci. Tuttavia un problema fondamentale di queste schematizzazioni consiste nel determinare quando due diagrammi identificano lo stesso nodo. La teoria dei nodi si è occupata a lungo di questo problema senza pervenire, fino ad oggi, ad una risposta esauritiva. Ciò è dovuto al fatto che non è stato ancora trovato un algoritmo rapido che risolva brevemente tale problema. Le problematiche che interessano la denominazione e la classificazione dei nodi si sono rivelate inoltre di estrema difficoltà. La matematica non rappresenta comunque, come accennato in precedenza, l'unica disciplina scientifica all'interno della quale i nodi occupino uno spazio preminente. Un caso eloquente è rappresentato dalla teoria delle superstringhe, che si pone come tentativo di formulazione di una teoria del tutto (ovvero una teoria capace di riunire la relatività e la meccanica quantistica), la quale considera tutte le particelle e le forze fondamentali della natura come “vibrazioni” di sottilissime stringhe (o corde) supersimmetriche (la denominazione più corretta è infatti “teoria supersimmetrica delle stringhe”) i monopoli all'origine delle quali sono microscopici nodi generati dai campi di Higgs, che danno luogo ad annodamenti. Le stesse superstringhe, inoltre danno luogo ad annodamenti attraverso la reciproca interpolazione. In *Labirinti. L'affascinante storia dei labirinti, il loro significato, la chiave segreta che ne svela l'energia*, Patrick Conty afferma come:

La teoria dei quanti favorisca l'abbandono della geometria ma, stranamente, riappare la teoria dei nodi: le matematiche utilizzate nella meccanica dei quanti si rivelano essere le stesse adoperate nella teoria dei nodi.²³

Abbiamo così appurato come la fortuna dei nodi non si limiti unicamente alla sfera simbolica, religiosa o antropologica ma interessi, con peso equivalente contesti disciplinari apparentemente distanti quali possono essere la matematica, la fisica e la biologia. Tra i primi ad interessarsi delle formulazioni scientifiche riguardanti i nodi figura Carl Friedrich Gauss la cui teoria dei nodi diede origine, negli anni 1870-1882, ad una nuova branca della matematica. I fisici Lord Kelvin e G. Tait ipotizzarono invece che tutta la materia fosse costituita da forme nodali, dove gli atomi erano costituiti da vortici annodati di etere, ed inoltre che a differenti tipologie di nodi si po-

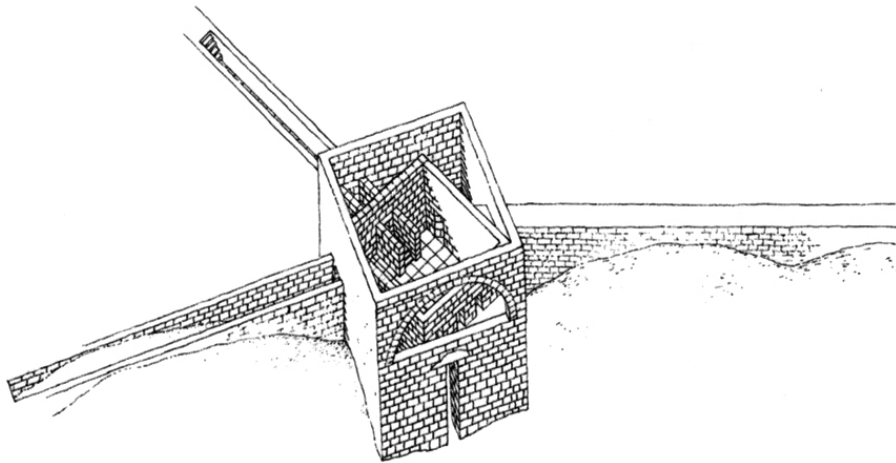
²³ Conty P., *Labirinti. L'affascinante storia dei labirinti, il loro significato, la chiave segreta che ne svela l'energia*, Casale Monferrato, Editore Piemme, 2003.

tessero associare altrettanti tipi di atomi. Alla luce di questa teoria i legami atomici si sarebbero spiegati come reciproci annodamenti fra le particelle. Tale teoria stimolò uno studio sui tipi di nodo, a seguito del quale, Tait intraprese una lunga opera di classificazione e sistematizzazione volta a spiegare le differenti morfologie degli annodamenti e la materia corrispondente. La teoria cadde in disuso a seguito dell'introduzione del modello di Bohr, dove gli atomi sono concepiti come miniaturizzazioni del sistema solare. Nell'ambito scientifico inoltre, il nodo rappresenta tanto l'intersezione dei percorsi quanto quella delle possibilità e come tale, all'interno di quest'ultima, ogni annodamento genera un numero di varianti costituenti un labirinto o insieme sistemico, che può andare anche a costituire una rete, analogamente a quanto avviene per la sua controparte fisica. La differenza è che in questo caso vengono prodotti complessi algoritmi come i numeri ciclomatici, che definiscono la complessità dei labirinti. Come nota Maria Cristina Fanelli in *Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*:

Il labirinto infatti, una volta tradotto in grafo (oggetto astratto costituito da un insieme X di punti, detti anche nodi, e da un insieme di N linee che congiungono tali punti) assume una configurazione a rete (...) La rete è un oggetto topologico costituito da nodi che possono essere oggetti qualunque: luoghi memorie, centri di smistamento o corrispondenza- e da collegamenti a due a due: un collegamento è inerente a due nodi e può essere orientato o meno da un nodo all'altro.²⁴

Non è un caso che le geometrie nodali di cui è composta l'arte di Eielson, delle quali parleremo a breve, siano spesso usate come illustrazioni per libri specialistici di contenuto scientifico. Un interessante ponte tra la fortuna artistica del nodo quella scientifica è inoltre rappresentata da una tesi, sostenuta dai ricercatori Peter J. Lu e Paul J. Steinhardt ed esposta sulla rivista "Science" all'interno di un saggio dal titolo *Decagonal and Quasi-Crystalline Tilings in Medieval Islamic Architecture*, relativa alla matematica che presiede le decorazioni aventi per soggetto intrecci e annodamenti. Tale ricerca, basata sullo studio dei *pattern* decorativi dell'architettura islamica del 1200, dimostra come la complessità dei motivi ad intreccio fino ad oggi attribuita ad una maestria artigianale che realizzava in loco tutti gli aggiustamenti formali utili a realizzare il motivo, sia in realtà da attribuire a complesse formule matematiche, i cui esiti anticiperebbero di oltre 500 anni i pattern quasi-cristallini scoperti in occidente, per la prima volta, nel 1970 dal fisico inglese Roger Penrose.

²⁴ Fanelli M.C., *Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*, San Marino, Il Cerchio, 1997.



FROM L.W. TO C.A.

Spazio, percorsi, decorazioni annodati

Il nodo costituisce un tema ricorrente tra i motivi decorativi, a partire dalle sue forme più semplici fino agli intrecci più complessi.

I nodi disegnati, ai quali a volte ci si riferisce come arabeschi, presenti in tutto il mondo e in tutte le epoche, sono esaltati dall'immaginazione dell'artista fino a divenire "insolubili" oppure diventano latori di messaggi più complessi del mero artificio estetico, quando il semplice segno base, rappresentato dal filo o dalla linea, sublima in una trama indistricabile generatrice di infinite forme "specializzate" e complesse.

In *Segni & simboli. Disegno, progetto e significato*, Adrian Frutiger fa riferimento alla "forma intrecciata o intessuta", la quale:

Occupava un posto importante nelle rappresentazioni simboliche. Si possono intrecciare insieme alcuni semplici intrecci geometrici producendo sempre un forte effetto di legame che può essere attribuito a un contenuto simbolico.²⁵

Nella cultura Celtica ad esempio gli intrecci e gli annodamenti sono spesso ritenuti veicolo di un messaggio simbolico che a volte trascende il semplice valore estetico. L'arte celtica è infatti celebre per l'uso ornamentale di curve, spirali, motivi zoomorfi e nodi che si intrecciano tra loro con variazioni infinite dando luogo ad uno stile artistico peculiare.

Prima della diffusione del Cristianesimo nell'area (circa 450 dC), l'apparato decorativo pagano era perlopiù limitato a motivi geometrici come spirali e meandri; è infatti opinione diffusa che la religione originaria dei Celti non permettesse raffigurazioni di animali, piante ed esseri umani. A partire dall'Età del Bronzo, l'arte celtica incorpora un repertorio crescente di forme con particolare predilezione per quelle curvilinee, a volte astratte, altre volte stilizzate, tuttavia è solo nel disegno dell'era cristiana che compaiono gli annodamenti, tra i quali celeberrimi sono quelli contenuti nel libro di Lindisfarne, il primo manoscritto miniato dove questi motivi sono utilizzati.

A tale repertorio si aggiungeranno in seguito anche raffigurazioni della

²⁵ Frutiger A., *Segni & simboli. Disegno, progetto e significato*, Roma, Stampa alternativa e graffiti, 1996.

figura umana, della flora e della fauna, forse su influenza delle tradizioni artistiche dei Pitti, ma anche delle tradizioni scandinave e germaniche la cui arte compendia sia intrecci che motivi animali. Resta comunque il fatto che in nessuna delle aree citate poc'anzi il motivo dell'intreccio ebbe diffusione e sviluppi così fiorenti come in Irlanda, raggiungendo un grado di complessità sconosciuto alle culture che utilizzavano schemi a corde intrecciate; è inoltre significativo sottolineare come il tema dell'intreccio o del nodo, era pressoché sconosciuto al repertorio artistico celtico finché di colpo non lo si ritrovò diffuso praticamente in tutta la corrispondente area culturale.

Un'ipotesi alternativa sull'origine dei nodi celtici individua nei manoscritti copti del Nord Africa, che approdarono in Irlanda a metà del VI secolo d.C., il modello di riferimento per tale tipologia di motivi, sulla base di alcune somiglianze stilistiche e tecniche, specie per quanto riguarda l'uso del colore, tra i prodotti dell'area celtica e quelli mediorientali. Vengono talvolta citati anche esempi Romani e Germanici come possibile riferimento iconografico e tuttavia, a differenza di quello romano o germanico, il nodo celtico non possiede né inizio né fine, una caratteristica che è invece riscontrabile nei manoscritti copti.

In ogni caso furono perlopiù i monaci d'Irlanda, forse il paese più recettivo nei confronti della tradizione artistica di origine celtica, a cristianizzare il precedente repertorio iconografico, utilizzandolo come ispirazione nei molti codici miniati. La permanenza di tali modelli anche dopo l'evangelizzazione si nota nei primi manoscritti cristiani, dai quali risulta evidente la contiguità figurativa tra l'arte cristiana e quella pagana.

Tra questi celeberrimi sono il Libro di Kells, risalente all'inizio del IX secolo d.C e il Libro di Durrow, un vangelo che potrebbe risalire agli anni 666-675 d.C, due capolavori (entrambi custoditi nella biblioteca del Trinity College a Dublino) nei quali i contorni geometrici e le lettere delle pagine miniate racchiudono infinite teorie di linee attorcigliate.

In tempi recenti gli studi in materia hanno ritenuto inesatto adoperare il termine celtico in riferimento a tale stile; al suo posto molti ricercatori ritengono preferibile la definizione di "stile insulare".

Comunemente si suole distinguere gli annodamenti celtici in due categorie:

- 1) Annodamenti costituiti da linee generanti percorsi senza inizio né fine.

Essi seguono tutti due regole fondamentali (necessarie anche per riconoscere l'attendibilità di tutto ciò che viene oggi definito "nodo celtico").

La prima prevede che la corda che origina il nodo segua il percorso "so-

pra-sotto”; ogni volta che ne incrocia un’altra non può mai passare, più di una volta, tanto sopra quanto sotto. Non è mai possibile più di un passaggio sullo stesso punto.

La seconda prevede che nello stesso punto non si possano incrociare più di due corde.

2) Annodamenti con motivi animali o zoomorfi.

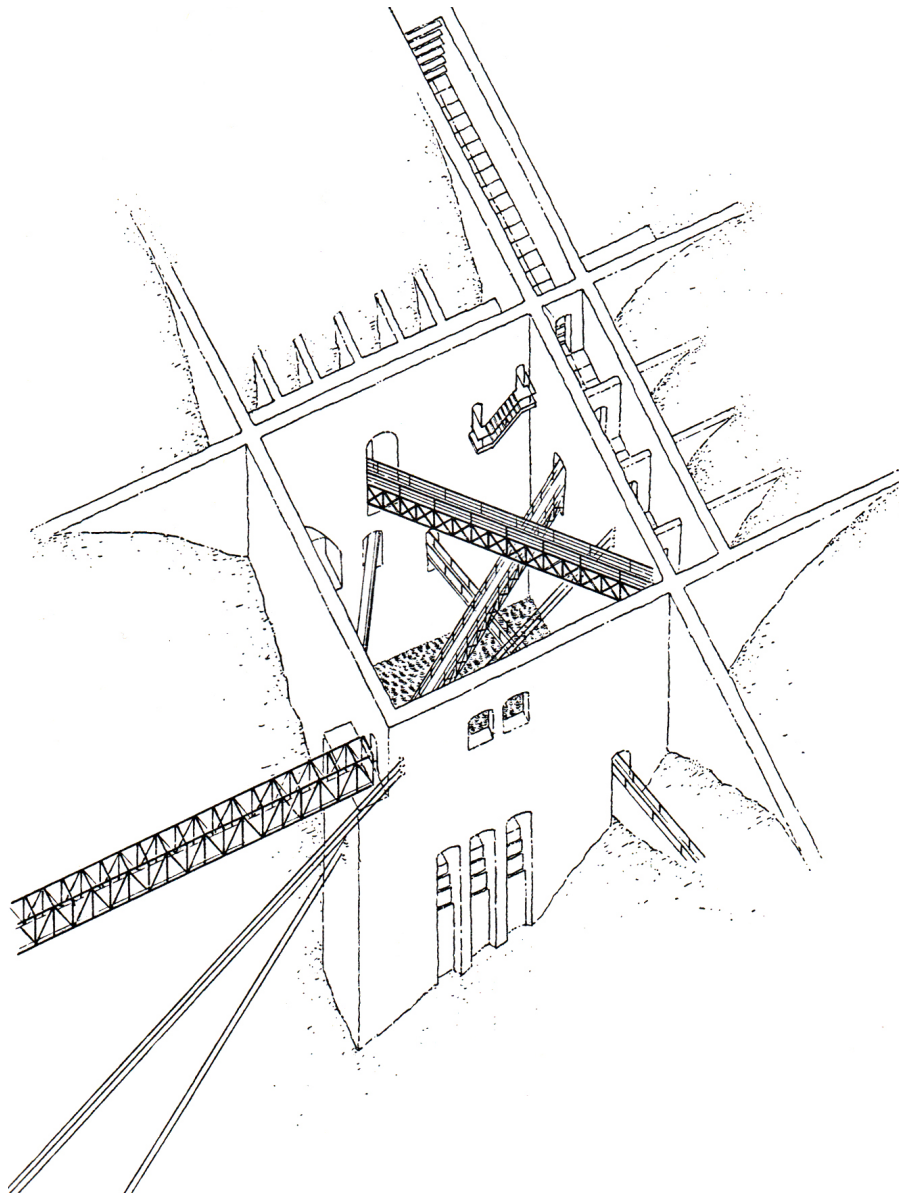
Questa categoria di disegni mantiene la precedente regola del “sopra-sotto”, nonostante sia più difficile attenersi data la complessità dei soggetti. Inoltre questo tipo di annodamento possiede solitamente una fine che, dato il soggetto del disegno è rappresentato da una coda, una testa o una zampa.

Con l’avvento del dominio vichingo la diffusione dei nodi celtici iniziò a declinare, pur continuando ad permanere, in forma ridotta, lungo tutto il corso evolutivo dell’arte nordeuropea, fino ad arrivare, per vie traverse, all’Art Nouveau e alla modernità.

La fortuna artistica del motivo a nodi non si limita all’arte tardoantica, ma accompagna, con vari gradi di intensità, tutta la storia dell’arte.

Nella “Vergine con Bambino” di Giotto, oggi esposta alla National Gallery di Washington, il nodo costituisce un sottotema dell’intera composizione. Nel dipinto è presente infatti un’aureola costellata da dodici Nodi di Salomone, che adorna il capo della Madonna e, tanto il velo quanto la veste, sono decorati da nodi, analogamente al manto di Gesù Bambino.

La serie dei *Sechs Knoten* (Sei Nodi) di Albrecht Dürer è composta da sei xilografie raffiguranti nodi formati da complessi intrecci geometrici. Il motivo principale degli annodamenti è originato da una linea bianca ininterrotta, dipinta su fondo nero, e ripresa nelle figure minori poste ai quattro angoli del disegno. Alcune delle incisioni, chiamate “nodi”, recano al centro la firma dell’autore, inscritta in un medaglione, in maniera analoga a quanto avviene nel grande affresco leonardesco dipinto sulla volta della Sala “delle Asse” al Castello Sforzesco a Milano (detta così dalle assi o tavole di legno che rivestivano la parte inferiore delle pareti), che raffigura una radura formata da sedici alberi, i rami dei quali danno vita, attraverso una complessa teoria di annodamenti, all’emblema vinciano del nodo, che cinge e racchiude il blasone di Ludovico il Moro e della sua sposa, signori di Milano e suoi committenti. L’elemento del riquadro, raffigurato anche nei *Sechs Knoten*, e analogo a quello che contiene le parole *Accademia Leonardo Vinci*, è il motivo per cui tradizionalmente si ritiene che la serie sia derivata dall’incisione leonardesca. Tuttavia relativamente ai nodi di Leonardo, ritenuti dal Vasari



semplici vezzi, l'iconografia moderna si è a lungo interrogata, in particolare, sul significato dell'iscrizione "*Achademia Leonardi Vinci*", che essi racchiudono, la quale evocherebbe l'idea di una ipotetica "accademia" che Leonardo avrebbe fondato a Milano, con il patrocinio di Ludovico il Moro. Benché non siano stati rinvenuti documenti che attestino con certezza l'esistenza di questa accademia leonardesca a Milano, alcuni recenti studi sembrano avvalorare tale ipotesi.

Per quanto riguarda i nodi leonardeschi risulta interessante la lettura che ne fa in *L'iconografia dei "nodi" di Durer e della "Concatenazione" di Leonardo*, Ananda K. Coomaraswamy il quale constata che

Il senso del "*puzzle* decorativo" di Leonardo -che dal punto di vista orientale deve essere considerato un mandala- sarà compreso solo se considerato come la proiezione sul piano di una costruzione che noi osserviamo dall'alto.

E del resto è proprio Coomaraswamy, attraverso il succitato articolo del 1944, ad influenzare la lettura posteriore delle decorazioni leonardesche, suggerendo un'associazione tra il nodo e il labirinto, inteso come percorso iniziatico

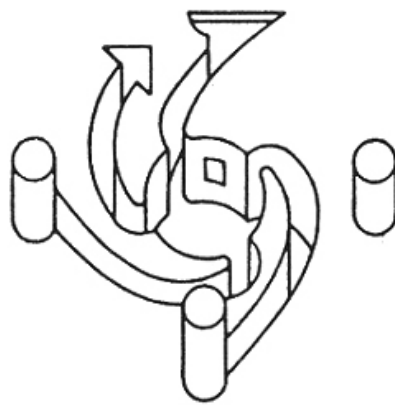
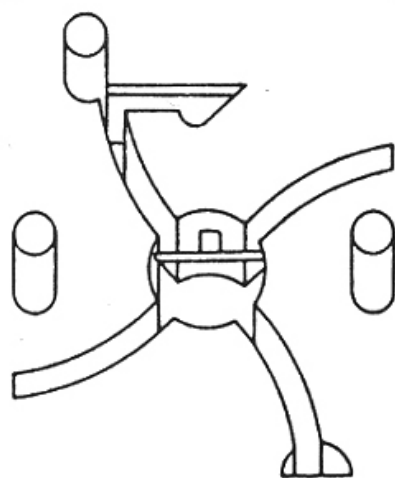
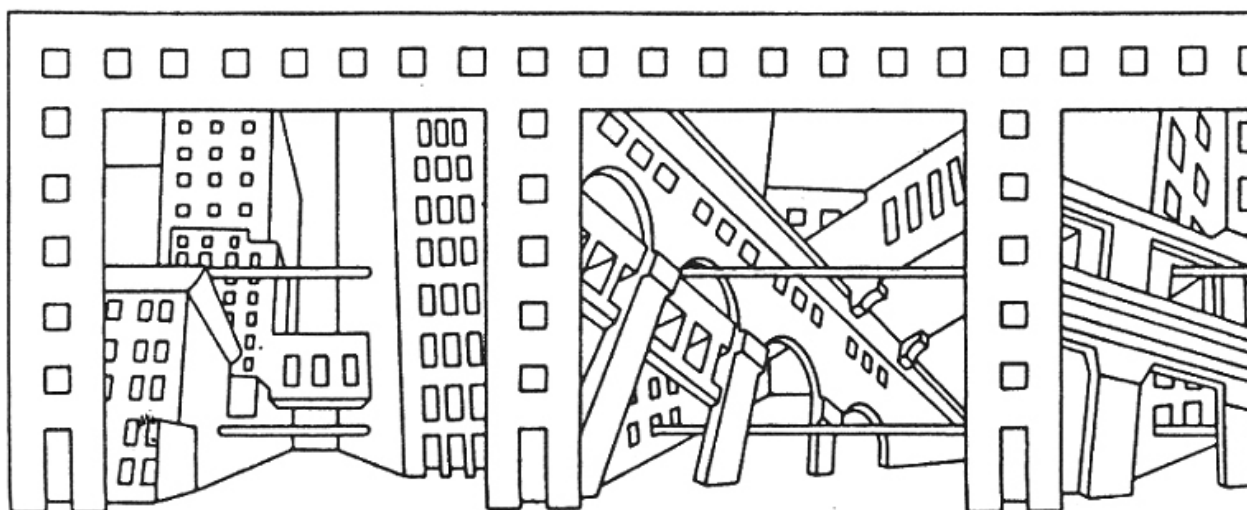
Un altro esempio emblematico della fortuna del nodo all'interno del mondo dell'arte è rappresentato dal "Ritratto di Gentiluomo col labirinto" di Bartolomeo Veneto, eseguito verso il 1510; nel dipinto, permeato di forti implicazioni esoteriche, il labirinto simboleggia il silenzio e il riserbo, e viene collocato sul petto del gentiluomo proprio per suggerire i segreti che egli cela. Quale ulteriore elemento misterico spicca poi sull'abito, adoperato a mo' di motivo decorativo, il nodo di Salomone, forse per indicare l'eternità.

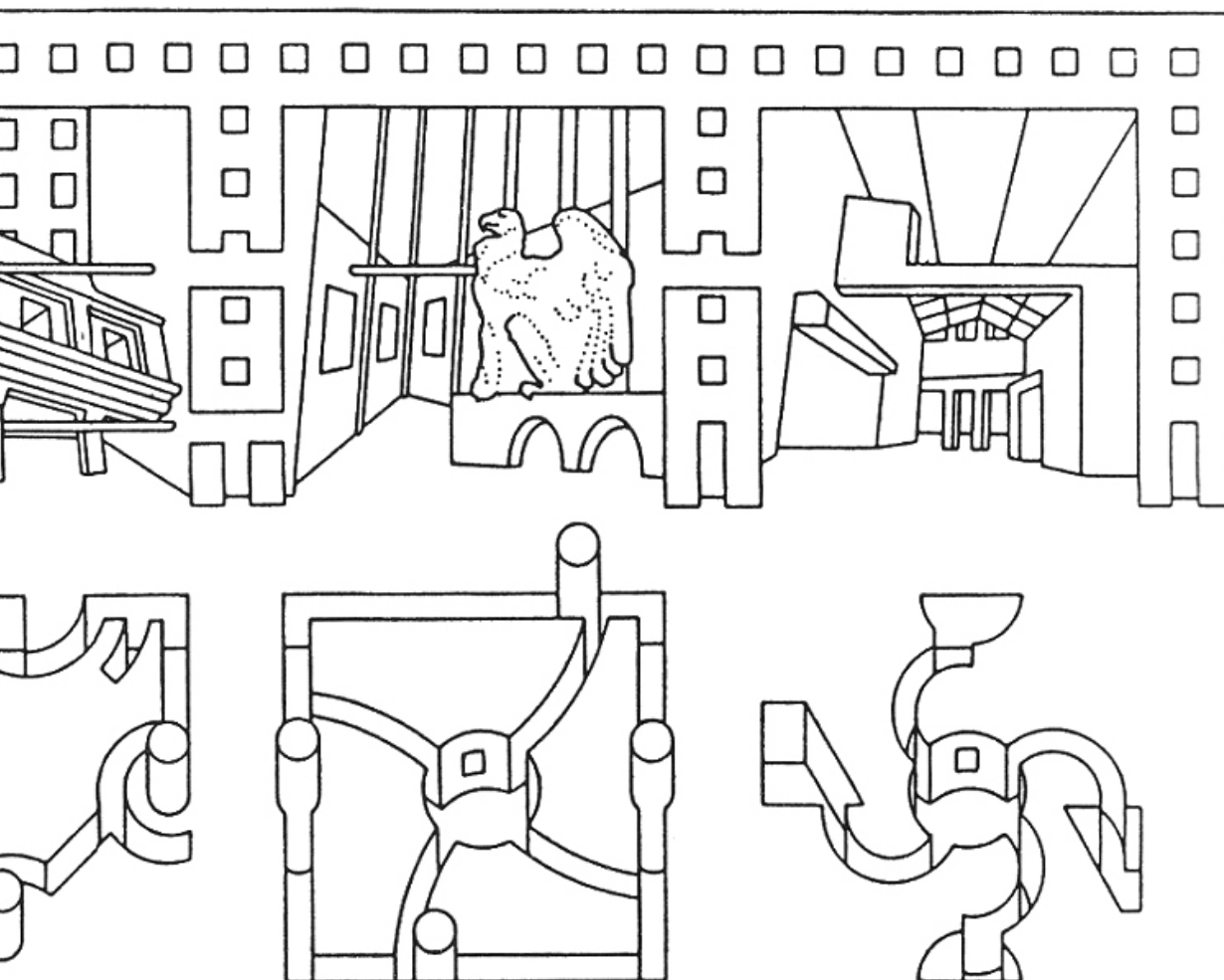
Anche in termini spaziali il nodo possiede importanti implicazioni simboliche, in particolare laddove esso rappresenta l'intersezione dei percorsi e, in senso lato, il percorso stesso.

Sono a tal proposito indicativi i "giardini di nodi" inglesi, diffusi a partire dal periodo Tudor fino ai giorni nostri, l'origine dei quali va forse ricercata nei motivi celtici descritti in precedenza o nell'estetica geometrizzante mutuata dal Rinascimento italiano. Tali giardini venivano realizzati perlopiù all'interno delle aree dedicate agli orti o alla coltivazione delle piante officinali ordinandole in un insieme dal forte valore estetico.

I Tudors costruirono molte importanti residenze, nella progettazione delle quali ebbero un ruolo preminente la geometria e la proporzione, che attraverso i giardini vennero esaltate con particolare enfasi.

L'interesse verso i giardini di nodi non nasceva, in ogni caso, dalla mera necessità di appagare esigenze estetiche, ma si inseriva in un *humus* culturale





che coniugava aspetti ludici ed aspetti simbolici, basti pensare al giardino di nodi presente nella commedia di Shakespeare *Pene d'amor perdute*.

Un modello particolarmente interessante di giardino di nodi è costituito dal disegno chiamato “nodo dei veri amanti”, spesso presente nei giardini delle coppie di neosposi.

Anche alcuni dei giardini di nodi Tudor sottintendevano l'amore simbolico, altri invece erano fatti per contenere al loro interno un'iniziale o un blasone, altri ancora sublimavano il disegno delle aiuole nel gioco labirintico dei percorsi.

E proprio nel percorso risiede la segreta simmetria che può intuirsi fra nodi e labirinti, a partire da alcune rappresentazioni grafiche degli uni e degli altri, fino ad arrivare ai miti che li collegano, *in primis* il filo, indispensabile tanto ad esprimere la natura dei percorsi e la loro intersezione quanto ad orientarsi al loro interno.

Non a caso in relazione al rapporto tra nodi e labirinti Ananda K. Coomaraswamy osserva che:

Le linee dei nodi si sovrappongono e si intersechino non implica alcuna differenza di principio, ma rappresenta una trasposizione dell'idea di labirinto in forma di tessuto e in tre dimensioni.²⁶

E non è neppure un caso che la biblioteca de *Il nome della rosa* di Umberto Eco possa essere risolta attraverso l'interpolazione di nodo e labirinto:

Per trovare la via di uscita da un labirinto non vi è che un mezzo. A ogni nodo nuovo, ossia mai visitato prima, il percorso di arrivo sarà contraddistinto da tre segni. Se, a causa di segni precedenti su qualcuno dei cammini del nodo, si vedrà che quel nodo è già stato visitato, si porrà un solo segno sul percorso di arrivo. Se tutti i varchi sono già stati segnati allora bisognerà rifare la strada, tornando indietro. Ma se uno o due varchi del nodo sono anche senza segni, se ne sceglierà uno qualsiasi, apponendovi due segni. Incamminandosi per un varco che porta un solo segno, ve ne apporteremo altri due, in modo che ora quel varco ne porti tre. Tutte le parti del labirinto dovrebbero essere state percorse, arrivando a un nodo, non si prenderà mai il varco con tre segni, a meno che nessuno degli altri varchi sia ormai privo di segni.

E proprio il concetto di tridimensionalità che il nodo evoca ci rammenta

²⁶ Coomaraswamy A.K., *Sapienza orientale e cultura occidentale*, Milano, Rusconi, 1975.

come molte rappresentazioni di nodi siano costituite da un motivo centrico ripetuto su di un piano, che interseca un motivo ortogonale. Tale struttura altro non è se non la sintesi delle due rappresentazioni dello spazio illustrate poc'anzi: la rappresentazione ortogonale e quella radiale. Ma nello spazio cartesiano tanto il nodo quanto l'annodamento non traducono unicamente il mero dipanarsi del percorso: essi esprimono l'idea dell'incastro o della connessione tra le parti, anche strutturali. Come annota Giuseppe Fallacara in *Verso una progettazione stereotomica*:

Questo concetto (l'intreccio) ci consente per traslato di riferirci all'origine tessile dell'architettura, ove il nodo dei tessuti rappresenta una prima forma di ornato seriale e a valenza costruttiva, e di concepire quella che Gottfried Semper definiva come decorazione parietale. La traduzione in valenza estetica della connessione dei conci di una volta è quindi il compito dell'ornato spaziale che, attraverso il concetto dell'annodare elementi separati, restituisce un senso di saldezza strutturale e visiva.²⁷

La fascinazione del nodo sugli architetti ha una storia lunga e complessa, che si alterna tra la celebrazione dell'aspetto tecnico (il nodo tettonico o il nodo strutturale) o quello filosofico e simbolico. Nella prima categoria includiamo sicuramente Konrad Wachsmann che non esita a sostenere che :

Lo sviluppo delle tecniche di congiunzione degli elementi portanti, di qualsiasi tipo di materiale, si orienta sempre più verso i metodi di produzione determinati dall'industrializzazione. Congiunzioni convenzionali sono state spesso sostituite da nodi che, fabbricati con processi meccanici più o meno complicati, possono unire in costruzioni lineari o spaziali qualunque materiale, di qualunque forma e sezione trasversale.²⁸

Nella seconda categoria non possiamo non ricordare Antoni Gaudí il quale definisce il nodo:

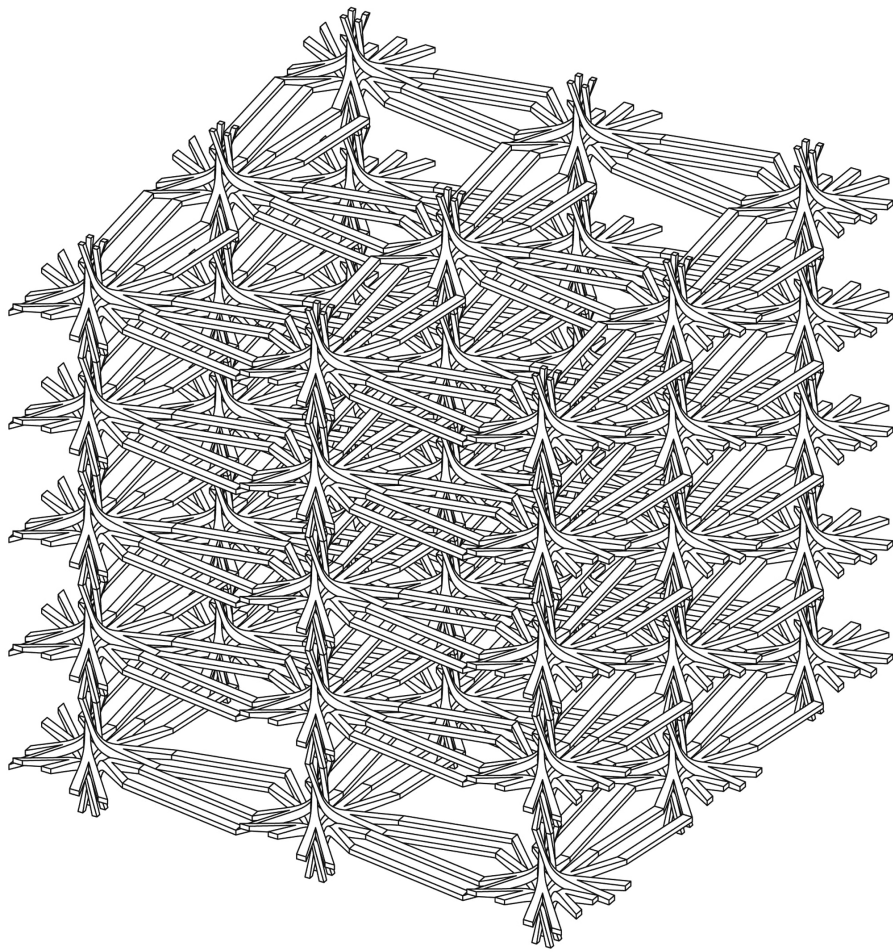
Una forza dinamica capace di schiudersi e trasformarsi da un'opera d'arte all'altra, adattandosi agli spazi che appropria e alle materie usate²⁹

così come a cavallo tra la prima e la seconda categoria va sicuramente posto Semper, che nel nodo e nella tessitura individua l'unità base del processo tettonico ma anche il principio della decorazione superficiale, rappresentativa dello strato più esterno dell'edificio. Non è un caso che egli lo definisca:

²⁷ Fallacara G., *Verso una progettazione stereotomica*, Roma, Aracne, 2007.

²⁸ Wachsmann K., *Una svolta nelle costruzioni*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

²⁹ Gaudí A., *Scritti*, a cura di Mercader L., Milano, Mondadori Electa, 2006.



“forse il più antico simbolo tecnico e (...) l’espressione delle prime idee cosmogoniche che sorsero tra le nazioni”. Ed è sempre Semper a sostenere che:

L’architettura nasce come tessitura che si articola in due operazioni: unire con un filo due punti e creare delle superfici. Questo meccanismo ripetuto all’infinito si basa nel congiungere e coprire, ed è alla base della sua teoria dello stile. Un certo tipo di colonna, la disposizione di un arco a punta o una parete sono -in prima istanza- elementi nati dalla necessità di coprire e proteggersi dall’ambiente e diventano possibili soltanto se si legano sostanze distinte che conformano unità.³⁰

Nel suo interessante saggio *Il labirinto e l’architetto*, Fabio Colonnese annota che:

Per l’architetto tradizionale il nodo è soprattutto una formazione derivata dall’intersezione di due o più elementi strutturali (nodo strutturale): più in generale è “l’anomalia” dell’insieme che emerge per dimensione, funzione o forma da un contesto organico. Anche il “centro” quindi è da considerarsi come un nodo, anzi come il nodo che, in quanto intersezione di assi, di strutture o di percorsi, fisici o visivi, media i rapporti fra le parti.³¹

Ma Joseph Rykwert non sembra essere estraneo alla fascinazione del nodo anche se apparentemente lo cita solo in relazione a Semper. Egli infatti scrive:

Per un curioso gioco di parole, Semper adombra il suo ultimo riferimento al nodo come opera essenziale dell’arte (...) quando considera il termine *Naht*: la cucitura, l’unione. È, dice, un espediente, un *Nothbehelf* per la giunzione di due piani di materiale simile o dissimile. Ma proprio la giustapposizione di *Noth* e *Naht* suggerisce una connessione. La cucitura è un simbolo analogo e che ha radici arcaiche, per l’uso di unire piani originariamente separati. Qui presenta al lettore una regola primaria e più importante di arte nella sua forma più semplice: per fare di necessità virtù.³²

Ma l’immagine cosmologica, tanto quella antica che quella contemporanea, che il nodo racchiude, alimenta l’opera di diversi artisti. Basti pensare ai “glifi” emblematici di Joan Miró o al *Nuovo Segno di Infinito*, disegnato da Pistoletto nel 2003 come simbolo del manifesto del Terzo Paradiso, in realtà un nodo che si pone come riconfigurazione del segno matematico di infinito.

³⁰ Semper G., *Lo Stile*, Bari, Laterza, 1992.

³¹ Colonnese F., *Il labirinto e l’architetto*, Roma, Kappa, 2006.

³² Rykwert J., *Semper e il concetto di stile*, in Belpoliti M., Kantor J.M. (a cura di), *Nodi*, Di Salvo T., Milano, Marcos y Marcos, 1996.

In esso l'artista annoda ai due cappi opposti tradizionali, rappresentativi di natura e artificio, un cerchio centrale, a rappresentare il «grembo generativo del Terzo Paradiso, ideale superamento del conflitto distruttivo in cui natura e artificio si trovano nell'attuale società».

In Ebdomero De Chirico introduce la figura degli uomini-nodi, satira feroce che denuncia un atteggiamento intellettualistico dei critici legato allo snobismo di matrice borghese

In tutti questi individui che egli riconosceva da certi segni esterni che mai lo ingannavano, in tutti questi rompiscatole dell'arte e della letteratura, uomini dallo sguardo sospettoso, la cui bocca non aveva mai riso con greschezza, Ebdomero sentiva qualcosa di legato; sentiva che un nodo impediva loro di muovere liberamente le braccia e le gambe, di correre, di arrampicarsi, di saltare, di nuotare e di tuffarsi, di raccontare qualcosa con spirito, di scrivere e di dipingere, per dirla in poche parole, di capire e di creare. E spesso in molte persone, anche in quelle che godevano tra la folla dei loro simili di una reputazione di intelligenza, egli vedeva il nodo e l'impossibilità di comprendere; ragion per cui il nodo era per ebdomero un segno infinitamente più profondo e inquietante che il segno itifallico o quello dell'ancora e della bipenne. Gli uomini-nodi, come egli li chiamava, erano per Ebdomero il simbolo vivente ed ambulante della stupidità umana. Egli vedeva del resto la vita come un enorme nodo che la morte scioglie; però considerava pure la morte come un nodo rifatto che la nascita scioglieva a sua volta; il sonno era per lui il doppio nodo; lo scioglimento completo del nodo stava secondo lui nell'eternità che trovava al di fuori della vita e della morte.³³

Famosi sono poi i nodi realizzati da Jorge Eielson, artista peruviano attivo in Italia a partire dagli anni '50 fino alla sua scomparsa nel 2006, e legato al circolo dei cosiddetti "artisti di Piazza del Popolo", in particolare Piero Dorazio, Mimmo Rotella, Roberto Sebastián Matta. Nella sua opera, *I nodi*, nei quali non è difficile riconoscere i *quipu* incaici dei quali si è parlato in precedenza, costituiscono un linguaggio rinnovato, trasposto dall'artista nella dimensione del mito. Dipinti o realizzati in stoffa, i nodi di Eielson nascono come

Oggetti estetici e figurativi tridimensionali, immersi nello spazio autonomo della superficie (...) Il nodo e la tela risultano così un tutt'uno, e da quest'incontro allo stesso tempo conflittuale e armonioso, emerge un nuovo oggetto, quello del "nodo-universo" che genera altri tipi di forme e di forze³⁴.

³³ De Chirico G., *Ebdomero*, Milano, Abscondita, 2003, pp. 46-47.

³⁴ Lumini A., in *Il nodo nell'opera artistica di Eielson*, <https://sites.google.com/site/alexisfrischis/manuscripts/il-nodo-nell-opera-artistica-di-jorge-ei>

Del resto è lo stesso Eielson nel testo *La Scala Infinita* a sancire che:

La metafora della rete, come quella del nodo è anche metafora dell'esistenza, fin dalla catena di nodi spiraloidi che costituisce il DNA primordiale della vita, fino all'insondabile pacchetto di nervi e neuroni che confermano quel miracolo dell'evoluzione che è il cervello umano, tutta la nostra esistenza è la storia di una struttura che, per sopravvivere, deve continuamente inventarsi un'infinita rete d'informazioni e rapporti interattivi che allarghino il suo orizzonte vitale³⁵.

Infine, come non segnalare la recente (rispetto alla data di questo testo) mostra *Intrecci nodali*, curata da Angela Madesani e tenutasi alla galleria Il Castello Modern and Contemporary Art a Milano, che ha proposto 15 opere, selezionate tra i nodi di Jorge Eielson, di cui si è parlato in precedenza e gli *Intrecci* di Armando Marrocco (1939), opere realizzate attraverso materiali poveri negli anni Sessanta e amate da Fontana.

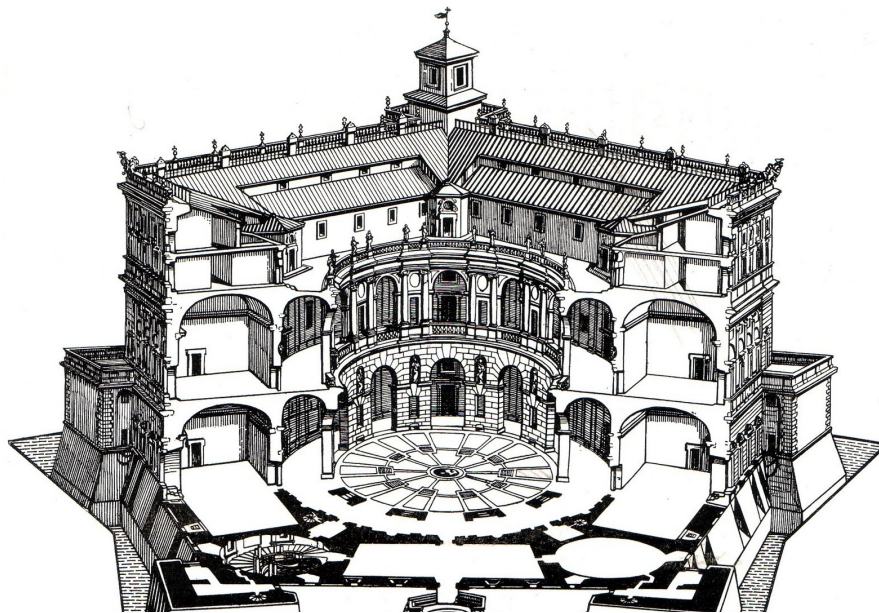
Una rassegna dedicata a due importanti artisti che, pur non avendo mai collaborato, hanno trovato nei nodi l'elemento legante della loro arte.

³⁵ Eielson J., *La scala infinita*, Milano, Lorenzelli arte, 1998, pag. 12.



II

ORGANISMO E ANNODAMENTO



Introduzione

Prima di addentrarsi nel tema oggetto di questo studio, l'annodamento, può rendersi necessario delineare alcuni ambiti terminologici particolari, definendo al contempo una serie di categorie senza le quali gran parte di questo lavoro, considerato tra l'altro la preminenza che in esso occupa lo strumento analogico, perderebbe di significato. Per "sciogliere dunque il nodo" che pone l'annodamento, sarà infatti opportuno richiamare alcuni dei concetti fondamentali inerenti agli studi sui caratteri degli edifici, in primo luogo quelli relativi alle nozioni di organismo e di tipo edilizio. Come i nodi, ai quali metaforicamente si richiama, l'annodamento costituisce l'esito di un processo che è possibile apprezzare e definire solamente una volta che si è concluso; la stessa dinamica formativa presiede alla formazione del palazzo romano, per il quale possiamo riconoscere una fase preformativa (all'interno della quale maturano le condizioni per la sua definizione), alcune fasi di assestamento nella determinazione del nuovo tipo edilizio, e il tipo codificato.

Nel caso dell'annodamento tale complessità è accresciuta dalle diverse scale che intervengono nel fenomeno, stante la forte interdipendenza che esiste tra l'edificio ed i percorsi che ne strutturano il carattere. Con tutta probabilità è proprio la scala di questi ultimi a definire la gerarchia dell'annodamento all'interno del tessuto urbano, permettendoci di individuare i processi che interessano la scala edilizia, cioè quella che afferisce all'organismo edilizio, quella urbana, che interessa cioè la scala dell'isolato o del sistema di isolati, e quella territoriale nella quale la scala, sia dell'architettura che dei percorsi, riveste un'importanza sovraurbana. In termini generali l'annodamento sintetizza la disposizione della materia edilizia intorno ad un centro, a seguito della quale si origina un nodo, nello stesso tempo, spaziale, costruttivo e distributivo: ne sono un esempio i processi, prima accennati, che sono alla base della formazione di alcuni organismi specialistici, in primis il palazzo romano, ed i loro successivi sviluppi, così come in epoca moderna lo sono gli edifici postali, ottenuti anch'essi per annodamento di percorsi ribaltati intorno ad un vano centrale.

La nozione di annodamento, che è stata studiata in maniera pionieristica da Gianfranco Caniggia, è stata poi sviluppata da Giuseppe Strappa, che ne ha approfondito le potenzialità a livello metodologico e quale strumento

progettuale. Se realmente esistano, o meno, gli annodamenti, è una questione che riguarda più che altro la lettura critica che si fa della città e dell'architettura e, in tal senso, anche questo studio deve intendersi come appartenente a tale filone. D'altra parte, il modo in cui leggiamo la città stabilisce gli strumenti che utilizziamo per definirla: l'esistenza o meno dell'annodamento come dato storico non è pertanto messa in discussione, se non per il fatto che, all'interno della storiografia di architettura, esso per certo non è esistito nell'accezione in cui lo intendiamo in questa sede. Alla domanda se ciò sia sufficiente a sollevare qualsivoglia ragionevole obiezione circa la sua esistenza, si può facilmente rispondere che esso esiste nella misura in cui siamo in grado di comprenderne i significati all'interno della città, allo stesso modo in cui il navigatore, che in stelle lontane vede le forme familiari della vergine, del cancro o del leone, si serve di tali similitudini per dare un significato comprensibile agli aspetti, viceversa, meramente fenomenici, che determinano la rotta della sua nave. Con lo stesso spirito abbiamo quindi ricercato nella città i vari gradi di annodamento, estendendo tale ricerca anche alla scala territoriale: ciò che ne abbiamo dedotto è risultato molto utile per la lettura e l'interpretazione dei processi formativi di diversi centri urbani in Europa e non solo, ma, soprattutto, si è rivelato uno strumento fertile per il progetto. Per facilitare l'omogeneità della trattazione, l'argomento è stato diviso in tre ambiti differenti, in relazione alla scala di riferimento; pertanto il criterio individuato, che si è seguito per affrontare tale studio, è stato essenzialmente su base dimensionale. Tale scelta è nata dalla constatazione che l'annodamento costituisce una tipologia aggregativa organica, presente nella strutturazione antropica delle diverse scale, o più correttamente, dalla constatazione di come esso presenti diversi gradi di complessità a seconda del livello di specializzazione a cui dà luogo, e del tipo di "influenza" che esercita sul tessuto. Il rapporto tra annodamento e tessuto edilizio è duplice in quanto l'uno è spesso causa ed effetto della specializzazione dell'altro. Se consideriamo infatti l'annodamento come "specializzazione", rispettivamente, dell'edificio, del tessuto e del territorio, possiamo allora estendere ad esso la considerazione di Caniggia a proposito della dialettica tra edifici speciali e tessuto urbano ovvero che:

La localizzazione nel tessuto degli edifici speciali è causa ed effetto della strutturazione degli stessi, variando nel tempo e nello spazio, con la processualità del tessuto di appartenenza.¹

¹ Caniggia G., Maffei G.L., *Lettura dell'edilizia di base*, Firenze, Alinea Editrice, 2008, pag. 45.

E questo spiega anche le varianti tipologiche di forme “analoghe” di annodamento, come possono essere i numerosi tipi di *passage*, simili nel processo aggregativo ma diversi morfologicamente; basta pensare alle differenze che intercorrono tra i *passage* parigini e quelli turchi. Tutto ciò avviene per l'appunto in relazione al rapporto tra l'organismo che si forma e il tessuto, il lotto, o l'unità fondiaria dove esso va ad insediarsi. In tal senso anche Alfano constata come:

Alcune attività cittadine si possono integrare nella vita urbana in ragione di certe esigenze, prescindendo spesso dai fatti formali; si tratta di attività essenziali che si inseriscono in modo spontaneo nei tessuti già esistenti, in virtù della propria forza d'essere. Il principio funzionale si sviluppa in assenza di un organismo architettonico adatto a contenerlo, formando luoghi “particolari” ma privi di determinazione tipologica, riflettendo le caratteristiche del posto in cui si insedia.²

A tal proposito, anticipando alcune considerazioni relative all'annodamento urbano del quale i *passage* fanno parte, si può osservare come, in determinati tipi di tessuto, talvolta sia possibile persino un'aggregazione seriale di annodamenti urbani (e quindi un'aggregazione seriale di elementi nodali), proprio come avviene a Roma per i palazzi di via Giulia.

Una difficoltà oggettiva che l'argomento porta con sé è data dal fatto che, trattandosi di un organismo processuale, o meglio, essendo l'annodamento l'esito di un processo, è possibile analizzarlo unicamente in base a un prima e un dopo, rappresentativi cioè del tessuto in uno stato precedente alla specializzazione e alla formazione dell'annodamento, e in uno stato conseguente alla sua trasformazione. Per contro non è quasi mai possibile analizzare l'annodamento in una fase transizionale, ovvero nel momento in cui si realizza, analogamente a quanto avviene per il palazzo romano o nel processo che ha originato la casa in linea a partire dalle rifusioni di unità di schiere. Ci viene forse in aiuto, in questo caso, una fase che potremmo definire prototipica o pre-tipica, nella quale cioè sono presenti molte delle caratteristiche utili ad identificare il nuovo organismo in formazione, eppure non abbastanza per potersi parlare di annodamento. In questo caso ha rappresentato un elemento di notevole interesse la vicenda delle città fortificate medioevali francesi conosciute come *bastide* le quali, proprio in virtù della maglia urbana pianificata (ragionevolmente simile fra una città e l'altra), ci hanno consentito di apprezzare organismi urbani con annodamenti aventi diversi gradi di complessità e completezza.

² Alfano N., *Città e case: Racconti di morfologia urbana*, Palermo, Sellerio, 2008.

Il termine “annodamento”, composto parasintetico del termine “nodo”, dal latino *nodum* di origine indoeuropea, nella scala edilizia rappresenta l’esito del gesto costruttivo di connettere elementi originariamente indipendenti, sulla base della correlazione tra percorsi e tessuto, come anche avviene per quelle tipologie di edifici speciali (palazzi, conventi) generate mediante il riutilizzo di edifici esistenti, organizzati lungo percorsi interni rigiranti intorno a spazi aperti. La costituzione di un organismo nuovo a partire da altri già esistenti, analogamente a quanto accennato per la formazione del palazzo, è frutto della riorganizzazione di una serie di elementi intorno ad uno spazio centrale e, nell’annodamento a scala edilizia, normalmente si risolve con la copertura del vano nodale. Il problema maggiore consiste pertanto nell’identificare i gradi superiori di annodamento e nel riconoscerne le caratteristiche all’interno dei processi di specializzazione del tessuto. Una prima ripartizione, utile a definire gli estremi dell’argomento consiste, come già detto, nel classificarlo a seconda della scala, ovvero a seconda di una valutazione dimensionale del fenomeno, ripartendolo in tre categorie: la scala del manufatto o edilizia, la scala urbana e la scala territoriale. Vedremo successivamente come questa, a prima vista, semplicistica categorizzazione contenga in realtà al suo interno tutti gli elementi utili a definire le diverse tipologie di annodamento. Per quanto riguarda le diverse scale interessate dal fenomeno, è corretto sostenere che alla scala edilizia l’esito dell’annodamento è sintetizzato dalla transizione dal cortile al vano nodale, e costituisce un processo in cui la trasformazione dello spazio aperto genera edifici interamente nuovi, aventi un grado maggiore di organicità. Torneremo successivamente a parlare di gradi di organicità in quanto essi rappresentano il livello di specializzazione dell’organismo e la sua maggiore o minore complessità.

