



DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

“I fiumi mi han sempre attirato. Il fascino è forse in quel loro continuo passare rimanendo immutati, in quell' andarsene restando, in quel loro essere una sorta di rappresentazione fisica della storia, che è, in quanto passa. I fiumi sono la Storia.”

T. Terzani,
Buonanotte Signor Lenin, 1992

“Gli edifici accompagnano l'umanità fin dalla sua preistoria. Molte forme d'arte si sono generate e poi sono morte. [...] Ma il bisogno dell'uomo di una dimora è ininterrotto. L'architettura non ha mai conosciuto pause. La sua storia è più lunga di quella di qualsiasi altra arte. [...] Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi: in modo tattico e in modo ottico.”

W. Benjamin,
L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, 1966

Teodora Piccinno M.M. / Immagini di città sul fiume

Immagini di città sul fiume

Carattere percettivo e analogie visive dei fronti urbani fluviali

Sapienza - Università di Roma
DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto
Scuola di Dottorato in Scienze dell'Architettura
Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e Progetto
Coordinatore : Prof. Antonino Saggio

Dottoranda: Teodora Maria Matilda Piccinno
Ciclo XXX°
Curriculum B

Tutor: Prof.ssa Nicoletta Trasi - Prof. Roberto Secchi

La copertina è liberamente ispirata da:
S. PETHORIAN, *E in mezzo il fiume. A piedi nei due centri di Roma*, Editori Laterza, Bari, 2010.

Immagini originali tratte da:
- JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, *Pioggia, vapori e velocità*, 1844, olio su tela, Londra, National Gallery.
- ARMAND GUILLAUMIN, *La Senna a Charenton*, 1878, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.
- JOHANN BARTHOLOMÄUS JONGKIND, *La Senna a Notre Dame*, 1864, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.



DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

Sapienza - Università di Roma
DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto
Via Flaminia 359, 00196 Roma
Direttore del Dipartimento: Prof. Orazio Carpenzano

Scuola di Dottorato in Scienze dell'Architettura
Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e Progetto XXX Ciclo
Coordinatore del Dottorato di Ricerca: Prof. Antonino Saggio

Tesi di Dottorato
IMMAGINI DI CITTÀ SUL FIUME
Carattere percettivo e analogie visive dei fronti urbani fluviali

Dottoranda:
Teodora Maria Matilda Piccinno,
Ciclo XXX°,
Curriculum B

Tutor: Prof.ssa Nicoletta Trasi - Prof. Roberto Secchi

Roma, Gennaio 2018

COLLEGIO DOCENTI

Antonino Saggio
Maurizio Bradaschia
Orazio Carpenzano
Alessandra Criconia
Alessandra De Cesaris
Fabrizio De Cesaris
Paola Veronica Dell'Aira
Gianluca Frediani
Cherubino Gambardella
Anna Giovannelli
Andrea Grimaldi
Antonella Greco
Paola Gregory
Filippo Lambertucci
Renzo Lecardane
Domizia Mandolesi
Renato Partenope
Piero Ostilio Rossi
Simona Salvo
Zeila Tesoriere
Nicoletta Trasi
Graziano Maria Valenti
Nilda Maria Valentin

MEMBRI ESTERNI

Lucio Altarelli
Lucio Barbera
Alessandra Capanna
Massimo Del Vecchio
Luciano De Licio
Giorgio Di Giorgio
Hassan Osanloo
Marcello Pazzaglini
Franco Purini
Antonella Romano
Guendalina Salimei
Roberto Secchi
Massimo Zammerini

Immagini di città sul fiume

Carattere percettivo e analogie visive dei fronti urbani fluviali

Dottoranda: Teodora Maria Matilda Piccinno / Tutor: Prof. Nicoletta Trasi - Prof. Roberto Secchi

La cosa più difficile da vedere è ciò che è davanti ai vostri occhi.
Johann Wolfgang Goethe

Indice

p. XIII	Premessa – Manifesto: Pensare per immagini
XVII	<i>Approccio alla ricerca e obiettivi</i>
XIX	<i>Strumento critico</i>
XXI	<i>Metodo</i>

ISTRUZIONI PER L'USO

Parte Prima

25	Carattere percettivo dell'immagine
27	1.1 Per un'ipotesi di lettura semiotica del fronte urbano fluviale
31	1.2 Vedere e pensare l'immagine a distanza
35	1.3 L'esperienza percettiva diretta
41	1.4 Estetica dell'esperienza visiva e percettiva in movimento

A DISTANZA

Parte Seconda

49	Sulla genesi delle città dipinte sul fiume
51	2.1 Sulla genesi antica dell'immagine fra città e fiume
55	2.2 Il ritratto della città medievale e del fiume
59	2.3 L'immagine della città europea fra Trattatistica, Topografia e Cartografia
69	Vedere e percepire a distanza: storia di una iconografia singolare dal Quattrocento
71	2.4 Rappresentazioni pittoriche della realtà fluviale
75	2.5 Fronti urbani sullo sfondo fluviale
85	2.6 Rivoluzioni percettive
89	2.7 Percezioni <i>en plein air</i>

		<i>Parte Terza</i>
97		Semiotica di due città sul fiume nel Novecento
103	3.1	Itinerario visivo per analogie fotografiche
	-	La città sul fiume
	-	La quota della città
	-	Le rive
	-	La facciata
	-	I porti
	-	La navigabilità
	-	I ponti
	-	Il fiume come macchina produttiva
	-	Modernità vs. Antichità
	-	Tra manutenzione e risanamento urbano
115	3.2	Cartoline fluviali
	-	La piena del Tevere vs. La crue de la Seine
116	3.3	Fotografare la società fluviale
	-	Eventi sulle rive
	-	Potere e Rappresentazione lungo il fiume
	-	Allegoria del potere
119	3.4	La percezione dell'ambiente fluviale
	-	Fonte d'ispirazione artistica
	-	La città nel fiume

IN MOVIMENTO

Parte Quarta

- 123 **Analogie visive e concettuali nel progetto di architettura lungo il fiume**
- 129 4.1 La contrapposizione all'immagine nella storia
- 144 4.2 Analogie visive
- 149 4.3 Sintassi: immagini di città sui fiumi oggi
- 208 4.4 Analogie concettuali

Parte Quinta

Retorica dell'immagine fluviale

- 213 Il processo della standardizzazione visiva
- 217 Breve glossario visivo per la pratica architettonica
- 229 Apparato normativo: Politiche di gestione delle Acque in Europa
- 235 Riferimenti Iconografici & Riferimenti Bibliografici
- 251 Ringraziamenti

Premessa

Approccio alla ricerca e obiettivi

Strumento critico

Metodo

Manifesto : PENSARE PER IMMAGINI

L'OBIETTIVO NELLA VISIONE

Paesaggi dispersi

“Sembra che nessuno mi conosca / tutti mi passano accanto”.

Questo pensiero mi passa sovente per la testa quando esco per fotografare i paesaggi o meglio quelli che definiamo “nuovi paesaggi”. Ma anche ogni persona che li attraversa e li abita, di tanto in tanto, penserà a questo, insieme ad un senso di impossibilità a conoscere, a comprendere, rappresentare o amare questi luoghi, che sono diventati come per incanto misteriosamente sconosciuti.

Certamente le categorie della quantità, della ripetizione, della diversità e dell'identico si presentano come un geroglifico impossibile, una moderna “terra di Babele” intercambiabile e indecifrabile, e non esistono parole o definizioni possibili che lo rappresentino.

Forse per questo io affido a frammenti dispersi, intuizioni, piccoli mutamenti della luce, all'evidenza di un colore, al particolare di una facciata, ad un suono o ad un odore raccolto, il compito di trasformarsi in piccole certezze, un insieme di punti da unire tra di loro per tracciare un itinerario possibile, come fossero i sassi di Pollicino, **per ritrovare una strada.**

Alla fine i luoghi, gli oggetti, le cose o i volti incontrati in questi paesaggi, aspettano semplicemente che qualcuno li guardi, li riconosca, e non li disprezzi relegandoli negli scaffali dello sterminato “supermarket dell'esterno”. **Questi paesaggi**, che appartengono al nostro esistere, forse **chiedono di non essere confinati nella modernità**, nei deserti o nelle terre desolate, e per questo **aspettano da noi nuove parole o figure**, perché quelle che conosciamo sono troppe usurate e incapaci di comprenderli, perché il paesaggio di cui parliamo, luogo del presente, si trasformi e non rimanga il luogo di nessuna storia e nessuna geografia.

Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*



▲ Luigi Ghirri, *Roma*, 1978, diapositiva 24x36

La foto rappresenta una copia del Corriere della Sera, trovata per terra, in strada, aperta su una pagina dedicata alla critica di una mostra di Nadar e intitolata *Come pensare per immagini*, con l'occhiello *Una disputa su percezione e realtà*.

Approccio alla ricerca e obiettivi

Il presente lavoro ha per oggetto le immagini della città sul fiume – catturate lungo i fronti urbani fluviali – e riflette sul valore conoscitivo e percettivo che le stesse assumono nell'ambito della disciplina architettonica. Lo studio dell'azione dell'immagine è intesa come pratica di interpretazione critica delle trasformazioni materiali ed immateriali.

Le immagini – rappresentazioni pittoriche, topografiche o fotografiche – sono intese come strumento suppletivo quando non si è di fronte all'architettura e rappresentano il modo attraverso cui essa si presenta a noi. Walter Benjamin asserisce nella sua *Breve storia sulla fotografia* l'esistenza di due modi per fruire dell'architettura: attraverso l'uso e attraverso la percezione; e ancora, in modo tattico riferendosi al primo e in modo ottico riferendosi al secondo.

L'approccio alla ricerca considera l'utilizzo esclusivo del repertorio iconografico di immagini e non quello architettonico, il quale invece si compone di piante, prospetti, sezioni. Questi ultimi strumenti con cui l'architetto legge la città sul fiume non sono stati vagliati. Si è ritenuto utile provare a dimostrare che l'autonomia e la potenza espressiva dell'immagine siano in grado di restituire non solamente le trasformazioni immateriali¹ evinte dalle rappresentazioni ma anche le trasformazioni materiali che si sono succedute nel tempo e nello spazio lungo i fronti urbani fluviali.

Questa scelta operativa che la ricerca propone, introduce il ruolo dell'immagine come disciplina di studio e di indagine per affiancare gli strumenti architettonici nell'interpretazione critica del processo evolutivo della città; in questo caso specifico della città sul fiume.

La scelta operativa

Dunque l'immagine dei fronti urbani fluviali rintraccia le trasformazioni materiali ed immateriali. Per attuare il processo di conoscenza *a distanza*² nel tempo e nello spazio, restituendo la rappresentazione dell'architettura lungo il fiume, **l'immagine è intesa come un testo visivo³ e narrativo che, attraverso il filtro della sua percezione, riporta indicazioni, significati e rapporti che si sono potuti fruire di persona.** Quando l'uso benjaminiano dell'esperienza tattica viene meno, la fruizione si attua attraverso la percezione dell'immagine, in modo ottico. In questo senso, all'interno della ricerca presentata, le immagini così concepite sono divenute modelli da cui si sono conseguite riflessioni concettuali sul tema specifico in questione: i fronti urbani fluviali e la loro immagine.

Dagli anni Ottanta ad oggi il pensiero progettuale ha riposto particolare attenzione ai fronti urbani fluviali che nel corso del tempo ha subito consistenti evoluzioni e che,

¹ Per materiale ed immateriale si intende propriamente la messa a sistema, tramite l'approccio semiotico, di tutte quelle trasformazioni prodotte entrambe dall'uomo. La prima si riferisce alle modificazioni succedutesi nella cultura architettonica e nella pratica progettuale; le seconde si riferiscono invece alla dimensione del sensibile, alla percezione che l'uomo ha avuto nel tempo, al variare sociale nei confronti di quest'ambito della città.

² Più specificatamente per quanto concerne il concetto di *distanza*, ci si rifà ad una frase di Baudrillard sul «consumare il reale mediante l'anticipazione o retrospettivamente, in ogni caso a distanza». Mentre per quanto riguarda il concetto del *movimento*, esso nella visione della realtà e dello spazio è il mezzo principale per la fenomenologia sperimentale per attuare la fruizione attraverso l'esperienza sensibile diretta, dinanzi all'architettura.

³ Per testo visivo si intende l'immagine, sia essa un dipinto, una fotografia o un disegno di architettura, in grado di restituire un messaggio al pari della comunicazione verbale.

di conseguenza, sono diventati un laboratorio di sperimentazione. Una delle ragioni principali è da attribuire al fatto che i fronti fluviali delle città europee hanno risentito di tutte le trasformazioni avvenute un secolo prima con la Rivoluzione Industriale, le quali hanno portato ad un differente ruolo delle acque: accanto alla progressiva importanza quale fonte di energia è avvenuta una conseguente perdita del ruolo infrastrutturale a discapito della nuova via ferrata. In definitiva, questi due fattori hanno segnato un punto di svolta per la percezione di questo ambito di città e hanno portato a due diversi tipi di interpretazione degli spazi lungo il fiume.

Da una parte nel corso del Novecento i fiumi, soggetti al processo di industrializzazione, sono stati intaccati nella loro natura di risorsa ecologica. Gli spazi in prossimità dei corsi d'acqua hanno lasciato posto a opere di manutenzione e risanamento urbano per limitare il rischio idrologico e contrastare il degrado ambientale causato degli scarichi industriali. Il processo di depauperamento degli spazi fluviali si è sviluppato fino agli anni Ottanta quando proprio gli stessi spazi fluviali sono divenuti la fonte di rinnovo ambientale per molte città e, per tale motivo, oggetto di ricerca architettonica. Dall'altra la perdita di funzione dei porti e degli attracchi fluviali ha permesso una riconversione degli stessi in spazi pubblici dialoganti con il fiume. I fronti e le rive, come si vedrà soprattutto dalle immagini nel Novecento, venivano fruiti, ad esempio a Parigi, come luoghi di ritrovo e di incontro all'interno di un sistema di parchi e piazze, sia artificiale che naturale.

Parallelamente a queste due interpretazioni dal Nord Europa si è fatta strada, fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, la tendenza a sviluppare l'attività turistica lungo i fiumi, volta alla riscoperta del territorio e improntata sulla sostenibilità ambientale ed economica. Le vie d'acqua hanno iniziato dunque a cooperare con le altre infrastrutture creando una rete di relazioni umane e commerciali che ha portato allo sviluppo di una pianificazione urbana e territoriale fondata su strategie di recupero delle geografie locali e degli itinerari fluviali. Il processo di riuso della risorsa fiume ha condotto altresì ad un miglioramento della qualità della città e ad una crescente sensibilità ecologica, sostenuta inoltre da un crescente apparato normativo in materia di Ambiente dagli anni Settanta e in materia di Acque dagli anni Novanta.

In definitiva l'immagine della città ha finito per essere valorizzata e recuperata non solo lungo il fiume ma anche attraverso i suoi fronti urbani, i quali hanno portato all'interno del territorio urbano **un racconto visivo originale grazie a un lungo processo di trasformazioni materiali ed immateriali**. Gli esiti però di questa nuova immagine della città sul fiume hanno causato una proliferazione di atteggiamenti atti alla valorizzazione meramente economica delle aree tramite piastre commerciali e residenziali integrate con i parchi fluviali pubblici. I contesti e gli interventi di questo processo, seppur circoscritti, di modeste dimensioni e non di ampio respiro, hanno costituito un problema difficile da ignorare, proprio per la capacità degli stessi, di far perdere quella originalità e quella individualità propria di ogni contesto fluviale di ciascuna città.

Interpretazioni

Obiettivi

Pertanto gli obiettivi della ricerca sono due: per prima cosa si vuole dimostrare che, attraverso la lettura delle immagini della città sul fiume nel tempo, si può realizzare una conoscenza critica ed un'analisi dello spazio architettonico – estendibile ad altri ambiti della città - senza ricorrere agli strumenti propri della disciplina; per seconda cosa il lavoro intende riflettere sui fronti urbani fluviali con un nuovo approccio e realizzare una ricognizione storica e una inventariazione su un tema ampiamente dibattuto, ma mai inventariato da questo punto di vista.

Lo spunto della ricerca nasce infatti dalla constatazione che la **quarantennale pratica architettonica** – che ha visto anche nell'ambito fluviale delle città europee il laboratorio e l'officina attuativa del proprio pensiero – **ha prodotto interventi di rinnovo urbano con un linguaggio comune**. Esso è desunto dalle immagini poste in **analogia visiva** e restituisce una retorica progettuale, come si vedrà, omogenea, alla quale l'architettura si è affidata per pensare gli spazi e i fronti della città sul fiume senza offrire soluzioni specifiche per ogni luogo.

Il processo di assimilazione linguistica ha condotto ad un processo di standardizzazione visiva riconosciuta e convalidata dalla lettura di alcuni testi visivi, selezionati dall'autrice, dagli anni Ottanta ad oggi. In essi si ritrovano, difatti, le analogie visive dei progetti realizzati in molti contesti fluviali, da cui scaturiscono le analogie concettuali-progettuali che avvalorano questa tesi.

Strumento critico

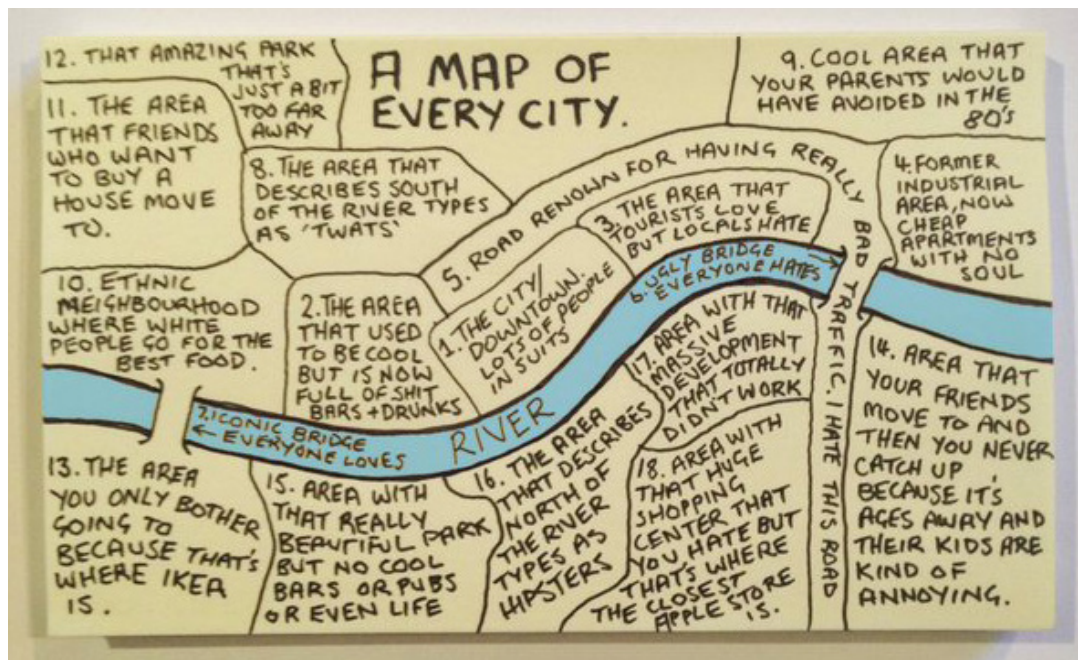
Rintracciare attraverso le immagini il linguaggio comune che ha portato alla standardizzazione visiva e compositiva, restituendo le trasformazioni materiali ed immateriali *a distanza*, richiede il confronto con temi e modalità che non concernono solo la disciplina architettonica. Per esaminare il carattere percettivo e visivo dell'immagine di architettura lungo il fiume si è dovuto ricercare uno strumento critico basato su due elementi fondamentali: la **teoria della semiotica** per leggere propriamente i testi visivi quali cartografie, rappresentazioni pittoriche e fotografie; le **teorie sulla fenomenologia della percezione**.

Teorie

L'immagine intesa come testo visivo si inquadra nella teoria semiotica generale messa a punto da Greimas nel suo testo *Semiotica figurativa e semiotica plastica*. Secondo tale teoria, dal testo visivo, inteso come portatore di segni, simboli e linguaggi, si evincono i contenuti al di là della sua stessa espressione, ovvero un significato e un significante.

L'approccio semiotico fa leggere, attraverso la constatazione delle immagini, tutto il sistema dei rapporti instauratisi fra gli oggetti visivi; in altre parole interpreta gli oggetti visivi come delle *icone*⁴. Nel nostro caso quest'ultime sono composte da tutti gli elementi che concorrono a formare il fronte urbano fluviale al di là della forma espressiva con la quale

⁴ Il concetto di icona nella semiotica visiva è stato ampiamente dibattuto. Per icona si intendono quegli oggetti contenuti nell'immagine che evocano un forte impatto visivo, che in questo caso sono rappresentati dai fronti urbani fluviali.



▲ Chaz Hutton, *A map of every city*, 2016, Instagram.

sono rappresentati. Il carattere visivo, l'iconicità dell'immagine, per la semiotica visiva «contamina le parole che si usano per descriverla; se verbale, contamina le immagini con le quali vogliamo raffigurarla»⁵.

L'iconicità⁶ dell'immagine fluviale esprime una potenza espressiva tale da racchiudere nel suo alveo sia la proiezione della maniera di percepirla, sia l'organizzazione del modo di conoscerla. È la pratica dell'esperienza diretta che ci ha portato a coglierla e ad elevarla come riferimento del nostro guardare. Un'immagine fluviale, che porta al suo interno il racconto visivo delle architetture lungo i fiumi, viene percepita con un'iconicità più marcata rispetto ad un'altra, in quanto essa è stata eletta attraverso un processo. L'iconicità è dunque la qualità di uno spazio e/o di un'architettura di avere un'alta possibilità evocativa, forte e riconoscibile, rispetto ai valori generati dal luogo e condivisi dall'osservatore stesso.

Il processo di lettura della corposa iconografia fluviale, che questa tesi propone, si rifa al metodo della semiotica visiva attraverso una consistente selezione di opere d'arte, effettuata dalla sottoscritta. Parte con le miniature medievali e la pittura di paesaggio rinascimentale, passa attraverso le vedute dei viaggiatori fino ai *Grand Tours* ottocenteschi ed arriva alle fotografie di oggi. Le immagini diventano *tòpoi* nell'immaginario collettivo, instaurando dinamiche percettive che portano in sé significati figurativi e culturali dello spazio architettonico: in altre parole identificano una precisa città sul fiume o di una sua particolare porzione. Ogni immagine è una finestra attraverso la quale ci poniamo in relazione con le architetture lungo il fiume per coglierne elementi, sottosegni, figure, e per comprenderne il funzionamento, storico e attuale. Si ritiene pertanto che la fruizione visiva non si tratti di un fatto meramente percettivo, ma, attraverso la proiezione sensibile dell'immagine sul pensiero, può essere ricondotta ad un significato sintagmatico.

In definitiva, **dal testo visivo si è giunti ad una sintassi e ai conseguenti aspetti semantici e compositivi dei diversi interventi architettonici dagli anni Ottanta ad oggi**. Parallelamente ci si è resi conto che dalle immagini selezionate traspare una retorica

⁵ Cit. in T. MALDONADO, *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino, 1974, p.254.

⁶ Il concetto di iconicità è estendibile anche ad altri ambiti di città, che non sono circoscritti lungo il fiume.

Iconicità

Inventariazione

dell'architettura che nel contesto fluviale predilige un linguaggio comune e omogeneo nonostante i differenti progetti studiati per il rinnovo urbano delle città sul fiume. La codificazione di un linguaggio infatti porta in sé un lessico che invece dovrebbe essere utilizzato caso per caso, ogni qualvolta cioè che si è dinanzi ad un ambito fluviale e alla necessità di dotarlo di una nuova forza espressiva rispetto al contesto urbano di riferimento. L'inventariazione visiva dei progetti ha quindi predisposto una **iconoteca**⁷ da cui si è desunto un lessico; un vocabolario illustrato per creare un linguaggio pratico da utilizzare all'occorrenza.

Dal punto di vista metodologico la ricerca si è sviluppata in una prima parte che fornisce gli strumenti per comprendere le quattro parti successive, disposte secondo le due modalità del vedere: a distanza ed in movimento. La prima sezione si attiene ad una effettiva distanza spazio-temporale rispetto cui si attua la lettura dei testi visivi – dal Quattrocento alla seconda metà del Novecento – in modo quindi ottico. Nella seconda sezione i testi visivi presi in considerazione si riferiscono invece a immagini dagli anni Ottanta fino ad oggi e pertanto fruibili in modo tattico.

Metodo

Istruzioni per l'uso

Nelle *Istruzioni per l'uso*, corrispondente alla prima parte, si è definito l'approccio con cui la ricerca è stata affrontata. Una sorta di libello che enuncia i modi con cui vedere e percepire l'immagine a distanza e in movimento secondo la teoria semiotica e la fenomenologia della percezione. Questa parte spiega lo strumento critico prescelto.

A distanza

In *A distanza* la seconda e la terza parte affrontano la lettura dei testi visivi dal Quattrocento fino al Novecento, definendo il campo teorico e sviluppando l'approccio teorico-critico del tema. Inoltre, nella seconda parte, oltre alla letteratura architettonica, si è dovuto far riferimento a:

- fonti storiografiche per ricostruire l'immagine dei primi insediamenti delle civiltà lungo i fiumi;
- fonti cartografiche tolemaiche per leggere la prima definizione in Europa di città-tipo nel Medioevo;
- fonti trattatistiche per ricostruire il rapporto fra fiume e città-architettura;
- fonti topografiche per comprendere la *forma urbis* di inizio Rinascimento.

In seguito si sono selezionati ventisette dipinti dalla seconda metà del Quattrocento alla seconda metà dell'Ottocento per comporre un itinerario visivo, l'iconoteca storica dell'immagine della città sul fiume.

La terza parte, *In movimento*, amplia l'orizzonte introducendo la nuova fonte da cui poter attingere per comprendere i significati, gli usi e le attività del fiume nella città post-

⁷ La parola iconoteca si rifà al metodo utilizzato da Aby Warburg, il quale voleva inventariare in un Atlante illustrato, la mappa degli spostamenti dei singoli tratti iconografici dall'Antichità fino al punto d'arrivo del Rinascimento.

industriale: la fotografia. La testualità di queste immagini risulta più puntuale e restituisce simultaneamente l'impatto percettivo del tempo e la sintassi figurativa del testo visivo.

In questa sezione in particolare sono state declinate sotto vari aspetti le sole immagini di due città analogamente sul fiume: Parigi e Roma⁸. Si tratta di una selezione circoscritta che pone l'accento sui cambiamenti materiali e immateriali avvenute con l'avvento della Modernità e indaga, proprio per l'iconicità delle due capitali, sul ruolo rivestito dal fiume nell'evoluzione della città da quel periodo in poi.

Come già notato, l'itinerario visivo ha dimostrato che alla perdita di ruolo del fiume come infrastruttura (trasformazione materiale) si è contrapposto il forte interesse per l'acqua legato allo svago e al tempo libero fin dagli anni Sessanta del Novecento (trasformazione immateriale).

Queste due interpretazioni sono rintracciabili nel pensiero architettonico degli inizi degli anni Ottanta quando il contesto fluviale delle città europee è divenuto un laboratorio di sperimentazione, un'officina in cui attuare il rinnovo urbano degli spazi fluviali.

L'iconoteca costruita – in movimento - nella quarta parte si articola nelle seguenti fasi:

- seleziona i progetti realizzati dagli anni Ottanta ad oggi attraverso un brevissimo inquadramento da leggere insieme all'immagine corrispettiva;
- mette in analogia visiva le immagini dei progetti;
- pone gli stessi progetti in analogia concettuale, evinta da quella visiva, secondo una tassonomia dimensionale con la quale il progetto di architettura agisce lungo il fiume.

La quinta parte infine presenta una serie di riflessioni inerenti al processo qui denominato di "standardizzazione visiva" e ritrovato nelle immagini della città sul fiume. L'approccio semiotico, ha colto un linguaggio progettuale indistinto, denunciando numerosi approcci progettuali che sono privi della qualità che contraddistingue un fronte fluviale da un altro. Questa mancanza costituisce la motivazione e **crea i presupposti per definire un lessico differente**: rivela altresì una necessità di dotare il progettista di nuovi strumenti non solo per una corretta interpretazione degli spazi fluviali ma anche, e in definitiva, per una loro corretta valorizzazione. Pertanto la tesi si conclude con un breve *glossario visivo di vocaboli illustrati* con il preciso scopo di offrire alla critica e alla progettazione un metodo adattabile ad ogni contesto fluviale urbano.

⁸ La scelta di leggere per analogia queste due città è stata dettata da un cospicuo corpus fotografico e soprattutto dal fatto che esse restituiscono due immagini diverse della Modernità.

ISTRUZIONI PER L'USO

Parte Prima

Carattere percettivo dell'immagine



“ **Gli edifici accompagnano l'umanità fin dalla sua preistoria. Molte forme d'arte si sono generate e poi sono morte. [...] Ma il bisogno dell'uomo di una dimora è ininterrotto. L'architettura non ha mai conosciuto pause. La sua storia è più lunga di quella di qualsiasi altra arte. [...] Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi: in modo tattico e in modo ottico.** ”

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1966

I modi attraverso i quali l'architettura si presenta a noi, quando non si è di fronte ad essa, sono la sua **immagine** e la sua **rappresentazione** ¹.

Essi diventano un tramite per presentarsi, farsi vedere e percepire; in definitiva un giungere fino a noi per interpretare spazialmente e rendere reale l'architettura del fiume. L'importanza che hanno assunto nel tempo i sistemi di rappresentazione e la restituzione dell'immagine di un'architettura attraverso di essi è tale che il manufatto architettonico potrebbe addirittura scomparire, rimanendo inalterata però la sua fruizione. Oggi le tecniche utilizzate per restituirci l'immagine dell'architettura si sono così sviluppate che ci troviamo dinanzi alla trasformazione e all'estensione di esse e si è creato un mutamento del ruolo della rappresentazione nei confronti dell'architettura realizzata.

C'è un altro dato da sottolineare. A questo sviluppo potenziale delle tecniche si è consolidato di pari passo il rapporto fra la rappresentazione dell'architettura e la sua conoscenza diffusa che prescinde quasi totalmente dalla esistenza del manufatto e dalla sua fruizione diretta. Nel 1980 nella Galleria comunale d'arte moderna di Bologna si tenne la mostra *Fotografia e Immagine dell'architettura* ². Nel catalogo della mostra vi è una frase di Morpurgo che risulta attualissima se letta oggi, quarant'anni dopo l'esposizione in cui si mise per la prima volta in scena «l'architettura fra le immagini di se stessa» ³. Lo studioso sostiene che «oggi la cultura architettonica si caratterizza sempre più come una cultura senza oggetto, o meglio, una cultura dell'apparenza senza la percezione diretta dell'oggetto. Si è attuato cioè anche nel settore dell'architettura un processo di conoscenza scisso dall'esperienza e da essa indipendente» ⁴.

Quello che ha affermato Morpurgo è quanto mai contemporaneo e quasi lapalissiano ai nostri occhi: che la cultura architettonica dell'apparenza abbia preso il sopravvento è infatti una verità constatata. Tuttavia ci si deve soffermare sulla seconda parte dell'assioma qui riportato. Egli afferma che fra il processo di conoscenza e quello dell'esperienza vi è il

«l'architettura fra
le immagini di se stessa»

¹ All'interno di questo primo concetto è necessario specificare il concetto di rappresentazione, intesa come “oggetto rappresentato”, in quanto conseguenza di un pensiero, di una volontà e di un'azione di restituzione oggettiva del mondo, attraverso la costruzione di un modello dello stesso. Circa il concetto di rappresentazione, intesa come equivocazione di rappresentato e rappresentante, si rimanda a E. HUSSERL, *Ricerche logiche, Vol. I. Prolegomeni a un logica pura. Prima ricerca. Seconda ricerca. Vol. II. Terza ricerca. Quarta ricerca. Sesta ricerca*, Il saggiautore, Milano, 1968.

² La mostra si tenne a Bologna dal gennaio al febbraio 1980 ed è stata curata da Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo e Italo Zannier. L'intento era quello di riprodurre l'immagine dell'architettura, vista e conosciuta attraverso la fotografia e i suoi codici, i quali, a detta dei curatori, finivano per condizionare per via di processi complessi la stessa costruzione del manufatto architettonico.

³ L'espressione qui riportata, dà il titolo al saggio del catalogo della mostra *Fotografia e Immagine dell'architettura*, Cit. in G. MORPURGO, *L'architettura fra le immagini di se stessa*, in G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier, *Fotografia e Immagine dell'architettura*, Grafis Industrie Grafiche, Bologna, 1980, p. 9.

⁴ *Ivi*, p. 12.



▲ Luigi Ghirri, *Cimitero di San Cataldo*, Modena, 1996, Instagram.

filtro della percezione attuata tramite la riproduzione che sostituisce il rapporto diretto e la percezione corporea e spaziale della architettura. **Quando l'uso benjaminiano dell'esperienza tattica viene meno, la fruizione si attua attraverso la percezione dell'immagine**, ovvero *in modo ottico*.

«in modo ottico»

In questo senso ormai da quarant'anni nella cultura architettonica prevale una fruizione di immagini riprodotte, di rappresentazioni dell'architettura e non di architettura vera e propria. In questa prospettiva l'immagine visiva e la rappresentazione hanno assunto nella cultura contemporanea un ruolo determinante nella conoscenza dell'architettura e della città, alla pari di un'architettura costruita.

Il consumo generalizzato di immagini e informazioni che recepiamo, utilizzando i social media o sfogliando una rivista di architettura, ci porta «a consumare il reale mediante l'anticipazione o retrospettivamente, in ogni caso a distanza»⁵. Una distanza che porta in sé un carattere spazio-temporale e soprattutto il carattere del segno, ossia il processo di riduzione del reale a immagine. Il ruolo della riproduzione dell'immagine acquista nei confronti dell'architettura un connotato diverso però rispetto a tutte le altre arti figurative. Restituire un'architettura e/o la città significa inevitabilmente tradurre la sua attendibilità e riportarla a noi come strumento di conoscenza critica e storica. La rappresentazione dell'architettura quindi diviene un testo visivo che, attraverso il filtro della percezione dell'immagine, ci riporta *a distanza* indicazioni e rapporti sullo spazio che non abbiamo potuto fruire.

⁵ Cit. in J. BAUDRILLARD, *La manipolazione della verità nel consumo*, in R. De Luca, *Teorie della Vita Quotidiana*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 45.

1.1 Per un'ipotesi di lettura semiotica del fronte urbano fluviale

L'importanza dell'immagine nel processo di diffusione e conoscenza dell'architettura incide verosimilmente su tutti quegli elementi contenuti nella rappresentazione che in seguito si trasferiranno nella pratica progettuale.

Ci sono architetture mai visitate che hanno avuto pur tuttavia una profonda incidenza nell'attività di tutti noi architetti⁶. Quando si legge una rivista di architettura, ad esempio, si fa più attenzione all'elemento iconico del manufatto rappresentato rispetto a quello verbale descritto. La presunta oggettività della fotografia, oggi, nel suo utilizzo all'interno di social media e riviste, determina le nostre aspettative nei confronti di un'architettura o di una città che si percepiscono *a distanza* con la loro rappresentazione.

Allo stesso modo andando a Parigi per visitare l'Institut de la Mode specchiato sull'acqua della Senna può capitare che la prima impressione sia quella di un "fuori scala" all'interno del fronte urbano fluviale, dovuto anche all'acceso colore verde scelto dai progettisti Jacob & McFarlane. Arrivando in metrò dalla Gare de Lyon si ha un effetto di decontestualizzazione⁷ del manufatto architettonico sul fiume. Alla nostra visuale si aprono perciò tutta quella sequenza di immagini che era al di fuori del rettangolo della rappresentazione, la quale ci aveva permesso di conoscere questa bizzarra realizzazione in maniera preliminare senza entrare ancora nello spazio progettato. L'incidenza della rappresentazione e la diminuzione – o la trasformazione – della fruizione diretta e spaziale dell'architettura, vanno dunque analizzate attraverso due grandi sistemi: quello tattico di chi fruisce realmente e quello ottico di chi percepisce virtualmente.

Queste riflessioni, scaturite da nozioni di diversa natura disciplinare, sono le basi di uno studio per la definizione di un particolare testo visivo, in grado di contenere l'immagine dell'architettura lungo il fiume e contestualmente di guidare la percezione soggettiva della stessa da parte di chi vive quello spazio e da parte di chi lo guarda.

Il focus non è quello di riprodurre l'architettura, bensì di interpretare i vari aspetti nel rapporto uomo-ambiente e più specificatamente fra l'uomo e l'architettura lungo i fronti fluviali⁸.

Con questo approccio analitico si possono sviluppare tutte quelle capacità necessarie per intervenire sull'ambiente urbano fluviale, inducendoci ad un continuo confronto con le qualità e le peculiarità della sua sintassi figurativa.

L'immagine intesa come testo visivo si inquadra nella teoria semiotica generale – messa a punto da Greimas nel suo testo *Semiotica figurativa e semiotica plastica*⁹ – sulla base

⁶ Questo è un dato che ci permette di constatare l'importanza in ogni periodo della rappresentazione come momento di conoscenza, in quanto la realtà è stata letta attraverso i rapporti forniti dalle immagini.

⁷ Si tratta di un effetto che caratterizza molte fotografie di architettura pubblicate su social media come Pinterest, Flickr, Instagram, Facebook e sulle riviste di architettura.

⁸ Il repertorio di immagini da prendere in considerazione deve dunque attestarsi intorno a rappresentazioni che siano da una parte testimonianza della tensione fra l'individuo e l'ambiente inteso a livello esistenziale o relativo alle vedute di ambiti urbani; dall'altra parte che siano interpretazioni realistiche delle fotografie. Attraverso il testo visivo si risale ad uno specifico linguaggio figurativo che, divenendo "comune" nel corso del tempo, dimostra costantemente l'incapacità di recuperare l'identità delle diverse conoscenze.

⁹ Il contributo di Greimas circolava clandestinamente in un gruppo di addetti ai lavori in Francia nel 1977. Fu poi



▲ Foto di Nicolas Borel, James Ewing and Roland Halbe
Jacob & Macfarlane, *Cité de la Mode*, Fronte urbano fluviale lungo le Quais d'Austerlitz, 2013.

dell'assunto secondo cui il senso figurativo di una immagine, si manifesta come tutte le sostanze espressive secondo categorie specifiche: **il piano figurativo e il piano plastico**. Il primo si riferisce a quel particolare modo di lettura per cui l'immagine rappresentata viene ad essere la "sostituta" degli oggetti del mondo. Il secondo, anche detto piano dell'espressione, è relativo al fare l'immagine ed è estraneo ad ogni funzione rappresentativa, o più precisamente si riferisce ad un «linguaggio secondo elaborato a partire dalla dimensione figurativa di un linguaggio primo, visivo o meno, o a partire dal significante visivo della semiotica del mondo naturale»¹⁰. La semiotica del visivo concerne dunque la logica del sensibile¹¹, ovvero il rapporto fra l'intelligibile e il leggibile; si tratta di un'immagine mentale che, secondo la definizione di Maurice Merleau-Ponty,

I piani
dell'espressione

tradotto in italiano nel 1979 e solo nel 1984 fu pubblicato in versione definitiva. La concezione semiotica del visivo di Algirdas Julien Greimas affonda le sue radici nell'eredità degli scritti dei linguisti Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev. La teoria del lituano si basa sulla significazione strutturale e generativa. Strutturale in quanto il senso della concezione semiotica nasce dall'individuazione delle differenze in virtù delle quali si instaurano sistemi di relazioni sottesi, ossia linguaggi costruiti in base a sistemi di relazioni e non sistemi di segni. Generativa in quanto il senso si presenta come il risultato di un processo di produzione e di complessificazione crescente che viene rappresentato sotto forma di livelli più o meno profondi.

¹⁰ Cit. in L. CORRAIN, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Progetto Leonardo, Bologna, 2002, p. VIII.

¹¹ O per usare le parole dello stesso Greimas riportata da Corrain: «è come se nell'incontro delle Gestalten - forme attraverso cui le figure del mondo si indirizzano verso di noi - la nostra lettura socializzata si proiettasse in avanti e le rivestisse trasformandole in immagini, interpretando le attitudini e i gesti, iscrivendo le passioni nel viso, conferendo grazia ai movimenti; ma anche come se, talvolta, in vista di una «deformazione coerente» del sensibile, direbbe Merleau-Ponty, una lettura seconda, rivelatrice delle forme plastiche si confrontasse con le Gestalten iconizzabili riconoscendo in esse corrispondenze cromatiche ed eietetiche «normalmente» invisibili, altri formanti più o meno «defigurati» ai quali esse si affretteranno ad attribuire nuove significazioni. Così, si dirà, la pittura si mette a parlare il proprio linguaggio», *Ibidem*.

Il linguaggio
visivo

racchiude l'interno dell'esterno ed esterno dell'interno, e che la stessa «duplicità del sentire rende possibili, senza i quali non si comprenderebbero mai la quasi presenza e la visibilità imminente che costituiscono tutto il problema dell'immaginario»¹².

Il senso dell'immagine contenente gli oggetti visivi – pittura o fotografia – si connette all'espressione plastica tramite aspetti tipologici, cromatismi e forme. Gli elementi visivi che formano l'immagine conterrebbero il suo senso, e le forme figurative non sarebbero mero decoro bensì significante dell'opera.

Il linguaggio visivo¹³ si fonda dunque sull'organizzazione contrastante di significato e di significante che ha portato ad individuare una correlazione fra espressione e contenuto. La reciprocità di questi due livelli, il plastico e il figurativo, crea un sistema di significazione definito "semisimbolico".

Attraverso questo sistema l'approccio al testo visivo non trova il suo modo di significazione solo all'interno del piano figurativo. Il piano plastico dell'espressione fa sì che l'oggetto visivo all'interno di una immagine possa essere analizzato in maniera più articolata. Solo con questo approccio analitico-semiotico, l'immagine di architettura può svelare i suoi segreti costruttivi e il suo significato più profondo. La proposta di questa parte della semiotica dunque consiste nel guardare un testo visivo nel modo più dettagliato possibile, conducendo ad un'osservazione specifica e ad uno sguardo "ravvicinato" e sensibile.

Questa osservazione ravvicinata, che si compone del piano plastico e del piano figurativo, di significato e di significante, predispone ad una lettura più interna del testo visivo che porta ad evidenziare i manufatti architettonici lungo i fiumi, dipinti o fotografati, definendo da una parte i rapporti instauratisi fra il paesaggio, l'architettura e lo spazio e dall'altra l'utenza nel corso del tempo. L'approccio semiotico fa leggere attraverso la contrapposizione delle immagini tutto il sistema di rapporti e riduce tramite la percezione e la fruizione diretta, la distanza spazio-temporale che si presenta come una dimensione inattuabile.

Il rapporto fra lo spazio-architettura e l'utenza è fortemente legato allo sviluppo dei mezzi di comunicazione e alla notevole importanza che ha assunto l'immagine visiva nella cultura contemporanea. I media e le riviste di architettura sono canali che hanno scardinato la fissità della nozione spazio-temporale dell'architettura, della città e del paesaggio intorno a noi. In particolare la prima è stata trasformata in una nozione carica di segni, in cui il reale diventa immagine rappresentata. All'interno di questa immagine rappresentata gli oggetti visivi, iconici, contribuiscono ad influenzare l'utenza dello spazio reale che guarda quella stessa rappresentazione oggettiva del mondo.

¹² Cit. in M. MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 2007, p. 21.

¹³ Il linguaggio visivo differisce dai testi a manifestazione lineare, ossia quelli scritti. La differenza fra semiotica visiva e semiologia è presto spiegata: entrambe sono due discipline che studiano i segni e il modo in cui essi abbiano una significazione. La seconda però, a differenza della prima, non si basa esclusivamente sul linguaggio verbale, ma analizza i testi visivi (pittura e fotografia). Per uno studio più approfondito si rimanda a R. BARTHES, *Elementi di semiotica*, Einaudi, Torino, 1964; U. ECO, *La struttura assente*, Mondadori, Milano, 1968; IDEM, *Trattato di semiotica generale*, Mondadori, Milano, 1975. Per la semiotica in architettura si guardi invece R. DE FUSCO, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari, 1973; J.P. BONTA, *Architettura: interpretazione e sistemi espressivi*, Laterza, 1981; G.K. KOENIG, *Architettura e comunicazione*, Libreria editrice fiorentina, 1964.



1.2 Vedere e pensare l'immagine a distanza

Icona & iconicità

L'iconicità all'interno della semiotica visiva è un concetto su cui si è discusso per lungo tempo ed è stata al centro delle riflessioni della teoria dell'immagine e dei linguaggi visivi¹⁴. La scienza semiotica visiva definisce **l'iconicità**¹⁵ come una forma, tra le altre, di sfruttamento discorsivo della figuratività degli oggetti planari¹⁶, nel nostro caso i dipinti, le fotografie e i disegni di architettura.

L'icona però, se considerata dal punto di vista della semiotica e non della semiologia linguistica, «contamina le parole che si usano per descriverla; se verbale, contamina le immagini con le quali vogliamo raffigurarla»¹⁷. Le icone quindi, intese come proposizioni di immagini di tipo mentale¹⁸, possono essere sottomesse ad un processo di categorizzazione che ammetta anche un'area di indagine diversa da quella logico-formale e analitica. I principali esponenti di questa tradizione semiotica hanno creduto necessario annettere le icone ad un processo di «categorizzazione percettuale»¹⁹.

L'icona – spiega Piaget – è categorizzata in maniera percettiva sia dal punto di vista della produzione, sia dal punto di vista della fruizione iconica. In questa dimensione la categorizzazione è determinante nella mediazione fra lo spazio iconico e lo spazio logico, i quali non si contrappongono, ma sussistono insieme negli atti del percepire/vedere e del pensare. Tra icona percepita e proposizione pensata concorrono importanti proprietà comuni, ma che si esplicano con una forma diversa. Per forma in questo ambito semiotico si intende un modo diverso di stabilire le connessioni fra gli eventi, di regolare le catene causali²⁰.

Quando esse non coincidono, proposizione e icona entrano in collusione a tal punto che

¹⁴ In questa sede non ci soffermeremo sull'ampiezza, anche polemica, del dibattito, incentrato in particolare sulla pertinenza semiologica del referente. La scienza semiotica, scienza dei segni non verbali, non ha ancora una omogenea fondazione teoretica ed ancora una soddisfacente attuazione pratica nei confronti di tutti i sistemi di segno della nostra cultura. Essa è però volta all'analisi, ossia a dare asserzioni empiriche ai sistemi segnici pervicacemente resistenti alle attività analitiche. La sua legittimità scientifica risulta minata al massimo quando si analizza la sua totalità di competenze nei diversi campi disciplinari.

¹⁵ Nel secondo tomo di *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* di Greimas & Courtés, l'iconicità viene così descritta: «L'iconicità è una delle forme di sfruttamento discorsivo della figuratività e infatti quest'ultima ne costituisce il materiale. L'iconicità si fonda, inoltre, nello stabilirsi di un contratto enunciazionale di tipo particolare; e dunque deve essere presa in considerazione secondo un doppio punto di vista». Cit. in J. COURTÉS, A.J. GREIMAS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1993, p. 34.

¹⁶ Il superamento della nozione di segno permette nell'analisi di un testo figurativo o astratto di cogliere la totalità degli elementi pertinenti e riconoscibili per il loro organizzarsi in un sistema di opposizioni su due piani. Questo passaggio determina dunque la semiotica come «teoria di tutti i linguaggi e di tutti i sistemi di significazione». Lo sviluppo di questa teoria dell'immagine postula l'esistenza all'interno delle semiotiche visive di una semiotica planare, capace di rendere conto di quei linguaggi che si caratterizzano per l'impiego di un significante bidimensionale come virtualità di senso e come un luogo della manifestazione della significazione.

¹⁷ Cit. in T. MALDONADO, *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino, 1974, p. 254.

¹⁸ Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 38-62.

¹⁹ Questa categorizzazione è stata fatta ad opera di Piaget e della sua scuola di epistemologia genetica. Il manifesto programmatico di questa impostazione si trova all'interno di J. PIAGET, *Epistémologie génétique et recherche psychologie*, Puf, Paris, 1957. La citazione è a p. 24. Inoltre le sue parole spiegano bene questa decisione: «in realtà non potrebbero dunque esistere conflitti tra i due metodi normativo e genetico, finché essi si attengono a ciò che costituisce le loro strette norme rispettive: non fare mai intervenire una considerazione psicologica nella formalizzazione logica (sotto pena di sfociare nello «psicologismo») e non sostituire mai la deduzione logica all'analisi dei fatti genetici (sotto pena di cadere nel «logicismo»)». *Ibidem*

²⁰ Le catene causali fanno ricorso ai due attributi della causalità, noti come «antecedente» e «contiguità» ed esposti in M. BORN, *Natural Philosophy of Cause and Chance*, Dover Publications, New York, 1964.

◀ Elliott Erwitt, *Paris*, 1950.
La Tour Eiffel rappresentata nell'immagine rende il concetto di iconicità, esplicito a parole nella trattazione della ricerca.

la seconda cerca di imitare maldestramente la prima.

Tutte queste considerazioni possono condurre verso una possibilità analitica: **vedere e pensare lo spazio iconico e lo spazio logico attraverso la percezione visiva.**

Questa è un'attività cognitiva complessa, nella quale è possibile distinguere due livelli: il processo primario attraverso il quale l'input percettivo/sensoriale forma l'oggetto visivo ed un processo secondario, che comprende le varie operazioni logiche di categorizzazione e di interpretazione compiute dalla mente sui risultati della segmentazione primaria²¹. Il vedere e il pensare in realtà durante l'atto della percezione visiva sono, ai fini di uno studio empirico, due momenti non separabili. Vi è però una pluralità e disparità di teorie e di opinioni fra epistemologi, neurofisiologi, psicologi, e semplicemente uomini che pensano. La moltitudine di ipotesi circa quest'ambito, nonostante i progressi compiuti dalla fisiologia sensoriale e della neuropsicologia attraverso i tentativi di simulazione della cosiddetta visione artificiale, ci porta però ad ammettere che il processo percettivo rimane a tutt'oggi ancora oscuro.

Percezione visiva
e iconicità

La percezione visiva diventa ancor più interpretativa quando viene applicata agli oggetti visivi, ossia le immagini – disegni, dipinti, fotografie. Esse sono superfici bidimensionali trattate dall'uomo con lo scopo e il risultato di rappresentare in maniera oggettiva il mondo, che è altro da sé. Un mondo che viene percepito e pensato fuori quindi dallo spazio materico, ma che si fa spazio iconico e spazio logico. Secondo la lettura percettiva di un'immagine si ha una doppia visione e interpretazione di essa: guardando un'immagine si vede la raffigurazione di oggetti visivi presenti nel mondo, ma quest'ultimi sono riproduzioni, surrogati, in quanto segni incisi su una superficie bidimensionale.

Prendiamo il caso, ad esempio, della percezione pittorica e il rapporto tra rappresentazione e realtà rappresentata. Anche in questo caso si hanno una quantità infinita di teorie e proposte di filosofi, psicologi, artisti ed estetologi. Non si vuole in questa sede discernere su quale possa essere la teoria giusta da utilizzare. Le teorie sono tante, ma l'immagine pittorica è anch'essa un oggetto visivo e, per poter essere compresa come rappresentazione e quindi comunicare, deve *essere vista*.

Come spiega giustamente Gaetano Kanisza, il problema della rappresentazione pittorica può quindi essere affrontato su due livelli: quello dell'informazione comunicata e quello del mezzo con il quale l'informazione viene trasmessa. Lo studioso afferma infatti che «non si comunicano immagini, si comunicano significati, informazioni, contenuti per mezzo di immagini. È solo a questo livello di analisi, al livello del vedere non a quello del comunicare»²² che questa ricerca si vuole soffermare.

Leggere il testo visivo, che sia una pittura, una fotografia o un disegno di architettura dello spazio fluviale e del suo fronte sul fiume, attraverso lo studio dei fatti percettivi, vuol dire voler conoscere il processo degli stessi, prima che spiegarlo. Con quest'atteggiamento

Strumenti per
leggere il testo visivo

²¹ Il processo della segmentazione è quel processo primario in cui l'input sensoriale primario viene incamerato dalla nostra parte cognitiva, organizzato e segmentato. La segmentazione non è altro che il "vedere in senso stretto". Per un maggiore approfondimento si veda L. CASSANELLI, *Linguaggi visivi Storia dell'Arte. Psicologia della percezione*, Multigrafica Editrice, Roma, 1988.

²² *Ivi*, p. 12.

Due metodi a confronto

si privilegia l'accertamento dei fatti che tutte le teorie vorrebbero spiegare e, in senso maggiormente architettonico, riuscire a leggere *a distanza* attraverso l'immagine tutto il sistema di rapporti che riducono la *distanza* spazio-temporale citata.

Il metodo fenomenologico e quello semiotico visivo hanno in comune l'obiettivo preliminare del vedere e del pensare l'immagine: mirano ad una descrizione accurata delle cose e degli eventi visivi così come ci appaiono, cioè come essi visivamente sono. Gli eventi quindi rappresentano le due facce di una sola medaglia: la realtà percepita e vista attraverso l'immagine rappresentata a *distanza* e la realtà pensata da chi ha visto, percepito, fruito quello spazio riprodotto successivamente nel testo visivo. Ammettendo questo assunto che si confà alla teoria semiotica del visivo e della fenomenologia sperimentale, quando si è dinanzi ad un testo visivo si hanno verosimilmente due punti di vista sul piano percettivo: quello di chi guarda la realtà a *distanza* di tempo e di spazio e non attraverso la fruizione diretta; quello di chi invece ha guardato la realtà avendola vissuta e fruita, per poi riprodurla.

Tuttavia sul piano visivo bisogna specificare che l'unica differenza sostanziale fra i due modi di percepire risulta essere nella diversa possibilità che abbiamo «per risolvere eventuali ambiguità relative alla forma o alla localizzazione spaziale degli oggetti»²³. Nella visione della realtà e dello spazio attraverso la fruizione diretta il mezzo principale per la fenomenologia sperimentale è il movimento. Mediante gli spostamenti della testa e la locomozione possiamo verificare la tridimensionalità e la forma degli oggetti, la posizione, riuscendo a comprendere tutti quegli elementi presenti sulla scena e stabilendo la distanza dalla quale si trovano rispetto a noi. Invece di fronte ad una immagine che rappresenta il mondo, senza la fruizione diretta, il movimento non è consentito²⁴.

I due metodi quindi si integrano a vicenda, ed in quanto tali, sono l'uno il banco di prova dell'altro per poter leggere i testi visivi a distanza, riducendo quella dimensione spazio-temporale riportataci dalla realtà. La verifica diretta si attua quindi sul campo, attraverso la percezione dello spazio e la sua fruizione.

La semiotica e la fenomenologia sperimentale sono adoperati per leggere i dipinti dal Quattrocento al Novecento, le foto e i disegni dei fronti urbani fluviali attraverso i fatti percettivi intercorsi nell'epoca di riferimento. Questo approccio visivo consente di offrire la percezione dal punto di vista di chi guarda l'ambito descritto, da chi lo ha vissuto e da chi lo ha riprodotto. Allo stesso modo lo stesso può essere attuato sia dalla percezione dei fronti attraverso le fotografie ricavate dai mass media, dai social network e dalle riviste e sia dalla percezione diretta tramite l'esperienza sensibile.

²³ *Ivi*, p. 13.

²⁴ Pertanto, come ancora Kanisza spiega, se la possibilità di disambiguazione può spiegare il fatto che il mondo fenomenico nel quale si vive non ci appare ambiguo, così non si può avere alcun dubbio che le cose che vediamo non siano realmente le cose che esistono fuori di noi. Per questo motivo si potrebbe pensare di trovare una grande instabilità fenomenica nelle immagini che rappresentano la realtà senza avere l'esperienza diretta della percezione della realtà stessa. Si deve invece ammettere che nella rappresentazione della realtà l'ambiguità appare come tale, ovvero fenomenica come nella realtà fruita. La ragione sta nel fatto che chi ha rappresentato possiede la conoscenza tecnica e le regole con le quali riprodurre la realtà da lui esperita non a distanza, e, nel fare ciò, ha riprodotto non solo il mondo tangibile, ma la dimensione percettiva di questo in un dato spazio e in un dato tempo precisi.



1.3 L'esperienza percettiva diretta

“ La parola immagine ha una cattiva fama perché si è creduto sconsideratamente che un disegno fosse un ricalco, una copia, una seconda cosa, e che l'immagine mentale fosse un disegno di questo genere nel nostro bazar privato. Ma se in effetti l'immagine mentale non è niente di simile, allora il disegno e il quadro non appartengono più di essa all'in sé. Essi sono l'interno dell'esterno e l'esterno dell'interno, che la duplicità del sentire rende possibili, e senza i quali non si comprenderanno mai la quasi-presenza e la visibilità imminente che costituiscono tutto il problema dell'immaginario. ”

M. Merleau- Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, 1961

Percezione diretta e movimento

Percepire lo spazio fluviiale e coglierne le caratteristiche del suo fronte sono azioni che attraverso l'esperienza diretta avvengono in *movimento*. Lo scopo primario della percezione in questo senso è quello di identificare gli oggetti, le localizzazioni, di attribuire loro un significato, che diventa un carattere permanente degli stessi. In tal modo essi possono essere riconosciuti quando vengono nuovamente incontrati in contesti differenti.

Proprio per essere utili ad uno scopo definito, i processi nervosi legati alla percezione devono essere in stretta connessione con il corpo. Questo modo di percepire lo spazio in maniera diretta è stato analizzato da studi di neuroscienze che si rivolgono all'integrazione dell'agire umano nella realtà esterna. Dai dati si evince che le aree della corteccia cerebrale funzionano attraverso circuiti di input che partono dal cervello, assumendo il ruolo di veri e propri strumenti di controllo preventivo e integrando le informazioni sensoriali incamerate a loro volta dalla realtà esterna all'interno di un sistema spaziale di riferimento. In questo senso si ricrea uno spazio non fisico in cui «si supera il mero atteggiamento di analogia con la realtà prevalentemente indirizzato verso il riconoscimento dell'equivalenza tra realtà e schemi visuo-mnemonici»²⁵.

Vedere un oggetto attraverso la percezione diretta significa pertanto evocare in automatico un suo utilizzo mentre il significato ad esso legato non si rifà solo al suo elemento figurativo, bensì all'elemento funzionale compreso fra l'esperienza percettiva e l'azione; in definitiva si riferisce a quel processo relativo al suo possibile utilizzo. Si devono quindi valutare le azioni dell'uomo e come egli percepisce lo spazio in termini sensibili, laddove gli eventi sensoriali costituiscono sia il presupposto dell'azione sia parte dell'azione stessa in un sistema di integrazione concettuale e motoria. Tramite l'approccio degli studi delle neuroscienze, si è constatato che la percezione si esprime cogliendo relazioni all'interno del sistema nervoso²⁶.

²⁵ Cit. in C. DE ANGELIS, *Sopralluogo e schizzo. Sconfinamento tra percezione e progetto in architettura*, Officina Edizioni, Roma, 2009, p. 30. Per un maggiore approfondimento sulla percezione sensoriale negli studi di neuroscienze si veda G. GARRONI, *Elogio dell'imprecisione. Percezione e rappresentazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; V. GALLESE, *Il senso dell'azione: un approccio neurofisiologico*, in Aa. Vv., *Le tattiche dei sensi*, Manifestolibri, Roma, 2000.

