

2/2001 *English*

CONTROSPAZIO

Architettura Urbanistica



La casa di Eva
Lo scarto: una chiave
di lettura delle differenze



Con l'alto patrocinio
dell' UNESCO

 GANGEMI EDITORE

Controspazio nuova serie © Edis Calabria Bimestrale € 6,20 £ 12.000 Spedizione in a.p. 45% - Art. 2 comma 20/B - Legge 662/96 Aut. n. DCDC/085/01/RC/CAL

Marcello Fabbri

Regole e trasgressione

“Lo scarto...Dove mi era apparso con tanta evidenza questo vocabolo inquietante, polisenso, in un contesto di implicazioni sostanzialmente inconsueto rispetto a consuetudine critica e storica, fino a insinuarvi le coordinate di una lettura del tutto “altra” dei fondamenti della nostra cultura, della nostra capacità di lettura delle immagini, del “saper vedere”?

Il trauma – insinuatosi sottilmente in una complessa struttura di assodata visione del mondo e della nostra storia culturale-architettonica – era penetrato troppo profondamente nell'apparato degli strumenti di lettura e interpretazione costruito nel tempo – minandolo e deviandolo verso altri percorsi e disvelamenti di inattese scoperte possibili, da non ricondurmi – anche visivamente – alla collocazione nella pagina e nel testo: pagina 8 della *Ricerca sul Rinascimento* (Einaudi, 1992), là dove Manfredo Tafuri affronta il tema dell'interesse



linguistico dei “fondatori” della cultura architettonica “rinascimentale” per *exempla* che «riflettono la scoperta dell'infinita varietà dei modelli antichi... Alla ricerca dell'organicità – la *concinntas* albertiana – si unisce il gusto dello scarto...».

Ne consegue l'apparente paradosso: «è la trasgressione che fonda la regola e non viceversa», suggerito dall'analisi della «teoria “generalissi-

ma” della sprezzatura..» - mutuata dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione – e «profondamente connessa al concetto di una lingua in perpetua metamorfosi e a quella dell'infrazione come motore di quest'ultima» con una relazione dinamica «fra la collettività parlante e il soggetto». È appunto il contesto della intera “civiltà parlante” che permette a Manfredo di estendere le qualità del processo che può investire «l'intero comportamento umano: dalla civile conversazione alle arti».

Non poteva non scaturirne un processo di reazioni/riflessioni a catena, dall'insegnamento/collaborazione di Eugenio Battisti e al totale rovesciamento di orizzonti che ne erano conseguiti, fino alla stessa linea che “Controspazio” ha cercato di individuare e perseguire.

Da questa insofferenza per i percorsi codificati la consonanza con Maristella Casciato, con Eugenio Battisti come denominatore comune? E con la puntuale definizione dell'editoriale di Luisa Castelli? (Lo “scarto”: «una differenza, guizzi di autonomia che deviano dai normali percorsi scegliendo traiettorie rapide, a sorpresa, sfuggenti per leggere ambiguità e vivaci per gioiose fantasie»).

Detta così, sembra una altrettanto puntuale definizione del linguaggio di Zaha Hadid, come esempio...In tal caso: una sollecitazione alla cautela ci deriva dai segnali di un pericolo verso edulcorazioni consumistiche, che quei guizzi ed altre traiettorie, nell'universo mediatico dello star-system potrebbero/sembrano incontrare. Ne consegue anche una possibilità di interpretazione di un ambiguo processo “manieristico”, che può seguire (corretta accezione storico-critico) esat-



La Casa di Eva:
un profilo

Anche se la storia delle donne in architettura resta ancora da scrivere, nell'ultimo decennio la riflessione femminile e la coscienza femminista hanno aperto alcuni innovativi percorsi di ricerca che privilegiano due tematiche, quella di carattere culturale e sociale e quella della ricostruzione storica. La prima si rivolge allo studio della condizione e del comportamento femminili nei rapporti con l'ambiente, in particolare quello domestico; la seconda ha iniziato un paziente lavoro di costruzione della propria memoria a partire dallo studio di alcune figure, le cosiddette "pioniere", per ricomporre un'identità di genere e rinnovare la consapevolezza di un ruolo professionale, che nel passato non è stato privo di difficoltà. Se un tempo eravamo solo muse ispiratrici e successivamente siamo diventate committenti illuminate, siamo ancora lontane, tuttavia, dall'essere a pieno titolo protagoniste, ma di certo abbiamo maturato una piena consapevolezza del nostro ruolo di "autrici", nell'esplorazione e nell'invenzione dello spazio. E il campo di riflessione, allargandosi dalla casa alla città, esce dal solo vissuto e narrato per diventare esperienza pianificata e progettata. Questo itinerario di ricerca che si propone di percorrere l'associazione "La Casa di Eva", progetti al femminile per la città: tracciare un punto di vista di genere nelle pratiche legate al mondo dell'architettura, ma soprattutto scoprire, lungo i mille percorsi della quotidianità, il desiderio collettivo di modificare, di innovare, di incoraggiare nuove forme e metodi di progettazione, intesa come legame sensibile fra la nostra creatività e le potenzialità dello spazio che abitiamo, di tessere un filo, né violento, né ostile, tra il bisogno di essere e quello di esprimere, nella casa, nel lavoro, nella cura di sé e della famiglia, nella vita di relazione.

Lo scarto. Ma davvero?

di Luisa Castelli

Scartare, écarter in francese, exquartare in latino tardo, tutte parole derivanti da "quartus", quarto, hanno in sé sia l'idea di dividere, sia l'idea di allontanare, ma sono arrivate a noi assumendo anche quella sottilissima e utilissima di mettere in evidenza una distanza, una differenza, guizzi di autonomia che deviano dai normali percorsi scegliendo traiettorie rapide, a sorpresa, sfuggenti per leggere ambiguità e vivaci per gioiose fantasie.

Tutto il contrario dunque di un insieme di cose o di persone di scarso valore o di qualità inferiore. Qualche caso esplicativo? Il vuoto, che si può progettare, le tracce, il non finito e il non detto, che servono – a saperli utilizzare – per decifrare il mondo, il salto generazionale che si lascia indietro gioielli da riscoprire, la diversità feconda, il rottame nel suo recupero artistico, gli interstizi e i lampi di luce che illuminano i terreni di transizione e i percorsi originali di trasformazione, la qualità da cercare nelle micro-realtà, lontane dai grandi numeri, dalla massa dei consenzienti, le donne.

Le donne, certamente: sublime materiale di scarto che con il loro sguardo sul mondo e il loro metterlo in disordine, cioè con il loro rivoltarlo secondo un ordine diverso potrebbero essere i soggetti inventori di uno spazio esteticamente innovatore, socievole, amico, per tutti.

Il gruppo di lavoro de La Casa di Eva ha provato a riflettere su questi temi, conservando volutamente l'ambiguità e la varietà dei significati di scarto.

E ha riscoperto la distanza come realtà creativa, la marginalità come produttrice di senso, l'analisi di ciò che non è successo come campo fertile di idee e di originali progetti, gli esiti felici di eccessi e di situazioni estreme, oltre, naturalmente, agli sprechi di intelligenze e di tempi ove le proposte di architettura sono bruciate dall'ordine prevalente e per ora vincente delle compatibilità.

Con rischi e parzialità, La Casa di Eva propone questa ricerca teorica, storica, progettuale e di immagini alla lettura e alla riflessione di tutti, aspettando volentieri altri contributi.

tamente l'impervia e tormentata via della ricerca ulteriore lungo il cammino degli "scarti" successivi... Oppure la reiterazione dei motivi di moda e di effetto...

Ma, pur volendo attenerci all'architettura, la polivalenza del vocabolo che guida questo numero – e le stesse citazioni tafuriane – non ci permettono di trascurare le valenze sul «comportamento umano: dalla civile conversazione alle arti».

E viceversa, siamo obbligati a precisare, in questo rapporto circolare, dal linguaggio all'essere e operare...: vedi la storia del PRG di Firenze, e tutta la vicenda di Edoardo Detti, il quale a partire da una rigorosa analisi di una specifica immagine territoriale storicamente determinata, approfondisce una concezione dei modi della vita urbana genialmente "disegnata" con una radicale innovazione dei linguaggi urbanistici e di piano.

Qui la polisemia del vocabolo assume – per noi – tutta la drammatica valenza del rifiuto di ogni rinnovamento, purtroppo sempre presente nella storia italiana – urbanistica e architettonica (ma non solo). Di fronte alla modestia di questa storia, su cui avevamo ad esempio richiamato l'attenzione nell'editoriale del numero precedente, insistiamo con la speranza che ci ha ispirato al momento di avviare l'iniziativa della "Casa di Eva", sollecitati dalla rigorosa lucidità di Luisa Castelli: «...Le donne, certamente: sublime materiale di scarto che con il loro sguardo sul mondo e il loro metterlo in disordine, cioè con il loro rivoltarlo secondo un ordine diverso potrebbero essere i soggetti inventori di uno spazio esteticamente innovatore, amico, per tutti».

Questa speranza che balenò a partire da un illuminante motto di Alberto Sartoris: la casa affrancata, come tema fondamentale del Movimento Moderno, faceva intuire le possibilità di quel diverso ordine. Speranze deluse o eluse? Siamo ancora qui, ma questo è il Progetto, con la speranza che le protagoniste vi si applichino non solo per la confezione di qualche impegnativo, saltuario numero monografico, ma come programma costante di definizione della linea della rivista.



Claudia Mattogno

Dai pieni ai vuoti

Percorsi di progressiva rarefazione



In una Europa che è oggi trionfalmente urbana¹ e nella quale la maggior parte della popolazione risiede o lavora in città, sempre più difficile diventa la comprensione dello spazio fisico come successione di entità riconoscibili e differenziate, la cui struttura organizzativa renda chiaramente percepibili luoghi, identità o alternanze di pieni e vuoti. Alla dimensione circoscritta della città storica si è ormai sostituita la dilatazione territoriale di una metropoli che è sempre più estesa e priva di confini, discontinua e mobile, ma dalla cui ininterrotta mutazione sembrano solo generarsi chiassose omologazioni, tanto negli assetti quanto nei comportamenti.

Il mondo contemporaneo si presenta come una smisurata conurbazione dove non esiste più alcuna pausa ma solo momentanee sospensioni in un fluire instabile dal quale sono scomparsi gli abituali riferimenti interpretativi. Ecco allora che si affacciano, nell'indecifrabilità frammentaria del presente, nuove possibili esperienze, in bilico tra il sentimento dell'incertezza e quello dello spaesamento. Esse conducono al concetto dell'*altrove*, di un altrove inteso come un altro luogo, un luogo che non ha ancora una connotazione precisa, né spaziale né temporale perché non è né qui, ora, né là, domani. E' questo uno spazio indeterminato in quanto la sua direzione, o meglio le sue possibili, molteplici direzioni non sono ancora precisate ma appunto per questo esprimono dinamiche in atto a suggerire il passaggio tra il *qui* e il *là*. Un passaggio che porta con sé l'esperienza dei margini, degli interstizi, della transizione fra i limiti che segnano entità diverse tra loro².

Affrontare un tale percorso richiede la messa in atto di rinnovate capacità, tese a compiere l'esperienza del *vuoto*, quel vuoto che si sostituisce al pieno di cui è stato finora concepito solo come contrapposizione e come mancanza. Non è un caso, infatti, che nel Dizionario della lingua italiana (Devoto-Oli 1980) l'aggettivo "vuoto" sia definito come *privo di contenuto*, uno spazio libero nel quale nessun corpo solido si frappone. Interpretato come categoria critica dell'architettura il vuoto si configura, invece, come qualità dimensionale e come ta-

**Bacino di ritenzione idrica
della Petite Gironde
Les Ponceaux, Coulaines, Sarthe
1987-1989**

Pascale Hanneltel e Anouk Debarre

Committente: Comune di Coulaines e Comunità Urbana di Le Mans

Tempi: Concorso 1987. Prima fase 1988: terrazze e movimenti di terra. Seconda fase 1988-89: piantumazioni. Terza fase 1989: arredi.

Il progetto ha creato un bacino di ritenzione idrica, un sistema di evacuazione delle acque piovane e uno spazio pubblico a carattere paesistico in un'area di 6 ettari.

Un bacino idrico di 800 ettari, un piccolo fiume impetuoso, un sito climaticamente soggetto a forti temporali: questo il contesto nel quale "addomesticare" l'acqua in eccesso per farla rallentare nel suo percorso attraverso quattro bacini terrazzati che si dispongono da monte a valle, in direzione est-ovest.

Una serie di sfioratoi, raccordati da una serpentina d'acqua che attraversa longitudinalmente l'intera area, fa apparire in primo piano la funzione tecnica di questo spazio verde, risolta in maniera poetica e con estrema semplicità. Il ricorso al pietrame a secco agevola i movimenti dell'acqua e ne aiuta il drenaggio.

Il bacino più a monte raccoglie le acque più impetuose e più frequenti. Nel momento di massima piena, che può raggiungere anche un metro d'altezza, tutto l'invaso rimane sommerso dall'acqua ad eccezione di alcune isole verdi regolarmente spaziate e dalle quali affiora una vegetazione acquatica. I margini dell'alveo ospitano, disposti su scarpate, ontani neri, salici bianchi e salici piangenti. Filo conduttore dell'intera sistemazione paesistica di imbrigliamento delle acque è il sottile nastro del ruscello accompagnato da una serie di sistemazioni idrauliche di drenaggio a secco che permettono un rapido riutilizzo dell'area anche dopo violente piene, rendendo fruibile questo spazio verde all'intera comunità.

Realizzate in granito per resistere senza difficoltà alla forza dell'acqua, le sedute evocano la forma di un piccolo battello e in caso di piena lasciano emergere solo la punta triangolare, una sorta di vela che serve da traguardo visuale. Anche la vegetazione è stata scelta con accuratezza per contenere le acque con una predominanza di salici e carpini bianchi, ontani neri e cipressi calvi.

PASCALE HANNETTEL
È nata a Le Mans nel 1959. Architetta e paesaggista, ha lavorato con Gilles Vexlard nel gruppo Latitude Nord prima di aprire, nel 1992, un proprio studio indipendente a Parigi. Oltre alla libera attività svolge anche consulenza per le Direzioni Dipartimentali del Calvados e dello Cher. Ha partecipato con successo a numerosi concorsi per la progettazione di parchi e giardini, per la sistemazione di aree verdi e strade sia in ambito urbano che territoriale, per la riqualificazione di quartieri residenziali e spazi pubblici. Fra le realizzazioni più significative, oltre a quelle presentate nelle pagine di questa rivista, si ricordano il Parco des Carmes a Flèche nella regione Sarthe (1991); il parco annesso al municipio di Cachan (1992) e il Parco della Liberté a Valenton (1995), entrambi in Val de Marne; la risistemazione degli spazi verdi della città giardino di Gerland (1993) progettata a Lione da Tony Garnier a metà degli anni Venti; la piazza dell'Università e la stazione autobus del comune di Bron (1995) e gli spazi esterni del nodo intermodale nel comune di Vaise nell'agglomerato lionese (1997).

teriali, i sofisticati e complessi sistemi di relazione che connettono destinazioni sempre più allargate e che occupano aree sempre più estese, costituiscono senza dubbio vuoti che in ambito metropolitano sono in grado di assicurare efficienza e velocità di scambio. Vuoto potrebbe essere inteso quello spazio che ha una scarsa intensità d'uso, come le aree dismesse che hanno perso il loro uso originario, oppure che è ancora in attesa di trovarne uno, come quelle aree residuali, incastrate in molte periferie urbane tra due lotti già edificati. Ma vuoto è anche quello spazio della metropoli interpretato come dimensione politica di defezione e fuga⁴ o, più semplicemente, quell'elemento "negativo" che risulta dallo scarto di quanto ha pregio (di solito perché edificabile), quel residuo che si ritaglia fra la giustapposizione imperfetta di sistemi funzionali⁵.

In ogni caso sembra ancora possibile trovare, attraverso percorsi di progressiva rarefazione, quegli spazi vuoti che nascono dalla percezione di una dimensione allargata dell'esperienza sensibile, vuoi perché tale è l'orizzonte di riferimento reale, vuoi perché l'orizzonte è costruito artificialmente come tale. I recenti lavori di alcuni paesaggisti, soprattutto francesi, si fanno interpreti di questa sensibilità più attenta e consapevole. Ed ecco allora che l'intervento sul territorio diventa occasione di ascolto del silenzio, dilatazione delle dimensioni visivamente percepibili, ricorso a segni leggeri che si appoggiano ai tracciati esistenti sul terreno e ne assecondano le forme.

LE NOTE

1. La citazione rinvia ad un saggio di Françoise Choay, *Le règne de l'urbain et la mort de la ville*, pubblicato nel catalogo della mostra *La ville: art et architecture en Europe, 1870-1993* che si è svolta presso il Centro Pompidou di Parigi nella primavera del 1994.
2. Il concetto dell'altrove prende spunto da una conferenza di Thierry Paquot "Ailleurs, entre ici et là" che esplora l'idea di margine come elemento attivo e dinamico, pubblicata nel volume di Chris Younes e Michel Mangematin, *Lieux contemporains*, Descartes & Cie, Parigi 1997. La dinamicità di tale concetto è stata quindi ripresa e approfondita, cfr. Claudia Mattogno, *I mutamenti degli spazi urbani: nuove dimensioni immateriali e soggetti nomadi*, in *I futuri della città. Mutamenti, nuovi soggetti e progetti*, Franco Angeli, Milano 2000.
3. Una suggestiva ricerca sulla percezione del vuoto come pratica e non come idea astratta è stata condotta da Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992.
4. Nel suo saggio più recente *Negli spazi vuoti della metropoli. Distruzione, disordine, tradimento dell'ultimo uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, Massimo Ilardi affronta il vuoto come rapporto conflittuale tra forze, un evento casuale frutto della dissoluzione sociale, politica e urbana contemporanea.
5. Alessandro Anselmi, *Il disegno del vuoto nella città contemporanea*, in *Figure della demolizione*, a cura di A. Criconia, Costa & Nolan, Milano 1998.

Dall'artificio alla natura: connessioni composite, molteplici e stratificate nei paesaggi di Pascale Hanneltel

Assomiglia ad un lavoro di cura quello del paesaggista: ascoltare, capire, interpretare, assecondare i percorsi, a volte anche bizzarri e imprevedibili, della natura, mettere ordine, aspettare. Ancor più dell'architettura, richiede la capacità di gestione del tempo, dei cicli lenti, dei comportamenti irregolari e alternanti, delle attese necessarie alla crescita degli organismi vegetali. La scuola francese di Versailles è maestra in questo settore e, accanto ai docenti di prestigio internazionale, si stanno ormai affermando giovani progettisti chiamati ad operare con solerte sollecitudine da piccole e grandi amministrazioni locali in tutto l'esagono.

Emerge fra questi il lavoro di Pascale Hanneltel che si incentra prevalentemente su paesaggi residuali all'interno dei quali innesta valenze poetiche su necessità ingegneristiche di carattere idraulico, trasformando luoghi apparentemente muti in spazi di silenzio e respiro. È una pratica, questa, che richiede oltre alle capacità poetiche, doti di modestia per non imporre suoni, segni, volumi tali da affollare il vuoto. I progetti che illustrano queste pagine nascono da alcune esigenze prettamente funzionali: creare un bacino di ritenzione idrica in una zona soggetta a esondazioni e frequenti piogge come nel parco della Petite Gironde a Coullaines; rendere agibile l'invaso di un braccio secondario della Senna a Le Pecq, in prossimità della terrazza di Saint Germain en Laye; sistemare un'area di servizio per invitare alla sosta e alla scoperta del paesaggio locale gli automobilisti frettolosi che percorrono l'autostrada A16; trasformare un'area industriale in piena campagna lagunare in un vero parco destinato alle attività produttive ma anche al tempo libero. Oltre all'attenzione verso questi spazi marginali, emerge un altro filo conduttore: quello dell'acqua, sempre presente, non in forma ludica quanto piuttosto come forza naturale il cui percorso va osservato, canalizzato, reso inoffensivo e imbrigliato se troppo violento, ma sempre assecondato nei percorsi e tempi. Ed ecco allora l'uso sapiente di terrazzamenti, una tecnica antica e ormai desueta, in grado di controllare, senza violenza, la forza delle acque attraverso il sistema degli sfioratoi, dei bacini di decantazione, delle superfici lagunari che raccolgono l'acqua piovana e la trasformano in specchio luminescente. La semplicità di muri a secco e pietre ingabbiate si accompagna a percorsi in terra stabilizzata, mentre alberature disposte in filari lasciano ampi intervalli a distese erbose sulle quali far scivolare lo sguardo. Fra le idee sviluppate nella composizione paesistica affiora quella della decelerazione, del tempo che si quietava e dello spazio che si allarga a generare una sospensione, non nell'immobilità del riposo ma nell'attesa di altri eventi.

Realizzati in ambiti periurbani, questi progetti non ne esaltano tuttavia né l'aggressività né il caos affrettandosi a duplicare artefatti mondani a carattere urbano, ma neppure ammiccano a edulcorate riproduzioni dell'immaginario rurale. Essi propongono, invece, con la cautela della sensibilità, dei significati autonomi nei quali la tecnica delle opere d'arte viene stemperata con la poesia dell'evocazione, suggerendo una visione *entre deux*, di un mondo che non è più rurale ma che non è nemmeno propriamente urbano. Un mondo fra il qui e il là, altrove.



Parco inondabile nell'Isola Corbière Le Pecq sur Seine, Yvelines 1993-1996

Pascale Hannetel e associati
Committente: Comune di Le Pecq
Tempi: Concorso luglio 1993. Progetto esecutivo
1995. Realizzazione 1995-1996

La sistemazione del parco ha previsto percorsi attrezzati, aree di gioco e di sosta, parcheggi, la costruzione di un piccolo padiglione con servizi per il pubblico e l'alloggio per il custode in un'area di circa 8 ettari.

Stretto fra la foresta di Saint Germain, che si affaccia dalla famosissima Terrazza e la Senna, il sito di progetto occupa una striscia di terreno completamente inondabile di fronte all'isola di Corbière, delimitata da una strada dipartimentale e attraversata dal viadotto della metropolitana regionale. Otto ettari, una volta occupati da una discarica sono stati trasformati in un parco paesaggistico che esalta le linee di forza del terreno e sostiene la forza invasiva dell'acqua.

Appoggiata ad una spessa scarpata alberata, per alleggerire la pressione sonora delle vetture in transito, lungo la strada si sviluppa una passeggiata in quota che conduce ad un padiglione con sale espositive, caffè ristorante, locali di servizio e alloggio per il custode.