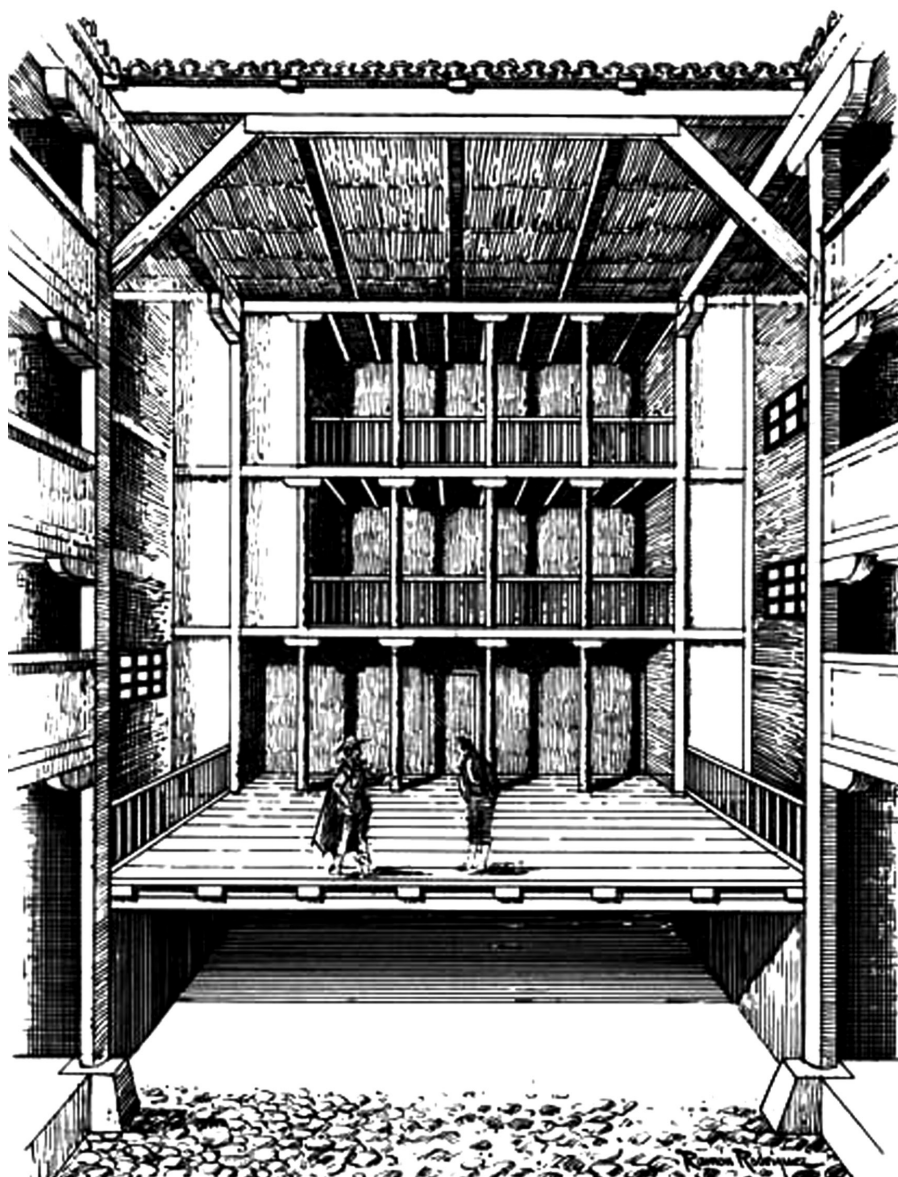
La scala urbana interessa una dimensione intermedia tra quella edilizia e quella territoriale, il che si traduce, nella maggior parte dei casi, nel fatto che all’annodamento non concorrano percorsi territoriali, ovvero percorsi maggiori dimensionalmente e, gerarchicamente, di ordine superiore rispetto alla scala edilizia. L’entità del tessuto urbano e dei percorsi coinvolti è pertanto limitata, all’incirca, alle dimensioni di due o tre isolati. L’esempio più interessante, ampiamente documentato anche in letteratura, è probabilmente costituito dai *passages* parigini, ma costituiscono motivo di altrettanto interesse le gallerie italiane, le *shotengai* giapponesi e gli *hofe* tedeschi, senza dimenticare, naturalmente tutti quegli altri analoghi *passage* diffusi, a partire dal modello francese (ma come vedremo con diverse modalità insediative) dalla Baviera alla Crimea in tutto il vecchio continente. In quanto derivato da una matrice processuale, talvolta cristallizzatasi a livello di tipologie aggregative, è corretto riconoscere una vitalità della nozione di annodamento: del

resto quanto è avvenuto, ad esempio, per la formazione del palazzo romano o dei *passage* parigini, ha delle ricadute, l'influenza delle quali si estende fino ad oggi anche nell'architettura moderna.

Esistono inoltre casi in cui si sono formati degli annodamenti sulla base di un progetto, ovvero casi in cui sono stati progettati degli annodamenti, un dato che anche se è facilmente verificabile per quanto riguarda la scala edilizia vista l'abbondanza di casi, è più raramente riscontrabile a livello territoriale. In questo caso, naturalmente, considerata peraltro l'estensione delle superfici interessate, il fenomeno si è verificato con maggiore incidenza in quelle aree geografiche soggette ad una pianificazione centralizzata, dove più forti erano le resistenze alle suggestioni del movimento moderno e dell'*International Style*. Non sorprende in questo senso trovare i casi maggiori di moderni annodamenti territoriali in Italia, Francia, Portogallo, Cile, Polonia ed Unione Sovietica, paesi dove la continuità con le pratiche tradizionali di sviluppo urbano era maggiormente sentita.

Si potrebbe affermare per certi versi come anche il periodo in cui tale fenomeno ebbe maggiore diffusione, ovvero il decennio tra gli anni '40 e '50 non sia stato casuale, corrispondendo alla fase acuta di crisi e conflitto tra la modernità di matrice *International Style* e la cosiddetta "altra modernità". Tuttavia è possibile constatare come, anche al di fuori del periodo di massima diffusione degli annodamenti territoriali, non siano mai mancati casi di annodamento pianificato, anche da parte di architetti contemporanei i quali, seppure il più delle volte limitatamente alla scala urbana, hanno interpretato il processo in chiave moderna. Basti pensare ad esempio al progetto per il *Funf Hofe* a Monaco di Herzog e de Meuron, che annoda i diversi organismi edilizi presenti all'interno di un isolato, reinterpretando contemporaneamente il tema dei *passages*.

Infine, per annodamento alla scala territoriale, massimo grado di specializzazione del tessuto, si intende la formazione di un organismo che configura una porzione rilevante di territorio; nei casi più antichi come i proto-annodamenti, specialmente quelli realizzatisi all'interno di un tessuto non pianificato, il fenomeno interessa la città in tutta la sua estensione, laddove nei casi successivi o in quelli moderni le dimensioni sono limitate a quelle di un quartiere o di un distretto cittadino.



Organismo e annodamento

In realtà come il mondo è organizzato in unità dalla coscienza attraverso la sua visione e interpretazione centrale, nell'organismo noi troviamo l'immagine di quel mondo centralizzato e quindi ordinato dalla coscienza e riproiettato e concretato nella realtà. Pertanto tutto ciò che l'uomo produce e trasforma è organizzato verso l'unità, tende all'organismo: l'architettura che plasma e ordina tutto l'ambiente e il mondo dell'uomo, non è se non organismo, cioè sistema compiuto ed accentrato, quintessenza di umanità.³

Tra le quattro possibili forme di aggregazione indicate da Strappa in *Unità dell'organismo architettonico*, e derivate dalla dialettica tra le nozioni di recinto e copertura, serialità e organicità, percorso e polo, l'annodamento costituisce il quarto tipo, quello cioè organizzato su

Un vano dominante, coperto, isotropo, che costituisce il nodo spaziale e costruttivo dell'organismo e distribuisce, secondo assi paritetici che hanno origine da un polo, gli eventuali brani periferici.⁴

Esempi di questa tipologia aggregativa costellano la storia dell'architettura fin dall'antichità, tuttavia la loro diffusione è discontinua ed avviene per fasi ordinabili in sequenze logiche più che cronologiche.⁵

Alcune forme "storiche" di annodamento si ritrovano già in epoca romana: se si osserva ad esempio la struttura del *Ludus Magnus*, la più grande scuola gladiatoria dell'antica Roma, il cui aspetto ci è pervenuto tramite un frammento della *Forma Urbis*, si noterà come l'edificio fosse composto da

³ Muratori S., *I metodi di studio*, in Di Salvo T. (a cura di), *La valutazione dell'opera architettonica*, Milano, Zanichelli Editore, 1980, pag 77.

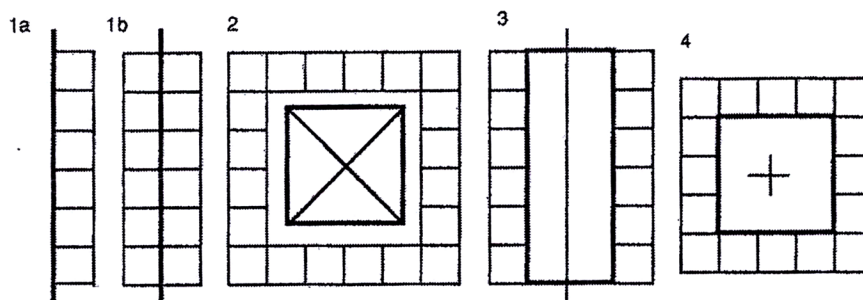
⁴ Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico*, Bari, Dedalo edizioni, 1995.

⁵ Con il termine aggregato (dal latino tardo aggregatio, derivato da *ad* e *grex*, genitivo *gregis*, gregge) si intende un processo associativo di elementi simili che vanno a costituire un insieme (organismo). In architettura e in urbanistica esso assume la valenza di associazione di cellule elementari (costruttive, distributive, formali, tipologiche) attraverso la quale si costituisce un edificio, un insediamento o un tessuto urbano.

un vano nodale, costituito da un'arena di forma ellittica circondata da un complesso seriale di stanze, distribuito da porticati. E' facile constatare come tale organizzazione spaziale, che presenta corridoi di distribuzione che circondano l'arena, traduzioni di altrettanti percorsi esterni, sia considerabile come originata da una specializzazione, per annodamento, di modelli simili (l'edificio, che si presume avesse tre piani, aveva una pianta simile a quella conosciuta per altri edifici specialistici come le caserme, con stanze di alloggio e servizi disposti intorno ad uno spazio centrale e distribuiti da un portico). L'assetto della corte centrale infatti, fa sì che essa fosse organicamente in un rapporto di interrelazione con i vani prospicienti, per i quali il portico fungeva, non solo da spazio di distribuzione, ma anche da affaccio per il pubblico. Secondo diversi studi infatti, il Ludus Magnus, che pur possedeva la cavea centrale per gli allenamenti, accessibile al pubblico da scale esterne-ospitava ulteriori spettatori che si affacciavano dai tre piani porticati come avverrà secoli dopo per le tribune del teatro.

Nel palazzo di Diocleziano a Spalato, organismo edilizio a scala urbana generatosi attraverso la trasformazione in edificio del modello polibiano di castrum, si vede con chiarezza la vocazione dello spazio porticato aperto del peristilio a costituire un nodo potenzialmente coperto. Proprio il peristilio, che precede il vestibolo e distribuisce i due ambienti di culto laterali, manifesta quel carattere così spiccatamente nodale che sembra suggerire la "necessità" di una copertura, analogamente a quanto era avvenuto per la cosiddetta "basilica discoperta". E' infatti quest'ultima tipologia (ne è un esempio la vicina basilica di Salona-Marusinac) che, secondo la diffusa ma contestata interpretazione di Dyggve, avrebbe dato origine alla basilica paleocristiana con transetto attraverso la contaminazione con il modello di basilica civile urbana (coperta), a rappresentare quel processo, non solo funzionale ma principalmente simbolico, di mutazione in chiese di spazi sacri originariamente aperti.

Se considerato tipologicamente come villa fortificata, anche nel palazzo di Diocleziano si riconoscono derivazioni da modelli coevi, si veda ad esempio la villa di Mogorjelo in Bosnia-Erzegovina; il dato più interessante è tuttavia il rapporto con gli assi interni "urbani" mutuati dal modello commerciale della via colonnata orientale. L'adozione di una tipologia di percorsi specializzati, nei quali la presenza interna di portici è indicativa del fatto che il sistema non è più la semplice trasposizione del modello cardodecumanico all'interno di un organismo edilizio, è infatti molto simile alle dinamiche formative del moderno *quadrillage* e alle relative implicazioni di annodamento urbano che vedremo in seguito. Le suggestioni derivate delle strade colonnate orientali, che vengono così adattate ad assi interni delle diverse ali



- 1a e 1b organismi lineari con aggregazione seriale di vani su percorso aperto o coperto;
 2 organismi con aggregazione seriale di vani su recinto aperto;
 3 organismi con aggregazione seriale od organica di vani su spazio coperto;
 4 organismi polari con aggregazione organica di vani su spazio coperto.

del palazzo (soprattutto le due ali sacre) nonché la vocazione nodale del peristilio, che funge da spazio diaframmatico tra il rituale civile e quello privato dell'imperatore, troveranno diffusione nella tarda antichità limitatamente ad altre residenze imperiali, come il palazzo di Antiochia, esaurendosi entro i primi anni del medioevo nonostante l'edificio sia spesso considerato l'antecedente più vicino ai castelli e ai monasteri fortificati.

Altri casi di epoca romana sono individuati da Strappa nella

Chiesa di Santa Maria Antiqua, nel Foro Romano, dove la navata centrale occupa l'impluvium di una costruzione di età antonina, e la basilica di San Clemente a Roma, costruita nella valle tra l'Esquilino e il Celio attraverso complesse trasformazioni, nella quale, nell'impianto originale del V secolo, la navata principale corrisponde alla corte centrale di un antico edificio commerciale della prima età flavia, riutilizzando anche i resti della serie di vani perimetrali in blocchi di tufo.⁶

Se si prescinde dalle sperimentazioni del mondo antico di cui abbiamo accennato poc'anzi, alle quali vanno aggiunti gli annodamenti derivanti dalle trasformazioni del foro, così come alcune particolari agorà ellenistiche

⁶ Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico*, op. cit.

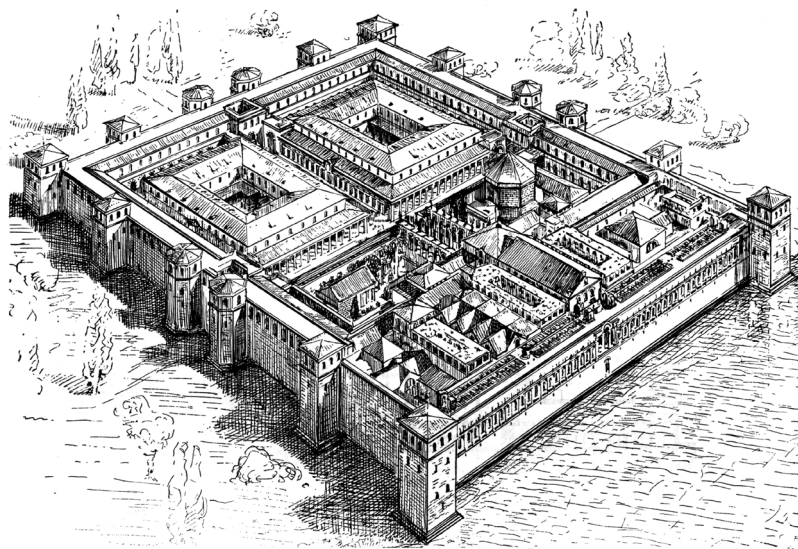
(tra cui quella di Mileto dove si realizza un organismo molto simile ad un annodamento territoriale), i primi esempi compiuti di questa tipologia aggregativa risalgono al periodo paleocristiano durante il quale una serie di nuovi organismi, che spazia dal piccolo luogo di culto alla basilica, si forma attraverso la modificazione di edifici preesistenti. Il declino e il successivo disfacimento delle opere prodotte dal mondo romano, caratteristico del tardoantico, informano la concezione spaziale dell'uomo medioevale che si rifugia in uno spazio via via più introverso (come già si intravedeva nel palazzo di Diocleziano). Ecco allora come

Il restauro dell'abitabilità del mondo avviene per microcosmi difesi dall'intorno selvaggio e minaccioso, tanto che l'organizzazione dello spazio del Medioevo sembra aderire ad un unico archetipo: quello di internità protette e nettamente distinte dall'esterno (...) I monasteri, fulcri portanti dell'economia curtense, e le città murate sono appunto questi microcosmi; ma il sentimento di un abitare protetto e rapportato al mondo celeste trova la sua massima espressione e accoglienza in internità ancora più intime: da una parte quella del chiostro e del giardino, più consoni alla meditazione individuale; dall'altra quella della cattedrale e della piazza, atte all'esprimersi e al riconoscersi della comunità urbana.⁷

L'annodamento nasce da un tipo di aggregazione spaziale seriale che diventa organica attraverso una specializzazione in un organismo di tipo superiore e tale processo investe le diverse scale del costruito. Così come la tipologia palaziale rappresentava, per quanto riguarda la scala edilizia, l'organismo specialistico dotato del più elevato grado di organicità, analogamente l'annodamento rappresenta lo stesso livello di specializzazione all'interno del sistema urbano.

Naturalmente, con la designazione di "palazzo" non intendiamo unicamente le grandi residenze urbane dell'aristocrazia rinascimentale quanto invece una determinata struttura: l'edificio urbano organico e specializzato, strumento di specifiche indicazioni simboliche, gerarchizzato verticalmente per piani, e organizzato intorno ai percorsi interni della corte centrale, trasposizione del sistema dei corrispondenti percorsi esterni urbani. Le caratteristiche peculiari di tale organismo trasformano nel tempo il tipo palazzo nel principio generatore dei grandi edifici speciali della città italiana ed europea; se infatti nella sua forma originaria esso coniugava l'aspetto residenziale con funzioni amministrative e di rappresentanza, dalle successive specializzazioni di ciascuna di queste funzioni sono derivate numerose tipologie autonome

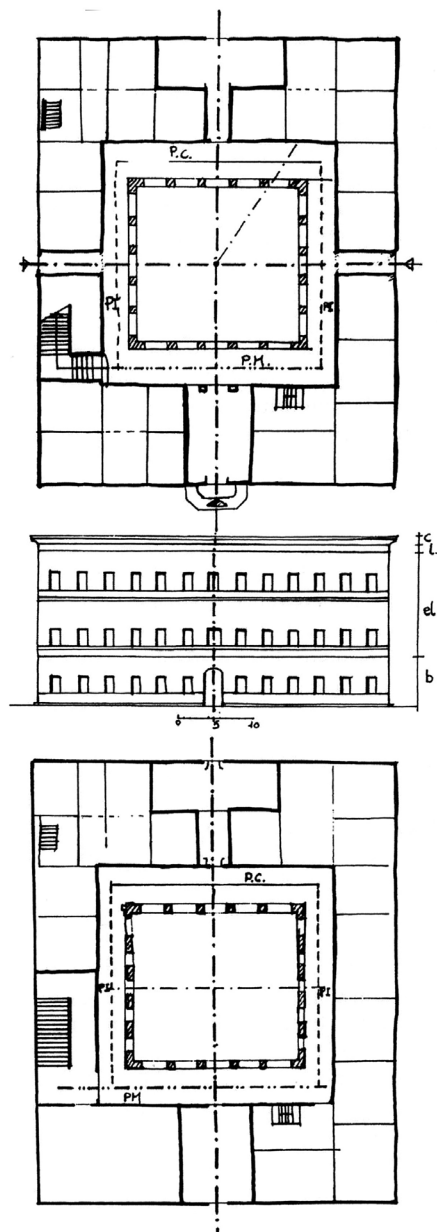
⁷ Consonni G., *L'internità dell'esterno. Scritti sull'abitare e il costruire*, Milano, Clup, 1989.



quali il palazzo comunale, il palazzo di giustizia, il palazzo per uffici, il palazzo postale e il palazzo delle esposizioni.

E proprio le poste di molte città europee, edifici tipici della modernità otto-novecentesca, vengono edificate in aderenza ai caratteri tipici dell'impianto palaziale, come quelli tedeschi, organizzati intorno a un ampio nodo spaziale, originariamente aperto ma che va trasformandosi nel tempo con la copertura della *Hof* centrale in uno spazio chiuso e interno. Manuali dell'epoca come Donghi si riferiscono alla sala per gli sportelli come a uno «spazioso cortile tutto ricoperto a vetri». La sala centrale della Kaiserlich-Königliche Postsparkasse di Wagner, che ospita gli sportelli aperti al pubblico, mostra la coniugazione di un linguaggio ancora classicheggiante con un moderno telaio strutturale metallico, che sorregge l'ampio lucernario in vetro che copre tutta la sala e annoda i vani seriali che la circondano, dando luogo ad un *lichtof*, una piazza coperta.

Proprio il *lichtof*, assimilabile ad un annodamento alla scala edilizia, mostra quei caratteri di mutazione e rivoluzione che trasformano in un nuovo organismo di grado superiore una serie di organismi precedenti; in tale nuova entità Martí Arís continua a vedere la derivazione dai modelli aggregativi originari pur sancendone il passaggio in qualcosa di "altro", non a caso definisce il *lichtof*:



Il grande patio ereditato dalla tradizione latina, inteso come punto di confluenza dei piccoli spazi che lo circondano e lo chiudono, che è stato posto al riparo dalle intemperie senza essere sottratto alla luce e ai fenomeni atmosferici. Ma è, allo stesso tempo, la *hall*, o la sala principale della tradizione centroeuropea, sottoposta a un progressivo alleggerimento della copertura, fino a raggiungere la piena trasparenza.⁸

Nella trasformazione processuale del grande lichtof centrale la successione logica è costituita infatti proprio dalla saldatura di atrio e sala degli sportelli in un nuovo spazio organico.

Strappa nota come nella trasformazione in poste del Fondego dei Tedeschi a Venezia

L'introduzione, nell'edificio seriale del XVI secolo, di una grande struttura in ferro e vetro a copertura del cortile aperto innesca un processo unitario di trasformazione che coinvolge tutte le componenti dell'edificio: le sollecitazioni indotte dalla copertura, compromessa la stabilità delle pareti murarie sottostanti, si estendono progressivamente (organicamente) all'intero edificio, favorite dalle successive opere di consolidamento. L'intero organismo ne esce rivoluzionato: il nuovo vano centrale risulta, come in ogni edificio nodale, staticamente portato, distributivamente servito e spazialmente dominante, mentre i vani periferici risultano portanti, serventi, seriali.⁹

Ma il processo di trasformazione volto all'acquisizione di un maggior grado di organicità è persino precedente alla modernità; Pedro Machuca, allievo di Giuliano da Sangallo, realizza nel palazzo di Carlo V a Granada la concretizzazione di quell'ideale moderno di organismo che già si intravedeva nei progetti di Jacopo Barozzi da Vignola per la villa del Cardinal Cervini e per il castello dei Farnese a Caprarola.

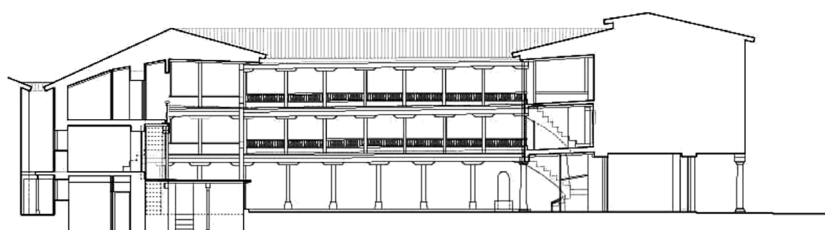
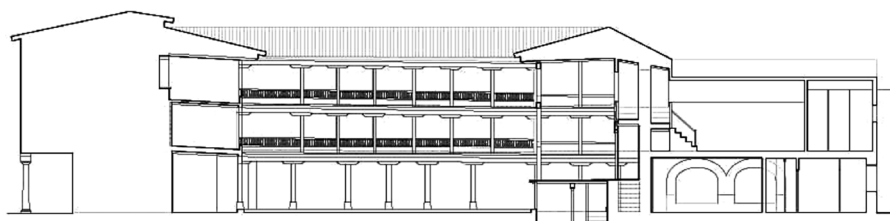
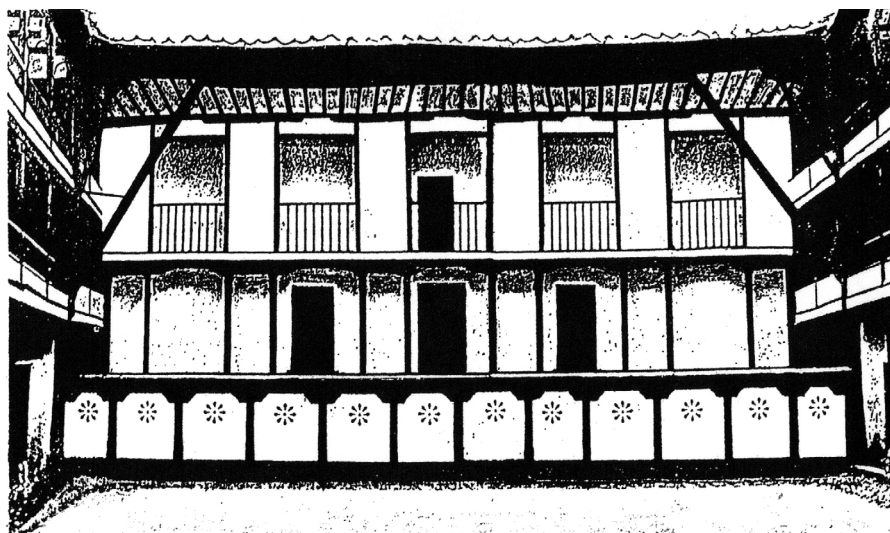
I tentativi di trasporre l'organicità del modello palaziale nelle tipologie residenziali (Vasari, Ammannati) o urbane (Leonardo) caratterizzano diversi esperimenti a partire dal '400 e sono alla base di alcune più tarde tipologie abitative come il blocco chiuso plurifamiliare.

Rebecchini segnala la gerarchizzazione da palazzo del modello leonardesco che

Si articola su più livelli, quello più alto riservato alle funzioni più nobili e rappresentative e quello inferiore destinato ai servizi, al trasporto delle merci e delle derrate alimentari. Un susseguirsi di cortili a quote diverse, un intrecciarsi di strade porti-

⁸ Martí Arís C., *Unità dell'organismo architettonico, Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Torino, CittaStudiEdizioni, 1994.

⁹ Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico, op. cit.*



cate, di camminamenti pedonali, di canali navigabili costituiscono il tessuto connettivo, funzionalmente perfetto e compositivamente articolato, del nuovo organismo urbano. Ed a buon diritto, forse per la prima volta della storia dell'urbanistica, si può parlare di "organismo" nell'accezione moderna, perché le singole parti risultano organizzate in funzione del tutto, in una visione estremamente moderna della città.¹⁰

Nel passato, l'edificio speciale, pur caratterizzandosi rispetto al contesto come "emergenza", sia in termini di scala che di funzione, racchiudeva in sé componenti distributive, strutturali e formali derivate dai caratteri dell'edilizia di base relativa all'area culturale di appartenenza. Del resto, anche il linguaggio architettonico può considerarsi originato dalla strutturazione dell'edilizia "spontanea", specialmente quella abitativa, evolutasi processualmente nei tipi edilizi. I "tipi edilizi" ai quali corrispondono i diversi organismi, sono alla base del processo tipologico del quale il linguaggio costituisce la sintesi ultima, quale *corpus* collettivo necessario per trasmettere i modi di fare e, contemporaneamente, di far leggere l'edilizia. E' emblematica in proposito la vicenda dei *Corral de Comedias* manceghi, originatisi attraverso una specializzazione, per annodamento, di organismi generici, un processo meno limitato al fenomeno in sé di come potrebbe sembrare, in quanto responsabile dello sviluppo concettualmente analogo di una famiglia tipologicamente più vasta e complessa che spazia dalla casa a patio all'annodamento territoriale espresso in alcune *plazas mayores*. L'architettura tradizionale toledano-manchega presenta infatti, forse più di altre, una varietà di tipi edilizi peculiari che concorre non soltanto a definire dei comuni caratteri tipologici regionali, ma che denota, al contempo, una complessa continuità formativa, generata dalla conoscenza spontanea e condivisa dei processi aggregativi, alla base di molti edifici specializzati antichi e moderni. I casi che analizzeremo nelle pagine seguenti dimostrano come anche la definizione e lo sviluppo di una nuova tipologia di edificio, intesa come traduzione edilizia di una "trasformazione urbana", spesso avvenga a partire da organismi o tessuti esistenti.

Al riguardo lo studio dello sviluppo del *Corral de Comedias* risulta particolarmente significativo, in quanto non solo suggerisce una profonda relazione con il processo formativo di alcune *plazas mayores* ma poichè può essere considerato a buon diritto prototipico degli annodamenti territoriali, come nota, fra gli altri, Navascués Palacio:

Alcune *plazas mayores* come quelle di Tembleque (Toledo) e San Carlos del Valle (*Ciuda Real*), di sorprendente bellezza nella loro semplice struttura lignea,

¹⁰ Rebecchini M., *Il fondamento tipologico dell'architettura: teoria e significato del tipo*, Roma, Bulzoni, 1978.

cominciano a presentare balconi continui, con soluzioni che a loro volta sembrano aver assunto elementi propri del *corral de comedias*).¹¹

Con il termine *Corral de Comedias* viene indicato un sito teatrale, all'origine temporaneo, che veniva allestito il più delle volte all'interno del cortile di una dimora privata. Tale tipologia comparve in Spagna nella seconda metà del 1500; in precedenza non esisteva un edificio specifico dedicato alle rappresentazioni teatrali, che, pertanto, avvenivano in maniera discontinua nelle strade o nelle chiese cittadine, talvolta nei cortili di case private, palazzi e locande, più raramente, anche in quelli di ospedali (come a Saragozza, a Barcellona e a Segovia). Tale carattere di provvisorietà traspare chiaramente dalle denominazioni dei primi *corral* come il Corral de la Longaniza (Valadolid, 1575), la Mesón de la Fruta (Toledo, 1576), e il Corral del Carbón (Granada, 1588). García Aguilar nota la derivazione, per trasformazione, del *corral* da organismi generici, sottolineandone al contempo la diversità rispetto al teatro classico greco-romano:

In alcune tradizioni drammatiche (ad esempio in quella romana) l'esistenza del recinto teatrale è antecedente alla creazione di testi autoctoni da rappresentarvi. Non è così nel caso del teatro classico spagnolo. Fu necessario adattare tipologie che fino a quel momento erano state impiegate con diverse finalità (come i mercati e magazzini) per ricavare i primi spazi di rappresentazione della commedia barocca.

In questo senso, il nome di alcuni tra i primi *corrales* risulta indicativo.¹²

I *corral* non erano pertanto architetture costruite con l'intento di essere teatri, non a caso furono adattate allo scopo quelle tipologie edilizie che, per morfologia, si prestavano maggiormente ad accogliere tale funzione. Il *corral de comedias* originario era infatti allestito all'interno di un vano aperto di uno degli edifici suddetti, e pertanto circondato da facciate interne con

¹¹ «*Algunas Plazas Mayores como las de Tembleque (Toledo) y San Carlos del Valle (Ciudad Real), de una belleza sorprendente en su elemental estructura de madera, se disponen ya formando balcones corridos, con soluciones que a su vez parecen haber tomado algunos elementos del corral de comedias*» in Navascués Palacio P., *La Plaza Mayor en España*, in "Cuadernos de Arte Español", 1993, pp. 4-31.

¹² «*En algunas tradiciones dramáticas (en la romana, por ejemplo) la existencia del recinto teatral es previa a la creación de textos autóctonos que representar en él. No ocurre así en el caso del teatro clásico español. Fue necesario reformar locales que hasta entonces habían sido empleados con diversas finalidades (como mercados y almacenes, básicamente) para establecer los primeros espacios de representación de la comedia barroca. En este sentido, el nombre de algunos de los primeros corrales resulta revelador*». in García Aguilar, *Teatro español de los siglos XVII i XVIII*, in "Portal SenSigOro". Sentido(s) de la Literatura del Siglo de Oro, 2013.

balconi, porte e finestre. Consonni nota come

Non a caso questo tipo edilizio (il teatro ndr) è nato in uno spazio ritagliato dalla città e per giunta, a partire dal Cinquecento, contrapposto alla socialità urbana: il recinto, delle corti principesche.¹³

Astraendosi dalla casistica specifica che, per i motivi prima enunciati, dà luogo ad una certa eterogeneità di esempi, un *corral* “tipico” può schematicamente sintetizzarsi in: una piattaforma che fungeva da scena situata in fondo al cortile, e nelle adiacenti gallerie e gradonate che avevano palchi riservati ai monarchi, alle famiglie nobili e ad altri notabili. A volte anche i balconi e le finestre di abitazioni contigue venivano utilizzati a tale scopo. La scena e i palchi laterali potevano inoltre essere parzialmente protetti da una tettoia aggettante. L’installazione di una tenda che proteggeva il pubblico dal sole e che consentiva di notte un’illuminazione omogenea dell’ambiente, tanto del palco quanto del cortile è indicativa della trasformazione del vano centrale, che in tal modo comincia ad essere considerato in maniera nodale rispetto all’organismo, analogamente a quanto avvenuto nei processi all’origine del modello di teatro elisabettiano in Inghilterra.

Come quest’ultimo, infatti, anche il *corral de comedias* nasce in risposta a una profonda trasformazione culturale e architettonica, quella cioè derivata dalla sedentarizzazione della pratica teatrale, che abbandona lo spazio itinerante della strada per trasferirsi all’interno di strutture fisse. I *corrales* contribuirono significativamente allo sviluppo del teatro spagnolo del cosiddetto “secolo d’oro” (dai primi del Cinquecento a tutto il Seicento) e, in seguito alla loro diffusione, furono introdotte diverse nuove forme di rappresentazione scenica. Durante questo periodo, inoltre, avendo il teatro acquisito un’importanza ineguagliata dall’antichità, crebbe significativamente la sua diffusione presso la popolazione, grazie anche alla presenza di autori importanti come Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Tirso de Molina e Pedro Calderón de la Barca e al sostegno di sovrani come Filippo III e Filippo IV. Il termine “*de comedias*” si riferisce al fatto che tutte le opere teatrali venivano genericamente chiamate “commedie”, indipendentemente dal genere al quale appartenevano.

Un esempio di *corral* tra i più antichi giunti fino a noi, anche se incompleto, è quello di Alcalá, mentre l’unico conservatosi interamente è ad Almagro, nel quale ancora oggi si celebra annualmente l’omonimo Festival Internazionale del Teatro Classico.

¹³ Consonni G., *L’internità dell’esterno. Scritti sull’abitare e il costruire*, op. cit.

La fortuna di tale tipologia perdurò fino agli inizi del XVIII secolo, quando fu sostituita da un edificio speciale dedicato, quale era il teatro all'italiana, resosi necessario dalla diversa natura delle rappresentazioni.

La vicenda dei *corral* è particolarmente significativa in quanto dimostra come tali organismi condividano quelle stesse leggi aggregative, dettate dal tessuto e raffigurate efficacemente nel celebre disegno di Johan de Witt del 1596 che mostra il teatro Swan di Londra, e dove è ben presente la natura "annodante" dell'organismo edilizio in formazione. Molti organismi edilizi specialistici, nei quali il vano centrale occupa un'importanza preminente e distribuisce una serie di vani ancillari, sono infatti stati originati da processi di annodamento. A tal proposito Strappa constata che:

La forma originale del teatro elisabettiano, in questo senso, può essere considerata come la traduzione in edificio di questa tradizione, con lo spettacolo rappresentato inizialmente in spazi aperti circondati da un tessuto di palchi. Nel famoso disegno di Johan de Witt del teatro Swan di Londra (1596) compare lo spazio pubblico della platea-piazza, dove lo spettatore assiste in piedi o su sedili di fortuna, perimetrato dalle strutture private dei palchi, costruiti con la logica di un aggregato edilizio.

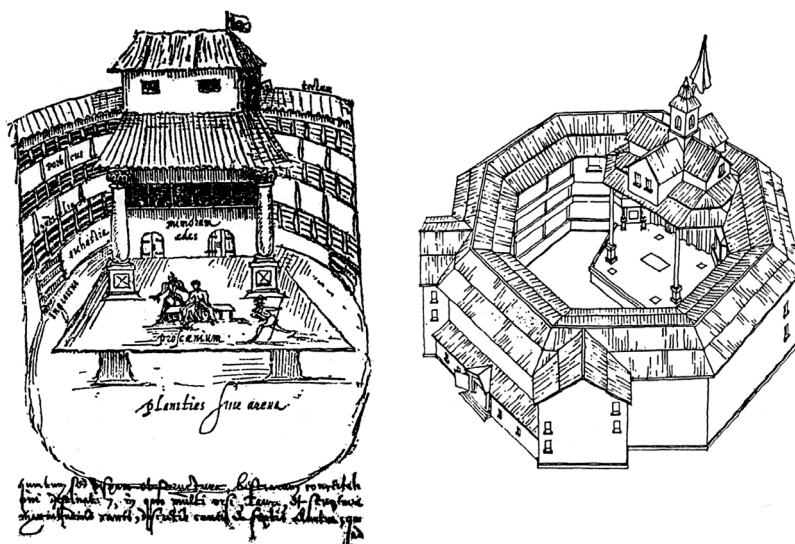
La copertura della platea, in origine con materiale tessile e poi con strutture più stabili, costruendo un grande vano nodale, darà inizio al tipo di teatro ancora in uso ai nostri giorni.¹⁴

Il teatro moderno si forma infatti per annodamento di spazi all'origine aperti, ovvero per specializzazione di un tessuto "di base" in un organismo di grado superiore, un processo che investe aree spesso non contigue geograficamente ma legate da una comune matrice culturale. La rappresentazione quattrocentesca di spettacoli nel recinto del cortile del palazzo del cardinale Raffaele Riario a Roma, trasformato in grande proscenio e coperto da teli, avviene infatti in maniera del tutto analoga al *Corral de Comedias*.

Le tipologie di edificio generate per annodamento mostrano spesso al loro interno la spiegazione dei propri processi formativi e rivelano la loro continuità con i caratteri degli organismi generici dai quali sono derivati, in alcuni casi anche a fronte dell'elevato grado di specializzazione.

Del resto la presenza di "recinti" che delimitano e si relazionano con uno spazio interno aperto è molto diffusa nell'areale mediterraneo, specie nelle regioni meridionali della Spagna (come La Mancha, sull'architettura della quale torneremo a breve), come testimoniano le tipologie della casa a patio, del *corral* e del *portalòn*, che si ritrovano diffusamente nell'edilizia regionale quasi senza soluzione di continuità.

¹⁴ Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico*, op. cit.



Altrettanto diffusa è la presenza di piazze porticate e di “recinti” per spettacoli all’aperto (in precedenza descritti) in merito alle caratteristiche dei quali scrive:

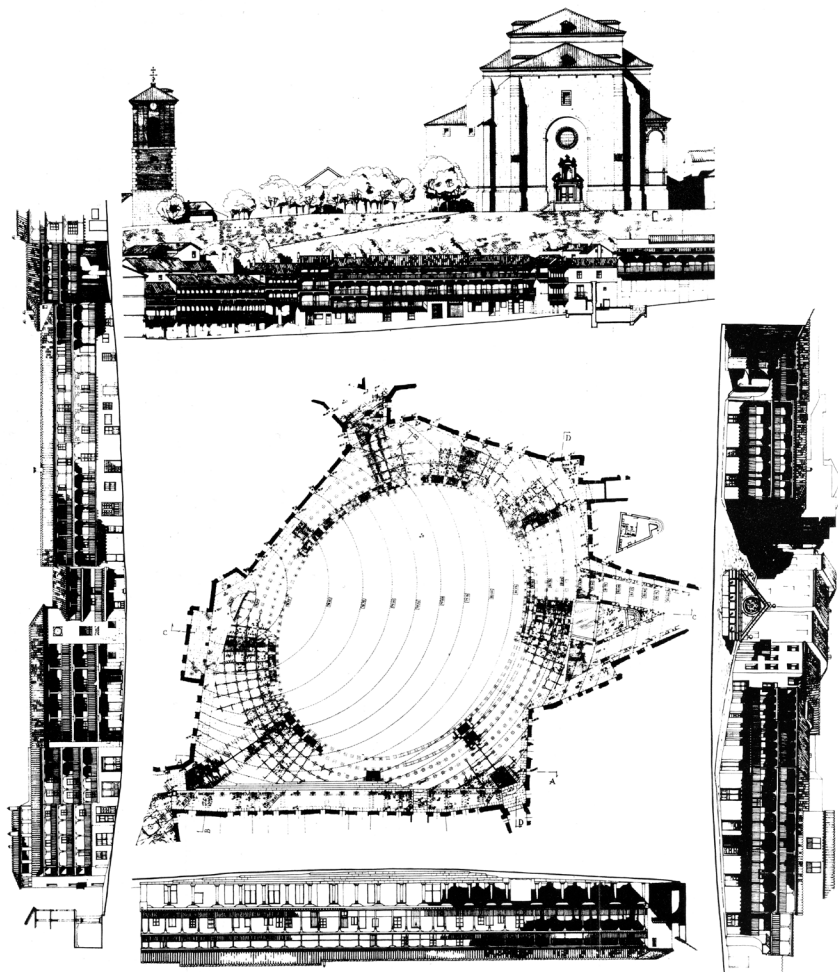
Mi sembra fuori discussione che tra lo spazio interno e privato del patio, lo spazio interno-pubblico del *Corral de Comedias* di Almagro e lo spazio interno pubblico rappresentato dalla *plaza mayor* esistano aspetti comuni o chiaramente interpretabili come derivativi.¹⁵

O quanto sostiene Jiménez Arques:

Quello che sembra innegabile è la constatazione della stretta relazione tra i due elementi, e allo stesso tempo comprovare come per una diminuzione o maggiorazione su una scala posta in termini di “capacità”, la convertibilità della piazza in cortile o del cortile in piazza ci si presenta come un fatto che non solo è possibile, ma piuttosto inevitabile.¹⁶

¹⁵ Flores C., *Arquitectura popular española*, Madrid, Aguilar, 1973.

¹⁶ Jiménez Arques M.I., *La arquitectura popular manchega en la provincia de Ciudad Real*, Madrid, Universidad Autonoma de Madrid, 1981.



In ragione di questo si può desumere come le caratteristiche espresse dallo spazio del “recinto” sembrano tradurre non soltanto un principio aggregativo, del quale l’edificio è manifestazione fenomenica, ma anche insediativo, all’interno del quale cioè, la concezione dello spazio a corte costituisce la matrice di sistemi architettonici complessi quali conventi, palazzi e isolati a blocco, organismi nei quali lo spazio nodale è inteso come luogo collettivo di servizio alla residenza. E proprio nella residenza risiede il nocciolo della questione degli annodamenti territoriali, articolati organismi collettivi che risolvono in sé un grande spazio urbano e nei quali un tessuto edilizio di base, si specializza a livello di città, dando luogo a un complesso che riunifica tutte le scale del costruito.

La vera difficoltà del tema consiste nell’identificare l’aspetto e l’esito tipologico dell’annodamento alle scale maggiori, ammettendo che per queste si possa parlare di tipologia edilizia oltre che aggregativa, considerato, inoltre, il fatto che alcune caratteristiche possono cambiare (e difatti cambiano, l’uso, la funzione, la scala e il carattere urbano), ma allo stesso tempo riconoscendo come tra tutti i “tipi” di annodamento esistono innegabili collegamenti e affinità. Nell’accezione di Caniggia il tipo è condizionato unicamente dal

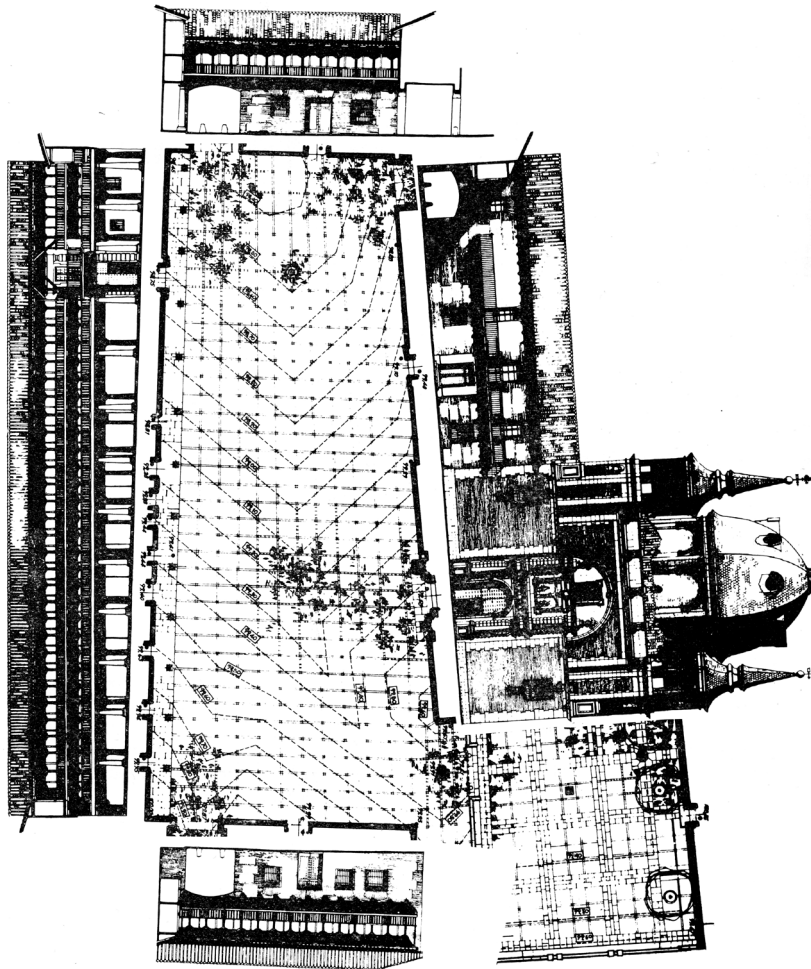
Portato inconscio della cultura ereditata, tramandata ed evoluta in quella del momento temporale corrispondente al suo operare; quell’oggetto sarà determinato attraverso le esperienze precedenti attuate nel suo intorno civile, tramutate in un sistema di cognizioni integrate, assunte unitariamente, per risolvere la particolare necessità alla quale quell’oggetto deve corrispondere.

Tali condizioni sono già un organismo, in quanto correlazione integrata, autosufficiente di nozioni complementari tese a un fine unitario: sono già una preproiezione di quel che sarà l’oggetto realizzato, finito, pur essendo anteriori alla stessa fisicità dell’oggetto stesso.¹⁷

Va aggiunto, in proposito, come il fatto che il tipo derivi la propria configurazione spaziale dalla “propria natura”, e che questo avvenga attraverso leggi aggregative analoghe anche in contesti diversi, sembra avvalorare l’idea di “spazio paradigmatico”, alla quale si riferisce anche Alfano quando scrive che:

Ogni tipo ha uno spazio “tipico”, un principio formale derivato dalla sua stessa ragione d’essere, che si può ripetere da un’opera all’altra, costituendone il carattere originale e consentendone la riconoscibilità; in questo senso si possono stabilire

¹⁷ Caniggia G., Maffei G.L., *Lettura dell’edilizia di base*, op. cit.



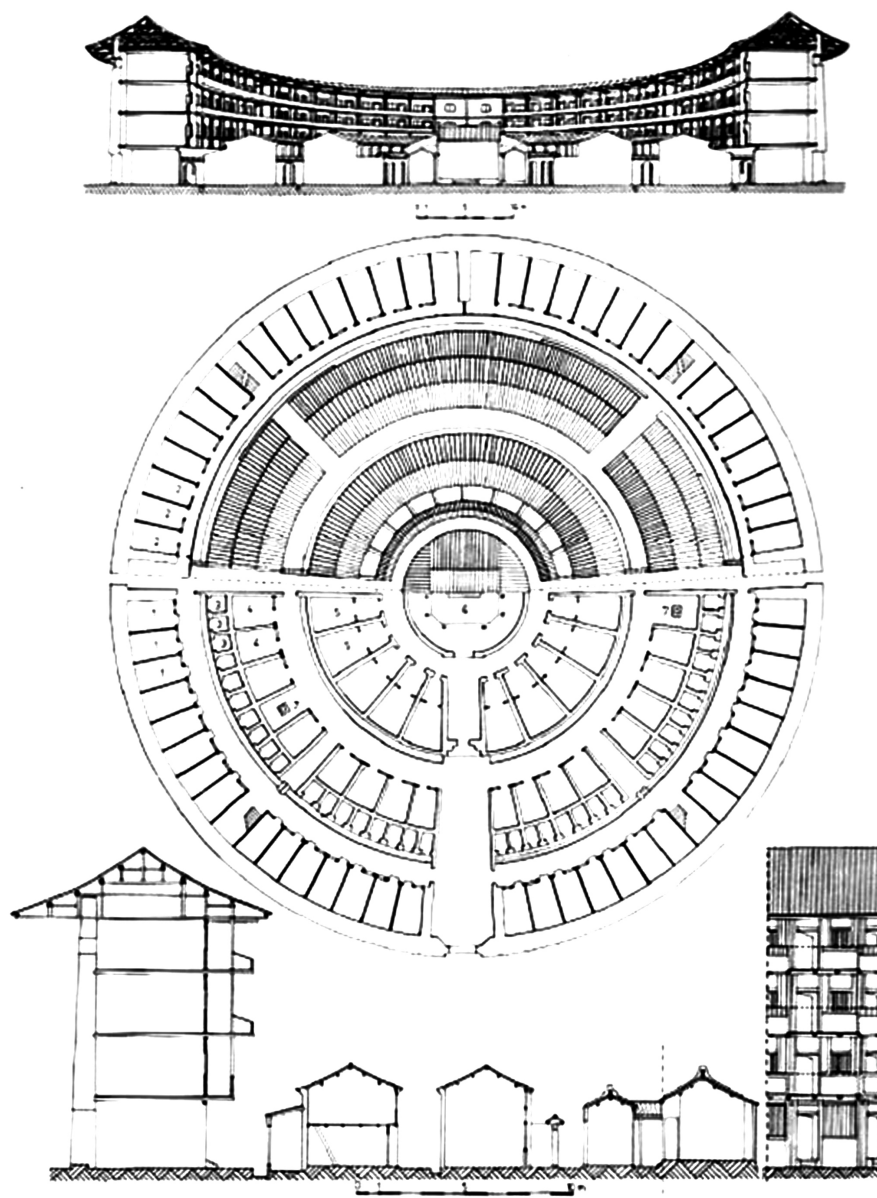
alcune “affinità” tra architetture che si realizzano in posti e tempi diversi, indipendentemente da altri parametri di valutazione. Un tipo quindi può essere connotato da speciali qualità spaziali che sono insite nell’aspetto architettonico dell’opera: tipo edilizio inteso non solo come paradigma funzionale che si ripete, adattandosi alle varie occasioni, ma come forma espressiva di un edificio.¹⁸

Il vero problema casomai, specialmente nel caso di organismi complessi come gli annodamenti territoriali, potrebbe essere il fatto che, qualora non si dovesse convenire con la validità di un criterio analogico come quello adottato in questo lavoro, potrebbe, per usare le parole di Carlos Flores essere

Difficile dimostrare “tipologicamente” che la piazza non è altro che un cortile che è divenuto ambiente esterno o che il patio è solo una piazza “interiorizzata”.¹⁹

¹⁸ Alfano N., *Città e case: Racconti di morfologia urbana*, op. cit.

¹⁹ Flores C., *Arquitectura popular española*, op. cit.



Recinti urbani

Prima di addentrarci nello studio dei gradi superiori di annodamento è necessario dedicare alcune riflessioni ulteriori all'idea generale che accomuna, alle diverse scale, la natura spaziale di questa famiglia di organismi, cioè il recinto. Così come il principio della schiera -motivo principale dei tessuti costituiti da edilizia di base- è all'origine delle altre forme di "linea", via via che le singole unità edilizie sono andate assimilandosi all'unità architettonica, l'idea di corte presiede all'evoluzione spaziale di organismi complessi come i palazzi rinascimentali e i blocchi residenziali che, nell'Ottocento, hanno dato vita all'isolato. Il recinto, sintetizzato dal tipo a corte, ha origini antichissime e rappresenta un elemento costante in culture lontane nel tempo e nello spazio; dalle case a patio delle città ellenistiche e romane, fino alle corti dei palazzi rinascimentali; lo spazio aperto racchiuso da un recinto abitato costituisce un elemento archetipico rappresentativo del limite come del riparo, attorno al quale sono stati organizzati sia spazi domestici che spazi di rappresentanza. Il termine corte (dal latino *cohors* "orto, luogo recintato") indica un organismo edilizio che si definisce attraverso la relazione reciproca tra le sue parti seriali e uno spazio centrale interno, la corte appunto, intorno al quale si dispongono, in aderenza al perimetro esterno del lotto, i corpi di fabbrica. La strutturazione dell'organismo edilizio intorno alla corte rappresenta probabilmente il più diffuso processo di occupazione in profondità del lotto.

La forma più compiuta di questa forma di recinto è rappresentato dalla domus romana (della quale la casa a corte può essere considerata, talvolta unitamente al tipo della casa mercantile, quale derivazione più diretta) codificata nella morfologia dei suoi elementi e nei diversi caratteri degli spazi che la contraddistinguono.

La casa a corte deriva dal tipo *domus* attraverso un progressivo incremento degli spazi coperti a scapito di quelli aperti, che distribuiscono l'abitazione ed assolvono alla funzione aereo-illuminante. Nell'edilizia speciale la corte, tuttavia, non nasce come unità formale già compiuta, ma si sviluppa in modo processuale quale spazio nodale della serie di vani e cellule che vengono aggregate intorno ad essa durante il processo di formazione della casa mercantile, unitamente al ribaltamento al suo interno dei percorsi urbani.

I primi palazzi presentano, infatti solitamente un'organizzazione in profondità dei corpi di fabbrica mentre il cortile, circondato da corpi edilizi su tutti e quattro i lati, appare in una fase successiva. A differenza di ciò nell'Italia settentrionale si registra una continuità tipologica con la domus romana organizzata intorno al cortile.

L'origine dell'elemento tipologico della corte nell'edificio speciale è da ricercarsi probabilmente nei castelli o, più verosimilmente, nei grandi impianti conventuali dove il chiostro rappresenta un vero e proprio spazio gerarchizzante. Non a caso per ritrovare quel carattere organico e comunitario a cui rimanda la corte, che accoglieva e gerarchizzava i diversi vani o le singole abitazioni, bisogna risalire ai chiostri dei Certosini, che organizzavano i propri complessi intorno ad uno spazio nodale: un organismo composto da elementi collaboranti affacciati su una grande corte chiusa, come il modello conventuale della Certosa di Ema al quale si riferiva idealmente Le Corbusier nel progetto degli *Immeubles-Villas*.

Tale relazione organica di rapporti tra corte centrale e corpi di fabbrica che affacciano su di essa, espressa compiutamente nel tipo palaziale, è rilevata anche da Rebecchini che nota come:

La tipologia residenziale che caratterizza i nuovi quartieri è quella di origine rinascimentale del palazzo signorile, modificata ed adattata alla nuova struttura sociale ed alle differenti esigenze. La forma è quella del blocco chiuso con cortile centrale che mantiene nella sua veste esteriore i caratteri propri del palazzo gentilizio sia nella differenziazione dell'altezza dei piani e nel trattamento della facciata, che nella forma e nelle dimensioni delle finestre.²⁰

In merito al recinto Strappa nota come:

Riguardato nei suoi valori più strettamente tettonici, il recinto produce un proprio dispositivo funzionale-simbolico legato alla stratificazione delle forme attraverso le quali l'uomo ha sperimentato i modi di abitare la Terra. Dispositivo che dà origine a ulteriori articolazioni del costruito all'interno di un codice che presenta caratteri costanti e universali (riscontrabili, in diverse forme, a tutte le scale del costruito), legate ai concetti di centralità e perifericità di nodalità e antinodalità che costituiscono una chiave interpretativa del carattere degli organismi costruiti, all'origine di architetture pure diversissime: della domus come del *castrum*, della moschea come della sinagoga, della madrasa come del monastero.²¹

²⁰ Rebecchini M., *Il fondamento tipologico dell'architettura: teoria e significato del tipo*, op. cit.