²⁶ Lo spazio esterno condiziona, per i neuroscienziati, il nostro modo di pensare, inviando ai nostri sensi, che il sistema nervoso capta, segnali, informazioni, stimoli che, elaborati dal cervello, provocano reazioni chimiche che vanno a coinvolgere tutto il corpo, influenzando così il nostro umore, il nostro modo di sentirci. Mentre l'intensità delle reazioni varia da individuo a individuo e da situazione a situazione, le reazioni in sé sono comuni a tutti gli individui; questo perché i meccanismi che le producono si attivano automaticamente di fronte a specifici stimoli, avvengono in strutture molto antiche del nostro cervello – sulle quali non abbiamo un controllo cosciente – e sono il frutto di una “saggezza” che si è formata nell'arco di milioni di anni.

«La percezione ha inizio con la codifica, da parte di specifici canali sensoriali, dell'informazione disponibile nelle variazioni dell'energia contenuta in uno stimolo informativo. I processi percettivi, tuttavia, non si esauriscono nella codifica iniziale dell'informazione che giunge ai recettori. Quando percepiamo la nostra mente attua una vera e propria forma di interpretazione degli stimoli ambientali in ingresso, attiva, sofisticata e dinamica nella misura in cui si giova

Estendendo questo concetto all'ambito architettonico, l'esperienza fenomenica diretta nel cogliere i caratteri precisi dell'architettura si attua sul piano corporeo e sensibile. A tal proposito, negli anni Ottanta si sentì la necessità di attuare una svolta fenomenologica nella ricerca architettonica²⁷ in contrapposizione con gli approcci progettuali portati avanti dai fautori del post-moderno²⁸.

La progettazione doveva avere come dimensione centrale l'esperienza corporea; in particolare, l'organizzazione dello spazio doveva essere vissuta innanzitutto sul piano percettivo, un piano non-fisico, in altre parole uno spazio logico corredato da uno spazio iconico.

Da questa necessità ne scaturì un'attenzione estrema agli aspetti sensibili dei materiali utilizzati, alle condizioni di luminosità, alle atmosfere sonore e olfattive che contraddistinguevano gli edifici, e allo stesso modo anche ai loro mutamenti secondo il movimento di chi li abitava e di chi li attraversava. Il primo a parlare della necessità di questa svolta fu Alberto Pérez-Gómez²⁹, il quale denunciò il processo di emancipazione dell'architettura dalla geometria cartesiana, segnando così una tappa decisiva verso la sua demitizzazione. Il critico coglie nel pensiero fenomenologico applicato alla pratica architettonica la possibilità di un ritorno alla fedeltà dei caratteri essenziali dell'esperienza all'interno di essa, la quale ha luogo non sul piano noetico, ma corporeo e sensibile. In definitiva, gli architetti fenomenologici – per usare un'espressione di Guido Neri – si oppongono a quel «prevalere di una prassi tecnico-scientifica orientata verso la riuscita, il successo pratico-strumentale»³⁰ che è stato proprio della modernità e che è proprio della contemporaneità. Questo processo avviene attraverso un incessante rinvio all'esperienza sensibile che costituisce la base di ogni nostro rapporto con il mondo; un'esperienza tanto fondamentale, quanto facilmente dimenticata nel nostro commercio quotidiano con gli altri uomini e con le cose³¹.

di una continua esplorazione dell'ambiente. La percezione è quindi a tutti gli effetti uno dei processi cognitivi (cioè, "conoscitivi") della mente umana, sia perché consiste in una vera e propria attività di elaborazione di informazioni, sia perché ci consente di scoprire sempre nuove cose sull'ambiente che ci circonda e sui nostri simili che lo popolano». Questa riflessione si trova all'interno di N. BRUNO, P. BERNARDIS, M. GENTILUCCI, *Visually guided pointing, the Müller-Lyer illusion, and the functional interpretation of the dorsal-ventral split: Conclusions from 33 independent studies*, in *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, n.32, 2008, pp. 423-437. Per un maggiore approfondimento sugli studi della neuroscienza sulla percezione si veda il saggio di W. GERBINO, N. BRUNO, *Indeterminazione ottica e visione*, in E. BIONDI, P. MORASSO, V. TAGLIASCO, *Neuroscienze e scienze dell'artificiale: dal neurone all'intelligenza*, Bologna, Patron, 1991, pp. 1-17.

²⁷ Per un maggiore approfondimento della fenomenologia della percezione, e soprattutto dell'influenza di Maurice Merleau-Ponty in architettura si veda il saggio D. SCARSO, *La presenza di Merleau-Ponty nell'architettura contemporanea* in M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini, *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013, pp. 93-109.

²⁸ Gli architetti fenomenologici si opponevano al *post-modern* in quanto promotore dell'abbandono dell'esperienza sensibile. Questo fondamentale assunto delineò la contrapposizione tra teorici fenomenologici e fautori post-modernisti. In realtà è da riconoscere che già Otero Pailos in *Architecture's historical turn* dimostra come alcune preoccupazioni di carattere percettivo abbiamo preparato l'avvento dei post modernisti fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.

²⁹ Cfr. A. PEREZ-GOMEZ, *Architecture and the Crisis of Modern science*, MIT Press, Cambridge-London, 1983.

³⁰ Cit. in G.D. NERI, *Prassi e conoscenza*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 14.

³¹ Questo è uno dei punti chiave alla base degli interessi di Maurice Merleau-Ponty, il cui pensiero è stato ripreso

**Svolta fenomenologica
dell'architettura**

Alberto Pérez-Gómez

Juhani Pallasmaa

In *Questions of perception*³² troviamo il manifesto programmatico della fenomenologia della percezione in architettura. In questo scritto a sei mani, Pallasmaa, Holl e Gomez ritengono che la finalità essenziale dell'architettura è risvegliare in chi vive i luoghi costruiti, o in chi solo li attraversa, l'esperienza di uno spazio vissuto sul piano sensibile e corporeo. Per ricreare questo livello sensibile, è necessario per loro privilegiare lo spazio pensato in cui l'architettura si ponga come un prolungamento della fenomenologia. Steven Holl con un certo ardire afferma che «solo l'architettura ha la capacità di offrire un'esperienza corporea completa. Fotografia, pittura e altre arti a due dimensioni riescono soltanto a offrire un'esperienza limitata, se confrontate con l'architettura»³³. Pertanto l'architettura, per essere compresa e letta, ha bisogno di essere toccata attraverso l'esperienza corporea. Siamo dinanzi ad un livello percettivo diverso che necessita inevitabilmente di una prova tangibile della realtà. Per cogliere l'aspetto percettivo dello spazio è quindi indispensabile andare al di là dello sguardo, porsi dinanzi e non *a distanza* dal manufatto architettonico. Questo aspetto specifico del guardare e percepire lo spazio attraverso l'esperienza diretta è stato il principale bersaglio critico di Pallasmaa. La pratica architettonica contemporanea da lui definita “retinica”, è volta solo a soddisfare lo sguardo di uno spettatore che è distaccato, *a distanza*. Il predominio dell'occhio sul corpo ha finito per schiacciare completamente l'esperienza sensibile, ritenuta invece da Pallasmaa fondamentale per combattere questa “retinizzazione” dell'architettura. L'egemonia della visione a scapito di tutte le altre modalità sensibili – che comprendono oltre alla vista il tatto, l'olfatto e l'udito – ha portato al potenziamento incessante di innumerevoli strumenti tecnologici. Questo processo ha tuttavia depotenziato tutto quello che non era immagine e ha intensificato la visione frontale *a distanza*. Per l'architetto finlandese è basilare, in questa egemonia della visione occidentale, progettare e costruire spazi che «rendano concreta e sensuale l'esistenza umana nella carne del mondo»³⁴.

Secondo questo assunto va dunque ripristinata l'intima relazione fra il corpo con il suo occhio, ammettendo tutte le esperienze tattili, uditive ed olfattive ad esempio, che non potrebbero esserci davanti ad un'immagine o ad un testo visivo. In special modo per l'architetto, la dimensione “aptica” è quella che definisce l'esperienza sensibile del mondo e di noi stessi. Secondo Pallasmaa «le percezioni visive, in apparenza autosufficienti dal

da diversi architetti fenomenologici tra cui Steven Holl e Juhani Pallasmaa. Alcuni dei loro riferimenti filosofici più ricorrenti sono oltre a M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, il saggio di M. HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken*. A tal proposito si riporta la traduzione italiana: G. VATTIMO (a cura di), *Costruire, pensare, abitare*, Mimesis, Milano, 2009; in particolare si segnalano le pp. 11-49. Infine il primo importante saggio critico dedicato all'architettura fenomenologica è riportato in J. OTERO PAILOS, *Architecture's historical turn. Phenomenology and the rise of the post-modern*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2010.

³² Cfr. S. HOLL, J. PALLASMAA, A. PEREZ-GOMEZ, *Questions of Perception- Phenomenology of Architecture*, in “A+U”, n. 7, 1994, ripubblicato poi come Id. *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishing, San Francisco, 2006.

³³ Cit. in A. ZAERA, *A conversation with Steven Holl* in “El Croquis: Steven Holl 1986-2006”, n. 78/93/108, El Croquis Editorial, Madrid, 2003, p. 55.

³⁴ Cit. in J. PALLASMAA, *Touching the World-architecture, hapticity and the emancipation of the eye*, European Association for Architectural Education News Sheet, Chania, 2005, p. 35. L'espressione «carne del mondo» è a sua volta tratta da M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 277.



▲ Steven Holl, *Acquerello*, in *Questions of Perception*, 1994

tatto, dipendono in realtà da un'esperienza tattile primitiva, tanto da divenire quasi inconscio della visione»³⁵.

La riconfigurazione della gerarchia dei sensi e la collaborazione della dimensione aptica con quella visiva portano ad un'esperienza sensibile integrale; secondo Holl gli stessi elementi definiscono un'esperienza completa³⁶.

L'architettura fenomenologica ha propugnato tuttavia un ritorno all'esperienza diretta e ad una visione prossima alle risonanze emotive e allo spazio vissuto; quest'ultime rappresentano condizioni fondamentali che hanno la possibilità di essere attuate non solo da parte di chi progetta lo spazio, ma soprattutto da parte di chi lo vive.

Il messaggio intrinseco della visione fenomenologica è **il ritorno**, qualora l'azione sia possibile, **allo spazio vissuto e non più allo spazio visivo**. Si tratta di una visione di uno spazio vissuto e non già dell'immagine che noi abbiamo del mondo: un'immagine

³⁵ *Ivi*, p. 38. Inoltre, l'architetto finlandese continua il discorso affermando che «di solito ci rendiamo conto che un'inconscia esperienza tattile è inevitabilmente nascosta dalla visione. Mentre vediamo, l'occhio tocca, e ancor prima di vedere un oggetto, l'abbiamo già toccato e abbiamo apprezzato il suo peso, temperatura e superficie esterna. Il tatto è l'inconscio della visione, e quest'esperienza tattile nascosta determina le qualità sensibili dell'oggetto percepito».

³⁶ Cfr. S. Holl, *Ibidem*

Steven Holl

che noi abbiamo percepito attraverso un testo visivo, che sia esso una foto o un disegno di architettura. Solo attraverso l'esperienza diretta si possono cogliere quelle qualità sensibili dell'oggetto percepito utili sia per chi vive lo spazio sia per chi si appresta a progettarlo. Steven Holl condivide pienamente questa modalità di vivere lo spazio e per questo nel suo lavoro da progettista posticipa il più possibile il passaggio a strumenti tecnici ed informatici, affidandosi invece, soprattutto nelle fasi iniziali, a procedure esperienziali dirette, come il sopralluogo. Con questa procedura egli ricava non soltanto le piante e le misurazioni, ma soprattutto una sorta di mappa mentale riprodotta in schizzi preparatori e acquerelli.

È in questo atto iniziale che si dovrebbe esplicitare tutto il potere dell'immagine e dell'iconicità racchiusa nello spazio logico percepito attraverso l'esperienza diretta. Holl ribalta precisamente il procedimento odierno dell'egemonia dell'immagine poiché «attua un rovesciamento di piani visivi e una continua riconfigurazione del piano visuale»³⁷. L'iconicità di un luogo viene riprodotta – nel caso di Holl – prima nel testo visivo e nell'immagine, e poi resa realtà come “carne del mondo”.

Oggi avviene esattamente il processo inverso nella pratica contemporanea. L'architettura si fa immagine senza essere del mondo poiché rifugge da quella pienezza e da quell'indiscusso prestigio che è proprio dell'esperienza³⁸ e della percezione. Questa visione fenomenologica aspira a convergere dunque con l'estetica intesa come teoria della sensibilità per riuscire a guardare nel profondo e al di là del tratto stilistico o della moda del momento dello star-system architettonico. In questa visione anzi vi è un deciso avvicinamento etico all'uomo che deve vivere l'architettura e non solo vederla attraverso una immagine dai social network.

In realtà, nella percezione esiste una struttura sociale e storica ricca di piani narrativi e relazioni più di quanto si possa immaginare. Come ribadisce Fred Rush, un profondo sostenitore convinto dell'architettura di ispirazione fenomenologica, «benché vi siano dimensioni storiche, sociali e politiche, che dovrebbero essere esaminate con maggiore completezza in una trattazione generale sul significato dell'architettura, io enfatizzo il ruolo dell'esperienza percettiva»³⁹. Nella percezione di un testo visivo è contenuto, ad esempio, il modo dell'esperienza diretta con la quale si è visto e fruito quello spazio, in quella data epoca e, più in generale, nella storia. Lo stesso Merleau-Ponty ammette un legame inscindibile fra storia e percezione; solo però nell'ultima fase dello sviluppo del suo pensiero riconosce alcuni limiti di questa posizione radicale, affermando che «la filosofia non è rispecchiamento di una verità preliminare, ma come l'arte, la realizzazione di una verità»⁴⁰.

Quando si leggeranno i testi visivi si deve tenere fortemente conto della relazione tra storia e percezione, in quanto da essa deriva un testo narrativo che corrisponde verosimilmente a ciò che l'architettura realizza.

³⁷ Cit. in F. RUSH, *On architecture*, Routledge, New York, 2009, p. 38.

³⁸ A tal proposito Pallasmaa sostiene che «la vera qualità architettonica è manifestata nella pienezza e nell'indiscusso prestigio dell'esperienza. Una risonanza e interazione ha luogo tra lo spazio e la persona che esperisce; Io prendo posto nello spazio e lo spazio prende posto in me. Questa è l'«aura» dell'opera artistica osservata da Walter Benjamin». Cit. in J. PALLASMAA, cit., p. 35.

³⁹ Cit. in F. RUSH, cit., p. VIII.

⁴⁰ Cit. in M. MERLEAU-PONTY, cit., p. 215.



1.4 Estetica dell' esperienza visiva e percettiva in movimento

“ (...) per un architetto, imparare dal paesaggio circostante, è un modo di essere rivoluzionario. Non nella solita maniera, ovvero demolendo Parigi e ricominciando daccapo, come suggeriva Le Corbusier negli anni Venti, ma in un modo diverso, più tollerante: il che significa domandarsi come si guardano le cose. ”

R. Venturi, D. Scott Brown, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, 1977

L'immagine pubblica

L'esperienza visiva e percettiva diretta mette in gioco ovviamente una fitta rete di relazioni ed interazioni culturali e fisiologiche. In questo campo visivo accessibile in movimento albergano numerose informazioni che possiamo acquisire solo attraverso l'esperienza sensibile diretta, la quale ci induce a ricostruire un testo narrativo. Ogni nostro senso è in gioco per questo approccio empirico mentre l'immagine può essere considerata l'aggregato di tutti gli stimoli esterni.

L'immagine diretta che ne risulta deriva da un processo reciproco fra l'osservatore e lo spazio fluviale in senso specifico; tale processo suggerisce distinzioni e relazioni che il primo seleziona e organizza definendo significati ed attributi per il secondo; inoltre, i significati dell'immagine della realtà vista in modo ravvicinato cambiano rispetto alla percezione da un osservatore all'altro. Ogni individuo crea e porta con sé una immagine che gli è propria, nonostante vi sia una sorta di valenza quasi generalizzata dello spazio che si attesta lungo i fronti fluviali urbani. Si tratta di un'immagine pubblica⁴¹, parafrasando Lynch, poiché frutto di un immaginario collettivo; in altre parole si può parlare di quadro mentale comune⁴² che raccoglie la visione della maggior parte degli utenti della città attraversata dal fiume.

Per comprendere quindi la totalità delle relazioni scaturite dall'esperienza diretta si deve considerare il fronte urbano fluviale non come un oggetto a sé stante, ma nelle modalità con cui esso viene percepito da chi lo vive e da come lo guarda. I mezzi utilizzati per restituire la modalità sono molteplici: le sensazioni visive di colore, di forma, di movimento, di luce, ed altri sensi come l'olfatto, l'udito, il tatto, la cinestesia. Ed ancora il tempo, la posizione e la distanza.

Nell'ambiente visivo accessibile vi sono più informazioni di quante se ne percepiscono effettivamente. L'esperienza risulta soggettiva. Alcuni individui vedono alcune cose, altri ne individuano altre diverse⁴³.

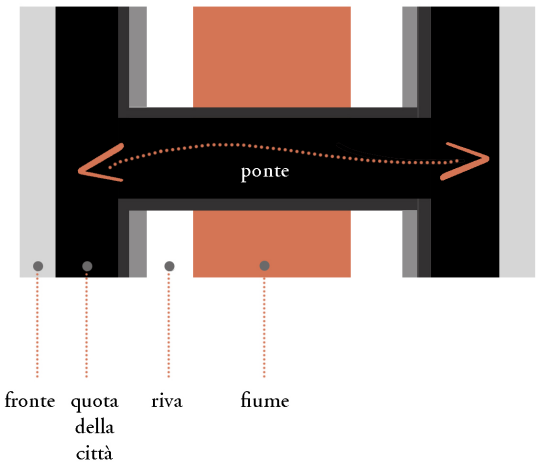
Soffermiamoci dunque sulle modalità in base alle quali può avvenire l'esperienza dei fronti urbani fluviali e dello spazio fluviale, a partire dal soggetto che guarda quest'ambito di città e da chi lo vive. Gli oggetti in questo campo visivo sono fissi, mobili da noi, in ogni caso sempre a distanza. Quest'ultima anche nell'esperienza diretta è un importante metro

⁴¹ Cfr. K. LYNCH, *The image of city*, MIT University Press, Cambridge, 1960, p. 29.

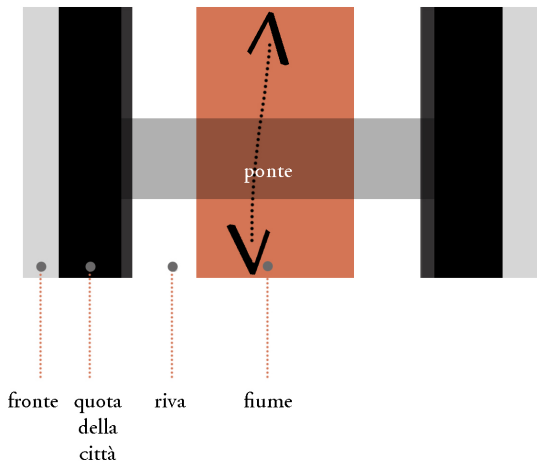
⁴² Lynch, riguardo al suo studio sull'immagine ambientale, afferma che il lavoro «tenderà a sorvolare sulle differenze individuali, per quanto interessanti esse possano essere per lo psicologo. Ciò di cui ci occuperemo soprattutto sarà ciò che potremmo chiamare la “immagine pubblica”, il quadro mentale comune che larghi strati della popolazione di una città portano con sé: aree di consenso che ci si può attendere insorgano nell'interazione tra una singola realtà fisica, una cultura comune ed una eguale costituzione fisiologica», Cit. in K. LYNCH, cit., p. 29.

⁴³ Tuttavia, grazie ad una selezione sensoriale, apriori e in automatico, si opera una distinzione di tutti i dati che si percepiscono. Questo processo avviene attraverso la definizione dei bisogni, dei consumi, delle emozioni e dei desideri. In questo complesso sistema dell'esperienza diretta le strutture cognitive della percezione in movimento captano nello spazio, tramite diversi punti di vista, gli oggetti fisici e non.

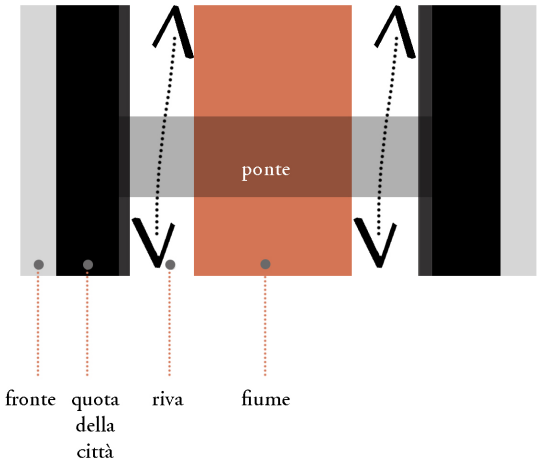
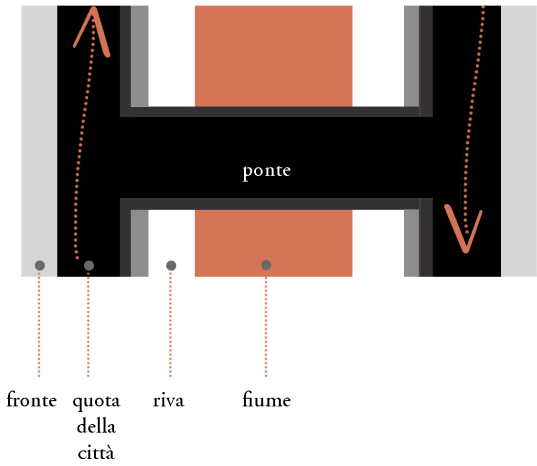
Attraversare il fiume ▼



Attraverso il fiume ▼



Sul fiume ▼



Attraversare il fiume

di giudizio nella visione ravvicinata per valutare sia i parametri spaziali sia i parametri temporali da parte di chi osserva.

La lettura percettiva dell'esperienza deve essere pertanto organizzata secondo sistemi di visione intorno ad un gruppo di punti focali connessi alla fruizione in movimento. Seppur diverse ed inesauribili, le possibili indicazioni di questi sistemi, esprimono i molteplici strumenti di cui uno può servirsi per differenziare il suo modo di percepire; ad esempio, possono restituire un itinerario visivo attraverso la riproduzione sotto forma di disegno di un'immagine reale dello spazio fluviale e con questo restituirne le molteplici relazioni e interazioni tra uomo e ambiente.

Attraverso la modalità diretta del sopralluogo è possibile catalogare e spiegare tutti i fattori che contribuiscono ad attribuire forza o debolezza all'immagine della città attraversata dal fiume e in particolare viene definito il ruolo del fronte in questa operazione concreta.

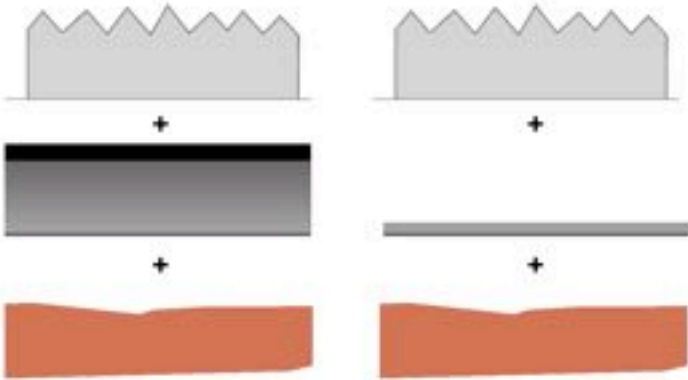
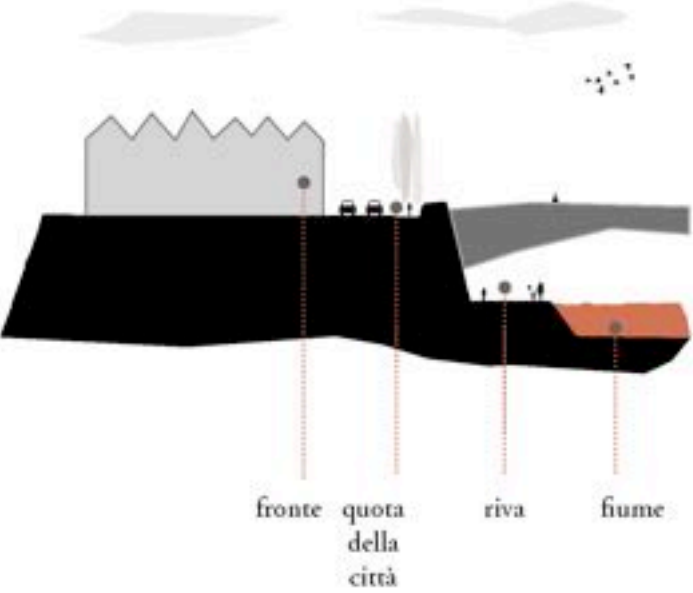
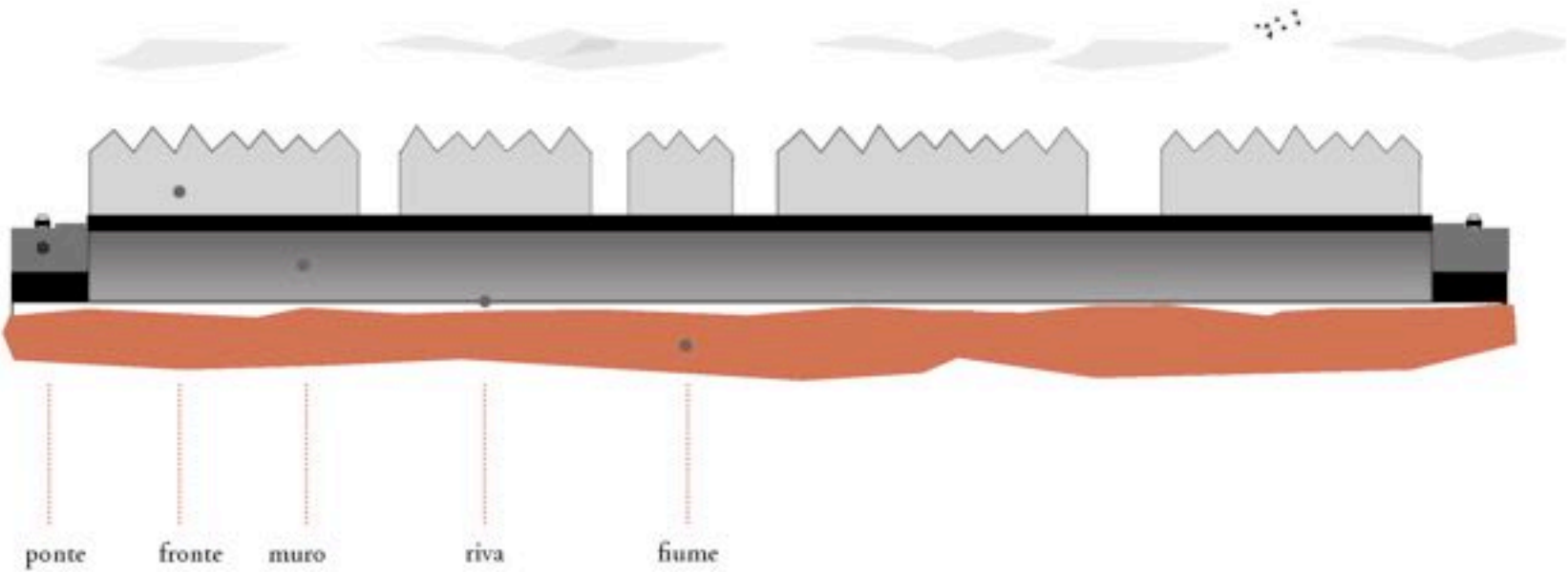
Tanti sono i fronti fluviali, e molteplici i modi di viverli e fruirli; tuttavia le modalità, in linea teorica⁴⁴, possono essere classificate in categorie a seconda dei **percorsi di attraversamento**. Questa è ad esempio la prima modalità di azione e prevede l'architettura del ponte e un percorso in bici, a piedi, in auto, in autobus, con mezzi natanti, restituendoci un tipo di percezione relativa ad un'immagine già costruita dentro di noi a priori. Il fiume scorre sotto di noi in posizione perpendicolare al nostro campo visuale longitudinale. Su di esso i fronti si specchiano mentre lo spazio corre lungo le sue sponde. La visuale a tutto campo sull'elemento liquido ci consente di restituire alcuni dati: il fiume crea una pausa urbana nella città, riattivando il suo dinamismo solo attraverso il ponte che facilita il passaggio degli utenti. Lo spazio che costeggia il fiume alle volte è utilizzato per attività portuali, alle volte è attrezzato per accogliere attività ricreative, alle volte commerciali. Diversamente, lo spazio fluviale lontano dal centro città si potrebbe presentare ricco di vegetazione ripariale; alle volte quello stesso spazio potrebbe invece denunciare il depauperamento lungo le sue sponde. Sul ponte a distanza si ha un'immagine sempre diversa a seconda della posizione: se siamo all'interno della città avremo una sequenza di immagini frammentata e trasformata dall'uomo.

Attraverso il fiume

Frammentata in quanto se idealmente percorressimo la città da ponte a ponte, se procedessimo dall'esterno all'interno di un confine ideale che per l'utente della città marca la separazione fra periferia e centro città, vedremmo allora come il fronte urbano lungo il fiume si denuda sempre più di alcune funzioni. Le stesse percezioni ampliano il loro significato intrinseco quando i fronti della città verranno guardati in navigazione sul fiume. Il lento movimento restituisce una concatenazione di episodi e una rete di relazioni che si svolgono lungo i fiumi attraverso lo spazio e attraverso l'immagine restituita materialmente dai fronti, dalle sue architetture; in definitiva dalla città.

Il concetto di moto è strettamente correlato a quello di tempo e maniera di percezione. La mobilità lenta, tipica del fiume e contrapposta a quella veloce della città, permette all'utente in navigazione di percepire l'immagine in un lasso di tempo maggiore rispetto alla fruizione in auto, ad esempio, consentendo una memorizzazione più facile dell'oggetto guardato.

⁴⁴ Qui si vuole esporre in linea teorica il metodo visivo con il quale si osserva lo spazio e il fronte urbano fluviale.



Sul fiume

A questa *distanza* e con questo tempo di decantazione percettiva ravvicinata il fronte diventa un testo visivo e, in particolare, narrativo di tutte le trasformazioni avvenute nel tempo; l'architettura invece, in quanto arte temporale, esprime l'indice dell'evoluzione, del grado di utilizzo, degli usi e dei consumi e dei bisogni dell'uomo, ma rappresenta anche le aspirazioni della città in quell'ambito urbano.

Pertanto, la modalità che restituisce con maggiore fedeltà il carattere visivo e percettivo del fronte fluviale è quella relativa all'attraversamento del fiume, grazie al quale si evince l'immagine reale percepita, la quale non risulta completa secondo le altre modalità di azione. Camminando sulle rive lo spazio sul bordo del fiume si presenta a seconda degli usi e dei bisogni in maniera diversa. La distanza da cui vedere il fronte adiacente risulta però troppo ravvicinata e non vi è una percezione immediata. La distanza invece aiuta a guardare l'altro fronte. Non si possono cogliere le differenze e le relazioni fra una sponda ed un'altra allo stesso modo in cui si evincono guardando le stesse lungo il fiume in navigazione. Si coglie piuttosto in maniera ravvicinata l'uso dello spazio adiacente al fronte e si capisce se esso è attrezzato ad accogliere l'utenza della città, se è predisposto agli attracchi fluviali per fini commerciali, logistici o turistici, se vi sono le piste ciclabili, spazi verdi o la vegetazione è incontaminata. Si deduce da questa *distanza* ravvicinata il rapporto della città con il fiume e si assume la quota dell'acqua come livello ideale di osservazione dei fronti.

A tal proposito, proprio i cambi di quota portano con sé, in molti casi, il problema dell'accessibilità dalla città al fiume facendo scaturire le procedure logistiche e progettuali con cui avvicinarsi all'elemento fluido. Sovente però i cambi di quota vengono creati per mano dell'uomo per ragioni di difesa idraulica. A questa distanza nello spazio fluviale pertanto si scorgono, in movimento, tutte quelle relazioni non solo sensibili, cognitive e percettive, bensì pratiche ed utilitaristiche che un'immagine a *distanza* non è in grado di restituire.

Dall'esperienza diretta sensibile, si deducono le ragioni estetiche con le quali si sono raggiunti obiettivi pratici. L'immagine a distanza riduce la visione di questo spazio esteso dall'ambito urbano a quello territoriale. L'immagine lungo il fiume risulterà idealmente sempre incompleta e di conseguenza anche la sua esperienza estetica diretta. Ipoteticamente si dovrebbe ricostruire la percezione di uno spazio attraverso un racconto visivo dalla sorgente alla foce. In questa maniera si constatarebbe l'intima relazione e l'incontro tra un elemento dinamico naturale e la fissità rigorosa dell'architettura e della città che la costruisce. Lo sguardo è però rivolto in questa sede al carattere visivo e percettivo della città attraverso il fiume.

La lettura dell'immagine attraverso la percezione del supporto iconografico consta di una raccolta selezionata di pitture, rappresentazioni cartografiche, fotografie e disegni di fronti urbani fluviali. L'itinerario visivo vuole tracciare un originale *corpus* narrativo del come nel corso di lunghi periodi di tempo è stata vista e percepita l'immagine della città sul fiume fino ai giorni odierni in cui l'egemonia dell'immagine ha retinizzato l'architettura.

A DISTANZA

Parte Seconda

Sulla genesi delle città dipinte



“Nessun uomo entra mai due volte nello stesso fiume, perché il fiume non è mai lo stesso ed egli non è lo stesso uomo.”

Eraclito

Fiume e Architettura

Nessun altro elemento naturale e artificiale è in grado di definire profondamente non solo la forma, bensì la vita, il funzionamento e l'uso di una città, quanto lo possa fare la presenza di una linea d'acqua. I fiumi, intesi come luogo di scambi, relazioni ed incontri hanno costituito da sempre per la città un riferimento fisico e formale necessario alla sua organizzazione; un legame, questo, prima inscindibile, oggi ormai dimenticato. Difatti il fiume rappresenta spesso il sito di fondazione stesso degli insediamenti, in cui è insito il carattere identitario proprio di ogni città. Percorrendo il fiume di una qualsiasi città fluviale ciò che spesso si coglie è il suo valore in termini di risorsa naturale, di identità storica, culturale, architettonica e paesaggistica: un vero e proprio patrimonio ambientale e culturale inscindibile dall'evoluzione stessa della città¹ (Fig. 1.1.a).

Il fiume, nella sua natura di elemento dinamico, fluido e in continuo scorrere, è però stato affiancato dalle architetture urbane. Queste si presentano solide, permanenti e fisse, si sono consolidate lungo di esso e il rapporto ancestrale che ne è scaturito è stato, per alcuni versi, dialettico e conflittuale. La città ha sempre proteso a ingabbiare l'indole mobile ed indocile del fiume, che puntualmente ha rotto la fissità dell'impianto urbano, rendendo incostante il suo legame con essa. Equilibrare l'elemento fluido e sinuoso del fiume con la rigorosa geometria degli spazi urbani della città non è stata, come vedremo, un'azione agevole: in ogni epoca o il primo o il secondo elemento tende inevitabilmente a prevaricare l'altro. Per cogliere questo primo aspetto si deve tener conto però che si deve sviluppare un confronto tra il fatto naturale e le costruzioni artificiali, attraverso l'immagine che è arrivata fino a noi – il fiume con la città in quanto architettura costruita – e in un'ottica di diversità senza far soverchiare un elemento sull'altro.

Per far questo, bisogna tenere presente la sostanziale differenza fra le due tipologie di sostanze, le quali si presentano in origine nella “dualità natura-artificio”. Una dualità che si traduce in ambivalenza quando la natura-fiume assiste al processo di antropizzazione nella prima formazione degli insediamenti urbani e degli esiti spaziali e morfologici delle prime città, che si originano nel territorio fluviale.

Sarà quindi indispensabile inizialmente comprendere la genesi di questo rapporto. Si identifica così l'origine di questo nesso nei primi siti di fondazione e di formazione delle civiltà preurbane prima e delle città poi. In questa ottica, per leggere il fenomeno generato dal nesso natura-artificio, bisogna avvalersi di altri strumenti e di tecniche di rappresentazione che descrivono un'altra condizione del fiume: la natura geografica. Il fiume oltre ad essere elemento naturale si sviluppa geograficamente nel territorio disegnandone la morfologia (Fig. 1.1.b). L'architettura di questo disegno geografico è rappresentata attraverso la tecnica cartografica, una disciplina che intrattiene con la prima un rapporto complesso ma allo stesso tempo di interscambio. La cartografia ci restituisce l'immagine geografica del fiume.

¹ Cfr. T.M.M. PICCINNO, *The river as enviromental heritage. Critical considerations for sustanible development of a natural resource*, Green Line Institute, Lisbona, 2016, p. 571.



▲ Fig.1.1.b Il fiume Volga nei pressi della città Saratov, Russia, in *Il mio pianeta visto dallo spazio. Fragilità e bellezza*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 settembre- 2 novembre 2014.

Come affermano Motta e Pizzigoni nella loro *Architettura delle acque* «la geografia, intesa nella sua formulazione più generale come descrizione del mondo e della terra, si è di fatto appoggiata all'architettura da cui ha ricavato non solo l'aiuto di metafore letterarie, ma quello di vere e proprie immagini operative e di figure di riferimento. L'architettura è ed è stata per la geografia un'importante macchina di costruzione del senso. Cartografia e architettura funzionano rispetto alla geografia come potenti «macchine astratte»², secondo la definizione che a questo concetto viene dato da Gilles Deleuze e Felix Guattari: esse non servono alla geografia per rappresentare il mondo reale, ma per creare un nuovo tipo di realtà».³

Sulla base di queste premesse si vuole costruire un itinerario visivo storico-critico che ricostruisca un quadro generale *in primis* dei territori – unitamente ai centri urbani e alle città in quanto architettura costruita – che sono stati caratterizzati dalla presenza del fiume, in quanto forte elemento geografico che ne ha contraddistinto la struttura formale, la figura e quindi l'immagine. Per descrivere l'ambivalenza nella sua struttura va quindi tenuto conto della morfologia geografica del fiume quale elemento naturale che porta in sé gli organismi insediativi dei territori e delle città. In questa prima fase dei testi visivi la lettura avrà un ordine transcalare, aprendo lo sguardo al fiume anche da un punto di vista geografico. Questo processo rivelerà i caratteri visivi architettonici che sono insiti nella sua struttura e nella sua forma complessiva, dalla scala urbana in quanto manufatto antropico a quella territoriale in quanto fatto naturale⁴.

La geografia
dell'architettura

² Cit. in G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Les editions de Minuit, Paris, 1980, p. 175.

³ Cit. in C. RAVAGNATI, G. MOTTA, A. PIZZIGONI, *Architettura delle acque e della terra*, Franco Angeli Editore, Torino, 2006, p. 12.

⁴ Oggi difatti la scala territoriale è investita dal fenomeno di antropizzazione.

2.1 Sulla genesi antica dell'immagine fra città e fiume

“Kublai Khan chiese a Marco Polo: “Dopo aver viaggiato per così tante città, se ne dovessi costruire una, come la costruiresti la tua città?”. Marco Polo rispose: “Non ti dirò come, poichè il come è effimero, ma ti dirò che se dovessi costruire una città, partirei sicuramente dall'acqua e non dalla terra. Nella sua semplicità, l'acqua è un elemento essenziale per la vita di una città. Essa porta rumori, odori e oggetti senza i quali una città non potrebbe essere considerata tale. La saggezza del tutto risiede nelle acque. Sì, ho sempre pensato che per il suo bene una città dovrebbe scorrere vicina all'acqua.”

I. Calvino, *Le città invisibili*, 1972

Le civiltà antiche
sul fiume

Le linee d'acqua – fiumi, canali naturali o artificiali – hanno modellato e strutturano tutt'ora il pianeta e il territorio, continuando ad influenzare l'uomo nei processi di trasformazione dei paesaggi geografici ed urbani. Le modalità da parte dell'uomo di interpretare il fiume si possono ricondurre all'identità naturale dell'infrastruttura d'acqua. Da una parte l'uomo ha sovrapposto al movimento naturale il movimento artificiale navigando il fiume; dall'altra l'uomo ha modificato direttamente il territorio disegnando il paesaggio antropico lungo il fiume.

L'immagine che è arrivata fino a noi è stata tramandata in origine dalle descrizioni degli storiografi greci⁵, in seguito attraverso i trattati di architettura in epoca romana e infine grazie all'iconografia del Rinascimento, quando le rappresentazioni sono divenute dei veri e propri testi visivi. Inoltre, per questa analisi si trascurava la legittimazione mitica che, avendo un'attenuante metafisica, non può essere letta in una dimensione storico-fenomenologica per la scelta fondativa del sito rispetto al fiume e in un'ottica architettonica. Piuttosto la trattazione storiografica di Erodoto può aiutarci a rileggere l'immagine riferita alla città di Babilonia e del ruolo del fiume Eufrate rispetto alla forma urbana di questa⁶.

Lo storiografo greco descrive in maniera didascalica il ruolo del fiume nell'architettura della città all'interno I libro, Clío⁷ (Fig. 1.1.1).

⁵ Si devono però tralasciare dall'analisi che ci si accinge a svolgere, le digressioni, di natura filosofica, sulla scelta del sito, le quali vedono in Platone, Aristotele ed Ippocrate, solo per citarne alcuni, una concezione dell'urbanistica antica fondata sul “buon senso”, sulla “posizione ideale” in base ai venti e all'orientamento astronomico, infine sulla “salubrità”. Lo stesso Platone nelle Leggi descrivendo la città ideale afferma che alcuni luoghi «sono avversi o anche propizi per ogni sorta di venti e per l'azione del sole, altri per le acque, altri ancora per lo stesso alimento fornito dalla terra, il quale non solo dà cose migliori o peggiori ai corpi, ma non è meno valido a portare tutte le simili affezioni nelle anime». Cit. in PLATONE, *Leggi*, Libro V, Rizzoli, 2005, Milano, p. 45. Per una maggiore trattazione si veda J. RYKWERT, *L'idea di città*, Adelphi Editore, Milano, 2002. In particolare si veda il capitolo *Città e sito*, pp. 31-47. Sulla legittimazione mitica della scelta del sito che come scrive Fustel de Coulanges «era un fatto molto importante, da cui dipendeva il destino del popolo ... ed era sempre rimessa alla decisione degli dei» si veda appunto F. DE COULANGES, *La cité antique*, Enciclopedia Universalis, Paris, 2016. La citazione è a p. 153.

⁶ A cominciare dal IV millennio a.C. nacquero numerose città fluviali che si svilupparono nella pianura comparsa fra il Tigri e l'Eufrate in Mesopotamia, lungo le sponde del Nilo in Egitto, nella valle dell'Indo, in India, infine nella valle dell'Huang He in Cina. In alcuni periodi dell'anno, questi fiumi producevano vasti allagamenti, ma le prime civiltà insediatesi lungo di essi incominciarono a costruire dighe e canali per irrigare le terre ed impedire soprattutto che le piene devastassero i villaggi.

⁷ Lo scrittore riferisce infatti che «Babilonia era una città fatta così. [...] Si stende in una grande pianura; è di forma quadrata e ogni lato misura 120 stadi [...]. Prima di tutto, intorno ad essa corre una fossa profonda, larga, piena d'acqua. [...] Due sono le parti della città, poichè essa è divisa in mezzo dal fiume che si chiama Eufrate e scorre dal paese degli armeni ed è grande e profondo e rapido: esso sbocca nel Mar Rosso [...] lungo le due rive si alza un muraglione di mattoni cotti. Quanto alla città [...] è divisa in strade diritte, tanto parallele quanto le perpendicolari che portano al fiume. In corrispondenza di ciascuna strada si aprivano delle piccole porte nel muraglione che costeggiava il fiume: tante di numero quante erano le vie fra le case. Anche queste porte erano in bronzo e portavano direttamente al fiume». Cit. in ERODOTO, *Storie*, Libro I, Rizzoli, 1984, Milano, p. 185.



▲ Fig.1.1.1 Ninive, presso Mossul, Iraq (II-I millennio a.C.): disegno ricostruttivo del palazzo di Sennacherib, 704-694 a. C.

La città di Babilonia, così descritta, si sviluppa in un ambito urbano racchiuso in un quadrato, che si duplica in un recinto profondo d'acqua, predisposto sicuramente alla difesa della città, e che si innalza verticalmente con muraglioni di mattoni. Due lati di questo quadrato ideale, di 120 stadi, sono paralleli al fiume Eufrate che taglia a metà la città, dividendola, unitamente alle strade che corrono sia parallelamente sia perpendicolarmente rispetto agli stessi lati. La forma urbana, intercettando l'arco del fiume, si impenna su di esso in quanto elemento centrale dal quale si dipanano i flussi e i percorsi interni ed esterni.

Dalla rappresentazione descrittiva di una città chiusa in un recinto, si passa invece alla narrazione di una "città aperta", secondo il concetto proposto da Lewis Mumford⁸ a proposito dei primi insediamenti dell'antico Egitto.

In questo caso l'urbanista statunitense intende per "città" tutto quello che è racchiuso in un perimetro ben definito, nel quale risulta contenuto un luogo specializzato con una determinata autonomia funzionale. Pertanto riguardo ai primi insediamenti egizi va considerata come "città" l'intera valle del Nilo (Fig. 1.1.3) che va a costituire un solo grande insediamento strutturato dalle condizioni geografiche derivanti dalla piana del fiume.

Si tratta di una città "dispersa", la quale si protende verso l'intero spazio fluviale senza confini, territorializzandosi.

Di contro, la scelta della fondazione della città greca è stata dettata da una diversa "configurazione geografica" figlia del «carattere frammentato dei territori, dell'isolamento e dell'inaccessibilità dei luoghi»⁹ e nella quale si riflette la forma delle isole e delle penisole che si trovano nell'Egeo. Bisogna però ammettere la costante sussistenza nel mondo greco del rapporto fra l'individuazione della sorgente del fiume e l'origine di un insediamento di carattere sacro. Osservando l'immagine dell'antica topografia di Atene, si nota come il sistema delle sorgenti alimentate dal fiume Ilisso abbia svolto un ruolo principale per la disposizione dei templi e per il funzionamento dell'Acropoli. Ne sono testimonianza alcune descrizioni, seppur discordanti, su una delle fonti che si alimentavano dall'Ilisso, la Enneacrino, da parte di Erodoto, Tucidide ed infine Pausania¹⁰. Numerosi sono gli esempi di città greche che hanno sviluppato i loro insediamenti sacri dinanzi alle sorgenti, ritenute sacre. Olimpia si estendeva a sud-ovest del monte Kronios alla confluenza dei fiumi Alpheios e Kladeos. Su quest'ultimo sorgevano le terme del Cladeo e i bagni greci, che servivano il vicino ginnasio proteso parallelamente sul fianco delle rive del fiume (Fig. 1.1.4).

Ancora, Cnosso, nell'isola di Creta, sorgeva sul fiume Kairatos e lungo il suo torrente, il quale prima venne deviato per poi posizionarci giardini pensili (Fig. 1.1.5). Infine nell'*Anabasi* di Senofonte, si trova la descrizione della città di Celene, nella Frigia, attraversata dal fiume Meandro¹¹, sulle rive del quale si scelse il sito di fondazione del

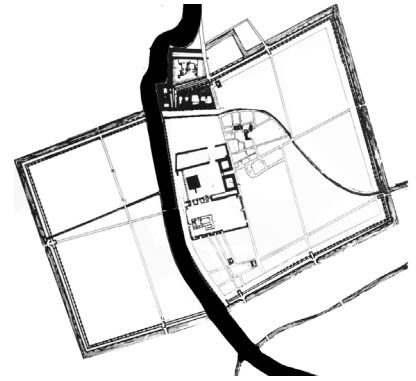
⁸ A tal proposito l'autore specifica che «è effettivamente vero che agli inizi della storia della valle del Nilo non si trova la città archetipica, cinta da mura, solidamente delimitata da bastioni e costruita per durare. Tutto in Egitto sembra aver trovato una forma permanente ad eccezione della città. [...] Nonostante certe differenze tra l'alto e il basso Nilo, l'intera valle costituiva un tutto unico...per arrivare alla foce bastava lasciarsi trasportare dalla corrente, per risalire il fiume non c'era che da alzare le vele, una volta inventate le vele ed approfittare del vento solitamente favorevole». Cit. in L. MUMFORD, *The city in History*, Harcourt, Brace and World, 1961, New York, p. 110.

⁹ Cit. in G. GLOTZ, *La cité grecque*, La renaissance du livre, Bruxelles, 1928, p. 34.

¹⁰ Pausania descrive così la sorgente, la quale è prossima alle due celle sacre di Cere e di Trittolemo: «presso l'Odeo era la fonte Enneacrino, o de nove zampilli in tal forma ridotta da Pisistrato: di là dalla quale erano due celle una sacra a Cerere e alla figlia, l'altra a Trittolemo [...] un poco più oltre era il tempio di Eucléa». Cit. in PAUSANIA, *Guida della Grecia*, Lattica I, 14, I, Einaudi, Bologna, 1982, p. 56.

¹¹ Senofonte così scrive sulla città di Celene: «Il re, appena seppe da Tissaferne dell'esercito di Ciro, preparò le adeguate contromisure... Ciro, con le truppe che ho detto, muove da Sardi. Attraverso la Lidia, avanza in tre tappe per ventidue parasanghe fino al fiume Meandro, larghezza due plettri; c'era un ponte ottenuto con sette barche legate insieme. Da qui avanza in tre tappe per venti parasanghe fino a Celene, città della Frigia, popolosa, grande e prospera, dove Ciro possedeva una reggia e un grande parco, pieno di animali selvatici, che lui cacciava a cavallo, volendo tenere in esercizio

Babilonia



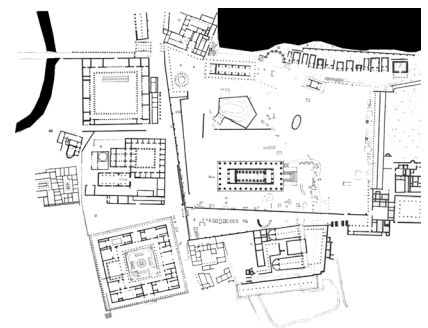
▲ Babilonia, Pianta della città murata e l'ampliamento di Nebucadnezar II (605-562 a.C.).

La Valle del Nilo

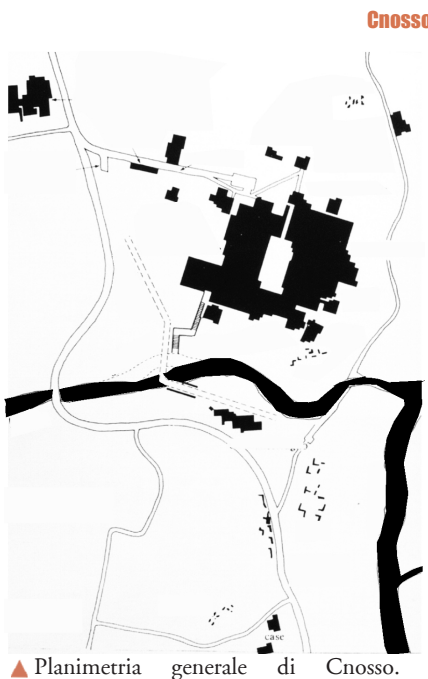


▲ Planimetria di Tell-el-Amarna, situata nella valle del Nilo.

Olimpia



▲ Planimetria di Olimpia in età romana.



palazzo reale di Ciro che si estendeva su un grande parco-giardino attraversato dal fiume. Sotto la reggia si snodava anche la sorgente del fiume Marsia, un affluente dello stesso Meandro, cingendo la città ai piedi dell'Acropoli.

Fino all'epoca romana però, per ricostruire una rappresentazione visiva del ruolo del fiume nella costruzione della città antica, ci si deve avvalere di fonti scritte contaminate talvolta da descrizioni di carattere metafisico e di legittimazione mitica. È con Vitruvio che si ha invece una svolta di carattere empirico. Seppur in maniera anacronistica l'autore romano menziona nel *De Architectura*, seppur non palesemente, la disciplina geografica in una serie di annotazioni in cui traspare una conoscenza fisica del mondo; in tale ambito difatti lo stesso manifesta un interesse verso alcuni elementi geografici, fra i quali proprio i fiumi. Fin dal mondo antico emerge quindi un'apertura disciplinare della dottrina architettonica verso altre conoscenze, che fanno sì che essa si possa inscrivere in una sorta di antropologia globale¹². Pollione riconosce quindi la necessità di stabilire relazioni di reciprocità fra le discipline per descrivere altri elementi che esulano dalla sfera architettonica per poterli sistematizzare attraverso la composizione¹³. L'intero Libro VIII del *De Architectura* è dedicato alle *mirabilia aquarum*. In primis vengono declamate le asserzioni dei filosofi sulla centralità dell'acqua nella natura e sulla sua presenza all'interno dei cicli vitali; poi si passa a descrivere il ciclo idrologico classificando la qualità dell'acqua. In ultimo si chiarifica con quali metodi empirici si può ricercarla nelle sorgenti e nel sottosuolo e come "infrastrutturare" le città per far giungere e distribuire il prezioso liquido, tracciando un quadro geografico delle acque e di fiumi fino ad allora conosciuti¹⁴. Nello specifico, in relazione alla scelta del sito di fondazione, la nascita della città per Vitruvio – in linea con il dibattito di quell'epoca che vedeva fra i massimi esperti Cicerone, Varrone, Lucrezio e Seneca¹⁵ – è legata ad una dimensione che si relaziona con le forme e con la natura geografica dei luoghi di origine. L'immagine descrittiva che si ha dal testo vitruviano è che la città è posta su una scala quasi "territoriale"¹⁶ in cui, come giustamente affermano ancora una volta Motta e Pizzigoni, «i problemi urbani dell'approvvigionamento idrico, della canalizzazione delle acque potabili e di scolo, delle macchine per la conservazione d'acqua, divengono il registro sul quale è possibile rappresentare l'idea di città secondo Vitruvio e, in senso lato, il ruolo delle acque nella costruzione della città del mondo antico»¹⁷.

se stesso e i suoi destrieri. Nel mezzo del parco scorre il Meandro: le sue sorgenti nascono nella reggia e il suo corso si snoda attraverso la città di Celene. Anche un palazzo fortificato del gran re sorge a Celene, nei pressi delle fonti del fiume Marsia, ai piedi dell'acropoli. Anche il Marsia scorre attraverso la città e si getta nel Meandro. Ampiezza del Marsia: venticinque piedi. Si racconta che qui Apollo, dopo aver vinto Marsia, suo rivale in una gara di abilità, lo scorticò e ne appese la pelle nell'antro vicino alle sorgenti: ecco perché il fiume ha il nome di Marsia». Cit. in SENOFONTE, *Anabasi*, Libro I, II, 5,7,8, Newton Compton Editori, Roma, 2012, p. 32.

¹² Cfr. M.P. VITRUVIO, *De Architectura*, Edizioni Studio Tesi, Milano, 1990, Vol. II, I, p. 32.

¹³ *Ivi*, p. 170: «Ma io, o Imperatore, senza mutare le indicazioni e i risultati altrui, né frapponendo in mezzo al mio nome, io presento questo corpo di dottrine, né intendo di lodar me biasimando gli altri. Al contrario, io ringrazio vivamente gli altri tutti perché, assommando nei secoli l'intelligenza e le scoperte, esse ci preparano, che in un campo chi nell'altro, una abbondante messe di dati, donde noi attingendo, come da fonte acqua, e opportunamente adattando ai nostri progetti, abbiamo spianata la via della composizione, e sulla base di sì grandi autori possiamo osare nuove teorie e nuove istituzioni».

¹⁴ Nel trattato sono infatti citati 26 nomi di fiumi.

¹⁵ In questo senso Seneca descrive l'architettura della città messo in rapporto con il carattere territoriale dell'elemento geografico, che in questo caso è rappresentato dal Nilo. L'autore riporta che «l'aspetto del paese è davvero bellissimo quando il Nilo ha invaso le campagne: le pianure sono nascoste e le valli ricoperte, solo le città emergono come isole; gli abitanti dell'entroterra possono comunicare solo attraverso le barche e la gioia delle popolazioni è tanto più grande quanto meno vedono dei loro territori. Anche quando il Nilo resta chiuso nelle sue rive, si riversa nel mare con sette bracci; qualunque di questi tu scelga, sembra un mare. Niente comunque impedisce al fiume di allargare le sue ramificazioni, numerose e senza nome, da una parte all'altra del litorale». Cit. in SENECA, *Naturales Quaestiones*, Libro IVa, II, 11-12, Ist. Editoriali e Poligrafici, Roma, 1996, p. 89.

¹⁶ Cfr. Y. JANVIER, "Vitruve et la géographie" in "Geographia Antiqua", n. 3-4, 1995, pp. 49-78.

¹⁷ Cfr. C. RAVAGNATI, *Architettura*, cit., p. 115.



2.2 Il ritratto della città medievale e del fiume

Il “tipo” di città nel Medioevo

Nella seconda metà del XII secolo (Fig. 1.1.6), l'immagine della città attraversata dal fiume va definendosi secondo un “tipo” di schema organizzativo urbano largamente diffuso in tutta Europa. Guidoni sostiene che «si tratta della città costruita sulla riva di un fiume, con uno o più ponti di attraversamento, e con una parte dell'abitato, cinto anch'esso da mura ma più ristretto e meno rilevante dal punto di vista politico-sociale, sull'altra sponda»¹⁸. Lo stesso, ammettendo che a prima vista la descrizione di questa tipologia di città potrebbe apparire un po' “astratta”, porta a dimostrazione esempi di centinaia di centri urbani, i quali si sviluppano in una più ampia prospettiva di geografia storica “regionale”¹⁹ in tutta Europa su strutture ereditate dall'antichità²⁰. Nella sua lunga analisi, supportata dal testo visivo che consta della cartografia di derivazione Tolemaica, prende in considerazione numerose città europee fra il Duecento e il Trecento ed in particolare si sofferma su Firenze²¹ (Fig. 1.1.7), della quale descrive l'ulteriore legame tra l'attraversamento del fiume e la città. Guidoni sostiene che la struttura della pianta della città e l'organizzazione del suo spazio interno rimane fortemente influenzato dall'attraversamento del fiume e dall'attraversamento da una parte all'altra della città²². Il transitare sul corso d'acqua tramite i ponti regola e supporta quindi la configurazione urbana dei fronti, strutturandone la sua pianta attraverso il prolungamento dei ponti nel corpo della città tramite le strade che si innestano nella geometria duecentesca del tessuto edilizio. Si può affermare dunque che il ponte – la prima architettura per il fiume – è l'elemento comune principale che connette e contemporaneamente separa le due parti della città, la quale tramite tale elemento si può estendere oltre il fiume, senza concentrarsi su un solo lato²³.

¹⁸ Cit. in E. GUIDONI, *Storia dell'Urbanistica. Il Duecento*, Laterza, Bari, 1982, p. 3.

¹⁹ Il tipo di città in questione a cui Guidoni fa riferimento è quella descritta dal Fleure per il nord della Francia e inserito in A.E. SMAILES, *The Geography of Towns*, Aldine De Gruyter, London, 1958, pp. 62-65.

²⁰ Guidoni ribadisce che «comunque è sicuramente questo lo schema urbano che, nel complesso, meglio rappresenta l'Europa nel periodo di massima fioritura delle città. Questo momento, differente nelle diverse aree storiche, si prolunga per le città dell'Est europeo fino oltre il XV secolo, mantenendo per quanto riguarda il particolare aspetto qui discusso, una notevole omogeneità anche per periodi relativamente più recenti». Cit. in E. GUIDONI, *Storia dell'Urbanistica*, cit., p. 3.