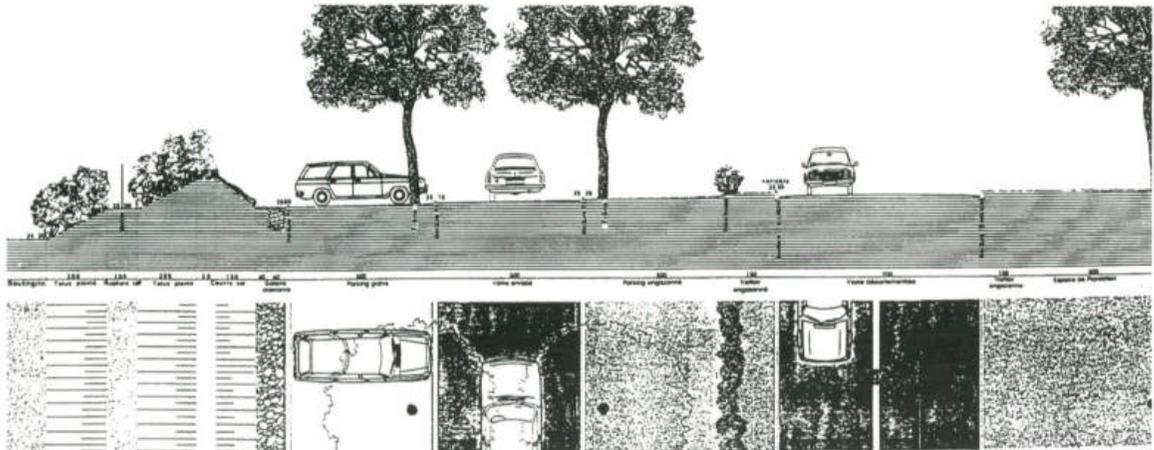
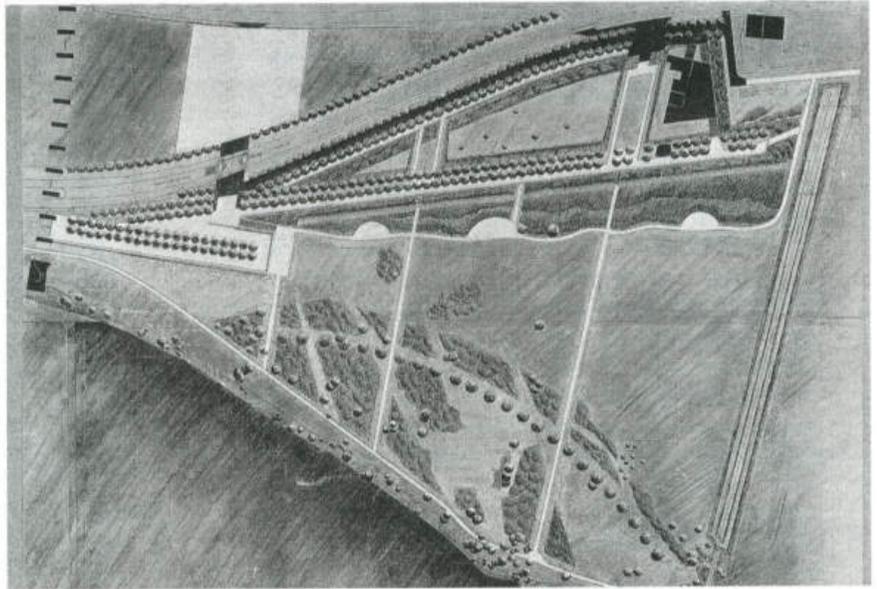
Sul bordo del fiume una sistemazione a schiena d'asino ripropone una sorta di isola in grado di emergere dalle frequenti esondazioni mentre la piana alluvionale è attraversata perpendicolarmente da percorsi che seguono l'impianto delle parcelle agricole.

In prossimità del viadotto ferroviario una terrazza sovrapposta è marginata da un grande muraglione in pietra a secco ingabbiata che consente l'affaccio verso la Senna e verso la foresta di Saint Germain.

La quota più bassa del parco, a volte inondabile dalle piene, è raggiungibile attraverso una leggera rampa che dà accesso a piccole aree di sosta e gioco, appoggiate ad un pendio piantumato. La struttura geometrica dell'intero impianto viene qui stemperata da una sistemazione più libera che riprende le quote del terreno. Il lungo asse che organizza il margine del parco consente delle visuali in quota e degli accessi puntuali alle aree più basse. Esso conduce alle attrezzature di servizio accessibili anche esternamente al parco.

Le soluzioni tecniche adottate relativamente al controllo delle piene ispirano la geometria degli spazi e l'organizzazione delle piantumazioni alberate e della vegetazione umida, formalmente ordinata in prossimità della strada carrabile e dei pendii della passeggiata alta, progressivamente naturalizzata verso il fiume.

Il rapporto tra le infrastrutture di trasporto e l'area del parco in prossimità del controviale esalta l'idea della distinzione funzionale dei vari ambiti, moltiplicando differenze di quota attraverso terrazzamenti e visuali molteplici.





Parc d'Activité des Ajeux La Ferté Bernarde, Sarthe 1997-1998

Pascale Hannetel e associati

Committente: Consorzio del Parco di Attività

Tempi: Studi preliminari 1994. Progetto esecutivo 1997. Primo lotto 1997-1998. Secondo lotto in corso.

Il progetto ha riguardato la sistemazione paesaggistica e la realizzazione del sistema dei parcheggi in un'area di circa 120 ettari destinata ad attività produttive.

La zona destinata alle attività industriali è stata creata come un'isola tra il piccolo corso d'acqua della Huisne e il canale che fronteggia un ampio lago dove è in corso di realizzazione un parco attrezzato. Una trama regolare a pettine organizza i lotti mentre l'intero l'impianto è servito da un asse centrale parallelo al canale.

Il sistema delle suddivisioni è affidato agli impianti di drenaggio che, incidendo il terreno, raccordano i due lati dell'isola, diversamente organizzati. A nord trovano posto i parcheggi pubblici con la distribuzione carrabile. Tale spazio, ombreggiato da filari di alberature, è direzionato dai canali di raccolta dell'acqua piovana che, affiancati da sistemi di depurazione, nella parte meridionale diventano una sorta di laguna.

Il viale centrale mostra il differente assetto dei suoi due lati: verso nord è affiancato da un percorso pedonale intervallato da quello veicolare attraverso una striscia di terreno che ospita piantumazioni a cespuglio assieme agli elementi di illuminazione pubblica. Le quote dei margini sono leggermente rialzate rispetto a quella della sezione stradale, definendo così una naturale protezione degli ambiti. Setti in pietrame a vista si ergono lungo il viale centrale e determinano una sorta di misura del percorso, di individuazione dei lotti e della loro occupazione. Il materiale naturale locale viene abilmente combinato con le strutture di tipo industriale per definire una coerente lettura dello spazio.

Gli elementi del paesaggio stradale attingono ad una controllata gamma di materiali dei quali vengono esplorate le qualità tessutali, cromatiche e fisiche nella composizione di uno spazio a forte valenza espressiva. Questo tentativo si pone nell'ottica di assorbire l'eterogeneità e il disordine tipici degli insediamenti industriali di periferia.

Le aree di penetrazione ai lotti e quelle di sosta sono rigorosamente ordinate al fine di minimizzare il loro impatto per fare emergere la struttura paesistica dell'impianto quale invariante del sito a fronte delle prevedibili variazioni di occupazione dei lotti industriali e artigianali. Tali ambiti costituiscono insiemi spaziali coerenti dove la sede centrale è una sorta di vasca verde in grado di contenere eventuali eccedenze d'acqua piovana. Fossati laterali separano le aree di parcheggio da quelle a carattere produttivo. Una specifica cura è stata prestata all'illuminazione, differenziando quelle più alte poste lungo il viale centrale.

Uno dei canali di raccolta dell'acqua piovana è delimitato da una sistemazione a pietrame che costituisce la base del linguaggio compositivo adottato per l'intera area. L'attenzione paesistica è in funzione anche di un possibile uso allargato dell'area, pensata come estensione del vicino parco pubblico attrezzato. La raccolta delle acque piovane si trasforma, nel settore meridionale, in una laguna dove alle piante acquatiche è affidato il compito di depurazione.





**Area di servizio lungo l'Autostrada A16
Sailly-Fibeaucourt, Somme
1996-1998**

Pascale Hannetel e associati

Committente: Consiglio Generale della Somme e
Direzione della Costruzione della Sanef

Tempi: Studi preliminari 1996-97. Realizzazione 1998.

La sistemazione paesaggistica dell'area di servizio della Baia della Somme, resa accessibile pedonalmente anche dall'esterno dell'autostrada, comprende un ristorante, la stazione di servizio, alcuni locali espositivi, un belvedere e un parco attrezzato per complessivi 20 ettari.

La stazione di servizio autostradale costituisce occasione di lettura critica e valorizzazione dell'ampio e orizzontale paesaggio della campagna francese nei pressi della Costa d'Opale, in prossimità di Dunquerque. Il progetto è stato eseguito in collaborazione con l'architetto Bruno Mader che ha realizzato i volumi edilizi.

L'accessibilità all'area di servizio e pic-nic è possibile anche dall'esterno dell'autostrada, assicurando in tal modo una fruibilità allargata delle attrezzature per il pubblico. Il percorso di accesso dallo svincolo serve come momento di progressivo distacco e decelerazione per immergersi nella calma del territorio rurale della Piccardia. Le trame dei percorsi pedonali e dei canali vergano l'area di progetto secondo una modalità ricorrente nel linguaggio della Hannetel che si appoggia ai tracciati fondiari preesistenti.

Un calibrato rapporto tra superfici orizzontali e diafani volumi geometrici determina la cifra espressiva dell'intervento dell'architetto e della paesaggista. Trasparenze e opacità, luce ed ombre caratterizzano l'area edificata, mentre le superfici riflettenti dell'acqua sono contrappuntate dalle variazioni cromatiche della vegetazione. Una grande vela orizzontale si tende a copertura dei locali della stazione di servizio, delle annesse superfici commerciali e del ristorante. Una parete cilindrica in listelli di legno reciprocamente distanziati involucre, lasciandoli trasparire, i volumi che ospitano alcuni ambienti espositivi attraverso i quali si sale ad una terrazza panoramica.

L'intervento trasformativo si evidenzia attraverso l'elegante disegno delle strutture di attraversamento. Un raffinato spirito orientaleggiante sembra guidare le relazioni tra i materiali del progetto ed i rapporti geometrici che ne determinano gli assetti.

La luminosità della superficie d'acqua, appena attenuata dallo sporto della grande copertura, riflette quella del cielo e rinvia alla presenza del mare, poco distante. Anche la sistemazione in listoni di legno lungo l'acqua ricorda quelle delle stazioni balneari della Francia del nord.

Nella dominante orizzontalità dello spazio rurale alcuni piccoli elementi verticali, come i paracarri o le strutture di protezione e guida allo sviluppo degli alberi, sono stati inseriti in delimitati ambiti che segnalano i momenti di snodo e di passaggio tra le parti dell'area di servizio.

La trama dei percorsi pedonali e veicolari si sovrappone a quella dei canali determinando nei punti di incrocio soluzioni di continuità particolarmente suggestive. La massività dei sostegni murari viene coniugata alla leggerezza degli impalcati cementizi e dei relativi parapetti trasparenti. L'utilizzazione del trattamento delle acque piovane attraverso drenaggi lagunari è una costante nel lavoro della paesaggista Pascale Hannetel che affida alle piante acquatiche, oltre all'importante ruolo di depurazione, anche quello di contribuire alla definizione degli spazi aperti.



Marcello Fabbri
Rules and transgression

"Gap"... Where had I spied so unmistakably this disturbing word with all its many meanings? Was it in a context of implications, for the most part unusual for critical and historical habit, insinuating the co-ordinates of an entirely "other" reading of the foundations of our culture, of our capacity to read images, of our "knowing how to see"?

The trauma – subtly introduced in the complex structure of an established vision of the world and of the history of our architectural practice – had penetrated too deeply into the reading and interpretation apparatus built up over time, undermining it and re-routing it toward heights of unexpected discovery, for me to not be led (visually as well) to the page and text: page 8 of *Ricerca sul Rinascimento* (Einaudi, 1992), where Manfredo Tafuri confronts the theme of the linguistic interests of the "founders" of "renaissance" architectural practice which "reflect the discovery of an infinite variety of ancient models ... The study of the organic – the *concinnitas* of Alberti – is combined with a taste for the gap ...".

An apparent paradox follows: "it is transgression that establishes the rule and not vice versa", suggested by analysis of the "very general" theory of scorn – borrowed by the *Cortegiano* of Baldassare Castiglione – and "profoundly linked to the concept of language in perpetual metamorphosis and of infraction as the driving force behind this", with a dynamic relation "between the collective speaker and the subject". It is, in fact, the context of the entire "speaking civilisation" that allows Manfredo to extend the quality of the process that can strike "all of human behaviour: from civil conversation to the arts". This could not but release a process of chain reaction/reflection ranging from the teaching/collaboration of Eugenio Battisti, and the total overturning of horizons that followed, up to that which "Controspazio" itself has been trying to define and pursue.

From this impatience for the codified routes, could the consonance of Maristella Casciato, with Eugenio Battisti be a common denominator? Along with the pointed definition in Luisa Castelli's editorial "The Gap": "differences, autonomous slashes de-

viating from the normal routes, darting suddenly and fleeting in their weightless ambiguity, vital in their joyous imagination".

Thus said, this could serve as an equally exact definition of the language of, for example, Zaha Hadid ... In that case, an appeal for caution could be inferred from dangerous signals of a sweetened consumerism which those slashes and other pathways in the media star-system seem to encounter. The possible interpretation of an ambiguous "mannerist" process may follow the impervious and tormented route of further study along the path of later "gaps"; or else the reiteration of the motives of fashion and effect; but, even willingly clinging to architecture, the polyvalence of the word that has inspired this issue of our journal – and Tafuri's quotations themselves – do not allow us to neglect the value

not only in those areas). Faced with the modesty of this history, to which we drew attention, for example, in the editorial of our preceding issue, we maintain that same hope that inspired us in launching the initiative "House of Eva", encouraged by the rigorous lucidity of Luisa Castelli: "... the women, of course, sublime gap material which, with their gaze over the world disordering it – rearranging it, that is, according to a *different* order; they could be the inventors of an aesthetically innovative, sociable, friendly space for everyone".

This hope, whose flame was lit in Alberto Sartoris' illuminating motto - *the liberated house*, as founding theme of the Modern



Movement - revealed the possibilities of that *different* order. Disappointed or fugitive hopes? Well, we are still here; this *is* the *Project*, and we hope that the protagonists apply themselves not only in the layout of some compelling, desultory monographic issue, but in the continuing programme of defining this journal's stand.

Luisa Castelli
The paradox of the "gap"

"Gap": *scarto* in Italian; *écarter* in French, *exquartare* in late Latin: all words deriving from "quartus" contain the idea both of dividing and of removing, but have come down to us having assumed also that extremely fine and very useful idea of empha-

sising a distance, a difference; a break; autonomous slashes deviating from the normal routes, darting suddenly and fleeting in their weightless ambiguity, vital in their joyous imagination. Entirely contrary, therefore, to a group of things or people of scarce value or inferior quality. An exemplary case? The gap - which can be designed - the routes, the unfinished and the unsaid, which serve (oh, to know how to use them!) in deciphering the world. The generation gap that leaves behind jewels to rediscover, the fertile diversity, the wreck in its artistic salvaging, the interstices and flashes that illuminate the terrain of transition and the original routes of transformation, the quality to be sought in micro-situations, far from the large numbers and the consenting mass, the women. The women, of course, sublime gap material which, with their gaze over the world disordering it – rearranging it, that is, according to a *different* order; they could be the inventors of an aesthetically innovative, sociable, friendly space for everyone. The "Casa di Eva" work group tried to reflect on these themes, consciously preserving the ambiguity and variety of meanings of *gap*. And they rediscovered distance as a creative reality, marginality as a producer of meaning, and the analysis of that which has not happened as a fertile field for ideas and

original designs: the happy outcome of excesses and extreme situations in addition, naturally, to the waste of intelligence and time where the proposals of architecture are crushed by the prevailing, and for now winning, order of compatibilities. With risks and partiality, The "Casa di Eva" proposes this theoretical, historical, design and image-oriented study to all those who wish to read and reflect upon it, eagerly awaiting further contributions.

Claudia Mattogno
From solids matter to void space

In today's triumphantly urbanised Europe, where the majority of the population lives or works in cities, it is becoming more and more difficult to comprehend physical space as a suc-

tiated entities whose layout renders clearly perceptible places, identities and the alternation between solid and void. The circumscribed dimension of the historic city has by now been replaced by the spread of the extended and limitless, discontinuous and mobile metropolis whose uninterrupted mutation seem only to generate chaotic adaptations both in physical arrangement as well as in behaviour. The contemporary world is seen as one enormous conurbation where there no longer exists any sort of pause, only momentary suspensions in an unstable flow from which the usual interpretative references have disappeared. It is here, in the fragmentary indecipherability of the present, that new experiences are beginning to appear, suspended between feelings of uncertainty and uprootedness, leading to the concept of *elsewhere*; of an elsewhere understood as another place, a place as yet without precise connotations – neither spatial nor temporal – because it is neither here nor there: tomorrow. This is an indeterminate space in that its direction, or better its possible, multiple directions, have not yet been specified but, for this reason, express the on-going dynamics of the passage from *here* to *there*; a passage that carries with it the experience of margins, of interstices, of the transition between the borders that mark diverse entities.

Undertaking such a journey requires the activation of renewed capacities aimed at the experience of the *gap*, that void which replaces the solid for whom it has, until now, only represented absence. It is no accident, in fact, that in the Dictionary of the Italian Language (Devoto-Oli 1980) the adjective “vuoto” (empty) is defined as *without contents*, a free space where no solid body intervenes. Interpreted as critical category in architecture, the gap takes on a dimensional quality and, as such, is able to become a linguistic element, while its philosophical conception has origins which can be traced directly to the interpretation of movement (*Enciclopedia Garzanti della Filosofia*, Milan 1981); an interpretation that easily lends itself to the development of dynamics and dialectics that refer back to on-going transformations taking place across the territory. Throughout the long history of European cities the gap has been an essential component for emphasising the distance between separate volumes. Broadening the stage for magnificent architectural elements it provides a counter-form to the buildings in which urban routes unfold and hierarchies are constructed. Sun, green and spa-

ce become the principal materials of architecture in accordance with the Map of Athens, but even here empty spaces, which were also taking on a more specific connotation, remained subordinate to built ones, measuring but their distance and height. The notion of interstice, interval, the pause between solids, seems today to have achieved an autonomous design purpose which recognises the propriety, behaviour and, above all, potential, of the gap, which remains, in any case, unimaginable without dialectic reference to its complement, the solid. Perhaps the decisive element in an approach to the design of the gap lies precisely in an evolution of the thought that, moving away from a closed dualism capable only, for example, of defining white or black, we are coming closer, in fact, to a dialectic and, therefore, a dynamic experience.

cacophonies and hybrids making up the most typical expression of the *too full* contemporary metropolis, may begin to emerge from those alienating sentiments that generate uncertainty and, consequently, lead to the rediscovery of a practice requiring meditation and pause; the stimuli that contribute to motivating approaches can be various and the results even more diversified. The growing importance of the infrastructure linked with transport, the new roles of immaterial networks, the sophisticated and complex relational systems that connect destinations more and more distant and which occupy ever-widening areas, undoubtedly constitute gaps which, in the metropolitan context, are capable of insuring efficiency and speed of exchange. Gaps could be understood as those spaces of low-intensity use

has been suggested in the work of several landscape architects whose method is based on listening to silences, on the expansion of visually perceptible dimensions, and on the use of lightweight signs that follow the traces of a terrain’s already existing routes.



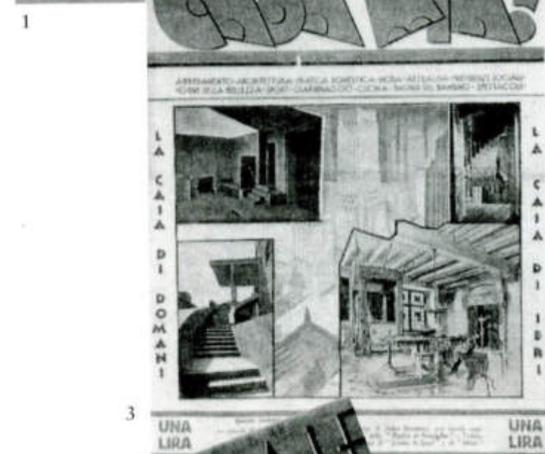
If we look at the artistic expressions of Eastern cultures, for which the gap has long played a pivotal role in reflection and study, it is immediately clear that this dynamic potential can be accomplished only in the harmony between gap and object – between empty spaces and times and full ones. Just as light, which does not exist in a pure state but becomes a condition of visibility in as much as it is conditioned by shadow, in the same way the gap is the general condition for the constitution of solid bodies, but only to the extent that it, in turn, is conditioned by them. A key to this jumble of dissonances,

such as abandoned areas whose original use has been lost or which are awaiting new definition such as, for example, those residual areas left over in many suburbs between two built lots. But gap is also that metropolitan space interpreted in a political dimension as that “negative” left-over, the residue remaining from the imperfect superimposition of functional systems. In any case, it still seems possible, travelling along gradually subtler routes, to find empty spaces born of the perception of a broader spatial dimension, whether the horizon is real or artificial. A journey in this direction

La Ferte Bernarde
e Parc d’Activité des Ajeux

Ida Faré

Ragione e sentimento femminile della casa



Ma cos'è il sentimento femminile della casa? Intimità, estraneità, preoccupazione, disinteresse, appartenenza, lontananza, amore, dipendenza, odio? E' una trama sottile e complessa, una passione forte che si sbilancia nello scarto tra diverse misure e modi di sentire. Dentro la nostra storia la casa fu infatti nido e nodo, prigione, ossessione e libertà, in ogni caso costitutiva della nostra genealogia. Alla ricerca del sentimento femminile della casa, Vanda (gruppo di lavoro del Politecnico di Milano su "Teorie ed opere femminili in architettura")¹ si è trovata ad affrontare una materia immensa e sconosciuta nella quale molte vie sono ancora da percorrere. Poiché noi donne, nate e cresciute dentro casa per storia e per destino, della casa sappiamo tutto, abbiamo scritto e detto di tutto nelle riviste, nei romanzi, nei galatei, nei saggi, nei trattati di economia domestica.

La ricerca non poteva che partire dall'Ottocento, il secolo del "trionfo del privato", dove la donna borghese si trovò rinchiusa, talvolta per tutta la vita, nella casa di famiglia tra quelle famose pareti dove la malta, come scrisse Virginia Woolf, aveva cementato tutti i no-

stri pensieri. E ora pongo la classica domanda retorica: che importanza ha per noi che viviamo in tutt'altro mondo, al tempo della libertà femminile, rivangare e ricostruire antiche costrizioni? Non si tratta solo di un interesse filologico; se parliamo di scarto, l'invito è a guardare con maggiore attenzione certe zone grigie della storia per scoprirne i fermenti, i respiri segreti, l'humus di trasformazione possibile.

Il primo lavoro di Katrin Cosseta, architetta ricercatrice di Vanda, di prossima pubblicazione presso Firenze libri, ha scovato nei vari generi della scrittura femminile dell'Ottocento (romanzi, riviste, trattati, autobiografie), quel sentimento di intimità e di contraddizione tra la donna e la casa. La scrittura allora era l'unica forma di espressione, "in galera la biro è il mio fucile" diremo molto tempo dopo. Nella letteratura d'epoca compaiono tutte le declinazioni del sentimento femminile della casa, luogo di tristissime solitudini, di reclusione, di ribellione. Ma anche luogo rassicurante, "borghese", bello, buono, di buon gusto, da proporre alle classi povere come ente morale in grado di risanare i costumi promiscui dei fa-

mosi "tuguri infetti". E ancora la casa bohème, mai raccontata in prima persona dalle sue imprevedibili abitanti, e invece stigmatizzata nei romanzi come luogo di segrete perdizioni. La ricerca aveva a disposizione una materia troppo vasta, e la casa non ce la saremmo scrollata di dosso così facilmente né col nuovo secolo né con i primi annunci di modernità.