²¹ Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico*, op. cit.

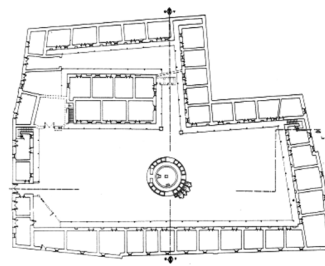
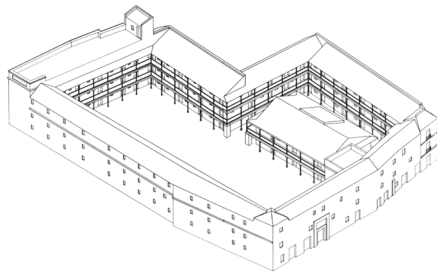
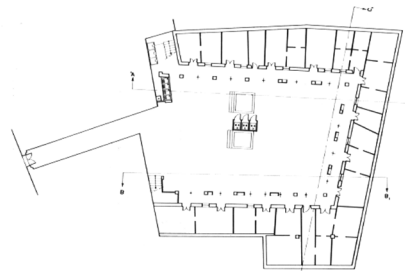
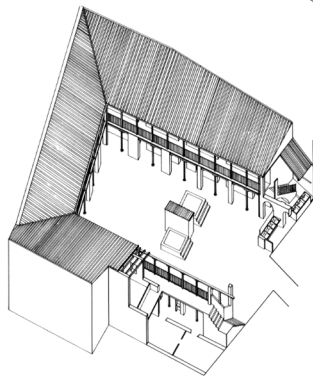
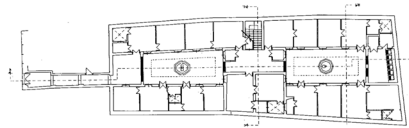
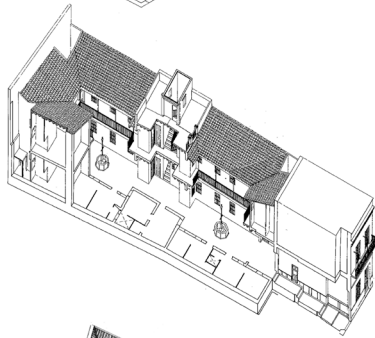
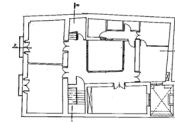
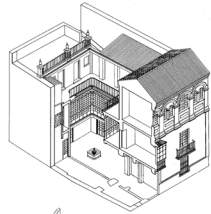
Come abbiamo visto in precedenza a proposito del *corral*, proprio il recinto è alla base, specialmente in area plastico muraria, di una più vasta famiglia di organismi che coniugano un vano unitario con vani paritetici, ripetitivi e seriali. Il recinto -che ha origine da un gesto elementare di appropriazione dello spazio simboleggiato dal tracciamento di un perimetro, più o meno implicitamente protettivo, che ne organizza e gerarchizza le parti- svolge un ruolo fondante nel processo di formazione dell'architettura nelle aree plastiche. Basti pensare ad esempio all'etimologia del termine *corral*, che in spagnolo significa proprio recinto, per comprendere appieno tanto l'origine quanto il rapporto di interrelazione che sussiste tra l'edificio e il suo margine costruito. Letto da un punto di vista più strettamente tettonico, il recinto può essere considerato come la matrice di tutti gli organismi a corte che, a partire da una ipotetica casa a corte elementare, dà luogo a tutte le successive specializzazioni, via via dimensionalmente e gerarchicamente maggiori.

Va notato tuttavia come il processo di specializzazione possa dar luogo ad esiti diversi non soltanto in aree culturali omogenee quanto nel più vasto mondo plastico-murario. Basti pensare ad alcune forme di specializzazione della corte, specialmente nelle tipologie di alloggio plurifamiliare, che danno luogo ad esiti talvolta di grande complessità come possono essere i *tulou* cinesi, grandi villaggi fortificati legati all'interno di un unico organismo.

Nei *tulou* la serie dei vani delle abitazioni collegati verticalmente da scale esterne si sviluppava intorno ad una corte centrale, anch'essa circolare lasciata libera o oggetto di una ulteriore specializzazione; è chiaro tuttavia come non sempre lo sviluppo tipologico sia sempre chiarissimo, esistono tuttavia casi in cui la leggibilità dei tipi è maggiore e dove maggiore è il livello di coerenza tra le diverse scale, in alcuni casi quasi proporzionale. Vedremo a breve come, ad esempio, la famiglia dei recinti abbia dato origine in Spagna ad una serie di tipi edilizi via via più complessi, originati dal tipo a corte e progressivamente specializzatisi.

E' il caso dei *corral*, passaggio intermedio tra la tipologia a patio, l'annodamento edilizio (come può essere il *corral de comedias*, non più organismo seriale ma nodale) e l'annodamento territoriale (come possono essere alcuni esempi di *plazas mayores* di area toledano-manchega, nei quali una serie di edifici all'origine separato è connessa e trasformata in un organismo unitario).

E questo ci riconduce al tema del rapporto tra i vani seriali e il vano nodale; l'idea di recinto è infatti legata a doppio filo con quella di serie, a partire dal suo significato letterale di successione di elementi che stabiliscono un limite, ma che al contempo definiscono al loro interno, e per il semplice fatto di averlo delimitato, uno spazio.



Per la Cantarelli ad esempio:

Il tipo del recinto investe, per continuare, la questione della scalarità, ed il tema della scala ricorre nella composizione del centro commerciale: in determinati casi, infatti, esso riproduce l'urbanità al proprio interno. Questo tema viene analizzato, di conseguenza, proprio a partire da quegli impianti resi, dalla loro articolazione e dalle logiche distributive, "città nella città", attraverso la verifica, in altre parole, della trasposizione della forma urbana e delle sue fenomenologie all'interno del manufatto.²²

L'annodamento territoriale rappresenta un recinto urbano avente carattere territoriale, ovvero un tipo di organismo originato dal ribaltamento e dall'annodamento di tessuti e percorsi che interessano la scala del territorio, ma per comprendere efficacemente le ragioni di questa tipologia aggregativa e le circostanze che hanno prodotto un così elevato legame di collaborazione, è necessario almeno accennare ai tipi edilizi dai quali è derivata.

L'annodamento territoriale si presenta, a tutti gli effetti, come uno spazio vuoto circondato da facciate unitarie, e possiede tutte le caratteristiche di un interno, pur essendo di fatto uno spazio all'aperto. Camillo Sitte, che si riferisce a questa tipologia di spazi con il termine "foro", ne segnala la similarità con una moderna sala per concerti, provvista di palchi e balconate, ma priva di soffitto. In sostanza, lo spazio frutto di annodamento territoriale, è un organismo la cui morfologia si delinea attraverso il proprio invaso perimetrale ed è connotata dal valore plastico delle facciate che lo limitano. I corpi che definiscono il perimetro della piazza non a caso perdono spesso parte della propria relativa autonomia, uniformandosi alla coralità del tessuto edilizio al fine di costituire un insieme unitario. L'organismo articolato come annodamento territoriale è caratterizzato pertanto da un fronte ritmico continuo, articolato nel rispetto di una gerarchia improntata all'unità e alla definizione volumetrica di un nodo spaziale, ma che al contempo è rivelatrice del proprio processo formativo.

Per quanto concerne l'origine morfogenetica dell'annodamento territoriale va constatato il fatto che, nel processo di passaggio dalla città antica a quella moderna, alcune attività, in precedenza assenti o accresciute in termini di importanza, si inseriscono processualmente all'interno di tessuti consolidati, in ragione della propria forza d'essere. Tali attività si sviluppano pertanto in assenza di un organismo edilizio specifico adatto a ospitarle, riflettendo le caratteristiche del tessuto in cui si insediano e adattandosi a tipi caratterizzati ma ancora privi di autonomia tipologica.

²² Cantarelli R., *L'Architettura dell'edificio mercato: bazar, shopping center e circuito globale*, Padova, Il Poligrafo, 2012.

In maniera analoga si può rilevare come la fortuna del tipo a corte in alcuni particolari contesti geografici non derivi solo da una sperimentazione tipologica dei modelli rinascimentali o da una innovazione di natura teoretica, quanto dai mutamenti nel regime di proprietà del suolo urbano, *in primis* dalla rifusione di particelle edilizie contigue, spesso volte a seguito di variazioni di carattere giuridico. Ad esempio la legge “*De laute aedificare*” (letteralmente “*In favorem volentium laute aedificare*”), emanata il 7 luglio 1493 da Ludovico il Moro concedeva ai privati che volevano costruire un palazzo il diritto di espropriare per pubblica utilità (“*per privatas commoditas et publicis elegantia*”) aree o particelle contigue pubbliche e private senza incorrere in sanzioni. A differenza di altre città italiane, a Milano non si trovano palazzi con quattro lati liberi; la configurazione più diffusa prevede il cosiddetto “lato a tre vicinali”, ovvero provvisto di due confini di proprietà adiacenti contrapposti, con un affaccio su strada e un giardino retrostante confinante con un altro proprietario. L’irregolarità perimetrale e del lotto, conseguenza delle variazioni spesso discontinue nel regime di proprietà dei suoli, costringe pertanto spesso il palazzo all’interno di configurazioni planimetriche molto complesse. In proposito si riscontra come il carattere fortemente introverso del palazzo milanese accentui il peso semantico e simbolico del cortile d’onore che assume, diversamente da altri contesti, un livello maggiore di specializzazione rispetto al resto dell’edificio, che risulta complessivamente meno organico, ad esempio, del palazzo romano, e che delega alla corte quegli attributi formali di rappresentanza che in area romana sono espletati dalla facciata. Questo carattere di introversione, per il quale l’organismo assume un carattere essenzialmente interno, tanto nella soluzione architettonica che a livello morfologico, accomuna aree geografiche non sempre contigue ma spesso relazionate da analoghe modalità di fruizione dello spazio.

Lo spazio introverso della corte in alcuni contesti presenta talvolta addirittura caratteristiche di permanenza del *modus vivendi* dello spazio collettivo coerenti tra le diverse scale, che fa sì che uno stesso principio insediativo, quale può essere il recinto, si faccia latore di quel senso di comunità al quale rimanda la corte, che accoglie più vani o abitazioni. Basta pensare ai modelli dell’architettura popolare spagnola, dalla quale discendono una serie di tipologie appartenenti alla famiglia dei recinti ma con diversi gradi di specializzazione, quali la *casa de vecindad*, il *corral* e la *plaza mayor*, dei quali parleremo a breve.

Sulla rivista “*2C: Construcción de la Ciudad*”, Grassi, come già Rossi, aveva espresso il suo debito di riconoscenza nei confronti dell’architettura popolare, indicando come fosse possibile ritrovare le caratteristiche del tipo a corte sostanzialmente inalterate in età romana, nel Rinascimento e nell’e-

dilizia milanese degli anni venti.²³ L'architettura popolare era pertanto da Grassi considerata come

Luogo stabile in cui si riflette il lungo processo di definizione e tipizzazione delle forme architettoniche in senso generale, (...) che unisce l'esperienza rurale a quella della città nella storia ²⁴

dedicando ampio spazio a quelle tipologie popolari nelle quali intravedeva una continuità di caratteri formativi, ma anche un lessico prestabilito oltre il tempo e i luoghi, che accomunava la masia catalana alla villa veneta, le *casas de vecinos* e i *corrales* sivigliani alla casa a ballatoio o alle grandi corti lombarde. Non a caso egli nota come:

Tutto questo si riferisce a specifici esempi di architettura rurale, come le grandi corti lombarde, le masserie fortificate, le residenze suburbane, rustiche o i palazzi, *etc*, contempla la sua capacità di confondersi con gli impianti conventuali, con i castelli, ma anche con le piazze e le strade porticate, con i giardini, con gli elementi collettivi delle città. Contempla la ricchezza e la varietà di usi e tuttavia l'unità strutturale, costruttiva, sempre assolutamente e sempre affermativa di questi esempi; guarda infine, la dimensione ideale che è sempre singolarmente inclusa nell'immagine evocata dai grandi complessi rurali, certamente legata all'elemento naturale, ma anche al caratteristico uso del suolo nell'esperienza storica della città di fondazione.²⁵

Interessante in proposito il lavoro di lettura fatto da Antonio Barrionuevo e Francisco Torres (e pubblicato sempre sulla rivista "2C: Construcción de la Ciudad"), che descrive ed interpreta l'architettura di Siviglia, alla luce di

²³ Grassi G., *Nota sobre la arquitectura rural*, in "2C: Construcción de la Ciudad", 1977, n. 10, pp. 58-59.

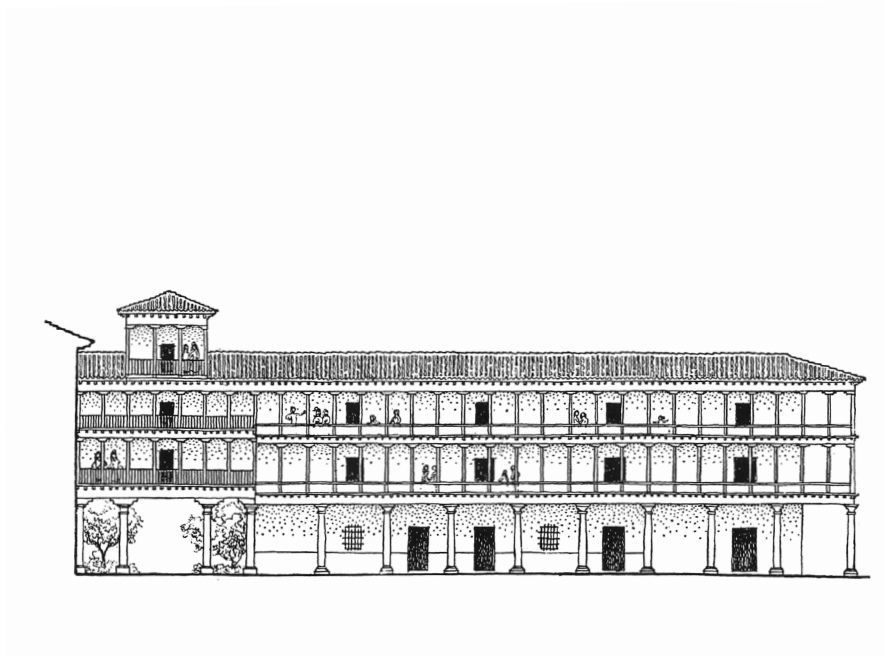
²⁴ Grassi G., *Nota sobre la arquitectura rural*, *op. cit.*

²⁵ «*Todo esto se refiere a determinados ejemplos de la arquitectura rural, como los grandes patios lombardos, las granjas fortificadas, las residencias suburbanas, rústicas o mansiones, etc ., contempla su capacidad de confundirse con las implantaciones monásticas, con los castillos, pero también con las plazas y las calles porticadas, con los jardines, con los elementos colectivos de las ciudades. Contempla la riqueza y la variedad de los usos y sin embargo, la unidad estructural, constructiva, absolutamente afirmativa siempre, de estos ejemplos; contempla, en fin, la dimensión ideal que está siempre singolarmente incluida en la imagen evocada por los grandes complejos rurales, ligada ciertamente al elemento natural, pero también al característico uso del suelo en la experiencia histórica de la ciudad de fundación.*» in Grassi G., *Nota sobre la arquitectura rural*, *op. cit.*

un'unica tipologia aggregativa: la casa a patio, generatrice di tutti i diversi organismi cittadini -case, *corral*, palazzi- che vengono pertanto classificati come se fossero differenti gradi di specializzazione dello stesso tipo base. In tutti questi organismi tale principio si riproduce declinato a scala sempre maggiore, e tuttavia lo studio manca nel fondamentale riconoscimento di quelle dinamiche aggregative alla base del processo formativo che, viste in un'ottica più ampia, portano a rileggere come parte integrante di questa tipologia organismi ancora più grandi come gli annodamenti territoriali espressi in alcune *plazas mayores*. E' necessario, pertanto, riconoscere la relazione tra i diversi organismi dell'area sivigliana per comprendere il nesso di relazione con quelli a scala maggiore. Ad eccezione della casa a patio, della quale abbiamo parlato in precedenza, l'organismo gerarchicamente immediatamente successivo, derivato da essa ma provvisto di un grado di specializzazione maggiore è la *casa de vecindad*. Con questo termine si intende un edificio concepito appositamente o trasformato a partire da antichi palazzi, case a patio monofamiliari o antichi conventi e destinato ad ospitare diverse famiglie appartenenti al proletariato urbano. Tale tipologia era solita essere costituita da due piani dei quali il più basso dedicato alle famiglie dal tenore più modesto e il più alto dedicato ad un ceto più agiato rappresentato da artisti, impiegati e artigiani. Le residenze pertanto si sviluppavano intorno a patii rettangolari, il numero dei quali variava in relazione alle dimensioni e alla morfologia del lotto. Nella maggior parte dei casi l'edificio era distribuito da una grande scala posta all'interno del primo patio che si divideva in due, consentendo l'accesso ai ballatoi delle due ali. Nell'analisi dell'evoluzione tipologica delle *casas de vecindad* vanno considerate tuttavia le diverse varianti e gradi di specializzazione ai quali essa dà luogo; non di rado infatti si trovano esempi nei quali, contrariamente al tipo base, vi è la presenza di due o più ballatoi, ai quali si associa generalmente un incremento dei patii secondari per favorire l'illuminazione di un maggior numero di vani. Analogamente si assiste talvolta ad un aumento nella diffusione dei servizi igienici indipendenti. A fronte di una situazione di domanda di alloggi più qualificati che presupponeva un miglioramento nelle prestazioni delle abitazioni di nuova costruzione, nel tempo si sono verificate alcune mutazioni negli schemi tipologici della *casa de vecindad* tradizionale.

Il fatto che tali modificazioni siano state compiute introiettando spontaneamente una necessità sociale e urbana ci ricollega a quell'idea di coscienza spontanea della costruzione, nell'accezione di Caniggia, ovvero

L'attitudine di un soggetto operante ad adeguarsi, nel suo operare, alla sostanza civile ereditata, senza necessità od obbligatorietà di mediazioni o di scelte.



La coscienza spontanea predomina negli intervalli storici non di crisi, di civiltà più consolidata e nei quali una cultura non cambia vistosamente: cambia perché di norma qualsiasi storia civile è determinata da un susseguirsi di mutazioni, che tuttavia, quando sono riscontrabili secondo una successione di intorni temporali prolungati, tendono a determinare un sistema di sviluppi omogenei in una sostanziale aderenza alla cultura ereditata.²⁶

Molte nuove abitazioni, risalenti al periodo di maggiore diffusione del tipo, vedono infatti un aumento progressivo dell'autonomia del patio quale elemento strutturante l'impianto planimetrico che, specialmente nei primi esempi, era ancora profondamente legato al modello di casa a patio centrale.

Questa implementazione nella tipologia non ha più elementi in comune con la *alhóndiga*, come il Corral del Carbón a Granada, o il "*funduq*" -anch'essi disposti intorno a un patio- ma si costruisce in forma autonoma codificando le esperienze precedenti. Il *corral de vecinos* rappresenta una ulteriore specializzazione della casa a patio, nonché la tipologia abitativa più rappresentativa del meridione spagnolo. Trae la propria origine dagli *adarve* arabi (dall'arabo *ad-darb* che indicava in origine un cammino di ronda)

²⁶ Caniggia G., Maffei G.L., *Lettura dell'edilizia di base*, op. cit.

o, secondo altre interpretazioni, dai *curralaz* mozarabici (*corral* nei quali le abitazioni affacciavano). I primi riferimenti storici a questa tipologia si hanno a partire dal secolo XIV, e in modo più sistematico a partire dal XVI quando, in ragione del grande sviluppo demografico di alcuni centri, i *corral* iniziano a diffondersi in modo esteso a Siviglia (con una particolare concentrazione nel quartiere di Triana), porto principale per la rotta delle Indie.

Un *corral* è in sostanza un edificio composto da un'ampia corte circondata da una serie di stanze che si aprono al suo interno, sebbene la "categoria" dei *corral* contempli una grande varietà di esempi in relazione alle differenze planimetriche, di prospetto, di volume e, non per ultimo, di modalità insediative. Il *corral* costituisce infatti uno sviluppo tipologico autonomo dell'area spagnola che nasce da un processo spontaneo quale risposta edilizia ad un fenomeno speculativo ed è caratterizzato da un proprio linguaggio architettonico. Se infatti è pur vero che la tipologia a ballatoio rappresenta spesso la soluzione più comune per l'abitazione collettiva, nella maggior parte dei casi essa suole presentare più facciate, alcune delle quali rivolte verso la corte ed altre verso l'esterno. Ciò fa sì che, all'interno delle diverse ali, si possa anche sacrificare un affaccio in favore dell'altro.

Tuttavia il *corral de vecinos* è solito svilupparsi, come abbiamo visto, tra i due muri ciechi perimetrali, disponendo di una sola facciata su strada -di solito usata come spazio servente- e trasformando quella interna sul patio nell'unica e principale. Ciò presuppone l'inversione delle stanze esposte con quelle sul fondo, perciò è frequente incontrare la disposizione che prevede le stanze da letto o comunque le stanze principali con l'affaccio sulla galleria, e i bagni o le cucine in fondo al terzo lato della corte.

I patii dei *corral* e delle *casa de vecinos* si comportano come diaframma tra l'edificio e la strada, costituendo un esempio molto chiaro di spazio semiprivato, nel quale al naturale confine fisico rappresentato dal recinto, si coniuga il contatto visivo diretto con la strada. In questi casi il patio costituiva il nodo non soltanto spaziale dell'edificio ma anche quello civile in quanto teatro della sua vita sociale e fulcro dell'identità tra gli inquilini di uno stesso stabile.

Nonostante alcune analogie d'impianto con forme archetipiche di palazzo italiano, il *corral*, anche in considerazione del tipo di popolazione destinato ad ospitare, non dà luogo a processi di specializzazione ulteriori rispetto al suo tipo base (se non genericamente in alcune versioni modernizzate del tipo); al contrario, in alcuni casi si è verificato un processo di specializzazione inversa (o di dequantificazione) attraverso il quale edifici speciali di grado superiore quali conventi, case signorili e *alhóndigas* sono stati trasformati in *corral*, senza bisogno di alterare profondamente la configurazione originale.

La categoria dei *corral* presenta una considerevole varietà morfologica, in virtù del fatto che possiede una certa capacità di adattamento alle trasformazioni del tessuto urbano e alle variazioni dimensionali e geometriche del lotto. Ciò consente di mantenere inalterate la sintassi costruttiva e il carattere distributivo.

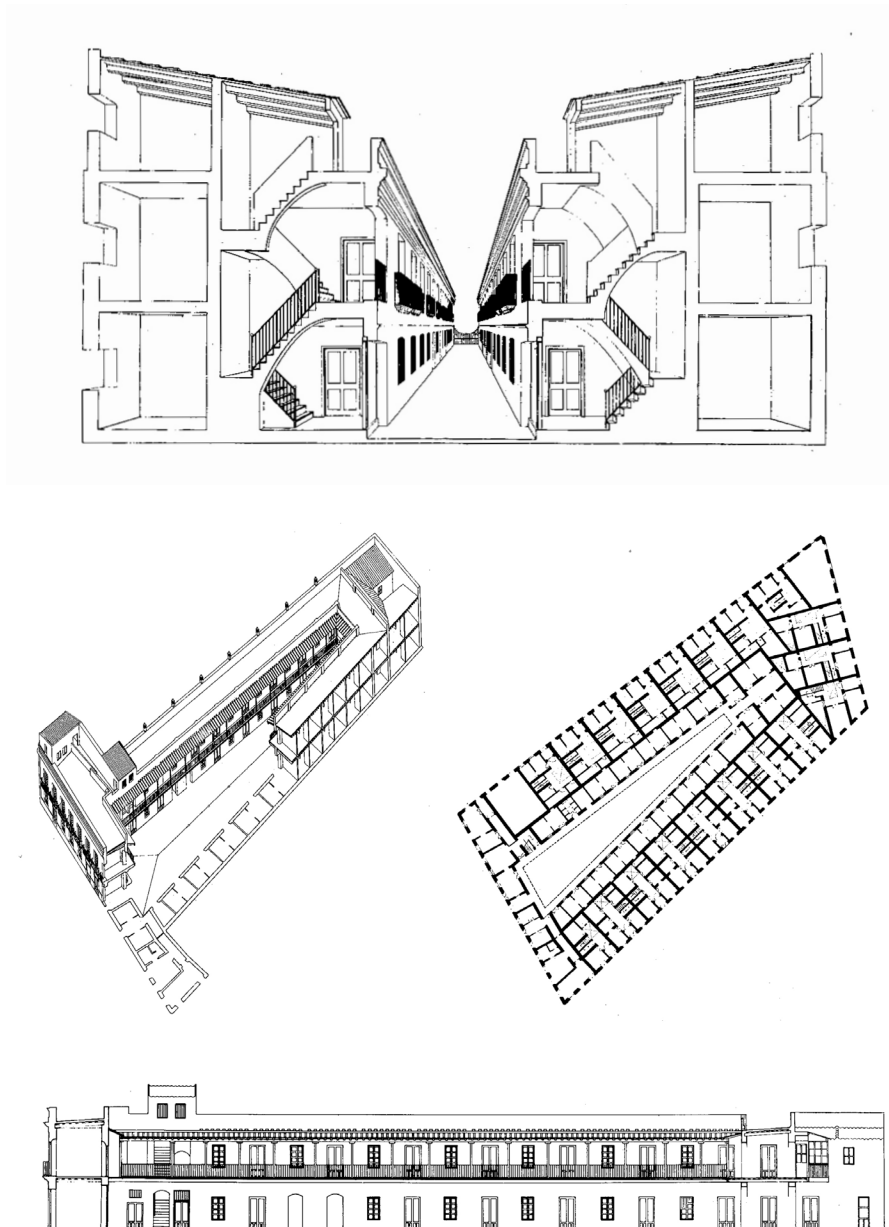
Il processo formativo del *corral* in relazione al tessuto urbano avviene pertanto in maniera organica, traducendo all'interno del lotto le irregolarità del perimetro. L'archivio "*corrales de vecino en triana*" elaborato dal gruppo ADICI (*Aula Digital de la Ciudad*) dell'Università di Siviglia, ha individuato tre tipi diversi di strutturazione spaziale del *corral*, elaborati in base alle loro caratteristiche di impianto:

1. *Corral adarve*, nel quale il patio mantiene l'originario carattere di strada privata, tipico dei primi esempi.
2. *Corral* con percorsi di distribuzione al piano superiore, rappresentativi di una concezione più organica e articolata dell'edificio, nei quali lo spazio nodale del patio si configura attraverso una serie di elementi leggeri e permeabili, associati allo sviluppo della galleria.
3. *Corral* moderno, nel quale la tendenza verso una maggiore autonomia tipologica, unitamente alle migliori tecniche riguardanti le condizioni igieniche e la possibilità di una maggiore cubatura, produce l'apparizione del tipo a doppio ballatoio con piccoli cortili interni.

Per quanto invece riguarda il rapporto tra *corral* e tessuto urbano esistono le seguenti configurazioni:

1. *Corral* ricavato per intasamento dei grandi lotti di forma irregolare all'interno dell'*arrabal*, o per intasamento del cortile interno all'isolato. In alcuni casi come il Corral del Conde si assiste alla compresenza di due sistemi: quello polare frutto del ribaltamento dei percorsi esterni all'interno del perimetro del lotto e quello seriale caratteristico del *corral adarve*.
2. Impianto indipendente dal tessuto. Questa tipologia è caratteristica degli edifici siti ai margini dell'*arrabal* dove non c'è una trama urbana consolidata. Le configurazioni planimetriche si caratterizzano per la grande dimensione e per la regolarità della forma.
3. Posizione antinodale rispetto al lotto, con predominio della facciata sul perimetro

Il ruolo della corte interna, che di volta in volta dà luogo a una gamma di diverse configurazioni morfologiche, può invece essere ricondotto a tre tipologie:



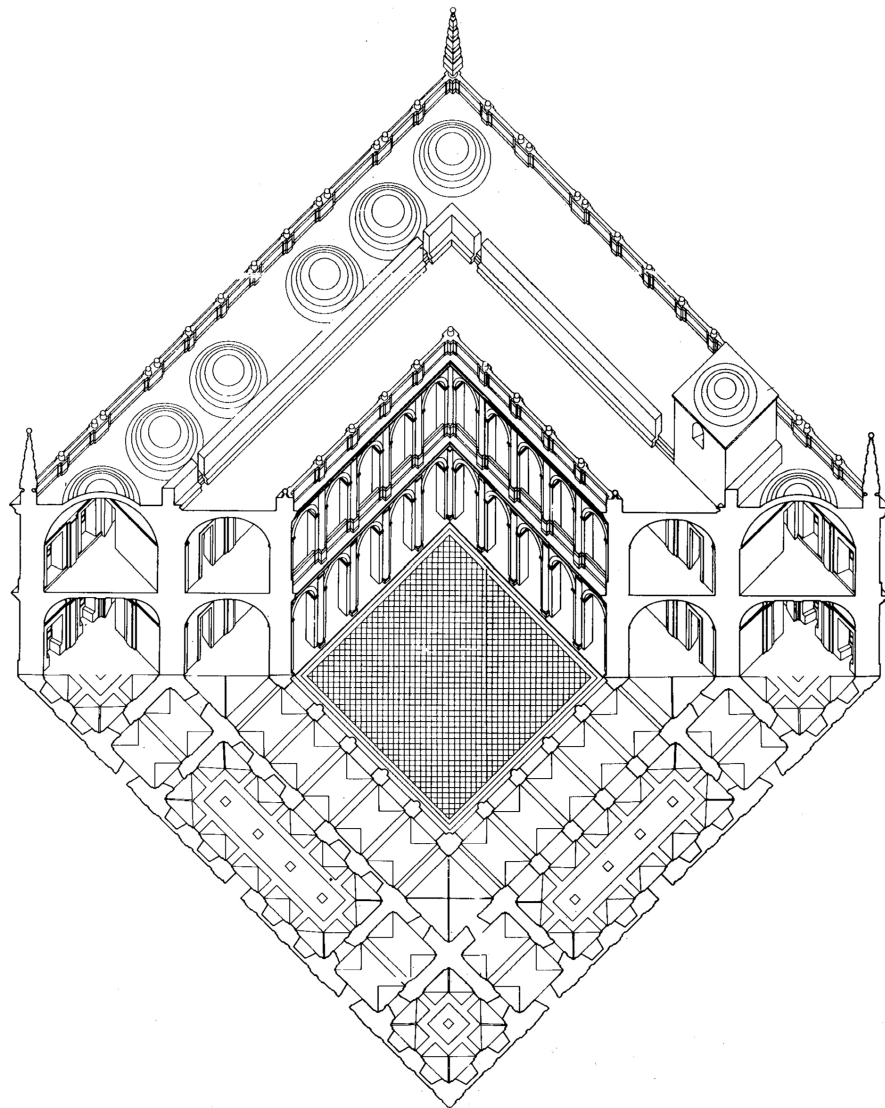
Tipo1. Patio convenzionale con differenti qualità spaziali dello spazio nodale. Polare con aggregazione organica nel caso del Corral de San Roque, nodale con aggregazione seriale nel Corral de Chícaros, molto simile alla forma arcaica di *corral*-strada per via della sua forma molto stretta e allungata. La prossimità dei due lati interni, originata dal patio fortemente allungato dà luogo ad un organismo polare improprio nel quale sembra quasi realizzarsi un annodamento edilizio attraverso la copertura del patio, che avviene per mezzo di teloni.

Tipo2. Il *passage*. Dopo la *Desamortización di Mendizábal* nel XIX secolo, si liberarono in città ampie porzioni urbane occupate in precedenza da istituzioni religiose, dando vita a grandi lotti che si frammentarono in fasi successive per aumentare la porosità del tessuto mozarabico. Il Pasaje González Quijano è un esempio di questo strumento, in cui si costruisce un doppio corridoio su ciascun lato del *passage*, raddoppiando, rispetto al *corral* tradizionale, la superficie delle residenze. La limitazione dello spazio interno impedisce i collegamenti orizzontali tipo galleria, e pertanto si stabiliscono collegamenti verticali interni, ogni due residenze. Inizia così a prodursi una distanza con l'elemento accentrante costituito dal cortile del *corral*.

Tipo3. Composizione mista con elemento nodale rappresentato da altre tipologie residenziali. Di solito il perimetro resta composto di edilizia di base mentre si regolarizza quello della corte interna intasando il resto del lotto. Il centro della corte si specializza e si ha la formazione di un corpo/edificio speciale nel quale sono trasposti elementi tipologici mutuati da altre tipologie residenziali. E' un tipo moderno di progetto. All'interno di questa seconda tipologia sono da segnalare, per le caratteristiche peculiari, il succitato Pasaje González Quijano e il Pasaje de Valvanera, di cui parleremo in seguito quando affronteremo il tema degli annodamenti urbani.²⁷

Nelle versioni tarde, laddove la codificazione tipologica assume un carattere preminente, il patio riacquista un carattere più privato e raccolto, allontanandosi dal concetto di "strada" presente nel *passage* ma anche dalla

²⁷ Il Pasaje de González Quijano sorge su una parte dell'area che ospitava l'antico convento di Belén e fu costruito per implementare le connessioni di un tessuto caratterizzato per l'impianto radiale che si origina dal margine estremo della Alameda. Le nuove scale che distribuiscono i due corpi divenuti autonomi, sono rivolte verso la facciata senza variazioni tra il piano terra e il primo, ed accentuano il carattere seriale del complesso, facendo sì che l'interpiano si traduca in una stanza con balcone che permette di lasciare inalterato il sistema originario delle aperture in facciata. L'intenzione che si riscontrava nel Corral de los Chícaros, dove il patio assume forma di strada, qui si traduce in realtà, assegnando alla corte un ruolo urbano.



sua natura originaria. Tuttavia, vi è una differenza rispetto al patio convenzionale, poiché in questo caso il patio è un elemento disegnato, uno spazio progettato e non il negativo del costruito. Nelle parole di Joaquín Hazañas y la Rúa, scrittore, storico e critico letterario sivigliano

Le parole patio e corral sono sinonimi nella nostra lingua; i *corral de vecinos* furono, e lo sono ancora quelli che sopravvivono, un gran patio circondato da abitazioni e niente più di questo.²⁸

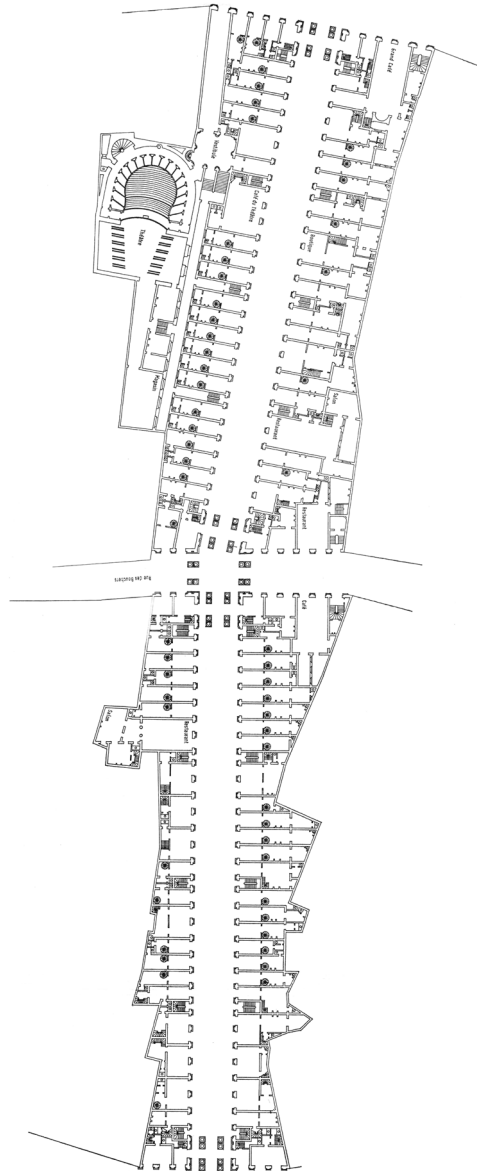
Tra i più grandi e significativi, il Corral del Conde, che riecheggia una Siviglia araba fatta di muri alti e ciechi, rappresenta l'emblema di un cortile che trascende a piazza, come Almagro e Tembleque. In ragione di questo, assume nuovo significato quanto afferma Carlos Flores in merito al rapporto tra lo spazio del patio, lo spazio del *corral de Comedias* e quello della *plaza mayor*, che interpreta come derivativi; tale constatazione è peraltro facilmente riscontrabile, anche visivamente, nel *corral de comedias*.

Se lo si osserva attentamente non è difficile notare che si tratta di una versione a scala maggiore di patio o cortile di una casa colonica con l'accesso al cortile intorno al quale si sviluppano due livelli (in forma di galleria). Lo scenario inoltre come dice Maldonado,

E' concepito analogamente al prospetto o alla facciata di una casa manchega, con due porte e tre balconi di legno tornito.²⁹

²⁸ «Las palabras patio y corral son sinónimas en nuestra lengua ; los corrales de vecinos fueron, y lo son los que aún subsisten, un gran patio, y nada más que eso, rodeado de habitaciones» in Hazañas y la Rúa J., *La casa sevillana*, Siviglia, Padilla Libros, 1989.

²⁹ Jiménez Arques M.I, *La arquitectura popular manchega en la provincia de Ciudad Real*, op. cit.



Annodamento Urbano

Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond de verre et aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature où le chaland peut trouver tout ce dont il a besoin. Le commerce et le trafic sont les deux composantes de la rue. Or, dans les passages, la seconde a presque disparu; le trafic y est rudimentaire. Le passage n'est que la rue lascive du commerce, propre seulement à éveiller les désirs.³⁰

Alla scala urbana il fenomeno dell'annodamento costituisce, nella maggior parte dei casi, la conseguenza di una mutata correlazione tra spazi pubblici e spazi interni agli edifici, come quella che si produce nel periodo in cui la città europea passa dalla fase di preindustrializzazione a quella industriale, cioè quando strade e percorsi si specializzano in relazione ai diversi utilizzi ai quali sono soggetti: il trasporto, a seguito del quale la strada si trasforma in vettore del traffico veicolare, e lo svago. In epoca moderna è infatti il *passage*, che costituisce la più emblematica forma di annodamento urbano, ad assumere il ruolo di elemento primario nella vita cittadina e nella configurazione degli spazi del piacere e del commercio. L'origine di questa tipologia aggregativa, che differisce dalle altre forme di annodamento per il fatto che non genera un unico organismo nodale bensì un sistema lineare di organismi che si legano tra di loro, è spesso accostata in letteratura allo sviluppo del tipo mercato, con il quale condivide alcuni aspetti della genesi morfologica. Autori come Alfano hanno notato infatti come

Il modo lineare di concepire il mercato ha determinato nel tempo complessi edilizi che hanno raggiunto una dimensione propria, precisandosi tipologicamente: il tipo del mercato, dall'idea iniziale di percorso funzionale alla esposizione e vendita di merci, si è andato strutturando perciò fino a formare edifici specializzati che hanno raggiunto determinate espressioni architettoniche con ruoli urbani significativi.³¹

³⁰ Benjamin W., *I "passage" di Parigi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2010.

³¹ Alfano N., *Città e case: Racconti di morfologia urbana*, op. cit.



Nel complesso Sokullu a Luleburgaz ad esempio, l'*arasta* è l'asse urbano commerciale che, specializzandosi, origina e connette i due grandi recinti del complesso monumentale: la moschea e il caravanserraglio. Ad Istanbul l'*arasta* Mısır Çarşısı, che delimita le due piazze commerciali, una affacciata sul lato sud della moschea e una sul Bosforo, e dove ancora oggi ha sede il *bazar* delle spezie (o *bazar* egizio), è costruito attraverso l'annodamento di due importanti assi urbani che si trasformano, coprendosi, in grandi gallerie ortogonali, spazi urbani divenuti edifici. In particolare la galleria est-ovest si pone in continuità con la Hasırcılar Caddesi, uno degli assi commerciali storici, parallelo al Bosforo, e presenta tutt'ora in facciata le aperture derivanti dalla sua iniziale natura di tessuto; quella nord-sud invece è posta in continuità con la Sabuncu Hanı Sokak in asse con il ponte di Galata, che collega storicamente le due parti della città.

In maniera concettualmente analoga, ma differente per modalità insediative si era sviluppato, nella città di La Valletta, un precedente storico di tessuto specializzato dal ribaltamento di un asse, nel qual caso, il percorso interessato collegava due polarità: la porta della città e l'edificio dei cavalieri di Malta, intersecando, attraverso un percorso urbano divenuto galleria porticata, Republic Square; in tal modo anche la piazza era stata "annodata" attraverso il porticato.

Nel caso specifico di La Valletta si potrebbe tuttavia obiettare come, in realtà, pur trattandosi di un annodamento dell'organismo urbano, sarebbe forse più corretto considerare il fenomeno un ribaltamento di un percorso territoriale (ovvero il percorso matrice di La Valletta), che dà luogo a specializzazioni localizzate, il che spiegherebbe anche la dimensione eccezionale che fa sì che il processo interessi diversi isolati. In particolare in questo caso sono da segnalare le diverse specializzazioni cui dà luogo l'asse ribaltato: si veda ad esempio come esso diventi ad un certo punto navata principale della concattedrale di San Giovanni o come si polarizzi ai suoi estremi. L'eccezionalità del caso consiste nel trovarsi a metà tra la scala territoriale (in quanto ribaltamento del percorso matrice cittadino) e quella urbana (in quanto abbraccia la dimensione di alcuni isolati).

Nei *passages* parigini l'annodamento avviene a partire da organismi in origine separati, cioè i singoli edifici, che vengono collegati attraverso una serie di gallerie coperte. Tale connessione dà luogo a profonde trasformazioni nel tessuto che finiscono per trasformarne la natura originaria; il fenomeno è infatti ben più complesso del semplice collegamento in quanto origina una tipologia spaziale completamente nuova (si veda in proposito Geist) ma intimamente legata alle regole del tessuto dal quale si forma, ovvero la particella (l'unità fondiaria sulla quale si iscrive il tessuto), fondamento stesso del suo

spazio urbano, unitamente alla rete viaria. Individuato già da Benjamin come luogo eletto della modernità, della quale incorpora suggestioni e tecnica (l'illuminazione artificiale e le strutture in ferro) il *passage* viene presentato dalle guide come una città ed un mondo in miniatura, un percorso interno coperto, a metà tra la strada e la piazza, ricavato nello spazio residuale del lotto, e necessario alle nuove esigenze urbane dell'industria emergente del lusso e dello svago. Alla fine del XIX secolo, tutte le strade e i grandi *boulevard* delle metropoli europee erano talmente affollati dalle carrozze che il traffico costituiva un problema di ordine pubblico per cui fu del tutto naturale che la strada urbana, tradizionalmente un asse accentrante, centro della vita della città così come la contrada medioevale, mutasse il proprio carattere in asse dividente, una barriera a tutti gli effetti.

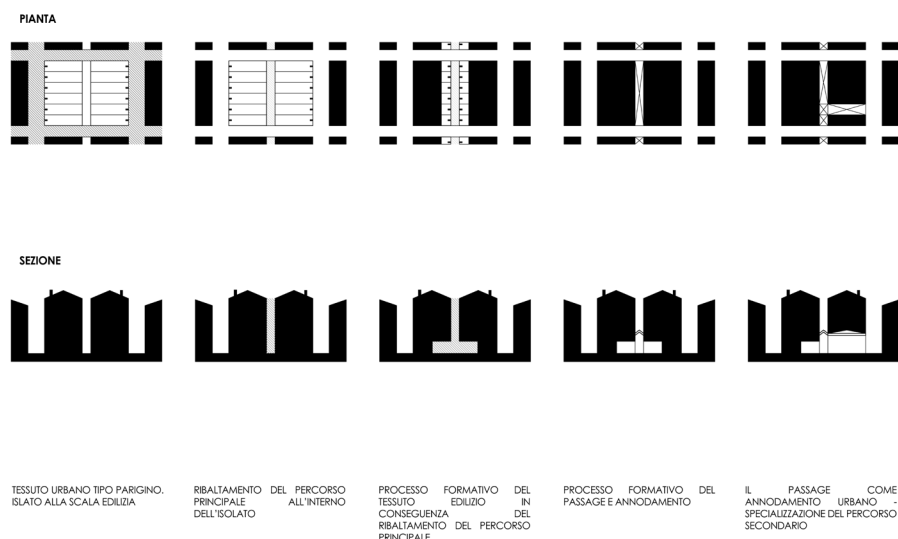
Sylvie Laroche constata che:

La creazione dei *passage* è avvenuta come reazione alle strade, divenute troppo trafficate, ma anche per l'assenza di marciapiedi. Il *passage* appare come uno sviluppo delle strade pedonali. Essi permettono di passeggiare al riparo dal traffico, dalla pioggia, dal fango e dalla polvere. Sotto le vetrate si ha la sensazione di essere in uno spazio pubblico, all'aria aperta, nonostante si tratti di un luogo privato e al coperto.³²

Quello che accade processualmente quando non si può percorrere una strada, è che i percorsi si ribaltano all'interno e tale ribaltamento si appoggia agli spazi interni disponibili. Ration per cui la strada interna diventa il luogo di un altro annodamento, più complesso di quello di cui abbiamo parlato finora, dove spazi che in precedenza erano aperti, come le strade, vengono coperti, generando così un nuovo nodo urbano, un nodo lineare, che è all'origine di tutta una serie di organismi edilizi che arriva fino ai grandi magazzini, come Bon Marché e Printemps a Parigi o GUM a Mosca, cattedrali della grande distribuzione commerciale, delle quali parleremo a breve.

E difatti è proprio dal ribaltamento dei percorsi, che da esterni e pubblici divengono interni all'edificio o all'isolato, annodati attraverso una copertura comune, che si produce una nuova categoria di nodalità spaziali e distri-

³² «La création des passages eu lieu en réaction aux rues devenues trop encombrées de voitures, mais aussi par le manque de trottoir. Le passage apparaît comme une continuité des rues avoisinantes pour les passants. Ils permettent de marcher à l'abri de ce trafic, de la pluie, de la boue et de la poussière. Sous la verrière, on a la sensation d'être dans un espace public à l'air libre alors qu'il s'agit d'un lieu privé couvert» in Laroche S., *L'architecture commerciale à l'usage des villes: ambiances, pratiques et projets*, tesi di dottorato, Architecture, aménagement de l'espace, Université de Grenoble, 2014.



butive, tra cui i primi nuovi tipi edilizi prodotti dalla città del XIX secolo. Tale predisposizione a riprodurre e ad introiettare all'interno di un organismo dimensionalmente minore, dinamiche proprie della città o di una sua porzione è riscontrata da vari autori; Boucheret, Féry e Joly riconoscono come «le passage est un fragment de la ville dans la ville»³³, mentre la Cantarelli constata che:

Il tipo del recinto investe, per continuare, la questione della scalarità, ed il tema della scala ricorre nella composizione del centro commerciale: in determinati casi, infatti, esso riproduce l'urbanità al proprio interno. Questo tema viene analizzato, di conseguenza, proprio a partire da quegli impianti resi, dalla loro articolazione e dalle logiche distributive, “città nella città”, attraverso la verifica, in altre parole, della trasposizione della forma urbana e delle sue fenomenologie all'interno del manufatto.³⁴

L'equivoco terminologico che può indurre l'interpretazione letterale del

³³ «Il *passage* è un frammento di città dentro la città» in Boucheret J.M., Féry G., Joly R., *Espaces urbains de transition: un passage couvert parisien*, Parigi, Ministère de l'Industrie et du Logement, 1981.

³⁴ Cantarelli R., *L'Architettura dell'edificio mercato: bazar, shopping center e circuito globale*, op. cit.

termine, limitativa rispetto alle implicazioni che comporta nelle dinamiche urbane, ci induce forse ad un'ulteriore riflessione; per i motivi che vedremo a breve anche il termine *passage* possiede infatti una tale eterogeneità di significati ed attributi che questi hanno finito con il prevalere sull'analisi delle conseguenze della trasformazione, per annodamento, di organismi in origine distinti, a seguito della quale si è originato non solo un nuovo tipo di organismo ma anche un nuovo tipo di tessuto. Per meglio comprendere tale fenomeno di annodamento alla scala urbana, del quale i *passages* parigini costituiscono forse l'esempio più eloquente, è tuttavia necessaria, in primo luogo, una disamina dei significati etimologici del termine "*passage*" e delle differenti accezioni alle quali esso può riferirsi.

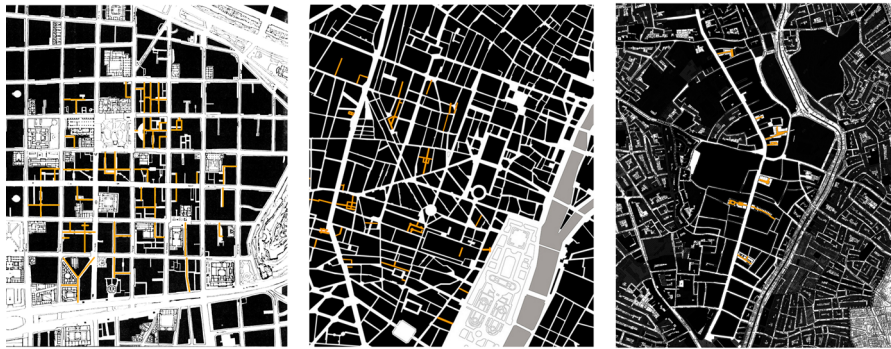
I significati della parola *passage* sono infatti molteplici: nella sua accezione topografica il termine è troppo vago perché possa identificare con sufficiente sicurezza un tipo di spazio predefinito.

A questo va aggiunta, come accennato in precedenza, l'ambiguità terminologica che lo apparenta al più generico concetto di passaggio, che può essere dissipata unicamente se lo contestualizza in un ambito preciso. In tal senso Lemoine precisa che

Il riferimento ad un ambito urbano fornisce una assunzione comune della parola *passage* ma che resta varia: una "piccola strada vietata alle vetture, generalmente coperta (che spesso attraverso un immobile) che unisce due arterie" nel suo significato secondo il vocabolario. Impiegare la parola strada, significa fare già riferimento ad un modo tradizionale d'occupazione dello spazio, dove la connotazione culturale è particolarmente ricca, almeno nelle società occidentali. Un "*passage* coperto" si distingue da un passaggio a cielo aperto per il fatto che una tettoia lo protegge dalla intemperie. A seconda che questa tettoia lasci passare la luce oppure no si distinguono due tipi di spazio molto differenti.³⁵

Sempre Lemoine constata come anche l'uso di materiali diversi possa condizionare la morfologia e le caratteristiche del "*passage couvert*" con ricadute sulla destinazione d'uso: ad esempio l'utilizzo di un materiale opaco come la muratura poco si adatta a grandi segmenti di *passage*, in quanto scarsamente illuminabile una volta superata una certa estensione (più simile, per via delle sue dimensioni, ad un andito o ad un portico ricavato attraverso un immobile), mentre l'utilizzo del vetro comporta un intervento introspettivo e globale sul *passage*, ma anche sul suo contenuto i cui usi dello spazio, in particolare le attività, riguardano in generale il commercio e la cultura.

³⁵ Lemoine B., *Les passages couverts en France*. Parigi, Delegation a l'action artistique de la ville de Paris, 1989.

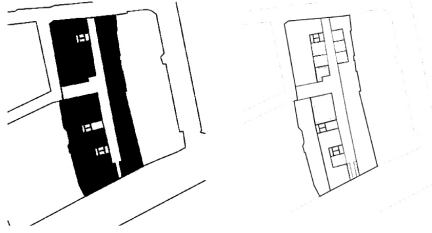


Tuttavia il termine “coperto” può costituire a volte una inutile aggettivazione in quanto un *passage* può essere, anche in senso lato, costituito da successioni di portici o di volte, frammezzati da parti a cielo aperto o cortili. A Parigi, per restare in Francia, esistono e sono esistiti numerosi esempi di entrambe le tipologie che peraltro hanno contribuito ad arricchire la complessità urbana di certi quartieri, come Les Halle o Faubourg Saint Antoine. Può pertanto venire in aiuto, ma non necessariamente, come abbiamo visto, il termine “*passage couvert*” il quale tuttavia, a sua volta, non è l’unico utilizzato per designare questo tipo di costruzione: spesso infatti si trova, in letteratura, usata in sua vece la parola “galleria”.

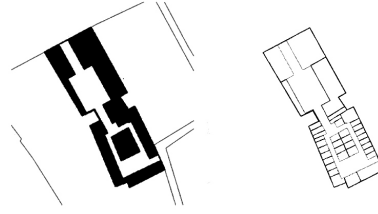
Il significato di quest’ultima tuttavia non è lo stesso di *passage* in quanto in essa intervengono connotazioni culturali e architettoniche che la rendono più facilmente individuabile, come tipologia, rispetto al *passage*. Un’ambiguità di significati constatata ampiamente anche da Lemoine quando afferma che:

Oltre che spazio stretto e allungato, una galleria può essere anche una galleria sotterranea, un cunicolo, un peristilio intorno ad un edificio, una passeggiata coperta sotto forma di portico, o una sala di esposizione. Ma la parola indica anche un luogo dove sono esposti degli oggetti, siano essi da vendere come in una galleria d’arte o da mostrare come in museo.