²¹ Lo stesso autore chiarisce che «il rapporto tra il ponte e le strade d'accesso è uno dei nodi più significativi per i mutamenti di concezione e di tecniche di intervento sulla città. Il prolungamento del ponte, struttura architettonica, con un asse rettilineo che ne prolunga la presenza e l'efficacia di collegamento all'interno della città, è un dato di grande importanza e interesse, anche perché molto spesso i ponti due-trecenteschi (e tra questi il Ponte Vecchio fiorentino) rappresentano, a loro volta, un tratto regolare di strada urbana, fiancheggiato da botteghe. In questa ottica è d'obbligo il parallelo con Parigi, dove i ponti colleganti l'Ile de la Cité alle due rive della Senna hanno prodotto una regolarizzazione rettilinea sia della strada di reciproco collegamento, sia delle vie di penetrazione alla città». *Ibidem*.

²² L'origine altomedioevale di questa organizzazione di città porta ad un disequilibrio tra le due parti della città, fondato però più su ragioni politico-sociali che architettoniche.

²³ È il ponte il primo mezzo attraverso cui la città inizia ad espandersi.



La soluzione della città-ponte

Passando in rassegna diverse città²⁴ nell'Alto Medioevo si può intercettare un'analogia proprio nella soluzione della città-ponte²⁵ riscontrabile in Cordova, Parigi, Roma e Londra ed in altre città minori. In questi casi si preferiva la soluzione doppia²⁶, dove i fronti si duplicavano e la *forma urbis* si apriva, piuttosto che l'espansione limitata alla *civitas*, la parte più antica della città; lo sviluppo avveniva attraverso il ponte, il quale veniva considerato come una vera e propria porta urbana e allo stesso tempo un passaggio obbligato da percorrere per arrivare nel cuore del nucleo urbano.

Grazie alla lettura della rappresentazione tolemaica è possibile, supportati dall'interpretazione di Guidoni, giungere a considerazioni di carattere urbano, ma anche ad altre di carattere socio-politico. La scelta di espandersi al di là del ponte è legata alla politica perseguita dalle autorità cittadine e alla composizione sociale degli suoi abitanti estromessi dalla *civitas*. Ed ancora, Guidoni ricorda che tale discriminazione è «inversamente proporzionale al rapporto dimensionale tra “città oltre il ponte” della città, con relativa separazione di funzioni in concomitanza con un forte ruolo commerciale. È così che il mezzo della città diviene il fiume (come il ponte o i ponti), qualche volta vero e proprio asse economico-produttivo per la presenza di scali portuali, molini, etc..»²⁷.

Nelle città europee fino alla prima metà del Duecento – negli esempi di Dinant con la Mosa, di Parma con il Parma, di Firenze con l'Arno e di Praga con la Vltava – si nota pertanto quest'impianto di città dalla doppia espansione sulle rive del fiume, cinta nelle mura ed attraversata da ponti. In quest'assetto, così descritto e riportato attraverso la lettura delle cartografie antiche, il fiume diventa il sistema dal quale si genera questa doppia identità della città, anche dal punto di vista socio-politico: da una parte un'identità architettonica che si disvela sul fiume con i ponti, e dall'altra un'identità economica-produttiva che attraverso la sua natura di flusso si struttura come via di comunicazione.

²⁴ Numerose e ovvie sono le differenze di fondo fra le città analizzate da Guidoni, come egli stesso ammette, ma le stesse trovano una corrispondenza particolare nei loro nuclei urbani, i quali si espandono attraverso i ponti al di là dei territori che avevano occupato fino a quel momento.

²⁵ Cfr. E. GUIDONI, *Storia dell'urbanistica*, cit., p. 4.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.



2.3 L'immagine della città europea fra Trattatistica, Topografia e Cartografia

La Trattatistica e la fondazione della città

La tipologia, sopra descritta, si è manifestata in Europa²⁸ per tutto il Medioevo e fino al Rinascimento, un'epoca quest'ultima decisiva per la storia della città per la connessione, in quel dato periodo storico, tra le vicende economiche, politiche e sociali da una parte e le nuove sperimentazioni architettoniche dall'altra. Queste si instaurano su basi operative che si rifanno all'apporto della scienza e delle tecniche. Infatti, la continuità classica rintracciabile nei trattati di architettura sulla città mira ad una struttura del sapere che si sviluppa in successione rispetto al passato per definire metodi integrati tra le articolazioni pregresse e le speculazioni più recenti. In quest'ottica la trattatistica cerca di restituire risposte aggiornate riguardo al tema della localizzazione della città, il quale viene illustrato trasversalmente in funzione delle condizioni ambientali e degli elementi geografici del territorio²⁹. Ripercorrendo brevemente i trattati fra Rinascimento e Seicento³⁰ si può notare come l'interesse degli studiosi per la predisposizione della fondazione della città e degli insediamenti sia ricaduto sui caratteri naturali quali i venti, l'orientamento astronomico, la morfologia della costa marina, l'orografia ed infine la presenza delle acque, siano esse laghi, paludi o fiumi.

La descrizione unita ancora alla rappresentazione di queste componenti consente di intercettare un forte nesso che vede la componente naturale come preponderante nella definizione di un disegno urbano e sovente territoriale. Il principio di ogni riflessione, seppur con grandi differenze da un testo all'altro, è l'indispensabile apporto che l'acqua,

²⁸ Per Europa in quest'epoca compresa fra Medioevo e Rinascimento, Enrico Guidoni e Giorgio Villani intendono «l'insieme di regioni coincidenti grosso modo con l'area geografica definita come tale in età moderna». *Ivi*, p. 189.

²⁹ L'architettura dunque in quest'epoca dimostra le sue qualità politecniche e la sua ampiezza disciplinare. A tal proposito Vitruvio sostiene che «architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata». Cit. in M.P. VITRUVIO, *De Architectura*, cit., p. 45. In quest'epoca più delle altre è dimostrato come l'architettura è una scienza che si serve delle altre discipline per potersi attuare.

³⁰ In questa sede si è scelto di affrontare solo alcuni trattati rinascimentali. La scelta è ricaduta solo sulla trattatistica in cui viene esposta la tematica della fondazione di siti esistenti rispetto al fiume. A tal proposito consapevolmente non verrà citato fra i trattati, *Delle acque* di Leonardo da Vinci, in prima istanza perché rappresenta una indagine sulle acque incentrata sul carattere naturale di esse e non tanto sull'uso; in seconda istanza perché all'interno non viene citato nulla riguardo la scelta di localizzazione del sito di fondazione della città rispetto al fiume, qui principale oggetto di interesse. Allo stesso modo non si farà riferimento al *Trattato di Architettura* di Filarete in cui viene descritta una città ideale, la quale trova corrispondenza nelle rappresentazioni di figure fluviali di Sforzinda e Plusiapolis. In quest'ultima il fiume e il sistema delle acque divengono la struttura della città: «Era ancora inciso, cioè tagliato dietro nella ripa di sopra di questo portico, una scala, in modo che si poteva venire su nella terra e dalla nostra corte si poteva andare, perché a quella dirittura era ancora l'acqua che viene per mezzo della terra; si andava per uno canale spartendosi per mezzo, dove che da l'una parte e l'altra del portico erano mulini e gualchiere da panni e da fare carte e battere il ferro, e molti esercizi per questa acqua di faceva». Cit. in FILARETE, *Trattato di Architettura*. Nella città ideale descritta dal Filarete i siti d'acqua dovevano avere una intrinseca vocazione architettonica. In un altro passo si legge che «questo sito non credo si debba mai per niuno tempo mutare, perché come questo si deve essere in uno tufo e anche colle ripe intorno, io fe' fare un portico con colonne intorno o vero grandi di venti braccia l'una e così intorno a l'acqua queste colonne circondavano e facevano portico». *Ivi*, p. 67. Dalla descrizione si evince che ad ogni elemento naturale corrisponde uno architettonico in uno scambio di reciproca forma e figura. In ultimo Francesco di Giorgio Martini nel *Trattato di Architettura civile e militare* tratta il tema dell'architettura in rapporto all'acqua con caratteri ingegneristici nel capitolo dedicato alle Sorgenti e modi di elevare e condurre l'acqua. Non tratta quindi della fondazione del sito in rapporto alle sorgenti d'acqua.

proprio in quanto natura, rende ad ogni forma di vita³¹.

Infatti l'Alberti, ricalcando Vitruvio, restituisce per primo i tematismi del legame tra la città e il fiume tramite citazioni letterarie della prima circa il sistema di approvvigionamento delle acque ed il sistema difensivo. Rispetto all'insediamento, attraverso l'evoluzione della tecnica cartografica, il corso d'acqua richiama maggiormente l'attenzione sugli aspetti geografici ed in particolar modo sul rapporto fra la natura oro-idrografica dei luoghi e la forma della città. In linea con le citazioni letterarie in materia di regimazione delle acque, Palladio nel Secondo libro del *De Architettura* fa emergere lo sviluppo dell'agricoltura e dell'insediamento urbano grazie alla vicinanza al fiume³². La costruzione in prossimità del suo corso ha una duplice accezione: una estetica, e una funzionale. La prima fa sì che il fiume sia impiegato come "ornamento" dei giardini che si estendono su di esso, sui quali si innalzano le Ville; la seconda permette che l'acqua venga utilizzata per gli usi della casa e degli animali. In questo passaggio si scorge una positiva tendenza nei confronti dei corsi fluviali e una maggiore consapevolezza che gli stessi possano essere una risorsa da impiegare non solo da un punto di vista funzionale, bensì estetico.

Qualche anno più tardi questa attitudine la troviamo concretamente descritta all'interno de *l'Architettura d'Acque* di Giovan Battista Barattieri³³, un trattato sulla natura e sulla geografia dei fiumi. Per la prima volta viene indagato un elemento naturale dal punto di vista del progetto di architettura ed in particolare si considerano i rapporti che in esso si delineano fra la natura, la geografia e l'artificialità delle costruzioni. Barattieri nel Primo Libro difatti fa emergere questa visione fluviale rivendicandone l'identità tramite l'ausilio delle fonti³⁴ su cui fonda la trattazione dell'architettoneicità del fiume³⁵.

Per descrivere la natura geografico-architettoneica nel Trattato viene condotta un'analisi del fiume tramite la rappresentazione in parte cartografica ed in parte architettoneica. Si evince però che la trattazione architettoneica prevale su quella geografica soprattutto nella produzione di forme urbane e del patrimonio figurativo, il quale si presenta di volta

Alberti

Palladio

Barattieri

³¹ Ad esempio Alberti afferma che «l'acqua è l'elemento indispensabile a tutti i vegetali -piante e semi- e a tutti gli organismi che partecipano alla funzione vitale del movimento, nei cui prodotti l'uomo trova nutrimento e ristoro. Quindi sarà bene condurre una indagine accuratissima per accertare quali generi di acque vi siano nell'ambiente che abbiamo scelto di vivere». Cit. in L.B. ALBERTI, *De re Aedificatoria*, Libro VIII, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1989, p. 22.

³² L'architetto sostiene infatti che: «se si potrà fabbricare sopra al fiume; sarà cosa molto comoda e bella: perciocché e le entrate con poca spesa in ogni tempo si potranno nelle Città condurre con le barche, e servirà agli usi della casa e degli animali, oltre che apporgerà molto fresco a la Estate, e farà bellissima visita, e con grandissima utilità, & ornamento si potranno adacquare le possessioni, i Giardini, e i Broli, che sono l'anima, e il diporto della Villa. Ma non si potendo hauer fiumi navigabili; si cercherà di fabbricare appresso acque correnti, allontanandosi soprattutto dalle acque morte, e che non corrono». Cit. in A. PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura*, Libro II, Hoepli, Milano, 1980, p. 45.

³³ *Architettura d'acque* è un trattato sui fiumi, sui corsi naturali e sulle opere d'acqua artificiali, pubblicato in due volumi, a Piacenza dal 1656 al 1699.

³⁴ Nel Primo Libro del Trattato Barattieri fonda la sua teoria architettoneica del fiume sulla rilettura di Vitruvio, Alberti, Scamozzi, ma anche Aristotele, Platone, Archimede, Strabone, Tolomeo, Pausania, Plinio e Talete.

³⁵ Cfr. C. RAVAGNATI, *Architettura*, cit., p. 159.

Il rapporto fra fiume e città-architettura

in volta come «strada urbana, sistema monumentale, principio insediativo, infrastruttura lineare e altro ancora introducendo una sistematica rappresentazione di aspetti compositivi urbani che solo molto più tardi verrà definita «architettura della città»³⁶. Per la prima volta sembra che il conflitto fra l'elemento naturale e quello artificiale sia risolto nella risposta formale che il fiume restituisce alla città. Si crea così un rapporto speculare in cui il fiume e la città-territorio sono necessarie per i problemi posti dalle forme fluviali, le quali trovano una soluzione nella composizione delle forme urbane.

Barattieri quindi supera la questione della localizzazione della città in prossimità dei corsi d'acqua ed inaugura altresì una nuova stagione che vede l'emergere in qualche maniera di nuove questioni circa il rapporto fra fiume e città-architettura. La grande attenzione della trattatistica circa la scelta del sito verrà superata per lasciare spazio ad altri ordini di tematiche; la città europea si è consolidata secondo una determinata forma urbana che - si può ora affermare - si è sviluppata geograficamente dalla forma fluviale attraverso le effettive trasformazioni dei luoghi. Questa connessione non viene però più codificata all'interno dei trattati con l'enunciazione di leggi e modalità, bensì trova articolazione nella iconografia del fenomeno città-fiume: all'interno della cartografia e topografia prima, nelle rappresentazioni pittoriche poi, divenendo infine un *topos* classico per gli artisti fino al Novecento quando la fotografia irromperà nel panorama artistico. Fra Cinquecento e Seicento le forme fluviali si aprono alla città per nuove funzioni; di conseguenza esse subiscono una riorganizzazione architettonica che riguarda la concezione delle facciate rivolte verso l'acqua. L'architettura e la città si aprono al fiume, quando esso è navigabile, «portatore di ricchezza, salubre, igienico, protetto dalle inondazioni. Allora esso può assumere un ruolo determinante nell' «abbellimento» della città, sul piano simbolico, rappresentativo, politico»³⁷.

Il consolidamento di questa connessione fra città-architettura e fiume, che ammette la sostanziale differenza identitaria fra artificio e natura, si legge soprattutto nel disegno dell'immagine e dei ritratti della città stessa. La tradizione iconografica urbana in Europa fra XV e XVIII secolo assume come punto di vista privilegiato proprio il fiume³⁸. L'iconografia³⁹ si presta dunque in questo itinerario visivo come testo documentario dell'evoluzione morfologica del sito, della struttura urbanistica e del significato del fronte urbano fluviale nel tempo. Citando Panofsky è importante ricordare che «l'iconografia è di incalcolabile aiuto per fissare date, stabilire provenienze, eventualmente assicurare l'autenticità delle opere; e naturalmente fornisce la base necessaria per ogni interpretazione

³⁶ *Ivi*, p. 160.

³⁷ Cit. in R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo*, cit., p. 52.

³⁸ La nascente idea di paesaggio si consolida anche nella tradizione artistica. Il fiume fa parte della natura che i pittori iniziano a rappresentare in quanto paesaggio di fondo per le figure umane posizionate in primo piano.

³⁹ Sul significato di Iconografia urbana si fa riferimento allo «studio descrittivo e classificatorio delle immagini in base al loro aspetto esteriore e alle loro associazioni; mira quindi a decifrare il soggetto, sia diretto sia indiretto, di una figurazione». Cit. in J. BIALOSTOCKI, *Iconografia*, sub voce *Enciclopedia Universale d'Arte*, Venezia-Roma 1958, vol. VII, p. 164.



▲ Fig. 1.1.3.1 Matthaeus Merian, *Pianta di Parigi*, 1615.

successiva»⁴⁰. Nel corso del testo poi per dimostrare questo ragionamento in relazione all' *Imago urbis*, lo storico prende come esempio la miniatura della città di Naim, in cui distingue due categorie di immagini: l'immagine simbolica e l'immagine realistica in senso prospettico della città. In questa analisi iconografica, in quanto documento visivo, l'immagine di Naim poteva avere per oggetto le storie, e le allegorie anziché i motivi che la connotano. Questa fonte diveniva così un sistema complesso di conoscenze che investiva «sia la fonte stessa, in quanto manufatto con caratteristiche proprie, sia la città che rappresenta: è la natura specifica del documento che ne suggerisce la lettura e l'uso che conviene farne»⁴¹.

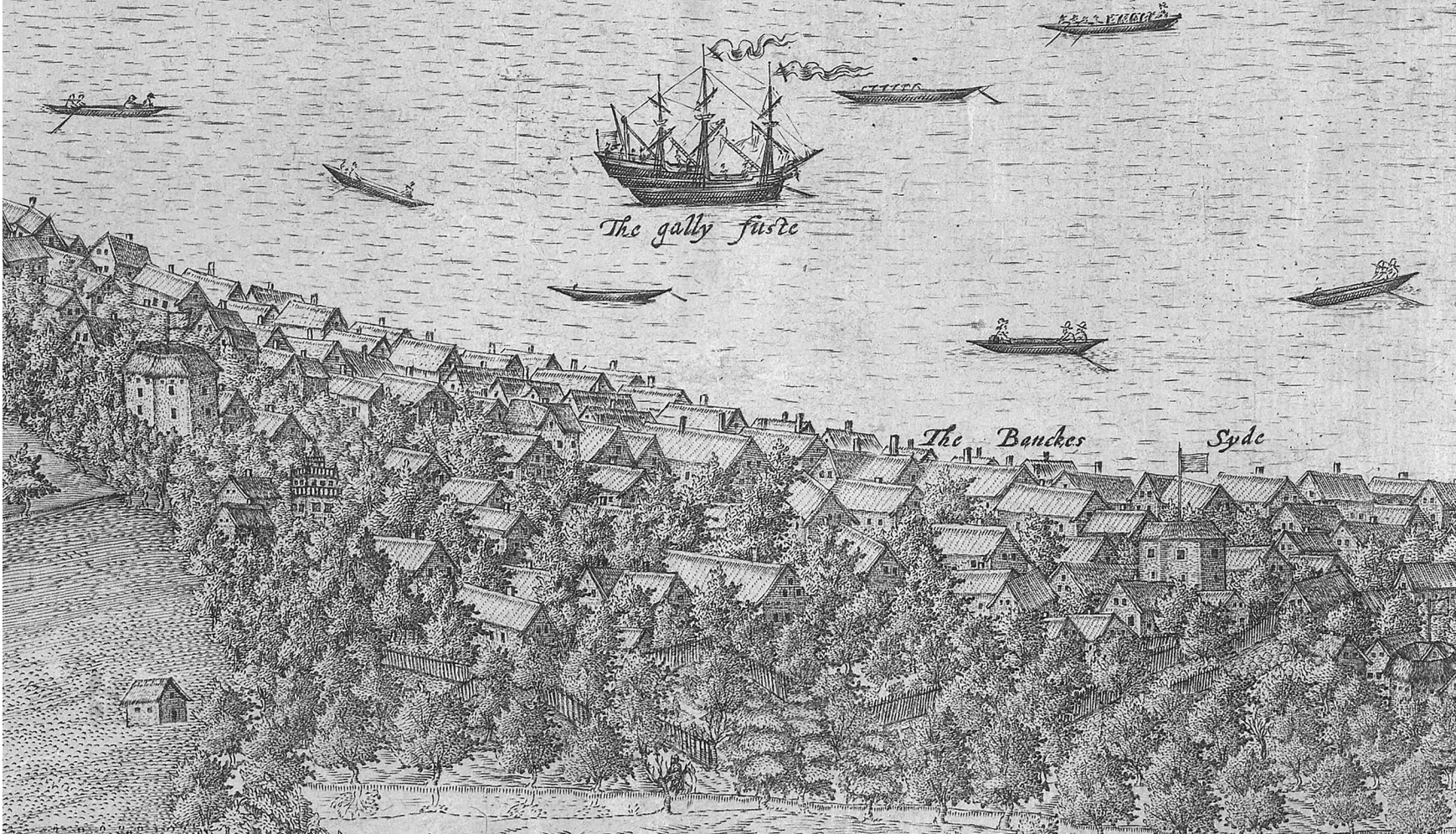
È alla fine del Cinquecento che si scorge un'attendibilità e un realismo nella raffigurazione sia con la topografia, essenziale per comprendere la configurazione spaziale e architettonica del fiume, e sia con un inedito modo di vedere la città attraverso le vedute fluviali⁴². Le città europee vengono descritte attraverso un ritratto, seguendo le tipologie più consone al programma ideologico e celebrativo oltre che ai caratteri del sito e alla cultura figurativa propria degli autori. Ne è testimonianza la *Pianta di Parigi* (1.1.3.1) di Matthaeus Merian del 1615. La sua opera è una delle più significative della storia della rappresentazione

**Merian e la
rappresentazione
della città**

⁴⁰ Cit. in E. PANOFKY, *Iconografia e Iconologia. Introduzione allo studio dell'arte nel Rinascimento* (1939), ora in *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962, p. 36.

⁴¹ Cit. in C. DE SETA, *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Electa, Napoli, 1996, p. 11.

⁴² Per una maggiore trattazione si veda W. HOLLAR, *The prospect of London and Westminster taken from Lambeth*, ristampato nelle due versioni (II, 1707), London Topographical Society, Londra, 1988.



▲ Fig. 1.1.3.2 John Norden, *Civitas Londini*, 1649.

della città e dei ritratti urbani⁴³ e definisce un *corpus* iconografico in grado di restituirci una concezione visiva dettagliata dei centri europei attraversati dai corsi d'acqua. Nella pianta si scorge in dettaglio una tipologia tipica di città in cui i ponti che superano la Senna si trovano tutti in corrispondenza dell'*Ile de la Cité*, laddove la separazione del fiume in due assi definisce poi il carattere difensivo delle sue sponde attraverso una doppia cinta fortificata dalla quale si diramano i fossati sotto le mura.

La città viene rappresentata in una vista a volo d'uccello in cui la cinta muraria stringe la *forma urbis* frazionata al suo interno dal passaggio della Senna sulla quale a sua volta si posa l'*Ile de la Cité*. Solo quattro ponti servono da passaggio da una parte all'altra della città, tre dei quali in prossimità dell'isola. Il modello di Parigi, fatta eccezione per l'isola centrale, si ripete per altre città documentate dal Merian. L'evoluzione del rapporto fra architettura e fiume può dunque essere compreso attraverso «lo stratificarsi dei significati e il differenziarsi delle tecniche delle rappresentazioni con le quali ogni produzione artistica deve confrontarsi e in rapporto alla quale deve essere considerata»⁴⁴. Dubbini promuove difatti una giusta modalità di interpretazione delle immagini come documenti di una civiltà urbana dotati di un valore intrinseco, il quale deve essere esplicitato attraverso le capacità del «modo di vedere» individuale dell'osservatore. Infatti questo fenomeno genera una

⁴³ Per la definizione di ritratto di città, oltre che per il suo contributo che arte e scienza offrono alla sua definizione si vedano C. DE SETA, *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Electa, Napoli, 1996; C. DE SETA E D. STROFFOLINO (a cura di), *L'Europa Moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Atti del Convegno (Napoli, 2000), Napoli 2001, pp. 11-56.

⁴⁴ Cit. in R. DUBBINI, *Geografia*, cit., p. 38.



▲ Fig. 1.1.3.3 Wenceslaus Hollar, *Long view of London from Bankside*, 1649.

pluralità di punti di vista tramite diverse tecniche e incoraggia la capacità dell'osservatore di saper leggere un quadro, producendo così nuove forme di identificazione degli spazi urbani, dell'architettura e della vita che anima quei luoghi rappresentati. Ed è proprio per questo che si devono tenere in considerazione i numerosi esempi delle raffigurazioni e comprendere di conseguenza l'evoluzione, le modalità, le convergenze e le interrelazioni della città, in quanto architettura costruita, e del fiume.

Dopo Merian, fra Seicento e Settecento, si assiste ad una formidabile crescita delle vedute d'interesse topografico, la quale differisce, come vedremo in seguito, dalla veduta dipinta. I pittori non possono concorrere con l'impostazione tecnica della restituzione topografica degli spazi urbani, ma non si può prescindere ad ogni modo dalle interferenze e dai contributi innovatori reciproci. La pittura di paesaggio e nello specifico le vedute fluviali fino al Settecento si serviranno della topografia scientifica fino a quando il secolo dei Lumi sancirà il divorzio, seppur breve, fra arte e scienza. Separazione che nell'Ottocento diverrà meno netta.

Sono però le vedute di carattere scientifico che si aprono alla raffigurazione della città sul fiume, prediligendo punti di osservazione inediti ed originali, come se lo «sguardo dei topografi sembra adeguarsi alle dinamiche moderne della città»⁴⁵. Nelle vedute di Londra la tendenza a prediligere una visione sud-nord permette di inquadrare aree di recente espansione in direzione della città storica, consolidata nel suo asse est-ovest. Un primo tentativo di rappresentazione in questa direzione inedita si intravede nella *Civitas Londini* di Norden (1.1.3.2), una visione della città attestata sul bordo del fiume.

Hollar e Norden

⁴⁵ *Ivi*, p. 37.



Tuttavia è Hollar a segnare il punto di svolta nel 1638. Con la *Veduta di Londra e Westminster* (Fig. 1.1.3.3) l'inglese offre una chiave di lettura inedita della città attraverso la rappresentazione del fiume: la visione è centrata interamente sul Tamigi, sul profilo della città e sulle architetture che si appoggiano su di esso, passando quasi in secondo piano nell'immagine globale. L'affermazione della veduta fluviale come genere non puramente illustrativo, bensì come descrizione storica della città, e l'invenzione topografica evidenziano una nuova visione centrata sul fiume, il quale non appare più un semplice bordo indistinto, ma diventa il punto di vista principale della raffigurazione.

Il culmine di questa tradizione lo si raggiunge con i fratelli Bucks, i quali tentano di costruire la topografia storica dell'Inghilterra monumentale. I disegni, di notevole qualità, erano preparati direttamente sul luogo a matita e fornivano indicazioni architettoniche dettagliate circa i prospetti, i tetti e i campanili affacciati sul fiume, il quale veniva inquadrato nella sua direzione e conformazione. I Bucks riuscirono a restituire con le numerose viste il rapporto fra l'architettura e l'ambiente intorno al fiume.

Con essi si apre una tradizione che si sussegue per tutto il Settecento anche se la topografia, in quanto scienza con una trattatistica propria, tenta affannosamente di resistere all'avvento delle vedute dell'ambiente urbano in cui la città non è raffigurabile «da un punto di vista sia pure mobile nello spazio»⁴⁶, tipica della pratica dei *Panorama*.

⁴⁶ Cit. in C. DE SETA, *Città d'Europa*, cit., p. 46.

**Vedere e percepire a distanza:
storia di una iconografia singolare dal Quattrocento**



“ Il quadro ci ha parlato. Stando davanti all’opera, ci siamo improvvisamente trovati in una dimensione diversa da quella in cui siamo comunemente. L’opera d’arte ci ha fatto conoscere che cosa veramente sono le scarpe [...] il quadro di van Gogh è l’aprimiento di ciò che il mezzo, il paio di scarpe, è in verità. Questo ente si presenta nel non-nascondimento del suo essere. Il non-esser-nascosto dell’ente è ciò che i Greci chiamano ἀλήθεια [...] Nell’opera d’arte la verità dell’ente si è posta in opera [...] Nel quadro di Van Gogh si storicizza la verità. ”

M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, 1968

“l’apertura ad un mondo storico”

Nel 1950 Martin Heidegger pubblica *Sentieri Interrotti* (Titolo originale *Holzwege*). Si tratta di un testo che rappresenta la svolta nel pensiero del filosofo tedesco, per il quale la ricerca sul senso dell’essere in riferimento all’esistenza umana è basata sul metodo della fenomenologia, ovvero l’indagine diretta della verità dell’essere in quanto evento del linguaggio nella storia. Per attuare questa ricerca Heidegger, in uno dei suoi scritti raccolti in *Sentieri interrotti*, è indotto a privilegiare l’opera d’arte come esperienza per disvelare la verità storica. La prima dimostra il valore ontologico, producendo un’apertura⁴⁷ della verità dell’essere, la quale deve essere vista in una dimensione fenomenologica. Il tentativo quindi di pensare a questa verità da ricercare al di là di un linguaggio metafisico induce il pensatore a riflettere sull’essenza dell’opera d’arte, alla luce della quale ogni cosa all’interno di quel “mondo dell’opera” si riveli come “apertura ad un mondo storico” e acquisti un significato di verità storica. Nel saggio *L’origine dell’opera d’arte*, per esplicitare il suo pensiero in merito a quanto appena detto, Heidegger prende come riferimento il quadro di Van Gogh, *Un paio di scarpe*⁴⁸ (Fig. 1.2.1).

In relazione ad alcune considerazioni espresse sul soggetto dipinto, gli vennero mosse in seguito alcune aspre critiche da parte di Meyer Shapiro, storico dell’arte ed esperto del periodo di Van Gogh, e dal filosofo francese Jacques Derrida, il quale nel 1978 proponeva

⁴⁷ A tal proposito De Seta afferma che «muovendo dalla definizione dell’opera come storicizzarsi della verità in opera, possiamo caratterizzare il fare artistico come un lasciar-venir-fuori qualcosa come prodotto. Il divernir-opera dell’opera è una maniera del divenire e dello storicizzarsi della verità. Tutto dipende dalla sua essenza. [...] la verità di storicizza solo istituendosi nella lotta e nell’ambito che si apre ad opera sua». *Ivi*, p. 45.

⁴⁸ Heidegger scrive a riguardo delle scarpe ritratte nel quadro di Van Gogh: «Consideriamo, ad esempio, un mezzo assai comune: un paio di scarpe da contadina. Per descriverle, non occorre averne un particolare paio sotto gli occhi. Tutti sanno cosa sono. Ma poiché si tratta di una descrizione immediata, può essere utile facilitare la visione sensibile. A tal fine può bastare una rappresentazione figurativa. Scegliamo ad esempio un quadro di van Gogh, che ha ripetutamente dipinto questo mezzo. Che cosa c’è da vedere in esso? [...] La contadina calza le scarpe nel campo. Solo qui esse sono ciò che sono. Ed esse sono tanto più ciò che sono quanto meno la contadina, lavorando, pensa alle scarpe o le vede o le sente. Essa è in piedi e cammina in esse. Ecco come le scarpe servono realmente. È nel corso di questo uso concreto del mezzo che è effettivamente possibile incontrarne il carattere di mezzo. Fin che noi ci limitiamo a rappresentarci un paio di scarpe in generale o osserviamo in un quadro le scarpe vuotamente presenti nel loro non-impiego, non saremo mai in grado di cogliere ciò che, in verità, è l’esser-mezzo del mezzo. Nel quadro di van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe. Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c’è nulla di cui potrebbero far parte, c’è solo uno spazio indeterminato. Grumi di terra dei solchi o dei viottoli non vi sono appiccicati, denunciandone almeno l’impiego. Un paio di scarpe da contadino e null’altro. Tuttavia ... nell’orifizio oscuro dell’interno logoro si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesante della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell’umidità e dal turgore del terreno. Sotto le suole trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messe mature e il suo oscuro rifiuto nell’abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell’annuncio della nascita, l’angoscia della prossimità alla morte. Questo mezzo appartiene alla terra e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso [...]». Cit. in M. HEIDEGGER, *L’origine dell’opera d’arte*, La nuova Italia Editrice, Firenze, 1968, pp. 18-19.

quattro diverse interpretazioni dell'idea di verità contenuta nello scritto del tedesco⁴⁹. Tralasciando le varie digressioni filosofiche di contorno, l'essenza delle scarpe, secondo Heidegger, non consiste nel loro valore d'uso, ma nella loro *verlässigkeit* (fidatezza) e nella loro funzione di mezzo. Quelle scarpe per il tedesco non rappresentano la possibilità di far camminare meglio o di proteggere i piedi dalle asperità della terra, bensì esprimono la fiducia che il suo proprietario ripone nella loro funzione di mezzo, ovvero la modalità con cui l'uomo le utilizzava al tempo del dipinto.

Nell'ottica di questa lettura visiva le opere d'arte, conservatesi nel tempo, mostrano il mondo nel quale esse sono state prodotte e rappresentano se stesse come *essenti-state*; in quanto tali si inseriscono nel solco della tradizione e della conservazione del mondo storico che è messo in opera. L'immagine del dipinto quindi non rispecchia una realtà oggettiva, piuttosto costruisce un ordine di valori e significati religiosi, etici, civili ed estetici che sono alla base della cultura di un determinato periodo. Non è dunque attraverso un'epoca storica che si comprende il senso di un'opera d'arte, ma di contro attraverso l'opera d'arte si coglie il senso e la significazione di un'epoca, in quanto essa è messa in opera della verità, avendo una permanente riserva di significati storici. L'opera d'arte così strutturata permane nel tempo e continua a rivolgersi a noi, pur appartenendo ad un orizzonte storico diverso e lontano dal nostro e restituendoci l'immagine del e nel tempo. Ogni opera d'arte espone un mondo di "cose" essenzialmente storiche che fanno scaturire la «fondante salvaguardia della verità dell'ente nell'opera»⁵⁰.

La realtà oggettiva
del dipinto

⁴⁹ Cfr. V. GREGOTTI, *L'architettura di Cézanne*, Skira, Milano, 2011, pp. 8-10.

⁵⁰ Cfr. M. HEIDEGGER, *Sentieri*, cit., p. 61.

2.4 Rappresentazioni pittoriche della realtà fluviale

La verità storica dei
dipinti

La traduzione
storica al vero
di un paesaggio
dipinto



▲ Fig.1.2.2 Nicolas Poussin, *Paesaggio con Orfeo ed Euridice*, 1649, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

La visione storicista di Heidegger dell'arte fornisce una specifica chiave per interpretare la lettura visiva dell'immagine e per cogliere l'evoluzione del complesso rapporto fra il fiume e i suoi fronti urbani. Le rappresentazioni pittoriche portano *in nuce* una visione stratificata di significati. Alla luce di questo "storicismo" quasi totalizzante le rappresentazioni pittoriche dell'architettura del fiume ricostruiscono i valori e i significati non solo architettonici e naturalistici, ma declinano i diversi aspetti di un elemento naturale in rapporto all'evoluzione urbana della città. E proprio osservando l'opera d'arte si coglie il rapporto fra i fronti e il fiume, in quanto i primi, secondo la visione heideggeriana, sono depositari di significati di quella data epoca rappresentata, ovvero "messa in opera della verità".

A questa visione vanno però affiancate un altro tipo di considerazioni di carattere metodologico e tipologico. In prima istanza si deve porre l'accento seppur breve sul concetto di architettura in pittura. Nei vari periodi storici l'attenzione rivolta all'architettura da parte dei pittori non è sempre stata la stessa e quindi in epoche storiche differenti, differenti sono stati anche i modi di intendere la pittura d'architettura e i rapporti che legano le due discipline distinte. Se nella prima stagione rinascimentale, secondo Leon Battista Alberti, l'architettura godeva del primato sulle altre arti figurative, facendo corrispondere una sorta di subordinazione della pittura e della scenografia, nella seconda metà del Cinquecento l'architettura non esercita più la stessa influenza⁵¹.

Per ricreare dunque il quadro unitario di riferimenti storico-artistici dell'architettura del fiume non si devono ammettere i modi alternativi al "costruito" degli edifici dipinti, ossia tutte quelle tipologie di architettura all'interno delle rappresentazioni pittoriche in cui verosimilmente esiste una plausibile mitologia provvista di un corollario estetico⁵² (Fig. 1.2.2). La pittura di architettura, tralasciando la "destinazione d'uso" heideggeriana del mito e considerandola invece nella sua funzione di mezzo, può essere considerata come una "traduzione" storica al vero di un paesaggio urbano-architettonico visto in un quadro. Questo processo denudato da ogni orpello di fantasia restituisce da una parte valori e significati storico-sociali e dall'altra persino la percezione e il variare del rapporto dell'uomo connesso al fiume. La funzione storico-documentaria delle rappresentazioni è proprio quella di contenere all'interno una descrizione globale e declinata nei vari aspetti – architettonico, geografico, storico-culturale e percettivo – dell'architettura sul fiume.

In seconda istanza si devono condurre alcune osservazioni di carattere metodologico sulla tipologia di soggetto della rappresentazione pittorica presa in considerazione. Per una corretta analisi si tratta di analizzare il carattere visivo e percettivo dei fronti fluviali nelle città e dei fronti fluviali nel paesaggio, in particolare nelle vedute di genere. Entrambe le rappresentazioni fanno parte di una lunga tradizione, come abbiamo visto, che si rifà ai ritratti urbani e all'immagine di tradizione topografica.

Nel Cinquecento proprio quest'ultima si integra sempre più con il paesaggio, perdendo

⁵¹ Nel Seicento però sarà poi la scenografia, in piena epoca barocca, ad incidere sulla rappresentazione e sulla configurazione dell'ambiente urbano.

⁵² Cfr. G. DORFLES, *L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1968.

però «quella evidenza che derivava dalla fragrante scoperta della sua rappresentabilità spaziale»⁵³. La costruzione dell'immagine della natura avviene spesso in virtù di corrispondenze e di processi comparativi che, pur avendo un fondamento materiale ed effettivi riscontri nella politica, nella società, nei valori culturali, vengono enfatizzati tramite stilemi artistici, camuffando la verità della messa in opera dell'arte. L'immagine della natura, dei suoi elementi naturali e del suo paesaggio, erano affidati, fino al Rinascimento, alla tecnica pittorica, a differenza di quella scientifico-topografica, e alla narrazione di una *istoria*, alla presentazione di un personaggio, o a intenti di carattere allegorico.

L'introduzione di questa disciplina induce al rafforzamento di una tendenza fra '400 e '500, soprattutto nella pittura nordeuropea, italiana, francese e tedesca, che vede il paesaggio fluviale protagonista in una vasta e duratura diffusione, fino ai primi decenni del '900, quando le avanguardie artistiche stravolgono completamente l'impostazione stessa dei generi pittorici. Un approccio più scientifico e immediato con il paesaggio naturale in rapporto alla città fa venire meno quegli aspetti simbolici e quelle interpretazioni allegoriche utilizzate per almeno due secoli dagli artisti. Questi ultimi in particolare prediligono un'immagine narrativa del fiume per il proposito di riportare nell'opera d'arte la ricchezza della flora e della fauna dei corsi d'acqua e la bellezza dei manufatti e degli spazi nelle immediate vicinanze nei tratti di attraversamento cittadino. Non solo, gli stessi artisti documentano anche le attività che si svolgono intorno ai fiumi. L'artista difatti per riportare fedelmente la visione dapprima esegue dal vero – come i fratelli Bucks nelle visioni di Londra – una serie di disegni a matita, carboncino, pastello o acquerello; una volta rientrato nello studio esegue la composizione del dipinto su tela, tavola o rame servendosi degli studi preparatori eseguiti *in loco*.

Questo nascente sentimento nei confronti della natura da parte degli artisti olandesi genera rappresentazioni in cui l'ambiente naturale non fa più da sfondo alla narrazione di un evento ma si fa egli stesso figura dell'evento da narrare. Ernst H. Gombrich in *Natura e Forma* afferma che la pittura di paesaggio «era sentita come una autentica scoperta»⁵⁴ e che il paesaggio nella seconda metà del Cinquecento sarebbe divenuto «un soggetto autonomamente riconosciuto sia per opere di pittura che per riproduzioni a stampa»⁵⁵. L'avvento del genere pittorico, in cui il paesaggio diveniva il soggetto e non più lo sfondo nella costruzione dell'immagine, consente una nuova rappresentazione dell'ambiente naturale e della vita degli uomini in un'ottica del tutto “quotidiana” e antiretorica. L'immagine della città si integra nell'immagine del paesaggio, laddove il fiume diviene il soggetto principale dell'opera. Assistiamo pertanto a due generi di fenomeni: da una parte la nascita dell'idea di paesaggio rilascia un nuovo genere di pittura in cui la natura diviene soggetto della figura primaria; dall'altra l'immagine della città nelle vedute di carattere topografico si confronta con lo sfondo-natura, superando il rapporto dialettico figura-sfondo.

In definitiva l'elemento acqueo ed ogni forma naturale ad esso legata sono utilizzati per potenziare il senso delle rappresentazioni pittoriche: come la natura da sfondo diventerà genere, così il fiume, in quanto elemento naturale, tenderà a diventare il protagonista nella visione pittorica degli artisti e, come abbiamo visto, dei topografi. Se poi consideriamo questo passaggio della natura, e quindi dell'elemento acqueo, da sfondo a genere, il rapporto con il paesaggio fluviale acquista tutt'altro valore in merito alla trasformazione della percezione fra uomo e fiume.

Questo genere praticato come “paesaggio puro” soprattutto in Olanda dà vita a sotto-

Allegoria e pittura

Natura e pittura

Il fiume: da sfondo a soggetto

⁵³ Cit. in G. MASSORBIO, P. PORTOGHESI, *L'immaginario architettonico nella pittura*, Editori Laterza, Bari, 1988, p. 84.

⁵⁴ Cit. in E.H. GOMBRICH, *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1973, p. 157.

⁵⁵ *Ivi*, p. 158.

Il realismo dei Fiamminghi

Riflessioni en plein air

La verità architettonica del fiume

generi in cui gli artisti tendono a specializzarsi in paesaggi boschivi o campestri, vedute marine ed infine vedute fluviali non solo di paesaggi naturali, bensì di città. Nel Seicento spiccano proprio i pittori fiamminghi e olandesi, tra i quali si contraddistinguono Jan Van Goyen e Salomon Van Ruysdael, i quali prediligono un punto di vista piuttosto basso, quasi a pelo d'acqua, che ha la sua linea di orizzonte nella parte inferiore della tela. Durante il Neoclassicismo, in seguito alla riscoperta della letteratura antica, tornano in voga i temi allegorici, mitologici e della rovina. A questa visione olandese, più immediata e vera, che risente della tecnica cartografica, si affianca una lettura più "arcadica" del fiume e del suo paesaggio, cittadino o naturale. Nel corso del XIX secolo i laghi e soprattutto i fiumi diventano una delle classiche mete del nascente turismo di massa. Le rive dei fiumi diventano i luoghi dove recarsi d'estate o nel fine settimana per trascorrere il tempo libero, riposandosi o praticando sport – dal canottaggio alla navigazione a vela, dalla pesca al nuoto. Le rappresentazioni in quest'epoca sono immortalate nei quadri di Monet, di Renoir, di Sisley, e si presentano come il risultato di un confronto diretto del pittore con la natura poiché l'esecuzione avviene *en plein air* lungo il bordo del fiume. La restituzione dell'immagine – descritto in seguito nel corso delle epoche attraverso un singolare *corpus* iconografico – va parimenti confrontato con il carattere percettivo degli stessi periodi. Da questi si evince il rapporto fra uomo e natura che a sua volta influenza la rappresentazione architettonica della città di fiume. Questi tre aspetti – artistico, percettivo ed architettónico – viaggiano su binari paralleli ma si relazionano con tutti quegli elementi che intercettano il fiume in termini naturali, geografici e morfologici. Il risultato assume quindi il carattere di un ideale processo trasversale tra le diverse epoche storiche su più *layers* tipologici che consentirà la lettura visiva dei fronti urbani fluviali. A partire dalla visione storicista quasi totalizzante di matrice heideggeriana si vuole introdurre alcune riflessioni alla base di un percorso che percorra la produzione artistica del periodo compreso fra il Quattrocento e il Novecento.

L'obiettivo è quindi quello di intercettare il carattere visivo e percettivo, i significati, le funzioni attribuite alle architetture e ai luoghi che corrono lungo il fiume e parallelamente di cogliere le relazioni intercorse nel tempo fra l'uomo e il corso d'acqua. L'interpretazione di questi documenti risiede, riprendendo Dubbini, nei modi di vedere, nell'esperienza sensibile *a distanza*, in cui è considerata determinante la capacità dell'osservatore di definire l'evoluzione dello sguardo, del rapporto d'uso e della percezione.

Il passaggio dalla decodificazione della trattatistica e della topografia alla figurazione pittorica dell'architettura del fiume è stata fondamentale per definire, a mio avviso, un processo puramente architettónico, che però si legge attraverso il supporto pittorico. Cartografie e trattati non potevano più descrivere visivamente e soprattutto non erano più in grado di restituire il livello estetico dell'architettura sviluppata lungo i fiumi. Dal Quattrocento in poi, all'interno dell'iconografia urbana e in concomitanza con la nascita dell'idea di paesaggio, c'è stata una propensione diffusa dei progettisti dell'epoca a servirsi del fiume. I fronti delle città, progettati sapientemente, si impreciosiscono di facciate che si riverberano in maniera monumentale nel paesaggio urbano dell'acqua. La forte tendenza di guardare agli elementi naturali – il fiume su tutti – trova rispondenza proprio nell'architettura, la quale viene ritratta nell'immaginario pittorico. Le vedute di carattere topografico esprimono dunque una visione parziale per l'incapacità di riportare tridimensionalmente l'estetica delle facciate. Esse piuttosto divengono lo strumento utile per comprendere i rapporti planimetrici, gli attraversamenti, i flussi urbani; in definitiva permettono di cogliere il carattere geografico e territoriale del fiume ma non quello architettónico. Pertanto, solo il processo artistico di interpretazione può rintracciare un apparato di tipologie in relazione all'identità architettonica dell'elemento acqueo. In altre parole, è nell'opera d'arte che si storicizzerà la verità architettonica del fiume.



2.5 Fronti urbani sullo sfondo fluviale

“ I fiumi mi han sempre attirato. Il fascino è forse in quel loro continuo passare rimanendo immutati, in quell' andarsene restando, in quel loro essere una sorta di rappresentazione fisica della storia, che è, in quanto passa.

I fiumi sono la Storia. ”

T. Terzani, *Buonanotte Signor Lenin*, 1992

La lettura dell'architettura per il fiume attraverso il supporto pittorico, inteso come fonte documentaria, restituisce la descrizione visiva da una parte e dall'altra la percezione del rapporto fra il fiume e la città, interpretata a sua volta come architettura costruita. La selezione dei dipinti è ricaduta volutamente su opere in cui il fiume non ha una accezione simbolica, derivata da una lettura mitologica, allegorica o moralistica dei significati⁵⁶. Solo in questo modo le rappresentazioni pittoriche possono ricostruire la “verità” dei valori e dei significati architettonici, senza tener conto dell'invenzione fantastica di alcuni dipinti dove l'interpretazione della realtà è filtrata da visioni mitizzanti. In particolare si fa riferimento a quei dipinti che, pur rappresentando come sfondo i soggetti mitici prima e la figura del paesaggio fluviale poi, non possono offrire un'interpretazione storica dei vari aspetti dell'architettura – progettuale, geografico, storico-culturale e percettivo – in relazione al fiume⁵⁷. Il supporto pittorico di attinenza è quello derivante dalla tradizione cartografica del Rinascimento e dalle vedute di carattere topografico dal Seicento in poi, in cui la tela è il risultato dell'osservazione attenta e scrupolosa della natura e l'esito di un rapporto più immediato con l'ambiente fluviale circostante e con le attività che si svolgono nella città. Quello a cui si mira è il disvelamento di un itinerario narrativo che attraverso la pittura delinea l'evoluzione di questo rapporto, comprendendone soprattutto le ragioni che hanno portato alla dualità conflittuale fra fiume e città oggi.

Nel Quattrocento

Questa lettura trova il suo esordio nella tela di Jan Van Eyck (Fig. 1.2.1a), la celeberrima rappresentazione della *Madonna del Cancelliere Rolin* del 1435, in cui il paesaggio fluviale urbano fa da sfondo alle due figure posizionate ai lati.

Lo sfondo in realtà è incorniciato dalle tre figure del dipinto – la Madonna e l'angelo sulla destra e il Cancelliere inginocchiato a sinistra – e giace dietro una trifora dalle esili colonne terminanti con capitelli corinzi, la quale divide lo spazio interno da quello esterno. Dalla lettura ravvicinata si evince che il punto di osservazione è posto sulla sommità di una costruzione fortificata. Al di fuori della trifora si scorge un coronamento merlato di un castello di epoca medievale, tipico elemento che corona le mura perimetrali a scopo difensivo e militare. Il paesaggio ricostruito consta quindi di tutti quegli elementi che caratterizzano una città fra Medioevo e Rinascimento e che si sviluppano su due livelli diversi di quota: quello più basso sulle rive del fiume o a valle e quello più alto su cui si ergeva in maniera strategica il castello o il palazzo. Il fiume scorre lento secondo una linea

⁵⁶ Per un'approfondita lettura di questi aspetti si veda: F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, pp.171-185.

⁵⁷ In particolare, in questa sede non saranno analizzati dipinti come la *Natività* del 1460 di Alessio Baldovinetti, il *Ritratto di Dama (La Gioconda o Monna Lisa)* del 1503 circa di Leonardo Da Vinci, l'*Allegoria con Pan* del 1529-1532 di Dosso Dossi, o il *Paesaggio con scena di pesca* di Annibale Caracci del 1585-1588. In tutti questi dipinti rinascimentali il fiume, che ancora è sfondo della narrazione pittorica, ha anche un'accezione simbolica, non restituendo quindi una precisione storica, bensì mitica. Alla stessa maniera i dipinti del Domenichino, (*Paesaggio con fuga in Egitto*, 1621-1623), di Richard Wilson (*Paesaggio fluviale italiano con il tempio del dio Clitumno e rovine*, 1760 circa), di Hubert Robert (*Paesaggio fluviale con lavandaie*, 1765 circa) e Vittorio Amedeo Cignaroli (*Paesaggio fluviale con figure*, 1790 circa) non corrispondono all'idea di rappresentazione che ci si accinge ad analizzare.



▲ Fig. 1.2.1b Piero della Francesca, *Doppio ritratto dei Duchi di Urbino*, 1465- 1472, Firenze, Galleria degli Uffizi.

quasi retta lungo la quale sono insediate le architetture. Riconoscibili nel dipinto, in quanto raffigurate minuziosamente, sono i campanili, le torri, i tetti del tessuto edificato, e il ponte fortificato, quest'ultimo posto quasi al centro dell'intera tavola dipinta. Lo stesso stabilisce la diversa quota fra le rive del fiume e quella della città, definendo il carattere funzionale dell'elemento acqueo. Nel tratto di attraversamento cittadino il fiume appare delimitato da argini che difendono la città da possibili inondazioni e risulta contraddistinto da approdi per le imbarcazioni. Il fronte dell'edificato urbano si protende in altezza dal pelo dell'acqua. Di contro il fiume inizia a correre via sinuosamente nei suoi meandri laddove il tessuto urbano si dirada e la natura della valle riprende posizione. Nel tratto extra-cittadino, possiamo affermare, la quota della valle fluviale risulta essere quella dell'acqua e non vi sono opere di contenimento. Si tratta di un giusto equilibrio che non mette in contrapposizione l'artificio urbano ma regola la dispersione progressiva di questo all'incontro con la vegetazione spontanea. La scena urbana inoltre è animata dalla presenza delle figure umane che attraversano il ponte e le imbarcazioni che solcano l'acqua del fiume; questa vitalità è testimonianza delle funzioni urbane e commerciali del fiume. Funzioni che in realtà anticipano la tradizione seicentesca delle vedute fluviali di Vermeer, di Bellotto e Van Wittel.

A questa visione "urbana" dello sfondo nella rappresentazione pittorica si affianca poi una visione "naturalistica" che vede il fiume restituito nella sua immagine realistica di elemento geografico che attraversa il paesaggio naturale⁵⁸.

⁵⁸ Volutamente si tralascia la descrizione di "Paesaggio con fiume" di Leonardo Da Vinci del 1473, in quanto non si

Questo è il caso del *Doppio ritratto dei Duchi di Urbino* (Fig. 1.2.1b), il dittico di Piero della Francesca, esposto in un'unica cornice ai tempi di Federico da Montefeltro nella sala delle Udienze del Palazzo Ducale di Urbino e oggi conservato in due tavole separate negli Uffizi a Firenze.

Unendolo i dipinti, come ai tempi del Duca, la visione che ne traspare è quella di due figure, posizionate di profilo, i coniugi da Montefeltro, che si fissano negli occhi in maniera malinconica. In lontananza appare la valle di un fiume che scorre sinuoso nella natura quasi incontaminata del ducato di Urbino, verosimilmente il Metauro. Concentrandoci sullo sfondo è bene notare che le tavole se pensate slegate riportano due tipi di informazioni complementari. La parte in cui è raffigurata Battista è meno naturalistica rispetto a quella del marito. In essa difatti si scorge un paesaggio, di chiara derivazione fiamminga, dove la foschia si insinua però fra le colline punteggiate dalle fortificazioni di un Palazzo, che corrisponderebbe al Palazzo Ducale di Urbino ai tempi di Maso di Bartolomeo e del Laurana. Le fortificazioni quindi che si snodano da questo, si pongono trasversalmente rispetto al corso del Metauro. Una torre semaforica per il controllo è poi posta lungo l'ampio bacino del fiume che si dipana per metà della tavola di Federico. Il paesaggio che fa da sfondo al ritratto si apre sulla valle attraversata da un corso d'acqua dove transitano imbarcazioni forse dirette verso il mare. Questo dato storico rintracciato nello sfondo naturale del dittico potrebbe rendere l'idea dell'attività economica e commerciale che si sviluppava nel Ducato proprio attraverso il Metauro.

Non deve dunque stupire il fatto che Piero della Francesca anticipa una nuova concezione di spazio, promuovendo la definizione dei dettagli e il ricorso alla prospettiva; ciò consente nel caso dei paesaggi la raffigurazione di visioni quasi "panoramiche"⁵⁹ in cui il corso d'acqua dona una maggiore profondità alla scena del paesaggio fluviale in qualità di sfondo-figura nella tela. Molte raffigurazioni fantastiche adotteranno questa nuova concezione che può essere ritrovata nei dipinti fra Quattrocento e Cinquecento di Alessio Baldovinetti, Sandro Botticelli, Pollaiuolo, Leonardo, Giorgione, Raffaello, Polidoro da Caravaggio e Dosso Dossi (Fig. 1.2.1c).

Questa produzione pittorica risente fortemente dell'evoluzione del gusto dei committenti che non corrispondono solo al potere temporale e alle famiglie nobili, bensì alla nascente classe borghese arricchitasi grazie al commercio. Una classe che richiede al pittore, per decorare la propria abitazione, soggetti più famigliari di facile interpretazione e nei quali, soprattutto, possano riconoscere sé stessi e le loro attività. Non è un caso che proprio nel Nord Europa, in Francia e poi in Italia, il paesaggio fluviale conosca una vasta e duratura diffusione fino ai primi del Novecento. Le allegorie che adornavano i palazzi rinascimentali e le grandi tele vengono quasi del tutto abbandonate a favore di una produzione artistica più diretta ed immediata con la natura, sia per la nascente ricchezza dei mercanti, sia per il differente gusto affermatosi con questi. Parallelamente a questo passaggio la tecnica cartografica, tramite l'evoluzione delle tecniche e l'abilità dei suoi autori come il già citato Merian, affina la restituzione topografica delle città, raggiungendo una maggiore precisione della *forma urbis* nelle vedute e nei ritratti della città. In Baldovinetti e Pollaiuolo si assiste ad un fenomeno dettato dalla tecnica cartografica (Fig. 1.2.1d) che permette

hanno elementi storici e architettonici per poter restituire con chiarezza le attività e le funzioni che si svolgevano lungo il corso d'acqua. Questo rappresenta solo uno schizzo preparatore di un dipinto probabilmente più complesso in cui la veduta fluviale doveva fare da sfondo ad un soggetto. I critici pensano che la veduta fluviale nello schizzo si possa rifare al paesaggio del Valdarno inferiore.

⁵⁹ Quasi panoramiche, in quanto il genere del *Panorama* si svilupperà in Europa all'inizio dell'Ottocento come vedremo con i *Grand Tours* e le guide delle città.





▲ Fig.1.2.1.e Pieter Brugel il Vecchio, *Paesaggio fluviale con rapimento di Psiche*, 1553, olio su tavola, Bruxelles, Bibliotheque Royale de Belgique.

una nuova rappresentazione in cui «il paesaggio sullo sfondo è proposto realisticamente con un'attenzione scientifica ed empirica ad ogni particolare, che trovando una naturale collocazione, conferisce all'insieme una definizione quasi «topografica»⁶⁰. Significative sono queste opere, seppur raccontate in maniera fantastica, in quanto si evince una sensibilità superiore rispetto alle epoche precedenti nei confronti della natura, del paesaggio e dell'elemento naturale. Sono dipinti certamente molto differenti per tecnica e stile; tuttavia in esse si ripetono analogamente alcuni elementi stilistici che portano alla progressiva perdita del carattere realistico in favore di una raffigurazione simbolica e metaforica.

In questo progressivo passaggio, da parte del paesaggio, da sfondo a figura risiede l'olio su tavola del 1553 di Pieter Brueghel Il Vecchio, *Paesaggio fluviale con rapimento di Psiche* (Fig. 1.2.1e). Il soggetto mitologico, richiamato anche nel titolo, descrive nella tela un territorio fluviale reale, inteso come vero e proprio soggetto dell'intera rappresentazione. Un dipinto che si presenta come una sorta di lente di ingrandimento su un tema inconsueto e che se prima faceva da sfondo ai soggetti umani protagonisti della scena ora assume il ruolo primario nella scena dipinta. L'invaso fluviale si apre sull'intera larghezza della tela, occupando il primo piano del dettaglio per tre quarti di essa, e scompare fra le alberature in un'ansa sinuosa sorvegliata da una fortificazione. Esso viene solcato da una zattera di legno e da una imbarcazione per il trasporto delle merci mentre le sue sponde prive di argini assecondano l'andamento naturale.

Il dipinto afferma quindi la transizione del paesaggio da sfondo a figura; un passaggio che gradualmente si verifica dalla fine del Cinquecento fino alla prima metà del Seicento. In questo frangente di tempo pittori come Salomon van Ruysdael e Aert van der Neer arricchiscono la loro produzione artistica con paesaggi fluviali, di carattere naturalistico, raffigurati sia di giorno, sia di notte.

Nonostante con i processi di costruzione dell'immagine urbana che si identificano con la volontà di rappresentare realisticamente il soggetto a tema naturale, le vedute dei paesaggi si attestano nel contesto urbano. Le vedute di Londra dei primi del Seicento riproducono



▲ Fig.1.2.1.d Alessio Baldovinetti, *Natività*, 1460 tempera su tavola, Firenze, Santissima Annunziata.

◀ Fig.1.2.1.c Sandro Botticelli, *Annunciazione*, dettaglio sul paesaggio, 1489-1490, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi.

⁶⁰ Cit. in P. DE VECCHI, *La natura*, cit., p. 75.



▲ Fig.1.2.1.h Jan van Goyen, *Veduta del Reno presso Arnheim*, 1645, olio su tavola, Vaduz, Collezione Liechtenstein.

la città osservata da un punto di vista privilegiato. Quello ad esempio della grande *Veduta di Londra* di Hollar, è ubicato verosimilmente da un palazzo del quartiere di Lamberth. Proprio il Tamigi è in primo piano e trattato nei minimi dettagli, lasciando che un largo tratto del fiume occupi la composizione.

Sicuramente gli artisti, soprattutto fiamminghi ed olandesi, influenzati da questa visione fluviale urbana, sono passati a raffigurare le attività della città con maggiore sincerità tecnica poiché queste, con ogni evidenza, ruotavano con maggiore sviluppo intorno alla funzione economico-commerciale del fiume e a quella estetica dei fronti e delle rive d'acqua. In questa direzione è collocato un primo episodio: la *Veduta del Reno presso Arnheim*, di Jan van Goyen, (Fig. 1.2.1h), del 1645. Il soggetto fluviale con la sua riviera si sviluppa sulla larghezza della tela nella quale in lontananza si specchia la città di Arnheim, descritta qui nella sua forte vocazione commerciale. Figure ed imbarcazioni animano le attività commerciali interne ed esterne all'urbe attraverso la via fluviale.