E cosa è successo dopo, quali furono le nuove fatiche e i nuovi sentimenti delle donne del primo Novecento, quella generazione dei piccoli passi che ci condurrà, attraverso una rivoluzione lunga e silenziosa, alla nostra inaudita libertà?

La ricerca che è stata finanziata dal Faar (Fondazione Architetto Augusto Rancilio) ha permesso a Katrin Cosseta di continuare il lavoro, questa volta studiando gli anni Venti e Trenta, anni topici del fascismo, del Moderno, delle prime donne architetto e delle "nuove casalinghe"².

Ciò che sorprende di questi anni è che la casa diviene una questione che coinvolge l'universo femminile in un grande e ricchissimo dibattito al quale partecipano intellettuali ed artiste, scrittrici, saggiste, arredatrici, nonché le poche architetto che, incuranti del proclama di Mussolini ("la donna è estranea all'architettura...e questo è simbolo del suo destino") iniziano a laurearsi e a progettare.

E tutte quante vivono la contraddizione e vanno un po' a zig zag tra adesione e scarto, ruolo e desiderio. Per esempio le donne futuriste. Sono le prime e le più spericolate nel rompere gli stereotipi femminili: la

Donna Fatale, la Vampira, la Vittima d'Amore, la Peccatrice.

Rosa Rosà, Enif Robert, Elda Norchi - che si firma Futuruce - propongono la figura della donna futurista, né vamp né vergine.

Tuttavia la donna futurista deve alla guerra, ossia alla prima guerra mondiale, forse la più crudele del secolo, la sua emancipazione. Lì diventa operaia, tranviere, spazzina, impiegata, ferroviere, e così sposa la causa di quella guerra che la fa ardita e temeraria e che è "forza motrice del progresso femminile"!

Le futuriste amano i nuovi scenari urbani; Fulvia Giuliani parla di compenetrazione salotto+strada, rompendo dalla rigida distinzione pubblico-privato per proporre alla società l'energia delle donne come nuova forza vitale. Ma pochi anni dopo Benedetta Marinetti sarà la portabandiera del ritorno a casa, dell'accettazione dell'ordine e dei valori del regime.

Già, quanti scarti, quanto andare e venire fuori e dentro casa. Ma quelli sono gli anni in cui anche nell'Italia autarchica e agricola si respirano i venti del nuovo e, seppur in contrasto con l'architettura celebrativa e monumentale propagandata dal fascismo, si è pervasi come per osmosi, dalle idee del movimento moderno. Anche in questo caso sorprende la ricchezza e l'acutezza del dibattito che si registra nelle riviste e nei testi femminili dell'epoca.

La modernità, scrive Lidia Morelli in *La casa che vorrei avere* (Hoeppli, Milano 1931), è di sicuro a favore della massaia, semplicità e praticità sono le rego-



6



7



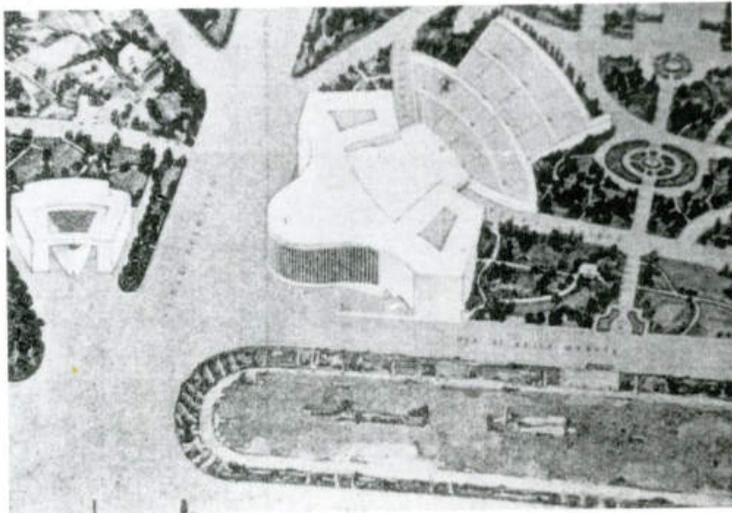
8

1/5. Copertine di rivista sul tema casa, edite tra il 1929 e il 1934.

6. Il lavoro della "nuova" massaia nella cucina moderna, 1932.

7. Copertina del saggio *La casa che vorrei avere*, scritto da Lidia Morelli, pubblicato nel 1933.

8. L'articolo di Anna Maria Speckel "Architettura moderna e donne architetto", pubblicato sull'*Almanacco della donna italiana*, 1935.



9

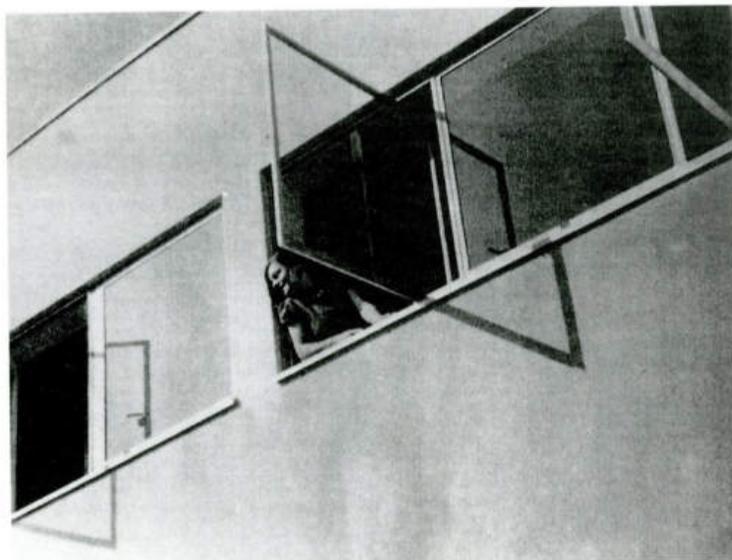


10

9. Attilio Travaglio Vaglieri, piano monumentale per la "zona della musica" sull'Aventino a Roma. Prima metà degli anni Trenta.

10. La casa del Dopolavorista, progettata da Luisa Lovarini ed esposta alla V Triennale di Milano nel 1933.

11. Donna affacciata alle finestre di casa Hannischmacher a Wiesbaden progettata da Marcel Breuer.



11

le del nuovo gusto e agevolano il lavoro domestico: "saremo noi così ingrata da rifiutare l'architettura moderna?". Eppure nel dialogo a più voci sulla questione-casa non mancano le critiche all'uniformità e alla standardizzazione che rendono minima l'abitazione e rischiano di trasformarla in luogo di costrizione, solo "un luogo per dormire", come fa notare Anna Maria Speckel. Infatti la casa, dicono, è comunque una nostra creatura, deve esprimere la personalità di chi la abita, e l'architettura razionale sembra diventare un "delirio di ragionevolezza".

Il dialogo pervade anche la narrativa e il nuovo genere del romanzo rosa ai tempi inaugurato da Liala. E la casa di Liala è moderna ed elegante, bianca e luminosa, luogo del "sogno d'amore", quell'amore che per la prima volta nella storia delle donne, entra a buon diritto anche nel matrimonio e nella famiglia, fino ad allora regolata secondo interessi patrimoniali ed ereditari.

Grandi novità si annodano intorno alla casa, la donna nuova accetta volentieri i vantaggi della modernità e insieme rivendica un abitare che sia anche accogliere, trattenere, riposare. E vuole fare tesoro della sua esperienza pratica per maneggiare le tecniche e infine diventare lei stessa progettista. Una notizia che ancora oggi ci sorprende.

Nell'Almanacco della Donna Italiana del 1940 compaiono 12 "architettrici" come venivano chiamate al tempo. Cosa ci dicono queste figure inaudite, queste madri dell'architettura italiana?

In gran parte la loro storia resta sconosciuta, non sapremo mai le alchimie segrete che consentirono a queste pioniere di scivolare miracolosamente dentro le maglie di una disciplina ostile e aprire la strada alle professioniste di oggi. Dalle cronache del tempo emergono frammenti di notizie, possiamo solo intuire le loro vite, spesso all'ombra dei mariti che costituivano una sorta di copertura per realizzare i propri desideri. Vediamo donne vincere concorsi di opere che non potranno realizzare per via del loro sesso, dunque acquisire meriti semplicemente onorifici, vediamo donne che aderiscono al partito fascista e guadagnare così un passaporto per il loro agire progettuale.

Elena Luzzatto è la prima donna a laurearsi nel 1925 alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. Figlia d'arte - di Annarella Gabrielli, a sua volta progettista - e moglie di un ingegnere. E' anche la più inserita nel regime in quanto impiegata all'ufficio progettazione del Governatorato di Roma, e riuscirà a realizzare molte opere, scuole chiese, mercati, villini e residenze. Lo stesso Giuseppe Bottai, ministro dell'educazione nazionale, le commissiona il progetto del proprio villino. Come avrà fatto a giustificarsi di fronte al duce? Esprime una qualità progettuale eclettica che va dal neoquattrocento fino al puro razionalismo, un'attitudine duttile che si riscontra in molte opere femminili del tempo, come se si fosse disposte a giocare tutte le carte pur di progettare. Ancora oggi a Roma si può vedere la lupa

sculpita sul frontale del mercato coperto da lei realizzato, accanto a un arco di memoria classica in mezzo a grandi finestre di ferro che paiono occhieggiare all'industrialesimo. La sua attività così spregiudicata si conduce fino a tempi molto recenti, se pensiamo che dal 1958 al 1964 ricopre la carica di capogruppo Ina-casa per la realizzazione di case popolari in meridione.

Attilia Travaglio Vaglieri è anche lei moglie di - l'architetto Umberto Travaglio -. Anche lei eclettica, è forse la progettista più feconda, realizza cinquanta opere tra palazzine, ville in stile neoguattrocentesco e neocinquecentesco, mentre la sua casa è costruita nel più puro stile razionalista. Nonostante le sue abili qualità incontrerà il gran rifiuto quando, pur avendo vinto il concorso internazionale per il museo archeologico ad Alessandria d'Egitto, non potrà realizzarlo in quanto donna.

Ci sono altri nomi ed altrettante storie di vita, un po' disperse e un po' da raccogliere in uno studio che abbiamo voluto inaugurare e che vorremmo trovasse altri contributi. Voglio qui solo ricordare la straordinaria presenza di Luisa Lovarini che ci lascia "l'esempio più particolareggiato e compiuto di progetto domestico formulato negli anni Trenta". E' la "casa del dopolavorista" presentata alla V Triennale di Milano nel 1933, insieme alla celeberrima "casa elettrica" del Gruppo Sette. Un progetto dove, forse con alcuni compromessi, si rivela la passione femminile per la casa e per i modi di abitare confortevoli, moderni, pratici. Sebbene progettata sotto l'egida del decoro, del

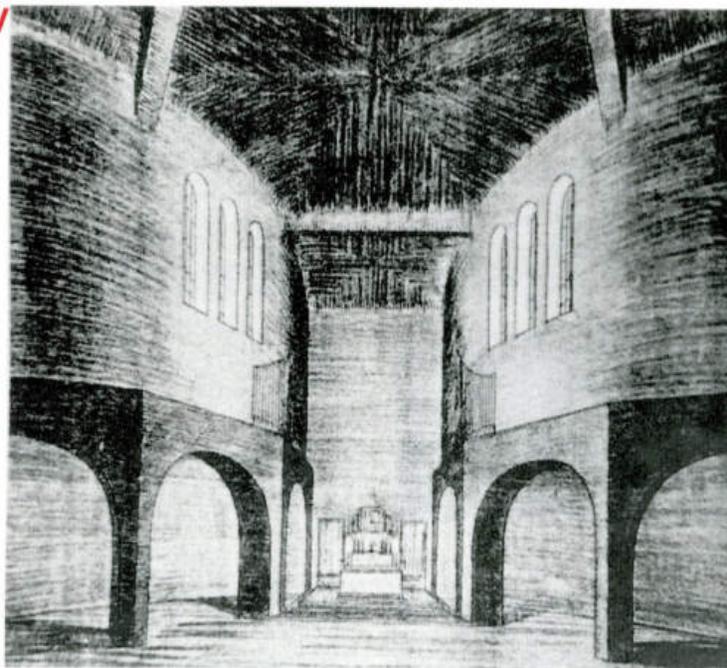
senso della famiglia e dell'italianità è una casa bella, forse quella casa che ognuna di noi ancora oggi vorrebbe avere.

Insieme alle progettiste compare anche una nuova figura, la giovane arredatrice, che decora le abitazioni e sperimenta nuovi materiali e inediti accostamenti. Poiché come dice Amina Polito Fantini "cerchiamo di non trasformare le nostre case in altrettante cliniche chirurgiche" occorre valutare e ripensare ogni volta il gusto, l'uso del metallo, del ferro, del linoleum. Si discutono i colori e si cerca nuova dignità per stanze dimenticate quali il bagno e la cucina, si scrivono decaloghi per una "casa bella per tutti". Anche Liala è maestra nel raccontare con minuzia ogni particolare d'arredo, ogni sfumatura di quei colori delle stanze che, naturalmente, devono armonizzarsi con i toni fulvi dei capelli della padrona di casa.

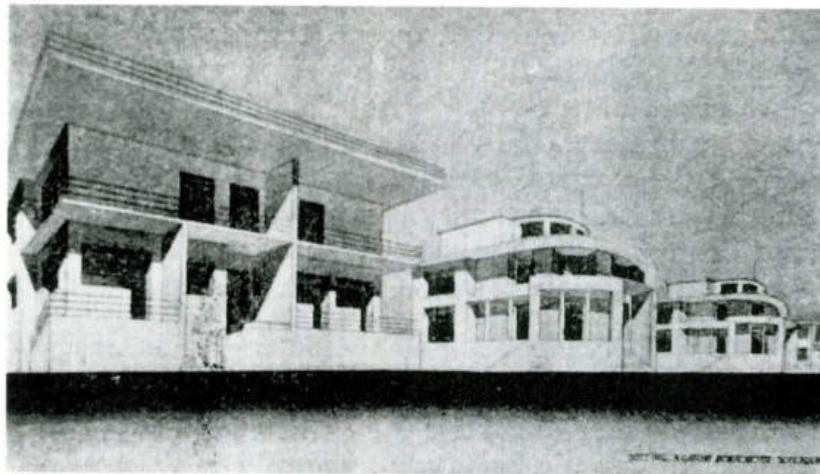
E ora, come risuona in noi questo sentimento femminile della casa? E' un prezioso bottino o un bagaglio dimenticato? Forse è solo uno scarto tra lontano e vicino.

LE NOTE

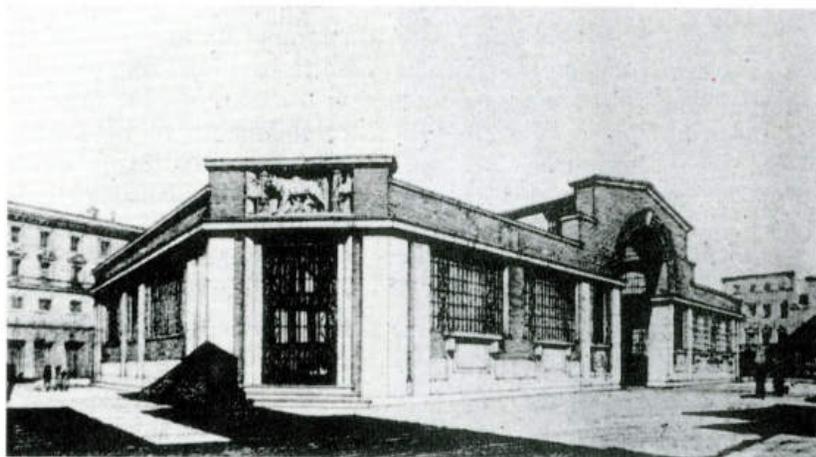
1. Cfr. Annalisa Marinelli, Vanda: una comunità accademica al femminile, in «Controspazio», 1, 2000.
2. Katrin Cosseta, Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre, Franco Angeli, Milano 2000.



12



13



14

12. Interno della chiesa sulla Riviera del Faro a Messina, progettata da Annarella Gabrielli Luzzatto tra gli anni Venti e Trenta.

13. Progetto di Elena Luzzatto e Maria Casoni premiato nel 1932 ad un concorso per un lotto di villini a Ostia Lido.

14. Il mercato coperto di piazza Principe di Napoli a Roma (oggi piazza Alessandria) progettato nel 1935 da Elena Luzzatto.

Laura Gallucci

Scarti sottili negli spazi della casa

Parafasando Calvino: “quando ho iniziato la mia attività il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico” di ogni giovane architetto. Cercavo di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo e il ritmo avventuroso che mi spingeva a progettare. Presto mi sono accorta che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante che volevo animasse i miei progetti, c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare. Calvino individua nelle Lezioni americane (Milano 1993) la causa di questo scarto nella pesantezza, nell'inerzia e nell'opacità del mondo, qualità che si attaccano quasi inesorabilmente alla scrittura così come all'architettura.

Ho scoperto presto che spesso l'opacità era nei miei occhi tanto più quando cercavo di usare categorie “neutrali” e cosiddette oggettive nell'interpretare la società, oppure quando cercavo di annullare gli scarti negandoli o liquidandoli con semplicistiche soluzioni. Ho cercato allora, grazie alla mia militanza nel movimento delle donne, di individuare un punto di vista, non più neutro ma legato alla mia “differenza sessuale,” che arricchisse la capacità di percezione e la creatività nel progettare.

Ho trovato nelle altre donne architetto de “La Casa di Eva” le interlocutrici non per attuare un'architettura al femminile, ma per proseguire questa ricerca. È in questo contesto e a partire da queste intuizioni, che ho condotto le mie riflessioni sul mutamento dell'abitare e dello spazio domestico negli ultimi anni.

Ho svolto la mia professione prevalentemente nel settore delle ristrutturazioni edilizie progettando circa sessanta abitazioni, gran parte delle quali nel centro storico di Roma per un ceto medio-borghese, intellettuale. Si tratta quindi di un campione parziale ma abbastanza significativo che mi consente di tracciare alcune linee di cambiamento sia nel costume che nella forma dello spazio. Ho assistito negli ultimi venti anni a un mutamento della committenza; si è passati dalla famiglia tradizionale a forme diverse di convivenza: genitori separati con figli conviventi, genitori separati con figli in visita settimanale, nuclei composti da genitori con figli provenienti da altre unioni, coppie con figli in affidamento, coppie gay, single,

Se un tempo l'immaginario dei committenti si rifaceva a modelli quali gli ambienti borghesi o aristocratici, o si ispirava alla vita semplice con nostalgie preindu-

striali; ora nel rappresentare nuove figure e nuovi ruoli, tali modelli sono apparsi obsoleti anche per i più nostalgici, così come non ha più funzionato l'idea di modello o repertorio di riferimento perché non più adattabile alla complessità delle vite. Sempre più frequentemente mi si chiede di “rappresentare” nuovi soggetti sociali che non si sentono di aderire a modelli preesistenti. Da qui la necessità di interpretare queste diversità non ancora codificate e di ricercare nuovi linguaggi che si armonizzino con queste esigenze ed esprimano rispetto al mondo esterno un segno distintivo della modernizzazione dei costumi.

Ma, mentre cambia la composizione dei nuclei familiari e dei soggetti all'interno della casa, cambia anche la scena urbana nell'uso dei tempi e degli spazi; il vivere quotidiano non è più quello scandito dai cicli lenti del mondo rurale, né rispecchia i ritmi cadenzati del lavoro industriale che ripartivano le varie occupazioni nell'arco della giornata, ben suddivise tra giorno e notte, tra tempo di lavoro e tempo libero. Nuovi ritmi connotano il nostro presente: sincopati, convulsi, flessibili, personalizzabili, allargano il nostro campo d'azione e incidono profondamente nell'organizzazione dello spa-

zio. Nella casa si vive in maniera intermittente durante l'arco della giornata; si consuma prevalentemente un solo pasto, e nelle poche ore soprattutto quelle serali e notturne, si assolvono più funzioni contemporaneamente: si cucina, si ricevono informazioni dalla TV e da internet, si controllano i compiti dei figli, si svolgono mansioni domestiche, si riceve e si discute, si mangia, si fa fitness e si fa l'amore. Il soggiorno somiglia di più a una hall di un centro commerciale o di un albergo dove ci si incontra tutti insieme per poi sparpagliarsi in occupazioni singole. La luce artificiale prolunga la luce diurna e non scandisce più il passaggio da un ritmo a un altro se non quando ci si addormenta.

A questi cambiamenti più appariscenti, corrispondono, per quanto riguarda le donne, mutamenti simbolici nel significato della casa. Il secolo appena trascorso è stato caratterizzato dalla comparsa in massa delle donne sulla scena pubblica e dal conseguente abbandono delle mura domestiche che per tanto tempo avevano rappresentato insieme la prigione e l'unico luogo dove regnassero incontrastate. Ora la casa non è più il loro regno né l'unico spazio che ne rappresenta l'identità, anche se costituisce ancora un ri-

mestiche e l'hanno saputa trasferire all'esterno nel mondo del lavoro. Persino nelle statistiche e nelle indagini tese a stabilire i requisiti necessari per ottimizzare la qualità e la redditività del lavoro, le donne rispondono ponendo al primo posto l'esigenza di stabilire buone relazioni nell'ambiente lavorativo, piuttosto che la facilità di far carriera. È stato quindi importante dedicare spazio e tempo al rapporto con il / la cliente, per accoglierne e interpretarne bisogni e desideri, per suggerire e scambiare punti di vista, per discutere, sbagliare e ricominciare la tessitura dell'opera. Quanto più la relazione cresce in uno scambio reciproco, tanto più nascono idee e si inventano soluzioni inedite. Ogni abitazione realizzata è in larga parte il prodotto di una relazione più o meno riuscita e non solo con la committenza ma anche con tutte le maestranze.

Per ultimo il lavoro di cura inteso non solo come metodo per porre l'attenzione su tutte le fasi progettuali, ma anche come attività creativa. Tessere, ricucire, riammagliare, conciliare l'inconciliabile, sono attività legate alla cura, ma che presuppongono una particolare attenzione nell'individuare gli scarti, le distanze, le incongruenze.

Riconoscere e identificare gli scarti esistenti tra funzione e forma, tra idee e progetto, tra valore simbolico e materiale, tra costi e benefici, tra venustas e utilitas, significa individuare un terreno per l'invenzione e riscrivere insieme alla nostra storia, la nostra geografia personale.