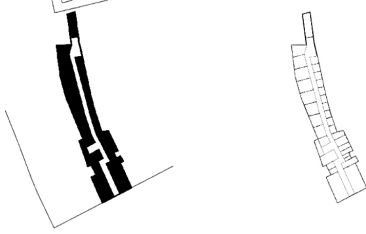
RUMELI



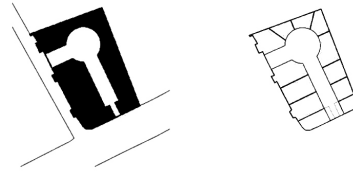
ATLAS



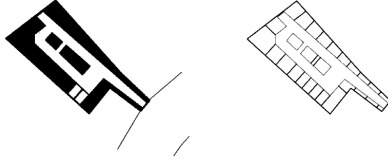
HALEP



ÇİÇEK



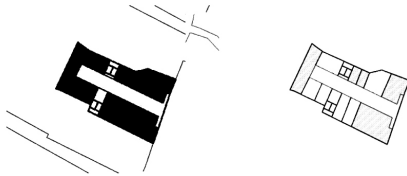
AZNAVUR



HACOPULO



ELHAMRA



SURIYE



Infine la galleria è un posto riservato agli spettatori in una chiesa, un teatro, *etc* e per esteso gli spettatori stessi. Si trova quindi nella parola galleria a volte una idea spaziale, idea di accumulazione di oggetti preziosi, e una idea di partecipazione ad uno spettacolo. Questi tre aspetti si ritrovano simultaneamente nel tipo di costruzione costituito dal passaggio coperto, dove in un luogo stretto e allungato sono esposte delle mercanzie sotto gli occhi dei passanti, il che aggiunge allo spettacolo delle mercanzie, lo spettacolo della folla che le contempla (...). Non è dunque per niente sorprendente che la parola “galleria” sia stata utilizzata per designare i passaggi couverte più lussuosamente decorati, quelli che offrivano agli occhi il fasto più evidente, e che sia stata in seguito impiegata per designare il tutto o parti di alcuni grandi magazzini, con il fascino duraturo che la parola evoca. Si trova anche a volte, per designare i *passages couverte*, la parola “*bazar*” introdotta in Francia agli inizi del XIX secolo. In persiano significa mercato pubblico ed è equivalente alla parola araba “*souk*”. I primi utilizzi di questa parola in Francia si riferiscono a delle costruzioni molto simili ai *passages couverte*, ma in generale un pò più spaziosi. Si può però, intorno al 1840 assimilare le due parole, tanto sul piano formale quanto su quello dell’organizzazione commerciale, nonostante una certa specializzazione verso gli articoli di chincaglieria, che si suole attribuire ai *bazar*. La parola oggi ha mantenuto questo senso più specifico ed è utilizzata in tedesco per indicare i *passages couverte*.³⁶

Nell’interpretazione di Geist l’influenza sui *passages* da parte delle tipologie di mercato orientali è in realtà di natura soprattutto letteraria, e si diffonde soprattutto sulla scorta della fascinazioni delle campagne napoleoniche in Oriente. Non è un caso che tra i primi esempi troviamo il *Passage du Caire*, costruito nel 1799: il riferimento all’Egitto non deve tuttavia ricondurci al *bazar* quale elemento archetipico, ma semmai va letto quale riferimento linguistico dotto all’interno di una più vasta passione dell’epoca verso l’esotismo. La parabola dei *passages* si compie infatti in un periodo della storia di Parigi che la maggior parte degli studiosi individua a grandi linee (comprendendo con ciò anche i *passages* costruiti in altre città del mondo) tra gli ultimi decenni del ‘700 e gli inizi del ‘900, nonostante Lemoine ne circoscriva il fenomeno a due periodi ben precisi, relativi al caso di Parigi:

E’ sorprendente constatare il numero di *passages* che vengono creati nel corso di due periodi relativamente brevi: gli anni 1823-1847 e gli anni 1839-1847. Il fenomeno fa parte di un movimento di modernizzazione dei centri urbani avviato alla fine del XVIII secolo, nel momento in cui le politiche di miglioramento urbano dell’Ancient Régime cedono il passo all’introduzione di sistemi completamente nuovi. Costruiti senza eccezione da promotori privati -all’epoca conosciuti anche

³⁶ Lemoine B., *Les passages couverts en France*, *op. cit.*

come speculatori- i *passages* non fanno parte degli interventi statali sulla città ma partecipano della stessa logica urbana. Queste concentrazioni di commercio e abitazione costituiscono infatti delle entità autonome nella parte più densa dei centri urbani.³⁷

I *passages* sono pertanto il prodotto di una epoca ben determinata, cronologicamente individuabile tra la fine del XVII secolo e i primi anni del Secondo Impero (Parigi *in primis*, ma è in qualche misura anche a Londra che si definisce e si forma questa tipologia aggregativa), che per la morfologia urbana, ordinabile in sequenze logiche più che cronologiche, corrisponde al sorgere di una

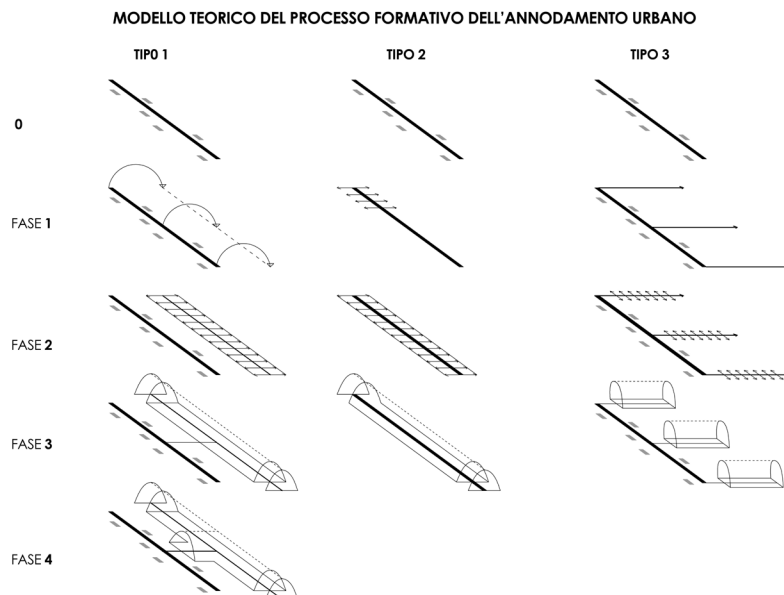
Nuova correlazione tra spazi urbani e spazi interni agli edifici originata, a partire dal XVIII secolo, dal cambiamento di ruolo e dalla nuova gerarchizzazione nei percorsi della metropoli in formazione, quando la strada tende a specializzarsi in sede di traffico, da una parte, e spazio dedicato allo scambio, dall'altra.³⁸

Le caratteristiche architettoniche del nuovo tipo, che godono ampiamente dei ritrovati tecnici dell'epoca moderna, sono efficacemente sintetizzate da Sylvie Laroche:

Bon Marché, il Louvre e La Belle Jardinière si annoverano tra i primi grandi magazzini. Il loro successo riprende il concetto di *passage*, ma a scala molto maggiore. Lì troviamo in un solo luogo, una vasta gamma di articoli, di sale lettura, di ristoranti. All'esterno, i grandi magazzini affermano la loro grandezza attraverso le loro enormi facciate vetrate che permettono di ammirare l'esposizione di merci. All'interno, il lo spazio è organizzato intorno a un vuoto centrale come per i *passag-*

³⁷ «En outre, il est frappant de constater la concentration des créations de passages en France sur deux périodes relativement courtes: les années 1823 à 1847 d'une part, les années 1839 à 1847, d'autre part. Le phénomène s'inscrit dans le mouvement de "modernisation" des centres urbains amorcé à la fin du XVIII siècle, au moment où les politiques d'embellissement de l'Ancien Régime s'effacent devant la mise en place par la puissance publique de systèmes d'équipements entièrement nouveaux. Construits sauf exception par des promoteurs - on disait à l'époque des "spéculateurs" privés, les passages se situent hors du champ d'intervention de l'Etat sur la ville mais participent de la même logique urbaine. Ces concentrations de commerces et d'habitat constituent en effet des entités autonomes dans la partie la plus dense des centres urbains» in Lemoine B., *Les passages couverts en France*, op. cit.

³⁸ Strappa G., *L'Architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Milano, FrancoAngeli, 2014.



ges. Il vuoto centrale è inoltre illuminato zenitalmente, ma quest'atrio è molto più grande. Intorno a questo spazio si sviluppano spesso quattro o cinque piani. Ognuno di essi corrisponde a una galleria collegata da scale sontuose.³⁹

Tuttavia bisogna tener conto di come *passage* e galleria differiscano profondamente per la natura essenzialmente processuale dei primi e quella meramente progettuale della seconda; il *passage* infatti costituisce un annodamento del tessuto alla scala urbana, ovvero un organismo di grado superiore alla scala edilizia rappresentata dal singolo edificio, quale invece è la galleria. Come constata Lemoine :

Il *passage* struttura anche lo spazio dell'isolato intorno ad un asse che unifica l'insieme delle costruzioni nuove o già esistenti. E' una strada delimitata da facciate regolari che penetra l'isolato sul quale si innestano le attività commerciali e le residenze. L'ambiguità dello statuto dello spazio del *passage*, di volta in volta interno ed esterno, gli permette di giocare su due campi: essere in una volta una strada e un

³⁹ Laroche S., *L'architecture commerciale à l'usage des villes: ambiances, pratiques et projets*, op. cit.

salone.⁴⁰

Anche in questo caso si possono distinguere parti “processuali” e parti “progettuali”, volendo indicare con ciò come alla natura processuale che ha originato il *passage* e che spesso si esplicita attraverso annodamenti minori alla scala edilizia (interni al *passage*), si sia successivamente sommata una componente progettuale espressa soprattutto dai vestiboli esterni o dagli spazi polarizzanti, realizzati esternamente a conclusione del *passage*. In alcuni casi, come nel Passage Choiseul, tutto l'intervento è frutto di una profonda ristrutturazione del tessuto dell'area, che viene in parte demolito per dar vita ad un percorso rettilineo pensato in funzione di vestibolo del vicino Théâtre royal de l'opéra comique. A proposito di tale rapporto di interrelazione tra il *passage* e i teatri, il succitato Théâtre royal de l'Opéra comique e il Théâtre de Mr Comte, Krakauer annota come:

Il *foyer* dei teatri era troppo rudimentale per riposarvi. Gli spettatori preferivano passeggiare nel *passage* in mezzo alla folla e dissetarsi accanto ai mercanti. Questa posizione permetteva inoltre di recuperare di sera una parte degli spettatori.⁴¹

In maniera analoga il Passage Public des Panoramas connette due strade importanti come la Rue Vivienne e la Rue Montmartre consentendo al contempo l'accesso laterale al Theatre des Varietes. Proprio il Passage des Panoramas (e il sistema lineare realizzato dai suoi prolungamenti, il Passage Jouffroy e il Passage Verdeau) costituisce forse il caso più rappresentativo delle dinamiche aggregative di questa tipologia in quanto si vede chiaramente come esso annodi il tessuto urbano di più isolati in maniera lineare senza dar luogo ad un unico organismo accentrante (o polare). L'annodamento urbano resta pertanto circoscritto all'interno di uno o più isolati contigui, nei quali si assiste alla formazione processuale di un sistema lineare di organismi

⁴⁰ «Le passage structure ainsi l'espace de l'îlot autour d'un axe qui unifie l'ensemble des constructions nouvelles ou déjà existantes. C'est une rue qui pénètre l'îlot, délimitée par des façades ordonnancées et sur lequel se greffent des commerces et des logements. L'ambiguïté du statut de l'espace du passage, à la fois intérieure et extérieure lui permet de jouer sur deux tableaux: être à la fois une rue et un salon» in Lemoine B., *Les passages couverts en France*, op. cit.

⁴¹ «Le foyer des théâtres était trop rudimentaire pour se reposer. Les spectateurs préféraient se promener dans le passage au milieu de la foule et se désaltérer auprès des marchands. Cet emplacement permettait aussi de récupérer le soir une partie des spectateurs». in Laroche S., *L'architecture commerciale à l'usage des villes: ambiances, pratiques et projets*, op. cit.

che spesse volta dà luogo anche ad annodamenti edilizi minori, specie in prossimità dei cambi di direzione del *passage* (che vengono così annodati e ricondotti ad un organismo unitario); ne costituiscono esempi la grande cupola vetrata del Passage du Havre e quella più piccola del Passages des Princes, spazi in cui si condensano e si trasformano architettonicamente i legami tra i diversi organismi edilizi. Ancora più interessante è l'impianto tipologico rappresentato dal complesso sistema della Galerie Vivienne (direttamente connessa con i percorsi della Galerie d'Orleans e del Palais Royal), che abbraccia la monumentale Galerie Colbert, anch'essa distribuita da un percorso ad L nella quale è presente un significativo annodamento edilizio rappresentato dalla grande rotonda coperta. Interessante è anche il grande annodamento urbano, che coinvolge addirittura tre isolati, nel quale il Passage Jouffroy prosegue nel Passage des Panoramas nonostante l'interruzione della Boulevard Montmartre, a sua volta ripreso dal Passage Verdeau che prosegue in direzione nord quale completamento necessario per collegare tutto il sistema con la frequentatissima rue de Faubourg Montmartre. Questo sistema di tre *passages*, lungo circa 350 metri, è realizzato parallelamente alla Rue de Faubourg Montmartre, e ne costituisce pertanto un ribaltamento, accessibile unicamente ai pedoni. Lo stesso Lemoine lascia più volte intuire una predisposizione al processo di annodamento:

Numerosi sono infatti le vie private dove l'ordine architettonico rispondeva alla volontà di disporre i negozi lungo un percorso che collegava due strade. Le prime realizzazioni di questo tipo sembrano datare agli anni 1770 e compaiono nei quartieri più commerciali (Les Halle e Rue Saint Honoré). Se ne continuano a costruire per tutto l'arco del XIX secolo sotto diverse forme. La presenza di una pensilina è nondimeno un elemento sufficientemente determinante per definire uso dello spazio specifico.⁴²

O quando si riferisce alla relazione del *passage* con il tessuto nel quale esso si forma:

Occupano tre principali tipi di superficie: quella delle particelle molto grandi, vuote o dotate di un giardino che ne occupa la maggior parte. In questo caso l'operazione ha talvolta dato luogo alla tracciamento di una strada parallela al passage (Passage du Caire, Passage Choiseul); delle particelle di taglia media, dove la densità dell'edificato era maggiore, ma dove però sussistevano dei vuoti importanti (quartiere Vivienne e la Chausses d'Antin a Parigi); infine delle particelle strette e allungate dove spesso esisteva già una corte o un passaggio a cielo aperto (quartiere Saint

⁴² Lemoine B., *Les passages couverts en France*, op. cit.

Denis a Parigi). In questi tre casi la costruzione di un *passage couvert* significava la continuazione di un processo di densificazione del cuore dell'isolato. Ma questo riempimento in profondità si faceva spesso in riferimento diretto al percorso.⁴³

A proposito delle mutazioni nei tipi edilizi la Cantarelli nota come:

La sequenza degli slarghi che si susseguono con dimensioni e forme differenti lungo la galleria, la complessità interna e la struttura esternamente chiusa e introvertita dell'isolato ottocentesco, rappresentano il prototipo di alcuni tipi ricorrenti all'interno dell'evoluzione degli spazi commerciali. Il modello dei *passages* si diffonde in tutta Europa, diventando matrice dei *passagen* tedeschi e delle *arcade* inglesi; viene ripreso anche nel modello delle gallerie italiane, seppur in dimensioni e numero non di certo paragonabili agli esempi del resto d'Europa.⁴⁴

Ciò è particolarmente interessante perché lascia comunque intendere una natura processuale anche nel passaggio a nuovi organismi edilizi. Se i *bazar* rappresentano l'annodamento di percorsi, una porzione di tessuto che si specializza attraverso la copertura (e il gesto con cui si copre uno spazio non traduce semplicemente una necessità funzionale come difendersi dal sole o dalla pioggia, bensì rappresenta una trasformazione spaziale a seguito della quale si crea una specie di vano lineare che diventa il centro della vita degli edifici e a grande scala della vita della città). Si può anche constatare come la grande varietà di tipi edilizi che concorre a formare quello che poi diventa a tutti gli effetti un organismo. E' chiaro che, una volta trasformatosi il tessuto nel quale si era prodotto questo tipo di processo, si sono specializzate tipologicamente non solo la galleria (intesa come *passage*, la galleria italiana è un'ulteriore specializzazione), ma lo stesso tessuto interno al nuovo tipo, dando luogo ad una differente entità morfologica. Come affermato in precedenza, anche il tipo dei grandi magazzini si origina a partire dal tessuto della città moderna, secondo un processo che parte dalla copertura del percorso, dalla formazione dei *passages* che tendono ad "annodare" i vani di negozi e botteghe all'interno di un organismo unitario. Questo processo spiega anche la formazione delle gallerie parigine e, nella seconda metà dell'Ottocento, delle grandi gallerie commerciali di altre città europee, come, in Italia, la Galleria Umberto I a Roma e la Galleria Vittorio Emanuele II a Milano, che, per il loro ruolo nella struttura di percorsi, e per le loro dimensioni, costituiscono veri annodamenti spaziali a scala urbana.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Cantarelli R., *L'Architettura dell'edificio mercato: bazar, shopping center e circuito globale*, op. cit.

A differenza del centro commerciale o del magazzino, i quali, non solo tipologicamente, ma anche funzionalmente, costituiscono un edificio specialistico (ed anche a livello d'impostazione gestionale si comportano come un unico organismo in quanto in principio hanno i prezzi calmierati e le merci a prezzi fissi), l'annodamento urbano (e quindi sia il *passage* che la *shotengai*) è costituito da un vero e proprio tessuto seriale specializzato organicamente, il che a livello funzionale si traduce nella compartecipazione ad un unico sistema di una serie di esercenti diversi. Lo studio del processo formativo delle tipologie storiche relative ai luoghi del commercio ci permette in tal senso di individuare quelle modificazioni o trasformazioni intervenute su di esse che possono avere originato forme architettoniche riconoscibili, quali antecedenti tipologici di annodamento urbano nell'edificio-mercato, ad esempio organismi quali il foro, i grandi magazzini o quelle tipologie che «assumono il tipo ad aula per ospitare attività commerciali, o la galleria, o il recinto come limite di un luogo specializzato».⁴⁵

In un'area geografica molto diversa come il Giappone si è sviluppato un fenomeno analogo di annodamento e specializzazione del tessuto in relazione a una funzione commerciale chiamato "*shotengai*". Tali strade coperte, tipiche di molte città giapponesi, si diffondono esponenzialmente a cavallo della guerra e sono originate dalla specializzazione di un percorso lineare a carattere commerciale che spesso dà luogo all'annodamento dei tessuti prospicienti che si "saldano" originando una nuova entità morfologica, che può o meno venire coperta. Il sistema delle *shotengai*, tutt'ora ampiamente diffuso in Giappone (ve ne sono circa 15.000) si forma spontaneamente dal mercato medievale quando, intorno al tardo '500, fu permesso ai mercanti di associarsi tramite le *rakuichi-rakuza* (che introducevano mercati liberi dopo l'abolizione delle tasse di mercato e il controllo monopolistico delle gilde). Nel tempo, gli originari mercati liberi si densificarono in forma lineare intorno ad assi urbani, specializzando il tessuto circostante e assumendo al contempo precisi caratteri architettonici; spesso infatti presentavano una sorta di portale che ne indicava l'inizio e la fine. Ciò riconduce a quanto afferma Alfano a proposito del fatto che

Grandi magazzini, supermercati, centri commerciali si sono via via strutturati, formalizzando l'idea precaria e temporanea del percorso espositivo in modo stabile. Un mercato quindi può occupare liberamente un luogo stradale, assumendone l'aspetto, o strutturarsi come tipo edilizio, secondo un paradigma di riferimento costan-

⁴⁵ Cantarelli R., *L'Architettura dell'edificio mercato: bazar, shopping center e circuito globale, op. cit.*

te e riproducibile, con o senza opportune variazioni da un posto all'altro. Ogni tipo allora si può ripetere di città in città, fissando alcune relazioni con il luogo: rapporti architettonici tra l'edificio stesso e la forma urbana, fra tipologia e morfologia; termini che possono corrispondersi in modo equilibrato, o prevaricarsi a vicenda.⁴⁶

Il fatto che un gran numero di città nel mondo, tra cui molte importanti metropoli, possieda forme di annodamento lineare, spesso rappresentate da passage coperti, indipendentemente dalle diverse morfologie e tipologie costruttive, che variano da un paese all'altro, fa sì che vi siano tuttavia abbastanza punti in comune per poter parlare di tipologia aggregativa. Si riportano di seguito alcuni tra gli esempi più noti:

Passage du Prado, Parigi (1785; 1925)
Passage Macca-Villacrosse, Bucarest (1798; 1863)
Passage des Panoramas, Parigi (1800)
Burlington Arcade, Londra (1819)
Galerie Vivienne, Parigi (1823)
Passage du Grand-Cerf, Parigi (1825)
Passage Brady, Parigi (1828)
Westminster Arcade, Providence (1828)
Passage de Choiseul, Parigi (1829)
Passage Lemonnier, Liegi (1836–1838)
Passage Pommeraye, Nantes (1840–1843)
Pasaje Matheu, Madrid (1843–1847)
Passage Jouffroy, Parigi (1845)
Die Passage (Пассаж, Passasch), San Pietroburgo (1846–1848)
Westminster Arcade, Providence (1828)
Paddock Arcade, Watertown (New York), (1850)
Englische Passage, Bucarest (1855)
Passage im Palais Ferstel, Vienna (1855)
Passage des Princes (Passage de Mirès), Parigi (1860)
Galleria Vittorio Emanuele II, Milano (1864–1867)
Royal Arcade, Melbourne (1869)
Kaisergalerie, Berlino (1873)
Çiçek Pasajı, Istanbul (1876)
Haagse Passage, L'Aia (1885)
Warenhaus GUM, Mosca (1890–1893)
Galleria Umberto I, Napoli (1887–1891)
Passatge de Bacardí, Barcellona (1860)

⁴⁶ Alfano N., *Città e case: Racconti di morfologia urbana*, op. cit.

Castle Arcade, Cardiff (1887)
 Silver Arcade, Leicester (1889)
 Cleveland Arcade, Cleveland, USA (1890)
 Block Arcade, Melbourne (1891–1893)
 The Strand Arcade, Sydney (1892)
 Victoria Quarter, Leeds (1900)
 Dayton Arcade, Dayton (1902)
 Petrovsky Passage, Mosca (1903–1906)
 Friedrichstraßenpassage, Berlino (1907–1908)
 Mellin Passage in den Alsterarkaden, Amburgo (1900)
 Mädlerpassage, Lipsia (1912)

Esistono tuttavia anche casi in cui l'annodamento è originato a partire dalla trasformazione (e ribasificazione) di organismi edilizi specialistici quali palazzi e *corral*, come avviene nel Pasaje de Valvanera. Il Pasaje de Valvanera costituisce un esempio efficace delle dinamiche attraverso le quali si sviluppa questa diversa tipologia di annodamento urbano, frutto di un processo di trasformazione dell'architettura più o meno spontaneo avvenuto nel corso degli anni. Il Pasaje de Valvanera rappresenta infatti in realtà l'esito di differenti progetti, ognuno dei quali ha assimilato criticamente quanto era stato costruito in precedenza, proseguendo la costruzione coerentemente nella stessa direzione.

L'origine del *passage* è un antico *corral* con il quale nel 1889 si trasforma una cantina esistente nel sito. La peculiarità di questo caso consiste nel fatto che, una volta convertito il *corral* in *passage*, non più organismo lineare, esso attraversa il lotto e con un angolo retto, si affaccia sul lato opposto. In questo *corral* si riconosce nuovamente la volontà speculativa che converte il patio in *passage*; i successivi ampliamenti non fanno altro che riconoscere tale intenzione di sfruttamento del suolo, continuando a scavare nell'isolato per stabilire e integrare il *passage* all'interno della città.

Valvanera illustra la complessità delle dinamiche di occupazione dell'interno dell'isolato, che, a partire da diversi episodi, compongono una nuova sintesi critica del processo evolutivo della città. La fortunata organicità tra le successive trasformazioni, unitamente alle implicazioni derivanti dalla conversione di una *casa de vecinos* in *passage*, presupposto dell'esistenza stessa di Valvanera, evidenziano la contiguità, e in qualche misura la reciprocità, tra l'organismo urbano e quello edilizio, tra la casa e la città come testimoniato dalle parole di Aldo Rossi:

Valvanera è una casa e una strada, un ponte e un percorso, lo stesso termine *pasaje*, passaggio, supera la definizione topografica per indicare il cammino verso una

nuova architettura dove la gente possa incontrarsi ed essere libera, dove la realtà sia la base e l'oggetto dell'immaginazione.⁴⁷

Sempre in ambito spagnolo a Barcellona, poco tempo dopo la fine dei lavori di demolizione delle mura medioevali (1854-1873) si assiste alla comparsa di alcuni *passages*, modellati sui quelli francesi e concentrati in un'area molto circoscritta nei dintorni della Plaça Reial; si tratta del Passage di Bacardí, del Passage de Madoz, quello de la Pau, del Rellotge e del Crèdit. Tali *passages* si sviluppano inizialmente all'interno del tessuto medioevale in risposta alla richiesta di attività commerciali, del tutto assenti fuori dalle mura, ma in realtà, non riescono ad emulare il successo commerciale prodotto dall'apertura del Carrer Ferran, rimanendo, analogamente alla Plaza Real, spazi autonomi a livello di immagine ma poco integrati a livello urbano. Analogamente a come avveniva a Parigi, anche a Barcellona l'attitudine ad occupare gli spazi vuoti dell'isolato risponde alla volontà speculativa di massimizzare il rendimento aumentando le superfici utilizzabili della facciata.

Due *passages*, quello di Bacardí e quello del Crèdit mostrano l'influenza francese nella copertura vetrata. Nelle vicinanze, vi è un secondo gruppo di passage così chiamati "impropriamente" nella toponomastica, ma che in realtà costituiscono poco più che spazi interstiziali, privi della caratterizzazione che definisce il gruppo principale. Sono il Passatge del Dormitori de Sant Francesc, quello de la Banca e il Passatge del Palau. Ancora meno caratterizzati, quasi come fossero strade d'accesso il Passatge Sant Benet e il Passatge del Patriarca

Si caratterizzano per l'assenza o la scarsa caratterizzazione delle attività che vi si svolgono, rimanendo essenzialmente cortili interni agli isolati che all'evenienza possono essere chiusi da cancellate (ad eccezione del Passage Sant Benet). Il Passage Sert a Sant Pere, fa parte dell'accesso di servizio ad una vecchia fabbrica di arazzi, e costituisce un'eccezione a questa tipologia.⁴⁸

Si può constatare come, anche in questi ultimi esempi, la natura lineare dell'annodamento urbano, espressa dalle varie forme di cui abbiamo parlato, differisca dalle tradizionali forme polari di annodamento, per il fatto che non genera un'entità organica; in un certo senso, si può dire che il *passage* "anodi" il tessuto urbano senza generare un organismo unico bensì un sistema di organismi.

⁴⁷ Rossi A., *L'architettura della città*, Padova, Marsilio editore, 1996.

⁴⁸ Gómez Escoda E., *El temps perdut als passatges*, in "D'UR", 2013, n. 4, pp. 62-67.

Tale sistema di organismi è comune a tutte le forme lineari di annodamento e, insieme all'entità dei percorsi e al grado di organicità che esprime, costituisce la differenza maggiore con l'annodamento territoriale.

Tuttavia, la caratteristica di collegare e legare diversi elementi, generando un unico organismo, al tempo stesso un interno e un esterno, è caratteristica comune sia all'annodamento urbano che a quello territoriale. A livello macroscopico tuttavia, in riferimento alle caratteristiche spaziali di cui parlavamo poc'anzi, ovvero la polarità e la linearità, esse sono sintetizzabili essenzialmente nel fatto che l'annodamento urbano è rappresentato da una strada e l'annodamento territoriale da una piazza, entrambe aventi al contempo i caratteri dell'interno e dell'esterno.

Vanno inoltre segnalati quei rari casi ibridi di transizione tra annodamento urbano e territoriale, rimasti quasi tutti a livello di progetto, ma che presentano una serie inedita di problematiche di relazione. Negli organismi di ordine intermedio generati dalle combinazioni dell'annodamento urbano, ci si imbatte talvolta in annodamenti urbani interni ad annodamenti territoriali, sintetizzati da Lovero nel connubio strada porticata-piazza porticata.

Essa presuppone la polarizzazione degli isolati direttamente coinvolti, ciò che comporta non solo squilibri nell'intorno, ma anche nella stessa strada porticata che confluisce nella piazza porticata. La riprova è data dal fatto che l'estremità opposta della strada in questione risulta spesso non caratterizzata adeguatamente.⁴⁹

Naturalmente, la combinazione tra le due forme di annodamento pone in essere il problema dei raccordi tra i due tipi, e questo a sua volta ha delle ripercussioni non solo sulle due scale maggiori ma, principalmente sulla scala edilizia (e pertanto sul linguaggio). Si veda in proposito il problema del tipo edilizio d'angolo o quello della transizione tra i passi delle diverse campate del portico in corrispondenza delle connessioni tra strada e piazza nella proposta di Hermann Henselmann per la connessione della Stalinallee a Berlino (oggi Karl Marx Allee) con la Strausberger Platz.

In *L'internità dell'esterno* Consonni segnala come:

Il complesso spazio dei *boulevards*, che pure si dilata per accogliere crescenti volumi di traffico, costituisce -assieme allo spazio racchiuso delle gallerie e dei *passages*- l'ultima "invenzione" estesamente adottata dalla cultura urbana che, anche grazie alla presenza fondamentale delle alberature, conservi una traccia di quel carattere raccolto e dialogante degli spazi pubblici aperti che ho riassunto nel termine

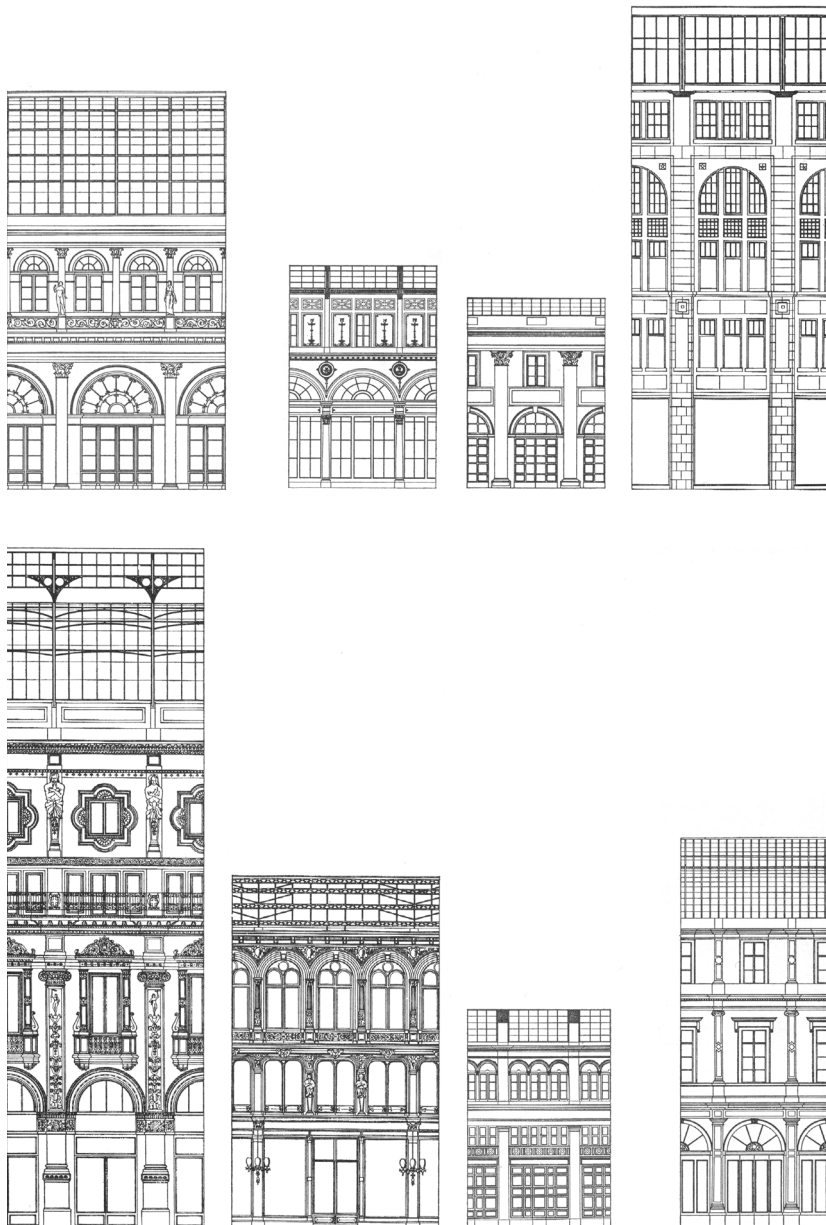
⁴⁹ Lovero P., *Un interno di "famiglia". La strada porticata*, in AA.VV., Atti del XIV Seminario di Camerino, La Spezia, Agorà, 2005.



“internità”. Ma già il *boulevard* ottocentesco soffriva delle contraddizioni portate dai modi d’uso destinate a stravolgerne i caratteri spaziotemporali: un fatto che si andrà estendendo capillarmente con il dilagare dell’automobile e che eroderà allo spaziotempo della strada la sua essenza, quel suo essere “una successione di stanze”, come ha propriamente scritto Louis Kahn.⁵⁰

Nel XX secolo la comparsa del traffico veicolare va a sconvolgere i modelli di fruizione della città anche relativamente all’aspetto commerciale. Il mall rappresenta in tal senso la risposta architettonica, tipologicamente codificata, alle necessità dei consumatori. Come nel caso dei *passage* parigini, dei quali abbiamo parlato in precedenza, anche in un contesto geograficamente dissimile come Las Vegas, l’archetipo della strada commerciale prodotta dal ribaltamento e specializzazione di un asse urbano è alla base della formazione di una serie di organismi nodali. Questa differenziazione tra i percorsi esterni destinati al traffico delle auto e alle insegne e gli spazi interni destinati al commercio e al divertimento diventano chiarissimi a livello urbano, data anche la peculiare morfologia della città. Las Vegas è situata infatti ai confini del deserto del Mojave, all’estremo del Nevada e il suo sviluppo avviene rapidamente intorno al suo asse principale, lo Strip. Se si esamina il ruolo urbano della Route 91 (Las Vegas Boulevard) che attraversa Las Vegas (e che costituì peraltro il terreno d’indagine per le celebri ricerche di Robert Venturi e Denise Scott Brown) si noterà come, a dispetto di una composizione apparente affidata ad organismi a prima vista autonomi e privi di relazioni reciproche, essa sia costituita da un sistema lineare di organismi nodali, originato dalle stesse dinamiche di solidarietà tra terreno e percorsi che abbiamo visto nei *passages*. In maniera analoga al contesto che nella Parigi del primo ‘800 aveva prodotto la trasposizione dell’urbanità esterna all’interno del lotto, l’epoca moderna ha concepito i luoghi dedicati al consumo con gli strumenti e i linguaggi che le erano propri. Nel caso dei casinò di Las Vegas, da una lettura urbana dell’insieme sistemico a cui danno luogo si può notare come essi siano organizzati su impianti basati sul secondo tipo di annodamento urbano, ovvero quello originato dal ribaltamento di un asse principale (percorso matrice) che origina nuovi tessuti o specializza quelli già esistenti. Il sistema dei casinò, in particolare, diviene una successione di ambienti pressochè ininterrotto attraverso un sistema di *passage* interni, pedonali e meccanizzati e paralleli alla strada principale (ribaltata), la Las Vegas Boulevard che consente al fruitore di potersi spostare da un casinò all’altro senza dover continuamente uscire all’aperto.

⁵⁰ Consonni G., *L’internità dell’esterno. Scritti sull’abitare e il costruire*, Milano, Clup, 1989.



La trasformazione di questa tipologia di spazi è stata resa possibile in primo luogo grazie al progresso della tecnica, che ha consentito di rivoluzionare la concezione spaziale. Basti pensare al ruolo delle innovazioni tecnologiche nel caso dei passages parigini o alle implicazioni nella loro fortuna di ritrovati quali la luce elettrica e lo sviluppo della tecnologia del ferro. In maniera analoga, nel sistema di Las Vegas la fruizione degli spazi e l'implemento della percezione del loro essere sistemico è resa possibile dai numerosi artefatti dell'evo contemporaneo: la luce artificiale, i sistemi ettometrici (in particolar modo le scale mobili) e l'aria condizionata, tre innovazioni di periodi diversi che hanno contribuito a rivoluzionare la percezione dei clienti in questi spazi. La scala mobile in particolare, in quanto trasposizione meccanizzata di un percorso antropico, più di tutti ha contribuito a realizzare la trasformazione in sistema di una serie di organismi separati. Diversamente dalle semplici scale, che interrompono la continuità lineare del flusso di avventori, e dagli ascensori, che hanno una capienza limitata, le scale mobili permettono una fruizione ininterrotta degli spazi e realizzano un passaggio omogeneo da un livello ad un altro o da un edificio a un altro. Nel caso dell'annodamento della Las Vegas Boulevard, la trasposizione dell'urbanità esterna all'interno degli edifici è accresciuta dal loro essere scatole opache, ovvero edifici nei quali il rapporto visivo con l'esterno è nullo e nei quali l'ambiente interno artificiale si sostituisce ad esso.

Sempre a Las Vegas la copertura della Fremont Street nel 1995 ad opera di Jon Jerde, connette in un unico sistema, denominato Fremont Street Experience, i diversi edifici che affacciano su di essa. La grande volta, ricoperta internamente da milioni di luci, sintetizza il carattere della strada all'europea con quello della galleria e del mall americano con la differenza che, in questo caso, non si tratta di un organismo edilizio ma di una strada specializzatasi che annoda il tessuto urbano e con esso costituisce un nuovo organismo. Vediamo a questo punto di sintetizzare, in base agli elementi disponibili i tipi di annodamento dei quali abbiamo parlato finora e di sistematizzarli all'interno di categorie. In relazione alle modalità insediative distinguiamo pertanto tre tipi di annodamento urbano.

Tipo 1: La strada principale si ribalta (come se fosse un percorso matrice) all'interno dell'isolato e genera un tessuto che successivamente si annoda (in alcuni casi anche a seguito di una ristrutturazione del lotto in altri, intasando la superficie del lotto). Ne sono un esempio i *passages* parigini, alcune *shotengai* ma anche la Strip di Las Vegas

Tipo 2: La strada principale si specializza ed annoda il tessuto urbano che si apre su di essa. Ne sono un esempio gli *arasta* di Sokollu e Luleburgaz e la Fremont Street a Las Vegas

Tipo 3: La strada principale non si ribalta ma impianta ortogonalmente una serie di percorsi che generano tessuto e che si annodano. Ne sono un esempio i *passages* di Istanbul

Ma, se nel 2005 Docci⁵¹ annotava la crisi del sistema degli annodamenti urbani e delle loro filiazioni tipologiche, negli ultimi dieci anni stiamo assistendo ad un ritorno nella progettazione di tessuti a scapito di quella (specialmente negli ultimi cinque anni) dell'organismo edilizio autonomo, autoreferenziale ed isolato dal contesto. Declina così, insieme alle vuote ed immotivatamente spettacolari creazioni delle *archistar*, il celebre e provocatorio assioma di Koolhaas «*Fuck the contest*», mentre si assiste ad un ritorno al tessuto, più sostenibile ed in definitiva più in linea con il sentire comune degli ultimi anni.

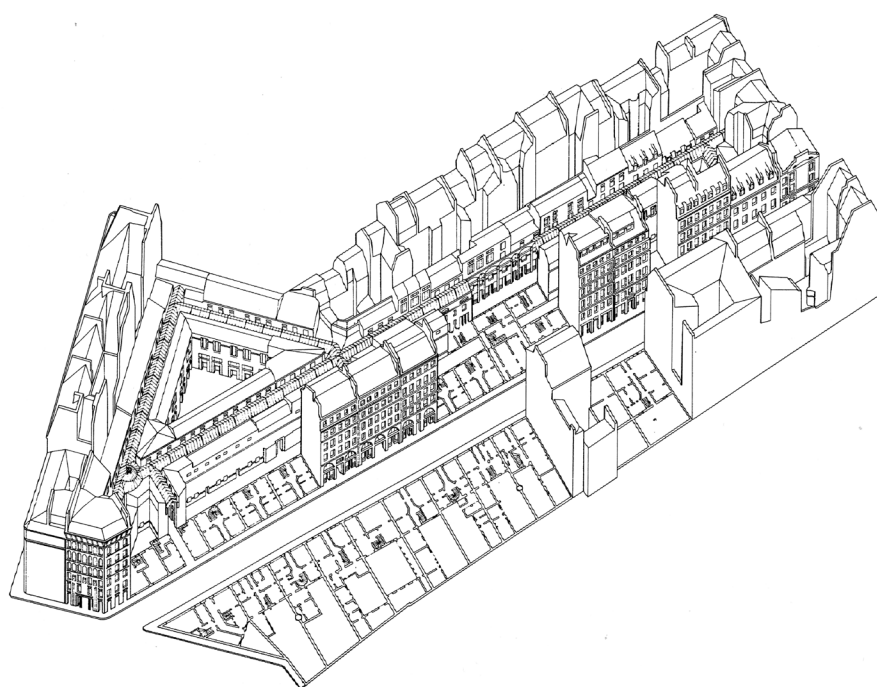
Si riportano in proposito alcuni esempi di annodamenti urbani realizzati in anni recenti, e caratterizzati spesso dalla presenza di una o più gallerie vetrate che coinvolgono lo spazio urbano proiettandolo al loro interno. Tali esempi denotano una maggiore diffusione, in qualche misura anche in ragione di una certa continuità con il fenomeno dei passage, nell'area centro-europea; bisogna tuttavia segnalare come in alcuni casi l'intervento sia il risultato della trasformazione di un lotto già occupato in parte da edifici, come nel caso del Funf Hofe a Monaco, mentre i due esempi berlinesi sono frutto di nuove costruzioni. Il primo dei casi berlinesi è il DomAquaree CityQuartier, progettato dallo studio NPS Tchoban Voss ed inaugurato nel 2004. Il complesso sorge sulla Spreepromenade e costituisce il principale polo misto commerciale-museale-albergiero del centro storico di Berlino, anche in virtù della sua vicinanza con il Berliner Dom, l'isola dei musei, l'Humboldt Forum e l'Alexanderplatz. Caratterizzato dall'ampia galleria vetrata prospiciente la Karl-Liebknecht-Straße che coinvolge lo spazio urbano

⁵¹ «Questi modelli di invasi urbani dedicati alle funzioni pubbliche e alla socializzazione trovano nel secolo XIX alcuni esempi alternativi con la creazione delle Gallerie: strade coperte dove la gente poteva incontrarsi e fare acquisti al riparo dagli agenti atmosferici. Questi spazi ebbero una certa fortuna e si diffusero in molte città italiane, come ad esempio Milano, Roma e Napoli dove sono ancora visibili, assumendo spesso il ruolo di salotto della città: qui si trovavano negozi di lusso, ristoranti e bar raffinati, e la buona borghesia ottocentesca vi si dava appuntamento. Tuttavia, il modello delle gallerie urbane non si sviluppa come forse ci si poteva aspettare per molteplici cause: la mancanza di aree centrali della città utilizzabili a questo scopo, l'elevato costo della realizzazione, la difficoltà dei collegamenti necessari a renderle fruibili a vasti strati di popolazione e, in tempi moderni, la carenza di aree libere da destinare a parcheggi nelle loro vicinanze» in Docci M., *Interni urbani*, in AA.VV., Atti del XIV Seminario di Camerino, La Spezia, Agorà, 2005.

proiettandolo al suo interno, il progetto del DomAquare annoda i quattro edifici del complesso, con l'Heiligegeistgasse Passage, connettendo allo stesso tempo la Karl-Liebknecht-Straße con l'area dell'Hackescher Markt, in questi anni oggetto di estesi progetti di sviluppo urbano. I differenti edifici sono trasformati in un organismo unitario da un sistema doppio di gallerie, che si sovrappongono senza intersecarsi e delle quali una, più ampia, copre la Heiligegeistkirchplatz e annoda i quattro edifici, mentre l'altra più piccola copre il primo tratto della Sperlingsasse, collegando ad una quota inferiore i due edifici affacciati sulla Sprea.

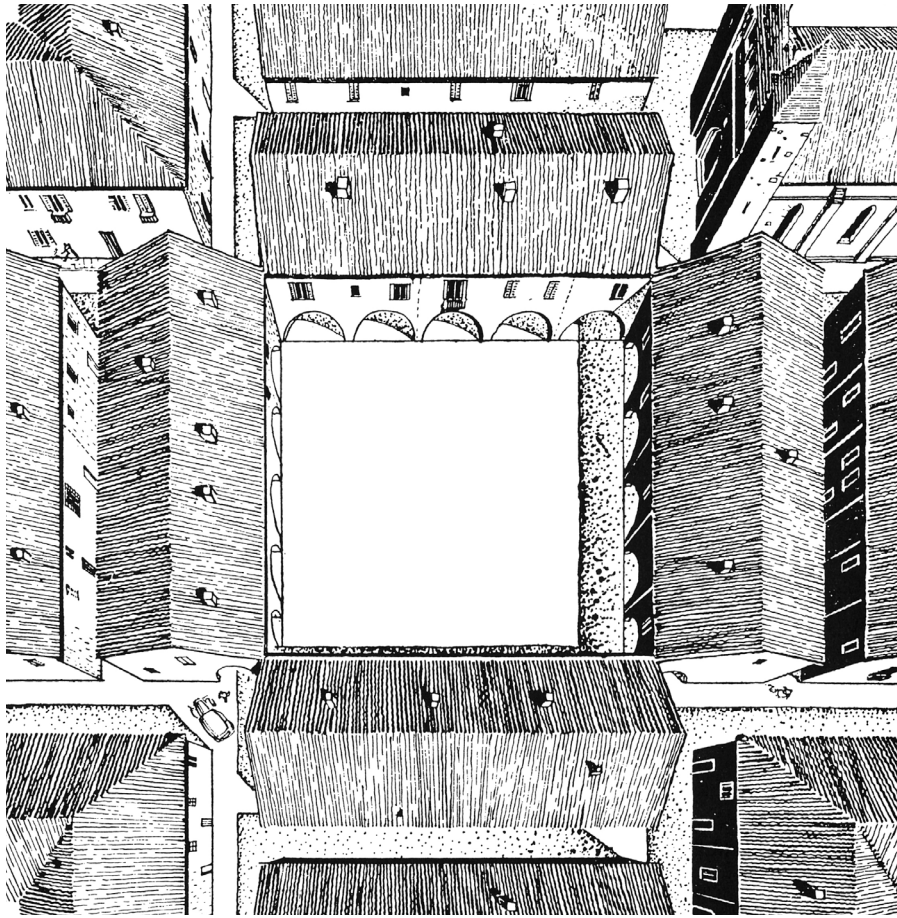
Un altro progetto di annodamento urbano contemporaneo, sempre ad opera di Tchoban, è l'LP12 conosciuto anche come Mall of Berlin, ubicato sulla Leipziger Platz, sulla quale sorgeva il grande magazzino Wertheim progettato da Alfred Messel, raffinato connubio tra linguaggio classico ed architettura metallica nonché primo e più antico tra i grandi empori berlinesi. Il sito è stato oggetto di un concorso vinto dallo studio NPS Tchoban Voss nel 2002. Nel masterplan il riferimento all'originale perimetro dell'isolato conduce all'utilizzo di un'unica facciata aperta sulla Leipziger Platz, ma, lo spazio principale si apre ortogonalmente alla piazza ed è rappresentato dalla grande galleria coperta che annoda tutti i differenti edifici del complesso tra loro e con la Voßstraße e la Leipziger Straße, rievocando attraverso la volta vetrata l'originaria struttura metallica dell'atrio del Wertheim. Emblematico come il termine con il quale è indicata la galleria centrale sia "piazza" (in italiano) e non appunto galleria, in riferimento forse alle dimensioni eccezionali dello spazio coperto, che si pone in continuità con la *Herrenhaus* prussiana, sede del *Bundesrat*. In particolare, la presenza dei ballatoi che corrono sulle facciate parallelamente alla volta vetrata intersecandosi in quota attraverso ponti aerei, mostrano le stesse caratteristiche che abbiamo riscontrato in esempi come il passage di Valvanera dove la strada veniva ribaltata verticalmente. I prospetti che affacciano sulla Leipziger Straße, Wilhelmstraße and Voßstraße, così come la cosiddetta "piazza", introducono elementi linguistici reminiscenti dell'originario edificio Wertheim reinterpretandoli in maniera contemporanea.

Nei Funf Hofe di Monaco, Herzog e de Meuron realizzano l'annodamento dei differenti organismi edilizi che insistono su un isolato, ricavando cinque passaggi commerciali che traducono modernamente le gallerie e i *passages* parigini per quanto, sotto alcuni aspetti, se ne differenzino nettamente, soprattutto nell'alternanza di gallerie e parti scoperte. Analogamente ai *passages*, le gallerie del Funf Hofe si sviluppano come una successione di spazi, piccole piazze e corti con un progressivo alternarsi tra ambito pubblico e ambito privato.



Il progetto di Herzog e de Meuron, si basa sul recupero del rapporto spaziale, funzionale e relazionale dell'isolato urbano ottocentesco, (riutilizzando le facciate originarie che insistevano sul lotto) che permette una nuova riflessione fra gli spazi introversi della corte e i percorsi urbani esterni con i quali stabilisce una relazione di sintesi, per così dire, di processo e progetto. Così, proprio per essere percorsi urbani interni ad un isolato, essi rientrano in un progetto di annodamento urbano che traspone e rielabora una serie di spazi della città, che diventano dei veri e propri nodi commerciali coperti.

Infine il progetto del Trinity Quarter di Miralles e Tagliabue mira alla creazione di un nuovo annodamento urbano attraverso la risemantizzazione del tema della copertura vetrata (in riferimento a quella preesistente del XIX secolo) che collega la galleria e il tessuto storico con la settecentesca chiesa di Trinity e i nuovi corpi di fabbrica. Il progetto si inserisce, come quello del Funf Hofe, tra le forme di annodamento ancora interpretabili in chiave processuale, in quanto in esse sono presenti dinamiche di relazione attiva con il tessuto storico, che agisce pertanto come elemento collaborante. L'elemento nodale e unificatore di tutto lo spazio è rappresentato dalla copertura in vetro che lega i differenti edifici del progetto e instaura, pur nella sua autonomia, un legame di solidarietà, non solo strutturale e tettonica, con le antiche strutture ma collegandosi ad esse in una prospettiva storico-simbolica di continuità con il costruito e con le logiche formative del tessuto. Vale la pena segnalare come le modalità del Trinity Quarter si confrontino con quelle del vicino Victoria Quarter, organismo a vocazione commerciale, originato dall'annodamento di tre isolati situati tra Briggate e Vicar Lane, e comprendenti County Arcade, Cross Arcade, Queen Victoria Street e King Edward Street. Il complesso fu realizzato agli inizi del '900 su progetto di Frank Matcham, e all'origine includeva l'Empire Palace Theatre, demolito negli anni '60. Il Quarter è stato oggetto di un ciclo di interventi tra il 1989 e il 1996, a seguito dei quali è stata aggiunta una nuova galleria di vetro policromo che copre Queen Victoria Street.



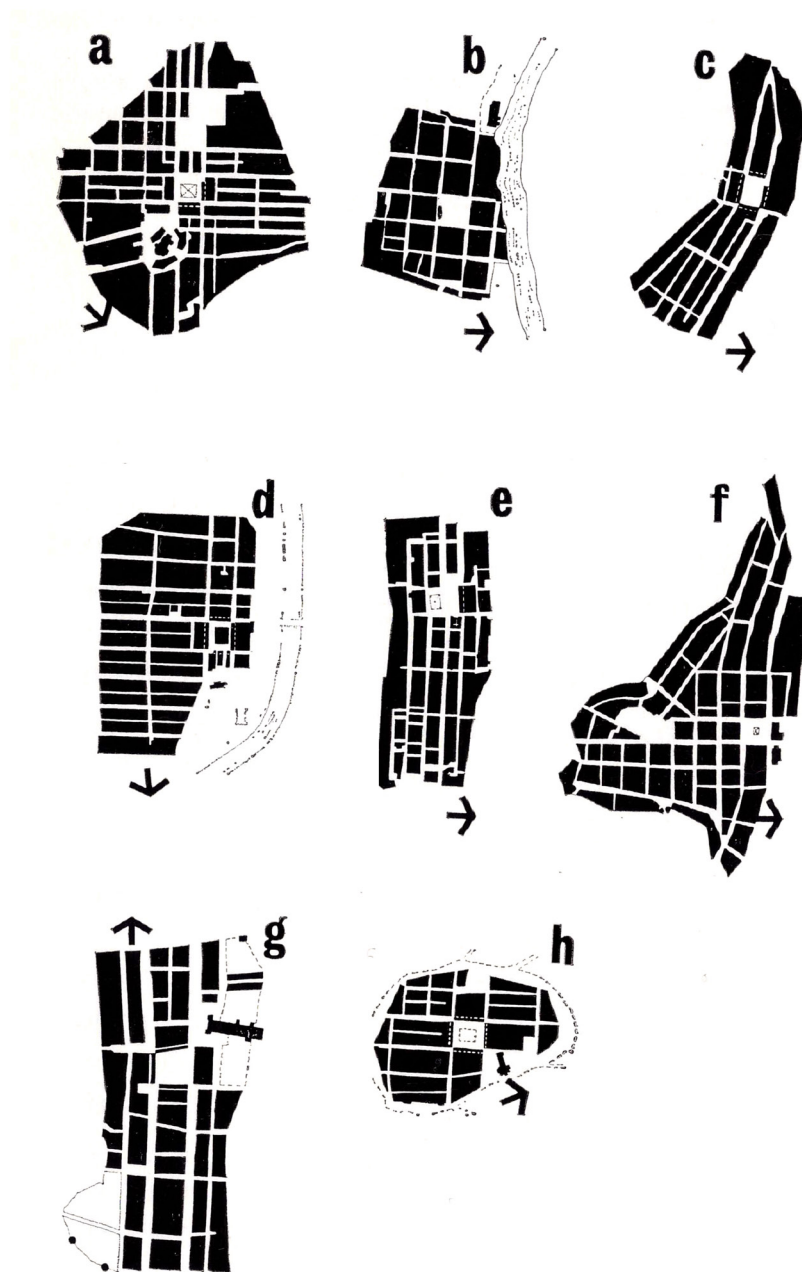
Protoannodamenti

Per comprendere le logiche attraverso le quali si è originato e sviluppato l'annodamento territoriale, un caso particolarmente utile è costituito dalle *bastides*, città di fondazione medioevale impostate su una maglia pianificata a base quadrata, che sorgono nel sud-ovest della Francia a cavallo dei Pirenei. Il dato essenziale che si determina dallo studio delle *bastides* è rappresentato dal fatto che le dinamiche aggregative dell'annodamento sono le stesse sia nell'impianto pianificato, che le caratterizza, che in quello spontaneo che vedremo successivamente nei casi spagnoli di annodamento (come le prime *plaza mayor*) in quanto entrambi rispondenti al processo morfogenetico di antropizzazione del territorio, ovvero al naturale *modus* dell'uomo nelle dinamiche di colonizzazione dello spazio.