La *Veduta di Delft* del 1658-1660 di Johannes Vermeer (Fig. 1.2.1i) inaugura invece, in qualche maniera, il genere della veduta urbana, che trae origine dal Cinquecento e trova la sua massima affermazione nel corso del Settecento fino alla sua evoluzione nel genere del *Panorama* in concomitanza con il fenomeno del *Gran Tour*. La *Veduta di Delft*⁶¹ rivela un

⁶¹ La città non è attraversata da un fiume. Si trova fra l'Aia e il fiume Mosa, il quale è in comunicazione con il Reno per mezzo del canale dello *Schie*, il canale artificiale che la attraversa.

Nel Seicento



▲ Fig.1.2.1.i Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*, 1658-1660, olio su tela, L'Aja, Mauritshuis.

approccio più scientifico e realistico con il paesaggio naturale in rapporto alla città, la quale viene trascritta nella sua reale immediatezza senza influenze stilistiche né allegoriche. È un disegno dal vero che riporta un punto di vista estremamente ravvicinato e mette in scena il rapporto dei manufatti urbani con l'acqua dei suoi canali. Sulla sinistra della tela le figure animano in primo piano una sponda del canale mentre rivolgono sguardo sull'altra riva costellata di imbarcazioni. L'utilizzo del pennello per rendere gli effetti cromatici e della luce restituisce la dinamicità della massa d'acqua, la quale fa riverberare i suoi fronti e le sue banchine. Vermeer apre una stagione di raffigurazione fluviale in cui la relazione fra la città e i fiumi viene colta nella consuetudine della vita cittadina lungo l'elemento acqueo. Il paesaggio fluviale è integrato all'interno del contesto urbano e non è più enfatizzato nella sua tipologia naturale; partecipa invece con le proprie attività della vita quotidiana degli abitanti come parte della città.

Le opere di Van Goyen e Vermeer hanno precorso l'iconografia fluviale del Settecento che trova una cospicua produzione nell'opera di Bernardo Bellotto e dello zio, il Canaletto. Analogamente la tipologia di veduta si concentra sull'elemento naturale dalla grande forza espressiva sviluppato all'interno della scena con la medesima modalità. Il fiume è rappresentato a diretto contatto con la struttura della città che consta di ponti e di attraversamenti, di rive e di banchine animate da figure umane; si compone di approdi per le imbarcazioni e di fronti architettonici in affaccio fino al pelo d'acqua. Si evince poi che



▲ Fig.1.2.1.n Bernardo Bellotto, *Veduta di Firenze*, 1742, olio su tela, Budapest, Szépművészeti Museum.

le città si estendono su tre quote diverse: quella dell'acqua, nella quale si immergono le facciate posteriori dei palazzi che guardano il fiume; quella delle rive e delle banchine che fanno da approdo alle imbarcazioni; quella dei ponti attraverso i quali la città si protende per attraversare l'elemento acqueo.

Nei dipinti dell'epoca evidente è la relazione diretta che la città e i suoi abitanti intrattengono con i fiumi attraverso la prossimità delle quote prima descritte. I ponti diventano un punto di osservazione privilegiato per ammirare il paesaggio urbano attraversato dall'elemento naturale ed eseguire, con ogni probabilità, i dipinti di Bellotto, come nel caso di *Vedute dell'Arno* (Fig. 1.2.1l). Le banchine diventano allo stesso tempo approdo per le imbarcazioni, percorso cittadino e spazio pubblico⁶², così come risulta evidente nell'olio su tela di Canaletto, *Porta Portello*, (Fig. 1.2.1m) in cui la scalea d'attracco per le barche è vissuta dagli abitanti come luogo di sosta e di incontro. L'affaccio diretto degli edifici sull'acqua documentano lo stratificarsi della storia delle città non soltanto lungo il fronte fluviale, ma testimoniano il succedersi degli edifici e lo sviluppo dell'intera città. Nella *Veduta dell'Arno con il ponte di Santa Trinità* del 1742 (Fig. 1.2.1n), Bellotto narra in maniera fotografica la storia del fronte sull'Arno. Da Santa Trinità, dipinta quasi nel punto di fuga, si dipanano due bracci edificati che si riflettono sul fiume. L'attacco del tessuto edilizio si poggia sull'acqua del fiume, duplicandosi in essa. Le diverse altezze delle case, che sorgono lungo di questo, si stringono l'una con l'altra, lasciando intravedere i loggiati degli edifici retrostanti in quanto più bassi rispetto a quelli che si sono sviluppati all'interno della città. Gli intonaci, lacunosi e macchiati in alcuni tratti, denunciano l'umidità di risalita. Un carico realismo viene reso tramite la presenza delle figure che testimoniano le relazioni urbane: a tal proposito si possono notare gli uomini impegnati nelle attività della pesca, le imbarcazioni che percorrono il

Fra Seicento e Settecento



▲ Fig.1.2.1.l Bernardo Bellotto, *Veduta dell'Arno con il ponte di Santa Trinità*, 1742, olio su tela, Budapest, Szépművészeti Museum.



▲ Fig.1.2.1.m Canaletto, *Porta Portello*, 1741-1742, olio su tela, Museo Nazionale d'Arte, Padova.

⁶² Inteso proprio nell'accezione odierna del termine.

Fra Settecento e Ottocento



▲ Fig. 1.2.1.o William Williams, *Vista di Coalbrookdale al pomeriggio*, 1777, olio su tela, Shropshire, Clive House Museum.



▲ Fig. 1.2.1.p Hubert Robert, *Demolizione delle case di Pont Notre-Dame*, 1786, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

fiume, le persone che attraversano la città da una parte all'altra con i ponti, la carrozza che percorre lo stretto vicolo lungo la sponda. La carica realistica di queste rappresentazioni racchiude da questo momento in poi l'identità del fiume nella caratterizzazione non solo della trama urbana, ma soprattutto dell'interazione fra le attività umane e il fiume. La trasformazione però di questa armonica corrispondenza, perdurata per oltre quattro secoli, interessa proprio quest'ultimo elemento colto nella sua raffigurazione narrativa. Infatti, in alcune rappresentazioni di quest'epoca – tralasciandone alcune che ancora descrivono i paesaggi fluviali ispirati e idealizzati dalla letteratura antica⁶³ – si può notare come le sponde dei fiumi iniziano ad essere dipinte non più nei tratti di attraversamento urbano nel cuore della città; bensì vengono rappresentati i primi mulini, le attività artigianali e dalla fine del Settecento, le prime fabbriche, che legano la loro produzione allo sfruttamento della risorsa idrica. I paesaggi industriali, che si sviluppano nell'innesto fra la città e la campagna divengono i soggetti delle vedute insieme al fiume. L'assetto del paesaggio naturale viene alterato così come la percezione da parte dell'uomo e quindi dell'artista che risente del processo di industrializzazione.

La *Vista di Coalbrookdale* (Fig. 1.2.1.o), dipinta al mattino e al pomeriggio, risente nel 1777 di questo processo che si sarebbe sviluppato in tutta Europa da lì in poi. Il tracciato fluviale è scomparso in ambedue le rappresentazioni nella fitta vegetazione e nei fumi degli edifici della cittadina dalla nascente vocazione industriale; si tratta di un insediamento che contende spazio alla natura e ospita all'interno dei suoi fabbricati i primi impianti di ferro. Con l'avanzare della tecnologia a servizio di tutte le attività le rive fluviali sono oggetto di sfruttamento anche al di fuori del nucleo per l'opportunità di offrire «i loro spazi alle nuove funzioni, alle economie, alle attività della vita quotidiana»⁶⁴. Esse tenderanno ad ospitare le attrezzature idrauliche per gli impianti di produzione delle industrie in valle e si consolideranno con la creazione di banchine e di spazi pubblici all'interno delle città. Lo sviluppo urbano fra Settecento e Ottocento avviene direttamente a livello degli argini fluviali sia per fini produttivi sia per quelli estetici; inoltre il loro utilizzo è da ricondurre anche a fini igienici per risanare quelle acque malsane provenienti dalle industrie e dagli stabilimenti. Nel 1786 la *Demolizione delle case di Pont Notre-Dame* di Hubert Robert (Fig. 1.2.1 p), documenta con dovizia storica proprio questo processo. Per migliorare la qualità delle acque all'epoca era necessario far circolare l'aria nell'*Ile de la Cité*, la quale era chiusa da edifici medievali asserragliati fra loro che favorivano il ristagno dell'aria. Abbattendo le case sui ponti l'aria sarebbe ritornata a circolare e i loro effluvi malsani sarebbero stati eliminati. Fra Settecento e Ottocento il punto di vista privilegiato dal quale restituire l'immagine si attesta alla quota delle rive nella valle o nei nuclei urbani minori. Le anse appaiono contrassegnate dagli approdi per le imbarcazioni, dagli impianti di produzione, ma non più dalla vegetazione ripariale. Nelle grandi città europee invece la quota dalla quale restituire la relazione all'interno delle rappresentazioni si dispone al di sopra del fiume e degli edifici. Ritorna con grande eco nelle figurazioni l'entità geografica del fiume in relazione allo sviluppo edilizio. La città si è diffusa sino alla valle circostante, organizzando la sua espansione a partire dalla cinta medievale ormai demolita.

A questo punto cominciava ad essere complessa la restituzione grafica dell'immagine della città e solo una tecnica di rappresentazione poteva inglobare l'immagine totale e sintetica dello sviluppo urbano diffuso sul territorio fluviale: il *Panorama*. Una tecnica che, come vedremo, pone l'osservatore al di sopra di una piattaforma ideale e al centro di un "teatro circolare". Il paesaggio urbano di grandissimo effetto così rappresentato pone l'osservatore dinanzi al fiume e trasforma quest'ultimo nel soggetto di un «vero teatro ottico»⁶⁵.

⁶³ Si fa riferimento a dipinti come il *Paesaggio fluviale con lavandaie*, 1765 di Hubert Robert, in cui è chiara l'idealizzazione mitica del fiume al centro della composizione, non in linea con quel realismo descritto da Canaletto e Bellotto.

⁶⁴ Cit. in R. DUBBINI, *Geografie*, cit., p. 52.

⁶⁵ *Ivi*, p. 61.



2.6 Rivoluzioni percettive

“ L'unico vero viaggio verso la scoperta non consiste nella ricerca di nuovi paesaggi, ma nell'avere nuovi occhi. ”

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 1923

La Rivoluzione Industriale

Fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si assiste ad un fermento culturale che genera fenomeni fra loro disparati. L'alternarsi e il susseguirsi di correnti culturali e stilistiche differenti restituiscono l'immagine dell'architettura della città in relazione al fiume da numerosi punti di vista.

L'affermazione delle dinamiche macchiniste promosse dalla Rivoluzione Industriale si riflette nelle tecniche rappresentative e finisce per influenzare la pittura. Si tratta di un cambiamento non solo dal punto di vista della tecnica pittorica ma anche nella scelta dei soggetti; le tele infatti non sono più animate dalle figure che vivevano il fiume, come abbiamo visto nella *Vista di Coalbrookdale* e in quella di Hubert Robert. Questa mancata animazione umana fa sì che i soggetti da dipingere diventino ora le attività e i meccanismi che sfruttano la risorsa naturale. L'uomo in questo senso è sostituito dalla macchina nell'utilizzo quotidiano del fiume nel contesto urbano. Muta così radicalmente la percezione del fiume, il quale sta perdendo anche il suo ruolo infrastrutturale con l'avvento della ferrovia in una realtà urbana – quella ottocentesca – che tende ad organizzarsi secondo parti specializzate, funzionalmente, per effetto spaziale della divisione del lavoro.

La configurazione della città industriale instaura un nuovo tipo di centralità nei luoghi caratterizzati da maggiori servizi, dove è presente in definitiva la concentrazione di produzione ed investimenti. Le attività meno produttive vengono via via emarginate verso le aree periferiche a ridosso della campagna. La cultura industriale di origine anglosassone, con le sue leggi di mercato elevate a principi antropologici e portatrici di progresso, riduceva ogni rapporto con la natura ad un semplice calcolo di convenienza. Così il paesaggio industriale si distendeva intorno agli opifici e alle miniere, interrompendone le forme naturali. L'organizzazione di questo paesaggio urbano esprimeva il conflitto gerarchico tra le classi sociali riverberando la subordinazione sociale e spaziale di una parte della città sull'altra. Si crea dunque una spaccatura sociale che si ripercuote sulla forma della città: grossi quartieri commerciali senza abitazioni sono racchiusi dai quartieri operai degradati e sovraffollati. Gli alloggi operai rispecchiano lo sviluppo urbanistico privo di controllo qualitativo e quantitativo della città dalla doppia identità. Questi quartieri sono costruiti vicino agli opifici investiti dai fumi della produzione industriale, provocando anche l'inquinamento dei canali e dei fiumi. Proprio le funzioni industriali si collocano a ridosso della separazione fra la città e il suo verde suburbio, dove ora l'alta e media borghesia imprenditoriale trovano dimora⁶⁶. Il mutare di tutte le relazioni e le attività interne alla città con il fiume e l'avvento della ferrovia sanciscono la separazione tra l'elemento naturale e la vita di città. Nella prima parte dell'Ottocento l'estensione urbana ai fini industriali porta ad edificare perfino lungo le rive, occupando quegli spazi pubblici che prima venivano utilizzati dalle lavandaie, dai barcaroli e dai mugnai.

Questi spazi ospitavano attività quotidiane che si affiancavano a quelle ludico-ricreative; ora invece devono lasciare spazio alle arginature che rompono quella relazione diretta con

⁶⁶ Engels nel 1844 dona una delle immagini più significative del modello di sviluppo della realtà urbana in epoca industriale quando descrive Manchester come una città cupa in cui «il grosso quartiere commerciale centrale, un quadrato di circa mezzo miglio di lato, formato da uffici e magazzini e servito da arterie nelle quali si svolge, un denso traffico veicolare ed umano, e si allineano botteghe e negozi. In tutto il quartiere non vi sono quasi case di abitazione e di notte esso è deserto e solitario... ad eccezione del quartiere commerciale, tutta la vera Manchester... è un unico quartiere operaio che, simile ad una fascia larga in media un miglio e mezzo cinge il quartiere commerciale. Fuori, oltre questa fascia abita la media e alta borghesia, fino poi alle ville suburbane con giardino appartenenti alla ricca borghesia imprenditoriale». Cit. in: K. MARX e F. ENGELS, *Opere*, Edizioni Riuniti, Roma, 1972, vol. II, p. 266.



▲ Fig. 1.2.1.r Robert e Henry Barker, *Panorama di Londra*, 1810ca, olio su tela, Londra, Museum of London Bridge.

gli argini, non più calpestabili ma oscurati da estesi viali alberati che spezzano la relazione visiva tra fiume e città.

Simbolico ed evocativo della percezione del tempo storico di riferimento è il dipinto di Turner, *Pioggia, vapore e velocità* del 1844 (Fig. 1.2.1 q). Un treno, in primo piano, corre velocemente sulle arcate di un ponte che attraversa un corso d'acqua solcato da una imbarcazione, quasi a voler dimostrare la predominanza e il sorpasso della modalità di trasporto su ferro rispetto a quella per acqua. Un messaggio forse intenzionale, in ogni caso rappresentativo della nuova concezione di sviluppo urbano ed industriale del tempo e conseguentemente dello scontro dialettico fra la natura – il fiume – e l'artificio – la città industriale, nel quale il primo elemento non trova più la sua giusta individuazione. Si evince che la tecnica stilistica utilizzata da Turner è dettata però dal coinvolgimento emotivo dell'artista nel restituire fedelmente un paesaggio urbano non riconoscibile, suggerito «per sensazioni, per equivalenze di immagini, senza racconto. Non sappiamo da dove venga o dove porti quel treno, né dove siano quel ponte e quel fiume, né di che tipo sia la barca»⁶⁷. Si tratta di un'interpretazione sentimentale dunque che non restituisce con immediatezza rappresentativa significati e contenuti facilmente comprensibili e strettamente legati alla vita quotidiana della città con il fiume; bensì si rifà ad una produzione artistica che si pone tra l'osservazione empirica e la trasfigurazione romantica della realtà⁶⁸. In questo senso tuttavia i temi principali della pittura – rintracciabili nella natura e nel paesaggio urbano – dall'Ottocento in poi indurranno gli artisti verso nuove sperimentazioni tecniche, stilistiche e comunicative. Gli artisti indagheranno il significato simbolico della natura, intesa come fonte rigeneratrice dell'uomo che vive in una città e in una società moderna dedita al progresso. Lo strumento d'indagine è il proprio sentire senza un fare oggettivo. Si è scelto quindi di prendere in considerazione per la descrizione dell'evoluzione del rapporto fra città-architettura e fiume i filoni che nell'Ottocento hanno elaborato il ritorno ad un approccio più diretto, riconsegnandoci una reale visione fra la natura e l'artificio. Proprio i panorami restituiscono all'inizio del secolo l'immagine di una città, Londra, che nonostante il processo di industrializzazione e la nuova infrastruttura ferroviaria, utilizza ancora il Tamigi come luogo predisposto

⁶⁷ Cit. in P. DE VECCHI, *La natura*, cit., p. 312.

⁶⁸ Si fa riferimento alla poetica del Pittresco e del Sublime.



I panorami

per gli scambi commerciali e i trasporti. Il *Panorama di Londra* di Barker del 1810 (Fig. 1.2.1 r) celebra la tecnica di rappresentazione realistica che restituisce immagini di grandissimo effetto. Si attua un processo di riforma del punto di vista poiché finalizzato ad un'osservazione diretta, realistica e scientifica. In questa cultura visiva, i due fondamenti della tradizione rinascimentale – la regolarità prospettica e la conformità ai modelli classici – vengono messi in crisi. Le visioni sono soggette a continue modificazioni a seconda delle trasformazioni urbane che si susseguono repentinamente nel XIX secolo. Si cerca di catturare il movimento del tempo rappresentando la città che progredisce anno dopo anno. Celebri sono i *Panorami di Londra e di Parigi* in cui il paesaggio urbano si dipana attraverso l'ampia visuale del fiume che attraversa le città tramite l'innalzamento del punto di sguardo e la totale ampiezza su 360 gradi. Le viste, realizzate verosimilmente dai campanili, dalle torri e dalle fortezze, ossia i punti architettonici più alti presenti nelle città, restituiscono con minuzia il paesaggio urbano in relazione a quello fluviale. L'approccio è diretto e non filtrato dal sentimento dell'artista, tanto che gli stessi topografi e i viaggiatori se ne servivano nei loro *tours*. Da questo punto di osservazione privilegiato risulta immediata la valutazione sulla proporzione degli edifici in rapporto all'invaso fluviale: preziosi indicatori sono, ad esempio, l'entità geografica del fiume attraverso cui si è snodata la città e le differenze di quota della città stessa in relazione all'acqua. Un esempio è proprio il *Panorama di Parigi* dove vengono disegnati nel dettaglio, oltre ai celebri monumenti del centro, il vasto tessuto edilizio unito alle attività lungo la Senna; un fiume, che nell'iconografia urbana⁶⁹ trova una posizione predominante. Secondo questa impostazione «artisti e topografi ne individuano quasi una personificazione della città»⁷⁰, la quale ha una propria entità naturale e soprattutto artificiale in quanto luogo fisico costruito lungo le sue rive nelle diverse visioni e rappresentazioni. Un'identità architettonica, quella della Senna, che può essere rappresentata solo dalla quota più bassa della città, dalle rive; in definitiva, dal punto ideale per scorgere e comprendere l'interazione dell'uomo con il fiume.

⁶⁹ Si tralascia la trattazione delle Guide, in quanto esse sono uno strumento di divulgazione culturale che in modo selettivo consigliano al viaggiatore di vedere determinati monumenti rispetto ad altri. In esse è indicata a priori l'esperienza da fare, «preordinando emozioni e psicologie». Le raffigurazioni qui presenti della Senna sono quindi idealizzate e dal forte carattere pittoresco.

⁷⁰ Cit. in R. DUBBINI, *Geografie*, cit., p. 58.



2.7 Percezioni fluviali en plein air

Impressioni fluviali



▲ Fig.1.2.1.u Camille Pissarro, *L'Oise à Pontoise*, 1878, olio su tela, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown.

Fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta dell'Ottocento i fermenti del nuovo orientamento sono destinati a mutare il carattere visivo e percettivo dell'arte poiché il movimento impressionista ribalta i canoni estetici tradizionali. Si riduce lo spazio della pittura dedicata ad eventi storici, mentre assume risalto la pittura di paesaggio e della scena di genere. La città industriale ha però occultato la natura e il paesaggio europeo prodotto dalle vicende politiche e culturali e ha risentito fortemente dei meccanismi della rivoluzione. L'aumento della popolazione, l'incremento della produzione e la meccanizzazione dei sistemi produttivi, nati in Inghilterra nella seconda metà del Settecento e diffusi con ritardo negli altri Stati, «cambiano la quantità e la qualità, forse per la prima volta dopo il XIII secolo»⁷¹ del sistema urbano ed insediativo europeo. Il tipo di città teorizzato da Guidoni per il periodo preindustriale trova il suo totale esaurimento nell'Ottocento. Lo sviluppo industriale risulta difforme e le città europee iniziano a trovare una propria identità costitutiva. L'aumento demografico è favorito anche dallo spostamento della popolazione attiva dalla campagna alla città e tale fenomeno si registra maggiormente nelle città del Nord Europa in cui lo sviluppo industriale è più avanzato. Allo stesso modo il territorio fra la città e la campagna si copre di coltivazioni organizzate su una nuova base capitalistica. La città territorializzandosi è solcata da nuove strade, canali e, dopo il 1830, da vie ferrate. Le industrie, il motore economico di questa espansione, si addensano nel territorio fra la città e la campagna, nei brani periferici, sulle vie d'acqua, già occupate ai margini dalle miniere di carbone. Il dipinto di Armand Guillaumin, *La Senna a Charenton* (Fig. 1.2.1t) fotografa questo episodio urbano nel pieno realismo dell'espansione urbana ai suoi margini. Charenton, oggi conurbazione della capitale francese si trovava, alla fine dell'Ottocento, subito al di fuori della *Petit Ceinture*, sulla *Rive droite* alla confluenza con la Marna, in quello che oggi noi identifichiamo con il quartiere di Bercy. In questa parte di contesto urbano dipinto sorgevano le industrie, le quali si potevano scorgere in lontananza su entrambe le rive grazie alle ciminiere fumanti che si innalzano al cielo. Un ponte attraversa da una parte e all'altra le sponde del fiume solcato da chiatte e imbarcazioni a vela nel primo piano del dipinto.

Anche l'olio su tela di Camille Pissarro restituisce la visione di un altro centro urbano non lontano da Parigi. L'Oise, il fiume di Pontoise, (Fig. 1.2.1u) viene immortalato nel suo tratto extra-urbano, fra la città e la campagna. Le ciminiere e gli stabilimenti per la produzione industriale spiccano in un paesaggio naturale sulla riva sinistra dell'Oise. Il punto di vista dal quale viene raffigurato l'inconsueto scenario è posto sulla riva opposta, ricca della tipica vegetazione ripariale in primavera. L'altra riva, soggetto della tavola, è dominata dalle ciminiere e dagli stabilimenti per la produzione industriale. Il cielo si apre per metà dipinto accogliendo i fumi della fabbrica, mentre lo specchio d'acqua amplifica il significato della tela e ben disegna il dominio dell'artificio sulla natura.

Il rapporto con il fiume in città diviene sempre meno diretto e le vaste zone di campagna si trasformano radicalmente; le imbarcazioni a vela che solcavano i fiumi sono sostituite dalle navi a vapore, trasformando di conseguenza gli approdi fluviali e le rive. Si assiste via via a trasformazioni radicali dell'immagine della città, nella quale il fiume non è più al centro di dettaglio della rappresentazione. Il paesaggio naturale all'interno del contesto urbano diviene nuovamente lo sfondo per le attività. Siamo ormai lontani da quella centralità di rappresentazione del fiume e dei suoi manufatti delle Viste di Bellotto.

⁷¹ Cit. in L. BENEVOLO, *La città nella storia d'Europa*, Editori Laterza, Bari, 1999, p. 161.

◀ Georges Seurat, *Bagnanti ad Asnières*, 1872, olio su tela, Londra, National Gallery.



▲ Fig.1.2.1.t Armand Guillaumin, *La Senna a Charenton*, 1878, olio su tela, Parigi, Musée D'Orsay.

La città e l'architettura non si estendono più fino alla quota delle rive del fiume e l'artista non può rappresentare gli argini che ingabbiano il corso d'acqua, al di sotto dello sviluppo della città.

Lo dimostra il dipinto di Enrico Reycend, *Lungo il Po, presso la Gran Madre di Dio di Torino* (Fig. 1.2.1v). L'uomo volge lo sguardo al fiume da un punto di vista rialzato e lontano, sul parapetto del ponte, che segna la separazione fra la città sviluppata su una quota e il fiume, che scorre al di sotto di essa. Si affaccia sul fiume e con lo sguardo lo domina, quasi a voler testimoniare una sorta di subordinazione del corso d'acqua rispetto all'architettura e alla città. La vita si svolge al di sopra della quota delle rive, le quali non ospitano più le passeggiate urbane e gli spazi pubblici che costituivano una volta i luoghi di socialità e di incontro. In altri casi il fiume, invece, viene oscurato allo sguardo del passante durante le passeggiate urbane. Giuseppe de Nittis, in due acquerelli, dipinti *Lungo la Senna* (Fig. 1.2.1z), dal quale prendono il nome, rappresenta il fiume all'interno del paesaggio urbano di Parigi. In questa città più di tutte, il fiume ha da sempre avuto una vocazione architettonica e naturale ben contraddistinte.

Quello che si evince però dalle raffigurazioni è proprio la rottura del rapporto che l'uomo, l'architettura e la città hanno con il fiume. Sono cambiate le attività e le funzioni lungo di esso all'interno del nucleo urbano e i dipinti fotografano proprio questa separazione. Il distacco e la frattura provocata dallo sviluppo nei confronti della natura viene consumato nella sua volontà di predominio. Il fiume è controllato nello spazio urbano e privato della sua potenza espressiva. Gli imponenti argini delimitano le rive della Senna, distaccando la città dall'acqua. A questo si aggiungono filari alberati che ne oscurano la vista. Alla quota della città la ricca borghesia passeggia, mentre sulle *quai* del fiume, al di sotto di essa, trovano dimora clochard e artisti che riproducono lo scorrere dell'acqua, come nel dipinto



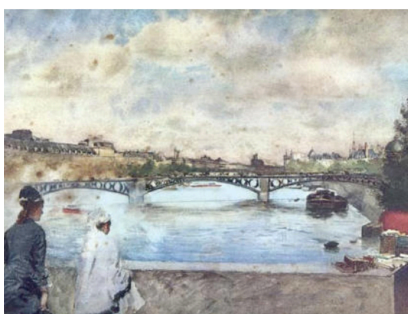
▲ Fig.1.2.1.v Enrico Reycend, *Lungo il Po, presso la Gran Madre di Dio di Torino*, 1882 circa, olio su tela, Torino, Galleria civica d'Arte Moderna e Contemporanea.



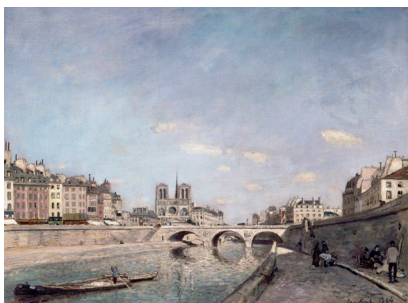
▲ Fig.1.2.1.z Giuseppe De Nittis, *Lungo la Senna*, 1879, acquerello su carta, Milano, Galleria d'Arte Moderna.



▲ Fig.1.2.1.bb Claude Monet, *Le Bassin d'Argenteuil*, 1872, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.



▲ Fig.1.2.1.z Giuseppe De Nittis, *Lungo la Senna*, 1879, acquerello su carta, Milano, Galleria d'Arte Moderna.



▲ Fig.1.2.1.aa Johann Barthold Jongkind, *La Senna a Notre Dame*, 1864, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.

di Johann Barthold Jongkind, *La Senna a Notre-Dame* (Fig. 1.2.1aa). Una metafora sociale che si riverbera in quella spaziale con le diverse quote della città lungo il fiume. Accanto a questo duplice distacco, di contro, fuori città, il fiume è percepito e frequentato come luogo di svago e di riposo dal ritmo della vita industriale. I fiumi insieme ai paesaggi naturali diverranno una delle classiche mete del nascente turismo di massa. Durante i fine settimana o in estate, grazie alla costruzione delle linee ferroviarie, il distacco fra la città e la sua campagna, ancora incontaminata, diviene meno netto. Le persone si recano in gita sulle rive dei fiumi, dove trascorrono il tempo libero riposandosi o praticando sport: dal canottaggio alla navigazione a vela, dalla pesca al nuoto.

In Francia, la prima linea ferroviaria in servizio, che porta da Paris a Saint-Germain, predispone fermate in piccole cittadine sviluppate sui meandri della Senna come Chatou, Argenteuil o Villeneuve-la Garenne. Il fiume, lontano dalla città, diventa un luogo in cui gli artisti soggiornano, immortalando i paesaggi naturali nei quadri dal vivo e alla quota delle rive. Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley trovano fuori Parigi il soggetto per le loro pitture. Infatti la Senna, nel suo tratto extra-urbano così da loro rappresentata, restituisce uno spaccato diverso da quello delle rappresentazioni di Parigi.

Le Bassin d'Argenteuil, di Claude Monet, (Fig. 1.2.1bb) ritrae il fiume nell'omonima città, poco distante da Parigi, centro industriale e contemporaneamente polo turistico e meta di villeggiatura di numerosi parigini.

Il posizionamento degli impianti industriali in questi ambiti urbani non si trovava propriamente a ridosso delle rive ma nella piana fluviale. Il fiume e i suoi argini accoglievano le attività ludiche e ricreative, divenendo lo spazio pubblico di cui fruire e trovare conforto dalla velocità della città. Le *berges* nuovamente si civilizzano, la natura domina il paesaggio urbano e solo all'orizzonte la città e l'architettura si adagiano sul fiume, solcato nuovamente



da barche e canoe. I ritratti realizzati *en plein air* riprendevano le impressioni dei paesaggi nella loro quotidianità ed erano frutto delle sensazioni istantanee degli artisti direttamente dalle rive⁷².

Una domenica pomeriggio a la Grande-Jatte (Fig. 1.2.1cc) ritrae, attraverso uno stile e una tecnica differenti rispetto a quella degli artisti contemporanei⁷³, un episodio di vita quotidiana su un grande prato alla stessa quota della Senna. Il prato si trovava su l'*Ile de la Jatte*, un'isoletta sulla Senna su cui le figure umane che popolano le rive verdi del fiume passeggiano, giocano, solcano la Senna con la canoa, pescano; soprattutto contemplan lo scorrere dell'acqua, in antitesi con la rapida atmosfera della città, dalla quale sempre più l'uomo si allontana alla ricerca di un nuovo rapporto con la natura. Seraut ritrae un paesaggio fluviale però non più dato dall'osservazione istantanea della realtà. La tecnica utilizzata, quella del puntinismo, porta l'artista alla rappresentazione non più all'aria aperta, ma nuovamente all'interno del suo *atelier*, dove l'impressione immediata lasciava spazio all'emotività dello stato d'animo, riportando le proprie sensazioni attraverso i colori, che si riempiono di una carica suggestiva.

La restituzione artistica della realtà storica con la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento perde la sua valenza e la rappresentazione del paesaggio assume molteplici forme con i movimenti di avanguardia che ripensano e modificano completamente il linguaggio artistico, anche alla luce della progressiva industrializzazione del territorio intorno alla città a scapito della campagna. Da una parte la natura non trova più la sua trasfigurazione nella realtà urbana; dall'altra la realtà osservata viene restituita con principi di astrattismo. Il paesaggio urbano, soggetto prescelto in quanto trasfigurazione del palcoscenico quotidiano dell'uomo, testimonia l'evoluzione della società urbana e del processo tecnologico. Le città e le sue periferie da sfondo, divengono i soggetti di sperimentazione delle nuove tecniche, le quali tendono ad un'assoluta forma di libertà, «la cui prima manifestazione è il rifiuto delle tradizioni consolatorie del naturalismo»⁷⁴.

In questa visione macchinista della realtà il fiume ha perso, all'interno della tradizione artistica, il proprio valore, divenendo uno dei tanti elementi compositivi del dipinto, in cui risulta difficile la ricognizione delle linee di confine di un luogo di riferimento rispetto ad un altro. Ogni linea esalta e rimarca la ricerca dell'assoluto e non del vero, per rimandare il tutto ad una funzione puramente creativa. Allo stesso modo la continua espansione della città sacrifica la natura alla ricerca di nuovi spazi da poter urbanizzare e trasformare. In quest'ottica il fiume, ormai privato di ogni sua legittimazione, viene sostituito con la rappresentazione del dinamismo artificiale delle nuove reti di trasporto, in grado di trasmettere quella *vitesse* della vita moderna che ha completamente stravolto la percezione del paesaggio urbano. In esso l'elemento naturale non trova più una collocazione, scomparendo così anche dall'immagine della città attraverso il fiume.

⁷² Le rive si rianimano delle figure umane e il fiume viene solcato da imbarcazioni da diporto e barche, ritornando ad essere al centro della rappresentazione, ovvero in primo piano e non più di lato o posizionato in maniera trasversale rispetto all'immagine globale.

⁷³ Seraut dipinge il quadro attraverso una nuova tecnica rispetto a quella dei suoi contemporanei: il puntinismo. Questa tecnica deriva dall'accostamento di una serie di punti che restituiscono progressivamente la rappresentazione della realtà, facendo venir meno l'immediatezza e l'istintività del paesaggio osservato *en plein air*.

⁷⁴ Cit. in P. DE VECCHI, *La natura*, cit., p. 133.

A DISTANZA

Parte Terza

Semiotica di due città sul fiume nel Novecento



“Così la macchina fotografica, pur non potendoci comunicare ciò che possiamo trarre soltanto dalla «convivenza» con le opere, allarga le qualità percettive in settori che altrimenti non si renderebbero evidenti alla nostra sensibilità¹.”

E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, 1958

“Rivedendo nel passato, nelle strutture della città, nelle immagini che abbiamo visto, nel nostro paesaggio, e relazionandoli con un presente possiamo distinguere, verificare, smascherare, per poi progettare un «paesaggio».”

L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, 1997

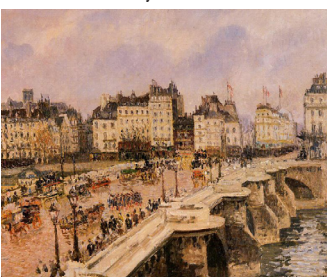
Fotografare le trasformazioni



▲ Fig.1 Claude Monet, *Quai du Louvre*, 1867, olio su tela, Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands.



▲ Fig.2 Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre*, 1897, olio su tela, National Gallery, Londra.



▲ Fig.3 Camille Pissarro, *Pont Neuf*, 1902, olio su tela, Hiroshima Museum of Art, Hiroshima.

◀ Fig.4 Charles Marville, *Rue de Constantine*, 1866, stampa su albumina in lastra d'argento.

Nella seconda metà dell'Ottocento le grandi vedute della pittura del Seicento e del Settecento divengono il modello per restituire l'immagine della città a disposizione dei fotografi e degli artisti² (Fig.1-2-3). Per Charles Marville (Fig.4) l'architettura della città di Parigi diviene il soggetto privilegiato della sua indagine fotografica: una nuova forma d'arte che sarebbe divenuta con rapidità un fattore fondamentale della cultura e della comunicazione contemporanea.

Il tempo storico precedente all'invenzione fotografica³ sembra essere una stagione lontana e oggi per noi improbabile, in quanto questo tipo di immagine ha per noi assunto «il valore di un insostituibile transfert»⁴, con un codice di lettura complesso ma, ciononostante, il più facile ed immediato da comprendere. **La fotografia** sin dalle sue origini si è posta **come strumento analitico, più che estetico**, sintetizzando difatti gli eventi della vita quotidiana nella città non soltanto in funzione tecnica ma anche ideologica. Proprio la fotografia più antica, datata 1826, ad opera di Niépce⁵ (Fig.5) ha per soggetto una veduta urbana, in quanto è nella città che si stanno compiendo le grandi trasformazioni sociali che si riflettono poi su quelle urbanistiche⁶.

¹ Rogers a tal proposito afferma che «fotografare l'architettura è quasi impossibile. Si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell'essenza stessa del fenomeno architettonico, che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percorrendone gli eventi nella viva successione dei momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi e stabiliscono praticamente l'esperienza diretta con la sua complessa realtà». Il limite di fotografare un'architettura per Rogers si fissa nel mortificante schema che riduce la quarta dimensioni (lo spazio – tempo) alla rappresentazione della terza, nella finzione però delle due dimensioni. Solo il fotografo che è capace di trasformare l'emozione architettonica in fotografia supera questo limite. Cit. in E.N. ROGERS, *Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof*, in ID., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Milano, 1958, p. 156.

² Eppure anche la pittura è ancora uno degli strumenti privilegiati dagli artisti per rappresentare l'immagine della città. Si vedano le vedute urbane di Monet o di Pissarro. Essi rappresentano le trasformazioni urbane e sociali scegliendo un punto di vista dall'alto, tipico delle prime fotografie. In particolare le vedute di Pissarro rappresentano uno dei più ampi contributi mai offerti all'individuazione delle caratteristiche e delle dimensioni della città moderna. L'artista difatti organizza campagne pittoriche a Parigi, nei porti di Rouen, Dieppe e Le Havre, raggruppando i soggetti in undici sequenze unitarie, per un totale di oltre trecento dipinti, approfondendo l'analisi topografica della città.

³ Per un maggiore approfondimento sull'invenzione fotografica in rapporto alla restituzione dell'immagine urbana si veda: I. ZANNER, *Architettura e fotografia*, Laterza, Bari, 1991; P. ORLANDI, *Visioni di città. Le fotografie fra indagine e progetto*, Moderna industrie grafiche, Bologna, 2004; C. CRESTI, *Architettura e fotografia*, in *Architettura & arte*, n.11-12, 2000, Firenze, pp. 5-8; P. NICOLIN, *Architettura e fotografia. Tre storie- L'influenza della fotografia sull'architettura*, in «Lotus International», n. 129, 2006, Milano, pp. 4-8; E. MICCINI, *Retorica della fotografia semiotica dell'architettura rappresentata*, Alinea Edizioni, Firenze, 1984.

⁴ Cit. in I. ZANNER, *Architettura e fotografia*, cit., p. 1.

⁵ La prima foto di architettura è una immagine piuttosto annebbiata, raffigurante i granaia che si vedono dalla finestra della camera di Niépce a Gras.

⁶ L'idea di fotografia come documentazione è molto evidente nel caso di Marville, che mostra i cantieri parigini di Haussmann. Allo stesso modo intorno all'Ottocento nacquero anche le prime campagne fotografiche dedicate



▲ Fig. 6 Louis Jacques Mandé Daguerre, *Vue de Seine*, 1839, stampa su albumina in lastra d'argento.

La fotografia diventerà dunque l'unico strumento per restituire immagini di città, scalzando la pittura dal ruolo storico di testimonianza della realtà urbana e instaurando un dialogo costante con altre discipline come la sociologia e la nascente urbanistica. Fra tutte le città oggetto della nascente arte emerge con forza Parigi che con la sua Senna diviene palcoscenico di sperimentazione urbana e fotografica.

I soggetti dei primi dagherrotipi⁷ di Niépce⁸, presentati ufficialmente all'Accademia delle scienze di Parigi nel 1839, furono architetture tra cui immagini del Louvre, di Notre-Dame ed una veduta della Senna attraverso la città (Fig.6).

Siamo lontani ormai dal *Panorama di Londra* di Barker. Il punto di vista è collocato sì dall'alto, probabilmente dal *Pont au Change* verso *Pont Neuf*, ma ci restituisce un'immagine riconoscibile e allo stesso tempo inedita della città poiché rivela ulteriori dettagli delle architetture e dei fronti sul fiume. La fotografia rivoluziona soprattutto il concetto stesso di punto di vista, il quale non può essere inventato o immaginato; esso è invece rigorosamente condizionato dallo spazio reale, che connota subito la prospettiva fotografica nonostante il modello strutturale di pittori ed incisori. Di conseguenza, quando ad esempio si vuol cogliere un edificio nella sua globalità, ma mantenerlo all'interno di una

all'archeologia e ai monumenti nazionali.

⁷ Daguerre è, insieme a Charles- Marie Bouton, l'inventore nel 1822 del Diorama parigino. Il diorama è un perfezionamento del Panorama settecentesco con effetti scenografici ancora più suggestivi e dinamici. Migliorando le ricerche di Niépce, con il quale si era associato nel 1829 e che nel frattempo era deceduto, realizzò questa nuova tecnica che pretendeva una posa molto lunga, ovvero una decina di minuti di esposizione della lastrina di rame argentato alla luce del sole filtrata dall'obiettivo della camera oscura. Questo procedimento complesso ebbe però la prerogativa di consentire subito la realizzazione di immagini dall'eccezionale nitidezza di dettaglio con una verosimiglianza mai vista in precedenza.

⁸ Per la prima volta compare un soggetto descritto soltanto dall'effetto della luce e senza intervento manuale. È considerata la prima fotografia concettuale ed ha come soggetto la scena urbana della città.

Fotografia come testimonianza della realtà

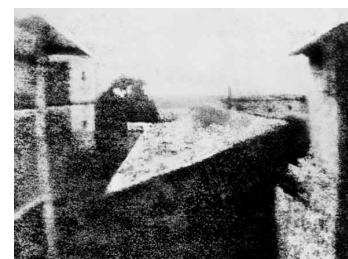


Fig. 5 Joseph Nicéphore Niépce, *Veduta del cortile della casa di Gras*, da una finestra, 1826 ca., eliografia al bitume di Giudea.



▲ Fig. 7 Anonimo, *La Seine vue du Pont Neuf*, 1839, stampa su albumina in lastra d'argento.

Dagherrotipi

veduta urbana, la prospettiva si innalza senza la convergenza distorta delle linee verticali rispetto alla strada.

Daguerre in *Vue de Seine* porta la sua pesante attrezzatura ad altezze più favorevoli per riprendere i palazzi dei *boulevards*, il letto del fiume, le strade percorse dalle carrozze e i ponti. Attraverso l'immagine del tempo la visione risulta reale e nitida, in bianco e nero. Non si sente la mancanza del colore, tipico delle rappresentazioni pittoriche. I fronti urbani lungo il fiume appaiono nella loro veridicità; si colgono immediatamente, senza interpretazioni artistiche, gli usi del fiume, la quota della strada rispetto al corso d'acqua, la sua portata, il rapporto del fronte urbano con le strade e con il fiume stesso, gli attraversamenti, l'accessibilità. Un cronista del "New York Observer" vedendo l'immagine afferma che «les objets en mouvement ne laissent aucune empreinte. Le boulevard, bien que constamment parcouru par un flot de piétons et d'équipages, était parfaitement désert»⁹. Da questa prima immagine nel tempo si riesce a ricostruire anche la vita quotidiana nel suo presentarsi come rappresentazione a sé, senza essere animata da alcun tipo di attività umana. Ed ancora in un'altra dagherrotipia della Senna dello stesso anno (Fig.7) emerge la narrazione delle attività in prossimità del Museo Louvre. Oggi sono presenti sulla quota stradale i filari alberati che coprono il grande fonte del Museo, mentre in passato lo stesso fronte dell'edificio era libero di dialogare con la Senna. È come se la vegetazione creasse un filtro fra l'architettura e il fiume. Nell'immagine della città del 1839, il grande fronte del Louvre si dipana per tutta la sua estensione lungo una quota stradale più alta rispetto alle *quais* della Senna divisa a sua volta tra *rive droite* e le attività di pesca e *rive gauche* e una grande peniche, probabile sede dei *bains douches* parigini. La città si apre sul fiume in quanto esso è navigabile e si presenta come un portatore di ricchezza che assume un

⁹ Cit. in Lettre publiée le 18 mai 1839 dans le New York Observer, traduite de l'anglais par Marianne Faure.

ruolo determinate di «abbellimento»¹⁰ della città sul piano rappresentativo e sul piano simbolico. Tutte le funzioni della città si svolgono sia sulla quota stradale dove si attesta la facciata del Louvre e sia sulla quota delle *quais*. A funzioni ricreative si alternano funzioni commerciali.

La differenza di quota fra la città e il suo fiume non segna un distacco netto fra il sopra e il sotto; anzi, la città prolunga le sue funzioni sulle *quais*. Dalla dagherrotipia sembra quasi che la vita urbana si svolgesse all'epoca sullo spazio urbano del fiume piuttosto che su quello della strada. Lo spazio fluviale è animato da pescatori, commercianti, peniche in navigazione. Il vero motore che porta avanti l'economia della città sembra proprio attestarsi al di sotto della quota urbana, ovvero sul fiume.

La fotografia quindi, nella sua prima affermazione sotto forma di dagherrotipia, ci mostra **la città in una maniera oggettiva** ma staticamente fissa, dando l'impressione che, dietro l'obiettivo non ci sia una persona, e che la macchina operi in piena autonomia, in modo meccanico. Il carattere visivo che ci viene restituito è chiaro, immediato e leggibile. Solo nella seconda fase, fra Ottocento e Novecento, il fotografo come autore inizia ad assumere importanza e si dedica con personale partecipazione a trovare i testimoni viventi della vita urbana. La città viene identificata con la società che essa produce e il fotografo esce allo scoperto e si identifica in Atget, Bayard, Baldus, Cartier Bresson, Doisneau. Ecco così che si inizia a percepire una immagine di città meno monumentale e statica e più permeata dalla visione oggettiva dell'artista-fotografo che in quel tempo vive esperienze dirette con gli spazi fluviali.

Resta tuttavia un confine ben netto tra chi guarda e chi è guardato, tra quello che è percepito e chi percepisce; da una parte c'è un oggetto come la città – in questo caso l'immagine della città sul fiume e dei suoi abitanti – e dall'altra il soggetto che inquadra una rappresentazione, cogliendo la scena quotidiana all'interno una città-società in continua trasformazione. L'immagine riprodotta è però un documento immediato della realtà che l'autore ha saputo cogliere attraverso la sua percezione istantanea. Si tratta dunque di una rappresentazione fotografica che porta *in nuce* un testo da poter analizzare attraverso una lettura visiva.

Roland Barthes¹¹ afferma che, dal punto di vista dell'informazione, la struttura dell'immagine presenta tre livelli: l'immagine linguistica, l'immagine denotata e l'immagine connotata. Il messaggio linguistico – ossia il linguaggio iconico – è autosufficiente, insostituibile, e non ha bisogno che di sé stesso. Eppure la fotografia, in quanto sistema iconico, va indagata mediante una indagine testuale¹². La testualità

Il carattere visivo
della fotografia

¹⁰ Cit. in R. DUBBINI, *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p. 52.

¹¹ Il semiologo francese considera la fotografia «un messaggio senza codice, testimonianza che presuppone in chi la osserva la credenza fondamentale nel suo valore di registrazione di ciò che è stato». Cit. in R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980, p. X. Barthes non giunge al recupero di una poetica realistica, ma intende la fotografia come lo strumento utopico di una impossibile scienza dell'essere unico.

¹² Dichiarata tuttavia a priori da parte dei semiologi l'incapacità di un'analisi microstrutturale del linguaggio iconico, numerose sono le teorie sulla fotografia. Quasi tutte però si incanalano sulla fotografia come testo, come documento che interviene quando vengono meno le parole, aprendo inediti spazi discorsivi, fino ad avallare la tesi della fotografia come simulacro della realtà, come sostituzione. Per un maggiore approfondimento sulla fotografia come testo visivo si veda: R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit.; W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* (1931), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966; R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, ed. italiana a cura di E. Grazioli, B. Mondadori, Milano 1996; S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992.

Comprensione dei
testi visivi

della fotografia risulta «compatta, nel senso che i suoi “elementi” si offrono solidali e simultanei all’impatto percettivo. Tutto nella fotografia è “elemento” di una congerie inseparabile, prima ancora di uno sguardo puntuale che vi introduca o ne riveli una gerarchia»¹³. Parlare di “testo” per una fotografia significa postulare una differenza e un rapporto di interdipendenze o subordinazione di elementi.

La fotografia come testo visivo, documento storico e linguaggio iconico diviene pertanto **uno strumento di ricerca adeguato per leggere** la città sul fiume, e più specificatamente, **i suoi fronti**.

Come in una foto di una rivista essa sarà accompagnata da una didascalia secondo la modalità dell’iconografia pittorica utilizzata per la comprensione dei testi visivi. Tuttavia, secondo Barthes, la didascalia è da interpretare come un messaggio parassitario in quanto, venendo ad aggiungere un ulteriore piano di lettura, ne rende più difficile l’analisi critica diretta.

Di contro, questo assioma può essere contraddetto. Infatti l’immagine scarsamente documentaria, anche per la manipolazione fatta l’autore, può essere letta solo ad un basso grado di informazione e senza l’ausilio di un testo didascalico. Sovente è proprio quest’ultimo a disvelare la realtà, mettendo in luce la non-corrispondenza dell’immagine con l’intenzione del fotografo. A livello di percezione visiva pertanto e nel caso di immagini oggettive, che descrivono la realtà così come ci è stata tramandata dai testi storici, la visione avviene proprio in base a modalità molto diverse a seconda del tipo di indicazione verbale che accompagna l’immagine¹⁴.

Il problema non è quello di riprodurre fotograficamente l’architettura della città sul fiume in un determinato tempo, ma piuttosto quello di cogliere la sua sintassi figurativa, la sua retorica, in altre parole la comunicazione visiva. In particolare, la retorica concorrerà ad investigare la struttura dell’immagine della città sul fiume. E ancora, il repertorio delle rappresentazioni urbane sul fiume che si passerà in rassegna sarà volto ad esprimere le diversità e le peculiarità dei diversi fronti fluviali.

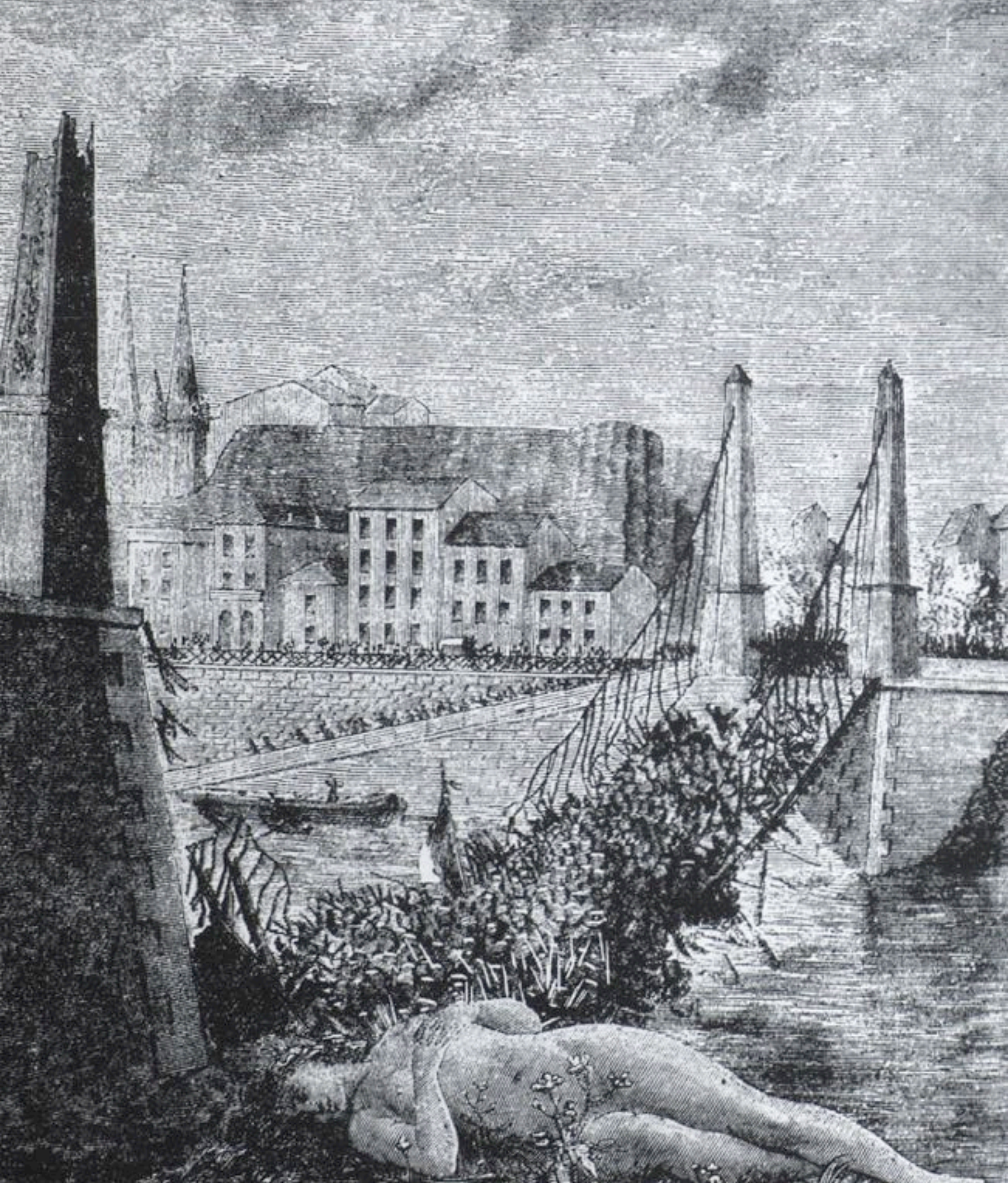
L’itinerario fotografico proposto vuole essere uno spunto per **una nuova visione che interpreta le immagini della città** come singoli episodi di una inventariazione strutturata della realtà fluviale; si tratta dunque di una prima sequenza iconografica per misurare criticamente le trasformazioni materiali ed immateriali del fronte urbano sui corsi d’acqua.

Parallelamente a questa pratica critica l’indagine visiva dell’architettura sul fiume mira a verificare l’origine di molte trasformazioni che sono avvenute nella cultura e nella pratica progettuale: ci si riferisce all’incidenza della fotografia e della sua rappresentazione nella disciplina architettonica o alla diminuzione e/o la trasformazione degli stessi spazi progettati lungo il fiume.

La fruizione congiunta del progetto e degli scatti della realizzazione – come vedremo in seguito – caratterizzerà in particolar modo la fotografia d’architettura percepita non solamente come testimonianza di una realizzazione, ma come verifica specifica della buona riuscita di un progetto lungo il fiume.

¹³ Cit. in E. MICCINI, *Retorica della fotografia semiotica dell’architettura rappresentata*, Alinea Edizioni, Firenze, 1984, p. 40.

¹⁴ Nel caso della fotografia in cui vi è raffigurata un’architettura, l’oggetto ha evidenti connotazioni referenziali e culturali, le quali vanno identificate come un qualcosa al di là dell’immagine in sé. Queste sono ad esempio il contesto urbano, l’architetto, la città, la data di esecuzione.



3.1 Itinerario visivo per analogie fotografiche

“ Nel mondo di rovine del Moderno Max Ernst storceva e riaggiustava per far apparire tra le macerie i fantasmi del nuovo, c'era al lavoro la legge analogica che rompeva le parvenze in cui le cose si univano per luoghi comuni e ritrovava le cose per accostamenti imprevedibili, quelli che nessuno ha ancora visto e il cui significato è sempre ambiguo. ”

R. Pallavicini, *Le sirene cantano quando la ragione finalmente dorme*, 2008.

Per poter cogliere la sintassi figurativa le immagini fotografiche dovranno essere indagate ognuna attraverso determinate riflessioni concettuali su un tema specifico. Le fotografie così concepite diventano modelli indicativi e luoghi di confronto. Chi osserva *a distanza* quella precisa immagine di città sul fiume diviene produttore di contenuti attraverso le sue riflessioni. Crea il testo annesso all'atto visivo dell'osservare e del percepire. In questa ottica di lettura si deve adottare uno strumento che consenta una forma di conoscenza della realtà fondata sulla rappresentazione e su un pensiero che procede per immagini. In questo senso per creare un repertorio iconografico della città sul fiume, per interpretare criticamente le diversità e le peculiarità dei diversi fronti fluviali, si procederà per analogie visive, mettendo in relazione due immagini per volta. Ungers sostiene che «l'analogia istituisce una omogeneità o l'esistenza di principi omogenei tra due eventi che normalmente sono del tutto differenti [...] Con l'applicazione del metodo analogico è possibile sviluppare nuovi concetti e riconoscere nuove connessioni»¹⁵.

Analogie

L'autore propone una serie di coppie in ciascuna delle quali una rappresenta la pianta di una città. Le immagini sono così accostate rispetto ad un tema comune che le pone in relazione, in analogia¹⁶. Adoperando questo esercizio di osservazione/conoscenza dell'immagine si individua, mediante sintesi visiva, un principio formale rispetto al quale associare una o più immagini tra loro. Il principio, il tema, il nesso che regola il nostro caso è l'iconicità del fronte urbano lungo il fiume nelle fotografie; in altre parole, individuato il fattore comune fra due testi visivi è possibile far emergere un campo di immagini dialoganti che evocano una formalizzazione del tema in discussione e che restituiscono, in questo modo, le varie declinazioni dell'immagine della città sul fiume. Le immagini sono al centro della nostra cultura e, come già detto, rappresentano il modo attraverso il quale l'architettura si presenta a noi quando non si è di fronte ad essa. Oggi si è circondati da immagini; pertanto è fondamentale trovare un modo per pensare attraverso questo strumento, instaurando, tuttavia, un processo di inventariazione e catalogazione fisica – nonché mentale – del grande patrimonio culturale che sta lentamente sostituendo il reale. Questo approccio di lettura visiva potrà restituire una dignità all'immagine, nobilitarla e ridonandole il suo valore originale: la comunicazione di valori. Sarà indagata la dignità documentativa propria dell'immagine ed in particolare della fotografia, restituendole una posizione all'interno di un processo cognitivo-conoscitivo.

La serie fotografica selezionata dalla seconda metà del 1800 fino agli anni Ottanta del Novecento mette a confronto, rispetto all'iconicità del fronte urbano fluviale, due città precise che si sono distinte nel panorama europeo per l'alto valore simbolico e rappresentativo dei propri fiumi. L'immagine di Parigi e Roma si è attestata, da sempre, sulla visione del fiume piuttosto che del contesto urbano.

¹⁵ Cit. in O.M. UNGERS, *Architetture 1951-1990*, Electa, Milano, 1991, p. 231.

¹⁶ Ad esempio all'immagine di uno schema urbano è associata quella di un'antenna di telecomunicazioni, entrambe analoghe rispetto al tema della distribuzione radiale.

◀ Max Ernst, *Elemento:Acqua*, in *Una settimana di bontà o I sette elementi capitali*, 1933.

Lo possiamo vedere nelle prime cartografie rinascimentali, nelle topografie di Merian, nelle vedute del Van Wittel e nelle impressioni dipinte di Monet. **Il forte elemento iconico** di queste due città è da sempre stato **il fiume**, la cui potenza espressiva evoca in chi guarda – *a distanza, o in movimento* – un'immagine forte e riconoscibile rispetto ai valori che rappresenta. È come se l'icona in quanto contenuto visivo fosse preponderante rispetto a quello linguistico riferito ai valori storici e culturali. Queste stesse icone, proposizioni di immagini mentali¹⁷, verranno messe in analogia attraverso una serie di fotografie dei fronti urbani fluviali che sono parte della storia dell'architettura delle due città e che riflettono il senso dell'evoluzione della disciplina. Ogni immagine contiene le tracce di questo processo per definire, una volta in evidenza, una sorta di pratica estetica per appropriarsi in modo oggettivo di ciò che esiste nel nostro immaginario.