4



5

4/5. Casa Marramao Bonacchi, Roma

Ida Faré

Reason and feminine sentiment in dwelling

So what does a woman really feel for her home – intimacy, detachment, worry, disinterest, belonging, love, dependence, hatred? It is a subtle and complex motif, a strong passion teetering in the gap between various amounts and ways of feeling. Throughout our history the house has, in fact, been both nest and knot, prison, obsession, freedom and, in any case, a constituent of our genealogy. In search of feminine sentiment for the house, Vanda (the Milan Polytechnic work group on "Feminine Architectural Theories and Works") has found itself facing an immense quantity of unknown material within which many routes have yet to be explored. Since we women were born and raised in the house, as a result of history and destiny, we know everything about it, we have written and said everything in magazines, novels, books on etiquette, studies and essays on home economics. The 19th century was a logical starting point for the study, being the century of the "triumph of the private", where the middle class woman found herself locked, sometimes for her entire life, inside the family home, within whose famous four walls, as Virginia Woolf wrote, the mortar had sealed all thoughts. Now I would ask the classic rhetorical question: What importance can unearthing and reconstructing ancient constrictions have for us today, living in a completely different world and in the age of women's liberation? And this is not solely to satisfy a philological interest. If we speak of a gap, the invitation is to look with greater attention at certain grey areas of history in order to uncover the ferments, the secret whispermers, the *humus* of possible transformation. Katrin Cosetta's first essay as architect-researcher of the Vanda group, soon to be published by Firenze libri, has dug deeply into various 19th century feminine writings – novels, periodicals, essays, autobiographies – to uncover that feeling of intimacy and contradiction between the woman and the house. Writing was the only form of expression at the time: "in jail the pen is my shotgun" we were to say much later on. The whole range of feminine sentiment on the house appears in the literature of the era: site of heartrending solitude, of imprisonment and of rebellion, but also the reassuring, "bourgeois", lovely, tasteful place to offer to the poorer classes as morally capable of cleaning up the promiscuous habits of those famous "infected hovels"; and then there was the bohemian house, never described in the first person by its unrepresentable inhabitants, but stigmatised in novels as a

place of secret perdition. There was too much material available to wrap up the issue so easily, either in terms of the new century or of the first rumblings of Modernism. What happened next, what were the new strides and feelings of the early 20th century woman, of the generation of "baby steps" which were to lead us, in a long and silent revolution, toward our unknown freedom? The study completed by FAAR (Foundation Architect Augusto Rancilio) has allowed Katrin Cosetta to continue her work, this time studying the 1920s and 30s – the years of Fascism and Modernism, of the first women architects and of the "new housewives". What is surprising about those years is that the house had become an *issue* involving the feminine universe in a broad and very rich debate whose participants included female intellectuals and artists, writers, essayists and decorators; not to mention the few women architects who, ignoring Mussolini's proclamations ("the woman is extraneous to architecture ... and this is a symbol of her destiny") began to receive their degrees and to begin to design. All experienced the contradiction, zig-zagging a bit between joining and separating, between rule and desire. Take the women Futurists, for example, the first and the most reckless in breaking female stereotypes: the *Femme Fatale*, the *Vampire*, the *Love Victim*, the *Sinner*. Rosa Rosà, Enif Robert, Elda Norchi (who signed her name as *Futurluce*) proffered the figure of the Futurist woman – neither vamp nor virgin. Nevertheless, it was to the First World War, perhaps the cruelest of the century, that the Futurist woman owed her emancipation, turning her into factory worker, tram driver, street-sweeper, clerk and railway worker. Thus she came to espouse the cause of that war that made her tough and rash and which was the "driving force of feminine progress"! The Futurists loved the new urban scene; Fulvia Giuliani speaks of the *intermingling of living room and street*, breaking from the rigid public/private distinction to offer the society the energy of women as a new life force. A few years later, however, Benedetta Marinetti would be the standard-bearer of the return to the house, of the acceptance of the order and values of the regime. Oh yes, how many the gaps, how many the comings and goings, in and out of the house! Those were the years in which even self-sufficient, agricultural Italy was being swept by the new winds and, although in contrast with the commemorative and monumental architecture propagated by Fascism, the ideas of the Modern Movement began to be absorbed as if by osmosis. In this case as well the richness and acuteness of the debate recorded in

Maristella Casciato

Chi semina ricordi raccoglie storie

Quando ho cominciato ad occuparmi dell'architettura italiana del secondo dopoguerra mi è subito apparso chiaro che avrei potuto arricchire la ricerca attingendo anche alla storia orale, ossia al racconto diretto dei protagonisti. Quelle testimonianze offrono allo storico spunti concreti di riflessione, ma non sono immuni da problemi, primo fra tutti l'attendibilità, per non parlare della tendenziosità del narratore e poi ci sono gli errori, che spesso derivano dall'incrocio fra i ricordi e dal loro sovrapporsi.

Sono racconti a volte frammentari, su cui lo storico può lavorare, intrecciando ricordi e documenti con risultati proficui. Scartarli significa rinunciare ad uno dei fili del tessuto storico; scartarli significa negare ad alcuni attori il diritto di ritornare sulla scena e di partecipare ad una narrazione collettiva, che è uno dei fondamenti della storia; scartarli significa privilegiare la Storia rispetto alle storie, alle microstorie, alle narrazioni particolari e locali, e infine alla ricchezza della memoria.

Una cosa è certa: l'emozione che ho provato quando mi sono immersa in questi racconti ha lasciato in me un segno indelebile: quella storia raccontata aveva una sua anima. Non ci sono più solo gli eventi, i fatti, ma si aggiungono il timbro della voce, le parole, le pause, i ripensamenti, gli sguardi e la miriade di sospiri che accompagna l'affollarsi dei ricordi.

È con questo spirito che sto raccogliendo alcune testimonianze sulla storia dell'architettura italiana dell'ultimo mezzo secolo. Non è un caso che io abbia iniziato dai ricordi di due donne architetto, cui ho ridato voce spezzando un silenzio che è stato, implicitamente, uno scarto.

Egle Trincanato e Maria Calandra, nate a due anni di distanza l'una dall'altra, si sono conosciute, stimate, hanno stretto una solidale amicizia. Sono arrivate poco più che trentenni agli anni della ricostruzione, edilizia, morale, politica del nostro paese.

Su quelle vicende le storie sono molte e ancora da scrivere; quelle che seguono sono solo brevi annotazioni che aggiungono alcuni riferimenti alla lettura delle interviste.

In quella manciata di anni, poco più di un lustro, che separarono la fine della guerra dai primi concreti risultati del piano di ricostruzione, finanziariamente sostenuto dall'European Recovery Program, il programma lanciato dal segretario di stato americano George Marshall, molte significative prese di posizioni occorsero in seno alla cultura architettonica, che rappresentò uno degli aspetti più vivaci della realtà italiana.

Intensa fu la ripresa del colloquio fra letteratura, politica e architettura; quest'ultima riuscì, eccezionalmente, a stare al passo con le altre componenti dell'Italia democratica e a ricordare le tematiche del costruire le case e le città con quelle dell'impegno civile. All'indomani della liberazione un vero e proprio vento di ripresa delle comunicazioni e dei contatti, anche a livello internazionale, attraversò lo stivale: le attesissime e affollatissime esposizioni alla Triennale di Milano, la prima della ricostruzione si tenne nel 1947, documentano quel felice momento di grande fermento nella cultura architettonica.

In questo contesto si combatterono ancora alcune battaglie, con l'intento di fissare le coordinate dell'architettura della ricostruzione. Seminale, in questo senso, fu il ruolo svolto Bruno Zevi. Fu proprio lui a riprendere, con coraggio, la "profezia" espressa da Persico nel 1935 e in Italia tornò a brillare la stella di Wright. Zevi enfatizzò i valori democratici dell'architettura organica e il suo ripensamento del funzionalismo si intersecò con il rinnovamento istituzionale del paese, caricandosi così di implicazioni politiche. In generale si assistette a una straordinaria fioritura della pubblicistica di architettura. Furono editate le traduzioni di molti classici e, fatto di notevole portata per la storia dell'architettura italiana, nell'arco di cinque anni Zevi riuscì a dare alle stampe, per i tipi della torinese Einaudi, la sua celebre trilogia: *Verso un'architettura organica* uscì nel 1945 e *Saper vedere l'architettura* nel 1948; la monumentale *Storia dell'architettura moderna* apparve nel 1950.

Segnali decisivi di rinnovamento vennero dalle riviste di architettura, animate da un comune filo rosso, quello dell'impegno sociale e della denuncia.

Le protagoniste della prima fase postbellica furono «Metron», apparsa ex-novo sulla scena romana nel 1945, e la milanese «Domus», che riprese le pubblicazioni nel 1946 sotto la direzione di Ernesto Nathan Rogers.

«Metron» fu la rivista della “ricostruzione” in senso letterale; riuniva nel consiglio direttivo architetti romani e milanesi, nell’intento di superare le lacerazioni del recente passato. Svolto in un costante confronto con le coeve esperienze internazionali il leit motif della rivista era quello della concezione dell’architettura come impegno sociale. Anche Rogers, nei pochi mesi passati a «Domus», dichiarò di sentire l’urgenza di ricongiungersi agli imperativi posti dalla realtà con l’intento di “formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una stessa funzione”. Al pari della calce e dei mattoni, anche le parole erano il necessario “materiale da costruzione” di una nuova società.

Nel successivo 1949 altre due testate arricchirono il panorama; editate dalle Edizioni di Comunità, esse erano strettamente connesse all’impegno sociale e politico dell’omonimo movimento fondato in quello stesso anno da Adriano Olivetti. «Comunità» fu diretta dallo stesso Olivetti fino alla sua morte, che avvenne nel 1960; l’altra, «Urbanistica», riprendeva la testata già esistente negli anni del fascismo, ed era diretta dall’urbanista torinese Giovanni Astengo.

La prima aveva un taglio interdisciplinare, che è forse la cifra più significativa della cultura italiana postfascista. «Comunità» trattava di politica e economia, urbanistica e architettura, filosofia, narrativa e poesia, arti figurative e cinema, con l’intento di far dialogare fra loro culture specifiche. Ma in particolare tutta la filosofia di «Comunità» era sorretta dalla certezza della necessità di istituire una rete di collegamenti “trasversali” fra saperi, implicitamente, “verticali”, che in una società capitalista tendevano a acquisire autonomie specialistiche crescenti e quindi a trasformarsi in strutture di potere e di élite.

La seconda era più disciplinarmente indirizzata, mossa dall’idea della “pianificazione democratica”, vero pilastro del programma olivettiano realizzato nella “communitas” di Ivrea.

Apparvero, successivamente, «Spazio», rivista fondata e diretta da Luigi Moretti (1950-1953), ancora rivolta alla ricerca di una nuova “classica” unità dei linguaggi, e «Civiltà delle Macchine» di Leonardo Sinigalli, con analoga volontà sinergica.

Nel 1955 Bruno Zevi diede vita a «L’architettura – cronache e storia»; già nel titolo, oltre che nei contenuti, «L’architettura» di Zevi si faceva partecipe di una tensione verso un’operatività alimentata dal confronto con l’attualità.

Ma l’evento più significativo in questo fervore pubblicistico rimane la ripresa, nel 1953, della sto-

rica «Casabella» da parte di Rogers; Ponti era infatti ritornato, nel 1948 alla direzione della sua creatura prediletta, ossia «Domus». Il programma editoriale della nuova «Casabella» fu espresso dal sostantivo aggiunto al titolo: “continuità”, che “significava coscienza storica”, ma anche “responsabilità verso la tradizione”. Lo stesso Rogers indicava “il passo da fare” quando scriveva: “La vera coscienza del Movimento Moderno è nel suo continuo trascendersi: nella conquista sempre rinnovata di sé oltre ogni forma acquisita. Questo è un dato fondamentale; da qui si può e si deve procedere; perciò quando parlo di continuità, parlo di continuità dinamica, cioè del senso progressivo della tradizione, di là dalla sua deteriorata accezione nominalistica”.

Alla vitalità delle riviste fece eco l’impegno di due associazioni di architetti, l’Apao e il Msa, che furono il vero veicolo “per creare l’ambiente di una nuova civiltà democratica”.

L’Associazione per l’Architettura Organica – Apao – fu fondata a Roma per iniziativa di Zevi alla fine del 1945, ossia pochi mesi dopo la nascita della rivista «Metron» che, dal numero due si fece portavoce degli ideali organici propugnati dall’associazione.

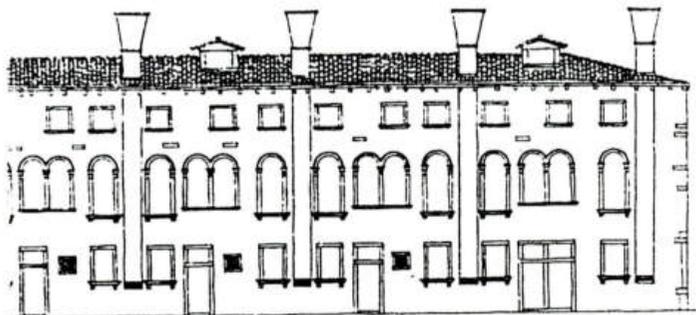
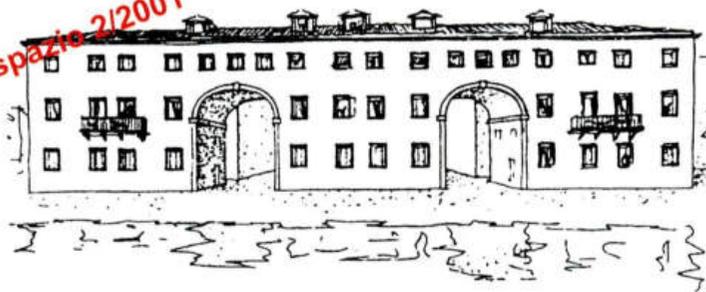
Il Movimento di Studi per l’Architettura – Msa – cominciò a essere attivo in quello stesso anno a Milano, dove nacque come costola del Comitato di liberazione nazionale architetti della Lombardia.

La diversa origine, più accademica nell’Apao più politica nel Msa, chiarisce le differenze fra i due gruppi, benché entrambi si proponessero di essere una “associazione libera di architetti moderni”.

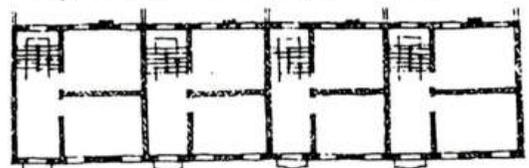
L’Apao aveva una struttura organizzativa articolata in più settori (centro studi, centro stampa, biblioteca, scuola), aspetto questo totalmente assente nel caso dell’associazione milanese, che scelse invece di affiancare, offrendo ovviamente le proprie risorse intellettuali, iniziative e proposte che nascevano all’esterno. Entrambe condividevano il rilievo dato alle “necessità spirituali, psicologiche e materiali dell’uomo associato”, alla “scala umana dell’architettura”, a un’idea di architettura come attività sociale, tecnica e artistica finalizzata a “creare l’ambiente per una nuova civiltà democratica”.

Da quanto fin qui detto si evince che nel secondo dopoguerra proprio le associazioni di architetti rappresentarono dunque la sede privilegiata per momenti di riflessione collettiva e teorica rispetto ai più urgenti temi disciplinari. Allo stesso tempo esse furono in prima linea nell’elaborare quelle strategie innovative (anche sul piano tecnico) da sperimentare nei contenuti dell’architettura, nel processo di formazione degli apparati istituzionali (della scuola e dello stato) e nelle pratiche sociali riferite alla costruzione e organizzazione della città e del territorio in generale.

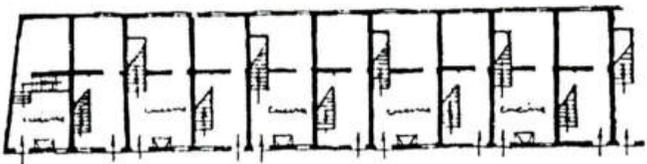
L’architettura organica è un’attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l’ambiente per una nuova civiltà democratica. Architettura organica significa architettura per l’uomo, modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell’uomo associato. L’architettura organica è perciò l’antitesi dell’architettura monumentale che serve miti statali... Crediamo nella pianificazione urbanistica e nella libertà architettonica. Malgrado il preciso indirizzo architettonico che ognuno di noi intende seguire, rifiuteremo sempre di usare mezzi antidemocratici affinché esso prevalga... Inseparabile dalla fede architettonica è la fede in alcuni principi generali di ordine politico e sociale... Dobbiamo tendere ad una cooperazione internazionale dei popoli opponendoci a tutte quelle forme di miti e di risentimenti nazionalistici e autarchici che sono state cause e caratteristiche del fascismo...(dalla “Dichiarazione di principi” della Apao, in «Metron», 2 settembre 1945, pp. 75-76).



1



2



3

1. Case della Marinarezza, prospetto su corte Colonna.
2. Case a schiera in fondamenta del Rio della Tana. Fronte sulla fondamenta e pianta del primo piano.
3. Casette a schiera in Calle dei preti. Prospetto e pianta del piano terreno.

Metafora dell'isola: conversazione con Egle Renata Trincanato

Intervista a cura di Suleima Autore

Cos'è un'isola? Un luogo geografico, immutabile se non per artificio o per accidente naturale; un luogo mentale, circoscritto e distinto da ciò che lo circonda; un sinonimo di solitudine, segregazione, diversità, ma anche qualcosa di particolare e unico; un luogo per accogliere naufraghi di ogni genere.

Venezia è un'isola, in senso geografico, in senso architettonico, nella sua presunta intoccabilità; lo hanno detto e scritto in tanti.

La città lagunare ospita, fra le tantissime istituzioni di prestigio che l'hanno scelta come "patria", una delle scuole di architettura più innovative del nostro paese, l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, che ha giocato un ruolo di primo piano nella cultura architettonica italiana dell'immediato secondo dopoguerra e non solo. In quegli anni, da questa enclave culturale si propagò nel resto della penisola una ventata di novità. Diventata una sorta di arca, di centro di accoglienza presso il quale trovarono asilo gli "sfrattati ribelli", fu diretta, a partire dal 1945 e fino al 1972 da Giuseppe Samonà, figura insigne di progettista e maestro. Convergenza di idee e di intenti innovatori portò, allora, alla formazione di un corpo docente scelto fra architetti che già avevano operato nel mondo della professione, con un unico criterio di selezione, la qualità, mai dissociata, però, da una forte coscienza politica e critica.

Quella scuola fu un'isola, collegata alla terraferma proprio in virtù di quel linguaggio architettonico moderno, internazionale, che era la sua lingua franca. Non si insegnava solo il mestiere, ma la complessità della figura dell'architetto nel suo impegno sociale, politico e morale. Nel discorso d'apertura

ra dell'anno accademico 1945-46 Samonà dichiarava che il compito principale dei docenti riguardava un insegnamento spirituale, e li indirizzava a trasmettere una tecnica che potesse tradursi in poesia. Soprattutto proponeva la scuola come luogo dove si potevano acquisire gli strumenti per risolvere i problemi dell'architettura contemporanea, assumendo dalla pratica politica e sociale le tematiche nuove e le nuove domande; come luogo dal quale poteva partire la sperimentazione, da cui si poteva contribuire alla Ricostruzione; come luogo per stimolare l'impegno civile e la riflessione sulla soluzione dei problemi concreti; come luogo dal quale promuovere la cultura, fare cultura, un laboratorio vivo, capace di formare individui e non solo tecnici.

Un notevole scarto culturale rispetto a quella Italia in cui la politica condizionava le scelte formali degli architetti e le scelte ideologiche dei docenti.

In quest'isola Egle Renata Trincanato è stata un'altra isola. Veneziana di nascita (1910), Egle si laureò in architettura nel 1938 presso il Regio Istituto Superiore di Architettura, che divenne successivamente lo Iuav. Dal 1941 al 1954 fu assistente di ruolo alla cattedra di Disegno architettonico e rilievo dei monumenti, poi ridenominata Elementi di architettura e rilievo dei monumenti. Dal 1964 fu professore di ruolo presso la stessa cattedra, per poi passare a Composizione architettonica. Dal 1974 fino al 1980 fu docente di Tecnica del restauro urbano¹.

Egle, prima studentessa e poi architetto donna, non si è mai sentita emarginata o isolata dai suoi compagni di studio di sesso maschile, né dai suoi colleghi docenti.

Mi sentivo la "mascotte"

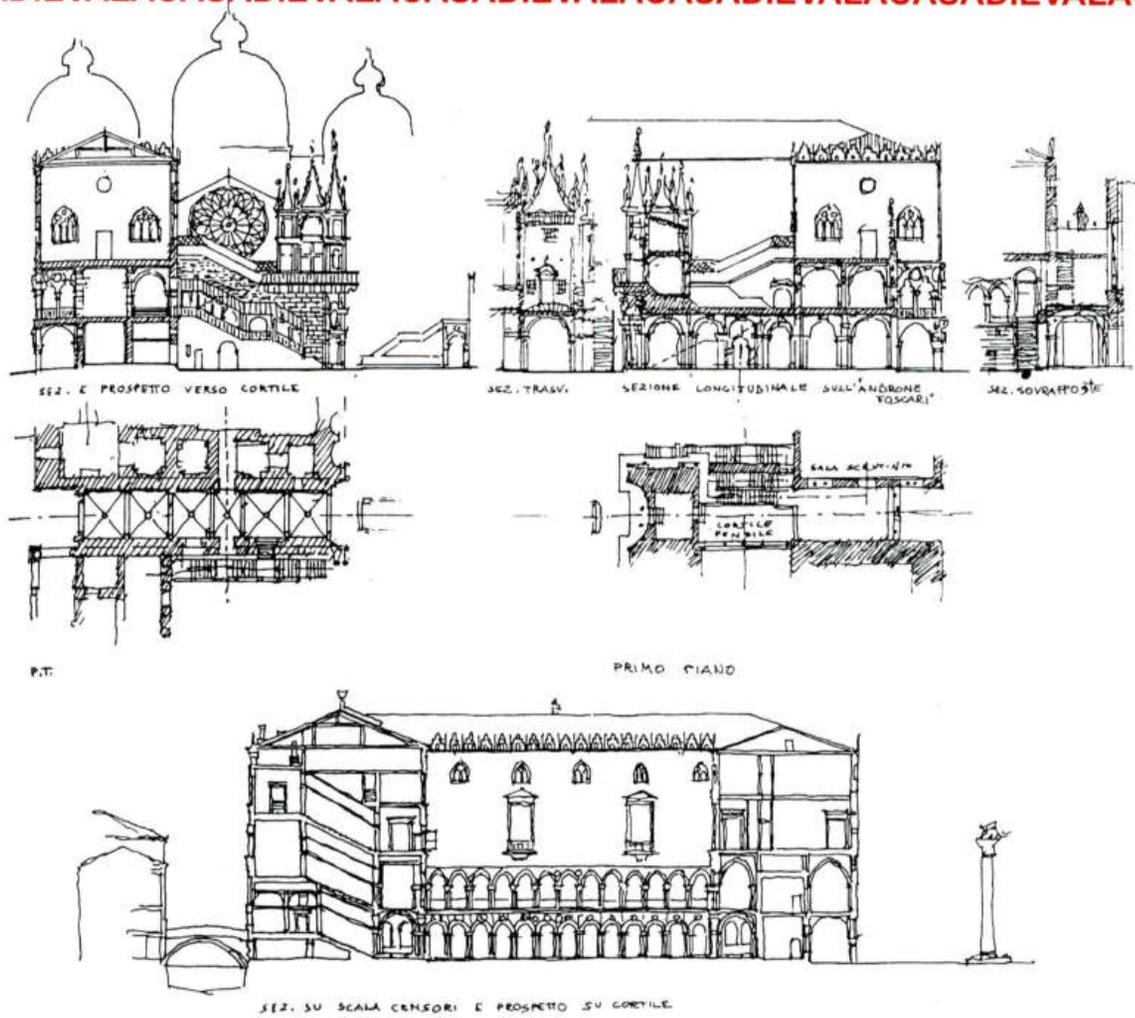
della facoltà. Non posso dire di avere mai avuto la sensazione di essere trattata meno bene o di essere in qualche modo diversa dai miei colleghi... In facoltà avevano piuttosto un'aria protettiva. Inoltre se fossi stata tra i soliti 700 studenti sarebbe stata una cosa diversa; siccome eravamo trenta o poco più, la cosa era tranquilla e loro sono stati sempre disponibili.