Le *bastides* rappresentano le città nuove del tardo medioevo, fondate principalmente per amministrare e presidiare vasti spazi rurali, ma che si inscrivono in un più ampio fenomeno urbano e demografico europeo. La situazione di costante conflittualità tra Francia e Inghilterra, caratteristica del XIII secolo, alla quale va aggiunto un aumento nella popolazione, rende necessaria da parte francese la creazione delle *bastides*, i cui abitanti vivono secondo un doppio *status* civile e militare, a presidio del territorio. La loro fondazione è una peculiarità del sud-est aquitano dove, in meno di un secolo tra 1255 il 1323, vengono creati quasi 350 *bastides*, tra le quali quasi 40 solo nella Gers. La denominazione "*bastide*" comprende oggi agglomerati urbani di diverse dimensioni, dal piccolo villaggio di Berrac al grande borgo di Fleurance, fino alla cittadina di Montauban. Tali insediamenti possono ancora essere facilmente identificati dalla toponimia (Villeneuve-sur-Lot, Villefranche-de-Rouergue).

La caratteristica principale di una *bastide* è il suo essere concepita *ex-novo* secondo un piano basato su un principio geometrico-funzionale, mentre, il tessuto urbano che si è sviluppato sui lotti dopo la sua fondazione, ha seguito le modalità di edificazione spontanea che si riscontrano in quasi tutte le epoche e i contesti geografici.

Un aspetto fondamentale del problema è costituito infatti dal rapporto tra piano, inteso come parcellaire, e tessuto della *bastide*. La maglia ortogonale di Monflanquin, che ignora totalmente la morfologia (e la forte pendenza) del sito, dimostra chiaramente l'esistenza di un progetto antecedente



alla sua costruzione. Eppure, nessun progetto di bastide ci è giunto in forma documentaria; non sappiamo pertanto se i modelli dedotti dall'esame dei tracciati possedessero una forma teorica relativa al tessuto. Si pone dunque il problema della personalità e dell'autorialità dei pianificatori. Alphonse de Poitiers sembra essersi rivolto in un certo numero di occasioni ad un notaio reale d'Agen, di nome Pons de Maynard, il cui nome appare sui documenti relativi alla fondazione di Montréal du Gers, Villeneuve sur Lot, Villefranche du Périgord, Castillonés e probabilmente Monflanquin. Vi è in proposito la forte convinzione, da parte di alcuni studiosi, che tutte le *bastides* delle quali si è occupato Pons de Maynard, siano state create sulla base di uno stesso modello; come egli poi non sia stato l'unico ad applicarlo lo si può osservare a Monpazier, la cui costruzione è avvenuta per iniziativa di Bertrand de Pannissel. Tuttavia resta il primato cronologico dell'applicazione del modello, che stabilisce inequivocabilmente come Monflanquin sia stata la prima ad adottarlo (1252-1253). In quest'ottica essa si iscrive come prototipo di "*bastide* alfonsina".

Le *bastides* sono situate nella maggior parte dei casi nei fondovalle e quasi sempre nei pressi di percorsi e vie d'acqua principali. Proprio dalla relazione tra tessuto e percorsi territoriali, deriva la logica di edificazione (in un certo senso di appropriazione) del lotto pianificato dalla quale si evince il processo formativo del tessuto della *bastide*.

La particolarità macroscopica documentaria relativa al tessuto delle *bastides* si riferisce pertanto al fatto che la maglia urbana era stata pensata da figure come giudici, notai o comunque personalità che non avevano un rapporto diretto con il mondo della costruzione e che, pertanto, avevano pianificato i lotti senza prefigurare il tipo di tessuto che si sarebbe poi sviluppato su di essi. Questo, affidato alle mani di artigiani costruttori o proprietari, si è sviluppato secondo le stesse dinamiche che avrebbe seguito se non ci fosse stata la mano del pianificatore. L'organizzazione urbana della *bastide* tendeva a regolarizzare il tracciato viario con strade larghe e di una certa ampiezza, sostanzialmente rettilinei, che si intersecavano tra loro con un angolo prossimo a un angolo retto. Era lasciato libero uno spazio a pianta quadrata-rettangolare, per una piazza i cui angoli, di solito, intersecavano le quattro strade principali, a due a due, collegando il centro con le porte della città. Il tutto con un carattere che ricordava, con le dovute eccezioni, i caratteri polibiani di castramentazione romana. Gli studi sulle *bastides* hanno mostrato che alle due grandi tipologie di piano particellare (*cadastre parcellaire*) corrispondono altrettanti modelli di urbanizzazione, da alcuni considerati quali risultato di due diverse culture del progetto, il modello guascone e quello aquitano.

Questi due grandi insiemi si caratterizzano per alcuni elementi comuni riscontrabili nella maggior parte degli esempi. Esistono tuttavia altri sistemi di classificazione basati, ad esempio, sulle caratteristiche geomorfologiche del sito d'insediamento. Pertanto, una diversa categorizzazione dividerebbe le baside in “*bastide* d'altura” e “*bastide* di fondovalle o di fiume”;

Tuttavia, il dato che ci interessa, più che i vari modelli, è il fatto che, come accennato in precedenza, non tutte le *bastide* costituiscono protoannodamenti territoriali: Monflanquin, Revel, Mirande, Libourne, Villereal, Mazeres, Sauveterre-de-Rouergue, Monsegur e Villefranche de Rouergue, mostrano un nesso profondo con i percorsi territoriali, a partire dai quali procede l'edificazione che non si riscontra in altri centri.

Il valore territoriale dei percorsi che si annodano nella piazza di alcune *bastides* è riscontrato da Lauret, Malebranche e Séraphin che li indicano come «*vastes espaces en contact direct avec les routes (on les a parfois désignés sous le nom de “la rode”)*»⁵² ma anche dalla Aldini che, a proposito di Monpazier, segnala come

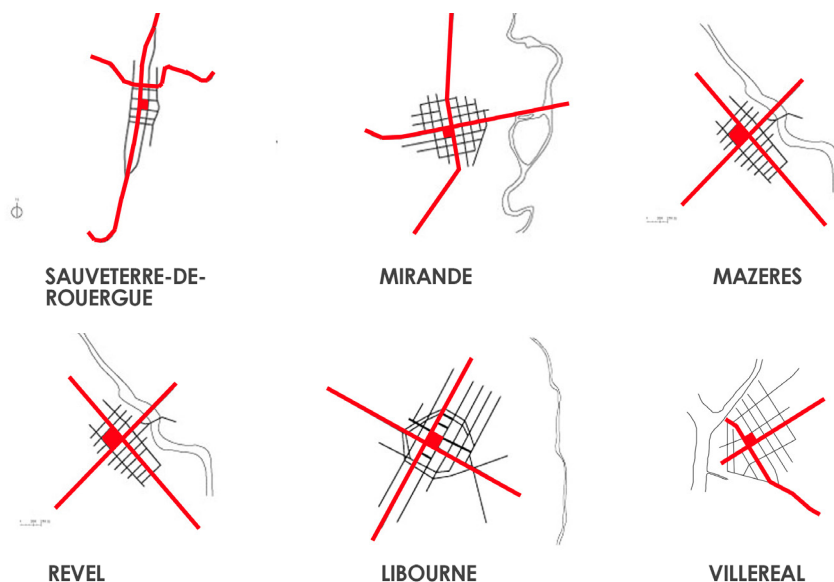
La piazza della *bastide*, un innovativo spazio geometrico, quale elemento generatore del disegno dell'intera città era vissuto come punto di riferimento sociale, economico e politico, non solo dalla popolazione che l'abitava, ma anche da un vasto territorio a cui essa era direttamente connessa attraverso gli assi viari che la cingevano.⁵³

L'annodamento territoriale talvolta comprende anche un'unificazione di percorsi urbani (vedi Villefranche) di più isolati legati insieme. Tuttavia, non tutte le *bastides* presentano un annodamento frutto di percorsi territoriali o, per meglio precisare, non tutte le piazze delle *bastides* sorgono (e sono frutto) all'intersezione di assi territoriali. In altri termini non tutte le *bastides* costituiscono protoannodamenti.

L'esempio di Revel, qui presentato mediante una schematizzazione, mostra come, attraverso un procedimento a ritroso, sia stata possibile la ricostruzione del processo formativo in relazione ai percorsi territoriali, a partire dall'attuale piano catastale. Le fasi rispettivamente indicate come prima e seconda, mostrano la formazione del tessuto rispettivamente su percorso matrice e percorso di impianto, mentre le fasi tre e quattro mostrano i ri-

⁵² «Vasti spazi direttamente a contatto con i percorsi principali (a volte indicati come “la rode”)».

⁵³ Aldini S., *Monpazier: geometria e metrologia dell'impianto urbano*, in Guidoni E. (a cura di), *Città nuove medievali: San Giovanni Valdarno, la Toscana, l'Europa*, Roma, Bonsignori editore, 2008.

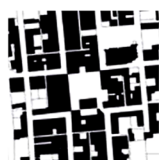


baltamenti dei primi due percorsi e la relativa edificazione (nella Bastide di Mirande si vede chiaramente come la facciata originaria della chiesa fosse sulla via parallela a quella dove è adesso, che fa apparire la chiesa come al contrario). Il processo descritto nel passaggio dalla quinta alla settima fase, mostra lo sviluppo delle cellule del porticato e il conflitto d'angolo che si produce quando avanzano le cellule perimetrali di ciascun fronte. La fase finale offre due possibili soluzioni, rappresentative di altrettanti diversi sviluppi del nodo sulla piazza (che in alcuni rari casi sono persino compresenti): nel primo l'avanzamento di tutte le cellule e i conflitti angolari che ne derivano produce la specializzazione della piazza che sintetizza in un unico organismo tutte le cellule e gli angoli risolvendoli architettonicamente, nel secondo caso, la specializzazione interessa o coinvolge la *halle* porticata che viene annodata con il resto degli elementi.⁵⁴ Il fatto che gli spazi delle piazze delle *bastides* siano spesso porticati e che servano da cornice al mercato, così come il fatto che la loro architettura coniughi il commercio stabile al livello

⁵⁴ «Au coeur du réseau de voirie qu'elle distribue, la place publique est à la fois le lieu fonctionnel du marché et l'espace où se concentrent les institutions municipales». di Lauret A., Malebranche R., Séraphin G., *Bastides: villes nouvelles du Moyen Age*, Tolosa, Editions Milan, 1988.



MONFLANQUIN



MONPAZIER



EYMET



MONSEGUR



SAUVETERRE DE
GUYENNE



BLASIMON



VIANNE



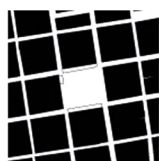
MIRAMONT DE
GUYENNE



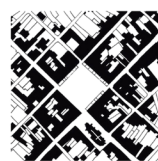
VILLEFRANCHE DU
PERIGORD



CASTILLONNES



MIRANDE



CREON



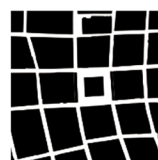
LIBOURNE



SOLOMIAC



CADILLAC



BEAUMONT



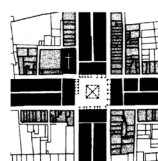
VILLEFRANCHE DE
ROUERGUE



PELLEGRUE



GEAUNE EN
TURSAN



DAMAZAN



MONFLANQUIN



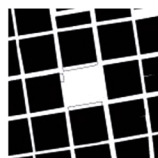
SAUVETERRE DE
GUYENNE



BLASIMON



MONSEGUR



MIRANDE



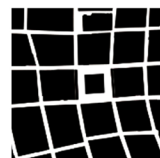
CREON



LIBOURNE



SOLOMIAC



BEAUMONT



VILLEFRANCHE DE
ROUERGUE



GEAUNE EN
TURSAN

dei portici con le residenze ai piani superiori, ci induce a prendere in considerazione questa realtà non tanto come antecedente diretto della *plaza mayor*, ma dell'annodamento territoriale. Proprio i portici (variamente denominati *auvents*, *couverts*, *couvertes*, *embans* o *garlandes*. La denominazione usata più di frequente è tuttavia quella di *cornière*) che oggi sono parte integrante della piazza non sono sempre stati presenti sin dalla fondazione. Essi infatti, altro non sono che i vani aggettanti delle abitazioni che affacciano sulla piazza e che conquistano la porzione di strada davanti al lotto di loro proprietà e che non erano regolamentati dalla carta concessa alla fondazione che invece faceva riferimento alle sole cellule destinate ad unità abitative. In alcune *bastides* i portici furono costruiti sulla propria particella dagli stessi proprietari, a condizione di rispettare una servitù di passaggio nei riguardi del pubblico.

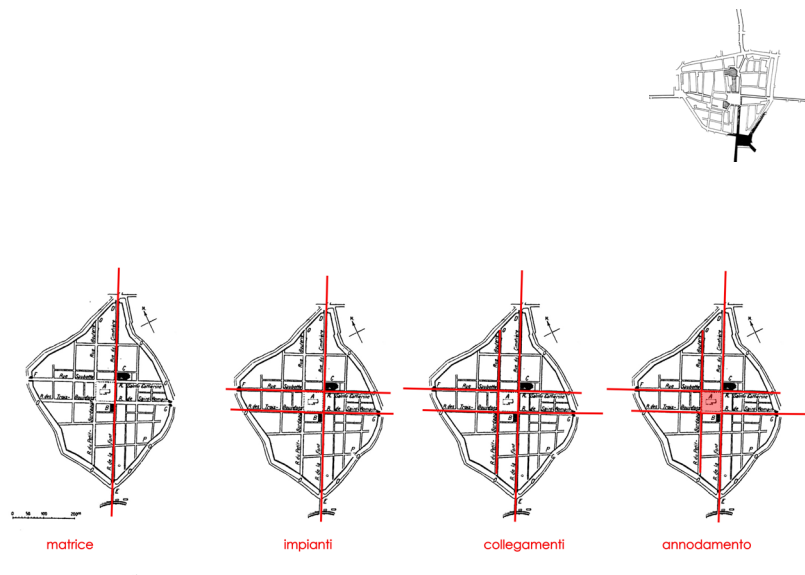
In effetti va segnalato come, sebbene il progetto originario contemplasse la creazione di uno spazio pubblico destinato a servire spazi privati, organizzato a partire da una parcellizzazione catastale, quando nella piazza principale, centro della vita civica e del mercato si realizzano le botteghe, ogni singola abitazione tende a formare una protezione delle merci esposte, dalle intemperie, e questo fa sì che ognuna delle cellule (appartenenti ai diversi proprietari) si appropri dello spazio antistante. In origine pare si trattasse di un semplice banco coperto da una tettoia perpendicolare alla strada, come lascia intendere la carta di Créon del 1315, che autorizza gli abitanti a disporre un "*emban*" davanti a ciascuna delle abitazioni che fronteggiano la piazza. Successivamente, con la reiterazione dell'uso commerciale e con la tendenza antropica di avanzare il fronte delle abitazioni, tali tettoie iniziali si codificarono in muratura divenendo elementi fissi. Romano constata come

Nelle città nuove in cui la piazza principale è ricavata da un isolato lasciato libero i portici, sovrapposti alle case, si saldano agli angoli, rendendola da un lato molto simile a un chiostro ma dall'altro costringendo a qualche acrobazia architettonica per consentirne l'accesso.⁵⁵

Gli ingressi "progettati" di Monpazier rappresentano pertanto l'intrusione dell'intenzionalità nel processo tipologico pertanto la prima caratterizzazione compositiva dell'edilizia speciale.⁵⁶ Ma l'edilizia speciale in questione non può che riferirsi alla piazza nella sua interezza e pertanto sancisce il passaggio concettuale dalla pluralità delle singole cellule all'organismo unitario.

⁵⁵ Romano M., *Costruire le città*, Milano, Skira, 2004.

⁵⁶ Caniggia G., Maffei G.L., *Lettura dell'edilizia di base*, Firenze, Alinea Editrice, 2008.



Ciò che differenzia il protoannodamento dall'annodamento *tout court*, è proprio l'assenza di organicità e di unitarietà nelle facciate nonostante «il ruolo monumentale dei portici, vera facciata interna della *bastide*, non manca di tentativi di sistematizzazione.⁵⁷ Gli edifici che affacciano sulla piazza centrale della *bastide* presentano pertanto un ampio porticato (non sempre completo) che percorre i lati perimetrali della piazza. Questo forniva un percorso nonché uno spazio commerciale riparato dalle intemperie dove i proprietari della casa potevano esporre i beni in vendita. La strada fu allora

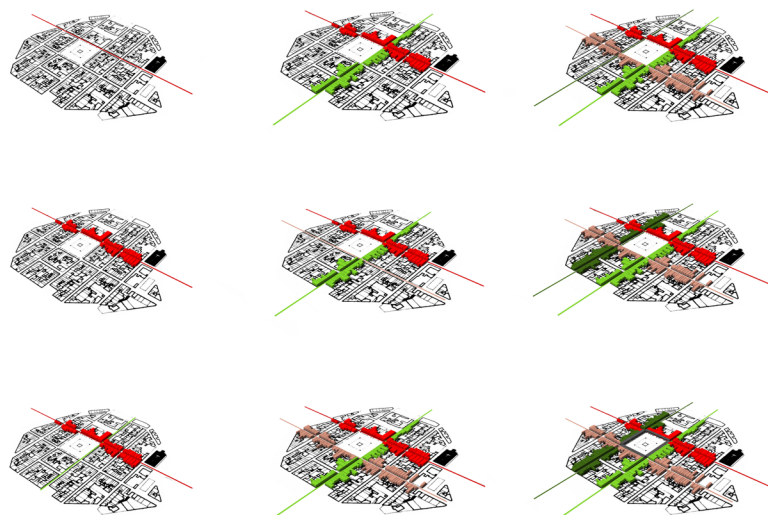
Trasformata in *galerie couverte*, separata dalla piazza dai sostegni delle facciate. Questo stesso sistema di portici che sembra essere innestato sulle facciate originarie si ritrova in un certo numero di casi, in particolar modo a Castelsagrat, dove in un costruzione del XIV secolo, si vede chiaramente come i portici siano addossati ad

⁵⁷ «Le rôle monumental des couverts, véritable façade intérieure de la bastide, ne devait pas manquer d'appeler des tentatives d'ordonnancement» in Lauret A., Ma-lebranche R., Séraphin G., *Bastides: villes nouvelles du Moyen Age*, Tolosa, Editions Milan, 1988.

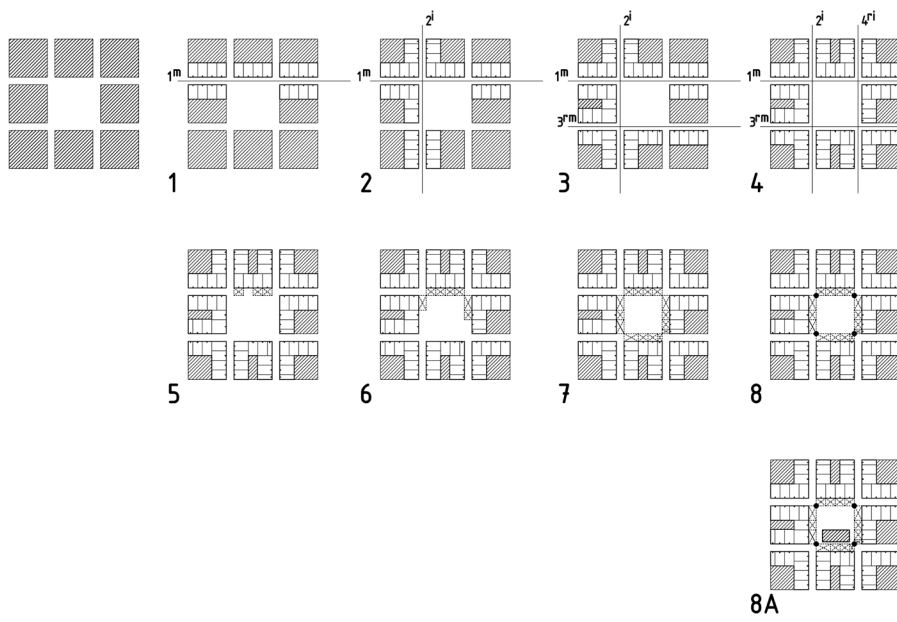
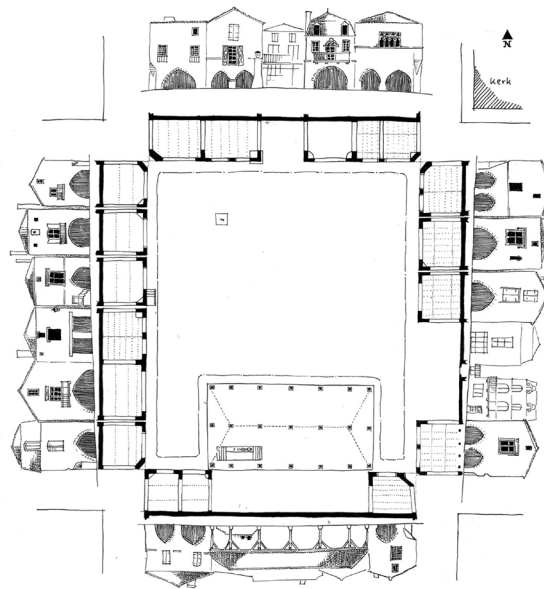
una facciata più antica.⁵⁸

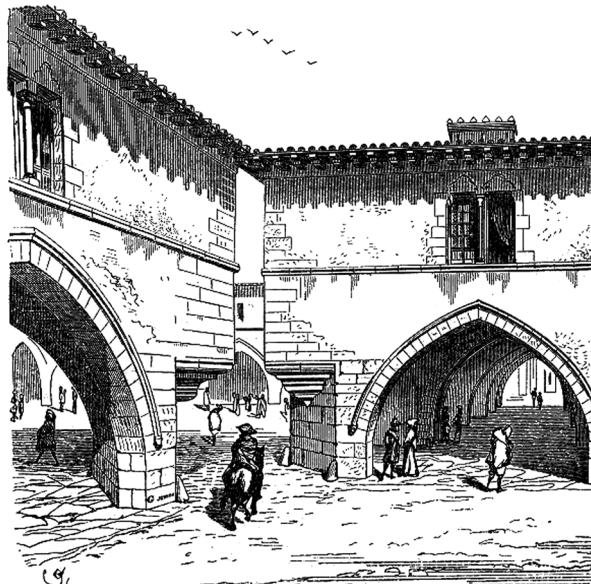
A partire dalla metà del XIII secolo, la piazza assume nella pianificazione urbana una posizione centrale, un valore monumentale e un ruolo di elemento ordinatore del tracciato; tuttavia non su tutte le piazze i portici si annodano dando luogo a organismi unitari; in alcune *bastides* (Monségur, Grenade-sur-Adour, Créon, Boulogne, Beaumont-du-Périgord, Cadillac, Mirande *etc*) le cellule non avanzano tutte e pertanto la formazione di un nuovo organismo sulla piazza, frutto della solidarietà tra percorsi territoriali e tessuto, resta incompleta. Tuttavia in alcuni casi, specialmente quelli dove l'avanzamento delle cellule è interrotto, si nota chiaramente come esista un processo di rifusione delle diverse unità che affacciano sul fronte. La presenza di scale comuni a più cellule, che sottende alla rifusione delle stesse, è infatti indicativo della genesi formativa di un organismo nodale. Lo statuto giuridico dei *couvert* sulla piazza è piuttosto complesso ma alcuni aspetti avvalorano l'ipotesi che ci si riferisse ad essi come ad un organismo unitario e comunitario. E' noto, infatti, come poco tempo dopo la fondazione della Bastide di Villefranche-de-Rouergue, i suoi abitanti richiesero di costruire sullo spazio pubblico della piazza un passaggio coperto. Questo passaggio doveva essere sormontato, non a caso, da un ampliamento delle abitazioni. E' in seguito all'autorizzazione concessa dai consoli della città a questa richiesta, che l'insieme della piazza si ritrova bordato da un passaggio coperto che permette di commerciare in tutte le condizioni metereologiche e di disporre di spazio per esporre la merce. A Villefranche il suolo dove insiste il *couvert*, resta naturalmente nelle disposizioni della collettività, lasciando, per concessione dei consoli, al proprietario il diritto di utilizzo della superficie necessaria all'esposizione della merce, egli in cambio si impegna a rispettare la servitù di passaggio per il pubblico. Per quanto riguarda l'edificio speciale, all'interno della piazza è spesso presente una *halle* lignea coperta, "*mercadial*" o "*foirail*" (quest'ultimo molto più grande e destinato alle fiere annuali) che rappresenta la specializzazione, quasi la copertura dell'organismo-piazza. In alcuni esempi, come Fleurance, essa dà luogo ad un edificio speciale vero e proprio ovvero la *halle-hotel*.

⁵⁸ «*Transformée en galerie couverte, séparée de la place par les supports "des façades" Cette postériorité même très rapprochée des couverts qui se seraient greffés sur les façades initiales semble établie dans un certain nombre de cas, notamment à Castelsagrat où, dans une construction attribuable au 14^e siècle, les couverts s'accroissent distinctement sur une façade de quelques années antérieures*». in Lauret A., Malebranche R., Séraphin G., *Bastides: villes nouvelles du Moyen Age*, Tolosa, Editions Milan, 1988.



Dato che tutti gli edifici collettivi sono a carico degli abitanti, la sala non si costruisce immediatamente: molti mercati si sono dovuti svolgere sotto ripari di massima, in attesa che la tesoreria comunale fosse in grado di finanziare questa costruzione diventata oggi spesso inscindibile dall'immagine di una *bastide*. I consoli, tuttavia, hanno spesso colto l'opportunità di dotarsi di una casa consolare (futuro municipio) integrato nella nuova costruzione. Dalla fusione della *halle* e della casa consolare emerge un edificio dall'architettura originale costituito da un corpo centrale (a volte arroccato su pali per avere una superficie libera al piano terra), circondato sui quattro lati da un grande aggetto. I Consoli risiedono al piano superiore, mentre il mercato è al piano inferiore. Questa convivenza degli uffici municipali e del mercato è proseguita fino al XIX secolo, quando *halle* e municipi sono state costruite l'una accanto all'altra, nello stesso posto o altrove. Rimangono poche *halles* originali (la più famosa è senza dubbio quella di Grenade sur Garonne), ma sono tutte di molto posteriori alla creazione della *bastide*. Il processo di specializzazione della *halle*, che in ogni caso non interesserà tutti i centri, è analogo al brolo italiano e alla *rathaus* di area germanica. I casi più avanzati come Fleurance determinano quello che può essere considerato sotto tutti i punti di vista un edificio speciale, benché definito in epoca più tarda. A Bas-soues, la *halle* presenta la particolarità di essere costruita (ed attraversata)





dal percorso principale ma il caso è classificabile più come specializzazione di quest'ultimo che come annodamento. Ciò che separa il protoannodamento territoriale dall'annodamento *tout court* è la mancata unificazione della piazza attraverso una sola quinta che avvolga il costruito in un gesto unitario ed uno stesso ritmo di aperture. Casi molto tardi, come la piazza di Montauban, in realtà interamente ricostruita nel XVII secolo sul perimetro della precedente, mostrano una facciata unitaria, ma non si tratta dell'esito di un annodamento bensì, come vedremo in seguito, di un'altra forma di recinto territoriale. Per analizzare la fase successiva, ovvero la transizione dal protoannodamento all'annodamento territoriale vero e proprio è necessario trasferirsi, o meglio ritornare, in ambito spagnolo dove, a metà del '600, si formano le prime *plaza mayor*. E proprio in alcune di esse che, a differenza delle *bastide* francesi, si presentano con caratteri molto più spontanei ed eterogenei, che i percorsi territoriali si salderanno in un unico organismo con il tessuto della piazza, conferendogli un aspetto codificato e unitario e realizzando una piccola città introversa che mutua da quella esterna processi formativi e caratteri.⁵⁹

⁵⁹ Strappa G., *L'Architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

Annodamento Territoriale

E' necessario precisare l'appartenenza della maggior parte dei casi descritti nella prima parte di questo lavoro al mondo "dell'edilizia", non genericamente intesa ma nell'accezione che ne dà Strappa ovvero:

Quella parte del costruito in cui è minore l'intenzionalità dell'artefice (...) e che fa riferimento in modo più diretto alla nozione di tipo, in contesti storici, areali e culturali nei quali la coscienza spontanea prevale sulla coscienza critica". Proprio la natura "spontanea"⁶⁰ dei fenomeni analizzati, cioè l'attitudine umana ad aderire e a far proprio il bagaglio di tradizioni e regole che eredita dalla realtà costruita fa sì che si possa parlare di natura processuale del fenomeno di annodamento in quanto prodotto di una realtà non pianificata e quindi "critica".⁶¹

La coscienza spontanea traduce in costruzione le forme aggregative sociali e culturali dell'epoca a cui appartiene, aderendo in questo modo ai più ampi processi che determinano l'evoluzione e la trasformazione del linguaggio architettonico. Ai processi spontanei che, come vedremo in seguito e come in parte abbiamo già visto, originatisi dall'annodamento di tessuto e percorsi territoriali condurranno all'organismo territoriale, qui rappresentato da alcune *plazas mayores*, occorre "contrapporre" la coscienza critica che farà sì che venga definito il "tipo" di organismo che l'annodamento esprime, cristallizzandolo in una serie di caratteristiche "progettate" corrispondenti ad un preciso linguaggio, criticamente interpretato dall'architetto. Pertanto anche la *plaza mayor* come annodamento territoriale⁶² (vedremo che *plaza mayor* e annodamento territoriale non sempre si identificano) costituisce la sintesi di molti caratteri trasmessi dalla storia, derivando da una più vasta

⁶⁰ «Per coscienza spontanea intendiamo, in particolare, l'attitudine di un soggetto operante ad adeguarsi, nel suo operare, alla sostanza civile ereditata, senza necessità od obbligatorietà di mediazioni o di scelte» in Caniggia G.L., Maffei G., *Lettura dell'edilizia di base*, Firenze, Alinea Editrice, 2008.

⁶¹ Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico*, op. cit.

⁶² L'"annodamento territoriale" all'interno di questa ricerca è inteso come intersezione di continui a scala territoriale considerati nei loro esiti alla scala edilizia ed urbana.



famiglia di tipi aggregativi nei quali permane l'impronta della matrice originaria nonostante ognuno di essi costituisca un caso unico e irripetibile. Può essere necessario in tal senso riallacciarsi ad alcune celebri definizioni di tipo, ampiamente utilizzate in letteratura a partire da quella di Quatremère de Quincy:

Il termine tipo non presenta tanto l'immagine di una cosa da imitarsi o copiarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve servire egli stesso da regola al modello (...) Il modello, inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è, al contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si rassomiglieranno punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo.⁶³

Tale espressione è stata poi ripresa nella famosa definizione arganiana di tipo quale risultato di esperienze di forme realizzate come forme artistiche «devitalizzate e svuotate di quello che è il loro specifico valore formale e artistico».

Il termine annodamento, come abbiamo visto in precedenza, indica l'esito del gesto costruttivo di connettere tra loro componenti diverse di una struttura, allo scopo di formare un nodo spaziale (ma anche distributivo, o costruttivo) all'interno dell'organismo edilizio o di quello urbano; il più delle volte ciò avviene attraverso la copertura di uno spazi in origine aperto in modo da connettere le differenti strutture che lo circondano. Tali elementi nei casi precedenti erano rappresentati da una serie di vani o di edifici, posti in relazione di interdipendenza con dei percorsi aventi valore locale o urbano.

Lo scopo di questa ricerca è di analizzare questi tipi di organismo, dei quali abbiamo già visto alcune forme prototipiche, alla scala territoriale, verificandone le caratteristiche e i processi, in modo da poter meglio comprenderne lo sviluppo e le possibili ricadute progettuali. Analogamente a quanto avvenuto per molti organismi del passato, nati dalla dialettica tra recinto e copertura, strutture seriali ed organiche, città ed edificio, anche gli annodamenti territoriali costituiscono una sorta di "palazzi urbani", intesi come insiemi organicamente solidali di più elementi in origine fisicamente o virtualmente aperti.

L'annodamento alla scala territoriale, che rappresenta la tipologia più complessa di organismo in quanto espressione del grado di specializzazione più alto, non possiede uno sviluppo cronologico lineare, bensì è ordinabile in sequenze logiche. La sua fortuna nell'areale mediterraneo che, secondo al-

⁶³ Quatremère de Quincy A., *Dizionario storico d'architettura*, a cura di Farinati V., Tyssot G., Venezia, Marsilio Editore, 1992, s.v. "tipo".

cuni studi, è da porre in relazione con il Foro Romano o con alcune tipologie spaziali di epoca ellenistica (come le grandi vie colonnari del Levante, tipiche dei grandi centri urbani della Siria, Apamea, Damasco, Aleppo, Homs, Antiochia), va inoltre rapportata ai modelli aggregativi che abbiamo visto nel primo paragrafo a proposito delle specializzazioni scalari del tipo a patio, per le quali specialmente in area spagnola, il nesso è più che mai evidente.

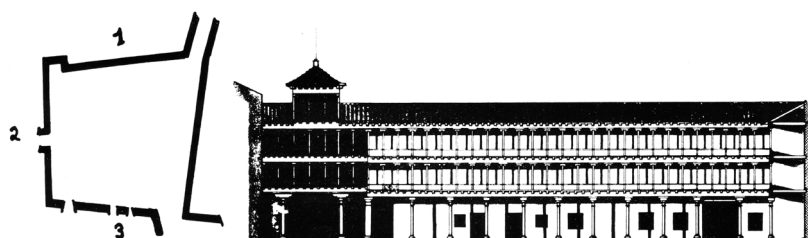
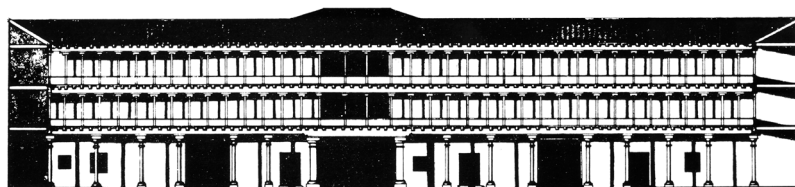
Se si può convenire con il fatto che la diffusione dell'annodamento territoriale interessi essenzialmente l'area del mediterraneo, si è probabilmente anche pronti a riconoscere come al suo bacino risalga non solo la sua origine ma anche la sua fortuna, in quanto manifestazione di una idea organica del costruito. A tal proposito si ricorderà come l'origine dello schema cruciforme che la città ha secondo Platone sia da ricercare nella forma della singola casa. La fortuna di questa affermazione, dietro la quale non si cela un mero parallelo formale ma il riconoscimento di quelle dinamiche proprie dell'organismo che governano tanto le unità più elementari quanto i sistemi a scala maggiore, accomunerà molti grandi teorici e architetti, tra cui Palladio e Louis Kahn, che nel corso della storia faranno propri tali principi.

Anche il celebre aforisma di Leon Battista Alberti del resto non si limitava a riconoscere il parallelo tra le leggi che strutturano la casa e la città ma, esplicitava un concetto di organismo che andava al di là delle pure logiche della biologia:

Percioche se la Città secondo la sentenza de' Filosofi è una certa casa grande, et per l'opposito essa casa è una piccola Città; perche non diren noi, che i membri di essa son quasi Casipole, come è il Cortile, le Loggie, la Sala, il Portico, et simili? Et qual sarà cosa, che sia in qual s'è l'uno di questi, tralasciata per negligentia, o per trascurataggine, che non nuoca alla dignità, et alla lode dell'opera? Debbesi haver molta cura, et diligenza nel considerare queste cose, che si aspettano, et giovano a tutto l'edificio: Et si debbe procurare, che ancora le minime parti non siano et dall'ingegno, et dall'arte disformi. Convengonsi molto a fare ciò atta et comodamente tutte quelle cose, che noi habbiamo dette di sopra della Regione, et del Sito: Et è ragionevole, che non altrimenti che le membra, in un corpo, corrispondono l'una all'altre; così ancora corrispondino le parti all'altre parti dell'edificio.⁶⁴

La definizione albertiana riconosce pertanto come, fuori dalla suggestione metaforica o dalla sistematizzazione filosofica, l'annodamento sia costituito dalla connessione di una comunità di vani solidali, legati da un compito e da una geometria comune, derivata in origine, o a volte direttamente dalla

⁶⁴ Alberti L.B., *Della architettura della pittura e della statua*, traduzione a cura di Cosimo Bartoli, Bologna, Istituto delle Scienze, 1782, cap. IX.



formazione nei tessuti di impianti conventuali e palazzi. Ed è proprio una “necessità” umana ed urbana di porre il costruito in stretta relazione con i percorsi esterni, catalizzandolo, allo stesso tempo, intorno ad uno spazio aperto che diviene nucleo del processo formativo, che è ad esempio alla base della nascita dell’Università della Sapienza a Roma, tra le prime ad avere un impianto moderno. In questo caso, un primo intervento tardo quattrocentesco, che mostra «una serie di vani aggregati secondo la logica delle unità di schiera unificate da un porticato-percorso interno»⁶⁵, è reso organico da un ampliamento che produce la formazione dell’asse accentrante che collega il portale con la cappella di Sant’Ivo, sancendone in tal modo il passaggio da tessuto ad edificio. Si è detto in precedenza come anche il palazzo rappresenti una piccola città, un edificio nel quale i percorsi interni corrispondono ad una gerarchizzazione affine a quella urbana, affine in quanto originatasi dalla città, da un nuovo e fertile modo di interpretare l’edificio. In tal caso anche Alfano constata come

L’idea di spazio esterno potrebbe essere derivata, in seguito, dalla conversione della spazialità interna, in fase di estensione delle qualità abitative alla città: un “fuor-

⁶⁵ Strappa G., *Unità dell’organismo architettonico*, Bari, Dedalo edizioni, 1995.





ri” come un grande interno all’aperto.⁶⁶

L’edificio è quindi inteso come piccola città non perchè risultato di una sintesi astratta ma in quanto dalla città esso deriva quelle logiche che fanno sì che, in una certa posizione (come un punto nodale) e in un certo periodo, avvenga una trasformazione in virtù della quale il tessuto si coagula e si addensa intorno ad alcuni poli, annodandosi.

Una strada o una piazza costituiscono uno spazio esterno se relazionati agli edifici, ma a livello urbano essi possono essere considerati degli “interni” e le dinamiche che stabiliscono la loro definizione, come constatava anche Brandi, sono le stesse che si riscontrano nella gerarchia che regola le sale, le gallerie, i portici e il cortile di un palazzo. Non a caso la composizione che caratterizza la facciata dell’annodamento territoriale non è affatto lontana da quelle di alcuni cortili di palazzi rinascimentali. In tal senso, se si pensa alla *plaza mayor*, si può constatare come, le quinte che delimitano la piazza, abbiano un trattamento architettonico molto più raffinato rispetto alle facciate che fronteggiano le strade limitrofe, il che si osserva chiaramente nelle *plazas mayores* di Cordoba e Madrid, in Piazza San Marco a Venezia e in altre, specialmente in area spagnola. Tale caratteristica accentua il carattere di “interiorità” dell’annodamento, analogamente al cortile di un palazzo o di un *corral*. L’ambiguità di statuto dell’annodamento territoriale, a cavallo tra tessuto ed edificio e tra interno ed esterno, fa sì che più difficile sia stato riconoscerne nel tempo quei caratteri utili ad identificarlo univocamente, e tuttavia proprio in tale difficoltà risiede per certi versi la sua natura. Una felice espressione di Baldassar Castiglione, che si riferisce al Palazzo Ducale di Urbino come ad una città in forma di palazzo, è ripreso da Piroddi in *Urbanistica e progetto di città* che lo graficizza in una duplice veste: la planimetria del palazzo è infatti ripetuta due volte, in una sono indicate le componenti architettoniche nella corretta denominazione (stanze, corridoi, cortile), nell’altra tali termini sono rispettivamente sostituiti da edifici, strade, piazza. Se osserviamo questa seconda planimetria, considerandola a livello di diagramma avremo una misura semplificativa della caratteristica più vistosa dell’annodamento urbano, ovvero quella di costituire un organismo a cavallo tra l’edificio ed il tessuto ma anche un’esperienza della difficoltà che si incontra nell’identificarlo con certezza nella realtà costruita.

La maggiore difficoltà risiede forse nel discernere quali complessi, all’interno della più vasta categoria dei “recinti urbani”, siano classificabili come annodamenti territoriali e quali non lo siano; esiste infatti “una vasta casi-

⁶⁶ Alfano N., *Città e case: Racconti di morfologia urbana*, op. cit.

stica di piazze”, come ad esempio le *plazas mayores*, le *places royales* e in generale tutte le piazze aventi un’architettura unitaria (che il citato Piroddi chiama stanze urbane), che presenta molti dei caratteri tipici dell’annodamento territoriale ma che non appartiene a tale categoria. Tra gli esempi più facilmente individuabili vi sono i *circus* di Edimburgo, che pur presentando i fronti ritmici, non possiedono alcun rapporto di interdipendenza con i percorsi, limitandosi a costituire delle mere nodalità. Torneremo successivamente sul tema delle nodalità e sulla categoria affine delle polarità quando parleremo della famiglia dei recinti urbano-territoriali. Un’altra problematica che l’annodamento territoriale presenta è costituita dalla sua coincidenza con alcune *plazas mayores* che rende, pertanto, difficile indicare l’uno escludendo le altre. Se infatti è pur vero che la *plaza mayor* rappresenta una tipologia ben definita di elemento urbano che si caratterizza per essere uno spazio di pianta rettangolare, dove gli edifici che la circondano hanno la stessa altezza e la stessa composizione facciata, essendo il piano terra una sequenza di archi anche su tutto il perimetro, è anche vero che non tutte le *plazas mayores* costituiscono lo stesso tipo di organismo aggregativo, sia a livello di genesi formativa che a livello di caratteri. Se ad esempio riprendiamo alcune definizioni di tipo come quella di Klaus Koenig: «tipo come schema di articolazione spaziale che si è venuto formando in rapporto ad un insieme di esigenze pratiche e ideologiche (...). Il “tipo” architettonico, a sua volta, non è un’indicazione formale e strutturante (come avviene per la musica), ma è una particolare indicazione sulla funzione svolta dal complesso organico in questione»⁶⁷ noteremo come una certa parte della letteratura ha definito tipologica, la categoria delle *plazas mayores*, sulla base di alcuni caratteri, il più delle volte funzionali o formali. Tuttavia, riprendendo la definizione muratoriana di tipo:

Quale struttura delle leggi intime e profonde di un periodo architettonico. Il concetto di tipo edilizio quale processo autentico dello sviluppo organico reale -cioè a priori come lo aveva impiegato la teoria analitica illuministica e positivistica convenzionandolo e sterilizzandolo- si apriva ad un processo produttivo praticamente infinito e continuo in due sensi complementari. All’esterno esso costituiva un processo aggregativo altamente caratterizzato nel tessuto edilizio come parte integrante dell’organismo urbano, di cui diveniva condizione, ma anche stimolo qualificante di una ulteriore individualità, base del tipo edilizio; mentre l’organismo urbano, a sua volta, si apriva ad una vita nel tempo sotto una sua ulteriore affermazione individuale -condizionata e stimolata insieme dai gradi acquisiti di personalità- e si

⁶⁷ Klaus Koenig G., *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze, Libreria Fiorentina, 1963.

identificava nell'ambiente urbano, come unità nella continuità, rimanendo sempre pari a se stesso, a un tempo limite e principio di sviluppo attivo⁶⁸

non potremo che riconoscere una discontinuità concettuale all'interno della categoria delle *plazas mayores* tale da permettere la permanenza dell'aggettivo tipologico unicamente se riferito alla funzione. Anche la letteratura architettonica spagnola riconosce alcune differenze, il più delle volte quando si affrontano i caratteri distintivi tra il tipo di *plaza mayor* di origine spontanea e quindi "processuale" e quello esito di un progetto unitario. Infatti la *plaza mayor* si codifica e regola a partire dal XVI secolo, ma la sua origine è incerta nonché teatro di ampie discussioni. Secondo alcune interpretazioni, di cui parleremo in seguito, la *plaza mayor* potrebbe essere derivata dal Foro Romano (ad esempio da quello di Belo Claudia -odierna Cadice- al quale fa spesso riferimento la letteratura specialistica spagnola), o dai modelli rinascimentali di città ideali, disegnati a partire da un elemento disciplinatore (si vedano in proposito la piazza e la città ideale disegnate da Eiximenis). Ciò che tuttavia separa il foro dalla *plaza mayor*, nella fattispecie il citato foro romano di Belo Claudia, dalla Piazza rinascimentale di Valladolid, tradizionalmente il primo esempio di *plaza mayor*, è il lungo periodo in cui la città conosce un declino assoluto, causato dall'abbandono e dalla scomparsa della maggior parte dei centri urbani europei, tra i secoli VI e X e che sembra terminare solo intorno all'anno mille, quando si creano le premesse per la rinascita urbana del XIII secolo, generata da ragioni storiche, economiche e demografiche che riflettono una più ampia congiuntura favorevole europea. La relazione tra foro e *plaza mayor* ci interessa pertanto unicamente dal punto di vista dello studio delle tipologie aggregative dell'areale mediterraneo. L'invasione musulmana dell'VIII secolo, cambiò profondamente l'urbanistica delle città spagnole, anche quelle di fondazione romana, nelle quali fu radicalmente trasformato tutto l'insieme di funzioni che erano rappresentate dal Foro in epoca romana. Semmai in quest'ottica la *plaza mayor*, potrebbe costituire, nella migliore delle ipotesi, la riapparizione di una risposta urbana a un bisogno umano di spazi aggregativi. Inoltre, ci sono ragionevoli dubbi che le piazze spagnole siano derivate direttamente dai modelli ideali rinascimentali di cui sopra, dal momento che le formule classiche sono rimaste pressoché sconosciute fino a buona parte del XVIII secolo così come, analogamente, è difficile ipotizzare una continuità, anche solo documentaria, con i modelli classici ed inoltre le *plazas mayores* proces-

⁶⁸ Muratori S., *Architettura e civiltà in crisi*, Roma, Centro studi di storia urbanistica, 1963

suali denunciano chiaramente l'alterità della loro origine. Navascués Palacio nota infatti come

Tuttavia, non bisogna dimenticare che, accanto a questa piazza regolare e artificiosa, figlia di un unico progetto, si deve considerare allo stesso modo quell'altra *plaza mayor* formatasi organicamente nel corso del tempo, da cui la subordinazione alla topografia e il carattere popolare della sua architettura, che le conferisce tuttavia splendide caratteristiche pittoresche. La sua scala, dimensioni e configurazione rendono queste *plazas mayores* minori (...) luoghi particolarmente accoglienti, naturali e senza artifici, sorti con un alto grado di spontaneità, piazze che sono il risultato del passaggio del tempo e non il frutto di un progetto, piazze senza autori, per via dell'anonima storia locale, piazze senza preoccupazioni stilistiche ma che possiedono la bellezza del sentire comune, piazze, in definitiva, che non hanno scordato il loro umano destino.⁶⁹

Le *plazas mayores* che cita Navascués Palacio, e che si configurano come annodamenti territoriali, sono essenzialmente quelle di Tembleque e Chinchón, la cui natura processuale è alla base del tipo di *plaza mayor* successivamente codificato. Tra i casi più eloquenti dove il fenomeno di annodamento si ravvisa, vi sono infatti alcune tra le prime *plazas mayores* spagnole, nella fattispecie quelle di area toledano-manchega.

All'interno del ricco patrimonio urbano della Castilla-La Mancha, la Plaza Mayor de Tembleque si caratterizza per la sua peculiare architettura dalla quale risulta evidente l'intenzione di creare una piazza omogenea capace di assicurare una comoda fruizione degli spettacoli taurini, sostituendo al posto dei balconi indipendenti due piani di gallerie addossati alle facciate degli edifici. Queste gallerie, che corrono sopra il piano terra porticato, consentono di percorrere completamente il suo perimetro grazie ad alcune passerelle che scavalcano la sezione stradale, evitando così il costoso montaggio di palchi, come avveniva nelle piazze non chiuse.

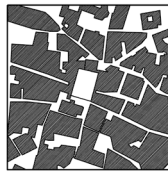
⁶⁹ «Sin embargo, no cabe olvidar que junto a esa plaza regular y artificiosa, hija de un único proyecto, se ha de considerar igualmente aquella otra Plaza Mayor de orgánica formación a través del tiempo, donde la subordinación a la topografía y el carácter popular de su arquitectura le presta rasgos de bellissimo pintoresquismo. Su escala, dimensiones y configuración hacen de estas Plazas Mayores-menores, si se permite la expresión, lugares especialmente acogedores, naturales y sin artificio, surgidos con un alto grado de espontaneidad, plazas que son resultado del paso del tiempo y no de un proyecto, plazas sin autor, debidas a la anónima historia local, plazas sin preocupaciones estilísticas pero que exhiben la belleza del sentido común, plazas en definitiva que no han olvidado su humano destino» in Navascués Palacio P., *La Plaza Mayor en España*. in "Cuadernos de Arte Español", op. cit.

PERCORSI

TESSUTO

ORGANISMO

ED. SPECIALE



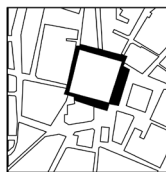
ÁVILA



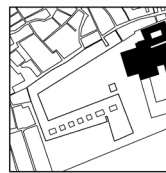
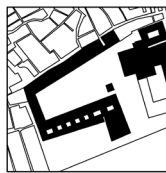
CORDOBA



VIGEVANO



SALAMANCA



VENEZIA

Herrera Casado nota come

Forse la cosa più colpisce di questa piazza di Tembleque, con così forti connotazioni di urbanistica manchega, è la torre che si erge sopra l'ingresso sul lato sud, sostenuta da colonne di granito toscaniche, simili quelle delle gallerie del resto della piazza, però leggermente più alte, su una plinto. Sorreggono due piani di gallerie, e nel livello inferiore appare una piccola tribuna, che è uno dei dettagli che manifesta la vocazione festiva di questa piazza, con una ringhiera con parapetto in ferro, che si ripete al secondo piano. Inoltre questa torre mostra un terzo piano di dimensioni minori, che è coperto con un tetto a quattro falde che ha al suo vertice una banderuola con la Croce di Malta. Al suo interno vi sono scale di legno fabbrica che consentono l'accesso ai vari piani. Questa torre ha le gallerie aperte che affacciano sia all'interno che all'esterno della piazza. Sul lato orientale sorgono case imbiancate a calce, prive di particolare interesse. È probabile che questa parte della piazza abbia perso le sue gallerie in tempi passati. Al suo interno si trovano scale di legno.⁷⁰

Le città spagnole dell'epoca austriaca conservavano inoltre ancora molti dei caratteri della città medioevale con strade strette, piccoli slarghi, abitazioni malsane, e assenza di canalizzazione per spazzatura e liquami. Pertanto, in un periodo viceversa caratterizzato dall'assenza di cambiamenti radicali volti a migliorare la vivibilità delle città (ad eccezione di un leggero aumento nel quadro normativo), come il periodo asburgico, viene ad originarsi, in una forma abbastanza codificata, un tipo di spazio pubblico, ampio e raccolto allo stesso tempo, teatro di ogni genere di rappresentazioni politiche e religiose: la *plaza mayor*. Tali recinti urbani, che oggi chiameremmo polifunzionali, servivano inoltre quotidianamente da passeggiata, incontro

⁷⁰ «Quizàs lo màs llamativo de esta plaza de Tembleque, con tan fuertes connotaciones de urbanismo netamente manchego, es el torreòn que se alza sobre la entrada en el lado sur, soportado por columnas toscanas de granito, similares a las de las galerías del resto de la plaza, pero algo màs elevadas, sobre un plinto. Soportan dos pisos de galerías, apareciendo en el inferior un pequeno palco volado, que es uno de los detalles que manifiesta la vocación festiva de esta plaza, con un antepecho de barandilla de hierro, que se repite en el segundo piso. Aùn este torreòn muestra un tercer piso de menores dimensiones, que se cupre con tejado a cuatro vertientes y luce en su cumbre una veleta con la Cruz de Malta. En su interior hay escaleras de fàbrica y madera que permiten el acceso a las distintas plantas. Tiene este torreòn abiertas sus galerías tanto al interior como al exterior de la plaza. En el flanco oriental se levantan casas de encalados muros, pero sin interès especial. Se ve que esa parte de la plaza perdió sus galerías en tiempos pasados» in Herrera Casado A., *Plazas Mayores y Ayuntamientos de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache Ediciones, 2004.

o assemblea cittadina, anche perché alcuni monarchi, in particolare Filippo III e Filippo IV, svolgevano al loro interno tutti gli aspetti della vita civica.

La *plaza mayor*, oltre ad essere Piazza d'armi e Piazza del Mercato, è stata infatti anche teatro della vita civica nonché di ogni genere di rappresentazioni politiche, religiose, spettacoli di festa, ma anche delle esecuzioni dei condannati al rogo o all'impiccagione nonché degli *autos de fe* dell'Inquisizione. Inoltre vi si tenevano Processioni religiose, sfilate reali, tornei, giostre e corride.

A tal fine, per permettere cioè la fruizione degli spettacoli, si adattavano gli invasi delle piazze innalzando pareti e passerelle e in alcuni casi i funzionari comunali ordinavano la costruzione di "balconi", -come nel caso di Leon-, per poter assistere alle feste. Queste piazze spesso presentano edifici con facciate provviste di molti balconi, spesso con balaustre passanti per aumentare la capacità delle stesse. Nei giorni di festa, i residenti -proprietari o inquilini-, erano costretti ad abbandonare le proprie case e ad affittare i balconi, lasciando una piccola parte del ricavato per il proprietario e versando il resto alle casse comunali.⁷¹ Tali operazioni furono col tempo comprese nella normativa come nelle celebri Ordenanzas, pubblicate da Teodoro de Ardemans nel 1719 che contengono un capitolo dal titolo *De lo que se ha de observar en la plaza Mayor para fiestas de toros*.