La serie di immagini di Parigi e Roma serve per analizzare **il ruolo espressivo del fiume nelle rappresentazioni delle due città**. Si crede che certi piccoli elementi singolari, trasmessi nel corso del tempo, determinano una specie di serbatoio a cui attingere in fasi successive di adattamento e di trasformazione; il tutto concorrendo, una volta terminato il processo di trasferimento, alla formazione di uno stile nella nostra epoca e mantenendo (o correggendo) il contenuto di cui si è testimoni oggi.

In special modo le immagini dei fronti lungo la Senna e il Tevere hanno subito, nel corso del loro trasferimento nello spazio e nel tempo, la forza del cambiamento dovuto parallelamente al variare del sentire sociale. **L'analogia visiva è quindi lo strumento** con il quale si tenta di produrre una *geografia storica*¹⁸ dei fronti urbani fluviali attraverso le figure – soprattutto le fotografie – che ne sono portatrici simboliche.

La scelta di leggere per analogia queste due città è dettata da un cospicuo *corpus* fotografico che *in primis* si concentra su Parigi, palcoscenico di sperimentazione sociale, urbano ed artistico. I fotografi documentano le grandi trasformazioni che hanno per soggetto la capitale francese e che ne fanno allo stesso tempo la capitale della modernità. Di contro Roma era la capitale dell'anti-modernità. Il Tevere in particolare non è mai stato investito della modernizzazione, come invece lo sono stati gli altri fiumi in Europa e la stessa Senna.

Analogamente però queste due città vennero fotografate nella loro evoluzione, che si sviluppava in contrasto. È l'immagine della città sul fiume a fare da *trait d'union* del rapporto fra Parigi e Roma; esse si oppongono sì alle volte, ma allo stesso tempo **si confrontano nella loro rappresentazione**, richiamandosi a vicenda in qualità di elementi necessari per definire l'immagine "tipo" della città sul fiume.

Sono queste immagini antitetiche sulla modernità a costruire un atlante e un itinerario visivo che, a partire da un'angolatura originale, individui nuovi significati sui caratteri autonomi ed eteronomi della città di fiume.

Iconicità di due città
sul fiume

L'analogia come
strumento per leggere
il testo visivo

¹⁷ Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 38-62

¹⁸ Quando si parla di geografia storica ci si rifà al metodo di ricostruzione del passato adottato da Aby Warburg, il «maestro della memoria», come lo ha chiamato Ernst Gombrich. Rispetto al suo ambizioso e mai realizzato progetto *Mnemosyne*. L'autore voleva raccogliere appunti, note, schemi e diagrammi in un Atlante corredato da tavole geografiche, in cui si facesse la mappa degli spostamenti di singoli tratti iconografici dall'antichità fino al punto d'arrivo del Rinascimento. Questa operazione nasceva dalla convinzione che alcuni piccoli elementi singolari, trasmessi nel corso del tempo delle culture antiche fino alla modernità, fossero depositari dei contenuti di cui erano testimoni nella fase odierna. Per un maggiore approfondimento sul metodo si veda I. SPINELLI, *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide Edizioni, Roma, 1999.

PARIS



a. Anonimo, *La Seine, le Quai des Orfèvres et Notre-Dame - vers 1840-1843*, 1840-1843, stampa su albumina in lastra d'argento.

ROMA



b. Anonimo, *Dagherrotipo di Roma*, 1840, stampa su albumina in lastra d'argento.

I due dagherrotipi restituiscono con immediatezza la città sul fiume, il quale si attesta, in entrambi i casi, nella parte superiore dell'immagine ben racchiuso tra le due rive. I punti di vista ideali sono ad una posizione più alta rispetto al soggetto e guardano verso l'Isola Tiberina per Roma e verso l'*Ile Saint-Louis* per Parigi. Lo sguardo innalzato, tipico di questa tecnica, fa cogliere il diverso rapporto che le due città hanno con il fiume, soprattutto negli usi, e le attività che si fanno degli spazi in prossimità; ed ancora, restituisce la diversa quota sulla quale si attesta la città, la relazione tra il tracciato urbano e l'edificato, ed infine il dialogo fra il nuovo e l'antico lungo il fiume.

La quota della città / L'altitude de la ville



a. Hippolyte Bayard, *Riva destra di Pont Neuf*, 1847, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Eugène Constant, *Veduta del Tevere da Ponte Rotto verso la Bocca della Verità*, 1847, stampa al sale.

A Parigi la città sembra quasi prolungarsi sulle *quais*. La quota sulla quale si attesta la città è diversa ma quello che si percepisce non è una separazione fra il sopra e il sotto la quota urbana, bensì un dialogo fra i due livelli attraverso i collegamenti verticali d'accesso allo spazio fluviale. Il fronte urbano lungo il fiume si sviluppa sul tracciato stradale che si sviluppa seguendo l'andamento dell'elemento naturale.

A Roma, le rovine del Palatino, il tempio di Vesta, l'ampia facciata barocca della Chiesa di Santa Maria in Cosmedin, poi demolita, e la vegetazione che ricorda l'antico giardino dei Cenci si sviluppano su una quota più alta rispetto al fiume, in rapporto fatto di contrasti: da una parte il fiume è in questo tratto privo di rive attrezzate, dall'altra il verde appare proteso verso

l'acqua rispetto alla composizione urbana. In questa commistione di pertinenze si scorge solo lo sbocco della Cloaca Massima a livello del Tevere.

Vi è già dunque una separazione netta fra la quota-città e il fiume, e tale verrà sancita ulteriormente con la costruzione degli alti muraglioni tiberini; proprio in questo punto gli edifici di Piazza Bocca della Verità si trovano lontani dal fiume e risultano collocati ad un livello più in basso rispetto al lungotevere odierno.



a. Charles Marville, *Vue de la Seine*, 1851, stampa su albumina in lastra d'argento



b. Robert Macpherson, *Veduta del Tevere dalla Marmorata*, 1858, stampa su albumina in lastra d'argento.

Il Tevere prima della costruzione dei Muraglioni, avviata nel 1877, scorreva nel suo alveo naturale, in mezzo alle case e i fronti degli edifici si specchiavano direttamente nell'acqua. Nel suo tratto urbano – considerando la Roma all'interno delle mura aureliane – il fiume presentava rive ancora in gran parte naturali, generalmente basse, sabbiose, talvolta con spiaggette più o meno estese in relazione alla marea. Vi confinavano spazi artificiali come coltivi, abitazioni, mulini, giardini e spazi naturali come i lembi di vegetazione ripariale. Non esisteva alcuna forma di controllo delle acque e le piane prossime al letto, comprese quelle urbane, erano soggette a periodiche inondazioni. Nulla a che vedere con l'*aménagement* delle *quais* parigine, le quali venivano predisposte nello stesso

periodo per accogliere attività portuali e ricreative. Lungo le rive, considerate un prolungamento della vita a quota stradale – stazionavano diverse peniche, che ospitavano tra l'altro i *bains-douches*. Così fin dall'Ottocento le *quais* sono state considerate un ulteriore spazio pubblico da vivere per i parigini oltre alle già numerose piazze e parchi presenti in città.

Le facciate/ Façades



a. Jacob Riis, *La Seine gelée*, 1880, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Fratelli D'Alessandri, *Veduta della sponda sinistra da via dei Pontefici al Porto di Ripetta*, 1887, stampa su albumina in lastra d'argento.

Come già detto, prima dell'edificazione dei muraglioni le facciate si appoggiavano direttamente sul Tevere, entrando a contatto diretto con l'acqua. Questa foto testimonia difatti lo stretto nesso fra il tessuto insediativo e il fiume vicino al Porto di Ripetta. In primo piano sono visibili le gradinate del Porto con accanto l'edificio della Dogana di Alessandro Specchi, demolito poi nel 1927. L'immagine del rapporto fra le facciate e l'acqua mutò radicalmente con l'erezione dei muraglioni poiché molte case furono rase al suolo per permettere la costruzione sia dei muri di contenimento dei nuovi argini sia dei viali di circolazione del traffico cittadino.

A Parigi invece, l'immagine restò immutata. Le case si attestano tutt'oggi sul tracciato urbano ad una quota più alta rispetto alle *quais*.



a. Anonimo, *Paris, Port d'Austerlitz*, 1889, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Anonimo, *Il porto di Ripa Grande*, 1878, stampa su albumina in lastra d'argento.

La navigabilità in entrambi i casi consentì di utilizzare il fiume come via di comunicazione e di commercio. Il porto di Roma, il cosiddetto Porto di Ripagrande, era situato sotto l'Ospizio di San Michele, un immenso edificio che in precedenza aveva ospitato numerose altre funzioni. Da qui partivano anche i vaporetti per Fiumicino, ovvero l'avamposto portuale della capitale sul mare. Oggi invece rimane solo una traccia di quell'antica funzione commerciale che cessò intorno agli anni Trenta e Quaranta.

A Parigi, grazie alla messa in valore delle rive, alle grandi opere infrastrutturali e ai diversi usi del corso d'acqua, la Senna ha rappresentato e rappresenta ancora uno dei motori produttivi della città. Si pensi ad esempio che sono ancora attivi i porti commerciali sotto la Tour Eiffel che riforniscono i supermercati di tutta la città.

La navigabilità / Navigabilité



a. Anonimo, *Vue de la Seine, vers le Pont Neuf*, 1879, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Anonimo, *Un vaporetto sul Tevere a Ripa Grande*, 1877, stampa su albumina in lastra d'argento.

Durante il pontificato di Pio IX il traffico fluviale ha avuto un notevole sviluppo a causa di battelli e traghetti che garantivano, visto il numero esiguo di ponti, il collegamento tra le due sponde, tra cui ad esempio il Porto di Ripetta a Ponte Felice durante la settimana.

Un traffico analogo lo riscontriamo, nello stesso periodo, anche sulla Senna. La navigabilità del fiume infatti era stata appena migliorata mediante azioni di drenaggio e la costruzione di chiuse. Oggi il fiume francese, a differenza di quello italiano, è ancora una grande arteria navigabile tutto l'anno che, grazie alla sua orografia e all'organizzazione degli spazi lungo le rive, si rende fruibile per le architetture ivi affacciate o per le società commerciali che coinvolgono il fiume nello loro ciclo produttivo.



a. Anonimo, *Viaduc d'Austerlitz*, 1900, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Anonimo, *Ponte Rotto*, 1875, stampa su albumina in lastra d'argento.

Con l'avvento delle nuove tecnologie le architetture di ferro sulla Senna divennero sempre più numerose. In particolare a Parigi la diffusione del nuovo materiale permise di raggiungere obiettivi costruttivi mai raggiunti prima. I ponti sul fiume si trasformarono in condotti infrastrutturali che potevano essere percorsi pedonali, strade per carrozze e persino rete ferroviarie per la metropolitana, come il Viaduc d'Austerlitz.

Il prolungamento in ferro del Ponte Rotto sul Tevere, invece, non aveva queste velleità strutturali e serviva solo per collegare l'area antistante a Santa Maria in Cosmedin con il quartiere di Trastevere.

Il fiume come macchina produttiva / Fleuve comme machine de production



a. Anonimo, *La Seine à travers Paris*, 1890, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Gustave Chaoufforier, *Un mulino sul Tevere*, 1870, stampa su albumina in lastra d'argento.

Questa foto del noto fotografo Chauffourier può essere considerata l'ultima immagine dell'epopea dei mulini tiberini. Se l'alluvione del 1870 non ne avesse decretato l'ostracismo, questi antichi impianti produttivi sarebbero stati soppiantati ugualmente in breve tempo dai mulini a vapore che invece stazionavano già sulla Senna, sfruttandone la corrente per la produzione energetica.

Modernità vs. Antichità / Moderne vs. Antiquité



a. Anonimo, *Esposizione Universale di Parigi*, 1889, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Fratelli D'Alessandri, *Tevere, veduta della sponda sinistra dalla Casina dei Canottieri alla Passeggiata di Ripetta, fino a via del Vantaggio*, Dall'album del genio Civile per la costruzione dei Muraglioni, 1887, stampa su albumina in lastra d'argento.

Nel 1889 Parigi si trova a fare nuovamente gli onori di casa per ospitare l'Esposizione Universale. Il luogo prescelto, in prossimità della Senna, fu l'area compresa fra il Campo di Marte e quella su cui oggi sorge la Tour Eiffel. Tutta la vasta area lungo il fiume divenne per l'occasione oggetto di una grande trasformazione urbana per accogliere i padiglioni espositivi lungo il fiume. Gli spazi che correvano lungo il Tevere negli stessi anni venivano invece fotografati per altre esigenze: la documentazione dello stato presente del fiume prima della mastodontica opera di demolizione e ricostruzione dei suoi argini. I lavori di sistemazione del Tevere, iniziati nel 1877, vennero predisposti dopo la disastrosa alluvione del 1870, cambiando così per sempre non solo l'assetto della città ma anche le immagini della stessa sul fiume.

Tra manutenzione e risanamento urbano / Réglage hydraulique



a. Anonimo, *La Seine au Quai D'Anjou - A Gauche, L'Ile Saint-Louis*, 1900, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Anonimo, *Sistemazione del Tevere*, 1880, stampa su albumina in lastra d'argento.

Fu a lavori iniziati che il Genio Civile fu costretto ad avviare una campagna di documentazione fotografica a carico di novanta professionisti con lo scopo di raccogliere le immagini della città sul fiume prima della costruzione dei Muraglioni, un'opera intesa a preservare la città di Roma dalle inondazioni. Tra il 1877 e i primi del Novecento, la realizzazione di considerevoli opere di sistemazione del tratto urbano del fiume fu quindi di grande importanza dal punto di vista ambientale. Queste iniziative avevano lo scopo di proteggere la parte bassa della città dalle piene. Le prime opere avviate riguardarono l'eliminazione degli ingombri esistenti sull'alveo del Tevere che costituivano ostacolo fisso allo scorrere delle acque e l'eliminazione

di quella strozzatura vera e propria in prossimità della Farnesina; inoltre i lavori si occuparono di tagliare l'altro restringimento che esisteva in corrispondenza della riva della Regola a valle di Ponte Sisto. I lavori proseguirono per cinquant'anni, fino al 1927. Parallelamente venne svolta non solo una manutenzione lungo le sponde, ma anche la costruzione di chiuse volte al miglioramento della navigabilità fluviale.

3.2 Cartoline fluviali

La Piena del Tevere vs. Crue de la Seine



a. Anonimo, *Inondations de Paris*, 1910, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Anonimo, Inondazione dell'1, del 2 e del 3 dicembre, 1900, stampa su albumina in lastra d'argento.

Le cartoline documentano minuziosamente la storia di questi due spazi presi in esame. Per entrambe le città questi sono gli ambienti più soggetti alle trasformazioni materiali ed immateriali: le piene, i muraglioni, le demolizioni, le ricostruzioni, la nuova edilizia, i ponti.

Le rispettive immagini della *crue* del 1910 e dell'inondazione del 1900 misero a dura prova rispettivamente Parigi e Roma. Per Parigi fu la *crue* più importante dopo quella del 1658 poiché metà della città era percorribile solamente in barca. In seguito, la costruzione di dighe permise di diminuire in maniera notevole le probabilità di grandi piene con ricadute positive sull'intera edilizia cittadina.

Per quanto riguarda il caso romano invece la fotografia del 1900 dimostra quanto la grande alluvione testò le difese tiberine appena realizzate e non ancora terminate del tutto.

3.3 Fotografare la società fluviale

Eventi sulle rive / Loisirs sur les quais



a. Maurice Louis Branger, *Campionato francese di tuffi con bicicletta*, 1913, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Anonimo, *Concorso per le gare olimpiche, tuffi nel Tevere all'altezza del Mattatoio di Testaccio*, 1906, stampa su albumina in lastra d'argento.

Con il ripopolamento delle rive gli spazi lungo i fiumi diventano luoghi ideali per eventi sportivi come le gare olimpioniche o il campionato francese di tuffi in bicicletta. La città, come si è visto nei dipinti, utilizza lo spazio fluviale come spazio pubblico, luogo di aggregazione alla stregua di una “piazza” urbana nella quale svolgere le attività di ristoro e di relazione sociale. Di conseguenza, da questo periodo storico in poi, la capitale francese, considerando la necessità della sua popolazione di avere tempo libero e svago, vista la fama e la bellezza naturale della Senna, subì un’azione ambiziosa di riconquista e conservazione delle rive. In quest’ottica si definirono quelle che in seguito, a partire cioè dagli anni Ottanta, furono le politiche che miravano a valorizzare il sito non solo della Senna, ma dell’intera Parigi.

Potere e Rappresentazione lungo il fiume/ Puissance et représentation long fleuve



a. Anonimo, *Le torpilleur 321 et le chasseur de sous-marins C 55, Quai de la Conférence*, 1927, stampa su albumina in lastra d'argento.



b. Anonimo, *Il trasporto lungo il Tevere dell'obelisco di marmo di Carrara destinato al Foro Mussolini*, 1932, stampa su albumina in lastra d'argento.

La fotografia di Roma può essere definita storica perché si riferisce all'ultima prestazione di rilievo effettuata dal Tevere come via di trasporto: il viaggio del monolite del Foro Mussolini – ora Foro Italico – effettuato da una squadriglia di rimorchiatori. Nella foto il convoglio si trova all'altezza di Ponte Rotto e testimonia la risalita del materiale in controcorrente verso la parte nord della Città. Per l'occasione fu predisposto per la storica occasione il passaggio dello speciale pontone “Apuano” della stazza di 450 tonnellate. Questa traversata fu organizzata dal regime per sfruttare l'antica via acqua in termini celebrativi creando un ulteriore nesso con le costruzioni colossali dell'impero romano.

Allo stesso modo, lungo la Senna, si svolgevano sulle rive alcuni eventi che riportavano gli abitanti della città nello spazio pubblico affacciato sul fiume.

Allegoria del potere



Anonimo (Achille Capizzano), *Veduta di Roma al mare per il volume celebrativo dell'Esposizione Universale di Roma del 1942*, 1939, stampa.

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento e ancor più nei primi decenni del secolo XX si guarda al Tevere con sospetto, perché nell'immaginario collettivo ora emerge la preoccupazione per le piene del fiume e per le sue conseguenti cicliche esondazioni. Durante gli anni tra le due guerre prevale invece il tema delle nuove forme di viabilità stradale in relazione all'elemento naturale: le grandi arterie e i grandi viali alberati di scorrimento erano affiancati dalla via d'acqua che più di tutti unisce Roma al mare; il fiume quindi torna ad avere una grande potenza immaginifica che si offre come ideale strumento di propaganda per il regime e il suo desiderio di espandere la capitale.

3.4 La percezione dell'ambiente fluviale

Fonte d'ispirazione artistica/ Source d'inspiration artistique



a. Robert Doisneau, *Le Berges de la Seine*, 1954.



b. Fermo immagine, *Poveri ma belli*, 1957.

Nella seconda metà del Novecento quest'ambito urbano inizia ad essere riconsiderato non solo dall'uomo che fruisce le sue rive e i suoi spazi, bensì dall'arte, dalla fotografia e dal cinema. Per l'arte si inaugura una stagione che vedrà parallelamente un ritorno alla natura e ai suoi elementi caratteristici come luogo della produzione artistica. Per la fotografia, le trasformazioni materiali ed immateriali dello spazio fluviale rappresentano l'ambientazione ideale per catturare la città sul fiume in continua evoluzione. È il caso della foto di Doisneau – o le foto di Willy Ronis – che trova in questa porzione di città sul fiume una fonte d'ispirazione per la propria fotografia. Anche il cinema interpreta il fiume come scenografia ideale per i film, come nel caso di *Poveri ma belli* di Dino Risi o *Accattone* di Pier Paolo Pasolini.

La città nel fiume / La ville dans le fleuve



a. Robert Doisneau, *Pont Iéna*, 1945.



b. Anonimo, *Bagno al Ponte Sant'Angelo*, 1953.

Nella seconda metà del Novecento i fiumi divennero quindi meta di svago e del tempo libero. Le due città sfruttavano la presenza dell'acqua nel territorio urbano in opposizione al mare che, seppur in forma diversa per Roma e per Parigi, si trovava ad una certa distanza. Infatti, fino alla fine degli anni Sessanta, sia nella Senna che nel Tevere, si poteva fare il bagno, anche se nella prima era stato posto dalla prefettura il divieto di balneazione dal 1923.

Dagli anni Ottanta l'acqua della Senna, che nonostante ciò vanta oggi il primato europeo per il maggiore inquinamento, è accuratamente controllata e sono stati messi in opera importanti dispositivi per salvaguardare la sua salubrità. Le cause principali della *pollution* sono l'industrializzazione, il conseguente inquinamento e gli scarichi dell'acqua usata dalla città.

Infine è bene ricordare l'acqua piovana che, scorrendo sui tetti, sui muri, sulle carreggiate, diventa acqua da trattare e regimentare al pari delle altre.

IN MOVIMENTO

Parte Quarta

Analogie visive e concettuali nel progetto di architettura lungo il fiume

(QUELLO CHE
NON RICOARO)

LOVE HOLE

LOVE HOLE

LOVE HOLE

LOVE HOLE

LOVE HOLE

LOVE HOLE

“L’analogia pervade tutto il nostro pensiero, il parlare quotidiano, le riflessioni più banali, le espressioni artistiche più sofisticate, i più alti risultati delle ricerche scientifiche.”

G. Polya, *Introduction and analogy in mathematics*, 1954

Modernità e fiume

Ricostruire in modo ottico la percezione dell’immagine della città sul fiume ha portato a coglierne figurativa attraverso uno strumento critico. Le immagini poste in analogia hanno consentito di strutturare una pratica interpretativa dei caratteri autonomi ed eteronomi. Il metodo utilizzato per la lettura dei testi visivi ha indicato tuttavia come le trasformazioni immateriali, quelle percettive dell’uomo, si siano allo stesso modo verificate rispetto invece alle trasformazioni materiali, quelle relative alla città e all’architettura che la compone.

In questo modo si è potuto constatare, in maniera diretta e attraverso l’immagine, che il rapporto fra uomo e fiume non si è manifestato sempre e ovunque con le stesse modalità e nelle stesse forme e che, soprattutto, questo rapporto è scisso dal nesso città-fiume.

L’itinerario visivo che ha visto poste in analogia Roma e Parigi ha permesso di guardare a questo ambito di città nel Novecento con una chiave di lettura differente. Ad esempio, **la Modernità** ha giocato un ruolo fondamentale nel rapporto fra le due città e il fiume; in merito alla capitale francese si è constatato che alla perdita del ruolo di trasporto fluviale si è contrapposto l’interesse per l’acqua legato allo svago e al tempo libero. La Senna si è popolata ai margini del tessuto urbano di figure che ne occupano le rive riposandosi o facendo sport; o addirittura gli stessi spazi sono diventati ambientazioni per film o scene da catturare per i fotografi.

Così a Parigi l’uomo tende a vivere a stretto contatto con l’elemento naturale; di contro a Roma il fiume non è un elemento della quotidianità.

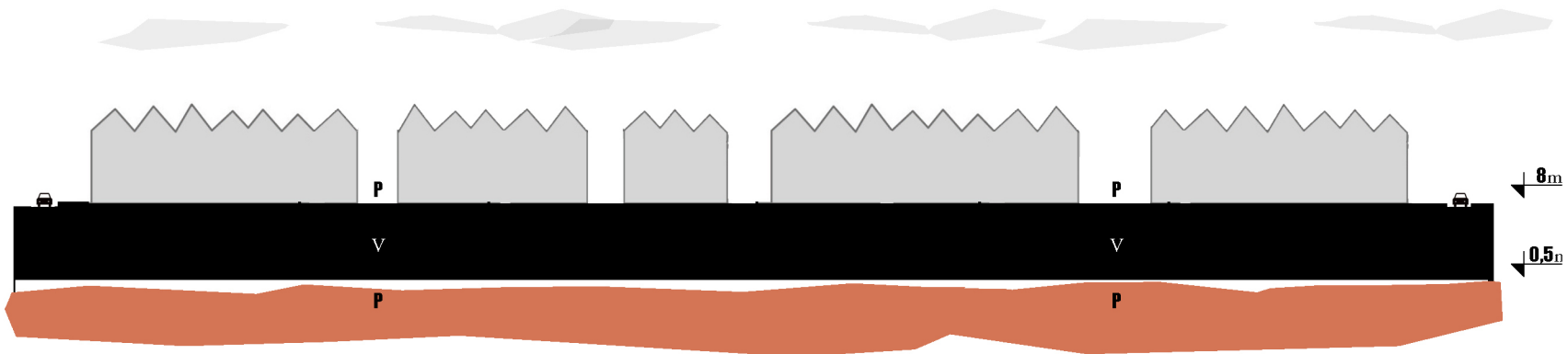
Parigi & la Modernità

Soffermandoci però sull’immagine del fronte, che si compone della sequenza facciata urbana, muro, riva e fiume - si può vedere innanzitutto come entrambe le città si attestino nel loro nucleo antico sul fiume. Questa constatazione vale come abbiamo visto per tutte le città europee che hanno sviluppato il tipo di città-ponte teorizzato da Guidoni. La lettura dei testi visivi però restituisce due evoluzioni differenti. La città di Roma esprime una simbiosi con l’Antichità che ne condiziona la trasformazione urbana ad eccezione proprio del suo fiume. Il rapporto della città con le rovine antiche vince sulla Modernità, che potrebbe derivare dagli usi e dalle attività del Tevere, come a Parigi. Con questo scenario il fiume di Roma avrebbe trovato la giusta collocazione, all’interno dell’evoluzione urbana.

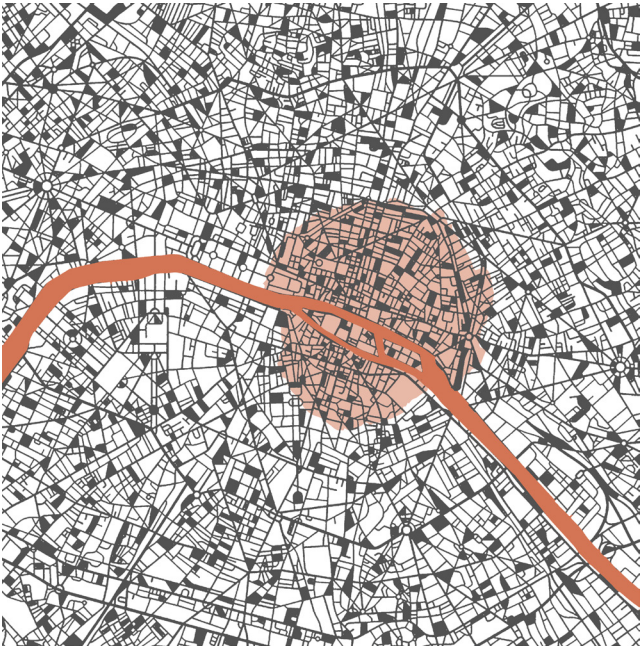
Roma & l’Antichità

A questa riflessione si deve aggiungere un’altra constatazione; se il Tevere – prima della costruzione dei Muraglioni - fosse stato considerato un elemento dell’Antichità, al pari ad esempio del Tempio di Vesta, al di là delle scelte obbligate, sarebbe stato integrato nella forma urbis, riducendo forse quella distanza che oggi è considerevole. La separazione, fra la quota cittadina e la riva del fiume, oggi risulta ancora più netta. Proprio le immagini che dichiaravano la quota delle due città ha messo in evidenza come a Parigi, la città integri all’interno del suo sviluppo urbano i cambi di quota. Le *berges*, alla quota dell’acqua si prolungano fino ad arrivare alla quota città, sulle *quais*, ed essa varia dai 6 ai 12 metri rispetto al fiume. L’accessibilità a questo spazio della città è quindi facilitato attraverso collegamenti verticali e lunghe rampe che costeggiano gli alti muri di contenimento. I fronti urbani, posti sulla quota- città dialogano con le *berges*, che si attestano in prossimità dell’acqua formando un tutt’uno. La sequenza ritmica che si crea fra il fronte urbano, il

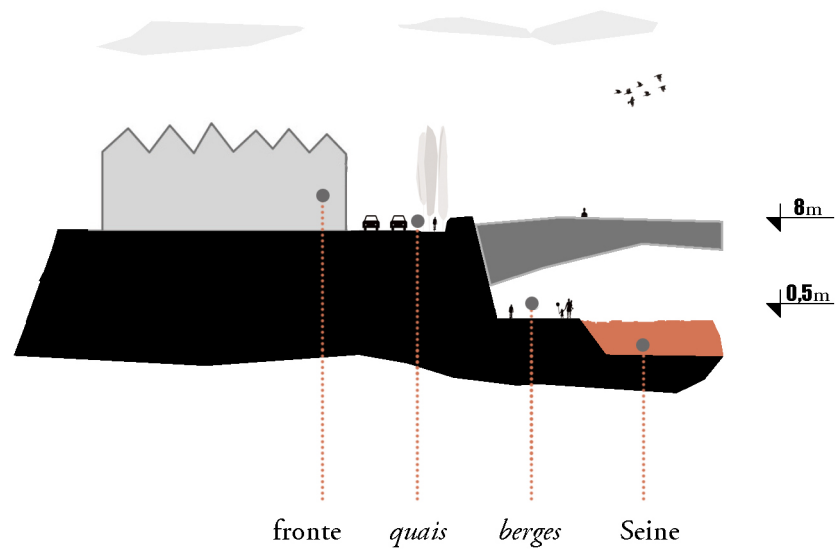
La sequenza ritmica ▼



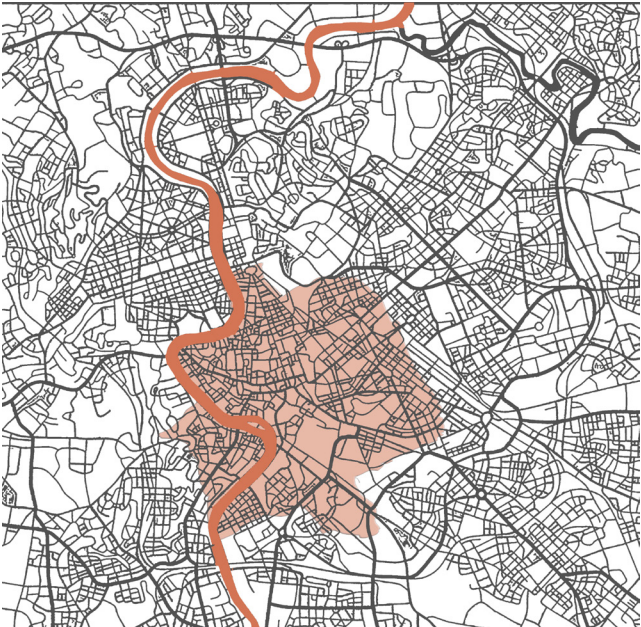
Il nucleo antico di Parigi ▼



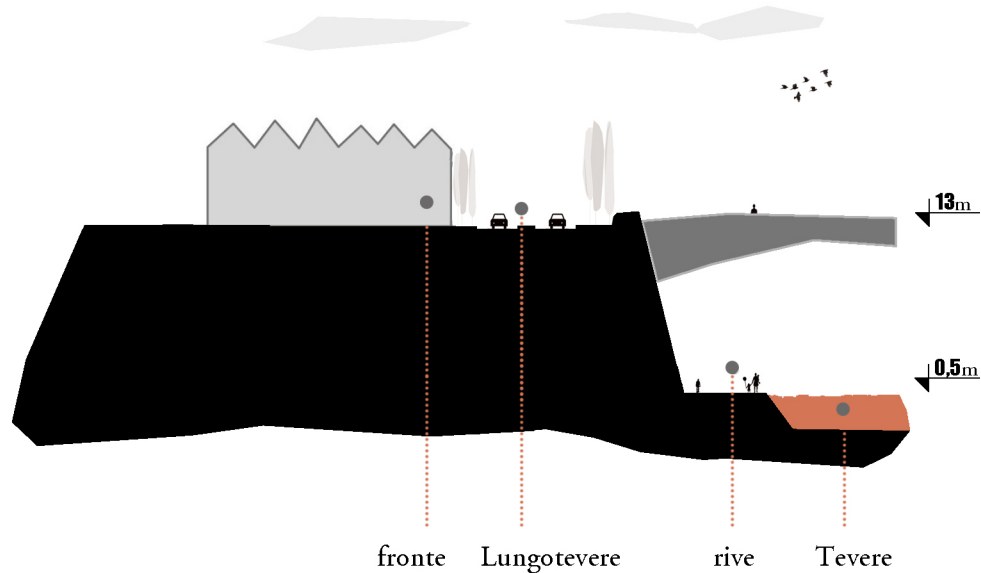
Quais ▼

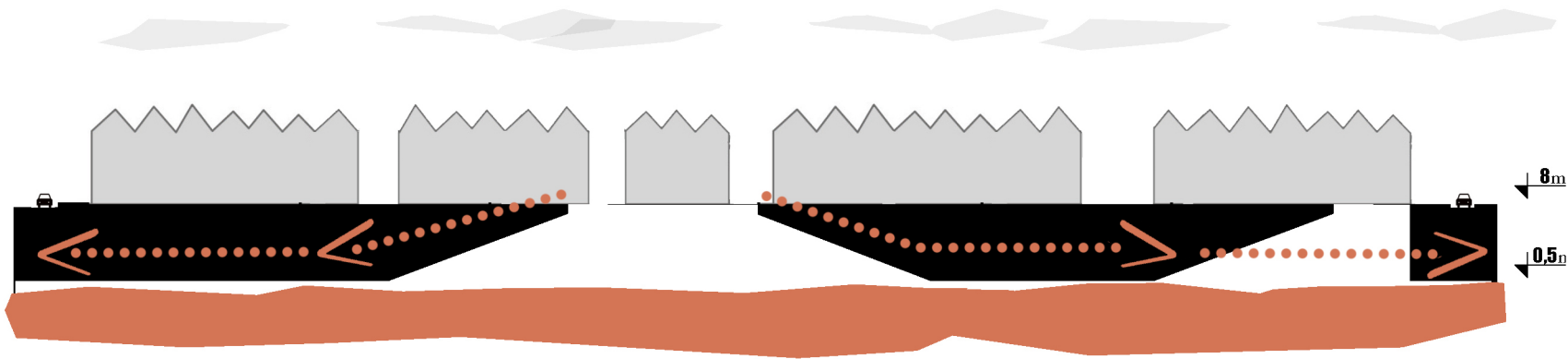


Il nucleo antico di Roma ▼



Lungotevere ▼





La sequenza ritmica

muro di contenimento - una pausa ideale- e lo spazio delle *berges*, che corre lungo il fiume, verosimilmente da ponte a ponte e che ospita molteplici attività, restituisce l'immagine del fronte urbano fluviale di Parigi, che si compone di questi elementi architettonici. Una sequenza cadenzata che alterna il pieno del fronte urbano, con il vuoto del muro che in realtà serve come azione di contenimento, ed infine la superficie sulla quale si estende, al di sotto della quota - città, la vita che scorre sopra la città.

A livello di immagine, analogamente questa sequenza sembra appartenere anche al fronte urbano fluviale di Roma. L'immagine, però ci dimostra il contrario. I fronti urbani si attestano più lontani rispetto all'innesto del Muraglione con la quota stradale. I lungotevere sono più larghi rispetto ai lungosenna; questo crea nella visione dell'immagine un allontanamento dei fronti urbani dal fiume non solo a causa della distanza dal muraglione, bensì per la sua altezza, più alta rispetto a quella della Senna. Si pensi che l'altezza dei muraglioni può arrivare fino a 17 metri dalla superficie del fiume; di conseguenza l'accessibilità a questo spazio fluviale risulta complicata; non vi sono numerosi collegamenti verticali, tutt'al più rampe per agevolare la discesa verso il fiume.

L'accessibilità

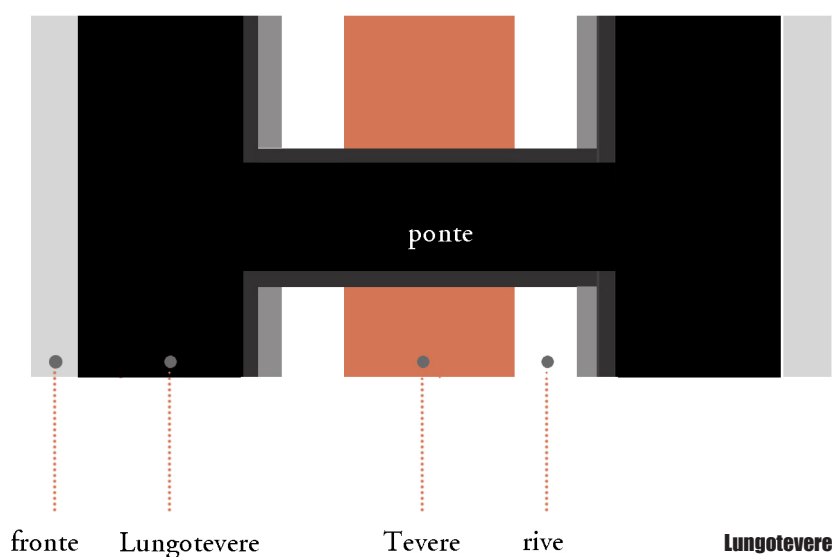
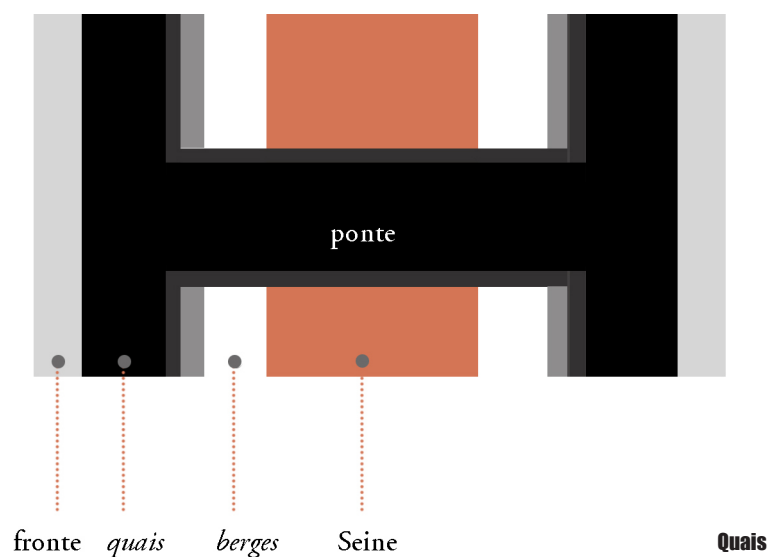
Un altro dato si evince dalle immagini messe in analogia: la presenza della naturale vegetazione ripariale crea una barriera di accesso e un filtro per la visibilità fra la città e il fiume, fra Roma e il Tevere. La vegetazione spontanea sulle rive si presenta ancora oggi così come nelle fotografie d'epoca.

Parigi e Roma, fra tutte le città di fiume, sono rimaste fedeli nel corso del tempo all'iconicità del loro fronte urbano: da una parte Parigi ha da sempre investito nell'immagine del suo fronte lungo il fiume; dall'altra Roma ha consolidato l'immagine mancante del suo fronte lungo il fiume. Questa fedeltà all'immagine della città sul fiume ha inciso sulla percezione dello spazio lungo il fiume. L'iconicità visiva che risiede nell'immagine mancante lungo il fiume, ha contaminato le parole che si usano quando siamo dinanzi o a distanza il fronte urbano romano. Come detto in precedenza, le icone, proposizioni di immagini di tipo mentale, possono essere sottomesse ad un processo di categorizzazione che ammetta anche un'area di indagine diversa da quella logico- formale¹. Attraverso le analogie, si è potuta ricostruire un'immagine di città sul fiume, con il testo visivo, fruendo allo stesso tempo lo spazio fluviale in modo tattico ed in modo ottico.

L'itinerario visivo composto delle analogie visive e delle analogie concettuali indica le declinazioni dell'immagine della città sul fiume, i caratteri autonomi e quelli eteronomi. Con quest' approccio semiotico - nel caso di Parigi e Roma - si è instaurato pertanto, un processo e un metodo di catalogazione ed inventariazione tematica, nonché mentale, per

¹ Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968, pp.38-62.





**Leggere i testi
visivi odierni**

pensare attraverso le immagini in architettura.

Si sceglie quindi di analizzare le immagini di città sul fiume e non la loro rappresentazione fatta di piante, prospetti e sezioni, per evidenziare termini e aspetti, che quest'ultimi strumenti di indagine omettono, come ad esempio il rapporto fra l'uomo e la città, oppure gli usi e le attività dell'uomo sul fiume.

Con questo metodo conoscitivo si predisporrà pertanto un itinerario visivo tematizzato di un repertorio di immagini di città sul fiume, dagli anni Ottanta del Novecento fino ad oggi.



4.1 La contrapposizione all'immagine nella storia

“ guardo il fiume e la città
guardo l'acqua guardo me
tutto corre tutto va
ma dove va? ”

L. Dalla, *Il fiume e la città*, 1971

Le trasformazioni
materiali e
immateriali oggi

Leggere l'immagine della città che si attesta sul fiume, limitandosi alla lettura dei testi visivi nella storia e senza aprirsi alla contemporaneità, significherebbe non comprendere le ragioni che ci portano a percepire quell'immagine stessa in quel tempo e non a distanza. Le immagini delle città sui fiumi alla fine del Novecento denunciano una serie di trasformazioni immateriali che hanno investito non solo la città, ma l'intero territorio intorno ad essa. Il fiume, gli spazi che corrono lungo di esso e i suoi fronti risentirono della crescita urbana e della conseguente pianificazione. Le trasformazioni che avvenivano per predisporre nuovi assetti all'organizzazione degli insediamenti crearono però da una parte la rottura di equilibri consolidati, con il conseguente decadimento di molti spazi urbani sia nelle aree centrali sia in ambito periferico; dall'altra l'affermazione di queste nuove forme portò all'attestazione di nuovi spazi legati alla necessità di attrarre maggiori investimenti e profitto.

In questa aumentata complessità della città europea l'ambito fluviale è stato investito da entrambe queste affermazioni. La presenza dell'acqua, trattandosi di un forte segno all'interno del territorio, è stata sia oggetto di un processo di impoverimento dagli spazi urbani della città – divenendo quello che Augè chiama *non-lieu*¹ – sia l'oggetto di rigenerazioni degli stessi.

Queste due espressioni si sono ritrovate nel confronto analogo tra le immagini di Roma e Parigi. L'uso del fiume rappresenta il simbolo della modernità per Parigi e il simbolo dell'anti-modernità per Roma. Il fiume per Parigi è uno spazio di rinnovamento urbano in cui attuare le politiche di gestione improntate ad uno sviluppo sostenibile; di contro a Roma lo spazio del fiume subisce il processo di depauperamento e di distacco dalla realtà urbana.

Le cause di queste due visioni differenti, non a caso, sono da ricercare nel Novecento, quando il processo della forte industrializzazione portò alla restituzione delle immagini di progresso verosimilmente differenti fra le due capitali. Il fiume preso come punto di osservazione dal quale guardare la città ha restituito attraverso l'espressione visiva contenuti e significati che si ritrovano in epoca contemporanea.

Di conseguenza si potranno mettere in analogia ambiti fluviali di altre città da cui emergeranno dapprima le varie interpretazioni visive, in seguito le proposte per operarvi operativamente. A tal proposito è bene ricordare che ogni città rappresenta un caso specifico ed ogni confronto deve essere effettuato con molta ocularità.

All'interno dello stato dell'arte sul tema del recupero e della rivitalizzazione delle aree fluviali si è riscontrata una **profonda generalizzazione** che questa tesi, con il suo itinerario visivo, vuole in qualche maniera scardinare; inoltre il lavoro si propone di trovare attraverso lo strumento semiotico un nuovo modo di vedere il fenomeno.

¹ L'autore francese chiarisce che «se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario, né relazionale, né storico definirà un non-luogo». Cit. in M. AUGÉ, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, SEUIL, Paris, 1992.



▲ I fumi tossici che si alzavano dalle acque del Bormida quando l'Acna era ancora aperta in una foto che risale agli Anni Ottanta (immagine proveniente dalla collezione Cauda Garbarino).

Non vi è mai la stessa modalità, un unico punto di vista, un unico sguardo, un solo atteggiamento ed un'unica tendenza per approcciarsi alla lettura di un fenomeno così vasto. Partiamo con il fare ordine all'interno del fenomeno che abbraccia la più ampia tematica della riqualificazione dei *waterfront* che ormai, a partire dagli anni Ottanta, sta impegnando non solo progettisti, ma anche amministratori, operatori e studiosi. La prima cosa che si evince è una problematica inerente al lessico con il quale ci si approccia al rapporto fra fiume e città, architettura e fiume.

L'ambito di città lungo il fiume, restituito nella sua interezza attraverso l'immagine del fronte urbano viene verbalmente contraddistinto con numerosi epiteti architettonici: *waterfront*, *riverfront*, paesaggio urbano fluviale. Tre epiteti ampiamente abusati, che in realtà hanno tre accezioni differenti. La prima parola ha assunto oggi una diffusione linguistica internazionale e si riferisce, letteralmente, a "fronti di territorio a contatto con l'acqua", i quali rappresentano una fascia, una regione, più che un limite, che pone in rapporto l'elemento fluido e quello materico, su scala territoriale e paesaggistica. La variabilità però dei riferimenti geografici e spaziali dei *waterfront* inducono a rintracciare un'articolazione più precisa di tale nozione. È vero sì che alcuni fronti d'acqua si riferiscono ai lungomare e ai lungofiume, ma l'ambito specifico è legato al fronte d'acqua portuale, delineando così l'oggetto dei progetti di *waterfront*: il recupero del rapporto della città nei confronti delle aree portuali.

Con il fronte d'acqua fluviale, nello specifico il *riverfront*, è manifesta la centralità del ruolo dello spazio pubblico, la funzione di struttura di interconnessione, di luogo strategico per la valorizzazione culturale, urbana e sociale. I fronti urbani fluviali rappresentano una questione diversa rispetto ai *waterfront*, che si attestano nelle aree portuali delle città costiere e fluviali. Se invece si considera l'altra accezione, quella di

**waterfront,
riverfront,
paesaggio fluviale**

I fattori di cambiamento

paesaggio fluviale urbano, esso rappresenta un ambito di città, che viene rivitalizzato con il progressivo affermarsi dell'idea del parco fluviale, quale risposta «ibrida fra città e paesaggio, concependo un nuovo assetto di spazi pubblici articolati e concatenati, capaci di definire virtuosamente il riverfront urbano»².

I fronti fluviali di cui questa ricerca tratta – per definire un lessico e un glossario illustrato evinti dai testi visivi in analogia – si dipanano per l'intero attraversamento urbano ed in parte extra-urbano del corso d'acqua e non si circoscrivono solo intorno alle zone portuali delle città fluviali. I fronti e gli spazi fluviali, soprattutto dagli anni Settanta, marcarono il loro ruolo come segno generatore di nuove forme urbane, facendo ritrovare al fiume quel protagonismo che lo ha contraddistinto per secoli, ovvero fino all'inizio della grande crescita urbana ed industriale³.

Questi due fattori di cambiamento – **l'espansione territoriale e lo sviluppo economico** – portarono in realtà a due diverse interpretazioni di approccio al fiume e di conseguenza allo spazio di pertinenza; solo quando, due secoli e mezzo dopo il fiume diveniva palcoscenico delle trasformazioni immateriali, questi due aspetti si acuirono.

Le acque, trasformandosi in fonti energetiche per la produzione industriale o in canali di scolo, persero il loro carattere identitario e la loro natura di risorsa ecologica. Il loro inquinamento, dagli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, rappresentò una delle preoccupazioni maggiori da tenere sotto controllo. Si delineò dunque una mappatura del degrado ambientale a causa di una tendenza diffusa a dimenticare il patrimonio dell'acqua e i benefici che essa apportava, e si trasferì l'attenzione sugli impianti in cui essa sarebbe stata incanalata. Questa pratica dell'ingabbiamento del fiume è all'origine del rischio idrogeologico e delle esondazioni, a causa della prevedibile e naturale rivalsa del fiume sulle imposizioni artificiali a cui fu sottoposto. Le acque, i canali naturali e i fiumi, furono talvolta deviati e allontanati dal tessuto urbano, talvolta intubati sotto terra, snaturando la morfologia non solo naturale ma anche urbana. Da qui si aprì un diffuso processo di inquinamento delle acque e per molte città il fiume, gli spazi, i fronti e il loro patrimonio industriale divennero evanescenti ricordi del passato⁴.

L'inquinamento

Il consumo di enormi quantità di carbone e di combustibili fossili alla fine dell'Ottocento, inoltre, ha generato un inquinamento atmosferico senza precedenti. Ciò è dovuto al grande volume di scarichi industriali chimici nei corsi d'acqua e nei canali artificiali predisposti per contenerli e al crescente carico di rifiuti antropici non trattati alla fine dello scorso secolo. Solo dopo i due conflitti mondiali questo tema ebbe un forte richiamo sulla popolazione mondiale mentre, fra gli anni Ottanta e gli ultimi anni Novanta, la legislazione ambientale di ogni stato ha cominciato a normare le questioni ecologiche fino al comune traguardo del Protocollo di Kyoto nel 1997 dedicato ai cambiamenti climatici per il forte inquinamento.

² Cit. in R. BOCCHI, *Fiume e città: così lontani, così vicini. Geografia, morfologia e relazioni spaziali*, in *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria ed urbanistica*, 2011, pp. 13-17.

³ È vero sì che la via ferrata ha sostituito la via d'acqua, definendo così un depauperamento degli spazi lungo il fiume; ma risulta pur vero che l'uso della via d'acqua non ha mai cessato la sua attività ed anzi ha iniziato ad affiancare le altre vie di commercio.

⁴ Cfr. T.M.M. PICCINNO, *The river as environmental heritage. Critical considerations for sustainable development of a natural resource*, Green Line Institute, Lisbona, 2016, p. 571.



Inoltre, l'uso del ferro e l'idea meccanicista di velocità prese il sopravvento sul lento fluire della via d'acqua e ne cambiò radicalmente la percezione. Tuttavia le rive fluviali all'interno della città venivano fruite, soprattutto a Parigi, come uno spazio pubblico dove svolgere attività per il tempo libero e per lo sport. Il fiume, avendo ridotto la sua attività di sistema infrastrutturale e commerciale, divenne, di contro, la meta del nascente turismo di massa.

Il fiume come luogo di svago

Riguardiamo con più attenzione le immagini dei fronti e degli spazi fluviali dipinti da Monet e da Pissarro, alle porte di Parigi e fuori città.

In alternativa al ritmo della vita della città industriale, il fiume fuori città è percepito e frequentato come luogo di svago e di riposo dalla frenesia urbana. Il turismo che ne è nato, soprattutto dopo le due guerre, si caratterizzò per la notevole crescita di flussi produttivi legati allo svago che portò ad una ripresa dello sviluppo economico, al miglioramento delle condizioni di vita e soprattutto all'aumento del trasporto civile via acqua.

Infatti durante il fine settimana o in estate, grazie alla costruzione delle linee ferroviarie, il distacco fra la città e la sua campagna, ancora incontaminata, diviene meno netto. La mancata pianificazione di questi luoghi agresti, oggetto di un interesse impreveduto, ha portato però da una parte alla loro saturazione e al degrado del patrimonio ambientale; dall'altra ha generato una generale incoscienza e non consapevolezza intorno al loro uso.

Gli effetti del turismo di massa, generato dagli spostamenti di grandi flussi umani, ha quindi prodotto spazi senza identità che col tempo sono divenuti seriali, standardizzati.

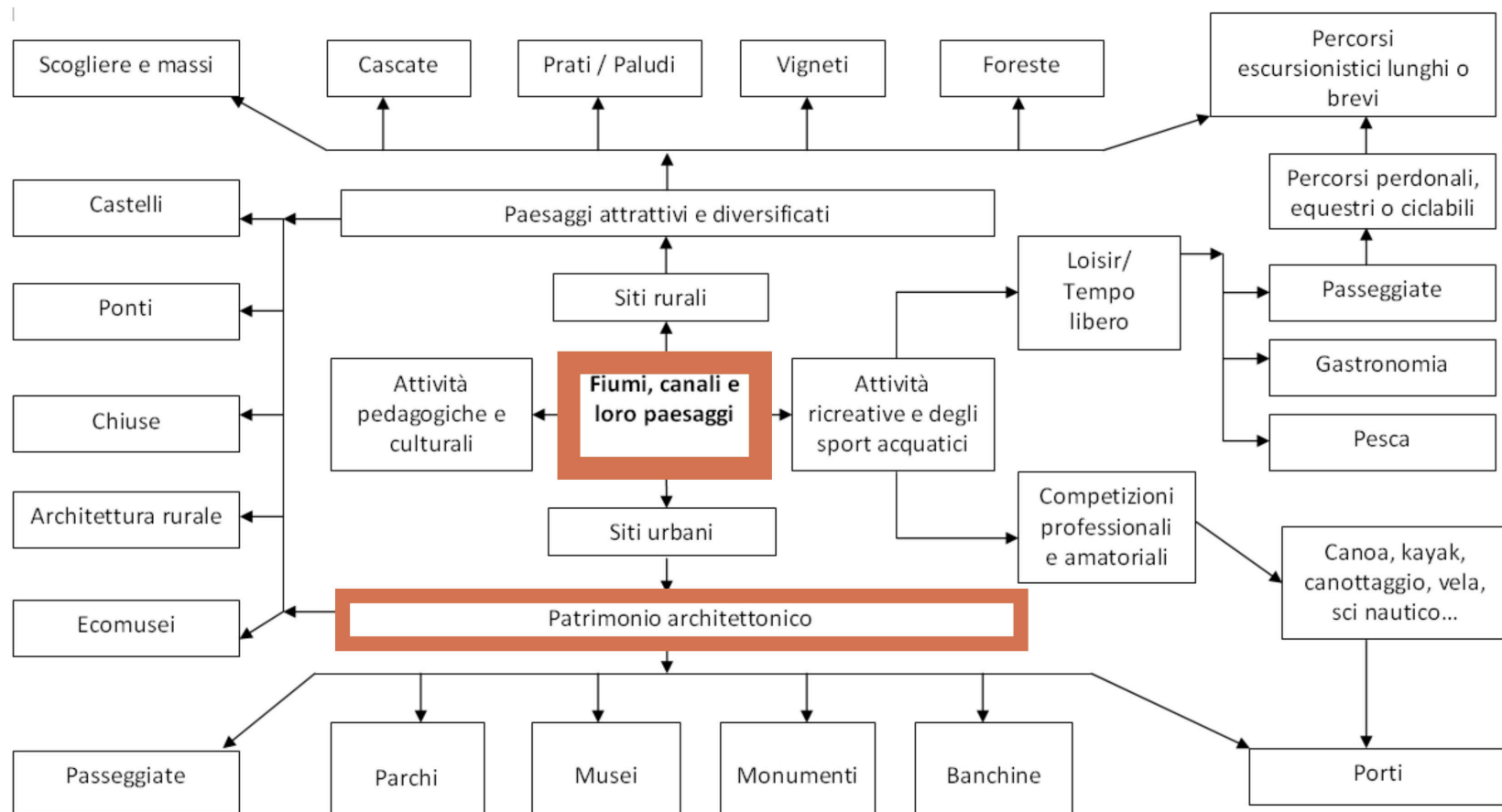
La nascita del turismo fluviale

Inoltre, fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta le conseguenze di quest'ultimo fenomeno hanno fatto nascere di contro l'esigenza di trovare nuove forme di turismo, volto alla riscoperta dell'ambiente naturale in prossimità dei fiumi proprio per il carattere di *non lieu* presente in questi spazi abbandonati. Si tratta di luoghi che necessitavano di un recupero dell'originale carattere storico-culturale per azione della progettazione architettonica.

È proprio tra gli anni Sessanta e Settanta che si inizia a diffondere a partire dal Nord Europa un'attività turistica lungo i fiumi, volta non solo alla riscoperta e alla conoscenza del territorio, bensì improntata verso la sostenibilità ambientale ed economica. Le vie d'acqua, che avevano lasciato il primato alla ferrovia per il commercio e i collegamenti territoriali, iniziarono a cooperare con la rete su ferro e su strada. Sia la rete navigabile a fini produttivi e commerciali e sia i percorsi fluviali a scopi ricreativi e turistici vengono progressivamente re-introdotti in un sistema di scambi commerciali e di relazioni umane. Il processo di riuso delle vie d'acqua conduce ad un miglioramento della qualità della vita ed a una crescente sensibilità ecologica ed ambientale, accompagnata da una maggiore domanda di opportunità ludiche lungo gli spazi fluviali, che ha portato allo sviluppo di un'attenta pianificazione urbana e territoriale fondata su strategie di recupero delle geografie locali e degli itinerari fluviali originari.

Questi ultimi difatti rientrano nelle attività turistiche e nel più ampio concetto di turismo fluviale⁵ che considera i corsi d'acqua con un ruolo consolidato nel tempo e radicato nella

⁵ Il termine di turismo fluviale si presenta con un significato ampio, in continua evoluzione, non definibile all'interno di una categoria. Numerose sono le risorse attivate con esso, intese quali esiti di processi di territorializzazione in cui si condensa e manifesta operativamente il rapporto fra il fiume e, appunto, il territorio che attraversa. In esso si intersecano valori naturali, fisici ed urbani derivanti dall'elemento fiume con le numerose attività che possono generarsi da esso. Una forma di turismo quello fluviale predisposto a modelli di sviluppo sostenibile volti a creare un equilibrio compatibile tra processi produttivo-economici



▲ Territorializzazione e pluriattività, Damien 2001

cultura e negli usi dell'uomo: dal trasporto, all'approvvigionamento idrico, come fonte di alimentazione e come elemento ricreativo.

Sin dagli anni Ottanta molte città europee attraversate da fiumi, parallelamente alla diffusione della nuova forma di turismo e alla ritrovata coscienza ambientale, hanno rivalutato la risorsa naturale per una diversa progettazione della sua immagine. I fiumi, spazi generatori del territorio naturale e della *forma urbis*, hanno avuto un peso determinante nella ricomposizione delle città europee attraverso la riqualificazione dei manufatti e degli spazi di loro pertinenza.

L'attinenza fra la diffusione del turismo fluviale e la nascente pratica architettonica è stata poi avvalorata dal V Programma d'azione ambientale dell'Unione Europea⁶.

**Turismo Fluviale e
Direttive Europee**

ed ecologico-ambientali. Per un maggiore approfondimento sul tema si veda S. CERUTTI, *Turismo fluviale e territorio: esperienze europee a confronto*, Università degli Studi del Piemonte Orientale, Novara, 2014; M.M. DAMIEN, *Le tourisme fluvial*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001; STUDIO GIACCARDI E ASSOCIATI, *KPL – Knowledge Po Leadership, analisi strategica per la valorizzazione turistica internazionale del fiume Po*, Assessorati al Turismo delle Regioni Emilia-Romagna, Piemonte, Lombardia e Veneto, 2009; B. PRIDEAUX, M. COOPER, *River Tourism*, CABI, Oxfordshire, 2009.