Studiosa attenta di Venezia, luogo che ha amato profondamente, portava la sua città come esempio pratico nell'insegnamento.

Una cosa che mi rimproveravano gli studenti era che io ero infatuata di Venezia e che facevo tutto su Venezia. Ho scelto di insegnare composizione e facevo sempre svolgere un esercizio di progettazione, soprattutto sulla residenza, cercando un ambiente a Venezia o ai suoi margini, in cui fosse presente qualche vincolo - la presenza di un canale, ad esempio - per allenare gli studenti a muoversi all'interno di regole e vincoli sia fisici che urbanistici. Facevo anche lezioni su Venezia basandomi sulle case antiche, su come si viveva nelle case, oppure sulla tecnologia dell'architettura moderna... Lezioni molto pratiche, ma allo stesso tempo cercando di mostrare esempi non di tipologie prefabbricate, ma di tipi che derivavano dalle esigenze delle persone che le abitavano e dall'ambiente che avevano intorno.

La sua viva passione per Venezia, in qualche modo la "isolava nella sua isola".

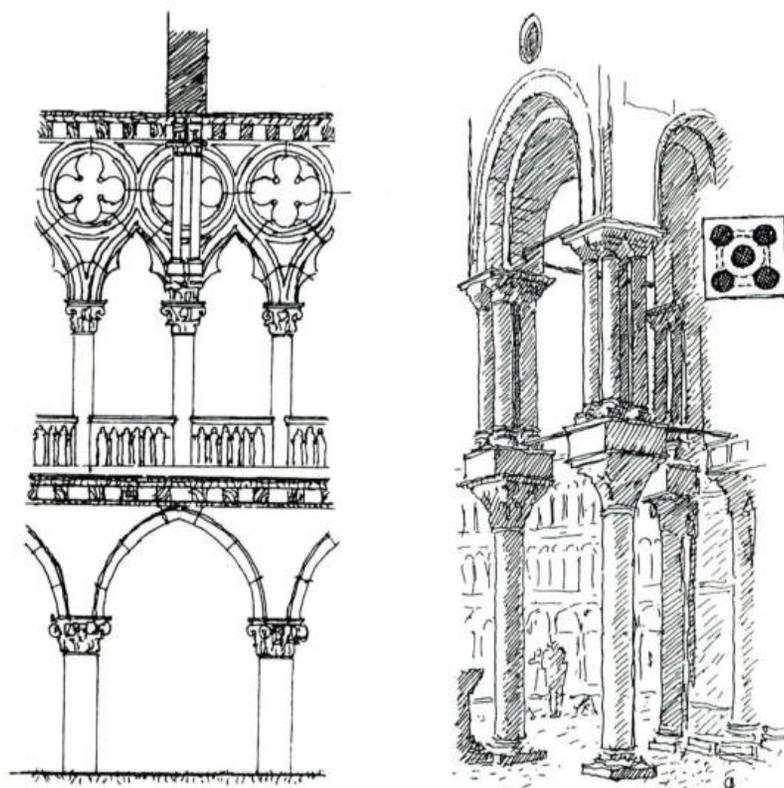
Egle si è sempre sentita in sintonia con quell'idea didattica che vedeva la scuola come palestra immediata dell'attività pratica. Una conferma di questo metodo si ritrova nell'iter seguito nella progettazione dell'unità residenziale Ina Casa San Marco a Mestre (1951-56), capigruppo Piccinato e Samonà. Egle Trincanato era fra i collaboratori. Il progetto prese avvio dalla ricerca fatta



Il Complesso Palatino Veneziano.

svolgere agli studenti del corso di Samonà per la pianificazione di un quartiere operaio nella zona industriale di Marghera. I dati raccolti vennero elaborati sulla base della "griglia Ciam" del 1947 e successivamente presentati al VII congresso Ciam di Bergamo, nel 1949.

L'idea di quello che è stato poi il quartiere San Marco nasce proprio sui banchi di scuola... Case basse, pianterreno e primo piano attorno a delle corti che poi, equivocando, si chiamarono coi nomi dei personaggi di Goldoni. Il perno della composizione era una casa media, cioè di tre piani... le case basse erano unifamiliari e sul retro avevano un giardinetto. Invece la corte aperta era di uso pubblico. Nel quartiere c'erano una decina di questi nuclei e una spina dorsale fatta da case alte che dovevano essere per lo meno un-



dici piani, ma che di fatto sono di otto piani. L'esigenza di avere edifici alti era quella di creare appunto una spina dorsale, pensata come residenza della borghesia...L'altezza aveva un significato formale e allo stesso tempo economico. Formale perché, nell'idea iniziale, al posto dello stradone rettilineo correva una strada a serpentina, sinuosa, punteggiata da questi edifici che dovevano essere delle torri. Questo asse sinuoso era stato pensato per una percorrenza pedonale, perché la viabilità su ruota doveva essere esterna e correre su due canali di traffico. L'influenza dell'architettura dei grand ensemble francesi era in quel momento molto diffusa.

Nel 1954 Egle Trincanato assunse la direzione del Palazzo Ducale, dopo aver vinto il concorso bandito nel 1947. Si verificò, allora, l'unico episodio di discriminazione della sua carriera.

Nel bando era negata la partecipazione alle donne. Senza farmi minimamente abbattere da quella prescrizione, decisi di andare a parlare con l'allora sindaco di Venezia, Gianquinto, il quale dopo avermi ascoltata, fece modificare la clausola dell'esclusione.

Il concetto di unità tra architettura e urbanistica è stato assorbito e praticato da Egle Trincanato con assoluta convinzione, applicandolo ai temi della conservazione del patrimonio architettonico. Egle ha curato il restauro e il riordino di alcuni fra i più conosciuti edifici veneziani, adibiti a museo, fra cui Palazzo Correr e Palazzo Ducale.

Per lei tecniche e metodi del restauro dovevano innanzitutto tenere conto delle esigenze urbanistiche. Il progetto doveva produrre un'integrazione effettiva, vivace e stimolante tra antico e moderno, all'interno di un programma urbanistico unitario.

Da tempo, seguendo la strada tracciata da Samonà, abbiamo tentato di fare una lettura

nuova della città antica, o delle parti antiche della città; una lettura derivata dal linguaggio visivo, pensando questo linguaggio a seconda che adoperata sia il segno - la forma disegnata, fotografata, espressa per immagini - sia il linguaggio parlato, espresso nella forma più appropriata alle immagini stesse... per raggiungere quella sostanza espressa nella forma, che ci consentirà la progettazione di un intervento pertinente alla situazione di luogo e di fatto... bisogna integrare il restauro stesso delle strutture tradizionali con uno spazio adeguato alla dotazione dei servizi che corrispondono alle esigenze dell'attuale società.

Queste osservazioni compongono una lunga intervista da me raccolta pochi giorni prima che Egle Renata Trincanato si spegnesse serenamente, il 5 marzo del 1998.

Ho inteso sottolineare l'importanza culturale della sua diversità, come donna architetto che ha contribuito, con straordinaria intensità, alla diffusione e all'approfondimento degli studi su Venezia. Una donna che, tra le pochissime nell'immediato dopoguerra, ha operato in una scuola di architettura tra le più impegnate che l'Italia abbia avuto. Singolare il suo anticonformismo, il coraggio di non allinearsi, la multiformità e interdisciplinarietà dei suoi studi, l'attenzione rivolta alle esigenze degli studenti. Il tutto è avvenuto, forse non a caso, all'interno di una vera isola, Venezia, che non ha fatto altro che esaltare quel senso di diversità, quello scarto culturale che così profondamente hanno caratterizzato lo Iuav di Samonà e l'universo culturale di Egle Renata Trincanato.

I disegni di Egle Renata Trincanato che illustrano questo saggio provengono dal volume citato in nota.

LE NOTE

¹ Cfr. Egle Renata Trincanato, *Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-1993*, a cura e con una postfazione di Francesco Tentori, Officina Edizioni, Roma 1997.

Maria (Emma) Calandra: quasi un autoritratto

Intervista a cura di Maristella Casciato e Suleima Autore

Non avevo ancora 17 anni quando presi la licenza liceale classica; era il 1929, abitavo a Messina. Mi iscrissi al primo anno di ingegneria, dal momento che nell'ateneo messinese non c'era la facoltà di architettura. Questo contro la volontà di mio padre, che insegnava nella stessa scuola. Ero l'unica studentessa della facoltà di ingegneria; tutta la città ne parlava e mi canzonava. Nel 1930, quando ci trasferimmo a Roma, passai ad architettura.

Un attimo, Maria, torniamo indietro di qualche anno...dici della tua famiglia

Sono nata a Palermo (nel 1912), come mia sorella Franca, più giovane. Mio fratello Roberto è invece nato a Messina, dove siamo cresciuti. Mia madre, Dina Omodeo, di famiglia lombarda, si occupava di noi; mio padre Enrico, ingegnere, era docente universitario già dal 1907. Mio fratello ha recentemente ritrovato il primo progetto di mio padre, subito dopo la laurea: una coffee house sul viale Libertà a Palermo, in stile liberty, che richiama da vicino le architetture del suo maestro, Ernesto Basile. Quando mio padre fu chiamato da Gustavo Giovannoni alla facoltà di architettura di Roma per insegnare Caratteri degli edifici, alcuni colleghi non gradirono la scelta, al punto che, mi ricordo, neppure gli rivolgevano il saluto. E, all'inizio, si vendicarono addirittura su di me; ci furono esami in cui presi diciotto solo per essere la figlia di Enrico Calandra.

A Roma, chi erano i tuoi compagni di scuola?

Non tutti li ricordo. Cassinelli, De Simone, poi diventato professore a L'Aquila, Pasquarelli, che è morto giovane, Bucci che ha scelto di fare il pittore, Lupo, Petrucci...

Monaco, Brusa, Bonelli,

Longo, Cappellini, Quaroni, Adriano Cambellotti (il figlio di Duilio) erano iscritti al mio stesso anno. Eravamo una ventina, più o meno. Io, Monaco e Longo eravamo i più giovani. Ci divertivamo molto; ci facevamo i dispetti; andavamo in gruppo a teatro e a ballare tutti insieme. Io ero "la sora Marietta"; Ludovico Quaroni era detto "Lulù mozzarella", per via della sua carnagione tanto chiara. Anche a Roma ero l'unica studentessa del mio anno. Ma in facoltà, prima di me, qualche donna era già passata: Elena Luzzatto, Maria Ferrero, che era una piemontese e la Milani, pugliese. Durante i miei studi, su cinque anni, c'erano solo quattro donne: io, Maria Ferrero, Anna Anastasi, Floriana Schunnach (un'ebrea che successivamente emigrò).

Gustavo Giovannoni, che era uno dei nostri professori, non ci trattava molto bene. Era un misogino; diceva: eccole, arrivano in facoltà con il codazzo.

Nel 1934, quando mi laureai, finì gli studi anche Anna Anastasi, che si era però iscritta l'anno prima del mio. Anna ha poi svolto parte della professione in Calabria, ma abbiamo anche collaborato in diversi concorsi per scuole e abitazioni, pubblicati in «Architettura». Io e Maria Ferrero siamo state colleghe alla Soprintendenza ai Monumenti.

Ho conosciuto Lina Bo, che era più giovane di me; era una donna estroversa. Ci siamo frequentate poco. Lei poi si è spostata a Milano; lì ha incontrato Pietro Maria Bardi, che ha sposato dopo il trasferimento in Brasile.

Successivamente, alla Facoltà di Roma, sono arrivate molte più donne... Lisa Ronchi, Marinella Ottolenghi, Vittoria Calzolari (con cui ho avuto occasione di collaborare), M. Adelaide Cavalli...e al-

tre. Fra le donne architetto della mia generazione, fuori dai confini romani, ero legata a Egle Trincanato, Mariuccia Vernetto di Torino, Stefania Filo di Napoli, che è stata assistente di Giuseppe Samonà.

Chi erano, invece, i docenti?

Ovviamente Marcello Piacentini, che all'epoca era già eccellenza; veniva chiamato dappertutto e a noi dedicava poco tempo. Ci fece tre lezioni in un anno. Il suo assistente Fuselli era molto bravo e lo sostituiva egregiamente.

Il professore di rilievo era Gustavo Giovannoni, che ci sorvegliava con il suo occhio strabico; ci portava spesso a fare le gite, in giro per l'Italia.

Bertini Calosso, che era soprintendente ai Monumenti in Umbria, insegnava Storia dell'Arte. Arnaldo Foschini era il docente di composizione. Il padre di De Angelis d'Ossat, era il nostro professore di mineralogia, una materia che non ci piaceva; lo avevamo soprannominato Carnevalone. Alcune discipline tecniche si frequentavano alla facoltà di ingegneria a San Pietro in Vincoli, perché i docenti erano gli stessi. Chi mi aiutò moltissimo fu Luigi Moretti, che all'epoca era ancora assistente. Moretti ebbe la pazienza di insegnarmi a disegnare; io venivo da una facoltà di ingegneria dove si disegnava sulla carta a quadretti. Lui invece mi faceva copiare, addirittura ricalcare. Moretti fu il mio primo, vero professore; poi subentrò Giuseppe Nicolosi, cui devo molto.

Per la laurea decisi di elaborare un progetto urbanistico per l'area centrale di Trieste, con la sistemazione del teatro romano e un grande magazzino di vendita. Me ne andai lontano per non avere rogne. Cercavo una maggiore libertà, anche di linguaggio; noi giovani eravamo razionalisti, mentre a Roma bisognava essere tradizionalisti e molto conformisti. Del Debbio ci obbligava a fare timpani spezza-

ti, cornicioni, ecc. affinché i nostri progetti fossero il più simile possibile ai suoi.

Il mio progetto di laurea fu modernissimo nello spirito e nei materiali. Durante l'illustrazione arrivò Marino che aprì una polemica, con Giovannoni, sulle mie scelte. Sepi, successivamente, che in sede di discussione Giovannoni si infuriò, mentre Piacentini, che era più accomodante, disse: lascia perdere, le donne hanno tutte la testa dura.

Per sostenere l'esame di stato scelsi, sempre in odio all'academismo romano, di andare a Milano, al Politecnico. Allora c'era una forte competitività fra le due scuole: Roma aveva un indirizzo più umanistico, mentre Milano era più tecnica e da noi giovani razionalisti era molto apprezzata. Il giorno dell'esame di stato ero sempre la sola unica donna; mi misero al primo banco, così avevo poco da copiare. Ci diedero da calcolare la pensilina di uno stadio. Un tema difficilissimo. Cominciai i calcoli e mi accorsi che avevo impostato male il problema e la struttura risultava troppo sottile. Non sapendo come andare avanti, decisi saggiamente di fermarmi, con l'idea di illustrare, successivamente, alla commissione quello che ritenevo essere stato il mio errore iniziale. Così, la mattina della prova orale arrivai al Politecnico, sempre tirato a lucido, mi sedetti davanti agli undici commissari - ricordo perfettamente Daneri -, ma fui subito mandata alla lavagna a ripetere il calcolo, spiegando l'errore. Me la cavai, ma alcuni colleghi romani, che furono bocciati, mi odiarono a lungo.

Quali erano le tue letture? Le riviste di architettura erano importanti?

Per molti anni sono stata abbonata a riviste di architettura tedesche come «Moderne Bauformen», alla francese «Architecture d'Aujourd'hui», alle americane «Forum» e «Architectural Record», ma la mia

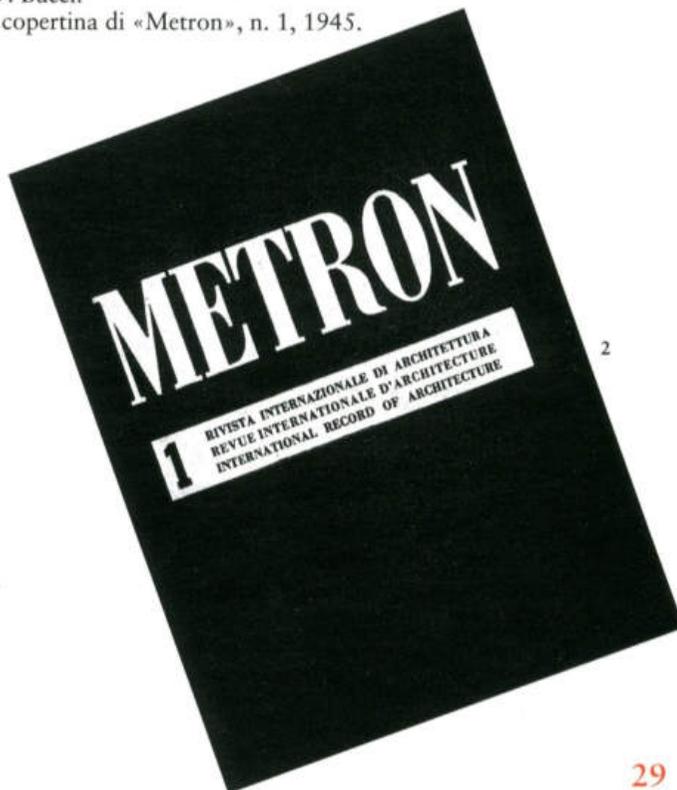


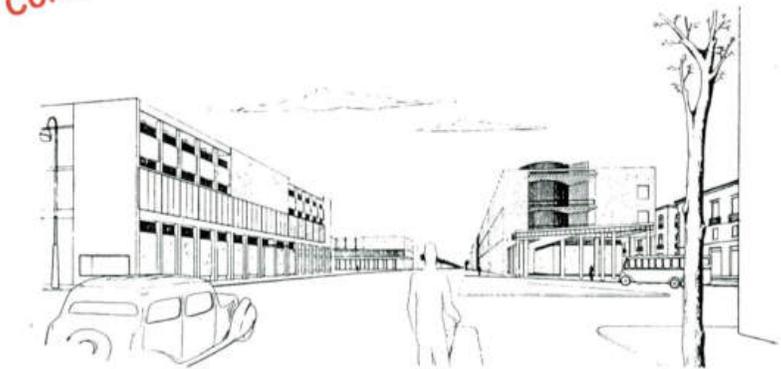
1



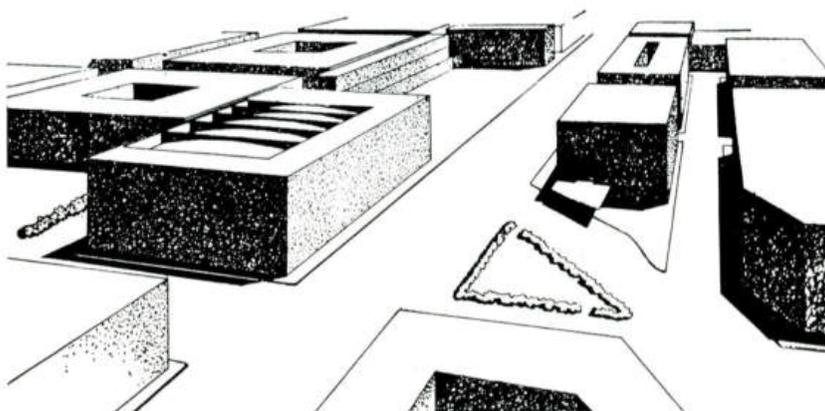
1. Segesta (Trapani). Il Secondo Congresso delle Associazioni di Architettura Moderna, 1948. 1. Pagani; 2. Boni; 3. Ziino; 4. Calandra; 5. Fiorentino; 6. Samonà jr.; 7. Renoglio; 8. Renacco; 9. Trincanato; 10. Mazzullo; 11. Samonà; 12. Ridolfi; 13. Buiatti; 14. Quaroni; 15. Sivieri; 16. Trompetto; 17. Centi; 18. Astengo; 19. Bucci.

2. La copertina di «Metron», n. 1, 1945.

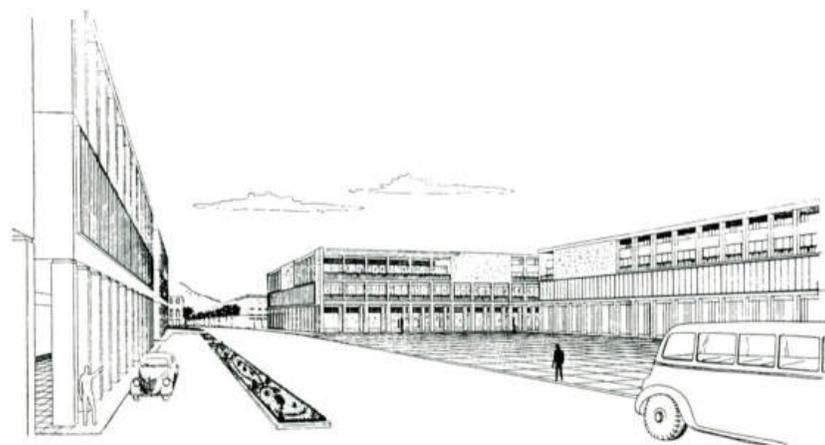




3



4



5



6

3/5. M. Calandra e F. Minissi. Progetto per la sistemazione della piazza Cairoli a Messina, 1946.

6. L. Piccinato, M. Calandra, R. Calandra, C. Dall'Olio, Galliussi, Giurgola, Marabotto, Tedeschi. Concorso per la sistemazione del Lido di Venezia, 1947.

preferita è sempre stata l'inglese «Architectural Review».

Negli anni della scuola c'era «Architettura», la rivista ufficiale del Sindacato nazionale fascista degli architetti, anche se quella che io apprezzavo di più era «Casabella» di Paganò. All'epoca della scuola i professori non ci favorivano molto nelle letture...Tardi scoprimmo Giedion, Pevsner...

In casa non avevamo tanti libri. Mio padre non era molto ricco; lui amava andare in biblioteca, anzi era diventato celebre perché, data la sua distrazione, era solito restar chiuso dentro.

Verso la professione...

Nel '35, appena laureata, sono andata ad aiutare Giuseppe Samonà che stava elaborando il progetto per l'auditorio.

Nel '36 feci il concorso per l'insegnamento negli istituti tecnici e lo vinsi; insegnavo disegno a Frosinone, solo due giorni a settimana. C'era tempo anche per un po' di lavoro professionale; ricevetti alcuni incarichi, ma i progetti, purtroppo, non vennero mai realizzati. Partecipai a molti moltissimi concorsi e ne ho vinti molti. Secondo me allora fare il concorso era più onesto...e poteva servire per guadagnarsi qualche incarico. Era uno stimolo per studiare, di volta in volta, un nuovo argomento: mi occupai di scuole, palazzi di giustizia, sistemazioni urbanistiche, fiere...