Si decide ad un certo punto, per permettere a tutti l'affaccio e la fruizione, di collegare i diversi edifici con una serie di tavolati in legno, seguendo lo stesso principio che abbiamo visto per la formazione del teatro, quindi, da una corte urbana si genera una nuova entità. In tal senso Consonni nota

Come la spazialità del teatro di popolo medioevale si ritrovi dissolta, quasi sospesa, nella teatralità di alcune piazze, segnate nei loro caratteri fisici dalla stessa inclinazione alla socialità e alla immaginazione che muoveva le parole e i gesti di quel teatro. Non si tratta di un fatto eccezionale e si possono trovare altre manifestazioni consimili. Per rimanere al teatro, basti richiamare la vicenda dei corrales spagnoli, simili per molti versi ai luoghi del teatro elisabettiano: erano infatti cortili d'albergo "a più ordini sovrapposti di loggiati o finestroni (...) trasformati in tribune con gli spettatori" Ebbene la *plaza mayor*, che nascerà poco dopo a proporre i suoi incanti di luogo mirabile (mi riferisco in particolare a quella di Salamanca), non può spiegarsi se non come nostalgia del siglo de oro del teatro spagnolo: una nostalgia interpretata nella passione delle pietre e accolta in un chiostro dilatato a dimensione civile. Ma quanto più in là della mera fusione di due tipi edilizi (*corral* e chiostro) è il risultato! Eppure nasce piuttosto dall'incontro di due spazialità che, seppur rifuse

⁷¹ «No sono los duenos de sus casa ese dia, dependiendo del rey el colocar alli a quien le parece» in Navascués Palacio P., *La Plaza Mayor en España*, op. cit.

in unità, restano anche sottilmente distinte, fissate nell'atto di autodenunciarsi e del reciproco riconoscersi nel piacere dell'incontro.⁷²

A partire dal XVI secolo tutte le *plazas mayores*, indipendentemente dalla morfologia della piazza e dal prestigio del luogo, ospitarono spettacoli taurini (e in alcune di esse come Peñafiel o Chinchon, l'usanza continua fino ad oggi). In alcune, come Tembleque (Toledo) e San Carlos del Valle (Ciudad Real), cominciano a realizzarsi balconi continui, con soluzioni che sembrano aver seguito lo stesso *iter* processuale del *corral de comedias*. Nella maggior parte dei casi si rese necessario montare una complessa struttura complementare lignea chiamata *tablado* così come bloccare gli accessi alla piazza attraverso barriere temporanee: in tal modo, limitatamente al periodo in questione, la fisionomia della *plaza mayor* veniva adattata a quanto di volta in volta richiedeva la festività, assumendo la configurazione di uno spazio chiuso e ininterrotto, tanto in pianta che in prospetto⁷³.

Nella formazione di questa tipologia di spazi si collegano inizialmente gli edifici con una serie di passerelle, poi, come a Tembleque si assiste alla creazione di vani scala comuni per la distribuzione degli spettatori, per i quali diveniva disfunzionale, di volta in volta, entrare nelle case dei residenti per fruire dei balconi, anche se in origine avveniva effettivamente così. I proprietari di case che affacciavano sulla piazza centrale infatti dovevano cedere temporaneamente il loro appartamento per consentire l'affaccio, ai dignitari. A riprova delle ricadute, anche tipologiche, di tale usanza basti ensare al fatto che le arene delle corride si chiamano tuttora *plaza de toros*, perchè l'edificio che porterà alla formazione della corrida è una specializzazione dell'area, della *plaza*. Per Almagro Herrera Casado rileva come

In origine, queste gallerie erano aperte, essendo di carattere pubblico e utilizzate per presenziare gli spettacoli che avevano luogo in piazza. Quando furono usate da

⁷² Consonni G., *L'internità dell'esterno. Scritti sull'abitare e il costruire*, op. cit.

⁷³ Da metà del XIX secolo, quando si cominciano a costruire *plazas de toros* permanenti -il caso di Madrid è anteriore- si cominciò ad abbandonare la consuetudine di utilizzare la piazza per ospitare le corride, anche se ancora le si celebra in alcuni paesi come Chinchon. Tuttavia sono proprio le corride che hanno dato alla piazza il suo significato più profondo nonché ad aver costretto ad una regolarizzazione delle future *plazas mayores* per fornire una migliore organizzazione generale dello spettacolo, iniziando così una storia parallela tra la *plaza mayor* e la *plaza de toros*, fino alla definitiva indipendenza di quest'ultima, nel XIX secolo quando diventa un edificio specialistico senza alcun tipo nesso con il tessuto urbano, pur mantenendo sempre il nome di *plaza*.

famiglie, finirono per essere annesse alle abitazioni che prospicievano, e pertanto furono chiuse⁷⁴.

Vediamo dunque come spesso la parete ritmica non si limiti semplicemente alla sovrapposizione al tessuto di un mero elemento di collegamento, ma come ad esso corrisponda anche una trasposizione a livello dei percorsi. Anche la Plaza Major de Cordoba, dove le diverse unità vengono connesse dal porticato interno, altro non è se non la trasposizione di percorsi urbani; in essa si verifica una specializzazione delle risalite verticali.

Il tessuto di base che compone la *plaza mayor* spesso inoltre si specializza, e nella maggior parte dei casi da tale trasformazione si genera l'*ajuntamiento*, il municipio.

La presenza dell'edificio speciale, che denota la caratterizzazione di uno dei fronti della piazza e, nella sua accezione tematica, della specializzazione della piazza stessa (in piazza del mercato, *etc*), dà luogo a diverse configurazioni, che spaziano dalla sua collocazione all'interno della cortina muraria di uno dei fronti (come avviene a Vigevano, a Cordoba o a Salamanca) ad una posizione isolata, separata dall'invaso ed interna alla piazza (come avviene ad Avila e a Venezia). Nella *plaza mayor* il carattere dell'organismo territoriale fa sì che la definizione della facciata dell'edificio speciale resti tutto sommato unitaria con le altre, limitandosi ad una specializzazione locale come quella del balcone comunale, osservatorio privilegiato per l'alta nobiltà e la famiglia reale. In proposito Navascués Palacio nota come

Le facciate delle *plazas mayores* si fecero via via più porose in funzione di tutta una serie di spettacoli, aumentando il numero delle bucatre e dei balconi fino ad arrivare a situazioni estreme come quelle già citate di Tembleque e San Carlos del Valle, alle quali se ne potrebbero aggiungere molte altre come quella celebre di Almagro (Ciudad Real). Tuttavia nel tempo, la necessità di disporre di un posto d'onore dal quale osservare o presiedere le celebrazioni, diede luogo ad uno sviluppo sempre maggiore del balcone comunale, e tuttavia in alcuni casi, come nella Plaza Mayor di León, dove la Casa Consistorial ne era sprovvista, fu necessaria la costruzione dell'edificio del Mirador, il cui nome dice tutto. Balconi singoli come quello del Pabellón Real sull'arco di San Fernando nella Plaza Mayor di Salamanca, disegnato all'interno della composizione generale della facciata, o *miradores* improvvisati addossati ad edifici preesistenti come quelli che possiamo vedere, tra le

⁷⁴ «Parece ser que en su origen, estas galerias estuvieron abiertas, siendo de carácter publico y utilizadas para presenciar los espectaculos que tenian lugar en la plaza. Luego se usaron por familias, se añadieron a las viviendas a las que antecedian, y por lo tanto se cerraron» in Herrera Casado A., *Plazas Mayores y Ayuntamientos de Castilla-La Mancha*, op. cit.

tante altre situazioni intermedie, nelle chiese di San Antolín e de los Santos Juanes, rispettivamente nelle *plazas mayores* di Medina del Campo e Nava del Rey (Valladolid), confermano il potere crescente dello spettacolo nella trasformazione della *plaza mayor*.⁷⁵

Diverso è il discorso dell'orientamento dell'edificio speciale rispetto agli assi della piazza che dà vita a configurazioni nodali o antinodali. In merito invece al rapporto tra l'organismo nodale e il tessuto una prima distinzione può essere fatta per quel che riguarda la morfologia dello spazio urbano (strada, piazza) così come per il sistema dei percorsi territoriali e delle polarità che definiscono l'organismo: nel primo caso, la piazza è ricavata all'interno del tessuto consolidato, attraverso interventi di ristrutturazione dell'esistente (solitamente si traducono nell'allargamento e regolarizzazione di un preesistente spazio nodale come ad esempio nella Piazza Ducale di Vigevano), nel secondo caso, l'annodamento costituisce l'elemento centrale unificante per gli interventi di nuova costruzione, basti pensare al complesso delle Procuratie Nuove e del Palazzo reale a Venezia ma anche alle espansioni urbane barocche di Torino.

L'unità architettonica delle facciate degli edifici viene ottenuta attraverso la ripetizione, ritmica, di un modulo elementare. La ritmicità del modulo può essere uniforme in tutto l'organismo, ovvero seguendo sempre lo stesso passo (che rappresenta la soluzione più diffusa), o modularsi seguendo la tripartizione dell'edificio, accentuando il passo nei piani superiori (nelle Procuratie Vecchie di Venezia si raddoppiano le aperture), o infine articolarsi attraverso l'alternanza di moduli di diversa larghezza (come in Piazza San Carlo a Torino). La parete ritmica rappresenta infatti l'esito formale dell'organizzazione seriale delle cortine degli edifici che delimitano lo spazio urbano nodale: l'elemento modulare generalmente coincide con la campata del portico al piano terra e con l'ordine di finestre corrispondente nei piani superiori. La parete ritmica ad interassi costanti costituisce una delle caratteristiche linguistiche ricorrenti dell'annodamento e indica «il primo fenomeno dell'intrusione dell'intenzionalità nel processo tipologico e rappresenta quindi la prima caratterizzazione compositiva dell'edilizia speciale».⁷⁶

Analogamente al palazzo per il quale esiste una leggibilità dell'organismo e delle gerarchie che lo compongono, tanto delle parti seriali che di

⁷⁵ Navascués Palacio P., *La Plaza Mayor en España*, in "Cuadernos de Arte Español", *op. cit.*

⁷⁶ Maffei G.L., Maffei M., *Lettura dell'edilizia speciale*, Firenze, Alinea Editrice, 2011.

quelle nodali, anche in questo caso l'unità è data attraverso la gerarchizzazione organica della molteplicità delle parti, cioè dell'unità del molteplice, per la quale una serie di facciate o di edifici aventi un trattamento analogo delle facciate, concorrono alla definizione di uno spazio in cui uno solo tra essi assume caratteri di specializzazione, pur mantenendosi all'interno di un organismo unitario .

Ma le analogie con il palazzo non si limitano alla relazione con i percorsi e alla facciata unitaria frutto dell'originaria rifusione; esiste anche la possibilità di coprire tutta la piazza, come se si trattasse di una gigantesca corte, che poi è la caratteristica principale dell'annodamento, che nel caso di alcuni bastides abbiamo visto probabilmente essere derivata, unitamente alla matrice processuale, da un'interpretazione degli organismi claustrali cistercensi.

Non è un caso che Flores constati come

Quello che sembra innegabile è la constatazione della stretta relazione tra i due elementi, e allo stesso tempo comprovare come per una diminuzione o maggiorazione su una scala posta in termini di "capacità", la convertibilità della piazza in cortile o del cortile in piazza ci si presenta come un fatto che non solo è possibile, ma piuttosto inevitabile.⁷⁷

Le caratteristiche (sintetiche) dell'annodamento territoriale sono affini, per certi versi, a quelle del palazzo; si potrebbe forse parlare in questo caso, con una certa approssimazione e qualche forzatura, di una sorta di "palazzo urbano" nel quale la corte è rappresentata da una grande piazza circondata da una serie di facciate aventi carattere unitario. L'entità che si forma è un organismo nuovo, che non è nè una piazza nè una serie di palazzi che affacciano su una piazza, ma è un insieme architettonico dal carattere simbolico e funzionale, nodale. I caratteri di annodamento possono essere indicati dalle seguenti condizioni:

1) l'unità dell'organismo (intersezione organica di aggregazioni e percorsi, collaboranti a formare un unico insieme).

2) la parete ritmica

3) la reciprocità di relazioni tra tessuto edilizio e percorsi, a varia scala (nella scala territoriale di solito sono percorsi territoriali)

4) specializzazione di un fronte o la presenza di un edificio specialistico su uno dei fronti

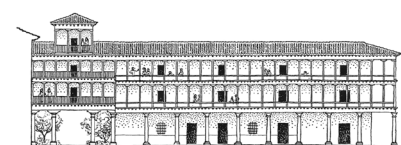
5) verticalizzazione dei percorsi (lettura dei percorsi anche ai piani successivi)

Un caso simile in un'area a noi più vicina è rappresentato da Piazza San

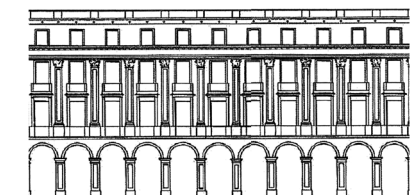
⁷⁷ Flores C., *Arquitectura popular española*, op. cit.



CHINCHON PLAZA MAYOR



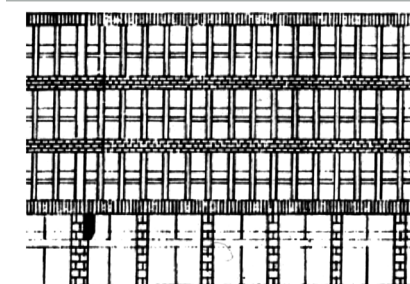
TEMBLEQUE PLAZA MAYOR



BARCELONA PLAZA REIAL



LE HAVRE CENTRO CITTADINO



ROMA DON BOSCO

Marco a Venezia, in particolare per ciò che riguarda la formazione delle Procuratie Vecchie, che si formano in maniera processuale. Le Procuratie vecchie sono costituite da un tessuto di edilizia di base, dove il primo porticato altro non è se non un ribaltamento di un percorso territoriale. Nella formazione della Piazza San Marco si vede nettamente come i percorsi coinvolti abbiano una valenza che trascende la piazza.

La constatazione che il complesso che si forma costituisce un organismo è supportata anche da Cattaneo che, riferendosi alla Piazza San Marco, notava come: «qualunque parte si sopprimesse di quella combinazione architettonica, fortuitamente prodotta dai secoli, non sarebbe come svellere una sillaba da una parola, una corda da un cembalo?»⁷⁸

A proposito delle facciate Procuratie Vecchie Bruno Zevi⁷⁹ constata che:

Dietro la facciata modulata, imperturbabile processo seriale, può avvenire di tutto. E difatti avviene: si passa da una struttura “a tessitura urbana” impostata su un lungo accesso parallelo alla facciata fino al Ponte dei Dai (Calle del Cappello Nero) a una sequenza di quattro moduli edilizi identici, incardinati ciascuno su un cortile (...) L’invenzione intelligente, equivale a un “*courtain wall*” avanti lettera, è imperniata su una riacquisizione di sapore bizantino, che la magistratura veneziana non dovè cercare molto lontano: essa giaceva sotto i suoi occhi, apparteneva già alla città dal 1173, da quando il doge Ziani «edificò la piazza con un corridore per lo quale s’andava a torno a torno da tutti i lati».⁸⁰

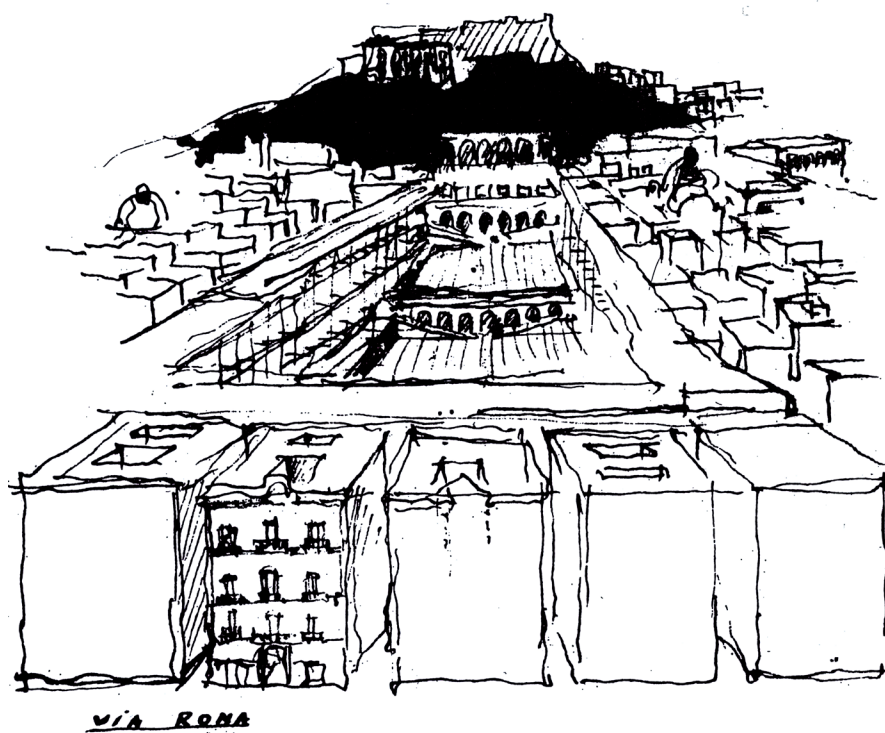
⁷⁸ Cattaneo C., *Sul progetto d’una piazza*, in Cattaneo C., *Scritti sulla Lombardia*, libro II, pag 657.

⁷⁹ Zevi B., *Saper vedere l’architettura*, Milano, Einaudi, 2009.

⁸⁰ Citazione del Sansovino.

III

ANNODAMENTO E PROGETTO



Introduzione

Come si è cercato di dimostrare nei capitoli precedenti, l'annodamento è una tipo di aggregazione di natura processuale e, come tale, rispecchia una realtà, non soltanto antropica, ma storica e pertanto in continuo divenire.

Il processo di annodamento può quindi essere inteso come fenomeno accaduto o in attesa, sempre potenzialmente operante: anche nella città contemporanea infatti, esistono spazi che, per loro stessa natura, sembrano predisposti alla creazione di nuovi organismi, capaci cioè di aumentare il proprio grado di organicità e quello del tessuto che li circonda. Alla scala edilizia tale processo è all'origine di alcune trasformazioni ancora pienamente visibili, anche in opere recenti. Basti pensare all'ampliamento dei Musei Capitolini di Aymonino dove il processo di annodamento, pur interessando un edificio preesistente e quindi architettonicamente già strutturato, sembra aver "suggerito" la formazione del grande vano nodale a partire dall'unificazione dei vani perimetrali, che poi è stato disegnato con un linguaggio completamente moderno, da Costantino Dardi prima e da Carlo Aymonino poi, che lo ha realizzato.

In altri casi, come la Caja Granada Fundings, la successione dei vani perimetrali è annodata dal sistema strutturale, frutto dell'unità tra i colossali pilastri situati al centro della corte e la copertura che essi sostengono; non soltanto un gesto formale ma una esplicitazione della solidarietà organica tra le diverse parti dell'edificio.

Nel Museo della Memoria dell'Andalusia Campo Baeza riprende le suggestioni del cortile progettato da Pedro Machuca per il palazzo di Carlo V nell'Alhambra di Granada (dove gli ambienti che affacciano sulla grande corte si dispongono legandosi attorno ad essa in un gesto al contempo simbolico e progettuale); ciò avviene non soltanto abbedendo a una logica dimensionale e geometrica, ma anche riproponendo, in forma attualizzata, il significato tettonico della trasformazione dei vani che si dispongono sulla corte interna e generano un organismo completamente nuovo, solidale nella struttura, nella forma e nei percorsi.

Ugualmente interessante è il progetto di copertura della corte del British Museum ad opera di Norman Foster, che connette la sala di lettura circolare di Sydney Smirke, (creata nel 1857 a sua volta come vano nodale dell'ori-

ginario cortile del museo) con le altre ali del museo, trasformandole in un nuovo e più armonico complesso.

La grande peculiarità del progetto di annodamento è rappresentata dal fatto che, una volta codificato l'esito processuale che traduce questo tipo di aggregazione (così come le dinamiche che hanno condotto alla sua formazione) si può, anche al giorno d'oggi, trasporlo nel reale con la stessa vitalità del modello "originario". Anche per il palazzo, dopotutto, se si pensa alle differenze di codice che sussistono tra un ipotetico "modello di riferimento" come Palazzo Lancellotti (dove è ancora leggibile il processo di rifusione delle schiere), e il modello codificato, quale può essere Palazzo Farnese (ma anche l'altra ala di Palazzo Lancellotti progettata da Carlo Maderno) si noterà come, una volta assimilate le dinamiche formative e di relazione tra i tessuti e i percorsi (delle quali sia i palazzi che gli annodamenti sono espressione), i modelli successivi possono progettarsi direttamente sulla base del tipo codificato.

Lo studio degli annodamenti espressi da alcune *plazas mayores* tarde (e i successivi sviluppi in Spagna e in altre aree del mondo) fornisce pertanto molto più di una semplice nuova lettura della cosiddetta "piazza-foro", in quanto ci permette di confrontare gli esiti progettuali prodotti in contesti diversi in risposta alla problematica posta da un organismo che riflette una dimensione territoriale.

Tale constatazione ci porta a riconoscere come il tema dell'annodamento sia sempre di vitale attualità, sia nel caso di nodi urbani da impostare all'interno della città consolidata, che nei nuovi quartieri o insediamenti, per i quali sono spesso necessari, (ma sarebbe più corretto dire sarebbero necessari), interventi in grado di risolvere, attraverso un gesto unitario, problematiche il cui spettro varia dalla scala urbana alla scala del territorio. In questo caso non può che constatarsi la forte suggestione, non solo simbolica, dello spazio pubblico introiettato, come è quello espresso dagli "invasi", nei quali una pluralità di singoli edifici affacciati su una piazza diviene polo e origine di un sistema urbano fortemente gerarchizzato. A tal proposito, si segnala come dallo studio e dall'interpretazione dei processi che hanno originato gli esempi del passato più o meno recente, si possa desumere un nuovo tipo di approccio critico, utile a risolvere problemi divenuti ormai endemici all'interno della città contemporanea. E' pertanto più che mai corretto parlare di attualità/vitalità della nozione di annodamento, intendendo con ciò uno studio del fenomeno non limitato alla sua documentazione quale aspetto peculiare della storia della morfologia urbana, ma in quanto strumento critico-operativo indispensabile per la progettazione di nuovi spazi organici.

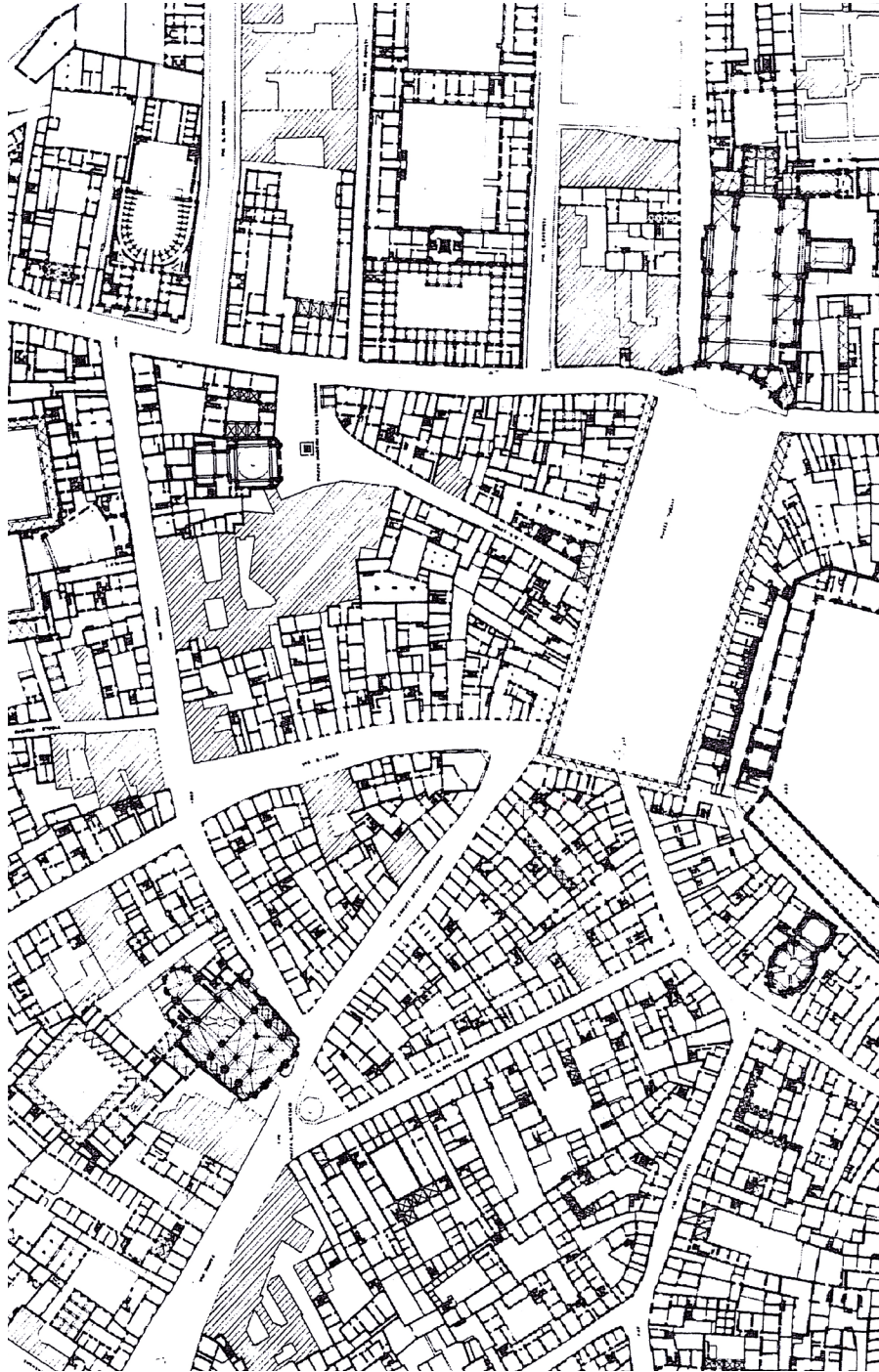
Processo e progetto

Delle piazze dei greci.

I Greci (come ha Vitruvio nel primo cap. del V. Lib.) ordinavano nelle lor Città le piazze di forma quadrata e facevano lor intorno i portichi ampj e doppj e di spesse colonne, cioè distanti l'una dall'altra un diametro e mezzo di colonna; o al più, due diametri. Erano questi portichi larghi quanto era la lunghezza delle colonne, onde, perchè erano doppj; il luogo da passeggiare ueniva a esser largo, quanto erano due lunghezze di colonna e così molto comodo, ed ampio. Sopra le prime colonne, le quali (avendo riguardo al luogo, ove esse erano) per mio giudicio dovevano essere di ordine Corintio; u'erano altre colonne, la quarta parte minori delle prime; queste avevano sotto di se il poggio dell'altezza che ricerca la comodità: perchè ancora questi portici di sopra si facevano per poterui passeggiar e trattenersi, ed ove potessero star comodamente le persone a veder i spettacoli che nella piazza, o per diuozione, o per diletto si facessero. dovevano esser tutti questi portichi ornati di Nicchi con statue: perciocchè i Greci molto di tali ornamenti si diletтарono. Vicino a queste piazze, benchè Vitruvio, quando ne insegna come elle si ordinavano; non faccia menzione di questi luoghi; vi doveva esser la Basilica, la Curia, le prigioni e tutti gli altri luoghi, dei quali si è detto di sopra, che si congiungono alle piazze. oltre di ciò perchè (come egli dice al cap. VII. del primo Libro) usarono gli antichi di fare appresso le piazze i Tempj consacrati a Mercurio e a Iside, come a Dei presidenti a i negotj, ed alle mercantie; ed in Pola Città dell'Istria se ne veggono due sopra la piazza, l'uno simile all'altro di forma, di grandezza e di ornamenti; io gli ho figurati nel disegno di queste piazze accanto la Basilica: le piante e gli alzati de quali con tutti i lor membri particolari più distintamente si vederanno nel mio Libro de' Tempj.¹

Man mano che ci si allontana dai primi esempi, fortemente legati alla matrice processuale e alle dinamiche formative del tessuto storico, gli annodamenti progettati, realizzati per unificare gli spazi pubblici all'interno di un organismo unitario tendono a realizzare soluzioni via via più regolari; in particolare, l'aspetto straordinariamente omogeneo di alcuni annodamenti territoriali deriva dagli interventi di ristrutturazione del tessuto edilizio, in seguito ai quali sono state sovrapposte cortine unitarie ai tessuti eterogenei

¹ Palladio A., *I quattro libri dell'Architettura*, a cura di Biraghi M., Roma, Edizioni studio Tesi, 2008, cap XVII.



che delimitavano lo spazio centrale (Vigevano, Cordoba, Venezia).

In tal senso le suggestioni della città ideale del Rinascimento, per cui la piazza doveva riguadagnare il ruolo che si suppone avesse all'interno del mondo antico, inducono a ricavare nei tessuti esistenti nuovi spazi civici, anche in risposta alle nuove liturgie della vita cittadina quali sfilate, giostre, tornei, giochi e corride, molto diffuse tra la seconda metà del XIV e il XV secolo. Tuttavia non tutte queste nuove realizzazioni -e in particolare le *plazas mayores*- possono considerarsi annodamenti, per diversi ordini di motivi, ma principalmente per il fatto che esse vengono ricavate all'interno di un tessuto preesistente compatto, nel quale il nuovo organismo non sorge in relazione a una percorrenza urbana o territoriale ma in un rapporto di indipendenza con esso, svincolando di conseguenza la morfologia del tessuto di nuova formazione dal sistema dei percorsi.

La maggior parte di queste nuove piazze inoltre, non sempre ha un perimetro costituito da una parete ritmica, bensì presenta edifici di altezze e forme diverse, unificati esclusivamente dai portici del piano terra. In alcuni rari casi come Aínsa-Sobrarbe, la piazza è vicina ad assumere un carattere unitario, sia nell'architettura degli edifici che nel ricorso a un porticato continuo, e tuttavia in tale intervento (posto sull'estremità del borgo arroccato) prevale l'aspetto di fondale tematico dell'ingresso al paese (quindi come polarità) rispetto a quello dell'annodamento, del quale, se non altro, può considerarsi una forma prototipica.

La piazza di Aínsa-Sobrarbe è rappresentativa, tra l'altro, di una delle caratteristiche peculiari dell'annodamento territoriale intenzionale nonché di una delle sfide progettuali più ardue che si presentano in questo tipo di intervento: il problema della rifusione e la riunificazione sintattica delle diverse facciate. Se per alcuni versi siamo ancora lontani dalla parete ritmica, nonostante l'adozione di un porticato continuo e comune a tutte le unità, la piazza sembra possedere una certa omogeneità di carattere, manifesta anche nella proporzionalità tra le aperture delle diverse residenze. Si realizza piuttosto una soluzione a quello che Lovero definisce il problema della tenuta del "partito architettonico" nella strada porticata, quando entra cioè in gioco «il ruolo delle ripetizioni all'interno di un medesimo fronte stradale, ovvero quello della surdeterminazione formale della singola unità di alzato, alla scala insediativa»². A partire dal XVI secolo, sotto il regno di Filippo II, si codifica tipologicamente la *plaza mayor* quale spazio urbano concepito come organismo unitario. La *plaza mayor* "codificata", alla quale spesso la letteratura spagnola si riferisce in termini di "*plaza programada*" o "*plaza*

² Lovero P., *Un interno di "famiglia". La strada porticata, op. cit.*

classica”, è delimitata, per tutto il suo perimetro, da edifici della stessa altezza, stessa ritmica delle bucatore e analogo trattamento delle facciate. Si distingueva unicamente, lungo uno dei suoi lati, un edificio speciale pubblico (quasi sempre il Municipio -nella Plaza Mayor di Madrid, la Panadería). I quattro lati della piazza hanno portici uniformi al piano terra mentre i balconi delle case, realizzati in numero sempre maggiore sono utilizzati per assistere agli spettacoli che si organizzano nello spazio libero centrale. In ambito di pianificazione, in Europa, la realizzazione della *plaza mayor programada* fu spesso condizionata dai tracciati medievali esistenti, ragion per cui il campo di applicazione preferenziale divenne l’America, dove era possibile l’organizzazione “ex novo” degli insediamenti. Nel 1573, Filippo II emanò l’ordinanza “*Scoperte e Nuovi insediamenti*” in cui era descritto il ruolo fondamentale che la Plaza Mayor avrebbe dovuto assumere quale elemento ordinatore delle nuove urbanizzazioni in Sud America e nella quale erano incluse le indicazioni circa i dimensionamenti ai quali far riferimento per le piazze di nuova costruzione. La piazza avrebbe dovuto essere rettangolare, con un rapporto tra lunghezza e larghezza di 1:1,5 e con dimensioni minime di 300x200 piedi. Tuttavia nonostante siano state realizzate diverse *plazas mayores* nelle Americhe, nessuna di esse si configura come annodamento territoriale essendosi perse, nella trasposizione in ambito americano, molte delle caratteristiche fondamentali che connotavano la tipologia aggregativa originaria, *in primis*, il suo essere elemento semantico che traduce architettonicamente una nodalità nel sistema delle percorrenze.

In ogni caso, la diffusione degli annodamenti territoriali non è limitata alla Spagna: si diffonde nel tempo un’attitudine a progettare le piazze principali di alcune città europee come una sorta di palazzi urbani o, meglio, palazzi a scala urbana. Ne è un esempio la Praça do Comércio a Lisbona, ricostruita sulle rovine del Paço da Ribeira, dopo il devastante terremoto del 1755, nella quale tutti i differenti organismi edilizi sono progettati in relazione al sistema dei nuovi assi urbani del piano di Pombal e con essi concorrono alla definizione di uno spazio unitario, all’interno del quale l’unica deroga è costituita dall’Arco da Rua Augusta (che denuncia la specializzazione del percorso centrale) e dalle due torri (rievocative della torre manierista del Palazzo Reale) che concludono il complesso sul lato mare.

Per la Praça do Comércio, Sica nota come

La piazza del Terreiro do Paço che prima del terremoto si presentava come un vasto quadrilatero irregolare, è ora formata da uno spazio quadrato di 180 metri di lato; gli edifici su portici sono tenuti alla stessa altezza delle strade della Baixa, salvo che per i torrioni terminali delle ali est e ovest; (...) L’allontanamento del Palazzo Reale costituisce il segno dei cambiamenti avvenuti, sanzionato dal nuovo nome assunto

dalla piazza (Piazza del Commercio): in tal modo il nuovo complesso -che pure è una tipica struttura settecentesca, riferibile per alcuni aspetti alle contemporanee *places royales* francesi (si notino soprattutto le affinità con la piazza di Bordeaux)- rappresenta già nella sua organizzazione funzionale le nuove realtà economiche in evoluzione.³

La presenza di un elemento avente carattere verticale, nel caso di Lisbona rappresentato dalle torri angolari, ma presente anche in altri esempi come la torre Codussi di Piazza San Marco a Venezia, rappresenta la traduzione della verticalizzazione dei percorsi originaria, della quale abbiamo già osservato la genesi formativa a proposito della Plaza Mayor di Tembleque.

Nella transizione alla modernità il progetto di annodamento territoriale è spesso identificato con il *forum* vitruviano, ed incorpora elementi sintattici della prospettiva scenografica, che incanala in un modello di progettazione architettonica e urbana che si propone di realizzare uno spazio unificato da un disegno complessivo.

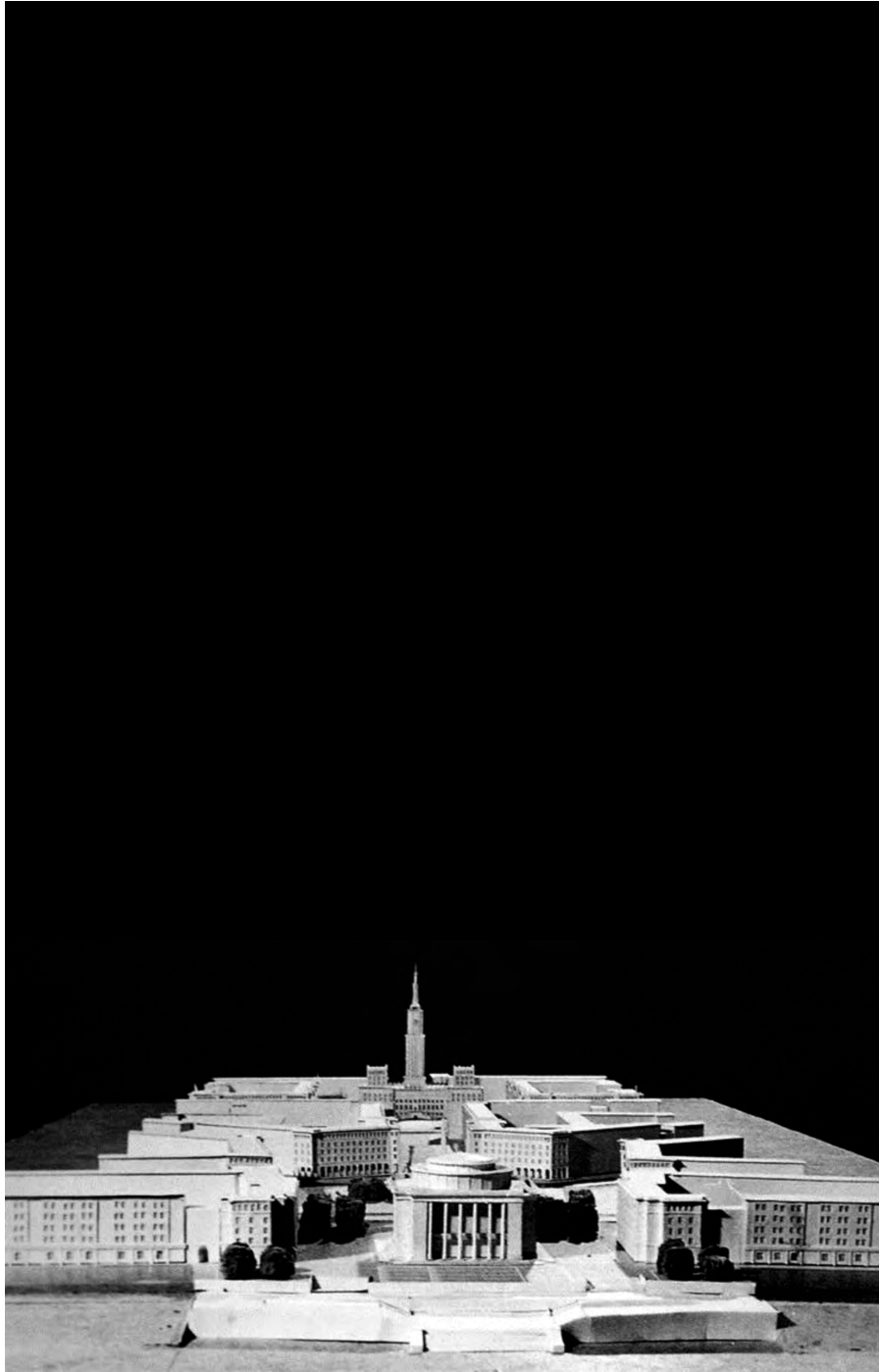
All'inizio del V libro del *De Architectura* vitruviano, il foro viene infatti presentato, si noti, come una versione a scala urbana di un salone delle feste, codificato da precisi rapporti proporzionali.⁴ Dalla descrizione vitruviana -che faceva riferimento allo spazio del *forum* di Pompei, chiuso e decorato da statue e affreschi come se fosse un interno- si evince la stretta relazione che intercorre tra il carattere di interiorità dello spazio domestico, bordato da muri e quello di questo tipo di spazio urbano nel quale le pareti sono costituite dagli edifici pubblici che ne delimitano i quattro lati.

Martí Aris nota come Guadet abbia

Sottolineato per esempio la derivazione etimologica che conduce da *forum* a *foire* (fiera). La *stoà*, il portico, la loggia, sono manifestazioni architettoniche dell'intreccio tra mercato e città, attraverso il quale la attività definisce la sua forma specifica. Forse è per tale ragione che, quando il mercato si separa dallo spazio pubblico propriamente detto e si rifugia in un edificio proprio, i posti di vendita sembrano

³ Sica P., *Storia dell'Urbanistica. Il Settecento*, Bari, Laterza, 1966.

⁴ «*Igitur circum spectacula spatiosiora intercolumnia distribuantur circaque in porticibus argentariae tabernae maenianaque superioribus coaxationibus conlocentur, quae et ad usum et ad vectigalia publica recte erunt disposita. Magnitudines autem ad copiam hominum oportet fieri, ne parvum spatium sit ad usum aut ne propter inopiam populi vastum forum videatur. latitudo autem ita finiatur uti longitudo in tres partes cum divisa fuerit, ex his duae partes ei dentur. ita enim erit oblonga eius formatio et ad spectaculorum rationem utilis dispositio*» in Vitruvio Pollione M., *De architectura: libri X*, a cura di Franca Bossalino, Roma, Kappa, 1998, libro V, cap. I.



disporsi come case allineate, seguendo un intreccio di strade che vanno formando isolati e piazzatte, riproducendo così, con ostinata fissità, i ritmi e le situazioni del tessuto urbano.⁵

Con la riscoperta dell'idea di foro si diffonde il modello della piazza chiusa porticata, ridimensionata secondo i canoni proporzionali e prospettici che informavano la "matematica spaziale" rinascimentale. Il modello vitruviano di foro si diffonde con varie declinazioni nelle piazze di Carpi e di Faenza e nella bramantesca piazza ducale di Vigevano, ma tuttavia soltanto l'ultima può essere classificata anche come annodamento territoriale. Si realizza, in tutti e tre i casi, ma specialmente nell'ultimo, la regola per la quale «il volto del palazzo familiare è chiamato a uniformarsi alla coralità del tessuto edilizio».⁶ La piazza Ducale di Vigevano rappresenta, per molti versi, il primo esempio, progettato, di organismo urbano unitario, che si sviluppa a partire da alcune riflessioni brunelleschiane, leonardesche e bramantesche sulla forma della piazza, intesa come rielaborazione laica del chiostro medioevale. A riguardo, Consonni nota come

A Vigevano il nuovo carattere civile della piazza viene esaltato sia dal rapporto con il tessuto preesistente, nel quale si fa spazio distruggendo ma anche cercando saldi accordi, sia dal rapporto con il castello visconteo, trasformato ormai in palazzo di corte dagli Sforza. (...) La piazza appare come una sintesi tra il chiostro abbaziale e la piazza della Bassa irrigua; una sintesi dinamica in cui lo spazio intimo del primo si allarga nella solarità della seconda, mentre le superfici affrescate, che richiamano i cortili di residenze nobiliari coeve, accentuano il carattere di interno abitato del luogo aperto. In esso la diversità stilistica può allora trovare misure appropriate per una interlocuzione serrata alla quale, tramite i percorsi viari che si annunciano dalle aperture dei fondali, è chiamato a partecipare l'intorno urbano.⁷

Non una piazza qualsiasi, quindi, ma la trasposizione nella realtà delle teorie classicistiche di spazio civico di matrice vitruviana e albertiana. Una piazza che, in virtù dei tempi rapidissimi di realizzazione, testimonia quanto il Moro ritenesse prioritaria la sua costruzione. Prima dell'intervento sforzesco, la zona era caratterizzata da un'ampia strada sulla quale affacciavano edifici commerciali in gran parte porticati, tra cui quello del Comune, risul-

⁵ Martí Arís C., *Unità dell'organismo architettonico, Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, op. cit.

⁶ Tafuri M., *Venezia e il rinascimento. Religione scienza e architettura*, Torino, Einaudi, 1985, pag. 9.

⁷ Consonni G., *L'internità dell'esterno. Scritti sull'abitare e il costruire*, op. cit.

tato dell'espansione trecentesca dell'antico borgo, scomparso con le trasformazioni viscontee e sforzesche che hanno portato alla realizzazione dell'attuale "castello". Il decreto ducale ufficiale del 3 maggio 1492, promulgato dal duca Gian Galeazzo Maria Sforza, confermò la volontà di realizzare "*in medio ipso loco plateam extollere*" un foro adeguato alla presenza stabile della corte, che in virtù di ciò assumesse sempre più forma e dignità urbane. Per tradurre operativamente tale desiderio fu attribuita al maggiordomo di palazzo Ambrogio da Corte, la facoltà e il potere di demolire e spianare le case necessarie, per erigere i nuovi edifici destinati a ornare la piazza e i relativi porticati, e stabilire i valori delle case abbattute.

La costruzione della Piazza di Vigevano ebbe inizio nel 1492, per volere di Ludovico il Moro, quale spazio urbano vestibolare al castello, divenuto palazzo ducale, e fu completata nel 1494. Di dimensioni 134x48 metri, è circondata su tre lati da edifici aventi un fronte unitario, secondo il succitato modello di *forum* vitruviano, ad eccezione del quarto lato occupato dalla Chiesa Cattedrale di Sant'Ambrogio.

La forma attuale rappresenta l'esito dell'intervento realizzato dal vescovo Juan Caramuel y Lobkowitz nel 1680, in occasione del quale l'assetto della piazza venne definitivamente modificato con la costruzione della nuova facciata della cattedrale; tale facciata concava, è sovrapposta alla chiesa come una quinta scenica, e conclude e specializza il quarto lato della piazza, annodando la via Carlo Alberto con il resto del complesso. L'intervento manifesta inoltre la spiccata volontà di connotare l'organismo di forti implicazioni simboliche, specialmente per quanto riguarda l'iconologia umanistica e classicista del *forum* e di conformarlo alle suggestioni della "stanza urbana" di matrice vitruviana. Non a caso Giorgio Fiorese in *Sussidiario Architettonico* rileva come sia stato Bruschi

Ad aver notato come la piazza di Vigevano, fiancheggiata da portici, stia in una tradizione che deriva con evidenza dalla volontà umanistica di riferirsi al tipo del *forum* romano; una tradizione, (allora) da poco rinnovata, che la prescriveva circondata da logge e, sulla falsariga di Vitruvio, con le botteghe di mercanti inserite nelle logge. Poi va citato il Filarete, che scrive di una piazza che ha "in testa" la "chiesa *cathedrale*" e in mezzo una torre tanto alta che sia visibile da lontano. Una piazza così, oltre a Vigevano, c'è a Venezia, ed è la stessa piazza definita da Lotz come forse l'unico esempio medievale di *forum -more romano-* su suolo italiano.⁸

A partire dalle piazze delle *bastides* francesi, proseguendo con la genesi delle prime *plazas mayores*, abbiamo avuto occasione di osservare come il processo di annodamento territoriale sia alla base di una tipologia aggrega-

⁸ Fiorese G., *Sussidiario di Architettura*, Cuneo, Araba Fenice, 2007.

tiva a prima vista eterogenea, la quale tuttavia, una volta assestatasi formalmente, è stata codificata e utilizzata nella grande architettura “progettata”, delle piazze spagnole e francesi, ma anche in epoca moderna, con la presenza di alcuni casi appartenenti a contesti geografici e culturali differenti.

L’organismo territoriale è riproposto in forma prototipica anche nelle città di nuova fondazione del XII secolo, come le *bastides* dei quali si è parlato in precedenza, dove si assiste all’annodamento di percorsi ed edificato nel tessuto prospiciente la piazza principale. Nel caso, però, di nuovi interventi edilizi l’annodamento, impostato intorno ad un asse territoriale o ad un sistema di grandi assi urbani, è definito da facciate di edifici seriali architettonicamente unitari, composti da edilizia di base e pertanto tipologicamente omogenei, fatta eccezione per l’edificio speciale e quello a torre che traduce l’originaria verticalizzazione dei percorsi.

Nel quartiere Don Bosco a Roma, del quale si parlerà esaustivamente nelle prossime pagine, è possibile rileggere in modo chiaro l’unità dell’organismo territoriale realizzato attraverso la collaborazione delle sue diverse componenti; in questo caso infatti ciascuno degli edifici, linguisticamente omogeneo con l’altro, contribuisce alla definizione di uno spazio morfologicamente unitario dove, solo la chiesa che funge da fondale tematico, si differenzia in quanto rappresentativa di una specializzazione. Il linguaggio della parete ritmica che conforma l’invaso è, per sua stessa natura, consequenziale al progetto di annodamento, e dal momento che interessa l’unità architettonica dei fronti, realizzata attraverso edifici contigui, comporta necessariamente una semplificazione dell’apparato decorativo e una accentuazione degli elementi orizzontali atta a rendere la comprensione dell’insieme più immediata.

Due casi simili si ritrovano nella Polonia postbellica, il primo, nel centro di Varsavia, costituisce un intervento di riannodamento monumentale del tessuto, il secondo, nei dintorni della capitale, è rappresentato da una città di nuova fondazione. E’ interessante come, la maggior parte degli interventi di annodamento territoriale della modernità, avvengano a cavallo degli anni ‘50, sia che si tratti di progetti operanti su un tessuto sfibrato e distrutto (Varsavia), riscoprendone le gerarchie e recuperandone le valenze territoriali, sia che si tratti di nuove costruzioni, nel qual caso viene creato artificialmente una grande nodo urbano che connette i percorsi territoriali esistenti con quelli di progetto (Nowa Huta).

In entrambi i casi sono presenti i caratteri tipici dell’annodamento territoriale, come il trattamento unitario delle facciate, analogo ai casi che abbiamo visto in precedenza e che vedremo in dettaglio nel capitolo successivo, nonostante anche qui il tipo di tessuto coinvolto sia costituito da edilizia di base “specializzata”.



Casi di studio moderni

La storiografia del Novecento ha sempre guardato alla produzione architettonica del secolo scorso con differenti apporti critici, mantenendo però, quale condizione imprescindibile per la modernità, il costante riferimento al Movimento Moderno, ritenuto unico parametro e termine di paragone per qualunque “giudizio di valore”. Ne è derivato che, superficialmente etichettata come prodotto ideologico dell’autoritarismo o come strascico di un più vasto “pensiero ottocentesco”, una certa tipologia di progetti è stata a lungo emarginata dalle trattazioni di Storia dell’architettura.

In un periodo storico di transizione come quello a cavallo tra gli anni ‘40 e ‘50, contraddistinto dall’affermazione di un modello di intervento “puntuale” e autonomo, lontano dai principi “storici” di costruzione della città appaiono, al contrario, quanto mai eloquenti quei progetti “monumentali” che, interessando quelle tipologie edilizie normalmente meno legate all’idea di monumentalità, convergono da diversi contesti su un’idea di città alternativa a quella proposta dal Movimento Moderno.

L’origine di tali progetti va ricercata, più che nella mera contrapposizione alla modernità di matrice *International Style*, in un diverso tipo di pensiero architettonico, legato al concetto di annodamento, e ad un’idea di continuità relazionale con il tessuto storico. Il ricorso alla monumentalità è, in tal senso, strumentale al tipo di intervento, che tuttavia -a dispetto delle apparenze- è il più delle volte indifferente all’ideologia del contesto nel quale viene prodotto.⁹

Basta pensare al piano di Brunner per Santiago del Cile o al progetto della MDM Marszalkowska Housing District a Varsavia nei quali, sia il tessuto specializzato che la monumentalità, sono definiti attraverso “edilizia di base” (che si specializza collettivamente a formare un organismo di grado superiore). Nel caso della MDM, sebbene costruita per volontà del governo comunista, che voleva creare -sulla base dei modelli della città ottocentesca- un nuovo insediamento ideale per la classe lavoratrice, noteremo come tale in-

⁹ Abensour M., *Della compatezza. Architetture e Totalitarismi*, Milano, Jaka Book, 2012.



tervento presenti più di un parallelo, a livello morfologico, con altri casi qui citati e realizzati in contesti, geograficamente ma, soprattutto, politicamente differenti. Gli anni del dopoguerra sono infatti caratterizzati da una pluralità di atteggiamenti tanto nei confronti del modernismo che del classicismo: in Finlandia, si approvano soluzioni innovative che sfuggono dallo schematicismo che caratterizza la maggior parte dei piani modernisti, e che perseguono la riscoperta di un rapporto tra la natura ed aree edificate. La Francia inizia la ricostruzione delle città devastate dalla guerra commissionando a Perret il progetto per l'area del porto di Le Havre, la cui esperienza influenzerà in modo decisivo il pensiero tipologico e costruttivo, nonché il corso dell'architettura moderna, nel paese. Nel Portogallo di Salazar, si concretizza un progetto per l'Areeiro, nel quale si coniugano il rigore del linguaggio e della sintassi costruttiva con elementi iconologici tratti dal repertorio vernacolare. Negli Stati Uniti, lontano dagli effetti diretti del conflitto globale, il tema della monumentalità classica si declina attraverso l'apporto delle lezioni europee ma al contempo si sperimenta la sovversione dei concetti spaziali, con la fuga nella natura attuata attraverso il *medium* tecnologico. La Polonia, con la ricostruzione di Varsavia, tenta il recupero della sua identità ma anche, con la creazione del quartiere modello di Nowa Huta, alcune sperimentazioni semantiche monumentali, nelle cui forme cerca di tradurre le aspirazioni socialiste.