⁶ «Il Quinto programma di azione a favore dell'ambiente è stato preparato come principale risposta della Comunità al vertice sulla Terra di Rio (1992) che ha invitato la comunità internazionale ad elaborare nuove politiche, come indicato nell'Agenda 21, per indirizzare la nostra società verso forme di sviluppo sostenibile. Il programma doveva avviare questo processo nella Comunità identificando gli obiettivi che necessitano un intervento a livello comunitario, nazionale e locale. Parte centrale del programma era il riconoscimento che la legislazione ambientale da sola non è sufficiente a migliorare l'ambiente. Gli sviluppi in settori che originano pressioni sull'ambiente come i trasporti, l'energia o l'agricoltura spesso superano i benefici delle nuove normative. Le attività economiche, oltre a rafforzare la politica ambientale, devono quindi tenere meglio conto degli obiettivi ambientali. Ciò presuppone un impegno da parte dei soggetti interessati della

**Azioni
multidisciplinari**

**Il fiume come
motore economico**

Questo tipo specifico di turismo è diventato uno dei settori strategici per lo sviluppo sostenibile del territorio, volto alla salvaguardia dell'ambiente, alla diminuzione delle diversità territoriali e soprattutto alla valorizzazione delle aree marginali. Si tratta dunque di un fenomeno nuovo che, a partire dagli anni Ottanta, si inserisce in un processo di gestione più ampio in grado di generare e di contribuire allo sviluppo territoriale sotto il profilo socio-economico⁷.

In questa visione allargata la città e l'architettura che la costruisce si sono predisposti ad accogliere l'insieme delle azioni multidimensionali, integrate e intersettoriali che si sostanzia in numerose politiche di gestione; queste sono costituite dalle pianificazioni urbane, territoriali ed operano a scale differenti – dalla dimensione locale della scala urbana e architettonica alla dimensione geografica della scala territoriale.

Nel contesto fluviale dunque il patrimonio architettonico assume un ruolo articolato e complesso per la sfida di coinvolgere e strutturare all'interno della sua progettazione le diverse componenti – politico-gestionali, ambientali, sociali ed economiche – che intervengono nei processi di valorizzazione turistica del territorio relativo al fiume. I fronti fluviali, le architetture ivi affacciate, i parchi, e i porti rappresentano l'effettivo riscontro della crescita sostenibile di questo fenomeno e allo stesso modo giustificano la crescente propensione a rivalutare la risorsa naturale nella progettazione urbana globale.

Inteso nella sua accezione turistica il fiume si rivela quindi come un forte motore da una parte per l'attivazione economica ed infrastrutturale, dall'altra per il supporto delle dinamiche di pianificazione architettoniche in grado di rivitalizzare in maniera esponenziale l'economia di un territorio. Nei grandi piani d'insieme delle città analizzate l'intervento si è spostato dunque dalla costruzione di nuovi assi infrastrutturali alla ricostruzione e valorizzazione dell'antica asta fluviale che con i suoi annessi spazi riconnette le polarità urbane.

Nelle politiche di gestione un ruolo centrale lo svolgono gli amministratori e gli enti locali per la capacità di individuare strategie di sviluppo in relazione alla risorsa idrica, favorendo interventi che rendano le città competitive a livello nazionale e internazionale. Il rischio che i due sviluppi – economico-sociale e ambientale – non riescano ad integrarsi e che, di conseguenza, si prevarichino a vicenda, dimostra la precarietà di una crescita realmente sostenibile.

In termini positivi, la forte componente verde è presente nei progetti di rigenerazione studiati, tanto che oggi la città viene assimilata anche al concetto più esteso di paesaggio

società e dei cittadini nonché da parte degli Stati membri e delle autorità regionali e locali. Un'ampia serie di strumenti dovrebbe fornire informazioni, incentivi e sostegno nell'ottica di influenzare le decisioni che incidono sull'ambiente. Per mettere a fuoco l'azione, il Quinto programma ha identificato alcuni temi e obiettivi ambientali prioritari sino al 2000 ed evidenziato cinque settori chiave con un importante impatto sull'ambiente in cui è particolarmente importante inserire la dimensione ambientale». Dall' Art. 1 della decisione n. 2179/98/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 24 settembre 1998, relativa al riesame del programma comunitario di politica ed azione a favore dell'ambiente e di uno sviluppo sostenibile.

⁷ Parte delle riflessioni sull'influsso del turismo fluviale nei confronti della rigenerazione degli spazi fluviali e dei suoi fronti, è stata presentata dall'autrice in occasione del XXXII Congresso Geografico Italiano, *L'apporto della geografia fra rivoluzione e riforme*, 7-10 giugno, con l'intervento *La riposta dell'architettura all'offerta turistica fluviale. London Plan vs. Reinventer la Seine*, l'8 giugno 2017 presso la Sede di Roma Tre, Facoltà di Filosofia. Il paper è in via di pubblicazione.



Unione Europea e
Ambiente

urbano, inteso come *summa* di tutti quegli interventi che mirano a ridonare una dimensione paesaggistica nella pratica progettuale. La presa di coscienza da parte della cultura architettonica verso la città come paesaggio urbano fu imposto anche a livello normativo europeo. Dagli anni Settanta, l'Unione Europea iniziò a legiferare in materia di "Ambiente"⁸ e solo successivamente, dalla fine degli anni Novanta, vennero predisposte, a causa del cambiamento climatico, direttive specifiche in materia di acque⁹ e in particolare sulla mitigazione del rischio idraulico. Attraverso anche il piano normativo si restituirono alla città gli alvei dei fiumi, ideando nuovi spazi verdi come perno della riconfigurazione degli spazi pubblici o immettendo nuove attività che creassero percorsi di raccordo tra il sistema naturale esistente e la rete degli spazi pubblici, facendo riconquistare così l'identità collettiva dei luoghi e l'immagine della città sul fiume.

In termini negativi, quando la **redditività degli investimenti** prevale, viene meno la valorizzazione dell'elemento naturale, non ristabilendo così quella integrazione ideale che la progressiva crescita urbana ha sempre favorito. Negli ultimi anni le pratiche di

⁸ «La politica dell'Unione in materia di ambiente risale al Consiglio europeo tenutosi a Parigi nel 1972, in occasione del quale i capi di Stato o di governo (sulla scia della prima conferenza delle Nazioni Unite sull'ambiente) hanno dichiarato la necessità di una politica comunitaria in materia di ambiente che accompagni l'espansione economica e hanno chiesto un programma d'azione. L'Atto unico europeo del 1987 ha introdotto un nuovo titolo «Ambiente», che ha costituito la prima base giuridica per una politica ambientale comune finalizzata a salvaguardare la qualità dell'ambiente, proteggere la salute umana e garantire un uso razionale delle risorse naturali. Le successive revisioni dei trattati hanno rafforzato l'impegno della Comunità a favore della tutela ambientale e il ruolo del Parlamento europeo nello sviluppo di una politica in materia. Il trattato di Maastricht (1993) ha fatto dell'ambiente un settore ufficiale della politica dell'UE, introducendo la procedura di codecisione e stabilendo come regola generale il voto a maggioranza qualificata in seno al Consiglio. Il trattato di Amsterdam (1999) ha stabilito l'obbligo di integrare la tutela ambientale in tutte le politiche settoriali dell'Unione al fine di promuovere lo sviluppo sostenibile. Quello di «combattere i cambiamenti climatici» è divenuto un obiettivo specifico con il trattato di Lisbona (2009), così come il perseguimento dello sviluppo sostenibile nelle relazioni con i paesi terzi. La personalità giuridica consentiva ora all'UE di concludere accordi internazionali». Cit. in *Note sintetiche Politica Ambientale: Principi Generali e Quadro di Riferimento* dell'Unione Europea, 2017.

⁹ «La direttiva quadro sulle acque dell'Unione europea (UE), adottata nel 2000, introduce un approccio pionieristico alla tutela delle risorse idriche sulla base di formazioni geografiche naturali: i bacini idrografici. Inoltre, stabilisce scadenze precise e fissa il 2015 come termine ultimo entro il quale tutte le acque europee dovranno essere in buone condizioni. Le acque europee sono sotto pressione. Le acque dolci sono sottoposte a sempre maggiore stress a causa delle attività economiche, della crescita della popolazione e dell'urbanizzazione in tutta Europa. In assenza di un intervento più deciso, il 47% delle acque di superficie dell'UE non raggiungerà il buono stato ecologico entro la scadenza del 2015. Circa il 25% delle acque sotterranee presenta un cattivo stato chimico a causa delle attività umane. Lo stato chimico del 40% delle acque di superficie è sconosciuto, a dimostrazione del fatto che il monitoraggio in molti Stati membri è inadeguato. Il piano per la salvaguardia delle risorse idriche europee del 2012 individua gli ostacoli a una migliore gestione delle acque, offre soluzioni concrete e stabilisce l'agenda della politica dell'acqua dell'UE per gli anni a venire. La direttiva quadro sulle acque è completata da altre norme europee più specifiche: La direttiva sugli standard di qualità ambientale (2008); La direttiva quadro sulla strategia per l'ambiente marino (2008); La direttiva sulle alluvioni (2007); La direttiva sulle acque sotterranee (2006); La direttiva sulle acque di balneazione (2006); La direttiva sull'acqua potabile (1998); La direttiva sulle acque reflue urbane (1991); La direttiva Nitrati (1991)». Cit. in *Direttiva 2000/60/ce del Parlamento Europeo e del Consiglio*, 23 ottobre 2000 che istituisce un quadro per l'azione comunitaria in materia di acque.



**Tendenza
contemporanee**

**L'ambito urbano come
officina per la pratica
architettonica**

composizione urbana e le strategie di gestione che stanno investendo ampie porzioni di città fluviali, in un'ottica di sviluppo sostenibile e di adesione normativa a scala europea, proliferano di atteggiamenti e tendenze volte principalmente alla valorizzazione economica delle aree; l'esito formale di questo atteggiamento è la realizzazione di volumi residenziali e piastre commerciali integrate sì da parchi fluviali pubblici ma privi di una reale integrazione con quest'ultimi: l'opportunità da parte del verde di essere cruciale per il progetto di architettura fluviale si inchina al mesto ruolo decorativo.

Come si vedrà dall'itinerario visivo, che pone in relazione le immagini di progetti realizzati dagli anni Ottanta fino ad oggi, la rivitalizzazione delle aree urbane e dei fronti fluviali ha finito per esser affrontata considerando contesti ed interventi circoscritti e di modeste dimensioni e non di ampio respiro. **In questi progetti si è persa quella iconicità** e quella potenza espressiva che al loro interno racchiudono il racconto visivo e, in definitiva, la riconoscibilità che contraddistingue un fronte fluviale da un altro.

La ricognizione dello stato dell'arte, che non vuole ambire all'eshaustività, ha portato ad individuare circa una trentina di immagini inerenti a realizzazioni di progetti rigenerativi nelle aree fluviali. Si vedrà che l'approccio al progetto di architettura sul fiume, nella immagine del fronte che lo caratterizza, non si manifesterà dappertutto con la stessa prassi compositiva. Le esperienze europee qui riportate sono da collocare all'interno di una visione più ampia e nel solco di una riflessione globale che devono necessariamente tenere conto di tutte le trasformazioni urbane – materiali ed immateriali – che da quarant'anni a questa parte investono la città sul fiume.

Si è preferito quindi affrontare questo arco di tempo – dagli anni Ottanta ad oggi – senza considerarlo slegato rispetto a quello che avviene proprio oggi, analizzandolo nella sua dimensione sistematica ed evolutiva, frutto di esperienze e di testimonianze visive.

In particolar modo si ritiene che, in questi ultimi dieci anni, le città sul fiume siano diventate vere e proprie **officine** dove esiste ancora un ampio margine di sperimentazione e dove ancora risulta difficile una lettura oggettiva dei testi visivi a causa di una vicinanza spaziale e temporale che impedisce la decifrazione delle immagini *a distanza*; la stessa *distanza* con la quale invece si è potuto ricostruire l'itinerario delle trasformazioni materiali ed immateriali che si sono succedute nei secoli in maniera oggettiva.

Nel prendere consapevolezza di ciò ci troviamo ancora all'interno del sistema che alimenta la rigenerazione di questi ambiti urbani. Tutt'al più si necessita di una riorganizzazione degli strumenti per guardare alla città sul fiume, cercando un lessico adatto per approcciarsi a quest'ambito di città così ricco e vario nei suoi contenuti ecologici, geografici, morfologici, architettonici, paesistici, commerciali ed infrastrutturali. In altre parole, non si può guardare a quest'ambito di città solo con gli occhi dell'architetto.

Dalle immagini del testo visivo si evince un unico sguardo che mira alla restituzione di una sola visione, quella architettonica. Tuttavia è bene ricordare che in questa sede non si vogliono enumerare principi, buone pratiche, metodi progettuali, approcci proattivi, parole-chiave, progettazioni dal basso o dall'alto, *incremental design*, né declinare verbi che rimandano alle pratiche architettoniche già adoperate per individuare nuove strategie. La ragione di questa scelta risiede nella convinzione che non si può categorizzare e rinchiudere il fiume e l'ambito di città pertinente in una gabbia mentale di soluzioni preconfezionate. Il fiume è stato sempre contrapposto alla città e va indagato, in nome della sua natura



mobile, attraverso un approccio multidisciplinare, in cui l'architettura è solo un tassello nel grande mosaico della visione strategica. Il fiume, i suoi fronti, le sue rive sono a tutti gli effetti questioni rivolte, anche e soprattutto, a urbanisti, pianificatori, paesaggisti, ingegneri idraulici, biologi, geografi, amministrazioni locali, politici internazionali, enti di gestioni delle acque.

L'architetto invece, grazie alla presuntuosa rinuncia a mettere a sistema tutte le invarianti di natura orografica, ha voluto ricercare in questi anni una soluzione univoca alla sfida offerta dalla città di fiume. Il risultato prevede visioni estetiche ed economiche che non sono portatori di un reale cambiamento dello spazio; la collaborazione fra le discipline invece avrebbe messo in luce altri fattori da anteporre davanti all'assunzione di atteggiamenti e tendenze che similmente si sono manifestate.

Si prenda in considerazione il caso dell'immagine di Roma sul Tevere. Questa corrisponde ad una cattiva gestione dell'amministrazione nazionale e locale nelle scelte pianificatrici in quest'ambito di città; è imputabile all'assenza di autorità da parte dell'ente di gestione del fiume; si riscontra nella mancata coscienza ambientale della società romana; è infine frutto del mancato sfruttamento del Tevere per fini turistici. Si tratta in definitiva di uno spazio comune in quanto soggetto, come tutti gli altri, a trasformazioni materiali ed immateriali. Eppure il fronte fluviale del Tevere, nella sua immagine violentata, ha ancora quella forte iconicità poiché rievoca le tracce del passato e gli antichi valori. Con ogni probabilità è stata quella stessa antichità la causa della sua non modernizzazione e, allo stesso tempo, del mantenimento di una valenza espressiva unica. Un'antichità che si ritrova nel suo fronte e nelle sue architetture, al di sopra del corso d'acqua e al di là del lungotevere.

Pertanto non è sufficiente che gli architetti indaghino sulla soluzione ideale e sulla buona pratica da predisporre per far rivivere un determinato spazio fluviale senza prima interrogarsi sulla validità del loro stesso approccio per valorizzare un luogo del genere.

Per un intervento efficace è necessario indagare tutte le trasformazioni materiali, tenendo conto soprattutto di quelle immateriali da cui le prime scaturiscono, e ricercare con pazienza quella figuratività caratteristica del fiume quale delicato equilibrio tra queste due componenti.

ANALOGIE VISIVE

4.2 Analogie visuelle



Paris - Seine



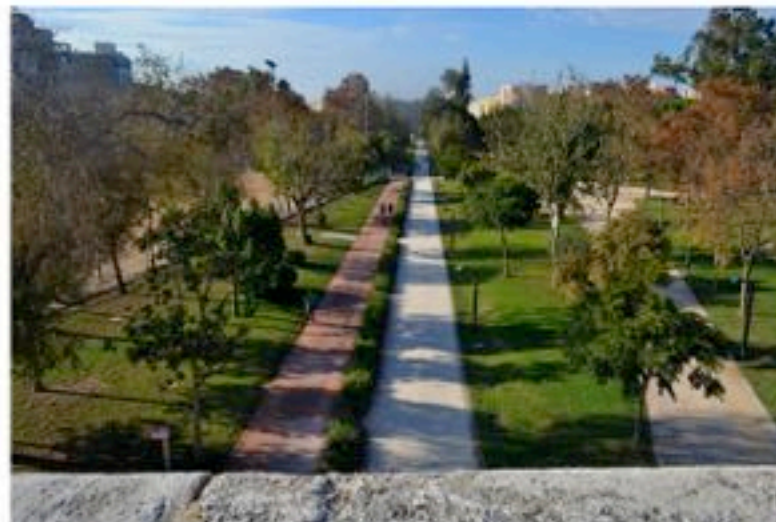
Bordeaux - Garonne



Barcelona - Besòs



Lyon - Rhone



Valencia - Turia



Dusseldorf - Rhine



Zurich - Limmat



Frankfurt/Main - Main



Basel - Rhine



Paris - Seine



Linz - Danube



Lyon - Rhone



Lisbon - Tago



Wien - Danube



Hamburg - Elbe



Frankfurt/Main - Main



Düsseldorf - Rhine



London - Thames



Madrid - Rio



Rotterdam - Nieuwe Maas



Bilbao - Nervion



Paris - Seine



• TAGO

• NERVIÓN

• TURIA

• BESOS

• GARONNA

• SENNA

• RODANO

• LINHAT

• RENO

• MENO

• ELBA

• NIEUWE MAAS

• TAMIGI

4.3 Sintassi : immagini di città sui fiumi oggi

La selezione dei progetti realizzati che compongono il seguente itinerario visivo, mira a restituire una sintassi, attraverso la chiave della semiotica, in cui si possano comprendere visivamente le diversità, le analogie e la complessità della città sul fiume, affrontate nelle tre dimensioni del progetto di architettura.

Dopo la ricognizione dello stato dell'arte delle immagini dei progetti sul fiume, individuato il fattore visivo che a colpo d'occhio è sembrato comune fra le immagini, si è predisposto l'accostamento dei testi visivi per analogia. Tale azione ha generato, tramite l'analisi visiva, associazioni di immagini alle quali corrispondono interventi simili per dimensione scalare e per tipologia di intervento.

Dopo l'accostamento si è quindi passato a studiare ogni testo visivo analizzandolo dal punto di vista della comunicazione visiva ed interpretandolo attraverso l'individuazione di alcuni canoni prestabiliti dalla disciplina semiotica. Ogni testo visivo ha un emittente, che propone l'opera in cui è contenuto un messaggio che assume diverse caratteristiche a seconda di chi lo riceve. Il destinatario carpisce il significato dell'opera visiva tramite un codice, con cui deve veicolare la funzione del messaggio in un determinato contesto e attraverso un mezzo nel tempo.

Questi criteri propri della lettura di un'opera visiva, vengono utilizzati per leggere le immagini, nelle quali sono contenute le realizzazioni dei progetti lungo i fiumi.

Ogni testo visivo verrà categorizzato secondo quei criteri, che messi a sistema, rivelano i linguaggi figurativi della tematica della città sul fiume, nei quali sono contenute le strategie progettuali e le tipologie di intervento. Linguaggi che però sono insufficienti di una sintassi, di un lessico, originali nel pensiero progettuale quando ci si approccia a quest'ambito di città e che può essere ricavato dalle immagini.

BASILEA

VALENCIA

DUSSELDORF

ZURIGO

FRANCOFORTE

LYON

PARIS

**LO SPAZIO DEL
PAESAGGIO FLUVIALE**

BORDEAUX

BARCELLONA



PARIS SEINE

emittente: Pubblico, Ville de Paris;

Franklin Azzi Architecture

messaggio: Rivivere gli spazi della Senna, riappropriazione degli spazi lungo il fiume

codice: accedere, trasformare, riconvertire

mezzo: La trasformazione dell'area della Rive Gauche si estende dal Museo d'Orsay fino al Museo del Quai Branly.

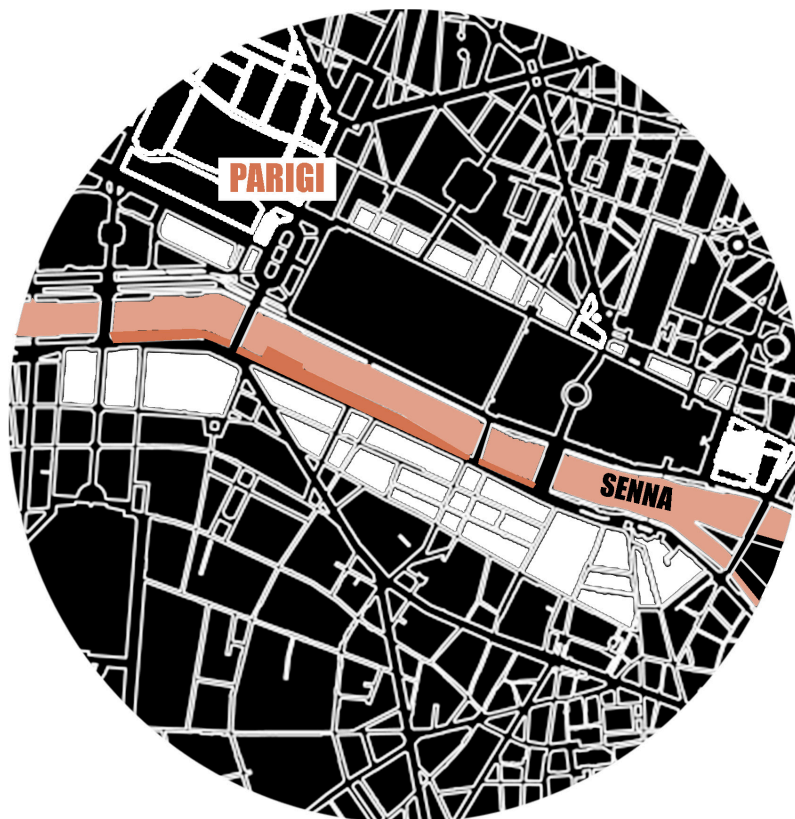
destinatari: comunità, cittadini, turisti

contesto: Quest'intervento è stato fortemente voluto dalla municipalità di Parigi per far rivivere le rive della Senna e per contrastare la pausa urbana creata dal traffico stradale fra la città e il fiume. Questa lunga passeggiata di 2,5 km ha come obiettivo quello di riproporre gli spazi lungo le rive per valorizzare l'immagine della città sul fiume.

tempo: Il progetto lungo la Senna è stato realizzato nel 2013

funzione: simbolica, sociale, culturale, ambientale, economica

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, attracchi fluviali.





**continuità con
la città**

**Franklin AZZI
Architecture**



2,5 km



connettere





BORDEAUX GARONNE

emittente: Pubblico, Communauté Urbaine de Bordequaux; Michel Corajoiud

messaggio: Trasformare la terrain vague della Garonne; riappropriazione degli spazi lungo il fiume

codice: trasformare, rigenerare, rinnovare

mezzo: La trasformazione dell'area della Rive Gauche si sviluppa su una striscia larga 80 m e lunga 4,5 km, dal Pont Saint-Jean alle Quai de Bacalan.

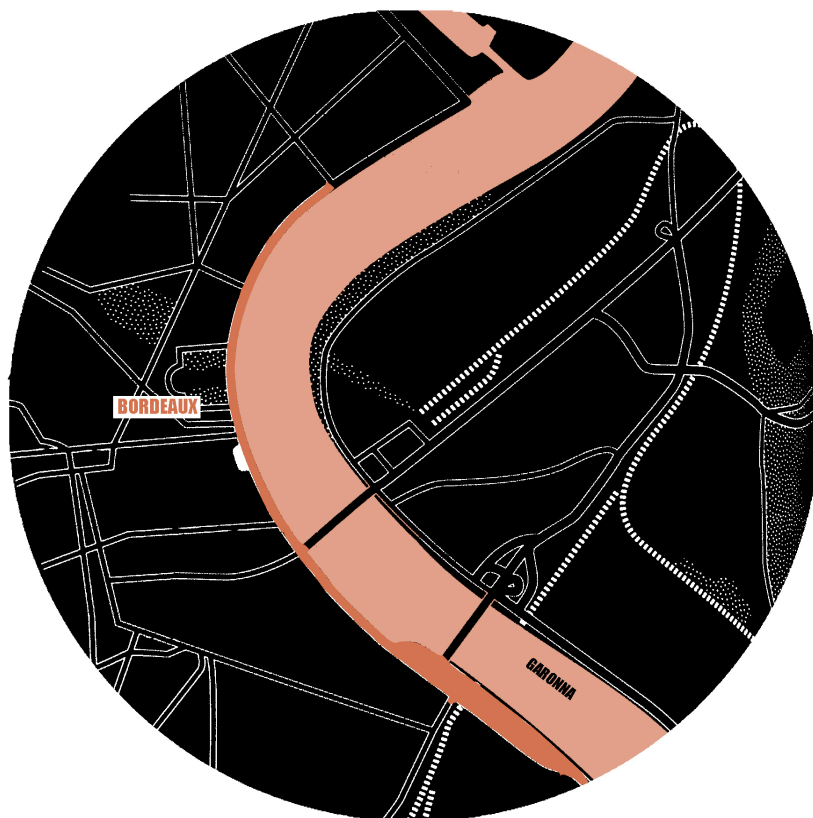
destinatari: comunità, cittadini

contesto: Nel XIV secolo l'area era uno dei maggiori porti commerciali per l'esportazione di vino. Nel Settecento divenne poi il principale polo coloniale francese per i commerci; successivamente ha subito numerose modificazioni divenendo in un primo tempo sistema industriale, ed in seguito un vero e proprio elemento di cesura tra la città e il fiume. Ciò che ha spinto la città a rinnovarsi è stata proprio la volontà di ritrovare un'identità lungo gli spazi in via di dismissione dopo l'era industriale. Si è voluto quindi ridefinire un nuovo sistema urbano che ridonasse alla comunità spazi pubblici e luoghi di ritrovo, attraverso un sistema eterogeneo di numerosi elementi (acqua, luci, ombre, natura) e materiali diversi. Questa rilettura ha portato ad una ricucitura tra il fiume e la città, superando l'immagine, consegnata dalla storia del luogo, di spazio portuale ormai in disuso.

tempo: Il progetto lungo la Garonna è stato realizzato nel 2008

funzione: simbolica, sociale, culturale, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.





**continuità con
la città**

**Michel
Corajouid**



4,5 km



rigenerare



BARCELONA BESOS

emittente: Pubblico, Ajuntament de Barcelona;

messaggio: Creare nuovi segni d'acqua, realizzazione di spazi pubblici

codice: creare, rinnovare, addurre

mezzo: si fa riferimento in questo contesto a uno dei quattro interventi puntuali che sono stati predisposti all'interno della città di Barcellona.

destinatari: comunità, cittadini

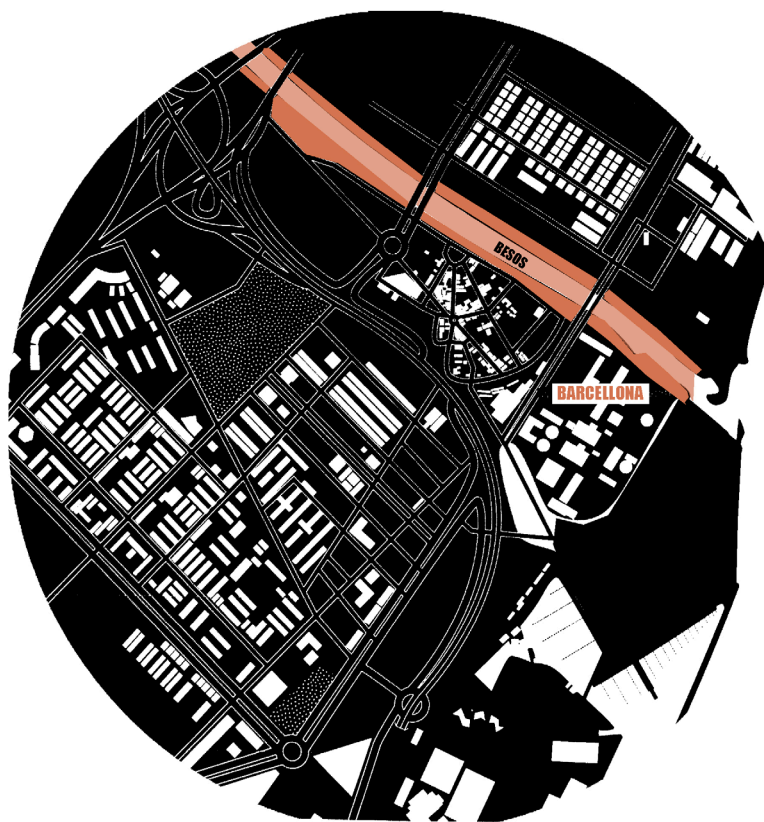
contesto: Si tratta nello specifico di quattro nuovi parchi urbani realizzati fra il 1988 e il 1995 lungo il fiume Besos, che segnano e qualificano lo spazio pubblico di differenti quartieri della città. In particolare la foto si riferisce al Parc de la Trinitat, un spazio complementare e intercluso nel settore orientale della città di Barcellona, fortemente infrastrutturato e segnato da caratteri di marginalità che contraddistinguono le zone periferiche, dell'estesa sezione del fiume e da una molteplicità di insediamenti che si susseguono nella periferia di Barcellona.

Il progetto mira dunque a ridisegnare il vuoto generato dalla costruzione del fascio stradale, il quale rappresenta un sistema molto importante della viabilità urbana e metropolitana e dal quale si dipanano i grandi assi di scorrimento che occupano il vecchio letto del fiume, oggi scomparso a seguito dell'opera di canalizzazione.

tempo: I progetti furono realizzati fra il 1988 e il 1995. In particolare quello preso in considerazione fu realizzato nel 1994.

funzione: simbolica, sociale, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione dei quartieri abitativi attraverso l'introduzione di spazi pubblici lungo le rive del fiume.





**continuità con
la città**

**Ajuntament de
Barcelona**



4,5 km



addurre





LYON RHONE

emittente: Pubblico e Privato – Municipalità di Lione; Società Rhône Saône Development; Società Grand Lyon; Società Communauté urbaine de Lyon; Rhône-Alpes Regional Council; Jourda Architects and In Situ Architectes Paysagistes

messaggio: Creazione di paesaggi fluviali e luoghi d'acqua, rivalorizzazione delle Berges du Rhône, riappropriazione degli spazi lungo il fiume

codice: creare, riqualificare

mezzo: Il progetto recupera la Rive Gauche del Rodano in tutto il suo sviluppo urbano di 7 km tra il Parc de la Tête d'Or e Gerland.

destinatari: comunità, cittadini

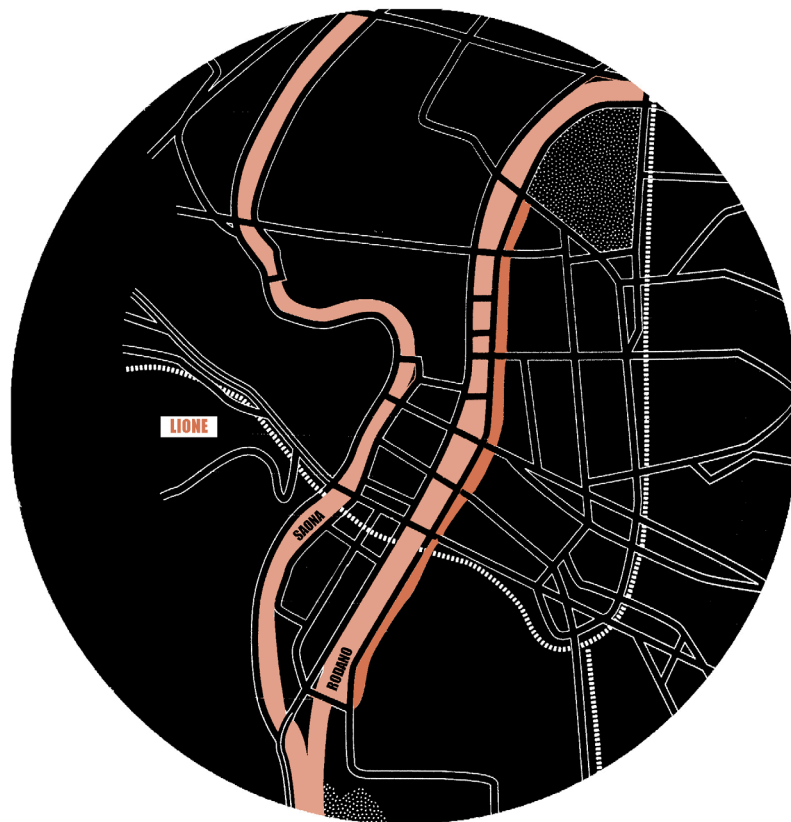
contesto: Il progetto rientra nel grande progetto di rivitalizzazione del paesaggio fluviale ed affianca il “quadro di investimenti per il futuro” promosso da Rhône-Alpes Regional Council e dalla French Environment and Energy Management Agency (ADEME), destinato a realizzare edifici ed agglomerati ad energia zero.

Il progetto in questione è stato realizzato tenendo conto del linguaggio proprio del fiume attraverso una serie di percorsi pedonali e ciclabili che si intrecciano in un gioco di contrazioni e dilatazioni e che seguono l'andamento dinamico del fiume. I progettisti propongono una sorta di *parc promenade* a contatto con il fiume che comunica a scala urbana con i quartieri affacciati sul corso d'acqua.

tempo: La realizzazione del progetto è avvenuta nel 2007.

funzione: sociale, simbolica, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.





**continuità con
la città**

**Jourda Architects &
In Situ**



7 km



accedere





VALENCIA TURIA

emittente: Pubblico, Ajuntamento de Valencia; Riccardo Bofill

messaggio: L'impronta verde del fiume deviato

codice: trasformare, ricreare, interrare

mezzo: Lo spostamento dell'alveo del fiume dalla sua originaria collocazione costituisce un'importante opera di addomesticamento del paesaggio, non solo per la risoluzione dei problemi legati alla regimazione delle piene, ma anche per le profonde trasformazioni del tessuto urbano e dell'immagine della città.

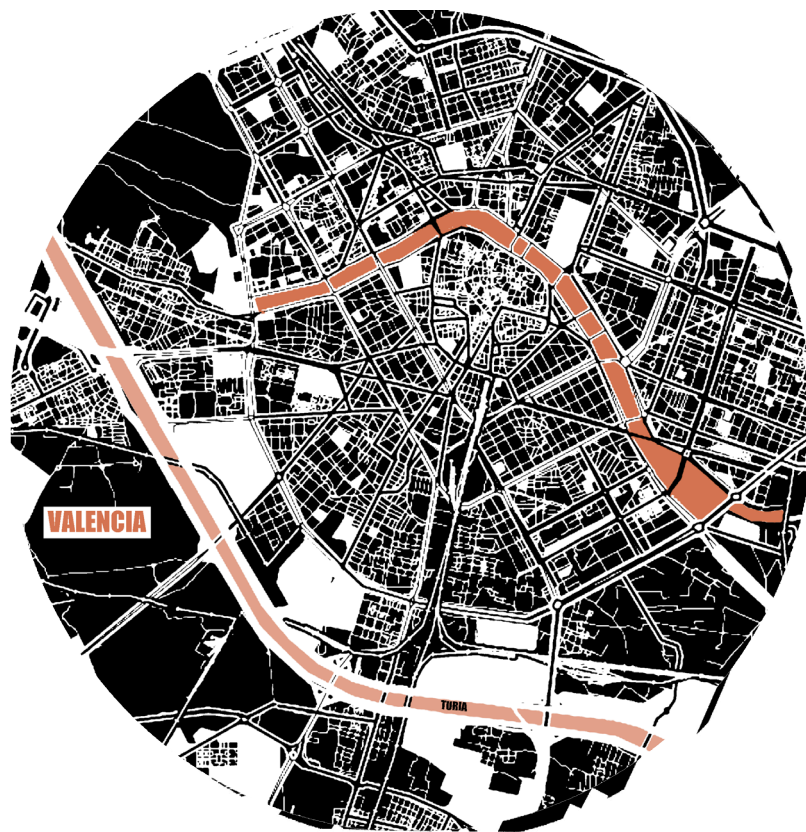
destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: il progetto per la città di Valencia rappresenta un episodio singolare di trasformazione del paesaggio urbano. La variazione della struttura urbana legata all'alveo originario e la conseguente definizione di un nuovo paesaggio, non più strettamente legato all'acqua ma alla sua memoria, rappresentano gli esiti e gli effetti fisici, sociali e culturali più rilevanti del complesso intervento ai quali si aggiungono anche i risultati ottenuti in termini idraulici. Questo progetto, che mette in luce la memoria storica del luogo, è stato poi il volano per altri interventi che in generale hanno toccato le rive del fiume. Il progetto proposto da Bofill di realizzare un bosco urbano all'interno della città voleva far emergere la continuità delle relazioni fra il fiume e la stessa; in particolare voleva evidenziare le caratteristiche della naturalità dell'alveo. La composizione del progetto però venne realizzata secondo la parcellizzazione dell'area in 18 lotti. Con la realizzazione di ogni singolo progetto per lotto si perse il carattere globale che l'Amministrazione nonostante gli stessi cittadini avessero posto l'unitarietà quale criterio e obiettivo fondamentale per l'immagine del nuovo paesaggio urbano.

tempo: La realizzazione del progetto fra il 1984 e il 2002

funzione: simbolica, ambientale, sociale, culturale, economica, infrastrutturale

tipologia di intervento architettonico: progettazione della deviazione del tratto fluviale e ri-funzionalizzazione dello spazio, spazi pubblici, mitigazione del rischio idraulico.





**vegetazione
inclusiva**

Ricardo Bofill

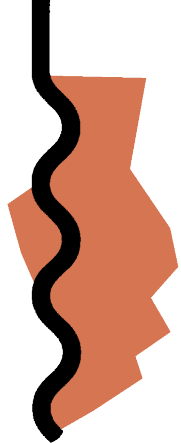


9 km



interrare





DUSSELDORF RHEINE

emittente: Pubblico - Stadt Dusseldorf; Atelier Fritschi Stahl Baum

messaggio: Il ritorno della città sul Reno; riappropriazione degli spazi lungo il fiume

codice: riqualificare

mezzo: Il Rheinuferpromenade è una passeggiata verde lungo le rive del Reno che collega il centro storico con il MedieHafen, il nuovo centro dove sorgeva l'ex porto fluviale della città, oggi sede di circa ottocento aziende.

destinatari: comunità, cittadini

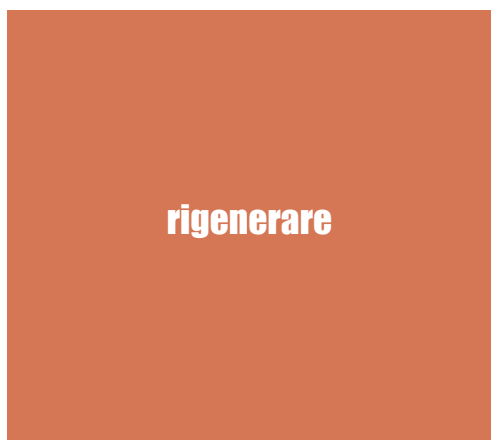
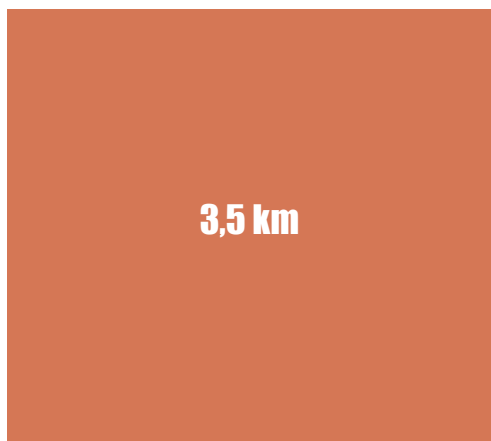
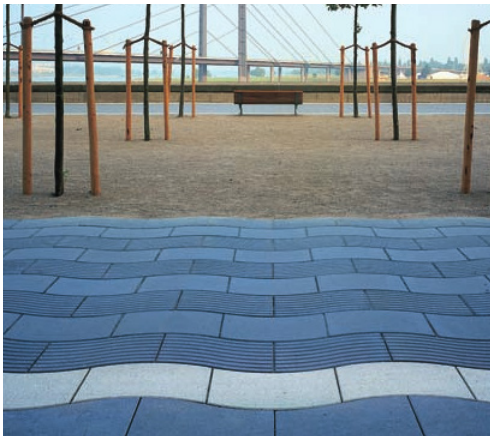
contesto: Il Progetto è stato realizzato quasi dieci anni prima del MedieHafen e rappresenta il punto iniziale degli interventi in questa città. Lo spostamento sotterraneo del traffico stradale lungo il Reno lasciò libera l'intera zona del lungofiume cittadino. Si ritrova in questa *promenade urbana* una varietà di possibilità d'uso degli spazi che permette la promozione di numerosi eventi all'aperto, assemblee pubbliche, concerti ma anche semplici passeggiate in bicicletta.

tempo: Il progetto, risalente al 1984 è stato realizzato in cinque anni, dal 1990 al 1995.

funzione: simbolica, sociale, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.





ZURICH LIMMAT

emittente: Pubblico - Concilio della Città di Zurigo;

Privato – Grun Stadt Zurich; Rotzler Krebs Partner

GmbH, Damir Masek Architect

messaggio: Fare il bagno nel Limmat; creazione di spazi pubblici lungo il fiume

codice: immergersi, rivitalizzare

mezzo: L'area si trova a nord del centro storico di Zurigo, dove invece è stato realizzato un anno dopo il progetto che prevedeva la creazione di una *promenade* urbana, il Limmatquai.

destinatari: comunità, cittadini

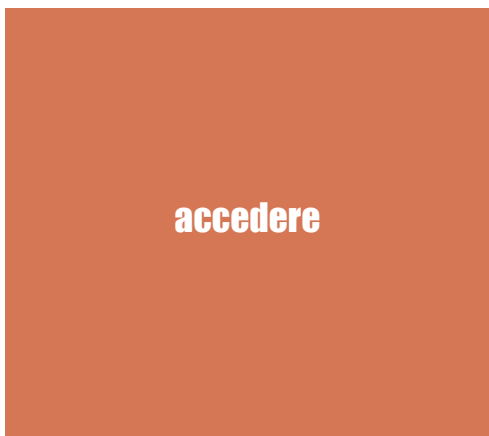
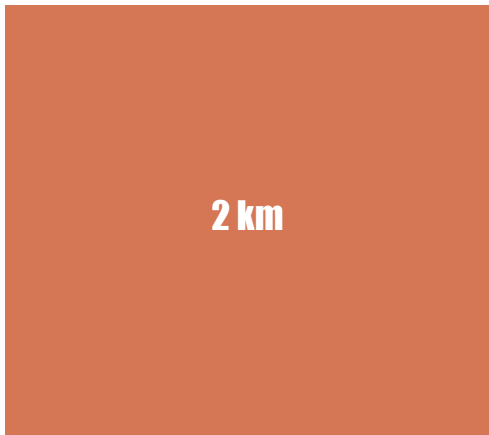
contesto: Il progetto Oberer Letten Bathing Place si inserisce all'interno delle strategie urbane di rivitalizzazione delle rive, avviate dal 2003 con il piano di intervento "Leisure in the City". Il programma prevedeva uno sviluppo qualitativo delle aree ripariali attraverso la creazione di spazi pubblici sul fiume lungo la *promenade* urbana che costeggia il corso d'acqua fino al centro storico di Zurigo. Inoltre sono stati previsti attracchi sul fiume per il trasporto pubblico su acqua, riducendo il traffico su strada.

tempo: Dalla fine degli anni Novanta sono partite le prime riflessioni con il piano "Leisure in the City". Il progetto della *promenade* urbana, il Limmatquai, è stato completato nel 2006. Nel 2005 invece è stato portato a termine il progetto per il lido di Zurigo sul Limmat.

funzione: simbolica, sociale, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.







BASILEA RHEINE

emittente: Pubblico - Canton Basilea

messaggio: Vivere la città sul Rodano; riappropriazione degli spazi lungo il fiume

codice: immergersi, rivitalizzare, attrarre, accedere

mezzo: L'area si estende sulle rive del Rodano per 7 km.

destinatari: comunità, cittadini, imprese, turisti

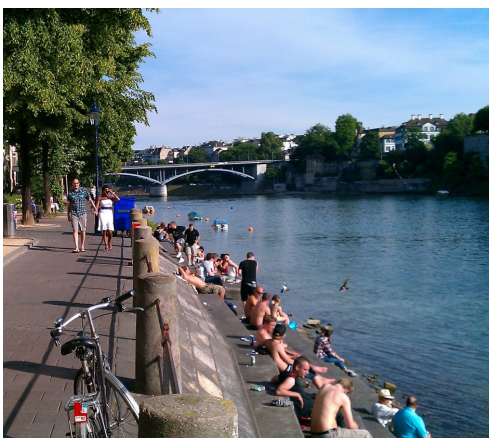
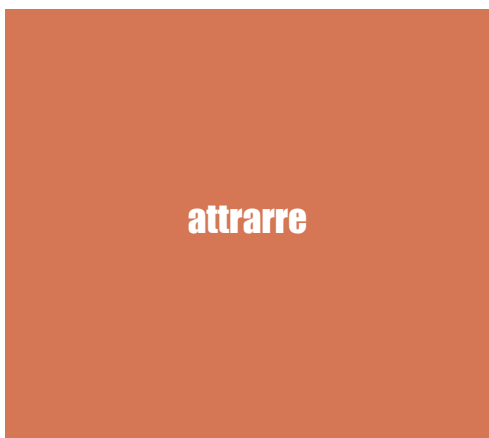
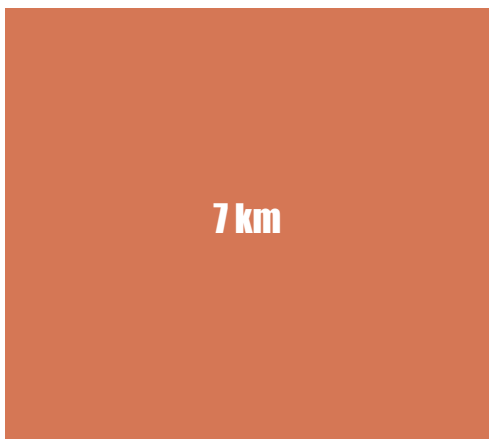
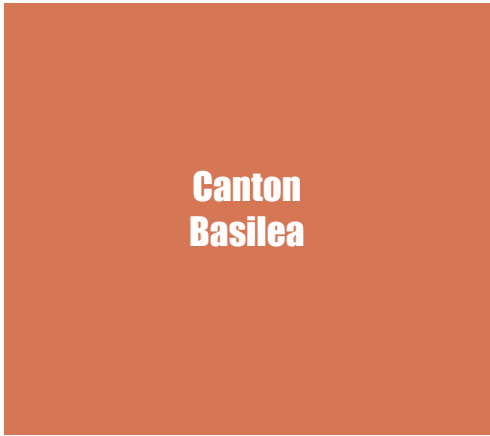
contesto: Nel 1997 si tenne a Basilea un workshop su iniziativa dei cittadini per donare alla città una nuova immagine sul fiume. Gradualmente le idee emerse dal workshop divennero vere e proprie proposte all'interno del Programma di sviluppo urbano della città del 1999. In questo modo il Reno divenne uno spazio pubblico e un luogo di ritrovo dove far svolgere gli eventi culturali. Le rive vennero predisposte ad accogliere la cittadinanza con parchi, spazi per lo sport e il tempo libero, piste ciclabili, spazi per eventi, attracchi fluviali e bordi per accedere in acqua.

tempo: Nel 1997 si tenne il workshop; nel 1999 le proposte entrarono all'interno del piano di sviluppo urbano e si iniziò a realizzare il progetto di riqualificazione delle rive. Nel 2004 fu istituita una commissione che avrebbe coordinato gli eventi sugli spazi pubblici del Reno.

funzione: simbolica, sociale, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.





FRANKFURT MHEIN

Fiume: Meno

emittente: Pubblico - Città di Francoforte; Gats-Leyser, Sommerland Haase Kulhi

messaggio: Il ritorno della città sul Meno; creazione di spazi pubblici lungo il fiume

codice: rivitalizzare, riqualificare, espandere

mezzo: L'area si estende da Ovest per 7 km dalla Westhafen fino al ponte Deutschherrn.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

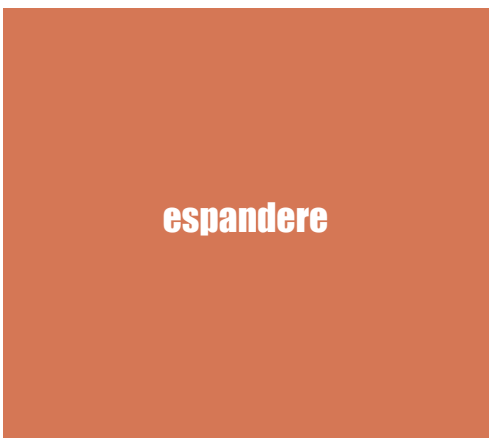
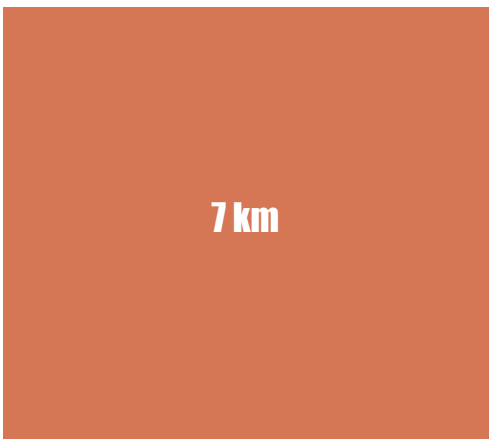
contesto: Il Mainuferpark si inserisce all'interno delle strategie urbane attuate sul Meno dagli anni Novanta. L'obiettivo è quello di valorizzare le rive creando nuovi spazi pubblici per riportare la città sul fiume.

tempo: Dagli anni Novanta è partito il progetto di riqualificazione dell'area lungo il Meno e vicino al porto. Il progetto della *promenade* urbana è stato completato nel 2006.

funzione: sociale, strategica, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione e ri-funzionalizzazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, porto, spazi pubblici.





VIENNA

DUSSELDORF

AMBURGO

FRANCOFORTE

LYON

PARIS

**LA CONTINUITÀ
DEL FRONTE**

LINZ

LISBONA



PARIS SEINE

emittente: privato - Caisse des Dépôts; Jacob & Macfarlane

messaggio: Riqualificazione dei Magasins Généraux

codice: addurre, rinnovare, integrare

mezzo: L'area si trova lungo la Senna nel XIII^e arrondissement, luogo di numerose strategie urbane.

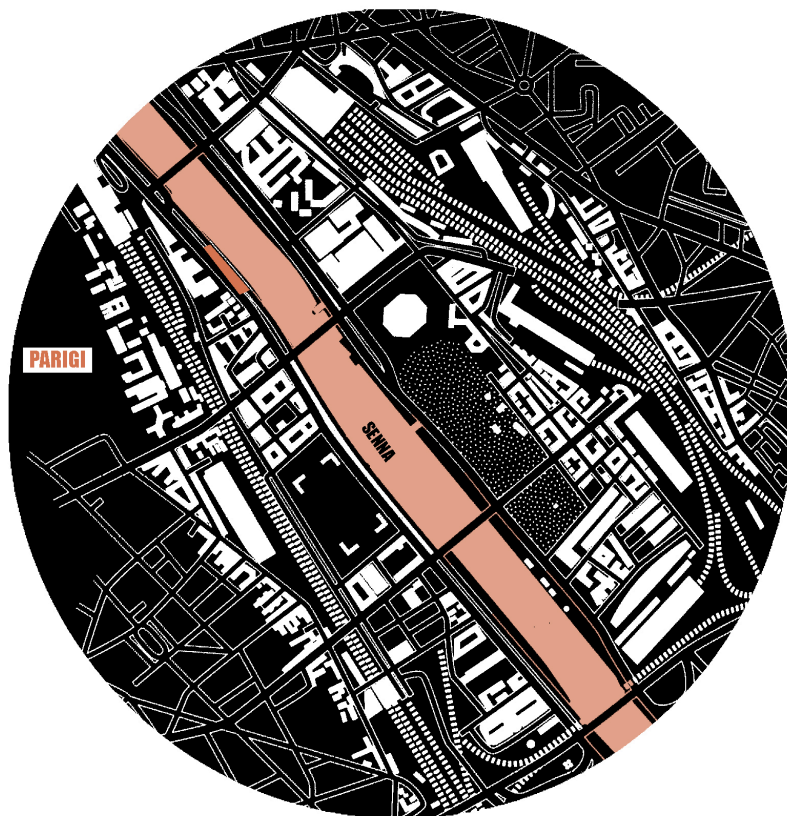
destinatari: gli studenti dell'Institut de la Mode; comunità, cittadini e imprese

contesto: il contesto culturale nel quale questo progetto di riqualificazione architettonica va ad inserirsi è quello del piano strategico di zona detto ZAC Austerlitz. Esso prevede l'*aménagement* della Rive Gauche compresa pressappoco dall'Institut du Monde Arabe fino alla Petit Ceinture.

tempo: l'Institut risale al 2012, ma le riflessioni progettuali in quest'area lungo la Senna iniziarono già intorno ai primi anni Ottanta. La più grande azione di rinnovo urbano della città fu proprio in quest'area, ossia l'edificazione della Bibliotheque Nationale di Dominique Perrault dal 1988.

funzione: sociale, simbolica, strategica, economica

tipologia di intervento architettonico: nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, riconversione e riqualificazione architettonica dell'antico manufatto.



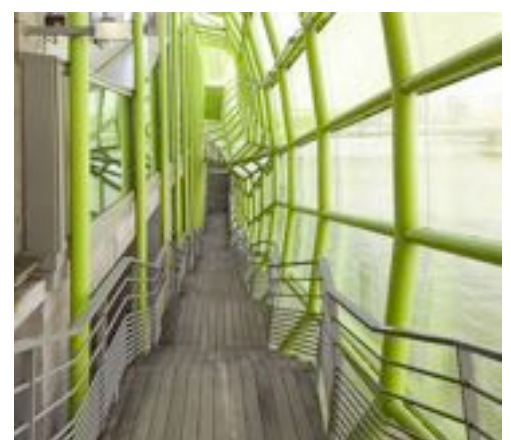


landmark

Jacob & Macfarlane



connettere





LINZ DANUBE

emittente: Pubblico – Municipalità di Linz; Zurigo Weber & Hofer

messaggio: Nuovo Polo Museale d'arte Lentos

codice: attrarre, integrare

mezzo: L'area si trova sul Danubio tra il ponte Nibelungen e Brucknerhaus, in un'area sinuosa, *Lentos* in celtico, da cui prende nome proprio il Museo. Il fiume difatti è visibile attraverso gli spazi ritagliati nel blocco dell'edificio a pianterreno e dai singoli spazi espositivi.

destinatari: comunità, cittadini, turisti

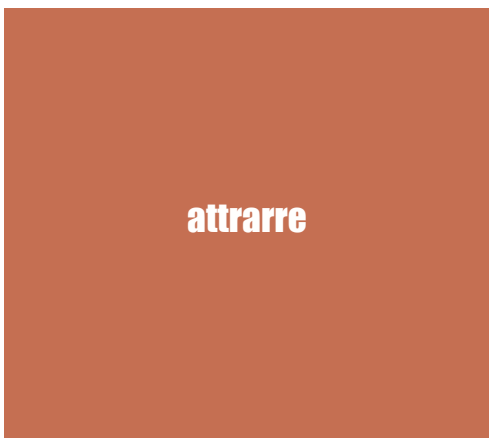
contesto: Il progetto per il nuovo polo museale è stato fortemente voluto dalla Municipalità di Linz. Il museo difatti doveva accogliere anche le collezioni della Galleria della città. Inoltre evidente è il rapporto fra il fiume e la facciata vetrata che si dipana su di esso, amplificandosi.

tempo: Il progetto risale al 1998 e viene realizzato nel 2003.

funzione: sociale, simbolica, economica

tipologia di intervento architettonico: nuovo polo attrattore della città, mitigazione del rischio idraulico, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.







LYON RHONE

emittente: Pubblico e Privato – Municipalità di Lione; Società Rhône Saône Development; Società Grand Lyon; Società Communauté urbaine de Lyon; Rhône-Alpes Regional Council; French Environment and Energy Management Agency (ADEME).

messaggio: Ri-funzionalizzazione delle Berges du Rhône

codice: attrarre, rinnovare, riqualificare

mezzo: La riqualificazione è nel distretto, chiamato “La Confluence”, un’area di ben 150 ettari collocata alla confluenza dei due fiumi Rhône e Saône che attraversano Lione.

destinatari: comunità, cittadini e imprese

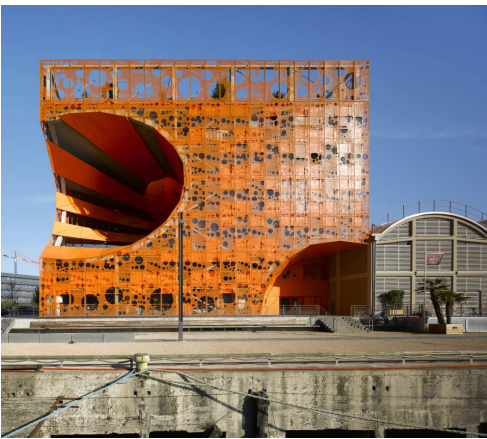
contesto: Il progetto rientra nel “quadro di investimenti per il futuro” promosso da Rhône-Alpes Regional Council e dalla French Environment and Energy Management Agency (ADEME), destinato a realizzare edifici ed agglomerati ad energia zero, valorizzando al contempo soluzioni innovative e riqualificazioni del tessuto edilizio preesistente. Nel 2004 il progetto vinse i finanziamenti del programma Europeo Concerto, aggiudicandosi i 4 milioni di euro messi in palio necessari per dare il via ai lavori. Oggi il quartiere de La Confluence è considerato uno dei più efficienti ed all’avanguardia di tutta la Francia, guadagnandosi il riconoscimento ufficiale da parte del WWF di “quartiere sostenibile” nell’ambito della campagna “One Planet Living”.

tempo: L’area è stata occupata da stabilimenti industriali, ma dal 2003 è stata oggetto di un’intensa trasformazione ancora in corso.

funzione: sociale, simbolica, economica, strategica, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione del tessuto edilizio, efficienza energetica e sostenibilità ambientale, mitigazione del rischio idraulico, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.







LISBON TAGO

emittente: Pubblico e Privato –Municipalità di Lisbona; Expo.

messaggio: Ri-funzionalizzazione dell'area orientale della città sulle rive del fiume Tago per ospitare l'Expo'98

codice: attrarre, rinnovare, ri-usare, riqualificare, addurre

mezzo: L'area scelta per ospitare l'Esposizione Universale nel 1998 si attesta a est di Lisbona, sulla riva del fiume Tago, e venne poi rinominata Parque das Nações (Parco delle Nazioni).