Io non firmavo mai i progetti; era evidente che se i commissari vedevano il nome di una donna, l'eliminazione era certa. Nel caso di un concorso, che vinsi, per una Casa della madre e del fanciullo, lo feci presentare da mio fratello e gli chiesi di scegliere anche il motto, per nascondere la mia identità. Del Debbio, che era in giuria, allora chiamò mio padre, congratulandosi per la mia vittoria, ma io negai di aver partecipato perché non riconoscevo il motto. In un'altra occasione mio fratello mi

disse: Maria, ormai sei nota, firma questo progetto! Mi sembra che si trattasse di un palazzo di giustizia. Gli elaborati mi vennero restituiti senza neppure essere stati aperti, solo perché appariva il nome di una donna. In quel caso, poi, fra i commissari c'era anche un personaggio "ostile" come Giovannoni.

Non voglio con ciò dire che fossi una "femminista". Non posso dire che, sotto il fascismo, abbiamo veramente combattuto per difendere il diritto di essere donne e progettiste; automaticamente eravamo discriminate...magari anche con piccoli sotterfugi.

L'insegnamento a Frosinone non era entusiasmante e allora, nel 1939, chiesi di essere comandata alla Soprintendenza ai Monumenti a Roma. Ho fatto tantissimi rilievi; abbiamo catalogato tutte le chiese di Roma. Ho anche curato molti restauri, fra cui quello del Duomo di Anagni. Mi sono spinta fino in Sicilia per seguire progetti di restauro; qui ho dovuto sbarrare i cantieri, perché arrivavano molti curiosi, attratti dalla presenza di un architetto donna su un luogo di lavoro tradizionalmente maschile. In generale, allora, i clienti erano restii nei confronti delle donne.

Mentre ero alla Soprintendenza, mi iscrissi al perfezionamento in Storia dell'Arte. Qui entrai in contatto con Giulio Carlo Argan, che poi mi chiamò a collaborare all'Enciclopedia dell'Arte. Vi arrivai completamente "ignorante" e fu Eugenio Battisti che mi istruì. Scrisse alcune voci redazionali e mi occupai di tutte le illustrazioni che apparivano nel testo, curando sia la selezione che l'elaborazione grafica.

Sono stati dieci anni di lavoro intenso, ma anche fra i più gradevoli e indimenticabili della mia vita.

Passarono, così, anche gli anni della guerra e poi...?

Subito dopo la liberazione,

Concorso per la riqualificazione di corso Garibaldi e via Roma Castrovillari, Cosenza, 1999

Maria Argenti, Beatrice Bruscoli, Cesira Paolini,
Marco Spesso con E. Ambra, V. Bramucci,
M. Percoco
Consulente: M. Fanzea
Terzo premio

Castrovillari è una cittadina dalle origini medioevali che si sviluppa lungo il crinale di una collina un tempo coperta da macchia mediterranea ed alberi di mirto. Un passato significativo ed un presente, come spesso accade, insignificante, casuale.

Un viale alberato, in leggera pendenza, pallida memoria dei boschi antichi, conduce al centro storico cittadino, alla Rocca Aragonese, fuoco prospettico di una passeggiata attualmente senza qualità: una cesura urbana, un taglio fra i due lembi della città, uno spazio indefinito, senza valori, senza gerarchie, senza carattere, che non riesce a manifestarsi se non come un vuoto che esalta per contrapposizione la quinta sullo sfondo, la meta dove esso finisce e dove i due lembi si ricompongono.

Anima del progetto è il tentativo di ridare un senso, un significato, al paese, di recuperare la memoria senza rimanerne prigionieri; di interpretare la modernità senza recidere le sue radici, di trasformare con segni minimali la percezione del luogo; l'idea guida quella di operare una connessione tra il centro antico e l'espansione moderna senza cedere né al vernacolo né alla tentazione di intervenire per punti autonomi.

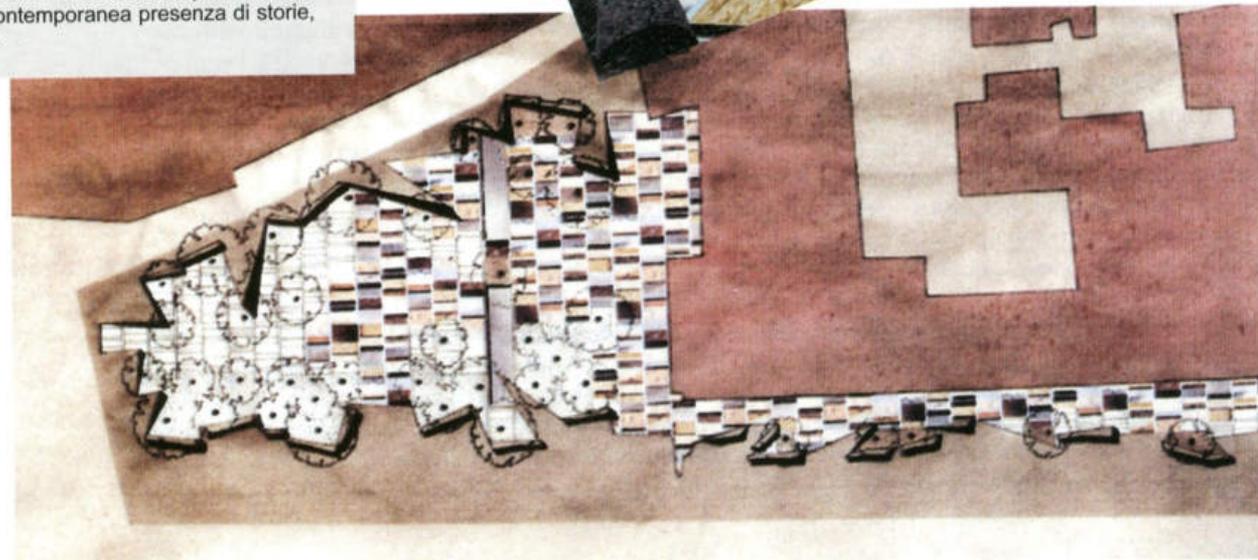
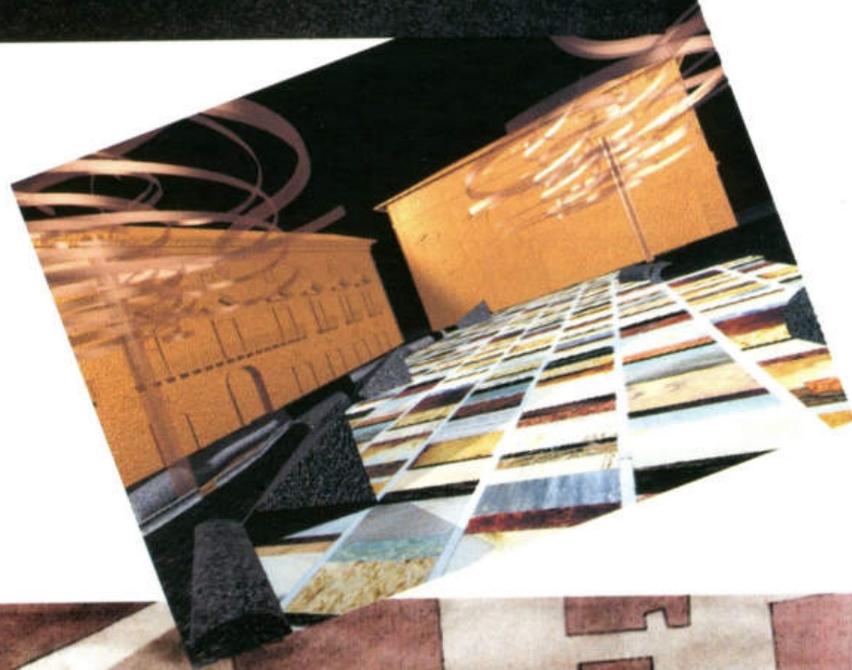
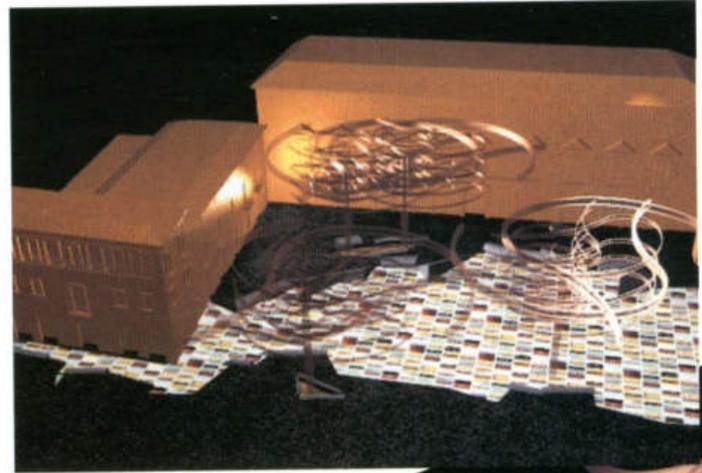
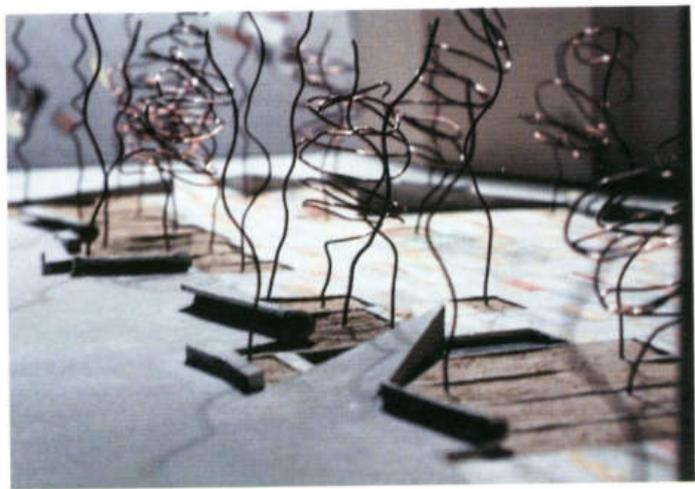
Per questo si sono voluti introdurre a Castrovillari segni evidenti della contemporaneità (con un riferimento prettamente segnico alle opere di Fontana e di Burri) in dinamica dialettica con la storia.

La discontinuità fra passato e presente, la frattura, è stata assunta come valore; la frammentarietà moderna come qualcosa che poteva unire senza omologare.

Una linea spezzata, che contraddice l'obbligatorietà di un unico punto di vista, di un'unica prospettiva, di un unico centro, unisce uno ad uno i singoli alberi e allo stesso tempo rimette in discussione il senso del viale alberato. La linea spezzata, concepita come il limite di una pavimentazione uniforme, si solleva, e svela un livello sottostante. La frammentazione è elevata a simbolo. La visione multiprospettica consente di scoprire nuove dimensioni celate e il suolo acquista valore.

Sotto il suolo uniforme emerge un granigliato marmoreo dai differenti colori. Una citazione, un riferimento ad un'epoca anteriore a quella ottocentesca del viale, un rimando alle pavimentazioni intarsiate della vicina chiesa di San Demetrio Corone. Le liste di pietra di San Lucido sono cadenzate con fasce di granigliato, a sua volta scandito in settori cromaticamente diversi.

Il cemento "spaccato", sollevandosi, diventa sedile. Il percorso si articola acquistando valore, significati, invitando anche alla sosta. Il marmo ed il cemento, incontrandosi, esaltano la dinamicità della linea spezzata, rappresentazione della contemporanea presenza di storie, di immagini, di visioni.



**Progetto per gli uffici della frontiera
fra Stati Uniti e Canada
Sweetgrass (Montana-Usa)
Couffs (Alberta, Canada)
2000**

Kate Diamond, FAIA, capogruppo, Siegel Diamond Architecture, Los Angeles (California, Usa) con Tim Felchlin, AIA, architetto responsabile; Andre Helfenstein, Helen Chang, Eugene Chen, Mathew Nesbitt, Stephanie Reich, AIA

Lungo il tracciato dell'autostrada CanaMex, che corre per migliaia di chilometri fra il Messico e il Canada attraversando da sud a nord il territorio statunitense, il posto di frontiera fra Usa e Canada ha un forte significato strategico. L'ingresso fra Sweetgrass e Couffs, localizzato nella parte orientale dello stato del Montana al confine con quello meridionale dell'Alberta, è uno dei più affollati del continente nord-americano, da cui passa il maggior carico di trasporti commerciali, a metà strada fra i Grandi Laghi e il Pacifico.

Il progetto dei nuovi uffici del posto di frontiera è stato voluto da un accordo siglato fra Usa e Canada nel 1995, che prevede la realizzazione di una sola struttura condivisa dai due governi.

A Sweetgrass - Couffs il paesaggio è quello delle grandi pianure; dominano gli spazi aperti; qui terra e cielo si confondono; mentre l'autostrada corre indisturbata attraverso il territorio, il posto di frontiera crea una frattura.

Due i vincoli imposti al progetto: la presenza della ferrovia a est e quella dei due villaggi -Sweetgrass negli Usa e Couffs in Canada - entrambi sul lato occidentale.

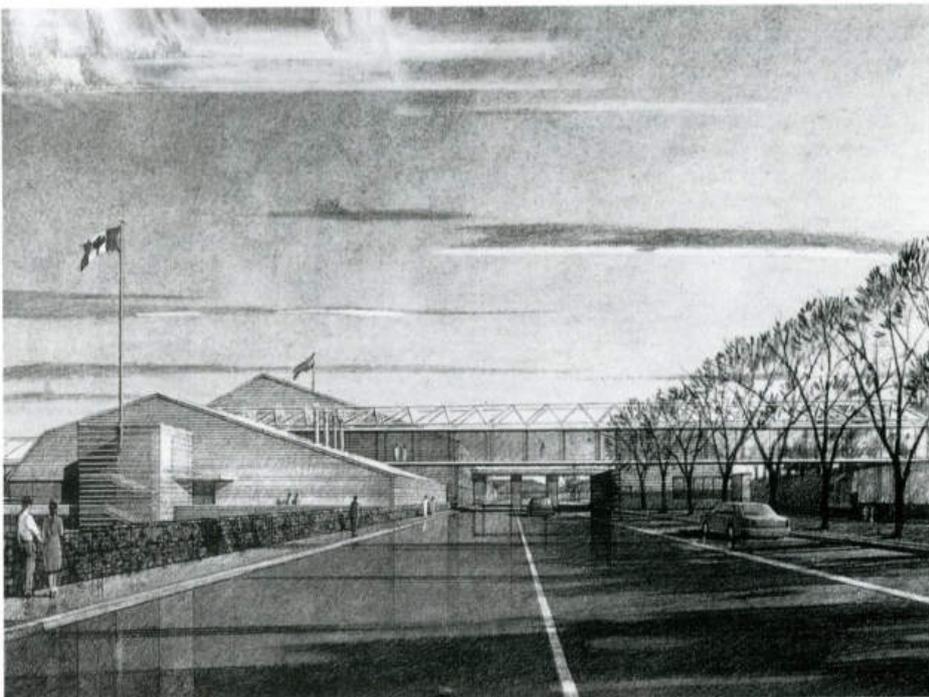
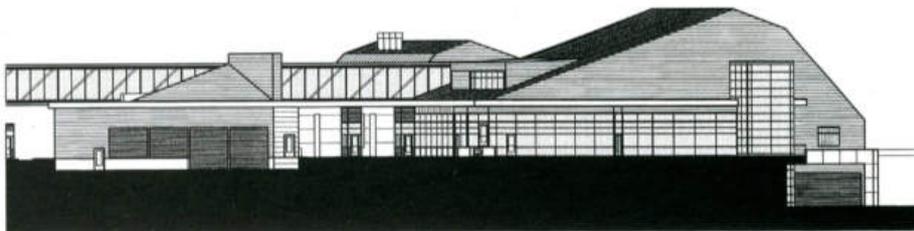
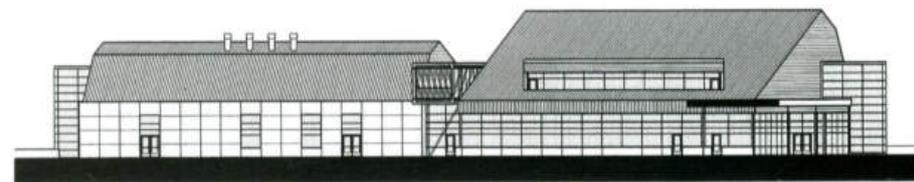
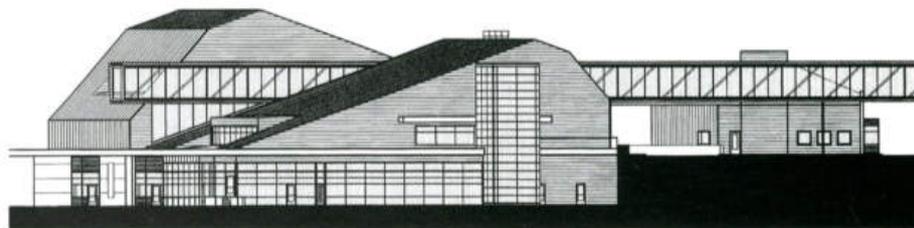
Ne risulta uno spazio che è qualcosa come un nastro di terra, stretto fra confini assai poco permeabili. Lunga poco meno di un chilometro, questa stretta fascia è larga solo 100 metri nei due ingressi, mentre si dilata quasi fino al doppio nella zona centrale dove la vera e propria frontiera necessita di strutture per accogliere funzioni più complesse.

La planimetria dell'intervento è stata elaborata prendendo a prestito i modi organizzativi dei processi industriali e reinprendendoli in funzione dei flussi di traffico. La successione dei passaggi, le soste, i tempi di attraversamento impongono una regola al disegno complessivo dell'area. Un altro limite al progetto è derivato dal fatto che la committenza ha richiesto che il posto di frontiera restasse aperto e in piena attività anche durante la realizzazione dei nuovi uffici. In questo senso la progettazione è stata affrontata partendo dalla flessibilità degli spazi, da usi parziali e diversi nelle successive fasi di costruzione.

Per le architetture si è scelto di lavorare con materiali semplici, modesti in modo da non creare una competitività con il paesaggio. Si è puntato su tre materiali: il metallo corrugato, l'arenaria e il vetro. I tetti e la maggior parte dei muri esterni sono ricoperti di metallo corrugato trattato con una finitura galvanizzata. In questa maniera si trasforma la tecnologia delle costruzioni industriali - quella dei silo granari e dei capannoni deposito delle fattorie che punteggiano il paesaggio locale - in una architettura ricca di sofisticati dettagli. Tutte le murature portanti sono ricoperte in arenaria, così da creare un legame forte, non solo visivo, con quella terra che la frontiera tende a dividere.

L'assenza di una perfetta simmetria fra le parti che compongono il progetto è intenzionale e si propone di tener conto delle differenze culturali fra i due paesi. Allo stesso tempo il ponte pedonale, vetrato, taglia l'edificio comune in due settori, strettamente connessi, ma non identici. La soluzione architettonica adottata è la metafora di una separazione negata e della ricerca di uno spazio da condividere fra più culture.

Il progetto è stato insignito, nel 2000, del premio per la progettazione di edifici amministrativi (General Services Administration Design Award).



Concorso per il lungomare Fregene, Roma 1996

Francesca Daffinà
Primo premio

Il progetto nasce dall'esigenza di preservare al massimo l'integrità del paesaggio intervenendo su di esso per esaltare le sue caratteristiche tipiche.

Il territorio di Fregene e Maccarese è caratterizzato da grandi distese di campi coltivati e non, organizzati secondo assi viari orlati da piante di eucalipti. Queste distese erano protette in origine lungo la costa da dune di varie altezze ricoperte di macchia mediterranea e all'interno da complessi collinosi. Imitando il territorio nelle sue caratteristiche si è potuto intervenire nel massimo rispetto.

Il progetto consiste nel "sollevare" la superficie del terreno per inserirvi all'interno quei servizi che rendano possibile un migliore sviluppo economico del territorio.

Sono state individuate quattro categorie principali di sviluppo e organizzazione dei servizi:

- Il sistema del litorale.
- Il sistema ricettivo (residenziale-alberghiero: resort/albergo/campeggio...).
- Il sistema della ristorazione e dello svago.
- Il sistema della formazione e della ricerca (polo scientifico/universitario, settore alimentare e agrario).

Il litorale di Fregene e Maccarese, a pochi chilometri dalla capitale e con una uscita propria sull'autostrada offre una potenzialità di ricettività molto alta, in maniera particolare per il turismo "pendolare". La macchia mediterranea che viveva sulla originaria duna e che aveva una funzione di protezione rispetto all'habitat retrostante, è stata spianata per fare posto alla strada litoranea. In risposta a questo stato di fatto si è scelto di "sollevare" la porzione di litorale parallela alla riva del mare, ricreando la duna al fine di recuperare il ruolo fondamentale del mare, offrendo la possibilità di ospitare al suo interno un parcheggio. In questo modo vengono anche rispettate al meglio le direttive del piano territoriale paesistico che prevede il ripristino dell'assetto ambientale originario, costituito dalla duna di sabbia alle spalle della spiaggia, in relazione alla protezione che la duna stessa offre alla retrostante pineta.

Gli alberi sarebbero così salvaguardati dalla salsedine e dall'effetto diretto del vento. Mantenendo l'altezza della duna sui 4 metri, si è ipotizzata la sua collocazione alle spalle della fascia occupata dagli stabilimenti balneari, barriera che impedisce la vista del mare. In questo modo la duna risulta fra le altre cose un conveniente "contenitore di parcheggi", offrendo con 7.000 posti, una risposta alle carenze di parcheggi che è per Fregene-Maccarese un problema ancora irrisolto.

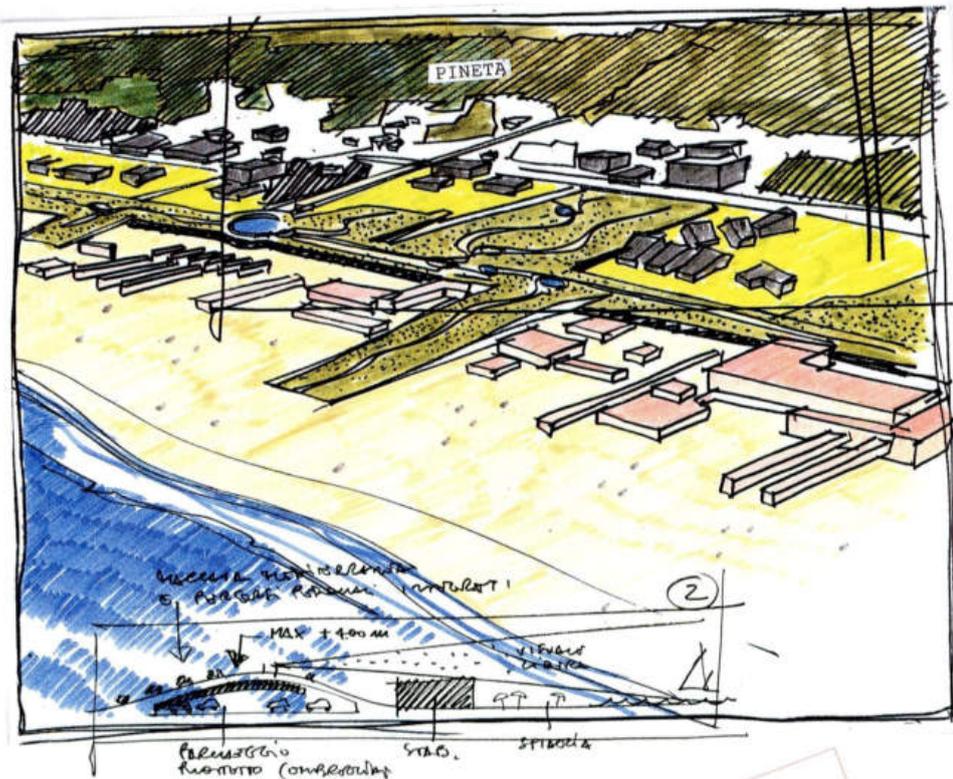
In special modo, durante la stagione estiva, un gran numero di automobili intasano il lungomare privandolo di ogni sua specifica identità fisica e funzionale e se al flusso veicolare si aggiunge quello pedonale, le possibilità di parcheggio risultano molto al di sotto delle esigenze dell'utenza. È evidente perciò la necessità di una razionalizzazione e una differenziazione dei percorsi.