Una dimostrazione, quindi, del fatto che una forma di classicismo -o più correttamente che il ricorso a un impianto con una gerarchia classica- rappresenta una scelta comune a più di una scena culturale. Tra il 1948 e il 1956 l'architettura classicista fu infatti spesso anche la scelta stilistica dei paesi del neocostituito blocco orientale, e in molti casi abbracciata dopo il rifiuto delle proposte dell'architettura modernista, giudicate inutilmente intellettualistiche. Tuttavia il carattere internazionale del pensiero che sottende questo genere di piano può essere ritrovato anche in quei contesti in cui le dinamiche del progetto non erano presiedute da una volontà ideologica. Basti pensare al succitato piano di Auguste Perret, sviluppato dall'*Atelier de Reconstruction de la Ville du Havre* e presentato dalle riviste dell'epoca come un modello di progresso tecnico e razionalità economica, in altri termini come espressione di una via francese alla monumentalità. E questo dimostra l'ambiguo rapporto di molta critica d'architettura europea con il tema della monumentalità, per la quale l'originale concetto di *monumentum* (da *mone-re, ricordare*) e la valenza positiva ad esso legata (battaglie vittoriose, grandi condottieri) stava già cominciando ad essere assimilata ad una connotazione negativa, fatta di immagini retoriche e storicistiche (a riprova del permanente condizionamento di tali approcci si citano tutt'ora dispregiativamente come

“monumenti” (in senso latino) tutte quelle architetture che vengono edificate nei paesi governati da regimi dittatoriali). A seguito della prevalenza di tale orientamento anche il progetto di Perret per Le Havre entrò in maniera ambigua nella storiografia, spesso occupando un ruolo marginale anche all'interno degli studi su Perret. L'incompleta accettazione di alcuni aspetti del progetto, sospeso fra classicismo e problematiche di forma urbana, ha fatto sì che venisse considerato omettendone i caratteri più radicali e ponendo l'accento essenzialmente sugli aspetti funzionalisti e sul suo essere alternativa alle formulazioni contemporanee. E tuttavia anche nella critica sul progetto di Perret viene tralasciato un aspetto importante, ovvero il tipo di tessuto che concorre a definire l'organismo, nella fattispecie, un complesso unitario nel quale la monumentalità è ottenuta attraverso le tipologie residenziali di “base”. In *L'isolato come tema. Progetti per il quartiere Esquilino* Lucio Altarelli nota che

Mentre la costruzione della città storica avviene attraverso stratificazioni successive di parti, in un contesto in cui il monumento rivendica un ruolo primario, la città dell'Ottocento mostra di voler triangolare il proprio sviluppo sulla residenza e subordina ad essa la rappresentazione di valori urbani sia privati che pubblici. Si assiste così ad una inversione di tendenza: la residenza non è più semplice elemento connettivo di emergenze monumentali ma rivendica un ruolo primario nell'edificazione e nella rappresentatività della città: al blocco edilizio, elemento omogeneo e ripetibile della città, è demandato il compito di declinazione dello spazio urbano, di formazione della strada e della piazza, secondo dimensioni e allineamenti precedentemente fissati nel piano. L'elemento tipologico residenziale contiene in sé, oltre che la denotazione di spazio privato, anche la connotazione di spazio pubblico in quanto quest'ultimo è sotteso nel concetto di iterazione: la ripetizione del blocco edilizio definisce grandi crescenti di complessità fino ad arrivare alla formazione di spazi di massima collettività. Il concetto stesso di monumento perde di significato in una cultura urbana che triangola sull'organizzazione dei tracciati, sulla morfologia degli isolati e sui processi di iterazione del blocco edilizio la rappresentazione dei massimi valori collettivi della città.¹⁰

Ad esempio la piazza regolare porticata, che si manifesta come progetto emblematico del nuovo centro città ottocentesco, ha spesso origine dall'annodamento territoriale, nonostante alcuni esempi di questo tipo discendano più che altro dalle codificazioni linguistiche che ne sono state fatte, analogamente a quei termini il cui etimo originario ha ceduto il passo ad un senso lato e metaforico. Si pensi ad esempio a quanto avvenuto agli inizi del XIX secolo

¹⁰ Cao U., Altarelli L., Chiarini C., DelVecchio M., Petrini S., *L'isolato come tema. Progetti per il quartiere Esquilino*, Roma, Kappa, 1983.

a Barcellona, dove l'introduzione di un nuovo concetto di città, avvenuta per mezzo di tre progetti (tutti e tre frutto di specializzazioni): la *rambla*, il teatro e la piazza porticata è alla base di tutto il processo di trasformazione urbana.

Proprio un certo tipo piazza porticata, il cui tracciato in pianta rispecchia l'ordine sancito dal portico, palesa la propria natura di intervento di ristrutturazione (avendo in tal senso perso alcune di quelle caratteristiche processuali che ne avevano decretato l'origine) ma anche quella di organismo, divenendo in tal modo più vicina a quella "categoria" di *plaza mayor* che ricorre spesso nella letteratura spagnola. E tuttavia gli esempi che seguono dimostrano come, anche all'interno di una volontà progettuale critica possa risiedere una matrice processuale. La piazza può essere infatti progettata come fatto unitario, come quella di Barcellona, o completarsi processualmente per singole rifusioni come ad Olot, o ricorrendo a un predeterminato elemento regolatore, come gli archi, a Manlleu, o infine utilizzando una quinta-modello da sovrapporre al tessuto, come a Girona. La varietà di soluzioni differenti alle quali questa tipologia di organismo può dare vita è numerosa e, proprio per questo, capace di generare, processualmente, un dispositivo di costruzione della città avente come obiettivo ultimo un complesso architettonico unitario, non necessariamente basato su un unico intervento né sulla mano di un unico architetto. Proprio la matrice processuale dell'annodamento ha reso possibile uno sviluppo dilatato nel tempo, capace di accogliere le differenti componenti individuali (una per tutte Venezia) sottomettendo i vezzi del linguaggio ad una più profonda necessità urbana. E questo ne ha stabilito la sostanziale differenza con la città ottocentesca e umbertina, prima della sua riscoperta nella prima metà del XX secolo.



Impostato su prospettive che rievocano, per dimensioni, altri assi romani e, connesso filologicamente al mausoleo di Alessandro Severo sito alla fine di via dei Consoli, il quartiere Don Bosco presenta alternatamente i caratteri litoidi della quinta monumentale e le serialità ossessive dei grandi blocchi intensivi. Elaborato a partire da alcuni indirizzi contenuti nel piano regolatore del 1931 da Gaetano Rapisardi, e completato negli anni concitati della speculazione edilizia, il quartiere «appartiene alla dimensione del “non finito” di molti progetti romani»¹¹ e si caratterizza per l’impianto organico fortemente gerarchizzato che lo pone in alterco dialettico con i “tre tuscolani” di Mura-tori, Libera e De Renzi, latori di una scrittura urbana “per parti”.

A lungo marginalizzato dal dibattito architettonico, il quartiere Don Bos-co in realtà denota un complesso assetto morfologico, legato alla dimensio-ne monumentale degli intensivi, alla ciclicità ritmica delle trasversali, e alla cornice scenica del fronte stradale che, se da una parte ha come estremo la storia, quasi nascosta a dispetto della sua mole, dall’altro culmina nel bene-volo “inganno scenico” degli edifici a portico, che già alludono a Cinecittà.

Un ideale percorso di visita comincia dal Parco XVII Aprile 1944, dedi-cato alle vittime del rastrellamento del Quadraro, all’interno del quale sorge, seminascosto dalla vegetazione, un imponente sepolcro a tumulo (12 metri di altezza e 45 di diametro) comunemente chiamato Monte del Grano. L’o-rigine di tale denominazione deriva da *modius grani*, e vi fu attribuito per l’analogia formale con un moggio di grano rovesciato, così come doveva apparire dopo l’asportazione dei blocchi di travertino, avvenuta in epoca me-dievale. In origine il mausoleo si ergeva in prossimità di una strada di rac-cordo tra la via Latina e la via Labicana, oggi scomparsa, e la sua immagine originaria doveva essere verosimilmente affine al Mausoleo di Augusto in Campo Marzio, con un tamburo circolare sormontato da un tumulo tronco-conico ricoperto di vegetazione, di matrice ellenistica. Il Mausoleo di Monte del Grano è l’unico esempio di tumulo costruito nel III secolo d.C. Nel 1505 fu eretta sulla sommità del monte una torretta, che sopravvisse fino ai primi

¹¹ Passeri A., *Il complesso del Don Bosco*, in “Dossier di urbanistica e cultura del territorio”, aprile–giugno 1990, n. 10, pp. 58–81.

del Novecento quando fu abbattuta da un violento temporale. Nel 1582 fu rinvenuto all'interno del mausoleo, un grande sarcofago attico a *kline* risalente al III secolo d.C. (ora esposto ai Musei Capitolini), e raffigurante scene tratte dal mito di Achille. L'identificazione delle figure scolpite sul coperchio del sarcofago con Alessandro Severo e sua madre Giulia Mamea è alla base della denominazione del mausoleo, sebbene tale attribuzione sia da lungo tempo oggetto di controversie tra gli storici; tuttavia secondo la tradizione, Alessandro Severo fu sepolto in un sepulcrum amplissimum e la mole del manufatto (terza tomba a tumulo per dimensioni dopo la Mole Adriana e il Mausoleo di Augusto), indica la sicura appartenenza del monumento a un membro della famiglia imperiale. Nel 1748 Piranesi rappresentò ne *Le Antichità romane* una pianta ed una sezione dell'edificio, ipotizzando la presenza di un corridoio anulare di distribuzione collegato ad altri due di accesso, e ad una stanza sotterranea raggiungibile tramite una scala. Saggi di scavo effettuati dalla X ripartizione nel 1991 non hanno tuttavia confermato tale ipotesi.

Dal Mausoleo di Alessandro Severo che forma, con la Basilica di San Giovanni Bosco, una dualità polare, parte via dei Consoli, a tutti gli effetti una strada trionfale, considerata la presenza dei due fondali tematici che la aprono e la chiudono. La larghezza di cinquanta metri è indicativa di una forte intenzione estetica, improntata alla definizione formale di un quartiere-città, probabile riflesso dell'idea piacentiniana di periferia come sommatoria di quartieri urbani funzionalmente e formalmente autonomi.

Il Piano di Roma del 1931, dal quale il Don Bosco è derivato, prevedeva originariamente l'impostazione del Tuscolano attorno ad un tridente centrale, innestato su una piazza porticata circonscritta da edifici a carattere di intensivi. Era previsto che l'asse centrale del tridente fosse costituito dalla via Tuscolana, con un ramo terminante in uno slargo a ridosso della ferrovia, ed un altro in una nuova piazza. Da quest'ultima, a sua volta, si sarebbe dovuto originare un ulteriore tridente, meno accentuato, con un asse centrale interrotto da edifici governativi e da una grande piazza. Il Tuscolano era in questo senso pensato come episodio urbano unitario, secondo il modello di "città per quartieri"; ed infatti il quartiere, che riproduce al suo interno la complessità propria di una struttura cittadina, era in qualche modo destinato a costituire il riferimento tipologico per la periferia meridionale, quella più popolare. Successivamente, per una clausola dell'amministrazione, il progetto unitario del 1931 venne suddiviso in due piani particolareggiati, redatti a distanza di sette anni e incernierati sulla Tuscolana che però, per via di questa modifica, divenne un elemento separatore, trasformandosi da "asse urbano" in strada a scorrimento veloce. Uno dei due piani, il piano particolareggiato 94, che poi darà luogo al Don Bosco, venne organizzato intorno ad un nuovo asse,

parallelo alla Tuscolana, delimitato da due piazze tematizzate oltre a quella centrale, necessaria viste le dimensioni dell'intervento ma anche segnale di un sistema minore di tracciati perpendicolari, rimasta però incompiuta, l'odierna Piazza dei Consoli.

Sul lato sinistro della piazza, in direzione della basilica si trova l'antico complesso architettonico del Quadraro, costituito da una torretta quadrangolare a merlatura ghibellina, inglobata in un successivo casale storico, databile tra il XVII e il XIX secolo. Il nome deriva da tale *Guadrallis*, enfiteuta, e risale al XII secolo. La torretta, costruita in blocchetti di tufo, frammenti di marmo e parti in laterizio, fu eretta nel Trecento al di sopra di un edificio più antico, probabilmente una villa romana, come testimonia la presenza di murature in opera incerta, di materiale scultoreo e di iscrizioni funerarie.

Sul lato destro della piazza, ad angolo con via Ponzio Comino, un interessante intensivo, opera di Pio Montesi, si caratterizza per il gioco volumetrico di ombre sfalsate prodotto dai balconi angolati, che interrompono la continuità del prospetto, e ricorda il carattere sperimentalistico delle ricerche sull'abitazione condotte dagli architetti romani nei primi anni del dopoguerra.

Alla grande varietà morfologica presente all'interno del quartiere a livello di tessuto edilizio, non corrisponde però un'analoga eterogeneità tipologica: il più delle volte questo fa sì che i diversi tipi in linea, a torre, in parallelo, a corte o a spina di pesce presentino caratteri distributivi simili. Tale aspetto viene constatato anche da Curti laddove sottolinea che

Basta esaminare un pò più attentamente le piante per arrivare alla conclusione che, in realtà, l'edificio non è che un contenitore di appartamenti simili tra loro nella distribuzione degli ambienti, e che i perimetri esterni, ancorchè vari, nascono da un'operazione di semplice giustapposizione.¹²

E tuttavia basta osservare attentamente alcuni degli edifici più interessanti, come quello precedentemente citato di Pio Montesi, o i tre lotti di intensivi che occupano l'area tra piazza dei Consoli e Piazza San Giovanni Bosco, tutti opera di Antonio Morroni, collaboratore di Nervi, per notare come questo giudizio in realtà affronti un solo aspetto del quartiere.

Un diffuso atteggiamento della critica ha, fino ad oggi, evidenziato nel Don Bosco unicamente i caratteri negativi, in virtù del fatto che esso è stato realizzato servendosi della «possibilità di massimo sfruttamento del lotto,

¹² Curti M., *Il "Don Bosco": un modello dell'edilizia speculative romana*, in (a cura di) Petrignani M., Curti M., Matteini M., Munari M., Polito S., Villetti G., *Cronaca del Tuscolano*, Roma, Istituto di Fondamenti dell'architettura, 1974, pp.57-64.

concessa dai regolamenti edilizi».¹³ Pur constatando l'ampia presenza di fenomeni speculativi alla base di alcuni progetti, va riconosciuto come tale approccio non abbia in qualche misura tenuto conto delle specificità, e in alcuni casi delle qualità, che caratterizzano i singoli interventi, impedendo un'analisi oggettiva del quartiere.

La monumentale Piazza di San Giovanni Bosco (metri 125 x 185) che si apre alla fine dell'omonimo viale, riprende il tema della piazza porticata contenuto nel piano particolareggiato del 1942, implementandone gli esiti prospettici attraverso il carattere relazionale che lega la chiesa e la piazza.

E' caratterizzata dalla presenza costante di un massiccio porticato, alto metri 8,50 con la luce netta delle campate di metri 5,20 e con i pilastri di circa metri 1 x 1,20. I sei piani superiori sono suddivisi in tre zone dalle fasce continue dei parapetti; ognuna di queste tre zone del prospetto è unificata verticalmente da una sequenza di pilastrini, in numero triplice rispetto al portico sottostante. Il lato sud-ovest presenta un edificio-torre che raccorda due diverse unità edilizie laterali, oltre a fungere da fondale per la via Calpurnio Pisone.

Era prevista inizialmente una grande fontana circolare al centro della piazza che però non fu realizzata; la presenza del solo invaso del diametro di 40 metri (proiezione della sezione di viale San Giovanni Bosco) ha dettato comunque l'aspetto attuale.

Fulcro e tema della piazza, la Basilica di San Giovanni Bosco fu costruita tra il 1952 e il 1964 a seguito di un concorso indetto dalla Pontificia Commissione il 15 Maggio 1951, su un terreno di 17000 mq donato dalla Società immobiliare Tirrena. Il concorso fu vinto da Gaetano Rapisardi che propose

Un edificio che univa il carattere della pianta centrale (espressa dalla cupola poggianti sull'enorme tamburo) con l'impianto basilicale caratterizzato dal grande transetto.¹⁴

Dopo sette anni di lavori, la mattina del 2 maggio 1959, durante un congresso internazionale di oltre quattromila operatori salesiani, la basilica venne consacrata solennemente dal cardinale Benedetto Aloisi Masella; contemporaneamente vennero consacrati i dieci altari laterali. Nella sua versione finale l'edificio ci appare come un rettangolo di metri 45x78.

¹³ Curti M., *Il "Don Bosco": un modello dell'edilizia speculative romana*, op. cit.

¹⁴ Falsetti M., *An urban taboo 2: the forgotten city*, in Sadri H. (a cura di), *Architectural and Urban research, Education and Practice in the Era of Post-Professionalism*, Girne (Cyprus), Girne American University Publication, 2014, pp.531-538.

L'altezza è di 73 metri, di cui i sei metri della cripta sono posti sotto il livello stradale. L'insieme può distinguersi nelle due parti, che compendiano la forma basilicale e quella centrale: la prima, basamentale, misura circa venti metri, l'altra, terminale, quarantasei e comprende il tamburo maggiore, il tamburo minore, le cupole, i terminali metallici e le due torri campanarie. La facciata è suddivisa da lesene in sette campate (non presenti nel primo progetto di Rapisardi). Lo scomparto centrale del prospetto è occupato dal grande altorilievo raffigurante l'apoteosi di San Giovanni Bosco, opera di Arturo Dazzi. Gli scomparti laterali formati da archi a tutto sesto sono tagliati da due architravi che ospitano le statue degli arcangeli Gabriele e Michele, opera di Ercole Drei. Dal prospetto posteriore sorgono due campanili di circa 38 metri rivestiti di travertino, mentre la copertura delle cupole e dei campanili è in lamiera di alluminio grigio-olivastro. Il finale principale, alto 15 metri e sorretto da otto montanti, sostiene una grande sfera da cui pendono a slancio quattro angeli in bronzo, ciascuno dei quali tende un braccio a sorreggere una corona sovrastata da una croce luminosa, opera di Alessandro Monteleone.

La commissione giudicatrice del Concorso per la Chiesa di San Giovanni Bosco aveva espresso il desiderio che l'architetto vincitore soprintendesse alla progettazione degli edifici antistanti al fine di raggiungere un'immagine unitaria, cosa che avvenne nel 1955, quando il comune affidò a Gaetano Rapisardi la sistemazione urbanistica della piazza. Il progetto di Rapisardi, «realizzatore, con questo quartiere, dell'unico pezzo di periferia romana che ci faccia capire, in concreto, l'idea di città che aveva nutrito Piacentini»¹⁵, mirava a sottolineare l'uniformità dell'intervento attraverso il disegno unitario delle facciate dei complessi residenziali, avvalendosi anche di raffinati accorgimenti prospettici quali il restringimento della via Marco Fulvio Nobiliore, che avrebbe dovuto avvicinare la chiesa alla piazza ma che poi non fu realizzata. I monumentali intensivi che, unitamente alla chiesa di San Giovanni Bosco, tematizzano la piazza, danno luogo ad un vero e proprio organismo urbano nel quale tutte le componenti si legano tra loro in unità, definendo uno spazio senza precedenti tra i quartieri di edilizia pubblica in Italia, «forse la presenza più "metafisica" di tutta Roma».¹⁶ Tale "monumento di casa", nel quale una facciata continua a dimensione paesistica dà luogo

¹⁵ Tentori F., *L'architettura urbana in Italia*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", gennaio-dicembre 1984, n. 58/59/60, pp. 27-40.

¹⁶ Insolera I., *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1962, pp.196-197.

ad un «porticato di piazza emulo di quello del Bernini»¹⁷, per Munari

Denota il tentativo, presuntuoso e irrealista e di sapore di controriforma, di una seconda strutturazione per cupole dei valori segnici della città. (...) E' il San Pietro degli immigrati, dei baraccati, dei pendolari, dei temporanei, dei fluttuanti, nel quale dovrebbero riconoscersi non solo il ristretto ambito del quartiere, quanto gran parte della nuova Roma.¹⁸

Tuttavia proprio l'aspetto laico della residenza costituisce forse l'elemento più sorprendente del progetto e, in tal senso, l'intervento può considerarsi discendente dalla vasta famiglia di quinte urbane costituite da fronti di edilizia residenziale. Lo stesso Munari constata infatti che:

Tra pilastri giganti non sostano pellegrini, ma acquirenti e commercianti del quartiere legati alla routine quotidiana; sulla copertura del portico non si vedono le statue o il cielo di Roma, ma le cellule abitative di un multipiano residenziale "popolare".¹⁹

L'unità semantica tra residenza e chiesa, tra piazza e commercio, la continuità spaziale e fisica di tutti questi valori all'interno delle geometrie rigorose e sospese di una "piazza d'Italia" colossale, così come l'apparente difformità con il tessuto circostante, costituiscono l'attuazione di uno specifico modello urbano e, indirettamente, suggeriscono la creazione di un nuovo sistema relazionale. E' infatti la natura di "santuario laico" della piazza Don Bosco che ne rivela intenzioni e aspettative e, in tal senso, tanto l'uniformità del linguaggio che la monumentalizzazione degli intensivi rappresenta la volontà di offrire, più che un'immagine riflessa di un lontano centro cittadino al quale integrarsi, una sua possibile alternativa. In quest'ultimo aspetto risiede forse la vera vocazione del quartiere Don Bosco, laddove esso «costituisce il primo segno con una precisa missione centripeta, che vuole indirizzare verso il centro, in qualche modo arrestare una enorme massa di costruito che dilaga a macchia verso l'esterno».²⁰

La critica di Munari, per il quale «l'applicazione di un'architettura accademica ad un nucleo edilizio concluso e separato dal suo intorno tende a

¹⁷ Munari M., *Tuscolano-Città*, in Petrucci M., Curti M., Matteini M., Munari M., Polito S., Villett G. (a cura di), *Cronaca del Tuscolano*, Roma, Istituto di Fondamenti dell'architettura, 1974, pp.51-52.

¹⁸ Munari M., *Tuscolano-Città*, *Ibidem*.

¹⁹ Munari M., *Tuscolano-Città*, *Ibidem*.

²⁰ Munari M., *Tuscolano-Città*, *Ibidem*.

collocare di fatto l'intero complesso più che in una situazione reale, direttamente nella recente storia del grandioso in Roma, come terzo episodio dopo piazza Augusto Imperatore e l'E42»²¹ in realtà non tiene conto di quanto profondamente il quartiere sia legato al sistema di strutturazione del territorio e di come pertanto il suo sviluppo sia stato definito dapprima attraverso la consolare Latina, quindi tramite il completamento dell'edificazione lungo gli assi controradiali di urbanizzazione interna.

La piazza di Rapisardi, che nella lettura di Munari trova la propria ragion d'essere unicamente se considerata in quanto monumento svincolato dal tessuto edilizio, è in realtà, insieme all'asse, l'elemento disciplinatore di tutto il sistema urbano. I quarant'anni trascorsi dall'analisi di Munari testimoniano inequivocabilmente come il Don Bosco, a differenza di molti quartieri di "edilizia popolare", abbia mantenuto una propria riconoscibilità ed autonomia morfologica, resistendo ai fenomeni di sprawl e divenendo, al contrario, catalizzatore dello sviluppo di tutti gli ulteriori tessuti periferici dell'area.

Al di là della Basilica di San Giovanni Bosco, il grande asse che lega in un insieme unitario le identità plastiche dei singoli edifici si biforca, imponendoci una scelta: da una parte ci aspetta il ritorno verso la normalità urbana di piazza dei Tribuni, come suggerirebbe la ratio della città e della memoria storica, dall'altra ci sono le lusinghe e gli inganni benevoli dell'illusione, siano essi i resti maestosi degli acquedotti che si perdono nella campagna romana o le luci e le glorie che ammiccano dai teatri della vicina Cinecittà.

²¹ Munari M., *Tuscolano-Città*, op. cit.



Santiago del Cile | Barrio Civico

Nel 1929, le autorità e gli architetti argentini invitarono Le Corbusier a redigere un piano urbanistico per Buenos Aires; pochi anni dopo, questi accettò l'invito, fattogli dal collega cileno, Roberto Dávila Carson, -in precedenza suo collaboratore- per realizzare un distretto amministrativo a Santiago del Cile. A differenza di quanto avvenuto in Argentina, l'iniziativa di Carson non ebbe il sostegno sperato da parte del governo cileno, generando al contrario la forte opposizione degli architetti locali, ben rappresentata da un fortunato gioco di parole, diffuso all'epoca, in riferimento alle proposte di Le Corbusier, definite "*un sismo y cisma*" (un terremoto e uno scisma). La frase, attribuita a Rodolfo Oyarzun Phillipi, all'epoca presidente dell'Istituto di Urbanistica, esprimeva, senza mezzi termini, l'atteggiamento ostruzionistico degli architetti cileni di fronte alle istanze moderniste. E tuttavia tale resistenza non era da considerarsi monolitica, in quanto, non solo le teorie "progressiste" di Le Corbusier, ma anche le successive, più conservatrici, proposte di Brunner, incontrarono una forte opposizione. In questo caso si trattava dell'opposizione di quanti auspicavano, per Santiago, una soluzione di rottura con la città tradizionale, ovvero un approccio slegato dalle dinamiche tradizionali di formazione della città storica, anelando ad un modello urbano costituito da edifici autonomi, isolati e circondati dal verde. Alla fine prevalsero comunque le posizioni di Brunner -che promuoveva un insieme organico in grado di realizzare la continuità con il tessuto storico, esprimendo al contempo una forma urbana riconoscibile- che trionfarono sulle ambizioni di quanti auspicavano un cambio ideologico radicale. Tuttavia, una volta sbarcato a Santiago, Brunner dovette far fronte alle problematiche di una città molto più vasta e moderna di quanto si aspettasse.

Nonostante l'impiego, comune a entrambi, di tecniche costruttive moderne, l'approccio dell'architetto austriaco fu agli antipodi con quello di Le Corbusier: la sua enfasi nel ricercare, per quanto possibile, di realizzare il suo intervento all'interno del tessuto tradizionale, anziché ricorrere ad una addizione esterna all'area urbana fu ritenuta rivoluzionaria rispetto alla consuetudine edilizia della Santiago dell'epoca, che cresceva esponenzialmente in maniera centrifuga. Brunner si preoccupò sempre per l'occupazione intensiva del suolo nella capitale cilena; non a caso in virtù della sua peculiare,

duplice posizione di urbanista incaricato di redigere il piano e di architetto straniero dirà:

Salta sempre all'attenzione il fatto che Santiago, che ha perlopiù case a un piano, sia così densamente popolata. Questa circostanza può essere spiegata solo in quanto gli isolati, in molti casi, sono edificati completamente anche al loro interno, per cui quasi non si hanno cortili o giardini e le abitazioni possiedono un gran numero di inquilini.

Il modello urbano brunneriano è spesso definito come “arte civica”, in merito alle cui caratteristiche Aguirre ha notato come:

L'opzione formale per l'arte civica era, senza dubbio, la ricerca dell'ordine, centro della concezione estetica “*Beaux Arts*” e dell'Accademia di Vienna. Per ottenere una composizione generale leggibile si doveva ricorrere alla monumentalità e all'uso di alcune regole precise, come la centralità, la gerarchia e la simmetria. Questo processo si complementava con il disegno di assi, linee rette e intersezioni che permettevano il funzionamento razionale della città.²²

Una volta approvato il progetto di Brunner e Humeres, fu deciso di fornirgli adeguate fondamenta giuridiche e normative; fu in questa fase che entrò in scena l'architetto Carlos Vera Mandujano e il suo *team* del Ministero dei Lavori Pubblici. Sebbene la proposta di Brunner non costituisse necessariamente il modello di riferimento di Vera Mandujano, egli assunse molte delle sue soluzioni, facendole proprie e rielaborandole all'interno della proposta finale. Vera Mandujano mise a frutto la sua notevole esperienza professionale (avendo egli lavorato estesamente sia nel settore pubblico e in quello privato) per incanalare un progetto impegnativo all'interno di un lavoro di squadra, sviluppando oltre ottanta studi spaziali prima di dar forma alla soluzione finale, un insieme armonico di edifici, piazze, strade e viali.

Il 28 agosto 1937, con il Decreto Supremo 3424 del Ministero dei Lavori Pubblici fu approvato il piano per il Barrio Cívico; in esso si regolavano le

²² «*La opción formal por el arte cívico fue, sin lugar a dudas, la búsqueda del orden, centro de la concepción estética beaux arts y de la Academia de Viena. Para lograr una composición general legible se debía recurrir a la monumentalidad y al empleo de ciertas reglas precisas como la centralidad, jerarquía y simetría. Este proceso se complementaba con el diseño de ejes, líneas rectas y cruces que permitieran el funcionamiento racional de la ciudad*», in Aguirre A.B., *Espacio público y arte cívico en Santiago, 1930–1950*, in “Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje”, Santiago del Chile, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje Universidad Central de Chile, 2005, vol II, n. 6.

altezze ammissibili degli edifici, le tipologie edilizie e le modalità di occupazione del suolo. A seguito della promulgazione di questo *corpus* normativo, Vera Mandujano prese come riferimento il Palacio de la Moneda, cercando di armonizzare l'invaso del Barrio Civico con il palazzo del governo. Il progetto sviluppato da Vera e dal suo *team*, analogamente alla proposta del 1934 di Brunner e a quella di Mosquera del 1918, prevedeva l'apertura di un viale monumentale avente una sezione media di 38 metri. Questa proposta, a differenza delle precedenti, prevedeva il mantenimento di una sezione costante in direzione de La Moneda, che in tal senso avrebbe dovuto costituire la conclusione settentrionale dell'asse. Il progetto riformulava pertanto la proposta di edificio-portale posto tra il centro civico e la Alameda, avanzata originariamente da Brunner e Humeres, in favore di due edifici-portale che annodavano longitudinalmente il complesso con le vie Galvez e Nataniel liberando, al contempo, l'intersezione tra l'asse civico e la Alameda.

Gurovich Weisman ha notato come

La forma selezionata per unificare il complesso, che corrisponde alla soluzione più lineare, semplice e sobria è fornita da Alfredo Prat Echaurren, il quale deve organizzare il lavoro Dirección de Arquitectura con il parere della Dirección de Obras Municipales de Santiago. Si risolve in blocchi cubici di cemento armato, con nove piani di altezza sui fronti laterali delle calles Morande e Teatinos, otto piani lungo la avenida, e dodici piani sui volumi che fronteggiano La Moneda a sud e proseguono fino alla calle Alonso de Ovalle. Questi ultimi sono attraversati dalle calles Galvez (oggi Zenteno) e Nataniel Cox, attraverso grandi aperture rettilinee.²³

Vera Mandujano completò pertanto l'immagine del Barrio Civico, sulla base delle suggestioni del piano redatto da Brunner; in questo schema, il Palazzo del Governo era pensato come uno dei poli di un grande asse cerimoniale che avrebbe dovuto attraversare il Paseo Bulnes, proseguendo in

²³ «La forma seleccionada para unificar el conjunto, que corresponde a la opción rectilínea, más simple y sobria, es provista por Alfredo Prat Echaurren, a quien le toca concertar el trabajo de la Dirección de Arquitectura con el parecer de la Dirección de Obras Municipales de Santiago. Se resuelve en bloques cúbicos de hormigón armado, con nueve pisos de altura en los frentes laterales de las calles Morandé y Teatinos, ocho pisos a lo largo de la avenida, y doce pisos en los volúmenes que enfrentan La Moneda por el sur y siguen hasta la calle Alonso de Ovalle. Estos últimos son atravesados por las calles Gálvez (actual Zenteno) y Nataniel Cox, a través de grandes portadas rectilíneas.», in Gurovich Weisman A., *La solitaria estrella: en torno a la realización del Barrio Cívico de Santiago de Chile, 1846-1946*, in "Revista de urbanismo", Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, gennaio 2003, vol II, n. 7.

direzione sud fino all'attuale Parco Almagro e al Palazzo della Legislatura, ma che alla fine non fu realizzato. Per quanto riguarda l'assetto viario del progetto, si era infatti pensato di stabilire una continuità con gli assi urbani esistenti di maggiore rilevanza nella direzione est-ovest, come le attuali Avenida Tarapacá ed Avenida Eleuterio Ramirez; questo viale monumentale -che si sarebbe dovuto chiamare Avenida 12 de Febrero in relazione alla data di fondazione di Santiago- avrebbe avuto una dimensione urbana limitata tra Plaza Almagro e Alameda, anche se nel progetto originale era previsto che continuasse verso sud per ricongiungersi con la Avenida Matta.

I lotti "vuoti" ideati da Brunner furono infine realizzati attraverso la serie di edifici razionalisti, progettati da Vera Mandujano, rigorosi nella loro definizione, continui in facciata e omogenei nelle altezze e nel coronamento. Ad essi fu affidato il ruolo di contenitore dello spazio urbano. Cristián Undurraga ha sottolineato come mai come in questo caso si riconosce l'inscindibile rapporto tra architettura e città.

Il Barrio Civico struttura uno spazio di dimensioni eccezionali il cui valore semantico è racchiuso nella sua continuità, spaziale, urbana e scalare -che deroga dall'impianto originario risalente alla fondazione spagnola nella quale la quadra costituiva l'unità di base ripetuta indefinitamente- e la piazza, all'interno di questa logica, è generata attraverso l'annodamento dei percorsi intorno ad un isolato lasciato vuoto. La scala monumentale di tale spazio, così come quella degli altri edifici che compongono il quartiere, tanto rigidi nella forma quanto radicali nelle implicazioni, si deve anche ad una politica normativa molto rigorosa, gli effetti della quale riverberano fino ai giorni nostri. In effetti, anche il costruendo edificio Moneda Bicentenario di Teodoro Fernandez rispetterà questa linea guida definita negli anni '30.

Come già segnalato in precedenza, il progetto per il centro civico di Santiago fu spesso motivo di profonde controversie, ampiamente riprese dalla stampa, e tuttavia numerosi urbanisti e architetti cileni sono concordi nell'affermare che il contributo di Brunner, fu alla base di una serie di considerazioni innovative non solo per lo sviluppo urbano di Santiago quanto del paese in generale.

Per Undurraga, il Barrio Civico rappresenta senza dubbio uno degli interventi urbani più radicali che hanno interessato la matrice a scacchiera che caratterizza il centro storico di Santiago, sin dalla sua fondazione nel 1541.

In merito al linguaggio delle facciate, va segnalato come furono, in gran parte, rispettate le idee proposte da Brunner e Humeres, ovvero l'adozione di un modello di facciata unitaria, interrotta unicamente dall'intersezione con gli assi viari. Queste facciate avevano un'altezza media di 25 metri al cornicione superiore, e contemplavano la possibilità di un'ulteriore addizione di

2 piani, realizzabile a condizione di arretrare i nuovi volumi di 5 metri dal filo dell'edificio. Sulla testata settentrionale dell'asse furono ubicati i volumi più imponenti, alti 12 piani; attraverso di essi, si cercava di gerarchizzare il percorso che arrivava alla Moneda provenendo dall'asse, e in un certo senso di enfatizzarlo in maniera meno accademica di quanto avevano proposto Brunner e Humeres. L'obelisco e il Palazzo del Congresso erano intesi come antipoli necessari per il progetto ai fini della creazione di un brano urbano autosufficiente, reso tale anche attraverso l'attivazione di un flusso circolatorio tra i rappresentanti della cittadinanza e i vertici del potere politico, così da innescare la vita civile del complesso urbano; tuttavia non si trattava unicamente di confinare il Palacio de la Moneda all'interno di una scatola ermetica: la serie di edifici che lo involuppava da nord a sud, al contrario, ne tematizzava il perimetro, fungendo da vestibolo per la liturgia repubblicana. Quanto al problema della composizione generale, Vera recuperò la tesi che era stata trattata nel 1929 e 1930 da Smith Solar e Smith Miller, cioè di strutturare la composizione delle facciate e dei volumi in base all'altezza del Palacio de la Moneda, in modo da enfatizzarne la centralità.

Il progetto finale realizzato si presenta come una gigantesca stanza urbana, scandita dai tagli e dalle fughe prospettiche dei grandi assi, che tende a sembrare aperta a grande scala, e che è capace non soltanto di accentuare l'aspetto dialettico con la Alameda, ma anche di sviluppare un rapporto con il tessuto urbano tradizionale degli isolati.

Nel caso dell'architettura del Barrio Cívico di Santiago, la cui destinazione d'uso comprende tanto funzioni governative che residenziali, il disegno degli edifici che strutturano lo spazio urbano fu scrupolosamente normato e pertanto anche l'esito finale in termini di linguaggio compositivo, ritmicità, rapporto di pieni e vuoti, tipologia di modanature, lesene e portici.



Varsavia | MDM _ Cracovia | Nowa Huta

Tra il 1949 e il 1956, agli architetti polacchi viene affidato il difficile compito di ricostruire Varsavia, ridotta in macerie dalla guerra, utilizzando uno stile capace di esprimere contenuti socialisti all'interno di un linguaggio squisitamente nazionale. Tuttavia, da un punto di vista meramente sintattico, l'architettura classica monumentale, divenuta "forma nazionale" non era sufficientemente radicata nella storia polacca per poterla adattare ai nuovi requisiti. Pertanto, come in altri casi analoghi, l'oggetto privilegiato della sperimentazione lessicale divenne la tipologia residenziale monumentalizzata, rappresentata dal progetto della Marszałkowska Dzielnicą Mieszkaniową (spesso indicata come MDM). Le facciate della MDM riecheggiano un grande edificio residenziale situato in Plac Małachowskiego, e costruito nel 1907-1910, su progetto da Jan Heurich e ripristinato nel dopoguerra da Bohdan Pniewski. Esso costituiva uno dei pochi edifici residenziali della vecchia Varsavia aventi il carattere monumentale che si intendeva riproporre.

L'"idea di città" che informa questo progetto va dunque ricercata all'interno di un doppio ordine di relazioni: da un lato vi è il rapporto di continuità con quelle esperienze storiche a partire dalle quali si sviluppa la propria riflessione morfologica, dall'altro vi è la necessità di ricontestualizzare queste forme rapportandole alla realtà storica nella quale le si propone. Del resto, come nota Astengo:

Anche in Polonia i problemi della ricostruzione sono stati assillanti, soprattutto nella città-martire di Varsavia, ma non vi hanno agito le remore culturali dell'accademia sovietica, se non in minima misura, nella prima fase della ricostruzione; al contrario, la solida tradizione culturale polacca ha avuto modo di sviluppare autonome ricerche nel campo teorico della pianificazione regionale ed urbana e si sta ora sviluppando anche nella progettazione ed edificazione di nuovi quartieri residenziali, come si può constatare nei più recenti complessi costruiti a Varsavia.²⁴

Significativi sono in tal senso i legami che questo progetto stabilisce con quei modelli urbani -dalle *places royales* fino al piano haussmanniano di Pa-

²⁴ Astengo G., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, a cura di AA.VV., Venezia, Sansoni, 1966, vol. XIV, s.v. "urbanistica".

rigi- che avevano indagato i valori monumentali della piazza e della strada. Di analoga importanza vanno considerate quelle riflessioni, prossime all'esperienza di Auguste Perret, condotte sulla piazza monumentale tematizzata e «sulla possibilità di individuare e costruire, attraverso la sua realizzazione, “un luogo cospicuo della forma urbana, instaurando relazioni dialettiche alla scala della ‘grande città’ e del territorio».²⁵

Costruita tra il 1950 e il 1952 su progetto di un team di architetti guidato da Stanislaw Jankowski, Jan Knothe, Jozef Sigalin e Zygmunt Stepinski, la MDM sorge su un'area che in precedenza ospitava l'alta borghesia cittadina, e comprende l'area di Plac Konstytucji ed un tratto della lunghissima Ulica Marszałkowska e uno della Ludwika Waryńskiego. Le autorità comuniste idearono un vasto complesso autosufficiente, destinato alla classe operaia, da collocare, a testimonianza del mutato ordine sociale, all'interno del centro storico della città. Il progetto originario dell'area prevedeva la creazione di 6000 appartamenti per 45000 abitanti con un volume complessivo edificato di oltre tre milioni di metri cubi. La Plac Konstytucji fu ricavata lungo l'asse della Ulica Marszałkowska, quale fulcro dell'organismo della MDM: tuttavia a causa dei danni bellici, molte delle abitazioni originarie, divenute inagibili, si dovettero demolire e ricostruire. La piazza, che rappresenta uno dei più vasti esempi di pianificazione del cosiddetto realismo socialista, polarizza sette assi maggiori che convergono su di essa dando luogo ad un grande spazio urbano e cerimoniale, non a caso ancora spesso usato per manifestazioni pubbliche. La realizzazione della MDM rappresenta una delle rare esperienze, nel panorama della ricostruzione delle città europee, ad aver riproposto la centralità del problema architettonico in termini di continuità tra morfologia storica e progetto, e ad aver costituito terreno di ricerca di nuovi valori monumentali. L'eredità dei modelli desunti dalla storia è ben riconoscibile nelle modalità di costruzione dello spazio pubblico e nel rapporto con il sistema delle percorrenze; in tal senso, in continuità con i linguaggi della città ottocentesca, gli spazi pubblici monumentali, espressi dal recinto della piazza, si segnalano per il carattere di internità, conseguito mediante la definizione del recinto che delimita lo spazio aperto. Va comunque constatato come, seppur individuati attraverso la costruzione di un margine, questi spazi acquisiscono, analogamente ad altri presentati in queste pagine, un carattere del tutto nuovo rispetto ai precedenti modelli storici.

²⁵ Nitti A., *Rifondazione della forma urbana: il progetto di A.Perret per Le Havre*, in Fabietti V., Giannino C., Sepe M. (a cura di), *La ricostruzione dopo una catastrofe: da spazio in attesa a spazio pubblico*, Atti workshop Biennale Spazio Pubblico, 2013.

Il piano di Nowa Huta, quartiere industriale alla periferia di Cracovia, costituisce invece il più vasto progetto urbano del dopoguerra in Polonia nonché uno tra i più importanti programmi di ricostruzione dell'Europa dell'est.

Conformemente agli intenti dell'ideologia socialista, anche questo piano, pur considerandosi pienamente nell'alveo della modernità, si rifà alle forme della città storica; e tuttavia esso differisce da progetti analoghi per la capacità con la quale i suoi estensori rielaborano i modelli canonici. Il piano di Nowa Huta è infatti basato su un impianto costituito da cinque grandi assi che si annodano su Plac Centralny, situata al margine dell'area di progetto, nei pressi dell'alveo della Vistola.

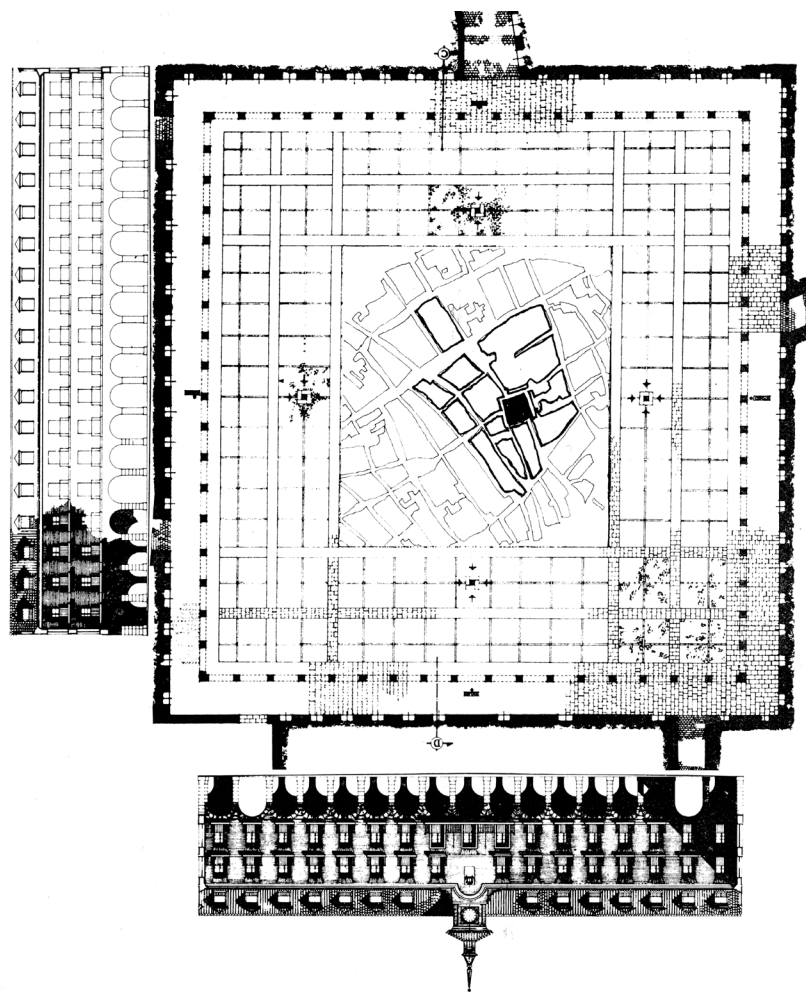
La Aleja Róż rappresenta l'asse di simmetria dell'impianto e si ricollega con la radiale Bulwarowa. Due grandi assi, che formano con essa un angolo di 45° che conducono rispettivamente ai nuovi complessi residenziali (l'asse Aleja Andersa) e al centro amministrativo (l'asse Aleja Solidarności). L'asse prospettico della Aleja Solidarności, a sua volta intervallato da una piazza priva di edifici, (situata all'intersezione tra la Aleja Róż e la Aleja Przyjaźni) -che originariamente era destinata ad ospitare il municipio- e che si conclude con una coppia di edifici speculari che costituiscono il centro amministrativo.

Centro di simmetria di tutto il sistema è la Plac Centralny con il primo tratto della Aleja Róż, che ne rende speculari i due lati.

Al di fuori di Plac Centralny, questa perfetta simmetria del complesso non si riflette in altre aree del progetto. Nessuno dei complessi residenziali è indipendente in termini urbani e compositivi ma è collegato organicamente all'edificio adiacente come una parte col tutto; un raffinato gioco prospettico di con visivi accresce inoltre la sensazione di unitarietà del tutto.

Anche in questo caso, analogamente agli altri casi di annodamento territoriale, si assiste ad una inversione di tendenza: la residenza cessa di costituire un semplice elemento connettivo di emergenze architettoniche, per rivendicare un proprio ruolo quale spazio celebrativo e di rappresentazione della città. Ai complessi residenziali monumentali, elementi seriali della città utilizzati in modo organico è demandato pertanto il compito di declinare la forma dello spazio pubblico e di quello urbano, gerarchizzandone e rendendone leggibili i rapporti.

Nei progetti originari era previsto un edificio speciale che avrebbe dovuto concludere e tematizzare la Plac Centralny ma che tuttavia non fu realizzato. Il continuo ricorso ad assi prospettici, rappresentativi di altrettanti percorsi territoriali, pone le componenti dell'organismo urbano in un rapporto costante di triangolazioni visive, volto a rendere leggibili le gerarchie che governano la forma urbana e che relazionano il complesso alla morfologia del territorio.



Altre forme di recinto urbano-territoriali

Il nodo o polo dello spazio perimetrato può essere individuato come centro di una geometria di percorsi leggibile, contribuendo alla formazione di un ordine riconoscibile nei tessuti, o come nucleo che rappresenta l'elemento focale dello spazio perimetrato o semplicemente nodo virtuale indicato da elementi simbolici.²⁶

Pur essendo, a livello morfologico, sostanzialmente diversi, l'annodamento territoriale e le altre forme di recinto urbano-territoriali, condividono tuttavia alcuni caratteri, che li rendono facilmente confondibili. Il problema principale consiste nel fatto che tutti i tipi coinvolti definiscono in maniera organica grandi spazi urbani, e tale strutturazione spesso assume i caratteri di leggibilità dell'organismo propri di edifici specialistici.

Per esempio in relazione a Piazza Vittorio, la Corsini constata come questa abbia

Un impianto rettangolare con una dimensione pari a due per quattro isolati ottocenteschi ed è delimitata da una parete edilizia che dietro l'unitarietà e specializzazione da palazzo (sono presenti tutte le componenti del palazzo: assi di simmetria principali e secondari, parete ritmica; gerarchizzazione dei piani), corrisponde ad un'aggregazione seriale da case in linea. Piazza Vittorio è significativa come progetto urbano che riesce a riunificare tutte le scale dell'ambiente; esempio di come un tessuto edilizio di base diventi architettura che risolve in sé un grande spazio urbano.²⁷

Pur non affrontando in questa sede il caso specifico di Piazza Vittorio, che probabilmente rientra in una categoria ancora più vasta -che comprende le piazze caratterizzate da architettura unitaria e portico unificante su almeno tre lati- l'osservazione della Corsini è indicativa di due delle caratteristiche comuni a tutti gli organismi della famiglia dei recinti urbano-territoriali: la specializzazione "da palazzo" e il fatto che il recinto sia composto essenzialmente (sia nei progetti *ex-novo*, che nelle rifusioni, che nei casi "spontanei") da edilizia di base.

²⁶ Strappa G., *Palazzi romani: luogo e linguaggio*, Roma, Kappa, 2004.

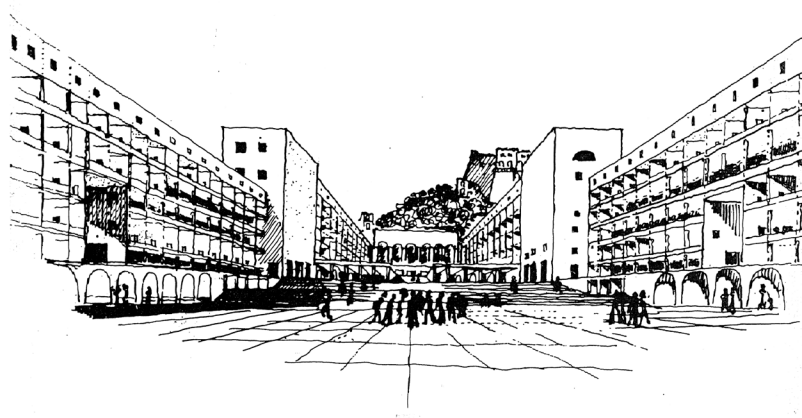
²⁷ Corsini M.G., *Unità dell'organismo architettonico*, op. cit.

In *Storia dell'urbanistica. Il Settecento* Paolo Sica nota come:

La tipologia edilizia è costante e sviluppa la residenza borghese unifamiliare, ma l'accostamento in serie ripetitiva è nobilitato, e anzi trasfigurato, da una composizione unitaria di modulo superiore, che conferisce l'impronta di un'unica architettura. Solo dietro questa cortina unitaria è possibile il margine di variazione riservato al singolo utente, e in effetti gli stessi Wood, nell'ambito della unificazione edilizia che si propongono, studiano planimetrie diversificate per sei differenti *standards* di qualità.²⁸

Esempi di recinti possono essere rintracciati in alcune delle *plazas mayores* spagnole nonché nelle *places royales* francesi e nei *circus* inglesi. In tutti i casi, una parete ritmica porticata viene anteposta agli edifici che circondano la piazza allo scopo di allineare i fronti di una cortina edilizia non omogenea. La facciata assume quindi un aspetto unificante, in cui il l'impianto formale è basato sulla ripetizione di elementi modulari gerarchizzati verticalmente che corrono ininterrotti lungo tutto il perimetro della piazza. Un caso emblematico è in tal senso rappresentato dalla Plaza Mayor di Cordoba che costituisce una rifusione del tessuto edilizio alla base della formazione di un nuovo organismo urbano; in questo caso, tuttavia, i percorsi non concorrono alla sua strutturazione, quindi è più corretto parlare di nodo anziché di annodamento. Una delle differenze principali tra le due categorie risiede infatti proprio nel ruolo dei percorsi, che nell'annodamento sono alla base della formazione del tessuto, mentre nel nodo, i due sistemi sono indipendenti. Nei recinti urbani il tessuto edilizio della piazza, si rende indipendente dal sistema dei percorsi che lo circondano e si dispone come una forma geometrica pura. A seconda delle circostanze che presiedono alla sua formazione, il recinto veicola o arresta lo sviluppo del tessuto urbano, conformando uno spazio che è in primo luogo un vuoto. Questo elemento agisce come un "fronte abitato", percorribile nel suo spessore, e permette agli edifici che affacciano sulla piazza, di non perdere la propria continuità. Per contro gli edifici non costituiscono mai delle singolarità, pur essendo organismi complessi e gerarchizzati; il loro valore semantico scaturisce, pertanto, dalla definizione dell'immagine complessiva. Un recinto può quindi riassumersi negli elementi del vuoto e dell'invaso; in questo senso esso travalica la propria condizione storica e può riferirsi, come affermato in precedenza, a diverse spazialità. Le *plazas mayores* spagnole o le *squares* inglesi, ad esempio, sono originate mediante un sistema relazionale che sottende queste qualità del recinto. Gli elementi morfologici che accomunano queste particolari tipologie di organismo-piaz-

²⁸ Sica P., *Storia dell'Urbanistica. Il Settecento*, op. cit.



za sono, senza dubbio, il vuoto centrale delimitato dalla ripetizione seriale di alcuni elementi formali e il recinto abitato. Per Franco Purini, il recinto introduce i concetti di misura, distanza e posizione, «rivelandosi come un sistema spaziale capace di instaurare rapporti significativi tra elementi di confine ed elementi contenuti».²⁹

Abbiamo già visto, nel corso di questo studio, come l'annodamento abbia esito in organismi che conformano architettonicamente l'intersezione di due o più percorsi territoriali e come, in esso, il tessuto si disponga in relazione ai percorsi, annodandosi intorno ad una corte urbana. Vediamo adesso di analizzare altre forme di recinti urbano-territoriali.

L'invaso rappresenta una forma di trasformazione urbana che, solitamente, si configura come risultato della ristrutturazione di un tessuto, all'interno del quale viene "scavato" uno spazio geometrico regolare, indipendente da esso. I percorsi urbani e territoriali non rivestono pertanto alcuna importanza nella sua formazione, e, di conseguenza, esso costituisce un elemento isolato rispetto al sistema delle percorrenze, chiuso in sé, e morfologicamente autonomo. In questo senso l'organismo si costituisce con un accentuato carattere

²⁹ De Poli A. (a cura di), *Architettura. Enciclopedia dell'architettura*, Parma, Motta Architettura-Il Sole 24 ore, 2008, vol. III, s.v. "recinto".

di introversione e la sua definizione, come vuoto abitato, avviene a partire dal proprio margine, inizio e fine della composizione. L'invaso è, dunque, una sorta di recinto, sul quale si attestano i fronti urbani, abitati e percorribili al livello inferiore, che ne sanciscono il confine. Gli invasi sono spesso porticati e collegati attraverso passaggi -ricavati nei fronti, come a Bilbao e Vitoria, o sugli angoli lasciati liberi, come a San Sebastian,- con le principali strade della città. Come per l'annodamento territoriale, l'edificio speciale occupa un lato della piazza e si caratterizza per la maggiore ricercatezza della sua architettura, pur ricavata all'interno del lessico comune a tutto l'organismo. Nella maggior parte degli invasi, l'edificio speciale corrisponde ad una funzione governativa; nelle *plazas mayores* esso coincide con l'*ayuntamiento*, ad eccezione di Madrid dove coincide con la Panaderia Real.³⁰

Dopo il primo esempio "classico" di Valladolid, molte altre città costruiscono una *plaza mayor*. Quasi tutte le *plazas mayores* classiche risalgono al XVIII secolo, talvolta sono anche di epoca successiva, considerando che il modello ha richiesto circa 50 anni per affermarsi sul territorio spagnolo. Le ultime *plazas mayores*, in stile neoclassico, sorgono a Bilbao e a San Sebastián durante il regno di Fernando VII, e tuttavia, nonostante esse mantengano alcuni caratteri "tradizionali", manifestano altrettante profonde differenze con gli annodamenti territoriali. Nel caso di Bilbao, seppure è ancora evidente la leggibilità dell'organismo, ottenuto attraverso la rifusione di unità minori, non c'è più alcuna relazione con il sistema dei percorsi, sia urbani che territoriali; l'intervento si configura pertanto come una ristrutturazione all'interno di un tessuto edilizio compatto e consolidato, operata a partire dalla definizione di un perimetro geometrico che recinge uno spazio vuoto.