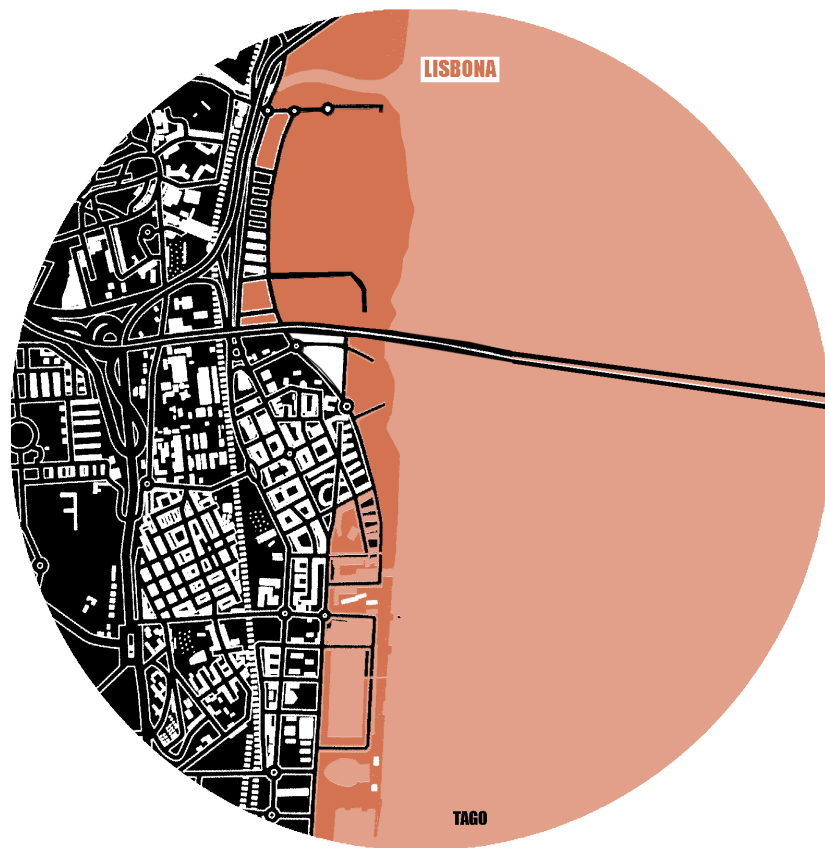
destinatari: comunità, cittadini, imprese, turisti

contesto: L'expo ha determinato una sorta di potente accelerazione per lo sviluppo della città e del Portogallo. Considerata da sempre una capitale un po' periferica nel contesto europeo, Lisbona dopo l'evento ottenne una posizione competitiva sulla scena internazionale proprio grazie alla riqualificazione di una grande zona industriale sulla riva del Tago. I terreni vennero finalmente bonificati e furono costruite infrastrutture e attrezzature espositive, pensate con l'obiettivo di essere riutilizzate anche dopo la conclusione dell'evento. Proprio il rapporto con l'acqua del fiume è stata una delle chiavi di interpretazione e di progettazione di questo piano di riqualificazione. Il bordo del fiume ospita la zona dell'Expo e il corso d'acqua diventa l'interlocutore per i singoli interventi a scala architettonica: i padiglioni, le strutture di servizio, ma anche i giardini e gli spazi pubblici.

tempo: Nel 1991 Lisbona fu scelta come città ospitante dell'Expo. Oggi altre aree lungo il Tago sono state prese in considerazione nei piani di rinnovo urbano, come l'area del Parque de Tejo e Trancao, oppure quella su cui sorge il Maat, divenuto il simbolo della rinascita della capitale portoghese.

funzione: sociale, simbolica, economica, strategica, ambientale

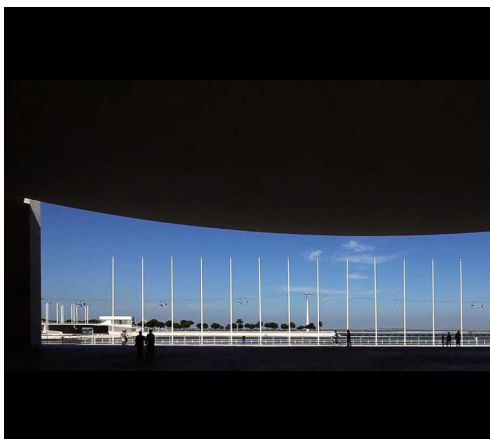
tipologia di intervento architettonico: riqualificazione e ri-funzionalizzazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici.





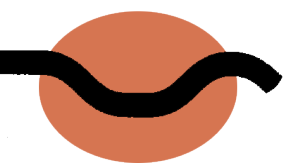
**dilatazione verso il
fiume**

**Pubblico &
Privato**



rigenerare





WIEN DANUBE

emittente: Privato – SEG Stadterneuerungs- und Eigentumswohnungsgesellschaft m.b.H;

Zaha Hadid Architects

messaggio: Nuovi quartieri abitativi

codice: rinnovare, riqualificare

mezzo: L'area si trova nel Nono distretto, Spittelauer Lande 23 di Vienna

destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: l'intervento si inserisce in un generale contesto di rinnovo urbano lungo le rive del Danubio avviato fin dagli anni Sessanta. La storia di Vienna è strettamente legata a quella del suo fiume. Con la creazione del canale New-Danube negli anni Settanta, si riuscirono a tener sotto controllo le numerose inondazioni. I bordi del Danubio da sempre sono stati la meta preferita dei costruttori insieme alla Municipalità, che dagli anni Ottanta iniziò ad introdurre nelle pianificazioni urbane anche le aree lungo il Danubio. UN-City, fu il primo progetto realizzato in questa prospettiva di rinnovo lungo le sponde del fiume. Ad esso seguì il progetto realizzato dagli inizi degli anni Novanta di Donau-City, una nuova area urbana di Vienna che si sviluppa interamente sulla riva sinistra del canale New-Danube.

tempo: le riflessioni progettuali circa lo sviluppo di Vienna in relazione al suo fiume iniziarono realmente con la realizzazione del progetto di Un-City nel 1980.

funzione: sociale, economica, strategica, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione e ri-funzionalizzazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, nuove funzioni.





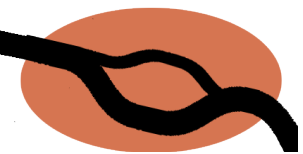
**dinamicità
ritmica**

**Zaha Hadid
Architects**



rigenerare





HAMBURG ELBE

emittente: Privato - Pubblico

messaggio: creazione di nuovi quartieri residenziali e uffici

codice: riconvertire, rivitalizzare, espandere

mezzo: L'area si trova nella sponda nord e il progetto in questione nella fotografia si rifa a quello di Perlenkette (collana di perle). Perlenkette è un insieme di nuovi edifici che si dipanano sulle aree dismesse di varia natura e dimensione; essi sono allineati a filiera e uniti, nel loro sviluppo lineare, dalla nuova passeggiata lungo l'Elba. Questa stessa filiera riconfigura l'affaccio della città su un tratto di sponda rimasto a lungo inaccessibile per la presenza di vecchi depositi e magazzini.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

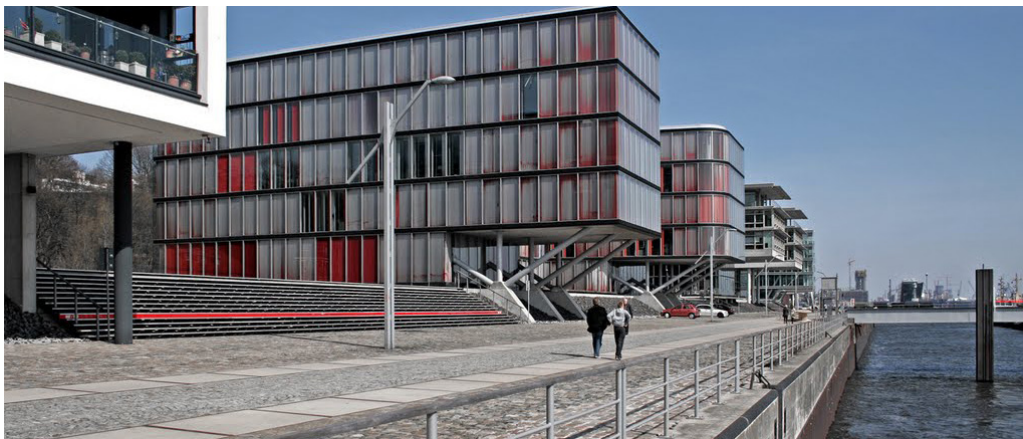
contesto: I primi interventi urbani ad Amburgo furono attuati con la creazione di una nuova parte di città: Hafenstadt. Dopo il primo recupero del complesso medievale dei magazzini, l'amministrazione comunale volle attuare un prolungamento del tessuto cittadino antistante il centro storico sulle rive dell'Elba, vicino al porto, e favorire un mix funzionale. A zone residenziali si alternano dunque zone per uffici. Il quartiere di Hafenstadt fece da cerniera fra le due parti della struttura urbana, le quali fino ad allora erano nettamente separate: la parte più antica del centro storico e la parte più commerciale del porto.

tempo: Nel 1990 si iniziò a ripensare all'area della città in cui sorgeva il complesso medievale dei magazzini di Speicherstadt. Il progetto HafenCity, che vede il suo termine ultimo nel 2025, fa parte di una strategia più ampia che vuole integrare le relazioni fra le nuove centralità a livello locale e il territorio preesistente a livello globale.

funzione: sociale, economica, strategica, funzionale, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione e ri-funzionalizzazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, nuove funzioni, riconversione funzionale, mitigazione del rischio idraulico.





**dinamicità
ritmica**

**Pubblico &
Privato**



espandere



FRANKFURT MHEINE

emittente: Privato - Westhafen Projektenwicklung GmbH

messaggio: creazione di nuovi quartieri

codice: riconvertire, rivitalizzare, riqualificare, espandere

mezzo: L'area si trova nella zona Ovest di Francoforte, dove sorge il porto costruito nel XIX secolo.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: Il progetto di riqualificazione urbana del Westhafen confermò la vocazione fluviale della città di Francoforte attraverso un intenso programma di edificazioni residenziali. L'area prevede una *mixité* funzionale con edifici commerciali e terziari, trasformando così il preesistente bacino d'acqua del porto in una composizione urbana unitaria. Solo dagli anni Novanta è partito il progetto di riqualificazione dell'area, per farne una zona residenziale con uffici e ristoranti e dove oggi transitano migliaia di persone al giorno. Il carattere funzionale dell'ex porto fluviale sembra però aver perso la sua potenza a causa della diminuzione del traffico mercantile. Di contro emerge il carattere rappresentativo del luogo, grazie ai nuovi interventi che pongono di nuovo in relazione i fronti della città con l'acqua.

tempo: Dagli anni Novanta è partito il progetto di riqualificazione dell'area, lungo il Meno e vicino al porto, per farne una zona residenziale con uffici completata nel 2015.

funzione: sociale, economica, strategica, funzionale,

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione e ri-funionalizzazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, porto, spazi pubblici, nuove funzioni, riconversione funzionale.





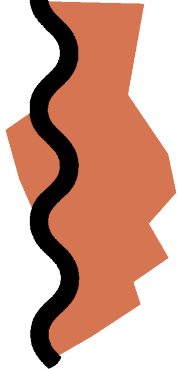
**andamento
estetico**

Privato



espandere





DUSSELDORF RHEINE

emittente: Pubblico - Stadt Dusseldorf; Atelier Fritsch Stahl Baum

messaggio: Il ritorno della città sul Reno; creazione di nuovi quartieri

codice: riconvertire, rivitalizzare, riqualificare

mezzo: L'area su cui sorge oggi il MedieHafen, ossia la sede di circa ottocento aziende, si trova dove un tempo c'era l'ex porto fluviale della città.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: Le strategie urbane operarono su due diversi fronti: da una parte si voleva ricostruire il centro storico attraverso un percorso pedonale che lo collegasse con le altre parti della città; dall'altra si cercava di ridefinire le sponde delle due parti di città affacciate sul Reno e riqualificare la parte dove sorgeva l'ex porto fluviale. Per far questo si introdussero nuove parti di città sulle sponde del fiume, come collanti fra i vari ambiti, impiegando però tipologie differenti ma riconoscibili attraverso la logica dei *landmark*. Quest'area difatti è stata oggetto di interesse di numerosi architetti; si trovano realizzazioni di Frank O. Gehry, David Chipperfield, Joe Coenen, Renzo Piano, Steven Holl e William Alsop.

tempo: Il progetto per il MedieHafen è stato completato nel 2010.

funzione: sociale, economica, strategica, funzionale,

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione e ri-funzionalizzazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, porto, spazi pubblici, nuove funzioni, riconversione funzionale.





**andamento
estetico**

Pubblico



rigenerare





ROTTERDAM

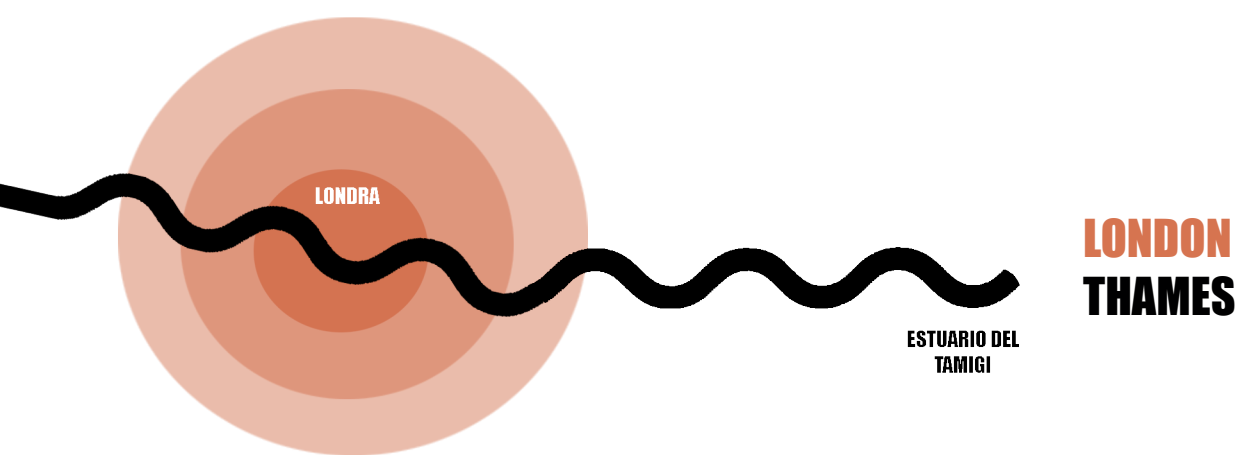
MADRID

PARIS

**LA VISIONE
TERRITORIALE**

LONDON

BILBAO



emittente: Pubblico e Privato

messaggio: creazione di spazi pubblici lungo il fiume

codice: accedere, riqualificare, riutilizzare, rinnovare, connettere

mezzo: Dagli anni Novanta nella zona dei Docklands e lungo la sponda meridionale del Tamigi si sono attuati interventi per rendere praticabili e percorribili lungo il fiume chilometri di rive, prima difficilmente accessibili e comunque destinate ad attività commerciali e portuali. La dismissione di tali funzioni ha permesso di rendere agibili moli e banchine, creando nuovi percorsi, passeggiate e luoghi di sosta.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: Nel 1997 il Department of Environment and Regions (DETR) incarica Richard Rogers di presiedere l'Urban Task Force per studiare casi europei e statunitensi di rigenerazione urbana, allo scopo di individuare e proporre indirizzi strategici per la capitale del Regno Unito. È nel 2004 però che prende avvio la visione di rendere Londra la capitale mondiale della sostenibilità con il London Plan. Questo è un piano strategico metropolitano composto da tre documenti principali che sintetizzano attraverso schemi di intervento le precedenti idee progettuali espresse da Rogers. In particolare uno dei tre, il Blue Ribbon Network (BRN) riguarda il piano del sistema delle acque del Tamigi. La strategia, che si estende per tutto l'estuario del fiume, fino alla foce, mira a donare alla città di Londra una rete di spazi urbani dell'acqua che possano offrire alla città sequenze di luoghi attivi ed attrattivi, spazi pubblici utili per l'ambiente

e la società. Obiettivo cardine delle politiche legate al BRN è proteggere, valorizzare e potenziare il funzionamento ecologico, la biodiversità ed il paesaggio del territorio metropolitano londinese proteggendo le rive fluviali vissute dall'uomo.

È quindi solo attraverso la creazione di una rete di spazi fluviali da connettere agli spazi pubblici della città che un gran numero di cittadini possono vivere, giocare e lavorare sull'acqua in modo sicuro e salutare. La finalità generale del nuovo Waterway Plan (2006-2011), che fa seguito al London Plan, preparato dall'Environment Agency per conto della River Thames Alliance, è quella di mappare e rinviare le attività ricreative e turistiche lungo il fiume secondo modalità che siano sostenibili e socialmente inclusive, con l'obiettivo di potenziare l'uso del fiume lungo il suo percorso a fini turistici anche nel suo tratto cittadino e contribuire a valorizzare la biodiversità, ovvero il patrimonio storico e culturale lungo il fiume.

tempo: Le riflessioni progettuali videro l'origine con il dossier di Richard Rogers e la prima attuazione con la riqualificazione dei Docklands alla fine degli anni Novanta e con la messa in valore delle rive con le Olimpiadi del 2012.

funzione: simbolica, sociale, ambientale, economica, infrastrutturale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, nuove funzioni, mitigazione del rischio idraulico, nuovi quartieri, attracchi fluviali.

In alto:

Il progetto proposto da Therry Farrel, The Parcklands Spatial Framework è quello di ripensare la vasta area compresa fra l'estuario del Tamigi e il mare, come una unica realtà che fa da prosecuzione all'area metropolitana urbana andando a creare una rete di spazi fluviali nell'ottica sostenibile.



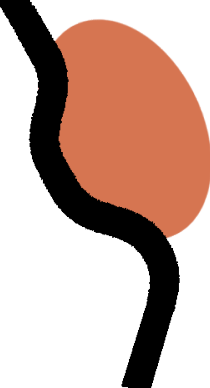
vegetazione
permeante

Pubblico



espandere





MADRID RIO

emittente: Pubblico; Municipalità di Madrid

messaggio: creazione di spazi pubblici lungo il fiume

codice: accedere, riqualificare, recuperare, interrare, sottrarre

mezzo: Nel 2005 parte il progetto di recupero delle sponde del Rio Manzanares a Madrid, nato in seguito alla necessità di interrare 6 km di autostrada in piena città che correvano accanto al fiume.

destinatari: comunità, cittadini

contesto: Il Madrid Río è un parco nato da un provvedimento emanato, tra il 2003 e il 2007, dall'amministrazione cittadina per interrare un tratto della M-30, un'arteria della circonvallazione cittadina costruita negli anni '70 parallelamente al fiume Manzanares. Gli interventi di regimazione delle acque hanno sottratto però al fiume la sua naturalità. La forte artificialità del parco e la grandiosità delle opere hanno generato costi di realizzazione e manutenzione molto alti e il territorio è stato sconvolto nel nome della creazione di nuovi spazi verdi. Di contro è stato tuttavia riscontrato un positivo impatto sociale ed un miglioramento della qualità della vita della popolazione.

tempo: Il progetto è partito nel 2005 ed è stato ultimato nel 2012.

funzione: simbolica, sociale, ambientale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, mitigazione del rischio idraulico.

In alto:

Il progetto proposto per Madrid che si estende per sei chilometri lungo il fiume Rio Manzanares. West 8, in collaborazione con MRIO arquitectos, una joint venture di tre aziende con sede a Madrid gestite da Ginés Garrido Colomero, ha progettato il piano generale per le sponde del fiume bonificate e la nuova area urbana.



**vegetazione
permeante**

Pubblico



interrare



emittente: Pubblico; Municipalità di Rotterdam, Governo; Investitori Privati

messaggio: riuso dei porti fluviali, modificazione dell'assetto urbanistico, creazione di spazi pubblici lungo il fiume, piano di espansione per la città nell'ex area portuale

codice: rivitalizzare, accedere, espandere, trasformare, connettere

mezzo: un caso particolare in questa ricca casistica di interventi sui fronti urbani fluviali è rappresentato dalla città portuale di Rotterdam, attraversata da un importante corso d'acqua.

Al centro di interessanti operazioni tese a ridare vitalità a zone, vi sono le aree dismesse vicino al porto della città, nella parte meridionale.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: Il progetto Kop van Zuid ha profondamente cambiato il volto di Rotterdam sul suo fiume. Il baricentro della vita cittadina è stato spostato in quest'area, producendo sensibili modificazioni sia nell'assetto urbanistico dell'area, con la costruzione di un nuovo ponte e la riapertura

al pubblico di vaste zone che prima ospitavano attività portuali e oggi sede di parchi pubblici; sia nell'immagine architettonica dei fronti che oggi si specchiano sul Maas. Quest'area divenne, fra gli anni Novanta e gli inizi del Duemila, una vera e propria officina di sperimentazione per la pratica architettonica lungo il fiume. Nella stessa area si trovarono a sperimentare Koolhaas, Piano, Foster, Un studio, Bolles + Wilson.

tempo: Nel 1986, il piano di Renewal of Rotterdam è stato presentato a Rotterdam e il progetto Kop van Zuid fu approvato dall'amministrazione della città nel 1989; Nel 1996 fu costruito il ponte Erasmus come simbolo del nuovo rinnovamento urbano, che offrì all'intera Rotterdam un collegamento migliore fra la nuova area in espansione e la parte esistente.

funzione: simbolica, sociale, ambientale, economica, infrastrutturale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, mitigazione del rischio idraulico.



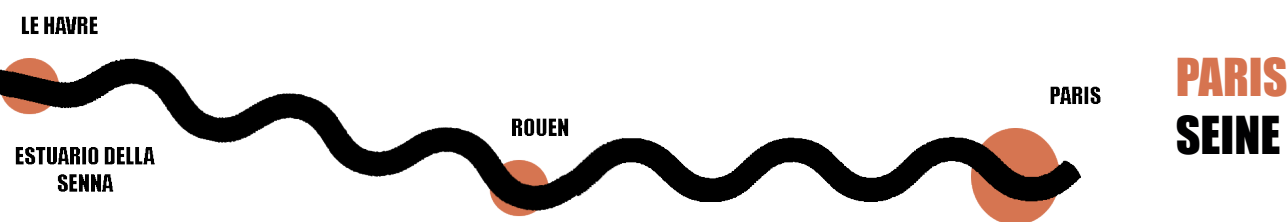
**infrastrutturazione
dell'acqua**

**Pubblico &
Privato**



connettere





emittente: Pubblico, Municipalità di Parigi, Governo; Privato, Grand Paris Express.

messaggio: Parigi sul mare, riuso dei porti fluviali, modificazione dell'assetto urbanistico, creazione di spazi pubblici lungo il fiume.

codice: espandere, accedere, trasformare, connettere

mezzo: A Parigi le direzioni dell'economia e della società si riflettono sull'immagine della città che si evolve a sua volta in base ad esse, prefigurando nuovi ordini funzionali in alternativa al centro con un sistema di spazi lungo le piane fluviali della Senna. L'espansione della città, nel corso del tempo, segue sempre più l'asse del fiume dall'intera regione dell'Ile de France fino a Le Havre, la cittadina che sorge all'altezza della foce.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: Il Grand Paris, il piano strategico del 2008 emanato sotto il mandato di Sarkozy, pone al centro dei suoi obiettivi proprio la valorizzazione dello spazio fluviale nella capitale francese. Al centro del *rapport d'étude*, la Senna viene messa in valore come patrimonio ambientale da conservare e da fruire attraverso una adeguata infrastrutturazione; predisponendo strategie in termini di sostenibilità economica, l'intero corridoio fluviale da Parigi a Le Havre diverrà più sostenibile. Un corridoio, dalle qualità ecologiche, che è stato predisposto ad uno sviluppo economico, sociale e culturale, già messo in atto dai primi anni Novanta. Dopo la riflessione del Grand Paris, avviata da Antoine Grumbach,

le maggiori città disposte sul questo corridoio fluviale insieme a tutti gli stakeholder, gli operatori economici e turistici, lo Stato e i porti sono entrati in cooperazione con un'unica ambizione: sviluppare l'asse fluviale e incentivare, nelle logiche di pianificazione territoriale, dinamiche legate alla navigazione fluviale per strutturare una rete di attività legate al territorio. "Reinventer la Seine", dopo il concorso "Reinventer Paris", è un invito del 2016 – ed ancora in atto – a presentare idee e progetti innovativi da realizzare in 41 siti lungo il tratto di fiume che va dal centro cittadino parigino fino all'estuario nella zona di Le Havre, passando per Rouen. La Valle fluviale rappresenta un corridoio economico, sociale e culturale che conta circa 15 milioni di abitanti e 7 milioni di posti di lavoro, comprende grandi agglomerati urbani, dà struttura ad una fitta rete di unità urbane e rappresenta un legame essenziale che apre la "città globale" di Parigi fino al mare.

tempo: Le strategie di Parigi sul mare furono messe in atto con il dossier di Antoine Grumbach presentato nel 2008 al presidente Sarkozy. Ancora oggi sono in atto le riflessioni da parte della Società du Grand Paris Express.

funzione: simbolica, sociale, ambientale, economica, infrastrutturale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, nuove funzioni, mitigazione del rischio idraulico, nuovi quartieri, attracchi fluviali.

In alto:

Reinventer la Seine, mappa dei 41 siti, distribuiti da Parigi fino a Le Havre, 2016.



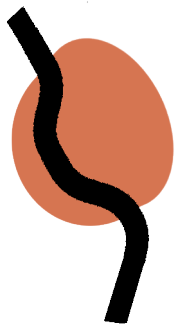
**infrastrutturazione
dell'acqua**

**Pubblico &
Privato**



espandere





BILBAO NERVION

emittente: Pubblico, Municipalità di Bilbao, Governo; Privato, Bilbao Metropoli 30, Bilbao Ria 2000

messaggio: Rinascita di una città portuale-fluviale, modificazione dell'assetto urbanistico, creazione di spazi pubblici lungo il fiume, ampliamento del porto

codice: riconvertire, accedere, trasformare, espandere, trasformare

mezzo: La trasformazione dell'area di Abando Ibarra sul fiume Nervion, rappresenta un esempio emblematico per la modalità di relazione morfologica fra la città e il fiume.

destinatari: comunità, cittadini, imprese

contesto: La città prima delle trasformazioni aveva dovuto contrastare la disastrosa alluvione del fiume nel 1980 e soprattutto l'inquinamento e la contaminazione subita negli anni precedenti dalle acque del fiume e dei suoi affluenti, a causa degli sversamenti indiscriminati da parte delle industrie; quest'ultimo fattore è stato favorito dalla scarsa consapevolezza ambientale da parte delle autorità dell'epoca. In questo contesto si trovarono ad operare le autorità madrilene e quelle basche. Si partì da una ristrutturazione territoriale delle infrastrutture, da un riordino economico del settore terziario, e da una riconversione industriale. L'obiettivo era quello di arrivare ad una città a misura d'uomo e destinata ad accogliere visitatori provenienti da tutto il

mondo. Il primo *step* fu la bonifica, finanziata dal settore pubblico; poi la zona industriale della città fu razionalizzata e sistemata in un altro ambito della città; infine il fiume fu valorizzato come una vera e propria rete di spazi pubblici.

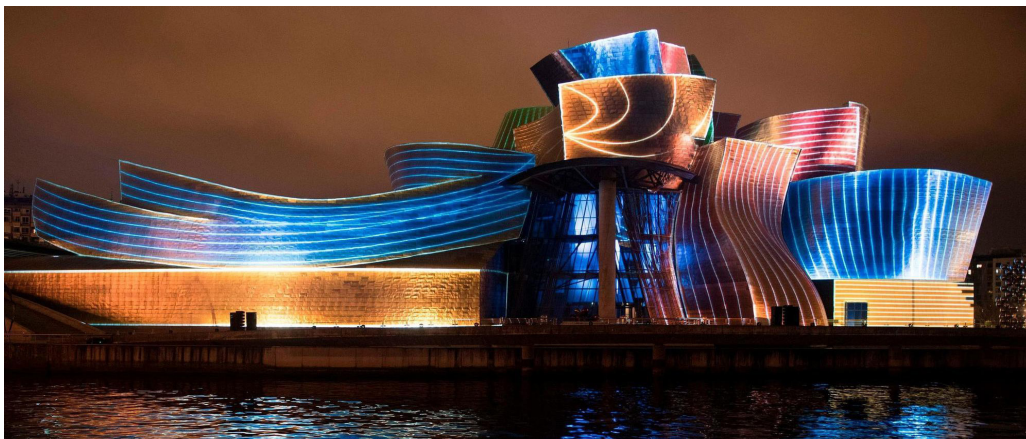
Tutte le operazioni condotte su quest'area hanno riaperto un dialogo con l'acqua, utilizzando sia gli strumenti dell'architettura, sia quelli dell'ingegneria idraulica, sia quelli della landscape architecture.

tempo: La disastrosa alluvione del 1980 innescò un processo di totale e autentica rigenerazione urbana ed economica da parte dell'amministrazione. La nuova Bilbao nacque però ufficialmente nel 1991 con la creazione dell'associazione Bilbao Metropoli 30, per volontà del sindaco della città, della Provincia e del Governo basco con 30 soci nel comune impegno a rilanciare la città.

Nel 1997 venne inaugurato il Museo di Frank Gehry, il quale divenne il simbolo di questo rinnovo urbano lungo il fiume.

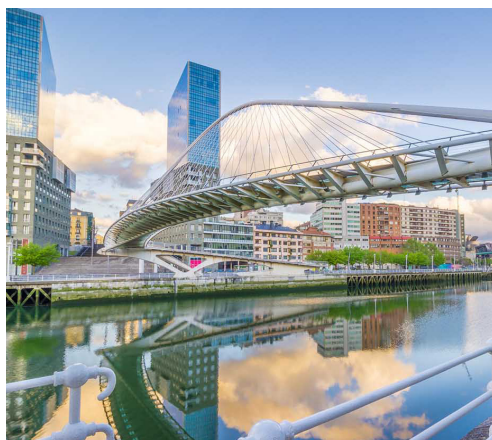
funzione: simbolica, sociale, culturale, ambientale, economica, infrastrutturale

tipologia di intervento architettonico: riqualificazione delle rive del fiume, nuovi accessi al fiume, spazi pubblici, nuove funzioni, mitigazione del rischio idraulico, nuovi quartieri, attracchi fluviali.



**omogeneità
morfologica**

**Pubblico &
Privato**



attrarre





Bilbao - Nervion



Bordeaux - Garonne



Valencia - Turia

inizio riflessione progettuale

1980

1984

1985

1988

1989

1980

Wien - Danube



1985

Paris - Seine



Lyon - Rhone



Rotterdam - Nieuwe Maas





Frankfurt/Main - Main



Barcelona - Besos



Düsseldorf - Rhine



Zürich - Limmat

1990

1992

1994

1995

1997

2003

2005

Hamburg - Elbe



Basel - Rhine



London - Thames



Lisbon - Tago



**progetti e
riflessioni in corso**

Madrid - Rio



ANALOGIE CONCETTUALI

STRATEGIE PROGETTUALI

		La continuità del fronte			
Analogie concettuali		i landmarks	dinamicità ritmica	la dilatazione verso il fiume	l'andamento estetico
puntuale e lineare	rigenerare				
	attrarre				
lineare	accedere				
	addurre				
puntuale	interrare				
	espandere				
rete di interventi	connettere				

Lo spazio del paesaggio fluviale

la vegetazione
inclusiva

l'accessibilità

la continuità
con la città

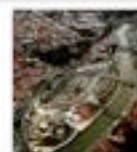


La visione territoriale

la vegetazione
permeante

l'infrastrutturazione
dell'acqua

l'omogeneità
morfologica



IN MOVIMENTO

Parte Quinta

Retorica dell'immagine fluviale



Il processo della standardizzazione visiva

“ in fondo in ogni visitazione dei luoghi portiamo con noi questo carico di già vissuto e già visto, ma lo sforzo che quotidianamente siamo portati a compiere, è quello di ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine; non tanto per rivedere con occhi diversi, quanto per la necessità di orientarsi di nuovo nello spazio e nel tempo.

Luigi Ghirri, *Paesaggio italiano*, 1989

Riflessioni conclusive

L'indagine visiva sull'immagine della città sul fiume, svolta in questa tesi, ha dimostrato che le trasformazioni materiali ed immateriali succedutesi nel lungo corso della storia risultano necessarie all'interno del tessuto urbano. La riflessione affrontata circa gli spazi e i fronti lungo il fiume ha messo in evidenza la necessità di rileggere l'evoluzione della città europea partendo dalla genesi del legame fra l'urbe e il suo corso d'acqua e procedendo in questa analisi attraverso la lettura dell'immagine e della rappresentazione di tale rapporto. La rilettura di questa porzione lineare di città da un'altra angolatura e la riorganizzazione del pensiero architettonico riguardo alla grande tematica della rigenerazione di quest'ambito urbano, autentico laboratorio da circa quarant'anni di processi di rinnovo urbano, sono state condotte tramite la percezione visiva delle immagini prima e le analogie visive poi. Questi strumenti sono stati utilizzati in quanto solo l'immediatezza dell'immagine e della rappresentazione possono restituire il valore di un'architettura e colmare la perdita di un contatto diretto.

In un mondo composto di immagini, all'interno di un'esperienza sempre meno tangibile, risulta fondamentale trovare un modo per inserire questo metodo all'interno dei processi architettonici, instaurando un processo di inventariazione e catalogazione fisica, nonché mentale, del grande patrimonio culturale che sta sostituendo la realtà. L'approccio semiotico ha voluto restituire una dignità all'immagine, nobilitarla, accostarla agli altri strumenti progettuali necessari alla fase compositiva. La scelta operativa di impiegare solo il repertorio iconografico di immagini, piuttosto che quello architettonico di piante, prospetti e sezioni, ha fatto risaltare diversità, peculiarità ed analogie visive materiali ed immateriali¹.

Il potere indiscusso dell'immagine risiede proprio nella sua dignità documentativa nel processo cognitivo-conoscitivo di cui si serve l'architettura. Pensare attraverso le immagini l'architettura rappresentata lungo il fiume ha potuto riportare *a distanza* nel tempo e nello spazio un testo visivo e individuare i contenuti fenomenici e non che non sarebbero potuti emergere attraverso un'analisi prettamente architettonica.

Infatti, una pianta, un prospetto – nella loro attribuzione oggettiva – non riescono a restituire con immediatezza anche la dimensione immateriale, il carattere percettivo, le risonanze emotive. Fred Rush affermava che le dimensioni storiche, sociali e politiche dovevano altresì essere prese in considerazione nella trattazione dell'architettura ed il mezzo per attuare questa conoscenza era l'esperienza percettiva². Quando però viene meno quell'esperienza percettiva a causa di una distanza spazio-temporale, la fruizione dello

¹ Per materiale e immateriale si intende propriamente la messa a sistema, tramite l'approccio semiotico, di tutte quelle trasformazioni prodotte entrambe dall'uomo. La prima si riferisce alle modificazioni succedutesi nella cultura architettonica e nella pratica progettuale; le seconde si riferiscono invece alla dimensione del sensibile, alla percezione che l'uomo ha avuto nel tempo, al variare sociale nei confronti di quest'ambito della città.

² Cfr. F. RUSH, *On architecture*, Routledge, New York, 2009, p.37.

spazio e la sua comprensione possono essere restituite dall'immagine, dall'esperienza *a distanza*.

È proprio l'immagine che attua l'indagine cognitiva-conoscitiva, e che riconsegna i contenuti materiali ed immateriali del testo visivo nel quale l'architettura lungo il fiume è rappresentata.

La semiotica dell'architettura rappresentata lungo il fiume è constatata in questa ricerca ha colto attraverso i testi visivi – dalla pittura alla fotografia – **da una parte la sintassi figurativa**, la retorica, i valori intrinseci ed estrinseci delle trasformazioni nel tempo, dall'altra **l'iconicità dell'immagine della città sul fiume**. In quest'ultima peculiarità è racchiusa la potenza espressiva dello strumento e del suo valore narrativo, inteso come capacità di descrivere cognitivamente un luogo non vissuto in prima persona.

La sintassi figurativa e l'iconicità

Le immagini analizzate dal Quattrocento fino ad oggi, sono le finestre attraverso le quali ci si è posti in relazione con i fronti fluviali e la loro iconicità ha permesso di entrare certamente in connessione con il contenuto e ha offerto allo stesso tempo una precisa interpretazione dello stesso a causa di una precisa restituzione. Tuttavia, questa qualità soggettiva, desunta dal processo semiotico e propria di ogni fronte urbano sul fiume, oggi non è più riscontrabile nelle immagini. Siamo di fronte ad un processo di assimilazione, di standardizzazione visiva in cui l'immagine di una città europea sul fiume è prodotta in maniera analoga rispetto ad un'altra.

Le dimensioni analoghe del progetto

Dall'immagine contemporanea dei fronti fluviali si è potuto constatare che da quarant'anni la pratica architettonica ha preso come autentico laboratorio quest'ambito di città attuando processi di rinnovo urbano.

Dalla lettura dei testi visivi che fanno riferimento agli spazi lungo il fiume si è però rilevato un linguaggio comune a tutte le esperienze progettuali analizzate; un linguaggio oggettivo privo di un valore soggettivo.

Le immagini hanno evidenziato innanzitutto le dimensioni analoghe sulle quali agisce il progetto di architettura:

- a scala architettonica, sulla facciata del manufatto architettonico che si attesta sull'acqua;
- a scala urbana, propriamente sul fronte cittadino che si riversa lungo il corso d'acqua per l'intero passaggio nel tratto urbano;
- a scala territoriale, sul paesaggio antropico e fluviale dall'attraversamento urbano fino alla foce.

Tre ambiti fisici strettamente connessi, diversi fra loro per forma, estensione, scala, che in alcuni casi si integrano e si sovrappongono fra di loro. Secondo la lettura dei testi visivi si ha: a scala architettonica, la tendenza ad immaginare facciate sull'acqua che mirano soddisfare una velleità estetica piuttosto che un'esigenza funzionale; a scala urbana la modalità operativa comune è la soluzione del parco fluviale: un esito formale ampiamente impiegato in quanto ritenuto il nuovo strumento per la conservazione e la valorizzazione della risorsa naturale fiume³.

Infine a scala territoriale il fiume è da considerare come un mezzo per un'ampia visione che estende il suo raggio d'azione oltre la città, che viene intesa come tappa di attraversamento del corso d'acqua in un lungo percorso verso la foce. Di conseguenza il fiume viene investito dalla complessità di una pianificazione a grande scala in cui la risorsa naturale e la fonte energetica diventano infrastruttura al pari delle altre. In questa prospettiva sussistono e subentrano numerose questioni, economiche e politiche,

³ Tuttavia con il parco non si aggiunge un nuovo segno all'interno della città, attraverso un processo adduttivo, bensì si elabora nella vita contemporanea un paesaggio già esistente, per riappropriarsi della natura e soddisfare la ritrovata coscienza ambientale della società.

**La frammentazione
dell'intervento unitario**

gestionali e ambientali, che la pratica architettonica si predispone a soddisfare secondo i propri strumenti; allo stesso modo la città tramite il fiume attua la sua grande visione territoriale sul mare. Per rendere questa immagine, quasi utopica, si predispongono così grandi progetti territoriali senza escludere al loro interno interventi a scale minore.

In realtà sono proprio questi grandi progetti, concepiti per creare idealmente una continuità di episodi passati, presenti e futuri, a non creare una gerarchia dell'immagine e una chiarezza visiva; il risultato è spesso una frammentazione dell'intervento unitario. Il fiume non può essere modellato e rinchiuso in strategie economiche e territoriali. Si deve superare quella dualità di natura-artificio che il fiume porta in sé nella sua natura geografica e – come detto in precedenza – ammettere il sistema di diversità fra il dinamismo dell'elemento naturale e la permanenza della città in quanto architettura costruita.

In questo sistema di diversità proprio la natura dinamica e mobile del fiume dovrebbe suggerire come intervenire sulla dimensione fissa dell'architettura o suggerire un approccio di conoscenza del territorio e di rinuncia a soluzioni formali preconfezionate. Se non si ammette la specificità dell'ambiente naturale ci si avvia in un processo destinato al fallimento. Un metodo vincente potrebbe essere ri-partire dal dato contestuale; troppo spesso ci si affida a codici, paradigmi, buone pratiche, strategie, approcci proattivi, principi fissi, senza entrare nel merito di ogni singolo contesto.

**La necessità di un
lessico e non un
linguaggio comune**

Volgendo lo sguardo alle immagini prese in esame si sono pertanto apprese le tendenze comuni che verosimilmente parlano lo stesso linguaggio, ma si è anche constatato una mancanza di una sintassi, un lessico proprio. L'inventariazione visiva ha creato un repertorio di immagini di città sul fiume, una iconoteca che vuole arrivare a definire non un linguaggio standard, bensì un lessico strumentale, un breve glossario visivo da utilizzare volta per volta, caso per caso nella pratica architettonica.

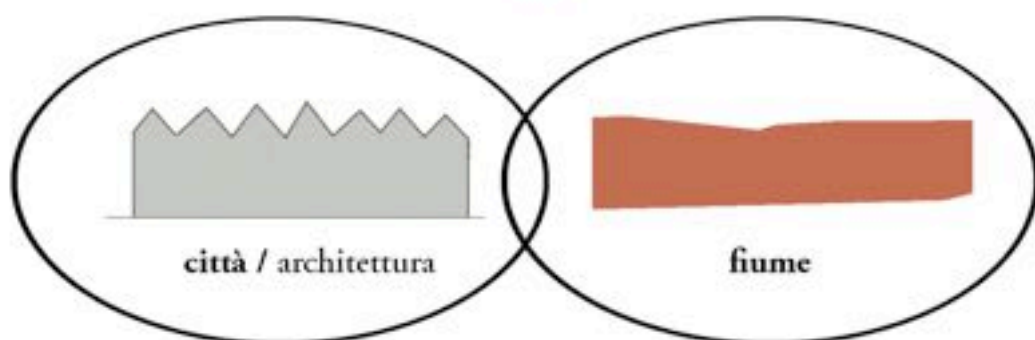
Ci si ostina a trovare un linguaggio comune per attuare la pratica architettonica in questo particolare porzione di città, nonostante non possa esistere un approccio unico che procede attraverso categorie che ignorano le specificità e stravolgono il dato ambientale e il suo valore.

Si deve allora ripartire da un lessico idoneo, emerso dal testo visivo e frutto dell'iconoteca di immagini creata, che, attraverso l'approccio semiotico, sia in grado di ottenere tanti linguaggi quanti sono gli interventi da effettuare sul fiume.

In questa maniera gli esiti possono essere infiniti, così come diverse sono le configurazioni dello spazio in cui si è chiamati ad agire. L'immagine nella storia ci riporta oggi a vedere con i nostri occhi quella iconicità fluviale, quel valore di senso caratteristico di ogni luogo che è ben rappresentato dalla sua qualità figurativa, che a sua volta è ancora davanti ai nostri occhi nel testo visivo.

In definitiva non si tratta di vedere oltre e con nuovi occhi, quanto di riconoscere la necessità di creare un linguaggio ogni volta nuovo, nello spazio e nel tempo.

Immagine



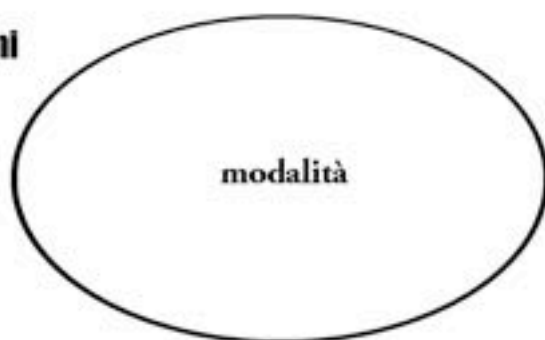
città / architettura



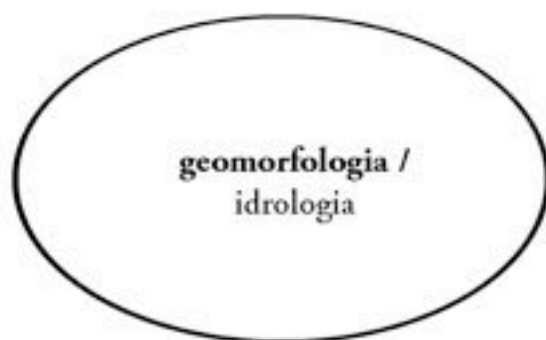
fiume



configurazioni
spaziali



configurazioni
naturali



Breve glossario visivo per la pratica architettonica

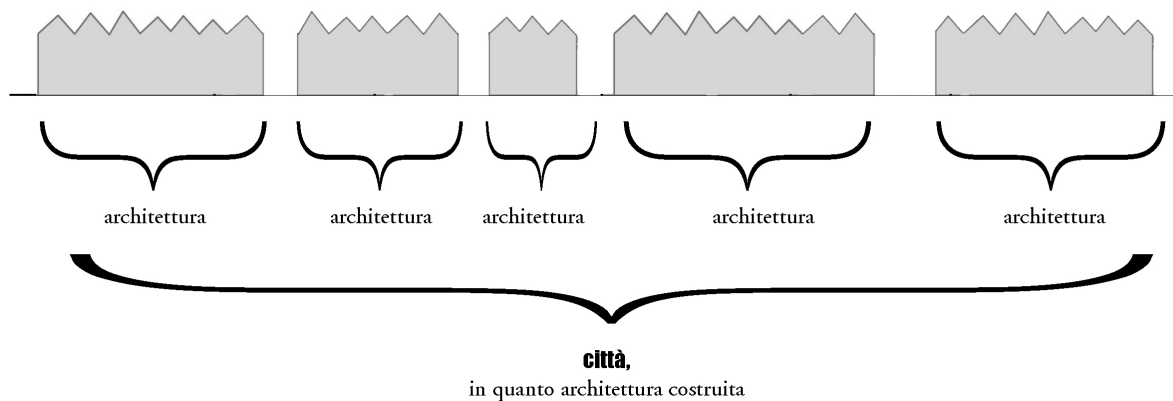
Le voci che compongono questo glossario hanno una ampiezza diversa in rapporto alla complessità e all'importanza dell'argomento trattato. Alcune delle voci sono dotate di una breve descrizione e di immagini o solo di disegni che ne ritraggono visivamente il contenuto.

Le voci che compongono il glossario sono state selezionate secondo il sistema di diversità propria della natura del fiume, la quale, come ribadito nella parte conclusiva, dovrebbe suggerire un approccio di conoscenza del territorio e di rinuncia a soluzioni formali già note.

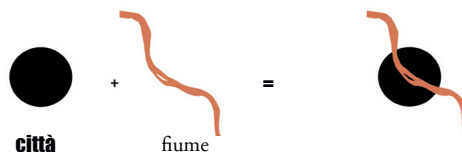
Immagine

architettura s. f. [dal lat. **architectura**]. – **1.** L'arte di formare, attraverso mezzi tecnicocostruttivi, spazi fruibili ai fini dei bisogni umani: edifici, autostrade, ponti o altre opere di ingegneria, giardini e anche monumenti (obelischi, colonne onorarie, ecc.), considerati nella loro funzione spaziale.

città. - Centro abitato di dimensioni demografiche non correttamente definibili a priori, comunque non troppo modeste, sede di attività economiche in assoluta prevalenza extra-agricole e soprattutto terziarie, e pertanto in grado di fornire servizi alla propria popolazione e a quella di un ambito più o meno vasto che ne costituisce il bacino d'utenza (o area d'influenza). La c. è uno degli elementi umani dello spazio geografico: in particolare un elemento insediativo e un elemento economico; è, o può essere, anche un elemento politico (perché sempre vi si concentrano almeno alcune attività di governo, da quelle locali a quelle nazionali o internazionali), e, ancora, un elemento culturale, sia in quanto luogo elettivo della produzione di cultura sia in quanto sede di beni culturali accumulatisi nel tempo. Da tale molteplicità di funzioni si evince l'importanza della c. e si comprende come essa risulti uno degli elementi-guida dell'organizzazione dello spazio.

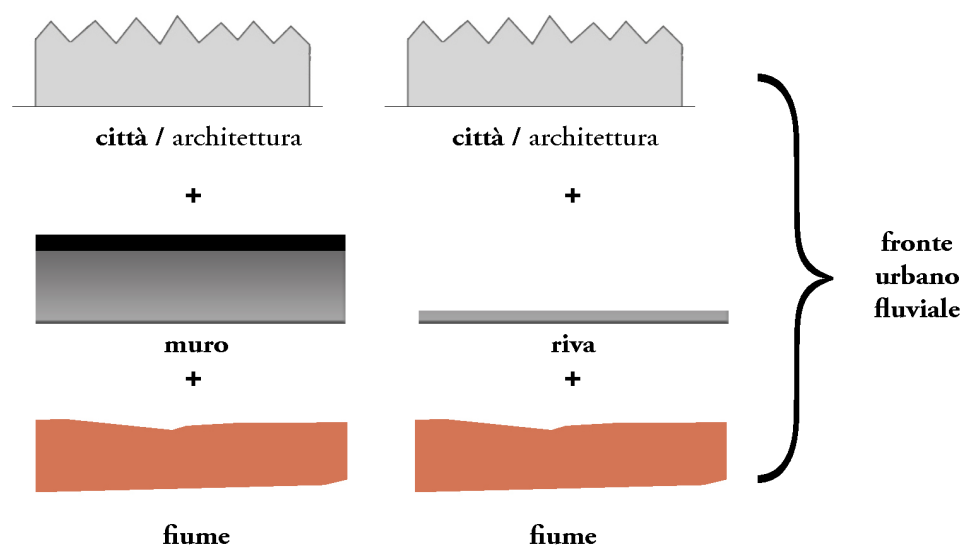
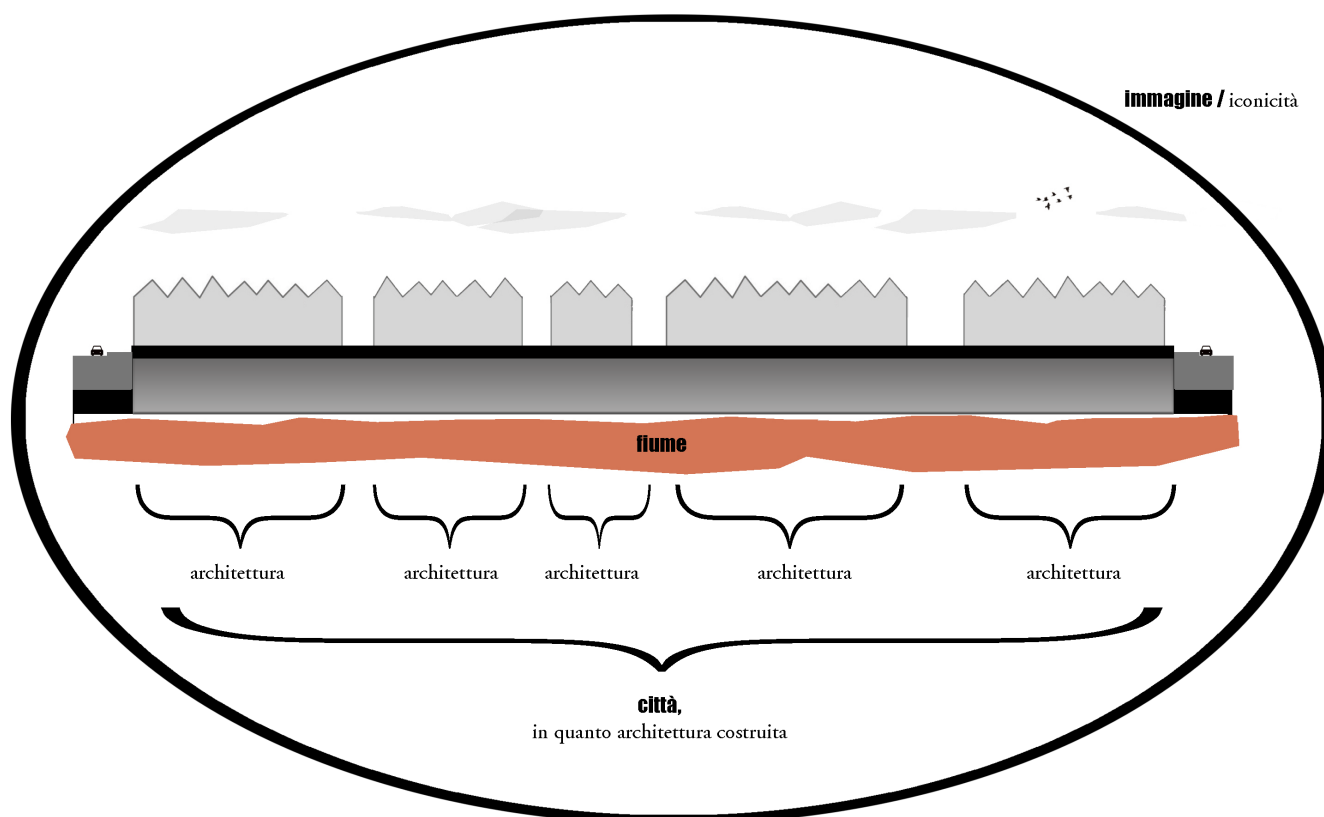


fiume s. m. [lat. flumen, der. di **fluire** «scorrere»]. – **1.** Corso d'acqua continuo, con portate più o meno costanti e in cui, pur potendo esistere tratti a forte pendenza, prevale il fondo a pendenza dolce e senza notevoli irregolarità.



iconicità s. m. [der. di **iconico**]. – Nel linguaggio della filosofia e della semiologia, il fatto che un segno sia non arbitrario, ma rassomigliante all'entità che rappresenta.

immagine (letter. **imagine**) s. f. [dal lat. **imago -ginis**]. – **1. a.** Forma esteriore degli oggetti corporei, in quanto viene percepita attraverso il senso della vista, o si riflette – come realmente è, o variamente alterata – in uno specchio, nell'acqua e sim., o rimane impressa in una lastra o pellicola o carta fotografica.



Configurazioni naturali

GEOMORFOLOGIA

àlveo s. m. [dal lat. *alveus*, affine ad *alvus*: v. *alvo*]. Parte di terreno occupata dalle acque di un corso o di uno specchio d'acqua (torrente, ruscello, fiume, canale, lago, ecc.); può essere naturale o artificiale o anche naturale limitato artificialmente (quando il livello delle acque è notevolmente variabile, si distingue un a. di magra e un a. di piena; la parte soggetta solo ai massimi livelli si chiama *golena* nei fiumi e *gronda* nei laghi).



fóce s. f. [lat. *faux faucis* «gola»]. Parte terminale di un corso d'acqua che s'immette nel mare, in un lago, o in altro corso d'acqua.



dèlta s. m. [dal nome della lettera gr. (*delta* maiusc.), già usato dai Greci per indicare la regione delle foci del Nilo, con allusione alla sua forma triangolare], invar.

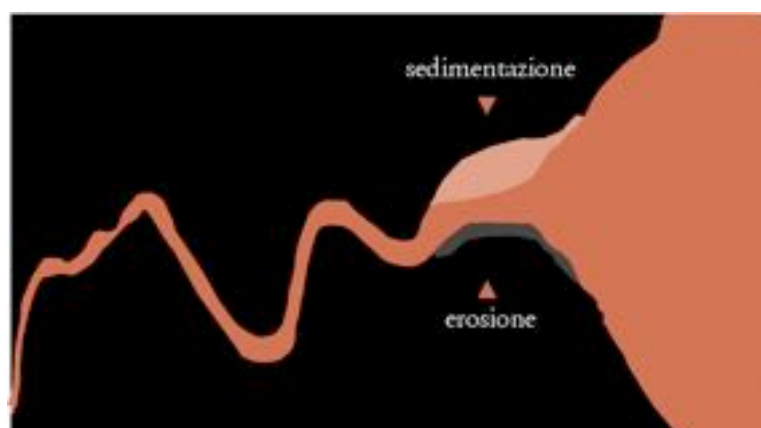
Deposito di materiali detritici generalmente minuti, formati dai fiumi allo sbocco in mari chiusi, con maree poco sensibili e deboli correnti litoranee (d. *marini*), o in ampî bacini lacustri (d. *lacustri*), dovuto essenzialmente alla diminuzione di velocità delle acque: ha forma di triangolo più o meno regolare, col vertice a monte, percorso dal fiume diviso in varî rami divergenti a zampa d'oca.

estüàrio s. m. [dal lat. *aestuarium*, der. di *aestuar* «ribollire», detto del mare; propr. «luogo dove le acque si agitano»]. – Tipo di foce fluviale svasata a imbuto, caratteristica delle coste dei mari aperti e degli oceani, molto favorevole alla navigazione e sede spesso di importanti avamposti; se ne attribuisce la forma caratteristica agli effetti erosivi dell'onda di marea e dell'onda di riflusso.

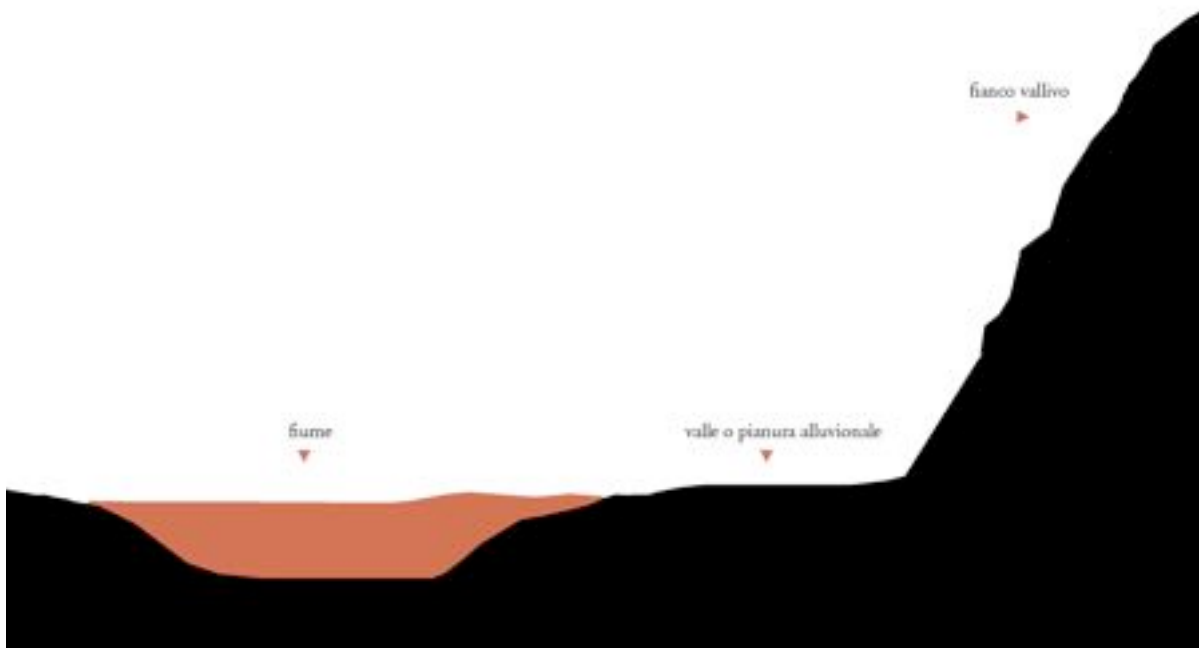
àrgine s. m. [dal lat. volg. arger -gris, per il classico agger -gris]. – 1. a. Terrapieno che serve a contenere le acque di piena di un corso d'acqua; in partic.: a. in frodo, costruito in prosecuzione diretta della sponda di un corso d'acqua; a. maestro, costruito a notevole distanza dal letto; a. in golena, quello che, compreso tra il letto e l'argine maestro, può essere sommerso nelle piene più forti. A. trasversali (detti anche repellenti o pennelli), particolari opere di difesa contro la corrosione delle sponde dei fiumi, realizzate con ammassi di blocchi di pietra o di prismi di calcestruzzo, che si protendono dalle sponde verso l'alveo. b. Per estens., riparo dalle acque, anche diversamente costruito



erosióne s. f. [dal lat. erosio -onis, der. di erodere «erodere»]. – 1. a. Genericam., in geografia fisica, l'azione abrasiva esercitata in vario modo sulla parte superficiale della litosfera dagli agenti naturali, ossia vento (e. eolica o corrasione), fiumi (e. fluviale), mare (e. marina o abrasione), ghiacci (e. glaciale o esarazione), ecc.; e. continentale, quella che ha luogo su tutte le terre emerse a causa dell'azione combinata degli elementi meteorici e delle acque correnti; e. dilavante, determinata sul suolo dall'acqua meteorica prima di radunarsi in un solco di deflusso; e. incanalata o progressiva, determinata dalle acque fluenti in un alveo; e. laterale, che si manifesta particolarmente sulle rive di un corso d'acqua a largo letto; e. regressiva o risaliente, che si manifesta lungo i corsi d'acqua in senso inverso al loro decorso; e. anormale, quella in cui si manifestano anche fenomeni chimici, come per es. nell'e. carsica. Usato assol., cioè non seguito da alcuna specificazione, il termine indica le azioni abrasive esercitate dalle acque di scorrimento superficiale (fiumi, torrenti). **Contr. sedimentazione.**



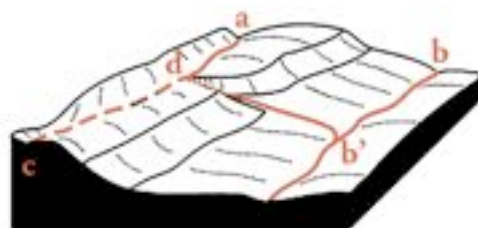
alluvionale agg. [der. di alluvione]. – 1. Di alluvione, originato da alluvione. Con usi specifici, in geografia fisica e geologia: depositi a., quelli lasciati dalle acque correnti allorché si verifica una diminuzione della loro capacità di trasporto: sono tipicamente costituiti da elementi di varia grandezza deposti gradatamente, per dimensioni decrescenti, sia in senso verticale sia in senso orizzontale; fase a., o di deiezione, fase durante la quale un corso d'acqua deposita il materiale che trasporta; pianure a., pianure originatesi per riempimento di depressioni, dovuto a deposito di materiali alluvionali.