Sono stati perciò distinti i due flussi, pedonale e veicolare, collocandoli su piani diversi, privilegiando naturalmente il flusso pedonale con la creazione di un lungomare sopraelevato.

Per ripristinare la macchia mediterranea la duna è stata progettata anche come valido supporto per la vegetazione: tramite delle opportune "vasche" di terra ricavate sulla superficie, è possibile ricreare un sistema di verde che si relaziona con la pineta retrostante.

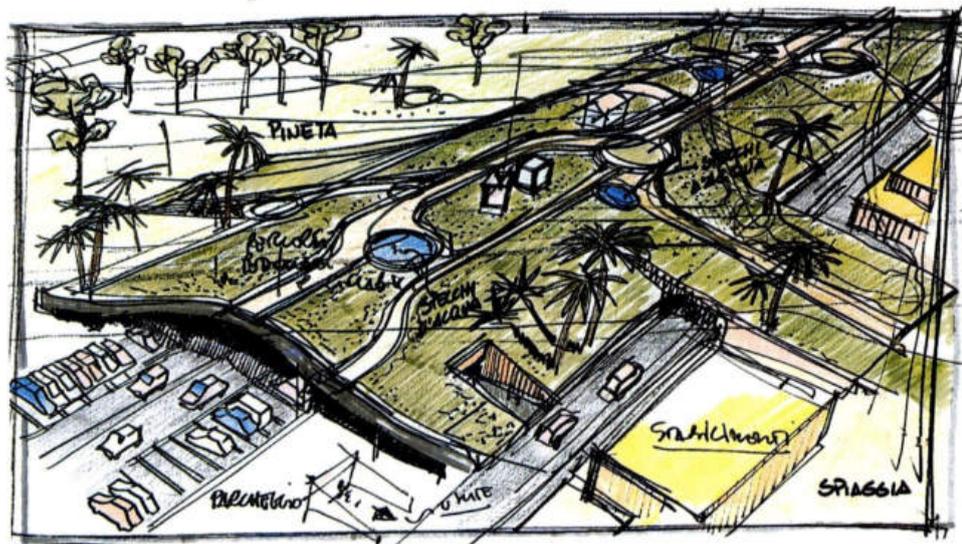
Gli scatti altimetrici sulla superficie della duna, determinano poi spazi di sosta, gradoni per sedersi e percorsi illuminati da lampioni e da punti luce a terra: si è pensato perciò ad una connessione spiaggia-lungomare-pineta da attuarsi attraverso percorsi pedonali, piste ciclabili e di pattinaggio, punti di ristoro, spazi sportivi e ricreativi, aree giochi e punti di incontro.

Per garantire ancora meglio questa continuità sono state ipotizzate delle "propaggini" della duna stessa che si estendono fin sulla spiaggia e determinano degli accessi liberi al mare ora carenti. Alla stessa maniera, sulla parte retrostante della duna si è pensato a migliori collegamenti con gli spazi verdi esistenti o da ripristinare.



FRANCESCA DAFFINÀ

Francesca Daffinà è nata a Roma nel 1966. Laureata in architettura, comincia la sua attività professionale nella ristrutturazione di interni. Nel 1994 inizia la collaborazione con lo studio Architetti Associati Farnese per i quali progetta ville e show room negli Emirati Arabi e negli Stati Uniti. Nel 1996 realizza una mensa per la sede del Ministero della Difesa a Roma e vince il primo premio per il concorso nazionale di architettura sulla riqualificazione del lungomare di Fregene, prevedendo la riproposizione di una duna ricoperta di macchia mediterranea ma con un cuore tecnologico. Fra i suoi lavori più recenti, tutti in corso di realizzazione a Roma, si segnalano la progettazione di un Ufficio Postale e degli uffici per la Società Italiana Editori all'Eur, del nuovo mercato in Piazza di ponte Milvio, uno stabilimento balneare e un parco di accoglienza per piccoli animali a Fiumicino.



Maristella Casciato
From memory to history

When I began to deal with the Italian architecture of the post-WWII era it immediately became clear that I would have to enrich my study by drawing on oral history, on the personal stories of the participants. These testimonies offer the historian concrete cues for reflection but are not exempt from problems, first among which is their reliability, not to mention the bias of the narrator and, then there are the errors which often derive from the crossing and overlapping of memories. They are often fragmentary recalls upon which the historian must work, weaving together memories and documentation, with rich results. Discarding them would mean negating one of the threads of the historic fabric; discarding them would mean denying some actors their right to return to the stage and to participate in the collective narrative which is one of the foundations of history; discarding them would mean privileging history over story, micro-story, the detailed local narrative and, finally, the richness of memory.

One thing is certain: the emotion that I felt once immersed in these tales has left an indelible mark upon me – that story had its own soul. In it are no longer only events and facts, but the added impact of the timbre of the voice of the testimony, the choice of words, the pauses, re-phrasings, glances and the myriad of sighs that accompany the flood of memories. It is in this spirit that I have collected several interviews to “forgotten” protagonists of Italian architecture of the last half-century. It is no accident that I have begun with the memories of two women architects, giving them back their voice and breaking a silence which has been, implicitly, a discarding. Egle Trinccano (1910-1998) and Maria Calandra (1912-), born two years apart, met and formed a solid friendship based on mutual esteem. They were not much beyond their thirties in the years of our country’s physical, moral and political reconstruction. There are still many stories to write on those events; what follows are only brief notes that add some references to the reading of those interviews.

In that handful of years – not much more than a flash – that separate the end of the war from the first concrete results of the reconstruction, financed by the European Recovery Program launched by American Secretary of State George Marshall, many significant positions were taken within the practice of architecture, which was one of the most vital aspects of the Italian

scene. A dialogue was restored between literature, politics and architecture, and it was an intense one; amazingly, architecture was able to keep up with the other components of Italian democracy and in linking the themes of urban and residential construction with those of civil commitment. Following the liberation a veritable wind of renewed communication and contact was sweeping the “boot”, and internationally as well. The eagerly awaited and packed expositions of the Milan Triennial (the first of the reconstruction was held in 1947) document that happy moment of great ferment in architectural practice. Several battles were being fought in this context with the focus on fixing the co-ordinates of the architecture in the years of reconstruction. Bruno Zevi’s role in this was a seminal one; it was precisely he who courageously drew on the “prophecy” expressed by Persico in 1935 – and the star of Wright shone once again in Italy. Zevi stressed the democratic values of organic architecture and his re-thinking of functionalism intersected with the rebirth of the country’s institutions, loading itself with political implications. Many classics were published in translation and – noteworthy for the history of Italian architecture – over an arc of five years Zevi succeeded in publishing his celebrated trilogy through Einaudi: *Verso un’architettura organica* (Towards an Organic Architecture) came out in 1945 and *Saper vedere l’architettura* (Knowing How to See Architecture) in 1948; his monumental *Storia dell’Architettura Moderna* (History of Modern Architecture) appeared in 1950. Decisive signals of renewal were coming from the architectural journals, drawn together by a common thread – that of social commitment.

The protagonists of the first post-war phase were the journal “Metron”, emerging on the Roman scene in 1945, and the Milanese “Domus”, revived in 1946 under the direction of Ernesto Nathan Rogers. “Metron” was the journal of the “reconstruction” in the literal sense; its editorial board brought together Roman and Milanese architects in an effort to overcome the north/south rifts of the past. In a constant comparison with contemporary international events, the journal’s *leit motif* was that of the conception of architecture as social commitment. Even Rogers, in his few months at “Domus” declared having felt the urgency to be reunited with the imperatives established by the situation with the intention of “establishing a taste, a technique and a moral as terms of a single function”. On a par with concrete and bricks, words were also a necessary “building material” in a new society.

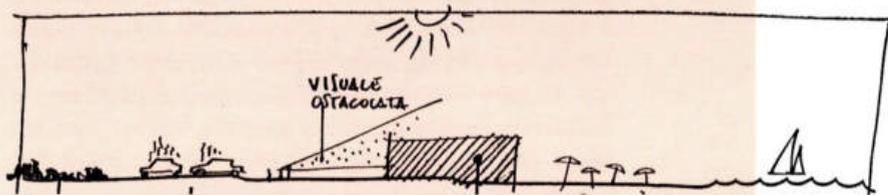
Later, in 1949, two additional journals appeared closely linked with the social commitment and movement founded in that year by Adriano Olivetti. Published by Edizioni di Comunità, they were “Comunità”, directed by Olivetti himself up until his death in 1960, and “Urbanistica”, revived after its oblivion and directed by Turin urban planner Giovanni Astengo. The former of the two had an interdisciplinary slant, which is probably the hallmark of post-Fascist Italian practice. “Comunità” treated politics and economy, urban planning and architecture, philosophy, narrative and poetry, figurative arts and cinema, with the intention of creating a dialogue between specific practices. But, in particular, the overall philosophy of “Comunità” was underpinned by the certainty of the need to institute a network of “transversal” connections between implicitly “vertical” forms of knowledge which, in the capitalist society, were tending to acquire increasingly specialised autonomy and, therefore, to be transformed into elite power structures. The second of the two was more pointedly discipline-oriented, spurred by the idea of “democratic planning”, the true pilaster of Olivetti’s programme realised in the Ivrea “comunitas”. “Spazio”, founded and directed by Luigi Moretti (1950-53), appeared later and was aimed, once again, at the search for a new “classic” unity of languages, followed by Leonardo Sinigalli’s “Civiltà delle Macchine”, with its analogous synergetic impulse. In 1955 Bruno Zevi published *L’architettura – cronache e storia*, whose title alone, in addition to its contents, made Zevi a participant in a trend towards an operative approach fed by an examination of current events.

But most significant in this publishing fervour remains the revival by Rogers of the historic “Casabella” in 1953. Ponti, in fact, had returned in 1948 to direct his favourite child “Domus”. The editorial programme of the new “Casabella” was expressed by the noun added to the title: “continuità” (continuity), which “meant historical conscience”, but also “responsibility to tradition”. Rogers himself indicated the “step to be taken” when he wrote: “the true conscience of the Modern Movement lies in its continual self-transcendence: in the ever-renewed

conquest of itself beyond any acquired form. This is a fundamental given; from here we can, and we must, proceed. Therefore, when I say continuity, I am speaking of dynamic continuity, of the progressive sense of tradition, beyond the less-flattering abstract sense of the word”.

The vitality of the journalistic scene was echoed in the commitment of two associations of architects, the Apao and the Msa, who became the vehicle for “creating the environment of a new democratic civilisation”. The Association for organic architecture (Apao) was founded in Rome on Zevi’s initiative in 1945, a few months after the birth of “Metron” which, from its second issue on, became the voice of the organic ideals championed by the association. The Movimento studi architettura (Msa) began its activities in that same year in Milan, where it was born as a branch of the National Liberation Committee of Lombardy Architects. Their diverse origins – the Apao’s more academic, the Msa’s more political – explains the differences between the two groups, although each defined itself as “a free association of modern architects”. The Apao was organised into a number of boards (research centre, printing centre, library, school), an aspect which was completely absent from the Milanese group which chose, instead, to support initiatives and proposals originating externally, obviously employing their intellectual resources. Both shared the importance of the “spiritual, psychological and material necessity of the associated man”, of the “human scale of architecture”, and of an idea of architecture as a social, technical and artistic activity aimed at “creating an environment for a new democratic civilisation”.

From what has been said here it can be inferred that the architect associations were the privileged site for collective and theoretical reflection on the most urgent disciplinary themes in the post-war period. At the same time they were leaders in developing innovative strategies (even on the technical level) that were meant to be tested in the architectural content, in the formation of the institutional apparatus (of the schools and of the State), and in the social practices related to the construction and organisation of cities and of the territory in general.



Luisa Castelli

Scarti eccellenti

Intervista a Mariella Zoppi sul piano regolatore di Firenze di Edoardo Detti

“Firenze grigia nella distanza, con il sole dietro di lei e ben ammassata, amabilissima estensione della pianura tiepida e straordinarie groppe ondulate di colline oltre Firenze...” Così la vide John Ruskin da Fiesole, agli inizi degli anni '70 dell'Ottocento. Ancora oggi è una delizia salire a Fiesole a piedi, muovendo da Le Cure, su per via delle Forbici, incassata tra alti muri che proteggono giardini e ville, fino a San Domenico e poi al belvedere. Belvedere impietoso che svela, oltre all'estensione della pianura e alle groppe ondulate, una corona di alti palazzi quasi a tagliare definitivamente la città attonita attorno alla sua cupola da quella sfuggita di mano a qualche scalpellino che si sparpaglia e si aggruma verso sud. “C'è una differenza abissale - diceva Henry James - tra la solennità di un edificio che ascendendo prende fiato, per così dire, tra piano e piano e un altro che si innalza ad un'eguale altezza in tre lunghi ansimi”.

Lo scrittore si avvide della straordinaria capacità del territorio di insinuarsi a Firenze fin dentro le sue vie, i suoi severi palazzi, i suoi costruiti giardini, (le pareti del duomo “restituiscono l'immagine di un qualche poderoso declivio collinare, smaltato da una fioritura rigogliosa”) e al contempo è sedotto da una campagna capace di evitare “la grazia sinistra del pittoresco”. E ancor oggi, al tramonto di una sera tranquilla, chi arriva senza pensarci in piazza della Signoria da via dei Magazzini si trova sotto un fianco di Palazzo Vecchio appuntato nel cielo smaltato e vien voglia di tirarlo giù e riappoggiarlo per terra tanto è lo stordimento che i piani tutti spostati dalla luce provocano ad un'occhiata improvvisa. Pochi metri più in là, arrivando da via dei Cerchi, non più normale è l'amabile sorpresa: all'imbocco della piazza aspetta a cavallo, verissimo e insieme fantastico, Cosimo I°, impaziente di accompagnarci a Palazzo. Se tutto questo non è andato perduto vuol dire che “adagiarsi con disinvoltura nel cuore del passato” - a certe condizioni - è an-

cora possibile. Senza queste condizioni, la città è nascosta dal popolo dei turisti e a loro si nasconde, tanto veloce è il reciproco scontro. Perché il turismo sia una risorsa vera si potrebbe progettare, suggerisce Vittorio Biagini, presidente della Associazione Laboratorio Nuova Buonarroti, una offerta tale da scoraggiare le presenze di un giorno e da costruire un turismo di qualità. “Firenze merita una settimana” potrebbe essere il messaggio per lanciare proposte articolate di approccio alla città e alla cultura fiorentina, in collegamento con le scuole per il turismo e supportate da opportuni incentivi (alloggi, mense, servizi, occasioni formative). Ma, mentre la costosa macchina cittadina mangia se stessa e i giovani abbandonano Firenze, la ricca economia della città è tesa alla conservazione: non investe e non innova. I centri di potere più importanti consolidano la propria rendita di posizione, accontentandosi per l'immagine di operazioni “coloniali”, mirando a confezionare una città inodore, insapore, falso-nuova, colorata e plastificata, in cui trova appunto spazio il turismo ad alta velocità.

E la cultura urbanistica? S'è persa, dice Giuliano Beneforti, per cinque anni assessore regionale, soffocata da un lato dalla clamorosità dell'architettura, dall'altro dall'approccio oggi prevalente che ne fa un aspetto della questione ambientale (visione accolta anche nei principi della legislazione regionale). Ma è un'operazione sostitutiva debole e senza strumenti.

Sono temi e problemi complicati che meritano ancora approfondimenti.

La storia dell'urbanistica a Firenze è più appassionante che altrove, proprio per la perfezione del luogo in cui andava a sperimentarsi e, subito dopo la guerra, visse un periodo di ricerca, dovuto soprattutto alla presenza di Edoardo Detti e alla chiarezza delle sue idee, che val la pena di ricordare più in dettaglio. Ne parliamo dunque ancora («Controspazio» vi ha già dedicato at-

tenzione) con Mariella Zoppi, docente di Urbanistica all'Università di Firenze.

Il Piano regolatore di Edoardo Detti non può nascere per caso a Firenze, all'inizio degli anni '60, caratterizzato da una forza innovativa inedita. Che cosa ha alimentato le idee e le soluzioni che Detti elaborò per la città e il suo territorio?

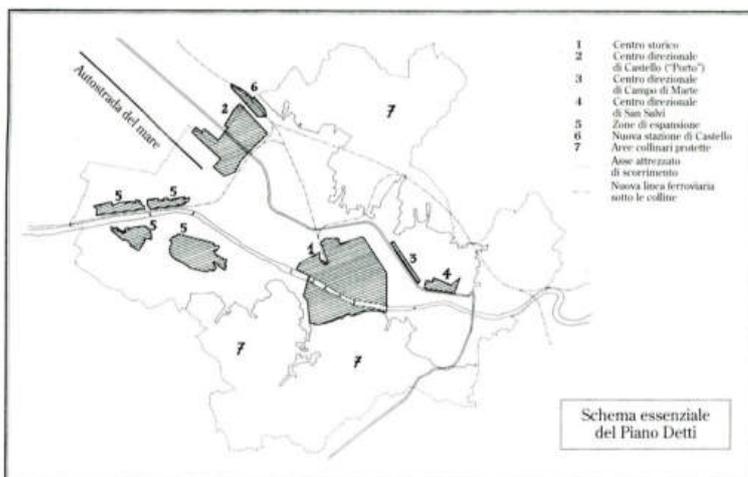
Il Piano nasce durante un'amministrazione di Firenze abbastanza eccezionale: Giorgio La Pira, sindaco-filosofo guardava in giro per il mondo e dipanava una politica coerente alle sue concezioni sull'umanità e la comunità; Enzo Enriques Agnoletti, il vicesindaco, costruiva la concretezza dell'amministrazione, Edoardo Detti, assessore all'Urbanistica, studiava i segreti dell'armonia del territorio; Furno, assessore alla cultura, faceva sì che Firenze volasse alto con le sue proposte culturali (si pensi al "Maggio" espressionista...)

Questo periodo di grande innovazione rappresenta l'esito naturale della temperie degli anni precedenti quando l'eccezionale figura di Carlo Ludovico Ragghianti, presidente del Comitato nazionale di liberazione toscano, era riuscita a creare attorno a sé un gruppo di intellettuali molti dei quali architetti (Leonardo Savioli, Lando Bartoli, Sirio Pastorini, Detti, fra gli altri) che sapevano interpretare e comprendere i problemi della città e le trasformazioni in atto, e sapevano conciliare politica e cultura. La carica innovativa e di sperimentazione nasce quindi da un passato ancor vicino e vivo: il governo del Comitato di liberazione toscano e poi la prima amministrazione eletta democraticamente. È questa che nella sua ultima seduta del 1951 vara il Prg dove le scelte urbanistiche che tormenteranno Firenze per mezzo secolo erano già chiaramente identificate. Per esempio il rapporto tra la città e la sua campagna, la pianura e le colline ancora coltivate.

Nelle sezioni dei partiti il dibattito era incessante, operai, mezzadri, intellettuali, tutti vi partecipavano attivamente. Esisteva un rapporto sociale di integrazione tra un mondo ancora autenticamente agricolo, quello operaio e quello della cultura che stava cercando -in quella eccezionale realtà - uno sbocco per costruire la città per tutti. Non stupisce dunque lo spirito del Piano del '51, con l'indicazione di alcune grandi direttrici sia verso la piana, sia verso il sistema Arno e con la previsione di rafforzamento dei centri di collina come centri di servizi al mondo agricolo. Era un piano intercomunale, un piano quadro, si direbbe oggi, al quale parteciparono anche personalità come Detti e Savioli.

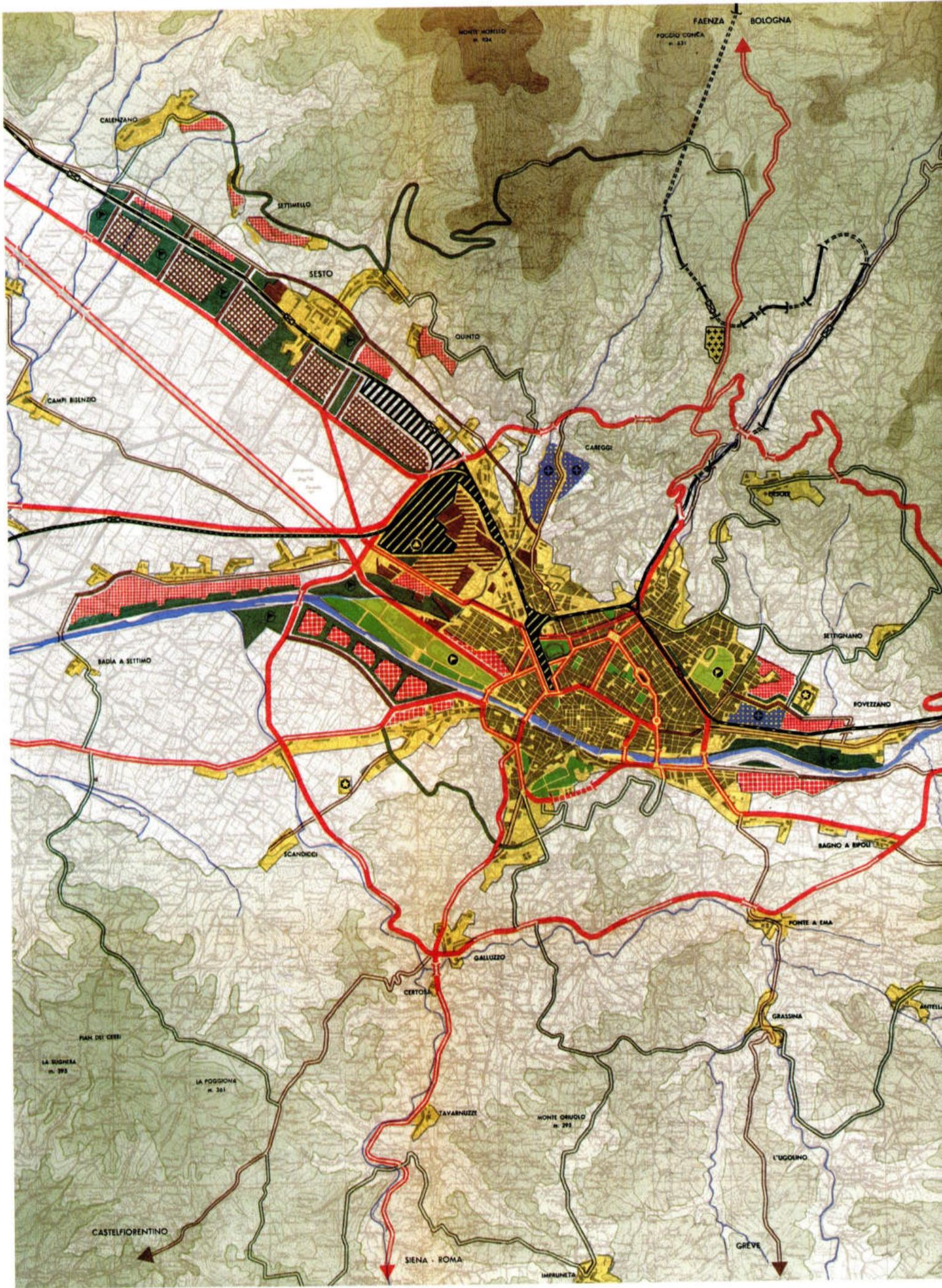
E dunque la situazione sembra essere ideale per progettare - e anche per realizzare - un Piano così lungimirante quale quello approvato nel 1962.