Diverso in apparenza, ma analogo nei risultati, è il caso di Valencia, dove la piazza in questione non è uno spazio cerimoniale come la *plaza mayor* bensì un complesso misto residenziale-commerciale. Ciò che la accomuna con gli altri esempi di vaso trattati, sono le caratteristiche tipiche dell'organismo urbano speciale, come la gerarchizzazione e l'unificazione dei prospetti nonché il suo essere esito di una operazione di scavo e di riorganizzazione del tessuto urbano. Storicamente, sin dall'epoca moresca, l'area dove sorge la Plaza Redonda costituiva il polo commerciale di Valencia. A seguito della riconquista dei re cattolici, ivi furono insediati alcuni edifici speciali come la *pescadería* (pescheria), la *carnicería* (macelleria) o il *matadero* (mattatoio). Nella prima metà del XIX secolo, in occasione della *desamortización* del

³⁰ La presenza di un edificio governativo come l'*ayuntamiento* deriva da una disposizione dei Re Cattolici emessa per dare importanza al luogo di incontro dei Consigli locali.

1836, si decise di spostare il mattatoio nei dintorni della città; tale circostanza diede il via, in questo e in altri quartieri, ad un processo di risanamento e di trasformazione urbanistica e in tale processo si colloca la costruzione di Plaza Redonda. Nel 1837 il Comune decise di demolire il vecchio edificio del macello, ormai in disuso, affidando la supervisione della demolizione e il successivo progetto di costruzione della piazza, a Salvador Escribà i Melchor, il cui progetto fu approvato dalla *Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Carlos*, che tuttavia non mancò di suggerire alcune indicazioni relative al linguaggio da adoperare nei nuovi edifici, che dovevano possedere chiari caratteri di uniformità (anche relativamente alla colorazione), e leggibilità. In base a queste affermazioni, il progetto iniziale fu modificato leggermente. Ciò comprendeva la costruzione di balconi singoli al secondo piano e di una balconata continua nel primo. Tuttavia, l'Accademia rifiutò questa soluzione a favore di una balconata continua su entrambi i piani, che sottolineava l'organicità del prospetto. Il progetto era costituito da uno spazio centrale circolare espresso da una piazza chiusa avente un diametro di 37 metri. La piazza articolava intorno a sé un isolato composto da un totale di 34 diversi edifici, ognuno dei quali caratterizzato da una pianta articolata e irregolare condizionata dalla geometria del lotto. La leggibilità richiesta dall'Accademia diventa visibile nella composizione della facciata ed è imputabile alla semplificazione nell'uso dei materiali. La gerarchizzazione della facciata, che divenne così tripartita, fu effettuata a posteriori mediante fasce intonacate. Sotto i balconi dei primi due piani furono collocate delle semplici modanature, mentre al terzo piano era presente soltanto un marcadavanzale. In questo modo la facciata si segnalava per la leggibilità di tutti gli elementi e permetteva di considerare l'organismo come un insieme unitario e uniforme. La piazza, inoltre, assolveva al problema della creazione di un centro urbano riconoscibile, del quale, fino a quel momento, la città era stata sprovvista ed inoltre, presentava una forte implicazione simbolica in quanto idealizzazione della antica morfologia della cinta muraria di Valencia.

La Plaza Ochavada de Andalusia, ad Archidona (Málaga, Spagna), costruita intorno al 1786, costituisce un altro esempio di vaso di particolare interesse, oltre ad essere una tra le più importanti realizzazioni urbanistiche del cosiddetto barocco andaluso. Nonostante il termine "*plaza*" sia generalmente associato ad uno spazio vuoto, va precisato come, anche in questo caso, come in altre *plazas mayores*, si intenda un complesso costituito da un organismo comprendente la piazza e gli edifici che la circondano. L'area in cui sorge era, prima della sua edificazione, insalubre e fonte continua di problemi igienici per la città e, per tale motivo, fu deciso di costruirvi la piazza. La Plaza Ochavada manifesta, nella sua ricerca di monumentalità e di valori

scenici, la propria forte vocazione urbana, contrassegnandosi per il ritmo sobrio del prospetto e per l'evocazione classica della decorazione architettonica. Le sue otto facciate, pur presentando alcune leggere differenze, sono strutturate come un insieme unitario, analogamente ad altre *plazas mayores*, nel quale, le forme colte dell'epoca barocca, si combinano con un sapore popolare. Nonostante il progetto della piazza risalga al 1780, la sua costruzione si protrasse fino al 1786, ad opera dei maestri costruttori Artorga Francisco Frias e Antonio Gonzales Sevillano, che idearono una pianta ottagonale e una diversa decorazione per ciascuna delle otto facciate. La piazza fu pensata quale nuovo centro civico della città, e pertanto, accanto alle residenze e alle botteghe, fu insediato il Municipio; in epoca relativamente recente, avrebbe inoltre ospitato lo scomparso *Colegio Menor "Fray Martin de Leon"*. La Plaza Ochavada raccorda inoltre, in un unico organismo, diverse strade secondarie oltre alla via Salazar, che fu realizzata appositamente in quanto univa la Piazza Ochavada con il convento di Santo Domingo.

In virtù del carattere della piazza quale palcoscenico per spettacoli di varia natura (musicali, corride, letterari, ecc), a tutt'oggi il complesso continua ad ospitare molteplici eventi ed iniziative legate al ciclo festivo e culturale di Archidona (Settimana Santa ecc) costituendo pertanto uno spazio dialettico e un'agorà per l'espressione della collettività. Quello di Archidona è un caso particolarmente significativo dal momento che implica il recupero di tutta la tradizione storica delle *plazas mayores* processuali, realizzando attraverso un edificio speciale un organismo civico capace di unire il carattere della residenza, del commercio e dell'amministrazione, all'aspetto ludico dei giochi e degli spettacoli taurini. In precedenza ciò veniva fatto trasformando in un interno uno spazio urbano aperto, come la *plaza mayor*, mediante balaustre e gradinate di legno. Nel 2010 si è deciso di ripristinare la celebrazione della corrida in piazza.

Tra le ultime e tarde forme di *plazas mayores* spagnole, anche la Plaça Reial di Barcellona si segnala per la sua appartenenza alla famiglia di invasi urbani, analogamente alla Plaza Redonda e alla Plaza Ochavada.

A differenza delle altre due, il progetto della Plaça Reial nel 1848 ha tuttavia una grandissima eco, non solo in Spagna, in quanto comporta la trasformazione radicale dello spazio occupato dal centralissimo convento dei Cappuccini in un esemplare organismo urbano. La costruzione dell'elegante complesso residenziale che circonda un giardino isabellino, introduce tra l'altro, come importante novità rispetto ai precedenti rinascimentali, la possibilità del periplo interno della piazza. Rubert de Ventòs constata come

Nel progettare la piazza si pensa già alla circolazione ruotata distinta da quella

R E C I N T I URBANO-TERRITORIALI



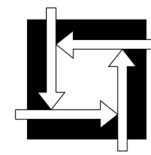
NODO



INVASO



POLO



ANNODAMENTO

pedonale. Il disegno si configurerà pertanto con questa duplicità di movimento di veicoli e di pedoni come circolazione separata. A differenza del sistema antico dove la piazza era un ambiente unico -anche nelle sue piazze coperte e scoperte- ora si prevede una utilizzazione più specializzata: le strade per i veicoli che in principio circolano esteriormente alle facciate e ai portici, è l'anello centrale interno destinato per uso dei pedoni. La regolarità della piazza deve accettare così la penetrazione e le esigenze che la nuova circolazione indipendente impone. I modelli corrispondono fondamentalmente all'intento urbanistico con cui si creò la piazza: rimodellazione interna di uno spazio vuoto all'interno di un tessuto preesistente, o di espansione perimetrale di uno spazio nuovo.³¹

³¹ «*Al proyectar la plaza, se piensa ya en la circulación rodada, distinta a la de peatones. El diseño se configurará, por lo tanto, con esta duplicidad de movimientos -de vehículos y de peatones- como circulaciones separadas. A diferencia del sistema antiguo, donde la plaza era un ámbito único -aun en sus zonas cubiertas y descubiertas- ahora se prevé una utilización mas segregada: las calles propias de los carruajes, que en principio circulan exteriormente a las fachadas y los porches, y el anillo central interior, destinado, para el uso de los peatones*» in Figueira de Faria M.(a cura di), *Praças Reais, Passado, Presente e Futuro*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

Il Polo costituisce il fondale tematico che definisce architettonicamente l'inizio o la conclusione di un percorso. Per Caniggia, il polo «indica una sublimazione del termine “nodo”, in generale determinata dalla presenza di più continui, non tanto intersecantisi, quanto terminanti o partenti da un punto». Emblematica al riguardo, considerata la lontananza geografica dal mondo mediterraneo, per la vicinanza lessicale con l'area plastico-muraria, è la vicenda del distretto Radhus ad Oslo (1942-1950). Il complesso costituisce uno dei due poli della Universitetsgata, grande asse urbano che collega la St. Olavs Plass con la Fridtjof Nansen Plass, sulla quale sorge. L'idea di costruire un municipio nell'area di Pipervika, fu suggerita nel 1915 da Hieronymus Heyerdahl, sindaco uscente di Christiania; tuttavia l'edificio odierno è frutto del progetto del 1944, risultato di due precedenti concorsi.

All'origine denominata Sirkeplassen -*circus*- la Fridtjof Nansens plass costituisce il grande spazio ad esedra che fronteggia la facciata nord del municipio. Anche in questo caso si vede come i valori sintattici della facciata tendano ad esprimere l'unitarietà, quasi la monoliticità, del complesso, ma anche di tematizzare la piazza; tutti i fronti degli edifici furono infatti soggetti a specifici criteri lessicali, stabiliti dagli architetti del municipio. La peculiarità del caso è data dal fatto che la Fridtjof Nansens plass consiste di diversi singoli edifici, costruiti da appaltatori privati, ognuno dei quali impiegò propri architetti pur dovendosi uniformare alle disposizioni riguardanti l'omogeneità del complesso. Nel 1918, fu comunicata la decisione finale della giuria, e Arnstein Arneberg e Magnus Poulsson furono designati come vincitori, con un progetto ispirato al Municipio di Stoccolma. Per i valori di rappresentazione civica che essa incarna, la facciata sul mare si rifà idealmente alla tradizione di palazzi comunali italiani, in particolar modo a Palazzo Ducale a Venezia, nonostante ciò fosse più evidente nelle prime versioni del progetto.

La continua carenza di soldi e le avverse condizioni metereologiche, rallentarono la costruzione, e nel frattempo gli architetti cambiarono più volte il progetto. Nel 1930 i progetti finalisti furono rielaborati alla luce della mutata sensibilità linguistica, introiettando inoltre nuovi criteri funzionalisti; quale esito più evidente di tali cambiamenti, rispetto alle proposte originarie, vi fu l'aggiunta delle due grandi torri per uffici. In parallelo a tale nuova fase nei lavori di costruzione, furono demolite le vecchie case suburbane che affacciavano sulla baia così come l'antico parco divertimenti Tivoli. L'edificio fu completato quasi interamente prima della guerra (alcuni piani si poterono già utilizzare nel 1940). Dopo una pausa forzata dettata dal sopraggiungere del conflitto, i lavori furono ripresi in modo da rendere possibile l'occupazione degli uffici già nel 1947 mentre, per il completamento delle decorazioni, si

dovette attendere fino al 1950. Nello stesso anno si completarono gli ultimi edifici sulla Sirkeplassen. Il ruolo polare di tali organismi specialistici, si combina con la posizione nodale che spesso occupano all'interno del sistema urbano; è il caso di Piazza Termini a Roma, oggi piazza Esedra, che recupera nell'impianto, le preesistenze delle Terme di Diocleziano. La piazza è delimitata interamente da una parete ritmica unitaria, con un piano terra porticato allineato alla quota di via Vittorio Emanuele Orlando ma non a quella di via Nazionale, alla quale si collega mediante scalinate. Piazza Esedra ha i caratteri morfologici della polarità ma, in relazione alle dinamiche urbane, si comporta, di fatto, come un nodo. Esistono altri casi ibridi: se infatti la Fridtjof Nansens plass costituisce unicamente un polo, la Gvardeyskaya Ploschad costituisce un organismo polare-nodale, in quanto fondale tematizzato di un grande asse urbano, ma che a sua volta è anche convergenza, non strutturante, di un sistema di altri due assi paritetici. Il Nodo rappresenta la condizione singolare di un continuo, spesso determinata dall'intersezione di uno o più percorsi. L'organismo edilizio conforma lo spazio urbano ma non è originato dai percorsi, dai quali resta morfologicamente indipendente.³²

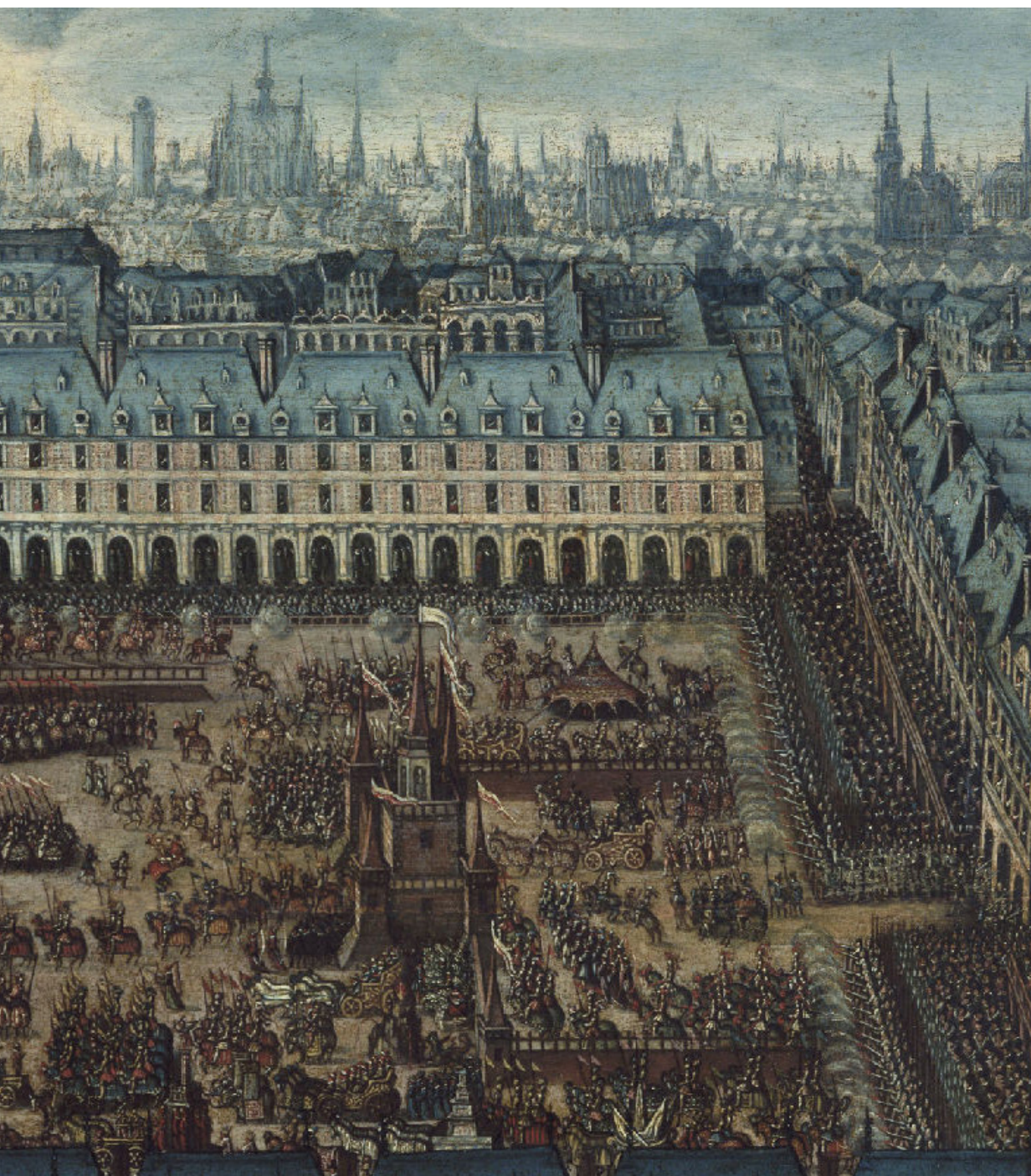
I casi di nodo non mancano nella storia dell'architettura: basta pensare ai celebri esempi di Bath, nel Somerset, ideati per la nascente società borghese da John Wood, uomo poliedrico che fu al contempo architetto, costruttore, speculatore, e artista. Carbonari e Falasca constatacono come:

L'intera sistemazione è opera di un architetto-impresario John Wood, il quale sul modello dello "square" sperimenta nuove forme di organizzazione dello spazio, dal "circus" al "crescent", raggiungendo effetti di particolare tensione emotiva. Le singole "parti", pur non muovendo da un piano unitario prestabilito ed essendo realizzate per fasi successive distinte si compongono in un unico sistema relazionale, attraverso il riaggiustamento dei tracciati antichi e nuovi, e l'abile dosaggio degli spartiti architettonici classici.³³

³² «Per "nodo" si intende qualsiasi punto singolare di un continuo, sovente determinato dall'intersezione tra due continui o dalla gemmazione di un continuo da un altro: il termine, nell'uso comune di nodo di una corda, o nodo tra due corde, ben esprime tale caratteristica. Quindi, se per continuo si intende un percorso, "nodo" sarà l'intersezione tra due percorsi, o la biforcazione di un percorso, o anche l'impatto tra due diversi generi di continuo, ad esempio un ponte o un guado, interessante l'intersezione tra un percorso e un corso d'acqua» in Caniggia G., Maffei G.L., *Lettura dell'edilizia di base, op. cit.*

³³ Carbonari M., Falasca C.C., *Residenze e fenomenologia urbana*, Firenze, Alinea, 1987.





Il Circus, originariamente chiamato King's Circus, fu disegnato da Wood e iniziato nel 1754, tuttavia, essendo Wood deceduto tre mesi dopo l'inizio dei lavori, l'opera passò al figlio, John Wood il Giovane, che completò l'edificio nel 1768 (in tre fasi in relazione ai tre corpi che lo compongono: il segmento Sud-Ovest tra il 1755 e il 1767, il segmento Sud-Est tra il 1762 e il 1766, e il segmento Nord tra il 1764 e il 1766.)

Il Circus costituisce un complesso residenziale circolare, formato da tre corpi paritetici, ciascuno dei quali è suddiviso in più unità abitative -speculari rispetto all'asse di simmetria- ed aventi ognuna un proprio ingresso, analogamente al Royal Crescent, distribuiti da un periplo esterno circolare. Ognuno dei tre assi urbani che convergono al centro del Circus, fronteggia la facciata di un edificio del complesso, che in tal modo viene a costituire il fondale tematico dell'asse stesso.

Era originariamente previsto che lo spazio centrale del Circus fosse pavimentato in pietra, in modo da coprire il serbatoio che riforniva di acqua le residenze; tuttavia tale spazio fu trasformato dai residenti in area verde nel 1800. Il Circus fu danneggiato, nel corso della seconda guerra mondiale, da una bomba (durante il cosiddetto "raid di Baedeker", che prese di mira le opere storiche e culturali), che demolì diverse abitazioni, tutte poi fedelmente ricostruite nel dopoguerra.

Pochi anni dopo aver completato il Circus, John Wood Jr. costruì il famoso Royal Crescent, nel quale «trenta piccole case standardizzate sono state fuse in una sola unità per ottenere il Crescent; e la sua monumentale grandiosità deriva dal fatto che queste unità standardizzate sono state sommate una all'altra senza separazione di alcun genere».³⁴

Molto simile al *circus* è la Gvardeyskaya Ploschad (Гвардейская площадь) a Norilsk, gigantesco nodo urbano che conclude la Leninskiy Prospekt e dalla quale dipartono la Ulitsa Pushkina e la Ulitsa Oktyabrskaya.

Il caso tuttavia più interessante è costituito dal complesso della Praça do Areeiro a Lisbona, progettata da João Faria da Costa nel 1938, anche in virtù delle vicende storiche e progettuali che ne accompagnano la genesi. Gli anni '30, in Portogallo, si identificano con una delicata fase di consolidamento del potere da parte dell'Estado Novo, durante la quale il governo persegue l'adozione strumentale di modelli europei rappresentativi di ideologie comparabili, nella fattispecie tedeschi e italiani, che diventano in tal modo termini di paragone nonostante le differenze in termini economici e culturali.

³⁴ Giedion S., *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, a cura di Labò E., Labò M., Milano, Hoepli, 1984.

La creazione del *Secretariado di Propaganda Nacional*, nel 1933, volta a coinvolgere le arti plastiche nella liturgia di rappresentazione del regime, e l'assegnazione della direzione di quest'ultima ad Antonio Ferro, figura di spicco del modernismo e del futurismo internazionale (sebbene non si fosse mai definito tale) nonché collaboratore della celebre rivista portoghese *Orpheu*, contribuirà al coinvolgimento di artisti e architetti già attivi nell'ambito delle realizzazioni pubbliche e private.

Il corso della politica impostata dal Governo è pertanto accompagnato dall'architettura, e vede nell'Esposizione del Mondo Portoghese, unitamente al Piano per l'Areeiro, la pietra miliare di una fase storica che inaugurerà un nuovo vocabolario, caratterizzato da elementi di carattere dichiaratamente nazionale. Per l'affermazione del linguaggio nazionalista necessaria allo *Estado Novo*, il governo chiamò i professionisti di maggior prestigio, la maggior dei quali collaborò senza problemi. L'abbandono del linguaggio modernista corrisponderà in alcuni casi con l'identificazione di alcuni architetti con i valori dell'ideologia dominante. Altri, tra cui Keil do Amaral, tenderanno un compromesso tra il linguaggio ufficiale, il Modernismo di matrice estera e la riscoperta delle radici dell'architettura tradizionale portoghese.

Tale facilità, nel contesto degli anni '40 a reclutare ottimi professionisti, si spiega anche con la possibilità da parte del governo di allettarli attraverso le condizioni propizie offerte dalla Commemorazione del Centenario, occasione ideale per certificare e divulgare la stabilità dell'*Estado Novo* nella guida del Portogallo.

Nel 1938 Duarte Pacheco avviò un vasto piano di urbanizzazione per Lisbona chiamato "*Plan De Groër*", che doveva essere completato nel 1948. In questo piano era previsto il grande progetto per Alvalade-Areeiro, con l'urbanizzazione del lato sud di Avenida do Brasil e di Avenida Estados Unidos, organizzato intorno a grandi arterie strutturali attrezzate e suddiviso secondo zone o cellule residenziali. Le dimensioni colossali del piano si tradurranno tuttavia in una serie cospicua di successive modifiche.

Nello stesso anno, la Camera di Porto assunse Marcello Piacentini in qualità di consulente per la realizzazione di un nuovo piano generale per la città; il suo contributo, anche se discontinuo e mediato dai collaboratori (Calza Bini e Civico) avrebbe comunque influenzato il concetto di urbanistica in Portogallo. Tra gli episodi più emblematici che risentono di questi nuovi concetti si segnala nel 1938 il progetto di Cristino da Silva per Praça do Areeiro, pietra miliare nella formazione del nuovo linguaggio architettonico, che avrebbe adottato, nelle facciate e nella rigida gerarchia dei volumi, elementi di carattere marcatamente nazionali. La nozione di piazza è legata all'idea di spazio pubblico per eccellenza; in questo caso vi è una chiara

corrispondenza tra gli obiettivi concettuali del progetto e il suo ruolo urbano.

La Praça do Areeiro è infatti lo spazio pubblico per eccellenza della zona sia per le sue dimensioni che per gli importanti assi viari che la attraversano, e per la gerarchizzazione dell'edificato. Piazza Pasteur, a sua volta, avrebbe dovuto costituire uno spazio di importanza analoga quale punto intermedio tra Praça de Londres e Almirante Reis. Tuttavia se è vero che la Praça do Areeiro segue scrupolosamente un principio informato da elementi che gerarchizzano la forma urbana e legano, costituendosi come nodalità o punti di cerniera, tra le diverse maglie urbane, lo stesso non si può dire per Praça Pasteur, la quale non interagisce direttamente con nessuno degli assi territoriali principali. Come in altri casi che abbiamo visto precedentemente anche qui i fronti unitari, i volumi e i percorsi porticati recingono il centro, grande stanza urbana, il cui significato compositivo si precisa nel contenimento di un vuoto.

IV
CONCLUSIONI

Il Nodo del Futuro

Le considerazioni illustrate all'interno di questa ricerca costituiscono l'esito di una riflessione basata su un modello organico di città, che individuava nel recupero delle dinamiche formative storiche lo strumento per operare le trasformazioni necessarie al mutare delle sue condizioni.

Riconoscere una chiara idea di formazione della città, quale prodotto del rapporto paradigmatico tra tipo edilizio e morfologia urbana, costituisce il processo in virtù del quale spiegare la formazione, non soltanto di tessuti specialistici, ma anche di spazi pubblici e monumentali, così come le relazioni che ne strutturano la forma.

Una tra le questioni che la rilettura di tali esempi solleva riguarda infatti il rapporto tra l'idea di città nell'età contemporanea e l'idea di forma consegnataci dalla storia; in questa significativa relazione si può infatti intravedere quella necessità di ripensare la città odierna, individuabile non soltanto sulla base degli esempi che abbiamo analizzato ma riscontrabile in una più vasta tendenza analitica che, provenendo da diversi settori, sta ricercando all'interno dei processi formativi della città storica, quei principi che ne hanno definito il carattere di *locus*.

L'esperienza dello spazio nodale può assumere in questo senso un nuovo significato quale elemento semantico rappresentativo del rapporto della società con i suoi luoghi collettivi, e in definitiva della relazione tra la città contemporanea e quella tramandataci dalla storia.

L'origine del processo di annodamento è, come in tutti i fatti architettonici, legato ad una natura antropica, che fa sì che una mutata necessità urbana produca nel tempo una modificazione all'interno degli organismi edilizi. Questo carattere ha informato il principio per cui l'abitazione, ad un certo punto della storia, ha smesso di essere semplice elemento connettivo per rivendicare un ruolo primario nella strutturazione della forma urbana e nella espressione dei caratteri urbani: ad essa è stato demandato il compito di declinazione monumentale dei luoghi e la formazione degli spazi di massima densità collettività. Un tempo elemento fondamentale della forma urbana, lo spazio monumentale ha, a sua volta, visto decrescere negli anni la sua importanza, in particolar modo nel mondo occidentale, mantenendo unicamente quelle valenze legate alla sfera della memoria.

Al contrario, una vasta categoria di organismi specialistici, slegati dall'idea di tessuto, ne ha assunto la sintassi e le funzioni, sostenuta da un mutato sentire della società -oggi tuttavia declinante- più attratta dalla spettacolarizzazione del contenitore, che dall'ambito celebrato nel contenuto. Alle nostre città, che hanno smesso di rappresentarsi all'interno di spazi collettivi, sono rimasti perlopiù monumenti impropri costruiti da privati, molte volte da brand commerciali, gli unici che hanno raccolto l'iconologia del monumento, trasferendo tuttavia il significato di celebrazione, dalla sfera civica e sociale alla sfera estetizzante dell'autocelebrazione. E questo rappresenta il contrario di ciò per cui si sono sviluppati gli spazi nodali, che come abbiamo visto hanno avuto origine da una necessità in primo luogo umana.

Il progetto di annodamento possiede al contrario un interesse speciale proprio per via del significato di proposta urbana che contiene, la capacità di costituire un insieme organicamente armonico e architettonicamente unitario in grado, non soltanto di strutturare i processi di trasformazione della città esistente, ma anche di porre le premesse per un suo organico sviluppo futuro. L'interesse teorico che una tale proposta è in grado di apportare è piuttosto singolare in quanto implica la creazione di un recinto architettonico regolare gerarchicamente strutturato in grado di definire in modo organico lo spazio collettivo, oggi il più delle volte indefinito e frammentario, riannagliando all'interno di uno strumento regolatore, anche i brani di tessuto costruiti senza logiche di piano. La città moderna necessita di nuove piazze, spazi dove si possano manifestare le aspirazioni della *civitas*; per questo motivo è importante esplorare tanto gli esempi contemporanei, quanto le dinamiche ed i processi che hanno regolato la formazione della città storica e che potrebbero suggerire, per le piazze future, quelle soluzioni, richieste da ampi settori della collettività.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Per il Capitolo I

- Ragon J.M., *Rituel du grade de compagnon*, Parigi, Teissier et Cie, Libraires-Editeurs, 1860.
- Leland Locke L., *The ancient quipu or peruvian knot record*, New York, The Ancient Museum of Natural History, 1923.
- Salas A.M., *Las armas de la conquista*, Buenos Aires, Emecè, 1950.
- Graves R., *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1954.
- Wachsmann K., *Una svolta nelle costruzioni*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Kerényi K., *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- Riegl A., *Problemi di stile*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Gardiner A., *La civiltà egizia*, Torino, Einaudi, 1971.
- Coomaraswamy A.K., *Sapienza orientale e cultura occidentale*, Milano, Rusconi, 1975.
- Eliade M., *Le Cahier de l'Herne*, a cura di Tacou C., Parigi, 1978, n.13, p. 76.
- Eliade E., *La prova del labirinto*, Milano, Jaca Book, 1979.
- Conklin, W.J., *The Information System of the Middle Horizon Quipus*, in "Annals of the New York Academy of Sciences", 1982, vol. 385, pp. 261-281.
- de Rachewiltz B., *I miti egizi*, Milano, 1983.
- Calvino I., *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1984.
- Animato C., Miccinelli C., *Quipu. Il nodo parlante dei misteriosi Incas*, Genova, ECIG, 1989.
- Hocke G.R., *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea*, Roma, Theoria, 1989.
- Eliade E., *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1990.
- Quitzsch H., *La visione estetica di Semper*, Milano, Jaca Book, 1991.
- Idel M., *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, Milano, Jaca Book, 1992.
- Semper G., *Lo Stile*, Bari, Laterza, 1992.
- Eliade M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 1993.
- Belpoliti M., Kantor J.M.(a cura di), *Nodi*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.

- Cognetti G., *L'Arca perduta. Tradizione e critica del moderno in René Guénon*, Firenze, A. Pontecorboli, 1996.
- Laurencich Minelli L., *La scrittura nell'antico Perù*, Bologna, Clueb, 1996.
- Chebel M., *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione*, Roma, Archeios Edizioni, 1997.
- Fanelli M.C., *Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*, San Marino, Il Cerchio, 1997.
- Satori B., *Shintoismo*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Pacilio M., *Conoscenza tradizionale e sapere profano. René Guénon critico delle scienze moderne*, Padova, Edizioni di Ar, 1998.
- Ferrari A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999.
- Segalen V., *Le isole dei senza memoria*, Roma, Meltemi, 2000.
- Conklin, W.J., *A Khipu Information String Theory*, in Quilter J., Urton G. (eds.), *Narrative Threads: Accounting and recounting in Andean Khipu*, Austin, University of Texas Press, 2002, pp. 53-86.
- Animato C., Miccinelli C., *Nerofumo. La doppia ombra del gesuita maledetto*, Milano, Sperling & Kupfer, 2003.
- Conty P., *Labirinti. L'affascinante storia dei labirinti, il loro significato, la chiave segreta che ne svela l'energia*, Casale Monferrato, Editore Piemme, 2003.
- Emmer E., *Mathland. Dal mondo piatto alle ipersuperfici*, Torino, Testo & Immagine, 2003.
- Pärssinen M., *Tawantinsuyu. El estado inca y su organización política*, Lima, IFEA/Fondo editorial de la Pontífica Universidad Católica del Perú, 2003.
- Idel M., *Mistici messianici*, Milano, Adelphi, 2004.
- Colonnese F., *Il labirinto e l'architetto*, Roma, Kappa, 2006.
- Gaudí A., *Scritti*, a cura di Mercader L., Milano, Mondadori Electa, 2006.
- Villani P. (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Padova, Marsilio, 2006.
- Fallacara G., *Verso una progettazione stereotomica*, Roma, Aracne, 2007.
- Violi A., *Capigliature. Passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Milano, 2008.
- Canfield M.L., Minarelli E. (a cura di), *Esplorare l'invisibile-Ascoltare l'inaudito. La ricerca poetica di Jorge Eduardo Eielson, antologia verbovoco-visuale 1949-1998*, Firenze, Centro Studi Jorge Eielson, 2014.
- Canfield M.L., Ciabatti A. (a cura di), *Jorge Eielson. Gesti ancestrali e forme attuali / Gestos ancestrales y formas actuales / Ancestral gestures and present-day forms*, Firenze, Centro studi Jorge Eielson, 2014.

Per il Capitolo II

García Soriano J., *El teatro universitario y humanístico en España; estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Toledo, Talleres tipográficos de R. Gómez, 1945.

Ricard R., *La Plaza Mayor en España y en América española. Notas para un estudio*, in “Estudios Geográficos”, Madrid, 1950, anno XI, n. 39.

Kubler G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, in *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1957, vol. XIV.

Ducasse J., *Des ambans ou auvans, rues couvertes des bastides*, in “Revue historique et archéologique du Libournais”, 1960, n. 97, pp. 65-80.

Astengo G., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, a cura di AA.VV., Venezia, Sansoni, 1966, vol. XIV, s.v. “urbanistica”.

Sica P., *Storia dell'Urbanistica. Il Settecento*, Bari, Laterza, 1966.

Morales Padrón, F., *Los corrales de vecinos de Sevilla*, Siviglia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1974.

Grassi G., *Nota sobre la arquitectura rural*, in “2C: Construcción de la Ciudad”, 1977, n. 10, pp. 58-59.

Rodríguez G. de Ceballos A., *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1977.

Bonet Correa A., *Le concept de plaza en Espagne depuis le XVIe S.*, in AA.VV. (a cura di), *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*, Colloque interdisciplinaire, Madrid. Casa de Velázquez, 28 Octubre 1976, Parigi, E. de Boccard, 1978.

Bonet Correa A., *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978.

Higounet C., *Les bastides du Périgord. Une révision*, in “Recherches sur l'histoire de l'occupation du sol du Périgord”, Parigi, CNRS, 1978, pp. 101-110.

Rebecchini M., *Il fondamento tipologico dell'architettura: teoria e significato del tipo*, Roma, Bulzoni, 1978.

Vayssiere B., *La Plaza Mayor dans l'urbanisme hispanique. Essai de typologie*, AA.VV. (a cura di), *Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique*, Colloque interdisciplinaire, Madrid. Casa de Velázquez, 28 Octubre

1976, Parigi, E. de Boccard, 1978, pp. 43-77.

Marín de Terán L., *Sevilla. Centro urbano y barriadas*, Siviglia, Excmo Ayuntamiento, 1980.

Higounet C., *La place dans les bastides médiévales*, in “Plazas et sociabilité en Europe et Amérique latine”, Parigi, Publications de la Casa de Velasquez, 1982, pp. 119-129.

Pita Andrade J.M., *La arquitectura del siglo XVII; la concreción del barroco castellano*, in Pijoan J., *Summa Artis*, Madrid, Espasa, 1982, vol. XXVI.

Quirós Linares F., *Patios, corrales y ciudadelas. Notas sobre viviendas obreras en España*, in “Eria”, 1982, n 3, pp. 3-34.

Cao U., Altarelli L., Chiarini C., Del Vecchio M., Petrini S., *L'isolato come tema. Progetti per il quartiere Esquilino*, Roma, Kappa, 1983.

Geist, J.F., *Arcades: The History of a Building Type*, Cambridge: MIT Press, 1983.

Tafuri M., *Venezia e il rinascimento. Religione scienza e architettura*, Torino, Einaudi, 1985, pag. 9. Carbonari M., Falasca C.C., *Residenze e fenomenologia urbana*, Firenze, Alinea, 1987.

Lauret A., Malebranche R., Séraphin G., *Bastides: villes nouvelles du Moyen Age*, Tolosa, Editions Milan, 1988.

Lemoine B., *Les passages couverts en France*, Parigi, Delegation a l'action artistique de la ville de Paris, 1989.

Summerson J., *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1990.

Tarres Chamorro J., Benvenuty Cabral I., *Corrales de Sevilla*, Sevilla: Instituto Municipal de Juventud y Deporte, 1990.

Ferrer Valls V., *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe III*, Londra, Tamesis Books, 1991.

Macías Minguéz M., *La ciudad perdida: corrales y casas de vecindad*, in “Aparejadores”, 1992, n° 42, pp. 19-22.

Bernard G., *L'aventure des Bastides du Sud-Ouest*, Edition Privat, 1993.

Navascués Palacio P., *La Plaza Mayor en España*, in “Cuadernos de Arte Español”, 1993, pp. 4-31.

Morgado Giraldo R., *Corrales y patios de vecinos de Triana*, Siviglia, Ricardo Morgado, 1994.

Morgado Giraldo R., *Los corrales y patios de Triana. Perspectivas psico-antropológicas*, in “Demófilo”, 1994, n 11, pp. 133-150.

De Moncan P., *Le guide Les passages couverts de Paris*, Biarritz, éd. du Mécène, 1996.

Montoto L., *Los corrales de vecinos. Costumbres populares andaluzas*, Sevilla, Castillejo, 1996.

Strappa G., Di Giorgio G., Del Bufalo M., *Palazzi storici delle Poste italiane*, Milano, Franco Maria Ricci, 1996.

García Gómez F., *La desaparición de una tipología doméstica: los últimos corralones malagueños*, in "Boletín de Arte", 1997, n 18, pp. 171-198.

Duborg J., *Histoire des Bastides de Midi-Pyrénées*, Bordeaux, Edition Sud-Ouest, 1997.

Martínez Portilla I.M., *En torno al patio. Breve acercamiento a las casas de vecinos del barrio de 'La Viña'*, in "Cádiz. Demófilo", 1997, n 24, pp. 229-244.

Garrigou Grandchamp P., *L'architecture domestique des bastides périgourdines aux XIIIe et XIVe siècles*, Congrès archéologique de France, Périgord, 1998, Paris: Société Française d'Archéologie, 1999.

Giedion S., *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 1998.

Hilberseimer L., *Hallenbauten*, Napoli, Clean, 1998.

Rincón García W., *Plazas de España*, Madrid, Ed. Espasa Calpe S.A., 1998.

Gómez J.A., *Historia visual del escenario*, Madrid, La Avispa, 2000.

Delorme J.C., Dubois A.M., *Passages couverts parisiens*, Parigi, Parigramme, 1986, Fondation EDF, catalogue de l'exposition Paris-Passages, 2002.

Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo, 2002.

Courtés G., *Les plus beaux villages de Gascogne*, Bordeaux, Edition Sud-Ouest, 2003.

Romano M., *Costruire le città*, Milano, Skira, 2004.

Dolores García Ramos M., *Pasado y presente de la Plaza de la Corredera de Córdoba*, in "Espacio, Tiempo y Forma", Serie VII, 2005-2006, pp. 85-108.

Lovero P., *Un interno di "famiglia". La strada porticata*, in AA.VV., Atti del XIV Seminario di Camerino, La Spezia, Agorà, 2005.

Fiorese G., *Sussidiario di Architettura*, Cuneo, Araba Fenice, 2007.

Aldini S., *Monpazier: geometria e metrologia dell'impianto urbano*, in Guidoni E. (a cura di), *Città nuove medievali: San Giovanni Valdarno, la Toscana, l'Europa*, Roma, Bonsignori editore, 2008.

Alfano N., *Città e case: Racconti di morfologia urbana*, Palermo, Sellerio, 2008.

Benjamin W., *I "passage" di Parigi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2010.

Freud S., *Il disagio della civiltà*, a cura di Finelli R. e Vinci P., Roma

Newton Compton, 2010.

Venturi R., Scott Brown D., *Learning from Las Vegas*, Macerata, Quodlibet, 2010.

Purini F., *Tra parte e frammento*, in Bisogni S. (a cura di), *Op. cit.*, Napoli 2011, pp. 316-320.

García Aguilar, *Teatro español de los siglos XVII i XVIII*, in “Portal Sen-SigOro”. Sentido(s) de la Literatura del Siglo de Oro, 2013.

Laroche S., *L'architecture commerciale à l'usage des villes: ambiances, pratiques et projets*, tesi di dottorato, Architecture, aménagement de l'espace, Université de Grenoble, 2014.

Per il Capitolo III

Urmeneta, J.T., *Disposiciones Legales y Municipales para la Construcción de Edificios*, Santiago, La Imprenta Diener, 1915.

Perret A., *Contribution à une théorie de l'architecture*, Parigi, Cercle d'Études Architecturales Chez A. Wahl, 1952.

Jankowski S., *MDM, Marszałkowska, 1730-1954*, Varsavia, Czytelnik, 1955.

Maretto P., *L'edilizia gotica veneziana*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1960.

Wachsmann K., *Una svolta nelle costruzioni*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Muratori S., *Architettura e Civiltà in crisi*, Roma, Centro studi di storia urbanistica, 1963.

Klaus Koenig G., *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze, Libreria fiorentina, 1963.

Szwankowski E., *Ulice i place Warszawy*, Varsavia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963.

Argan G.C., *Progetto e destino*, Milano, Il saggiatore, 1965.

Aymonino C., *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, Venezia, Cluva ed, 1965.

Grassi G., *La costruzione logica dell'architettura*, Venezia, Marsilio, 1967.

Chermayeff S., Alexander C., *Spazio di relazione e spazio privato*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

Focillon H., *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1972

Dardi C., *Il gioco sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Venezia, Marsilio, 1973.

Brandi C., *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, 1974.

Middleton R., Watkin D., *Architettura Moderna*, Milano, Electa, 1977

Garulo, J., *Valencia en la mano o sea manual de forasteros. Guía cierta y segura*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1979.

Caniggia, G. Maffei, G.L., *Composizione architettonica e tipologia edilizia. Lettura dell'edilizia di base*, Venezia, Marsilio, 1979.

Brown J., Elliot J.H., *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.

- Caniggia G., *Strutture dello Spazio Antropico*, Firenze, Alinea, 1981.
- Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 1981.
- Krier R., *Lo spazio della città*, Milano, Clup, 1982.
- Hermann W., *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, Londra, Zwemmer, 1985.
- Farinati V., Teyssot G. (a cura di), *Dizionario storico di architettura*, Venezia, Marsilio, 1985.
- Almeida Vieira de P.; *A Arquitectura Moderna em Portugal*, in "História da Arte em Portugal", Edições Alfa, Lisboa, 1986, vol. 14, pp.127-128.
- Castells M., *La ciudad y las masas: sociología de los movimientos sociales urbanos*, Madrid, Alianza, 1986.
- Serlio S., *I sette libri dell'architettura*, nell'edizione presso gli eredi di Francesco dei Franceschi senese, Venezia, 1600; rist. anast., Bologna, Arnoldo Forni, 1987.
- Gravagnuolo B. (a cura di), *Gottfried Semper. Architettura arte e scienza*, Napoli, Clean, 1987.
- Piñón J., *Los orígenes de la Valencia moderna. Notas sobre la reedificación urbana de la primera mitad del siglo XIX.*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1988.
- Borsi F., *Bramante*, catalogo critico, Milano, Electa, 1989.
- Zucchi C., *L'architettura delle corti Milanesi 1535-1706*, Milano, Electa, 1989.
- Eliash H., Moreno M., *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965. Una realidad múltiple*, in "Serie Arte/ Arquitectura", Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.
- Consonni G., *L'internità dell'esterno: scritti su l'abitare e il costruire*, Milano, Clup, 1989.
- Strappa, G., *Tradizione e innovazione nell'architettura di Roma capitale (1870-1930)*, Roma, Kappa Edizioni, 1989.
- Cappelli, A. (2004) *Roma prima Roma dopo Roma*, Roma, Kappa, 1989.
- Martí Arís C., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano, Ed. CLUP, 1990.
- Passeri A., *Il complesso del Don Bosco a Roma*, in "Dossier di urbanistica e cultura del territorio", aprile-giugno 1990, n. 10, pp. 58-81.
- Rowe C., *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli, 1990.
- Herrmann W., *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano, Electa, 1990.
- Cordeiro G., Ferreira, F. (a cura di), *José Luís Monteiro na Arquitectura*

da Transição do Século, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1990.

Ugo V. (a cura di), *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo 1990.

De Michelis M., *Heinrich Tessenow. 1876-1950*, Milano, Electa, 1991.

Ugo V., *I luoghi di Dedalo: elementi teorici dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991.

Acciaiuoli M., *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes "re-stauração" e "celebração"*, tesi di dottorato, Lisbona, FCHS, Universidade Nova de Lisboa, 1991, vol. 1.

Barbieri F., *Andrea Palladio, Architetture Palladiane: dalla pratica del cantiere alle immagini del trattato*, Vicenza, Neri Pozza, 1992.

Aymonino C., *Origini e sviluppo della città moderna*, Padova, Marsilio, 1993.

Fernandes, J.M., *Arquitectura Modernista em Portugal 1890-1940*, Lisbona, Gradiva, 1993.

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

Strappa, G., *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*, Bari, Dedalo, 1995.

Rossi A., *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1996.

Zanini P., *Significati del confine: i limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Mondadori, 1997.

C. Cooper M., Francis C. (a cura di), *People places: Design Guidelines for urban open spaces*, New York, John Wiley and Sons, 1998.

Laugier M.A., *Essai sur l'architecture*, Parigi, Duchesne, 1753, p. III; ed it. a cura di Ugo V., *Saggio sull'architettura*, Palermo, Aesthetica, 1998.

Fernandes, J. M. (a cura di), *Luís Cristino da Silva Arquitecto*, catalogo de exposição, Lisbona, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Aymonino C., *Il significato delle città*, Venezia, Marsilio, 2000.

Grassi G., *Scritti scelti 1965-1999*, Milano, Franco Angeli, 2000.

Martì Aris C., *Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico*, in Neri R., Viganò P. (a cura di), *La modernità del classico*, Venezia, Marsilio, 2000.

Monestiroli A., *La metopa e il triglifo, nove lezioni di architettura*, Roma, Laterza, 2001.

Gros P., *L'architettura romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero*, trad.it., Milano, Longanesi, 2001

Coppo S., Davico P. (a cura di), *Il disegno dei portici a Torino. Architettura e immagine urbana dei percorsi coperti da Vitozzi a Piacentini*, Torino, CELID, 2001

- Giedion S., *Lo spazio in architettura: Grecia, Roma e la contemporaneità*, Palermo, Flaccovio editore, 2001.
- Ballart J., *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona: Ariel, 2002.
- Benevolo L., Albrecht B., *Le origini dell'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- Almeida Vieira de P., *Arquitectura do Estado Novo*, Lisbona, Livros Horizonte, 2002.
- Bogoni B., *Internità della soglia : il passaggio come gesto e come luogo*, tesi di dottorato, Politecnico di Milano, 2003.
- Fernandes, J. M., *Arquitecturas do Estado Novo / Português Suave*, Lisbona, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003.
- Tessenow H., *Osservazioni elementari sul costruire*, a cura di G. Grassi, Milano Franco Angeli, 2003.
- Guidarini S., *Il mutevole concetto di tipo: studi sulla tipologia edilizia, l'architettura, la città*, Milano, Libreria CLUP, 2003.
- Strappa, G., Ieva, M., Di Matteo, M.A., *La città come organismo. Lettura di Trani alle diverse scale*, Bari, Mario Adda Editore, 2003.
- Boido C., Davico P., *Il disegno delle piazze porticate in piemonte*, Torino, CELID, 2004.
- Moneo R., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, a cura di Vitale D., Torino, U. Allemandi, 2004.
- Argenti M. (2005), *Adalberto Libera, l'insula INA - Casa al Tuscolana*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 2005, n. 117.
- Werner Huber, *Warschau - Phönix aus der Asche. Ein architektonischer Stadtführer Köln*, Verlag Böhlau, 2005.
- Gehl, J., *Life Between Buildings: Using Public Space*, New York, Van Nostrand Reinhold, 2006.
- Edwards B., *Courtyard housing: past, present and future*, Abingdon: New York, Taylor & Francis, 2006.
- Purini F., *Comporre l'architettura*, Bari, Laterza, 2006.
- Mainini G., *La casa e la città*, Napoli, Esi, 2006.
- Strappa, G., *Lettura e progetto dell'organismo urbano di La Valletta*, Bari, Polibapress, 2006.
- Ferraris M., *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani, 2007.
- Albiero R., Coccia L., *Abitare il recinto. Introversione dell'abitare contemporaneo*, a cura di Gabbianelli A., Roma, Gangemi, 2008.
- Eisenman P., *La base formale dell'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2009.
- Zieliński J., *Realizm socjalistyczny w Warszawie*, Warszawa, Fundacja

Hereditas, 2009.

Grella G., *La transizione tra interno ed esterno nell'architettura contemporanea. Contesto e spazio architettonico*, Roma, Gangemi, 2010.

Bisogni S. (a cura di), *Ricerche in architettura - La Zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2011.

Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

Bianchini M., *Chile, memorias de La Moneda. La (re) construcción de un símbolo político*, Madrid, UAM-IEPALA, 2012.

Consonni G., *La bellezza civile. Splendore e crisi della città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2013.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

pag	12	Concatenazione leonardesca
»	16	Blasoni di famiglie giapponesi
»	17	Intrecci
»	20	Modelli di Knot gardens-giardini di nodi del XVII secolo
»	26	Annodamento “a bottone” cinese
»	30	Giardini di nodi Tudor
»	34	Il quipu, da Guaman Poma de Ayala, <i>Nueva Coronica y Buen Gobierno</i> , 1615
»	36	Annodamenti nei quipu
»	40	Facciata della tomba di Mida, da G. Semper, <i>Der Stil</i> , 1860
»	46	Joseph Kosuth “Ludwig Wittgenstein_Remarks on the Foundations of Mathematics”, 2015
»	50	Leon Krier “House for Colin Rowe”, 1975
»	54	Leon Krier “Difficult Access to O.M.U”, 1975
»	56	Bernard Tschumi “The Manhattan Transcripts”
»	60	John Enright “Connection Points”, da <i>Konrad Wachsmann Reconsidered Exhibition. Analytical Drawings and Models</i> , 2010
»	64	“Konrad _Wachsmann_Architecture_d’Aujourd’hui”
»	68	Palazzo di Caprarola, spaccato assonometrico
»	74	Corral de Comedias di Almagro
»	77	Tipi di organismi, da G. Strappa, <i>Unità dell’organismo architettonico</i> , 1995
»	79	Il palazzo di Diocleziano a Spalato, dal rilievo prospettico del restauro di Herbrard
»	80	L’organismo architettonico: il palazzo romano, da M.G. Corsi ni, <i>Palazzi Romani Luogo e linguaggio</i> , 2004
»	82	Corral de Comedias, prospettiva e sezioni
»	87	L’interno del teatro Swan di Londra in uno schizzo di De Witt, 1596
»	87	Globe Theatre di Londra. Assonometria
»	88	Plaza Mayor de Chinchòn, pianta e prospetti principali,

- da AA.VV., *Forum et Plaza Mayor dans le mond Hispanique*, 1978
- » 90 San Carlos del Valle (Ciudad Real), pianta e dei prospetti
da AA.VV., *Forum et Plaza Mayor dans le mond Hispanique*, 1978
- » 92 Un Tulou, abitazione tradizionale collettiva fortificata del po
polo degli Hakka, nella Cina meridionale
- » 96 Tipi di organismi “a patio” dell’architettura sivigliana,
da 2C: *construcción de la ciudad*, 1978
- » 101 Prospetto della Plaza Mayor di Tembleque in un disegno di
Albert Laprade
- » 104 *Corrales*, da 2C: *construcción de la ciudad*, 1978
- » 106 Lonja de contratación, da 2C: *construcción de la ciudad*, 1978
- » 108 Galeries St. Hubert a Bruxelles, da J.F. Geist,
Arcades: The History of a Building Type, 1983
- » 110 Galleria Mazzini, Genova
- » 113 Formazione dei *passages* parigini. Disegno dell’autore
- » 115 Rapporto tra morfologia urbana e annodamento nei casi di
Santiago del Cile, Parigi e Istanbul. Disegno dell’autore
- » 116 Morfologia dei *passages* di Istanbul. Ridisegno dell’autore
- » 119 Modello teorico del processo formativo dell’annodamento
urbano. Disegno dell’autore
- » 128 Passage de L’Aia. Configurazione iniziale (1900) e dopo
l’ampliamento del 1966
- » 130 Prospetti interni di alcuni *passages*, da J.F. Geist,
Arcades: The History of a Building Type, 1983
- » 134 Passage du Caire, assonometria
- » 136 La piazza di Montpazier, disegno di Cecil Stewart
- » 138 Morfologia dei principali tipi di *bastides*
- » 141 Protoannodamenti.
Rapporto tra percorsi territoriali e spazio nodale.
Disegno dell’autore
- » 142 Protoannodamenti.
Configurazioni morfologiche nelle *bastides* principali dove il
fenomeno è presente. Disegno dell’autore
- » 143 Protoannodamenti.
Relazione tra percorsi territoriali e annodamento nelle
bastides principali dove il fenomeno è presente.
Disegno dell’autore
- » 145 Protoannodamenti.
Processo formativo dell’annodamento. Disegno dell’autore
- » 147 Protoannodamenti.
Fasi formative dell’annodamento. Disegno dell’autore
- » 148 Protoannodamenti.

		Fasi formative dell'annodamento. Disegno dell'autore
»	148	Piazza di Monpazier, prospetti principali e montaggio catastale
»	149	Piazza di Monpazier, angolo della piazza
»	150	Plaza Mayor di Almagro, da AA.VV., <i>Forum et Plaza Mayor dans le mond Hispanique</i> , 1978
»	152	Chinchòn. Planimetria con evidenziati il percorso territoriale e l'annodamento
»	155	Plaza Mayor di Tembleque, da AA.VV., <i>Forum et Plaza Mayor dans le mond Hispanique</i> , 1978
»	156	Lorenzo Quirós "Ornato de Plaza Mayor con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid"
»	162	Caratteri morfologici distintivi dell'annodamento territoriale. Disegno dell'autore
»	166	Organismo territoriale. Piazza San Marco a Venezia
»	170	Evoluzione della parete ritmica. Disegno dell'autore
»	176	Salvatore Bisogni "Studi su Montecalvario a Napoli (Campania)", 1973
»	180	Vigevano, Piazza Ducale, montaggio catastale
»	184	Nowa Huta, modello raffigurante il progetto originario
»	188	Nowa Huta, planimetria generale
»	190	MDM, vista del complesso in costruzione
»	194	Don Bosco. Foto dell'autore
»	202	Barrio Civico
»	208	MDM. Vista del complesso in costruzione
»	212	Plaza Mayor di Ocaña, da AA.VV., <i>Forum et Plaza Mayor dans le mond Hispanique</i> , 1978
»	215	Salvatore Bisogni "Studi su Montecalvario a Napoli (Campania)", 1973
»	219	Recinti urbano-territoriali. Disegno dell'autore
»	222	Place des Vosges