IDROLOGIA

acqua (ant. **àqua**) s. f. [lat. **aqua**]. – **1.** Composto chimico di formula H_2O (costituito cioè di idrogeno e ossigeno in rapporto di 2:1), diffuso in natura nei suoi tre stati d'aggregazione: solido, liquido e aeriforme; nel linguaggio corrente s'intende in genere l'acqua allo stato liquido, che per la sua abbondanza sulla superficie terrestre e negli organismi viventi fu dagli antichi considerata uno dei quattro elementi... e acque superficiali sono dette **dilavanti** o **selvagge** se scorrenti senza sede propria, **incanalate** nel caso contrario, come sono le **a. fluviali**, **lacustri**, **palustri** (di fiume, di lago, di palude).

affluente Corso d'acqua che versa le sue acque in un altro maggiore; si distinguono a. di destra e a. di sinistra, a seconda che sbocchino sulla destra o sulla sinistra idrografica del fiume principale. Per estensione, si dice anche di ghiacciaio che sbocca in altro maggiore.



bacino idrografico(o imbrifero). L'area della superficie terrestre nella quale le acque meteoriche scolano tutte verso un unico solco di scarico, detto solco d'impluvio (fiume), o un determinato recipiente (lago, inghiottitoio). Il b. è delimitato da una linea spartiacque perimetrale, può essere provvisto di bacini minori dipendenti e può avere condizioni morfologiche e soprattutto di pendenza assai variabili. L'insieme dei solchi d'impluvio elementari che lo formano dà luogo alla rete idrografica.

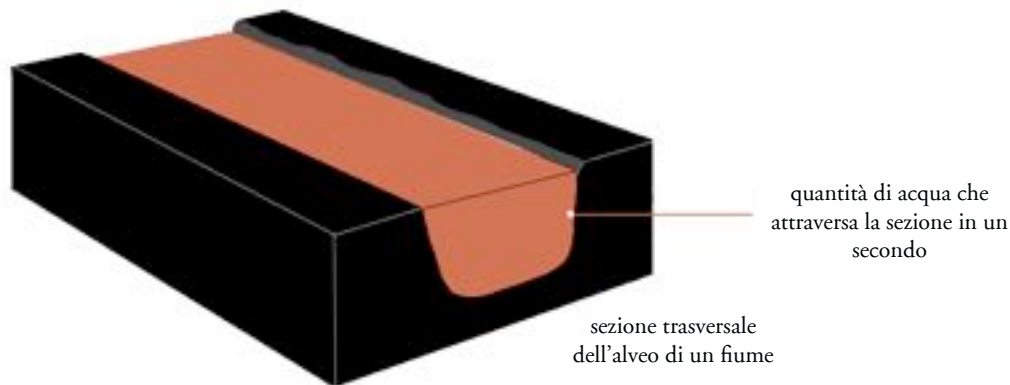
Si veda anche l'Apparato normativo.

meandro In geologia, tipica morfologia degli alvei fluviali, caratterizzata da una serie di sinuosità disposte in successione per lo più regolare, presente lungo i tratti di corsi d'acqua che scorrono nelle parti basse delle pianure alluvionali e nelle piane costiere e deltizie.



Portata – magra morbida piena

Si definisce portata solida di un f. la quantità di sedimenti che passa in una sezione trasversale del f. nell'unità di tempo; mentre la portata liquida è il volume d'acqua che il f. convoglia attraverso una sezione sempre nell'unità di tempo. La portata liquida varia nel tempo: si distinguono, infatti, una portata media, una minima (magra) e una massima (piena), che individuano così il regime fluviale. Quest'ultimo dipende da diversi fattori (clima della regione attraversata, dimensioni del bacino, geologia dell'area, vegetazione ecc.). Il rapporto tra il deflusso fluviale e l'afflusso meteorico nel bacino, riferito al medesimo tempo, individua il coefficiente di deflusso, molto variabile da un f. all'altro. Di conseguenza, mentre nelle regioni umide i f. nell'arco dell'anno presentano una portata minima e una massima, conservando quindi sempre un certo deflusso, in quelle aride e iperaride gli alvei sono asciutti per la maggior parte dell'anno e solo dopo piogge violente l'acqua può raggiungere in breve livelli di piena, riuscendo così a trasportare masse ingenti di sedimenti.



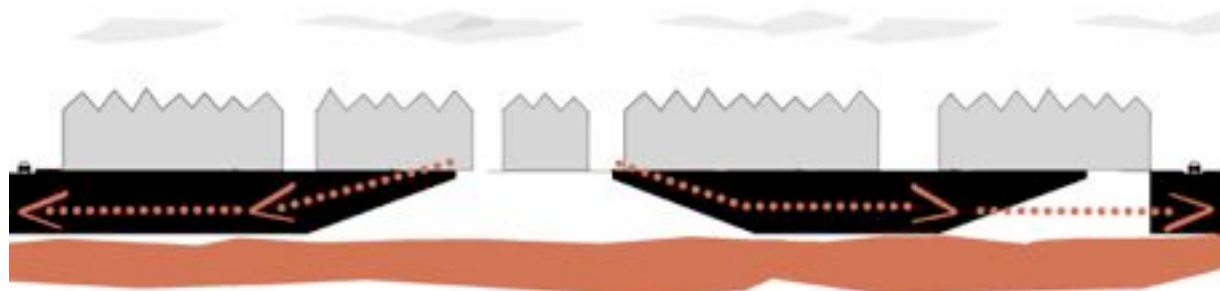
Reticolo idrografico



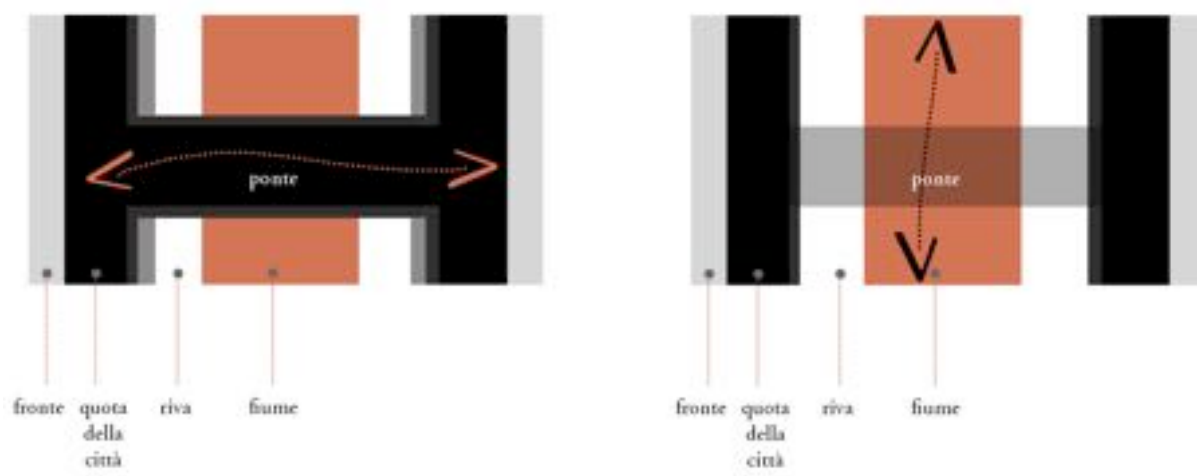
Nel dettaglio è rappresentato il Reticolo Idrografico della Regione Lazio.

Configurazioni spaziali

accessibilità s. f. [dal lat. tardo **accessibilitas** -atis]. – L'essere accessibile, possibilità di facile accesso.



attraversaménto s. m. [der. di **attraversare**]. – L'atto, il fatto di attraversare, di passare cioè trasversalmente, da un lato all'altro: a. di un fosso; **nell'a. del fiume**; anche il luogo dove si attraversa: a. pedonale, parte della carreggiata di una strada, delimitata da apposite segnalazioni (per lo più larghe strisce bianche parallele, dette zebre, da cui la denominazione di a. zebrato), riservata all'attraversamento dei pedoni; a. a raso, incrocio a livello di due vie di comunicazione (per es., di una ferrovia con una strada ordinaria). Anche, l'attraversare un luogo percorrendolo in senso longitudinale: limiti di velocità nell'a. dei centri abitati.



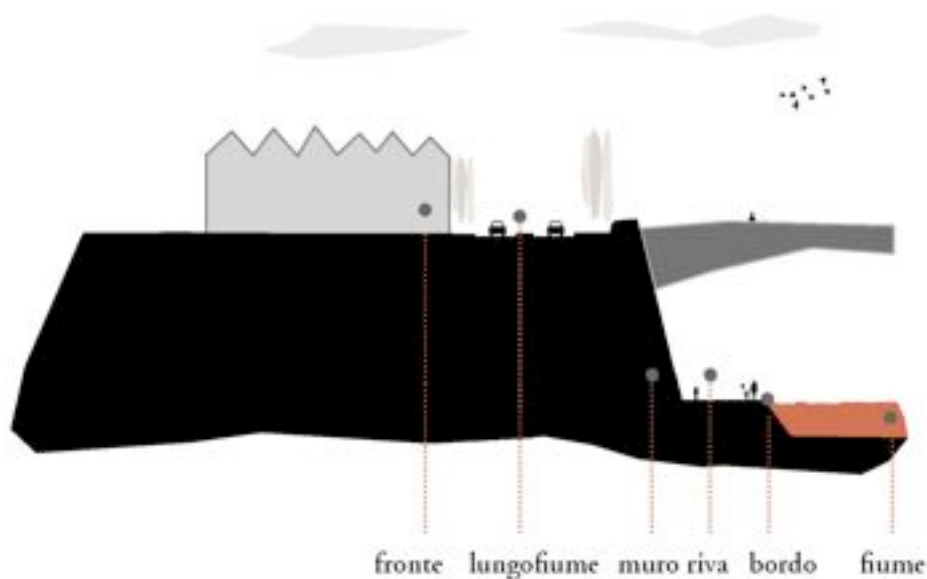
bórdo s. m. [dal germ. **bord**]. – **1.** Ciascuno dei due fianchi, diritto e sinistro, di un galleggiante, e precisamente la parte che sta al disopra dell'acqua, per tutta la sua lunghezza.

frónte s. f. o m. [lat. frons- frontis]- **2.** La parte davanti di varie cose, quella cioè rivolta verso chi guarda. In partic.: **a.** Facciata di un edificio: **un palazzo con f. porticata.**

linea s. f. [dal lat. **linea**, der. di **linum** «lino²»; propr. «filo di lino»]. – **1. a.** Ente geometrico che si estende nel senso della sola lunghezza, e che può essere matematicamente definito indipendentemente dalla sua materiale esistenza nonché da una eventuale rappresentazione grafica;... **b.** In senso più astratto, movimento, traiettoria, sviluppo di qualche cosa in una determinata direzione: la l. d'una strada, **d'un fiume**.

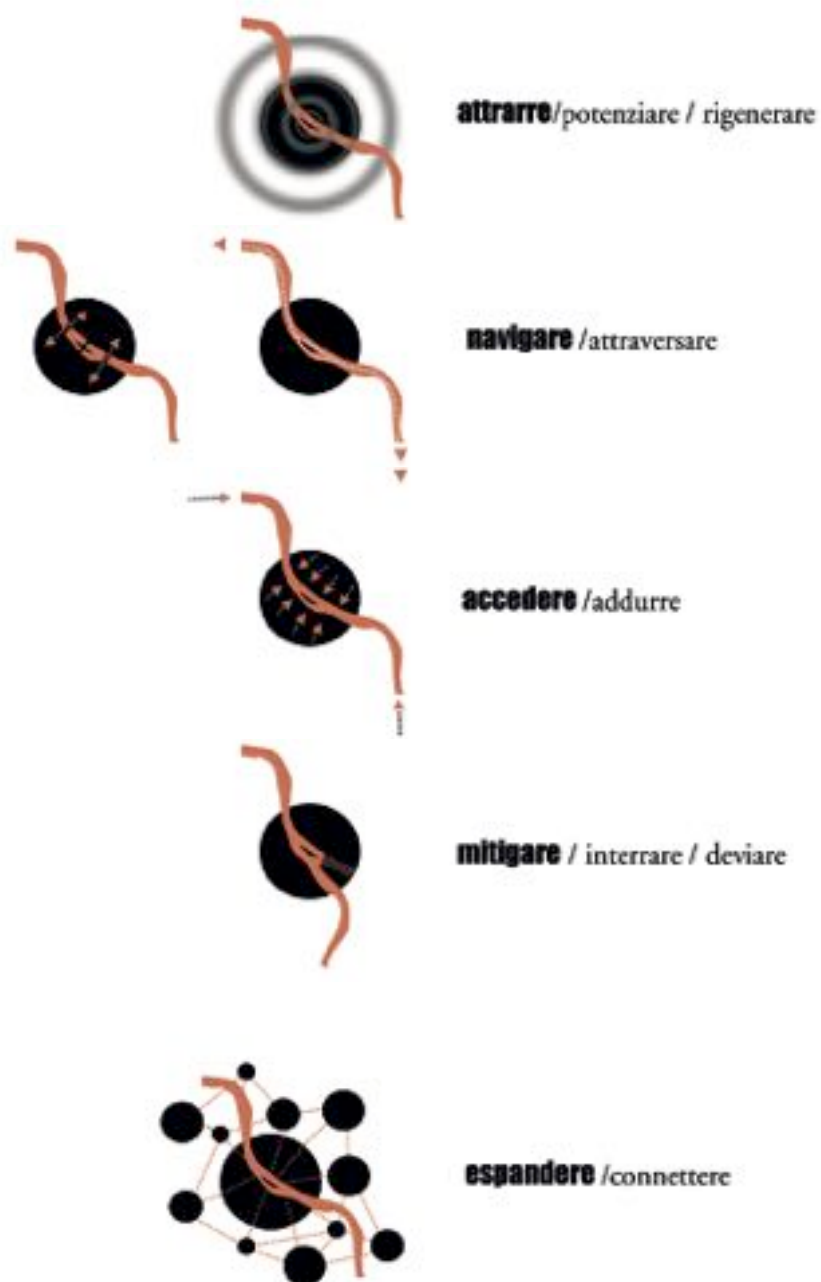


lungofiume s. m. [comp. della prep. lungo e fiume] (pl. -i). – Via che, in un centro abitato, segue la riva di un fiume e ha perciò un lato libero da costruzioni; secondo il nome del fiume, i lungofiumi prendono denominazioni particolari: *lungarno*, *lungotevere*, *lungadige*, ecc.



MODALITÀ

Modalità /fruire / percepire
l'immagine della città sul fiume



Apparato normativo: Politiche di gestione delle Acque in Europa

L'apparato normativo qui riportato di seguito si riferisce sia alle politiche più in generale concernenti al concetto di Ambiente, sia alle politiche di sviluppo e di gestione in materia di acqua e più specificatamente del bacino idrografico¹ fluviale.

1972: Dichiarazione delle Nazioni Unite sull'AMBIENTE

Dichiarazione delle Nazioni Unite alla Conferenza “su L'Ambiente Umano” tenutasi a Stoccolma da 5 a 16 giugno 1972, che ha considerato il bisogno di prospettive e principi comuni al fine di ispirare e guidare i popoli del mondo verso una conservazione e miglioramento dell'ambiente umano.

1972: Ambiente e Unione Europea

La Politica dell'Unione Europea in materia di ambiente risale al Consiglio europeo tenutosi a Parigi nel 1972, in occasione del quale i capi di Stato o di governo hanno dichiarato la necessità di una politica comunitaria in materia di ambiente.

1980: Prima direttiva sulle acque sotterranee

Il quadro normativo UE per le acque sotterranee cominciò ad essere costruito alla fine degli anni '70 con l'adozione della direttiva sulla protezione delle acque sotterranee dall'inquinamento provocato da certe sostanze pericolose. Tale direttiva fornisce un quadro per la protezione delle acque sotterranee che richiede la prevenzione della immissione (diretta o indiretta) di inquinanti ad elevata priorità nelle acque sotterranee e la limitazione della immissione nelle stesse acque sotterranee di altri inquinanti al fine di evitare l'inquinamento conseguente.

1987: Introduzione del titolo «Ambiente» all'interno dell'Atto unico europeo

L'Atto unico europeo del 1987 ha introdotto un nuovo titolo «Ambiente», che ha costituito la prima base giuridica per una politica ambientale comune finalizzata a salvaguardare la qualità dell'ambiente, proteggere la salute umana e garantire un uso razionale delle risorse naturali. Le successive revisioni dei trattati hanno rafforzato l'impegno della Comunità a favore della tutela ambientale e il ruolo del Parlamento europeo nello sviluppo di una politica in materia.

¹ La Direttiva 2000/60/CE in materia di acque, stabilisce che i singoli Stati Membri affrontino la tutela delle acque a livello di “bacino idrografico” e l'unità territoriale di riferimento per la gestione del bacino è individuata nel “distretto idrografico”, area di terra e di mare, costituita da uno o più bacini idrografici limitrofi e dalle rispettive acque sotterranee e costiere.

In ciascun distretto idrografico gli Stati membri devono adoperarsi affinché vengano effettuati: un'analisi delle caratteristiche del distretto; un esame dell'impatto provocato dalle attività umane sullo stato delle acque superficiali e sotterranee; un'analisi economica dell'utilizzo idrico.

Relativamente ad ogni distretto, deve essere predisposto un programma di misure che tenga conto delle analisi effettuate e degli obiettivi ambientali fissati dalla Direttiva, con lo scopo ultimo di raggiungere uno “stato buono” di tutte le acque entro il 2015 (salvo casi particolari espressamente previsti dalla Direttiva).

I programmi di misure sono indicati nei Piani di Gestione che gli Stati Membri devono predisporre per ogni singolo bacino idrografico e che rappresenta pertanto lo strumento di programmazione/attuazione per il raggiungimento degli obiettivi stabiliti dalla direttiva.

Nel dettaglio per la tesi, l'apparato normativo si rifà dunque alle aree che interessano il fiume e la città contenute all'interno di un determinato bacino idrografico, individuato dalla Direttiva di riferimento.

1991: Direttiva sulle acque reflue

La direttiva sulle acque reflue urbane concerne la raccolta, il trattamento e lo scarico delle acque reflue urbane, nonché il trattamento e lo scarico delle acque reflue originate da taluni settori industriali. Essa ha lo scopo di proteggere l'ambiente dalle ripercussioni negative provocate dai summenzionati scarichi di acque reflue.

1991: La Direttiva di Nitrati sulla qualità delle acque

La direttiva Nitrati mira a proteggere la qualità delle acque in Europa prevenendo l'inquinamento delle acque sotterranee e superficiali provocato dai nitrati provenienti da fonti agricole e favorendo l'uso di corrette pratiche agricole.

1992: Il Quinto Programma di azione a favore dell'Ambiente

Il Quinto programma di azione a favore dell'ambiente si propone di trasformare il modello di crescita della Comunità Europea, per promuovere uno sviluppo sostenibile. Il programma affronta i problemi ambientali (quali i cambiamenti del clima, l'inquinamento delle acque, la gestione dei rifiuti) ma è anche inteso a creare nuove relazioni fra gli operatori che intervengono nel settore dell'ambiente. Per mettere a fuoco l'azione, rispetto ai precedenti programmi, il Quinto programma ha identificato alcuni temi e obiettivi ambientali prioritari sino al 2000 e ha evidenziato cinque settori chiave con un importante impatto sull'ambiente in cui è particolarmente importante inserire la dimensione ambientale.

1993: Il trattato di Maastricht

Il trattato di Maastricht ha fatto dell'ambiente un settore ufficiale della politica dell'UE, introducendo la procedura di codecisione e stabilendo come regola generale il voto a maggioranza qualificata in seno al Consiglio.

1993: Il trattato di Amsterdam

Il trattato di Amsterdam ha stabilito l'obbligo di integrare la tutela ambientale in tutte le politiche settoriali dell'Unione al fine di promuovere lo sviluppo sostenibile.

1998: La direttiva sull'acqua potabile

La direttiva sull'acqua potabile stabilisce gli standard relativi all'acqua potabile. Ha lo scopo di tutelare la salute pubblica dagli effetti negativi derivanti dalla contaminazione delle acque destinate al consumo umano, garantendone la salubrità e la pulizia.

2000: La direttiva quadro sulle Acque

La direttiva quadro sulle acque dell'Unione europea 2000/60/CE, adottata nel 2000, introduce un approccio pionieristico alla tutela delle risorse idriche sulla base di formazioni geografiche naturali: i bacini idrografici.

Inoltre, stabilisce scadenze precise e fissa il 2015 come termine ultimo entro il quale tutte le acque europee dovranno essere in buone condizioni. Le acque europee sono

sotto pressione. Le acque dolci sono sottoposte a sempre maggiore stress a causa delle attività economiche, della crescita della popolazione e dell'urbanizzazione in tutta Europa. In assenza di un intervento più deciso, il 47% delle acque di superficie dell'UE non raggiungerà il buono stato ecologico entro la scadenza del 2015. Circa il 25% delle acque sotterranee presenta un cattivo stato chimico a causa delle attività umane. Lo stato chimico del 40% delle acque di superficie è sconosciuto, a dimostrazione del fatto che il monitoraggio in molti Stati membri è inadeguato.

2006: La direttiva sulle acque sotterranee

La direttiva promuove lo sviluppo dei primi piani di gestione dei bacini fluviali (2009-2015). Gli Stati membri sono stati invitati a fissare dei “valori soglia” (standard di qualità) entro la fine del 2008, pertanto saranno determinate delle caratteristiche specifiche riguardanti le acque sotterranee. L'attuazione efficace dell'insieme del quadro normativo europeo dipenderà notevolmente dal miglioramento degli scambi tra Stati membri, settori e discipline diversi.

2007: La direttiva sulle alluvioni

La Direttiva Europea n. 2007/60/CE del 23 ottobre 2007, come è noto, intende istituire “un quadro per la valutazione e la gestione dei rischi di alluvioni, volto a ridurre le conseguenze negative per la salute umana, l'ambiente, il patrimonio culturale e le attività economiche ...” (art.1).

2008: La direttiva sugli standard di qualità ambientale in relazione alle acque

La presente direttiva fissa standard di qualità ambientale (SQA) in relazione alla presenza nelle acque superficiali di sostanze o di gruppi di sostanze identificate come inquinanti prioritari in ragione del rischio significativo che presentano per l'ambiente acquatico o da esso generato.

Le sostanze prioritarie sono definite dalla direttiva 2000/60/CE (o direttiva quadro in materia di acque). Trentatré sostanze sono state specificate dalla decisione 2455/2011/CE ed ulteriori 12 dalla direttiva modificativa 2013/39/UE. Tali sostanze comprendono i metalli quali il cadmio, il piombo, il mercurio ed il nichel e i loro composti, quali il benzene, gli idrocarburi policiclici aromatici (IPA) nonché diversi pesticidi.

2009: Il trattato di Lisbona

Il trattato di Lisbona pone come scopo quello di «combattere i cambiamenti climatici» ed è divenuto un obiettivo specifico con quello del perseguimento dello sviluppo sostenibile nelle relazioni con i paesi terzi.

2012: Il piano di salvaguardia delle risorse idriche

Il piano per la salvaguardia delle risorse idriche europee individua gli ostacoli a una migliore gestione delle acque, offre soluzioni concrete e stabilisce l'agenda della politica dell'acqua dell'UE per gli anni a venire.

Il modello per la salvaguardia delle risorse idriche dell'UE, normato all'interno della Direttiva quadro in materia di acque 2000/60/CE, indica la via da seguire fino al 2020. Questa principale legislazione europea del settore, prevede la gestione coordinata dei bacini fluviali, anche se comporta la partecipazione di più paesi. La direttiva ha inteso garantire la qualità delle risorse idriche dell'UE entro il 2015.

Ad oggi la direttiva 2000/60/CE è stata recepita in Italia, ad esempio, attraverso il decreto legislativo 3 aprile 2006, n.152. Il decreto legislativo, con l'art. 64 ha ripartito il territorio nazionale in 8 distretti idrografici e prevede per ogni distretto la redazione di un piano di gestione, attribuendone la competenza alle Autorità di distretto idrografico. Nell'attesa della piena operatività delle Autorità di distretto, il decreto legge n. 208 del 30 dicembre 2008 convertito con modificazioni in Legge 27 febbraio 2009, n. 13, recante Misure straordinarie in materia di risorse idriche e di protezione dell'ambiente, stabilisce che l'adozione dei Piani di gestione avvenga a cura dei Comitati Istituzionali delle Autorità di bacino di rilievo nazionale, integrati dai componenti designati dalle regioni il cui territorio ricade nel distretto a cui si riferisce il piano.

L'obiettivo è far sì dunque che dal 2020 in poi, gli europei possano disporre di sufficienti risorse idriche di qualità. La politica dell'Unione Europea dovrà però essere integrata con una politica mondiale di gestione delle acque integrata con una visione di ampio respiro che ristabilisca standard di qualità ambientali non solo a livello di acqua, ma anche di aria, volti più in generale alla riduzione di emissioni di CO₂, di gas serra e di inquinamento.

**Riferimenti Iconografici &
Riferimenti Bibliografici**

Immagini di città sul fiume

I riferimenti iconografici e i riferimenti bibliografici seguono l'organizzazione delle tre sezioni della tesi: *Istruzioni per l'uso*, che si riferisce propriamente allo strumento critico evinto dalla teoria semiotica; *A distanza*, che prende in considerazione i testi visivi – cartografie, pitture e fotografie – dal Quattrocento al Novecento; ed infine *In movimento*, in cui si analizzano le immagini dei progetti realizzati dagli anni Ottanta ad oggi. Si riporta inoltre l'elenco dei testi a carattere generale necessari per un adeguato approccio critico sull'argomento trattato.

Riferimenti Iconografici ISTRUZIONI PER L'USO

Parte Prima

Carattere percettivo dell'immagine

- Superstudio, *Il Monumento Continuo - Grand Hotel Colosseo*, 1969, fotomontaggio, in G. PETTENA, *Superstudio, 1966-1982: storie, figure, architettura*, Electa, Milano, 1982, p. 34.
- Luigi Ghirri, *Cimitero di San Cataldo*, foto di Luigi Ghirri in G.DURBIANO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli editore, Roma, 2003, p.87.
- Jacob & Macfarlane, *Cité de la Mode*, foto di Nicolas Borel, James Ewing and Roland Halbe in www.jakobmacfarlane.com/en/project/701/, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Elliott Erwitt, *Paris*, foto di Elliot Erwitt in A.GOPNIK, *Elliott Erwitt's Paris*, teNeues, New York, 2010, p. 129.
- Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Incredulità di San Tommaso*, in M.C.TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, L' Erma di Bretschneider, Roma, 2007, p.332 .
- Steven Holl, *Acquerello*, in S.HOLL, J.PALLASMAA, A.PEREZ-GOMEZ, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishing, San Francisco, 2006, p.86.

Riferimenti Bibliografici ISTRUZIONI PER L'USO

Parte Prima

Carattere percettivo dell'immagine

G. BASILICO, G.MORPURGO, I.ZANNIER, *Fotografia e Immagine dell'architettura*, Grafis Industrie Grafiche, Bologna, 1980.

W.BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

M.CARBONE, A.C.DALMASSO E E.FRANZINI, *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Mimesis

Edizioni, Milano-Udine, 2013.

L.CASSANELLI, *Linguaggi visivi Storia dell'Arte Psicologia della percezione*, Multigrafica Editrice, Roma, 1988.

L.CORRAIN, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Progetto Leonardo, Bologna, 2002.

R.DE LUCA, *Teorie della Vita Quotidiana*, Editori Riuniti, Roma, 1979.

O. GILBERTO, *L'acqua nel paesaggio urbano*, in *Folia di Acer : rivista di architettura del paesaggio, cultura dell'ambiente e informazione editoriale*, n.4, Il Verde Editoriale, Varese, 1989.

S.HOLL, J.PALLASMAA, A.PEREZ-GOMEZ, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishing, San Francisco, 2006.

E.HUSSERL, *Ricerche logiche, I. Prolegomeni a un logica pura. Prima ricerca. Seconda ricerca. II. Terza ricerca. Quarta ricerca. Sesta ricerca*, Il saggiatore, Milano, 1968.

K.LYNCH, *The image of city*, MIT University Press, Cambridge, 1960.

T.MALDONADO, *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino, 1974.

M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 2007.

M.MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

G.D.NERI, *Prassi e conoscenza*, Feltrinelli, Milano, 1966.

J.PALLASMAA, *Touching the World-architecture, hapticity and the emancipation of the eye*, European Association for Architectural Education News Sheet, Chania, 2005.

A.PEREZ-GOMEZ, *Architecture and the Crisis of Modern science*, MIT Press, Cambridge-London, 1983.

J.PIAGET, *Epistémologie génétique et recherche psychologie*, Puf, Paris, 1957.

F.RUSH, *On architecture*, Routledge, New York, 2009.

R.VENTURI, D.S.BROWN, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT University Press, Cambridge, 1977.

L.WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968.

A. ZAERA, *A conversation with Steven Holl* in "El Croquis: Steven Holl 1986-2006", n. 78/93/108, El Croquis Editorial, Madrid, 2003.

Riferimenti Iconografici A DISTANZA

Parte Seconda

Sulla genesi delle città dipinte sul fiume

- *Il delta del Gange*, Bangladesh; *Il fiume Volga nei pressi della città Saratov*, Russia in www.focus.it/ambiente/natura/il-signore-dei-fiumi, ultima consultazione: dicembre 2017.

- *Ninive, presso Mossul, Iraq*, in *Egitto e Vicino Oriente*, Vol. XXII, Pisa University Press, Pisa, 2012, p. 32.
- Fig. 1.1.6 e Fig. 1.1.7 in E.GUIDONI, *Storia dell'Urbanistica. Il Duecento*, Laterza, Bari, 1982, p. 7-8.
- Leonardo Da Vinci, *Pianta di Imola*, 1502 ca. in D.POLI, *Contesti - Città, Territori, Progetti 2/2010. Il progetto territorialista*, Mondadori, Milano, 2010, p.38.
- Fig. 1.1.3.1 in R.BOFILL, *La città senza fine. Il disegno di Parigi*, Alinea, Firenze, 1995, p.54.
- Fig. 1.1.3.2 in www.wdl.org/en/item/14397/, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Fig. 1.1.3.3 in B.COWARD, *The Stuart Age: England, 1603–1714*, Taylor and Francis Ltd, London, 1980, p. 61.

Vedere e percepire a distanza: storia di una iconografia singolare dal Quattrocento

- Fig. 1.2.1 in V.CHARLES, *Vincent Van Gogh*, Parkston Press, London, 2011, p. 45.
- Fig.1.2.2, in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, p.46.
- Fig 1.2.1a in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, p.16.
- Fig. 1.2.1b in R.BORCHIA, O.NESCI, *Il paesaggio invisibile. La scoperta dei veri paesaggi di Piero della Francesca*, Il Lavoro Editoriale, 2008, pp.134.
- Fig. 1.2.1d in F.N.ARNOLDI, *Storia dell'arte*, Vol.II, Fabbri Editore, Milano, 1987, p. 289.
- Fig.1.2.1e in M.F.DUPUIS-TATE, *Rivières et paysages*, Éditions de La Matinière, Paris, 2003, p.260.
- Fig. 1.2.1h in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, pp. 54-55.
- Fig.1.2.1i in in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa,

Milano, 2003, p.262.

- Fig. 1.2.1l in in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, p.72.
- Fig. 1.2.1l in in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, p.72.
- Fig. 1.2.1m in G.BRIGANTI, *I vedutisti*, Electa, Milano, 1970, p. 65.
- Fig. 1.2.1n in G.BRIGANTI, *I vedutisti*, Electa, Milano, 1970, p. 102.
- Fig. 1.2.1o in M.F.DUPUIS-TATE, *Rivières et paysages*, Éditions de La Matinière, Paris, 2003, p.264.
- Fig. 1.2.1p in R. DUBBINI, *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.70.
- Fig. 1.2.1q in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, pp. 86-87.
- Fig. 1.2.1r in S.BORDINI, *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*, Nuova cultura, Roma, 2009, p. 183.
- Fig. 1.2.1u in M.F.DUPUIS-TATE, *Rivières et paysages*, Éditions de La Matinière, Paris, 2003, p.276.
- Georges Seurat, *Bagnanti ad Asnières*, in M.F. DUPUIS-TATE, *Rivières et paysages*, Éditions de La Matinière, Paris, 2003, p.283.
- Fig. 1.2.1t in M.F.DUPUIS-TATE, *Rivières et paysages*, Éditions de La Matinière, Paris, 2003, p.280.
- Fig. 1.2.1v in C.SISI, *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano, 1987, p.333.
- Fig. 1.2.1z in C.SISI, *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano, 1987, p.182.
- Fig. 1.2.1aa in F. CASTRIA MARCHETTI, G. CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003, p.109.
- Fig. 1.2.1cc in M.F.DUPUIS-TATE, *Rivières et paysages*, Éditions de La Matinière, Paris, 2003, p.281.

Riferimenti Bibliografici A DISTANZA

Parte Seconda

Sulla genesi delle città dipinte sul fiume

Vedere e percepire a distanza: storia di una iconografia singolare dal Quattrocento

L.B.ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Libro VIII, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1989.

L.BENEVOLO, *La città nella storia d'Europa*, Editori Laterza, Bari, 1999.

F. CASTRIA MARCHETTI, G.CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano, 2003.

G.CONTESSI, *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari, 1985.

G. DELEUZE, F.GUATTARI, *Mille Plateaux*, Les editions de Minuit, Paris, 1980.

C. DE SETA, *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Electa, Napoli, 1996.

C. DE SETA e D.STROFFOLINO, *L'Europa Moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di, Atti del Convegno (Napoli, 2000), Napoli 2001.

P. DE VECCHI, G.A.VERGAN, *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Silvana Editoriale, Milano, 2002.

G. DORFLES, *L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1968.

R. DUBBINI, *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.

ERODOTO, *Storie*, Libro I, Rizzoli, Milano, 1984.

L. FERRARI, *L'acqua nel paesaggio urbano: letture, esplorazioni, ricerche, scenari*, Firenze University Press, Firenze, 2005.

F.P.FIORE, *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Electa, Milano, 1997.

G.GLOTZ, *La cité grecque*, La renaissance du livre, Bruxelles, 1928.

E.H. GOMBRICH, *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi Editore, Torino, 1973.

V. GREGOTTI, *L'architettura di Cézanne*, Skira, Milano, 2011.

E.GUIDONI, *Storia dell'Urbanistica. Il Duecento*, Laterza, Bari, 1982.

M.HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in "Sentieri interrotti", La nuova Italia Editrice, Firenze, 1968.

W. HOLLAR, *The prospect of London and Westminster taken from Lambeth*, ristampato nelle due versioni (II, 1707), a cura della London Topographical Society, 1988.

M.IACCARINO, *L'immagine della città europea di Matthaus Merian*, Editori Laterza, Bari, 2009.

Y. JANVIER, "Vitruve et la geographia" in *Geographia Antiqua*, n.3-4, 1995.

C.KENNETH, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano, 1962.

K.MARX E F.ENGELS, *Opere*, vol. II Edizioni Riuniti, Roma, 1972.

G.MASSORBIO, P.PORTOGHESI, *L'immaginario architettonico nella pittura*, Editori Laterza, Bari, 1988.

L.MUMFORD, *The city in History*, Harcourt, Brace and World, New York 1961.

M.F.PALESTINO, *Spazi spugna. Esperienze di pianificazione e progetto sensibili delle acque*, Clean Edizioni, Napoli, 2014.

PALLADIO, *I Quattro libri dell'Architettura*, Libro II, Venezia Hoepli, Milano, 1980.

E.PANOFKY, *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962.

PLATONE, *Leggi*, Libro V, Rizzoli, Milano, 2005.

H.PIRENNE, *Le città nel Medioevo*, Editori Laterza, Bari, 2007.

C. RAVAGNATI, G.MOTTA, A.PIZZIGONI, *Architettura delle acque e della terra*, Franco Angeli Editore, Torino, 2006.

J. RYKWERT, *L'idea di città*, Adelphi Editore, Milano, 2002. S.ZORZI, *Il Paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Saggi Marsilio, Venezia, 1999.

M.P. VITRUVIO, *De Architectura*, Edizioni Studio Tesi, Milano, 1990.

S.ZORZI, *Il Paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Saggi Marsilio, Venezia, 1999.

Riferimenti Iconografici

Parte Terza

Semiotica della città sul fiume

- Fig.1 in E. N. ROGERS, *Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof*, in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Milano, 1958, p.157.
- Fig.2 in J.RENWALD, *Camille Pissarro*, Braun, Paris, 1963, p.45.
- Fig.3 in J.RENWALD, *Camille Pissarro*, Braun, Paris, 1963, p.53.

- Fig.4 in P. ORLANDI, *Visioni di città. Le fotografie fra indagine e progetto*, Moderna industrie grafiche, Bologna, 2004, p. 35.
- Fig.5 in I. ZANNER, *Architettura e fotografia*, Laterza, Bari, 1991, p. 6.
- Fig.6 in www.museedelaphoto.fr/?p=1707, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Fig.7 in <http://vergue.com/post/163/La-Seine-vue-du-Pont-neuf-1839>, ultima consultazione: dicembre 2017.

3.1 Itinerario visivo per analogie fotografiche

- Max Ernst, *Elemento:Acqua*, in *Una settimana di bontà o I sette elementi capitali*, in M.ERNST, *Una settimana di bontà o I Sette vizi capitali*, Mazzotta, Milano, p. 14.

La città sul fiume / La ville sur le fleuve

- a. in <http://theartofmemory.blogspot.it/2008/07/paris-et-le-daguerrotype.html>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in M.F. BONETTI, *L'Italia d'argento: 1839-1859 : storia del dagherrotipo in Italia*, Alinari, Firenze, 2003, p.241.

La quota della città / L'altitude de la ville

- a. in <http://flieschool.com/photographer/hippolyte-bayard>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in AA.VV., *Lungo il Tevere. Da Roma a Ostia, un percorso per immagini*, Bononia University Press, Bologna, 2009, p.33.

Le rive/ Le berges

- a. in <https://umdwritersbloc.com/2015/05/26/review-nga-presents-25-years-of-photography/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in P.BECCHETTI, *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri, 1857-1930*, Editore Colombo, Roma, 1998, p. 190.

Le facciate/ Façades

- a. in <http://passeurdsciences.blog.lemonde.fr/2017/01/25/ce-si-glacial-hiver-1879-80/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in P.BECCHETTI, *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri, 1857-1930*, Editore Colombo, Roma, 1998, p. 189.

I porti / Ports

- a. in <http://cartes-postales-en-series.e-monsite.com/album-photos/le-metropolitain/divers/l-usine-du-metro-quai-de-bercy/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in E.CICERCHIA, *Roma dei fotografi al tempo di pio IX, 1846-1878*, SPQR, Assessorato alla Cultura, Roma, 1977, p.135.

La navigabilità / Navigabilité

- a. in <http://www.cparama.com/forum/news/forum/ponts-de-paris-f206/page10.html>, ultima consultazione: dicembre 2017.

- b. in E.CICERCHIA, *Roma dei fotografi al tempo di pio IX, 1846-1878*, SPQR, Assessorato alla Cultura, Roma, 1977, p.133.

I ponti/ Ponts

- a. in http://paris1900.lartnouveau.com/ponts/passerelle_d_austerlitz.htm, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in E.CICERCHIA, *Roma dei fotografi al tempo di pio IX, 1846-1878*, SPQR, Assessorato alla Cultura, Roma, 1977, p.137.

Il fiume come macchina produttiva / Fleuve comme machine de production

- a. in <http://cartes-postales-en-series.e-monsite.com/album-photos/le-metropolitain/divers/l-usine-du-metro-quai-de-bercy/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in E.CICERCHIA, *Roma dei fotografi al tempo di pio IX, 1846-1878*, SPQR, Assessorato alla Cultura, Roma, 1977, p.139.

Modernità vs. Antichità / Moderne vs. Antiquité

- a. in <https://www.vice.com/fr/article/mvzxnx/tour-eiffel-plus-grand-monuments-aux-morts-de-france-912>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in P.BECCHETTI, *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri, 1857-1930*, Editore Colombo, Roma, 1998, p. 187.

Tra manutenzione e risanamento urbano / Réglage hydraulique

- a. in <http://www.antiquemapsandprints.com/paris-la-seine-au-quai-danjou-a-gauche-lile-saint-louis-old-print-1900-150796-p.asp>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in P.BECCHETTI, *Tevere e Agro Romano nelle fotografie di Giuseppe Primoli*, Edizioni Quasar, Roma, 1982, p. 23.

3.2 Cartoline Fluviali

La piena del Tevere vs. Crue de la Seine

- a. in <http://francesobmedida.com.br/paris-sous-les-eaux-la-grande-crue-de-1910-a-grande-inundacao-de-1910-via-pariszigzag/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in E.GUIDONI, *Roma in cartolina. I monumenti e la città fra cronaca e immagine (1895-1945)*, Edizioni Kappa, Roma, 1984, p. 73.

3.3 Fotografare la società fluviale

Eventi sulle rive / Loisirs sur les quais

- a. in <http://www.photos-a-la-con.fr/category/actu-buzz/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in A.RAVAGLIOLI, *Le rive del Tevere, Come erano e come sono*, Edizioni di Roma Centro Storico, Roma, 1982, p.34.

Potere e Rappresentazione lungo il fiume/ Puissance et représentation long fleuve

- a. in <http://dreamonnarrowboat.blogspot.it/2016/09/le-torpilleur-321-sur-la-seine-1921.html>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- b. in AA.VV., *Lungo il Tevere. Da Roma a Ostia, un percorso per immagini*, Bononia

University Press, Bologna, 2009, p.85.

Allegoria del potere

In ITALIEN, COMMISSARIATO GENERALE DELL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA, *Esposizione universale di Roma MCMXLII - anno XX. E. F.*, Arti Grafiche Pizzi & Pizio, Roma, 1939, p.43.

3.4 La percezione dell'ambiente fluviale

Fonte d'ispirazione artistica / Source d'inspiration artistique

- a. in R.DOISNEAU, *Paris*, Flammarion, Paris, 2011, p. 34.
- b. in D.RISI, *Poveri ma belli*, 1957, fermo immagine, min. 00:55:46.

La città nel fiume / La ville dans le fleuve

- a. in R.DOISNEAU, *Paris*, Flammarion, Paris, 2011, p. 22.
- b. in <http://www.ilmuseodellouvre.com/contenuti/archivi/fotografie-da-paese-sera/>, ultima consultazione: dicembre 2017.

Riferimenti Bibliografici

Parte Terza

Semiotica della città sul fiume

R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.

W. BENJAMIN , *Piccola storia della fotografia* (1931), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966.

C. CRESTI, *Architettura e fotografia*, in *Architettura & arte*, n.11-12, 2000, Firenze.

G. FANELLI, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Bari, 2009.

L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, SEI, Torino, 1997.

E. MICCINI, *Retorica della fotografia semiotica dell'architettura rappresentata*, Alinea Edizioni, Firenze, 1984.

R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, ed. italiana a cura di E. Grazioli, B. Mondadori, Milano 1996.

A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

P. NICOLIN, *Architettura e fotografia. Tre storie- L'influenza della fotografia sull'architettura*, in *Lotus International*, n.129, 2006, Milano.

P. ORLANDI, *Visioni di città. Le fotografie fra indagine e progetto*, Moderna industrie grafiche, Bologna, 2004.

E. N. ROGERS, *Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof*, in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Milano, 1958.

S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992.

I. SPINELLI, *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide Edizioni, Roma, 1999.

O. M. UNGERS, *Architetture 1951-1990*, Electa, Milano, 1991.

L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968.

I. ZANNER, *Architettura e fotografia*, Laterza, Bari, 1991.

Riferimenti Iconografici IN MOVIMENTO

Parte Quarta

Analogie visive e concettuali nel progetto di architettura lungo il fiume

- William Kentridge, *Triumph and laments*, Roma, 2015, T.M.M.PICCINNO, Roma, Settembre 2017.
- Parigi, T.M.M.PICCINNO, Maggio 2015.

4.1 La contrapposizione all'immagine nella storia

- in P.SORRENTINO, *La grande bellezza*, 2013, fermo immagine, min. 00:34:37.
- I fiumi tossici in <http://www.lastampa.it/2017/03/28/edizioni/cuneo/acna-summit-a-anni-dalla-chiusura-hlC2YoX3kdTHQ5E6kipNzL/pagina.html>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Robert Doisneau, *Bateau mouche*, in R.DOISNEAU, *Paris*, Flammarion, Paris, 2011, p. 56.
- Il Volga in www.focus.it/ambiente/natura/il-signore-dei-fiumi, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Roma, T.M.M. PICCINNO, Novembre 2016.

4.2 Analogie visive

Paris-Seine

- in <http://www.franklinazzi.fr/en/projects/left-bank-of-seine-paris>, ultima consultazione: dicembre 2017.

Bordeaux-Garonne

- in <http://urbanizehub.com/10-cities-value-rivers/>, ultima consultazione: dicembre 2017.

Barcelona- Besos

- in <https://www.dreamstime.com/photos-images/besos.html>, ultima consultazione: dicembre 2017.

Lyon-Rhone

- in <http://arspublicae.tumblr.com/page/11>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Valencia- Turia
 - in <https://www.urbantravelblog.com/experience/turia-gardens-valencia/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Dusseldorf- Rhone
 - in <http://www.expressbydgoski.pl/rekreacja/podroze/a/w-95-minut-polecimy-z-ryanair-do-dusseldorfu,11888776/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Zurich- Limmat
 - in <https://theculturetrip.com/europe/switzerland/articles/zurich-s-best-kept-secrets/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Frankfurt/Main-Main
 - in <http://www.urlaubstadt.com/frankfurt-am-main/frankfurt-am-main-17/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Basel-Rhone
 - in <http://halfwindsorfullthrottle.blogspot.it/2017/03/switzerlands-ideal-public-transportation.html>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Paris- Seine
 - in <https://luxe.net/13-art-fair-lart-urbain-a-lhonneur-a-cite-de-mode-design/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Linz- Danube
 - in <https://www.linz.at/italiano/291.asp>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Lyon –Rhone
 - in <http://www.lyon-sejour.com/a-voir-a-faire/promenade-a-pied-velo/visite-de-lyon-jour-4-apres-midi/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Lisbon-Tago
 - in <https://www.taringa.net/posts/imagenes/15571926/Conoce-Portugal-en-Fotos.html>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Wien- Danube
 - in <https://www.mimoo.eu/projects/Austria/Vienna/Spittelau%20Viaducts/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Hamburg- Elbe
 - in <http://mapio.net/pic/p-19593422/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Frankfurt/Main-Main
 - in <http://www.deutsches-architektur-forum.de/forum/showthread.php?t=6950&page=10>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Dusseldorf- Rhone
 - in <https://www.duesseldorf-tourismus.de/duesseldorf-individuell/top-6-duesseldorf/>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- London- Thames
 - in <https://www.architectsjournal.co.uk/competitions/masterplanner-sought-for-ucl-olympic-park-campus/8672065.article>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Madrid-Rio
 - <https://gezimanya.com/ispanya/madridde-gezilecek-yerler>, ultima consultazione: dicembre 2017.
- Rotterdam- Nieuwe Maas
 - in https://siebeswart.photoshelter.com/image/I0000E_gwvBdGmHY, ultima consultazione: dicembre 2017.

Bilbao-Nervion

- in <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1893243>, ultima consultazione: dicembre 2017.

Paris-Seine

- in <http://www.parisrivegauche.com/Les-quartiers-et-leurs-projets/Tolbiac-nord>, ultima consultazione: dicembre 2017.

Riferimenti Bibliografici IN MOVIMENTO

Parte Quarta

Analogie visive e concettuali nel progetto di architettura lungo il fiume

R. BOCCHI, *Fiume e città: così lontani, così vicini. Geografia, morfologia e relazioni spaziali*, in *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria ed urbanistica*, 2011.

S.CERUTTI, *Turismo fluviale e territorio: esperienze europee a confronto*, Università degli Studi del Piemonte Orientale, Novara, 2014.

M.M. DAMIEN, *Le tourisme fluvial*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.

T. M.M. PICCINNO, *The river as environmental heritage. Critical considerations for sustainable development of a natural resource*, Green Line Institute, Lisbona, 2016.

B.PRIDEAUX, M.COOPER, *River Tourism*, CABI, Oxfordshire, 2009.

STUDIO GIACCARDI E ASSOCIATI, *KPL – Knowledge Po Leadership, analisi strategica per la valorizzazione turistica internazionale del fiume Po*, Assessorati al Turismo delle Regioni Emilia-Romagna, Piemonte, Lombardia e Veneto, 2009.

L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino, 1968.

Parte Quinta

Retorica dell'immagine fluviale

Il processo della standardizzazione visiva

Riferimenti Iconografici e Bibliografici

L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Riferimenti Bibliografici CONTESTO ARCHITETTONICO DI RIFERIMENTO

M.ANGRILLI, *Greenways*, in *Urbanistica*, 113, 1999, pagg. 92-97.

M.ANGRILLI, *Reti verde urbane*, Quaderni del Dipartimento di Architettura e Urbanistica di Pescara, 13, Palombi editore, Roma 2002.

M. BASTIANO, *Contratti di fiumi: Pianificazione strategica e partecipata dei bacini idrografici*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2011.

- A.BERGER, *Drosscape: Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, 2006.
- B. BERGDOLL, *Rising Currents Projects for New York's waterfront*, MOMA, New York 2011.
- H.BLÖCH, *European Union legislation on wastewater treatment and nutrients removal*, Bruxelles, Foundation for Water Research, 2005.
- E. CAMPUS, *Il fiume nella città: una rete di esperienze a confronto*, Firenze University Press, Firenze, 2007.
- V. CASTELLANI, *Civiltà dell'acqua*, Editoriale Service System, Roma 2000.
- F.CHOAY, *Del destino della città*, Alinea ed, Firenze, 2008.
- P.CIORRA, S.MARINI(A CURA DI), *Recycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta, catalogo della mostra Recycle*, Electa, Milano.
- A. COLUCCI, *Strategie integrate per la qualità e la resilienza dei territori dei fiumi*, Firenze University Press, Firenze, 2007.
- A. COPPOLA, *Apocalypse town. Cronache della fine della civiltà urbana*, Laterza, Roma 2012.
- A.DE CESARIS, *Infrastrutture e paesaggio urbano*, EdilStampa, Roma, 2004.
- A.DE CESARIS, *Infrastrutture e paesaggio urbano 2*, EdilStampa, Roma, 2012.
- A.DE CESARIS, *Il progetto del suolo-sottosuolo*, Gangemi, Roma, 2012.
- B. DE MEULDER, K. SHANNON, *Water Urbanism*, East, Ufo 3, Explorations of Urbanism, Park Books, Zurich 2013.
- DEPARTMENT FOR COMMUNITIES AND LOCAL GOVERNMENT, *Compulsory Purchase and Compensation*, Crown, London, 2004.
- DEPARTMENT FOR COMMUNITIES AND LOCAL GOVERNMENT, *Thames Gateway Parklands vision*, Crown, London, 2008.
- K. DOW, T. E.DOWNING, *Atlante dei cambiamenti climatici*, Legenda, Brighton, 2008.
- N. EMERY, *Distruzione e progetto. L'Architettura promessa*, Marinotti, Milano, 2007
- EUROPEAN COMMISSION, *Common Implementation Strategy for the Water Framework Directive (2000/60/EC): The role of wetlands in the Water Framework Directive*, Office for Official Publications of the European Communities, Luxembourg, 2003.
- EUROPEAN COMMISSION, *European Spatial Development Perspective: Towards Balanced and Sustainable Development of the Territory of the European Union*, Office for Official Publications of the European Communities, Luxembourg, 1999.

EUROPEAN COMMISSION, *Guidance document on exemptions to the environmental objectives*, Office for Official Publications of the European Communities, Luxembourg, 2009.

G. FERA, *Urbanistica teorie e storia*, Gangemi editore, Roma 2002.

G. GISOTTI., *Introduzione all'ecologia urbana*. Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2007.

A. GRUMBACH, *Seine Métropole. Paris, Rouen, le Havre : le diagnostic prospectif de l'agglomération parisienne*”, Consultation Internationale de recherche et développement sur Le Grand Pari de l'Agglomération Parisienne. Etablissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels Paris, France, Février 2009.

HAFENCITY HAMBOURG, *HafenCity - Fact and Figures*, HafenCity Hamburg GmbH, Hamburg, 2011.

HAFENCITY HAMBOURG, *Projets: Aperçu des développements actuels*, HafenCity Hamburg GmbH, Hamburg, 2008.

LANDSCAPE INSTITUTE, *Green infrastructure: Connected and multifunctional landscapes*, Landscape Institute, London, 2009.

LE CORBUSIER, *Maniera di pensare l'urbanistica*, traduzione di Giuseppe Scattone, Edizioni Laterza, Bari, 2001.

J. JACOBS, *The Nature of Economies*, Modern Library Edition, NY 2000.

M. MANIGRASSO, *Città e Clima. Verso una nuova cultura del progetto*, Sala Editore, Pescara, 2013.

T. METZ, M. VAN DEN HEUVEL, *Sweet and Salt: Water and the Dutch*, NAI Publishers, Rotterdam 2012.

MINISTERE DE L'ECOLOGIE, DU DEVELOPPEMENT DURABLE, DES TRANSPORTS ET DU LOGEMENT, *Mise en oeuvre de la SNDD 2010-2013: 1er rapport au Parlement*, Délégation au développement durable, Parigi, 2011.

E. MORIN, *La tete bien faite*, Edition du Seuil, Paris 1999.

G. NORDENSON, *On the Water: Palisades Bay*, New York: MOMA Publications, NY 2010.
OCS – DIPARTIMENTO INTERATENEIO TERRITORIO – POLITECNICO E UNIVERSITA' DI TORINO, *Il fiume e la città*, Torino.

OCS – DIPARTIMENTO INTERATENEIO TERRITORIO – POLITECNICO E UNIVERSITA' DI TORINO, *Linee guida per la costituzione delle reti ecologiche fluviali*. R.PAVIA, *Eco-logics*, in “Piano Progetto Città” n.25, 2013, pp.4-23.

PORTS DE PARIS, *Ports de Paris : au service du Grand Paris portuaire. Projet Stratégique 2010-2015*, Parigi, 2010.

T. M.M. PICCINNO, *Il sistema dell'acqua nel territorio degli scarti e dei rifiuti*, in *DROSSCAPE Progetti di Trasformazione nel Territorio dal Mare a Roma*, R.Secchi, M.Alecci, A.Bruschi, P.Guarini, (a cura di), Aracne Editore, Roma 2016.

T. M.M. PICCINNO, *Interventi puntuali per far rivivere il territorio: tre scenari*, in *DROSSCAPE Progetti di Trasformazione nel Territorio dal Mare a Roma*, R.Secchi, M.Alecci, A.Bruschi, P.Guarini, (a cura di), Aracne Editore, Roma 2016.

T. M.M. PICCINNO, *The River as environmental heritage. Critical considerations for sustainable development of a natural resource*, Atti della Conferenza Internazionale "Heritage and Sustainable Development", Green Line Institute, Lisbona 2016.

G. PUNGETTI, *Acqua, ambiente e paesaggio. Pianificazione olandese e italiana a raffronto*, Pitagora Editrice, Bologna, 1991.

A. ROSSI, *L'architettura della città*, Città studi edizioni, Torino, 2006.

P.O.ROSSI, S. PASQUALI, *La sistemazione del Tevere e lo sviluppo di Roma verso il mare. Rapporto provvisorio, Ricerca MPI*, Roma, 1987.

P.O.ROSSI, R.SECCHI, *Roma. Visioni dalla Coda della Cometa*, Rassegna di architettura e urbanistica n. 141, Edizioni Kappa, Roma 2013.

A. SAGGIO, *Acqua*, L'Arca, la rivista internazionale di architettura, design e comunicazione visiva, Marzo n.278, Milano 2012.

A. SAGGIO, G. DE FRANCESCO, *Tevere Cavo una infrastruttura di nuova generazione per Roma fra passato e futuro*, Lulu.com, 2016.

B. SECCHI, P. VIGANÒ, *Un projet pour le Grand Paris et la métropole de l'après Kyoto, La ville poreuse*, MetisPresses, Vicenza 2011.

M.M. SEGARRA LAGUNES., *Il Tevere e Roma, Storia di una simbiosi*, Gangemi, Roma 2004.

A. TERRANOVA, *Mostri metropolitani*, Meltemi, Roma 2001.

Ringraziamenti

A conclusione di questo lungo percorso, rivolgo il mio grazie a chi mi ha sostenuto in questi anni.

Sono grata alla Prof.ssa **Nicoletta Trasi** per il suo incondizionato sostegno da ormai cinque anni, per i preziosi suggerimenti di vita e per avermi dato fiducia come persona fin dal principio.

Ringrazio il Prof. **Roberto Secchi** per la paterna stima riposta in me dall'inizio del Dottorato e per gli incisivi confronti che hanno arricchito la tesi fino all'ultima stesura.

Ringrazio il Coordinatore, il Prof. **Antonino Saggio** per avermi appoggiato in tutte le mie trasferte in questi tre anni fra convegni e periodi di studio nel mondo.

Ritengo costruttivi gli incontri di scambio avuti con **Antoine Grumbach** che mi ha concesso l'onore di discutere sul mio tema di ricerca e per le direttive che mi ha dato e con la Prof.ssa **Antonella Tufano** che mi accolto nel Laboratoire de Recherche GERPHAU dell'Ensa Paris La Villette, quando ancora la tesi era in fase embrionale.

Devo anche ricordare l'opportunità concessami dall' **Universidade de Lisboa**, dall' **Università di Roma Tre** e dalla **University of Pennsylvania** per aver accolto i primi esiti di questa ricerca nei loro convegni internazionali.

Ritengo doveroso ringraziare tutto **il personale e il corpo docente del Dipartimento** di Architettura, Teorie e Progetto, che in questi tre anni mi hanno reso partecipe -nel bene e nel male- delle attività di ricerca e della comunità scientifica.

Ringrazio il gentile personale della **Biblioteca Hertziana Max Planck Institut** e i loro abituali frequentatori, che soprattutto negli ultimi mesi di stesura della tesi, mi hanno accolto e mi hanno sostenuto con i loro sorrisi.

Un ringraziamento speciale va a chi ha condiviso con me questi anni di ricerca, i miei compagni di viaggio, fra tutti **Giovanni, Lelio ed Alessandro**; siamo legati dal comune interesse e passione: l'architettura.