Non vorrei fare la mozione delle nostalgie. L'intuizione di partenza ancora valida di quel piano, è che Firenze è una città a incastro: ogni operazione di riordino può funzionare solo a condizione di facilitare una serie di spostamenti di ciò che esiste. All'interno di questa visione stanno gli obiettivi tutti considerati della medesima importanza: colline e centro storico rientrano nello stesso disegno di conservazione; la nuova edificazione e il recupero delle vecchie parti di città procedono di pari passo (vedi i progetti allegati al Piano); la ricostruzione residenziale è vincolata alla ristrutturazione industriale (gli spostamenti delle aree industriali sono trattati nel Piano con grande attenzione, prevedendo la necessità di piani di



lottizzazione o particolareggiati di controllo sulle relative operazioni); e infine Firenze è naturalmente legata al mondo collinare con le sue campagne e le sue ville.

L'asse attrezzato est-ovest è la struttura portante dell'attraversamento di Firenze (e quindi elemento di viabilità) ed è il supporto della serie di centri direzionali. A partire da Rovezzano, San Salvi (vecchio manicomio), Campo di Marte, arriva al centro storico attorno al nodo di piazza della Libertà, punto di penetrazione della via Bolognese e della via Faentina. L'Asse passa quindi per la Fortezza da Basso, gira attraversando il Mugnone, taglia la zona Novoli, al centro della Fiat e sbocca al cosiddetto Porto, nuovo centro direzionale, ove sono previsti l'Università tecnica, pensata per i paesi in via di sviluppo (si ricordino gli Incontri del Mediterraneo) e gli edifici pubblici. Questo nuovo centro diverrà il cuore amministrativo della città, servito dalla stazione di Castello, proiettato verso il sistema Firenze-Prato-Pistoia, successiva-



Piano regolatore della città di Firenze



ESISTENTE	
Autostrada Firenze-mare	
Comunicazioni principali	
Comunicazioni secondarie	
Comunicazioni turistiche	
Comunicazioni ferroviarie	
Parchi ferroviari	
Nucleo urbano	
Aree coperte da industrie	
Aree a destinazione industriale	
Campi sportivi	
Giardini e parchi	
PROGETTO	
Comunicazioni principali	
Comunicazioni secondarie	
Comunicazioni turistiche	
Comunicazioni ferroviarie	
Parchi ferroviari	
Zone residenziali di completamento	
Zone residenziali estensive	
Zone residenziali semintensive	
Zone industriali	
Verde pubblico e campi sportivi	
Zone ospedaliere	

Marcello Fabbri

La geniale diversità di Edoardo Detti

La funzione e l'importanza di Edoardo Detti nell'ambito della cultura urbanistica italiana non sono state ancora pienamente messe in rilievo, nonostante i recenti, positivi contributi. Ma è argomento impegnativo complesso, che ci riserviamo di affrontare adeguatamente; nell'economia di questo numero proponiamo intanto questi cenni al PRG di Firenze, sulla sua "anomala" e geniale diversità.

La proiezione di un'immagine storica verso nuove proposte di funzionamento urbano-territoriale, è il fondamento del piano regolatore di Firenze, di Edoardo Detti (con L. Bartoli, A. Giuntoli, S. Pastorini, G. Sagrestani, L. Savioli).

Siamo nel 1952. Ancora non è esploso il processo espansivo – il "boom" – che romperà tradizionali confini ed equilibri. Ma il piano già lo prevede e propone gli strumenti per un controllo "flessibile", anche se era ancora agli inizi il grande sviluppo automobilistico che produrrà il grosso nodo autostradale alle porte della città.

La funzione di cerniera tra il nord e il sud era affidata a una soluzione del problema ferroviario, eliminando la divisione in due parti del centro: con un tracciato di transito, pur senza rinunciare alla stazione di Santa Maria Novella (topos architettonico e urbanistico della moderna immagine urbana), la struttura della città si prolungava lungo un asse lineare verso Prato, tendente a congiungere i due insediamenti. Nell'integrazione lungo una direttrice, fra aree industriali, residenze e fascia pedemontana retrostante, era evidente l'impostazione lineare utilizzata come fattore di dinamicità che permetteva uno sviluppo urbano senza comprometterne l'assetto storico.

La flessibilità operativa, concettuale e di metodo si avvaleva quindi delle implicazioni dinamiche di una linearità della struttura urbana, da realizzare progressivamente e con decisioni adeguate alla evoluzione complessiva, urbanistica, sociale ed economica. Si aveva qui l'immagine di una "città-regione" ante litteram che rifiutava la nuclearità statica della città-giardino per coinvolgere, in un'immagine proiettata in una rotazione dinamica, le direttrici territoriali. Ciascuna con una propria individualità: la città lineare industriale verso Prato; la città fluviale verso Signa (Pisa e Livorno); il centro urbano consolidato; tutte ruotanti intorno al perno della zona industriale esistente (Rifredi) che veniva così "nobilitata" da periferia a cuore del sistema urbano. La storia della città era assunta dal piano in tutta la complessità del suo percorso e non solo entro il perimetro – fisico e temporale – dell'antico, dei monumenti, del luogo comune. La proposta precedeva – e sostanziava – quella che sarà poi la politica dell'Amministrazione Comunale (sindaco Giorgio La Pira, Detti assessore all'urbanistica), con il recupero produttivo e sociale del patrimonio industriale fiorentino (la sola strada per dare alla città nuovi caratteri individualizzanti e contrastarne la degradazione a merce turistico commerciale).

L'immagine a tre direttrici era "ancorata" all'ambiente con un tessuto di percorsi "a maglie" che legavano fra loro i luoghi del territorio collinare e i centri della pianura, immettendosi nella struttura urbana.

L'originalità nel disegno della forma urbana era perciò compresa in una proposta di organizzazione dell'ambiente paesistico; la cultura urbanistica abbandonava l'ambito edilizio e "cittadino" e si dedicava con pari attenzione alla configurazione di un'immagine diffusa. La campagna non era più un vuoto, un indistinto "verde agricolo", nel quale era accampata la città con tutte le sue articolazioni funzionali, ma un insieme di insediamenti e di forme naturali trasformate dall'uomo esattamente come gli elementi urbani; quindi gli uni e le altre andavano ricondotte ad esprimere un reciproco rapporto. A questi risultati Detti poteva pervenire prima di tutto per l'eccezionale equilibrio fra città e campagna ancora sussistente nel rapporto fra Firenze e il suo territorio; ma anche perché, in questa situazione data, rifiutava sostanzialmente lo strumento dello zoning: l'articolazione in zone funzionali era secondaria rispetto alla logica della forma urbana che guidava il ragionamento e lo ricollegava alla morfologia collinare. Nella critica ad uno dei canoni dell'urbanistica razionalista, il piano di Firenze anticipava le ricerche con le quali si affrontavano i problemi di assetto del territorio a più ampia scala, nel decennio seguente.

mente identificato con *la città della piana*. Dirompente, tanta è la paura che suscita, è l'idea che l'asse attrezzato utilizzi una ferrovia interrata sotto le colline, con una emersione nel centro direzionale di Castello, stazione che ha un braccio di ingresso a Firenze sia su Porta al Prato, sia su Santa Maria Novella. Va ricordato che la qualità che contraddistingue questo Piano (vedi, ad esempio, la politica di mantenimento della residenza nel centro storico) si afferma prima di ogni altra sperimentazione in tal senso, prima degli interventi a Bologna, contemporaneamente agli enunciati della carta di Gubbio; è insomma un vero compendio delle elaborazioni più avanzate del dibattito urbanistico di quel periodo.

C'è qualche episodio significativo che può essere in sé una storia dello scontro tra cultura del Piano (e che Piano!) e quella del proprio "particolare"?

Uno dei tanti è il caso università. Il Piano del '62 prevede la realizzazione nella piana di una università tecnica molto particolare. Particolare perché immaginata come polo di apertura e contatto con il Mediterraneo, di accoglienza e di incontro tra popoli e culture, luogo ove si possano insegnare tecnologie e varie discipline di reciproco e comune interesse per i rapporti internazionali che Enrico Mattei e La Pira stavano costruendo.

Nel '70 viene bandito un concorso internazionale con l'idea di affiancare alla università del centro storico una nuova struttura, ognuna in grado di accogliere ventimila studenti, dimensioni giuste, controllabili. Vince il progetto "Amalassunta" di Detti e Gregotti: il primo cura la parte urbanistica di inquadramento e lottizzazione, il secondo la parte delle architetture: cinque grandi dita che si allungano nella piana. Detti in quel periodo amava questa forma di segni decisi sul territorio, proprio per la volontà di collegare idealmente e concretamente la collina con la piana. Ma allo stesso tempo, quella dell'università è, per Detti, l'occasione per rivedere *platonicamente* il suo Piano del '62: revisione del sistema asse attrezzato/territorio, del sistema dei centri direzionali (accompagnato da una analisi tipologica sul centro storico), valorizzazione di un sistema museale messo in relazione con quello dell'università, del verde, della residenza studentesca che avrebbe potuto trovare accoglienza nel centro storico, recupero di aree come quella del gazometro, delle officine di Porta al Prato con la stazione Leopolda, del sistema dei Macelli, revisione della viabilità, recupero del lato nord dell'Arno, arretrando rispetto al fiume le previsioni residenziali delle Piagge che risultavano in aree al-

luvionabili. Insomma una verifica degli elementi nodali del Piano in un'operazione di aggiornamento attorno all'idea della grande urbanizzazione a verde della piana che, a partire dall'università, termina con il progetto di uno stadio territoriale quale testata nel comune di Sesto.

Ebbene il concorso viene contestato subito a livello internazionale (*A Florentin Fiasco* è il titolo di «Architectural Design» perché pochi erano stati i partecipanti). Non solo: il Consiglio comunale di Firenze vota di non accogliere nel suo territorio questo nuovo pezzo di Università, forse per preservare l'aeroporto di Peretola, altrimenti da dismettere, accogliendo una mozione presentata dalla Dc. È il Comune di Sesto che si dichiara disponibile a destinare aree al nuovo insediamento.

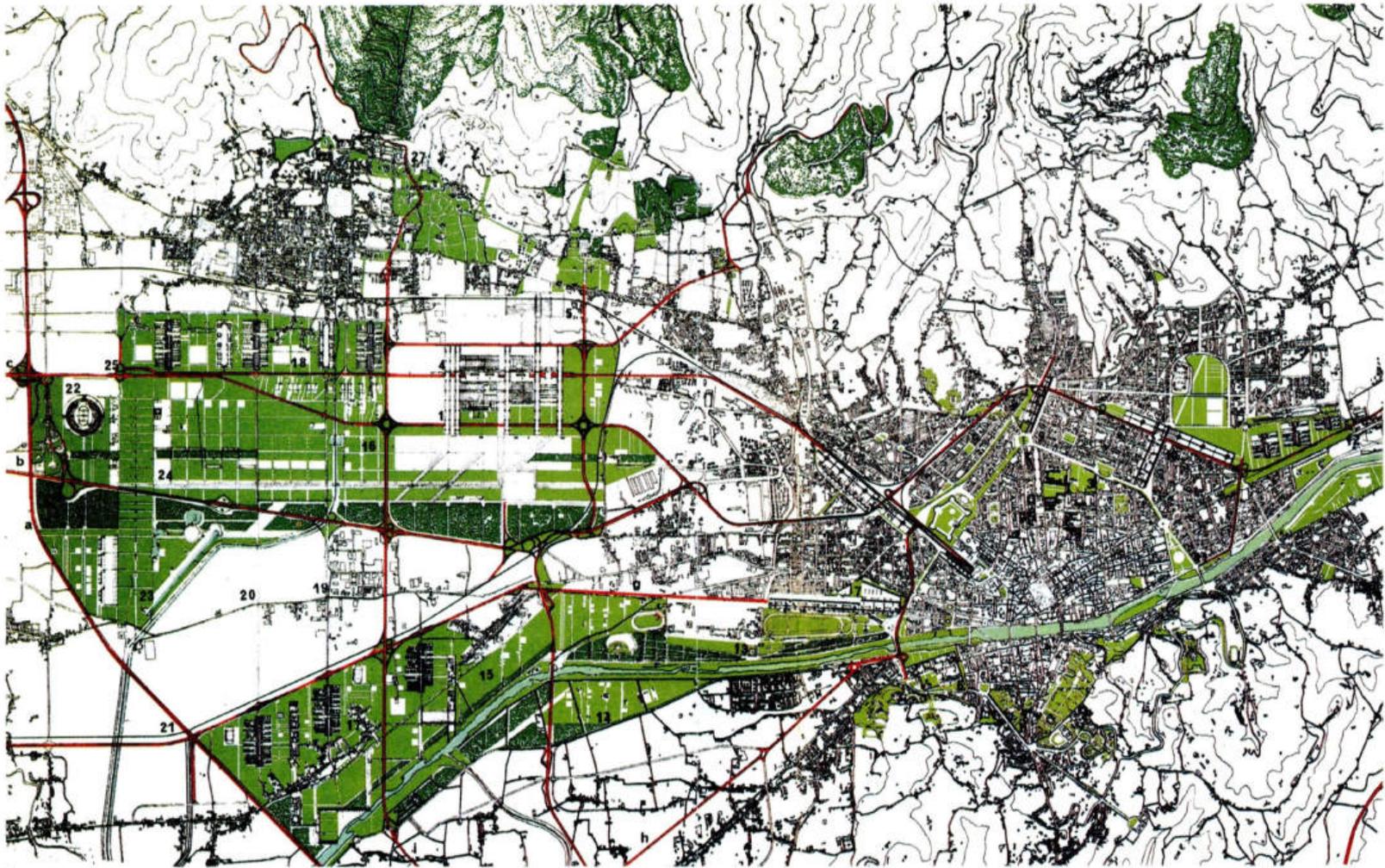
Inizia una catena di intricate vicende. In realtà non si vuole impegnare la piana ove premono interessi fortissimi: è l'ultima area da *depredare*. Dopo la morte di Detti e l'allontanamento di Vittorio Gregotti, la costruzione della nuova università si lega idealmente e culturalmente al progetto Fiat-Fondiarìa e propone un'urbanizzazione di tutta la piana fra Firenze e Sesto.

Caduta l'idea di accendere un polo scientifico-culturale organicamente collegato al Mediterraneo, cadute prima tre dita, poi tutta la mano, una università, che non ha nulla a che vedere con quella di Detti/Gregotti, è in fase di costruzione nel Comune di Sesto: diverso il disegno, ridotte le dimensioni (5000 studenti)...un'altra cosa.

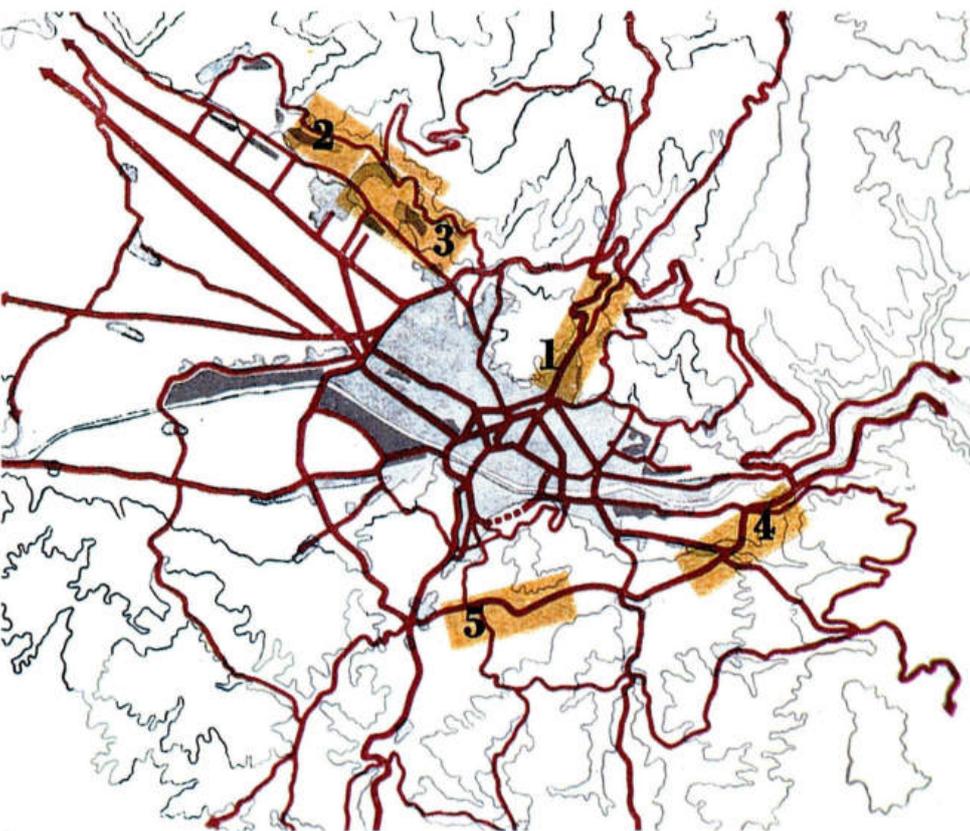
Ed ora il "grande scarto" del Piano di Detti. Quali circostanze hanno potuto scardinare tanta sapienza urbanistica? E come?

"A me questa città lineare e mi lascia piuttosto freddo" [chi si esprime così è, nel 1972, il sindaco di Prato]. È una reazione che dà conto di una parte delle ragioni che si opposero al piano: limiti culturali, provincialismo, incapacità di prevedere e di oltre-vedere. Ma anche tensioni politiche e campanilismi. Peraltro Detti, già all'epoca, aveva la sensazione di muoversi in una società sgretolata e involgarita, era tra i pochi a pensarla così, a me per esempio, pareva molto strana questa percezione che pure, dopo l'alluvione, doveva dimostrarsi chiaramente.

1964: cambia l'amministrazione comunale, il gruppo degli appartenenti al partito d'Azione che hanno ispirato con la loro cultura quel tipo di governo del territorio, se ne vanno, e l'amministrazione non si identifica più con il suo Piano. La parola d'ordine è: "più espansione, meno vincoli". È in discussione persino quello sul centro storico che viene a malavoglia digerito solo dopo un acceso convegno di Italia Nostra dove vengono denunciate alcune costruzioni permesse se-



1



2

1. Concorso internazionale per la sistemazione dell'Università di Firenze, 1971. Planimetria generale del gruppo Detti-Gregotti.
 2. Schema dei nuovi tracciati stradali previsti nel Piano regolatore (in rosso) con la distribuzione dei nuovi quartieri residenziali (in grigio). Le zone campite in giallo individuano planimetricamente le panoramiche corrispondenti.

In un recente convegno l'Associazione Industriali, supportata da uno studio di Giuseppe De Matteis, ha rilevato il gap di Firenze in termini di infrastrutture rispetto alle città europee di dimensioni e importanza economica simile. L'aeroporto soprattutto è stato messo sotto accusa: un aeroporto piccolo, senza possibilità di ampliamento e troppo a ridosso della città. La visione intercomunale (oggi definita metropolitana) del piano Detti lo aveva posto tra Prato e Firenze ma, al momento di incassare i finanziamenti ministeriali per l'esproprio dei terreni, fu deciso da Regione, Provincia e Comuni interessati (Firenze, Prato, Campi Bisenzio) di dirottare i finanziamenti fra Pisa e Firenze. Così si chiude una vicenda urbanistica che ha paradossalmente rafforzato (non poteva evolversi altrimenti) il piccolo aeroporto urbano fiorentino.

Ma l'urbanistica, come la storia, come la vita non si fa con lo sguardo all'indietro. Oggi i problemi di Firenze sono altri: il raddoppio giornaliero delle presenze per motivi di lavoro, di studio, di cure rispetto agli abitanti cui vanno ad aggiungersi, sempre più numerosi, i turisti di uno o due giorni (tour Roma-Firenze-Venezia), il traffico supportato da una viabilità ottocentesca; le periferie confuse; le trasformazioni urbane (ex fabbriche, ex servizi generali, ecc.) trattate separatamente dal contesto urbano circostante. Fra poco si apriranno nuovi varchi nella pianificazione complessiva dovuti alla dismissione di un grande patrimonio militare interno alla città, cui si sommeranno le funzioni giudiziarie spostate a Novoli (nuovo tribunale) e quelle della Regione che avrà una nuova sede a Castello. Una quantità di spazi che può essere valutata intorno al 15% dei grandi contenitori esistenti interni al perimetro delle vecchie mura: questa sarà la nuova grande sfida. Saranno gli appetiti turistico-alberghieri, la riorganizzazione dei sistemi culturali, la ricerca di soluzioni miste (case, commercio, ecc ...), ovvero il caso per caso a decidere il destino di questo immenso patrimonio capace di determinare il destino futuro della città? Difficile dirlo, visto che nessun dibattito è iniziato e che ancora stentano ad avviarsi i lavori per il Piano strutturale ai sensi della Legge regionale 5/95, rispetto al quale Firenze è inadempiente ormai da tre anni. Ma poiché non è lecito essere sempre pessimisti, mi auguro che questo *stand by* sia portatore di futuri felici sviluppi per un riscatto urbanistico di Firenze.

Luisa Castelli

Discrepancies in city planning

The literature on Florence is rich in testimony to the harmony resulting from the knowing insertion of nature into the city, and this is surely what struck visitors of the 19th century. Even today, in its rare moments of magic, Florence astonishes for the combined reality and fantasy of its spaces: its piazzas and palaces, monuments and alleyways, enough so to make us think that it might still be possible for it to recover responsible control over its territory. One of the most intelligent and innovative studies on how the present and future of the city could have been planned was done in the 1950s and 60s by Edoardo Detti, urban designer and then alderman of the City of Florence; and it is of that study that Urban Design professor Mariella Zoppi speaks.

The "Master Plan" of Florence was drawn up in an exceptionally favourable political and cultural climate. Immediately following the war, the city government was entrusted to a group of personages of uncommon intellectual fibre – Giorgio La Pira, Enzo Enriques Agnoletti, Furno, Detti – while a group of architects working around Carlo Ludovico Ragghianti, then president of the Tuscany Committee for National Liberation, succeeded in understanding and interpreting the problems of the city and the transformations in progress. The innovative and experimental impulse was, therefore, born out of a past still alive and very close. The first democratic administration, elected in the final session of 1951, launched the plan in which Florence's urban design choices had already been clearly identified. A very lively debate was opened on all sides with farmers, workers and intellectuals participating. Detti's plan, indicating several major development directions towards both the plain as well as the Arno River system, foresaw the reinforcement of the surrounding hilltop towns as services centres for the agricultural sector, and the precise objective of building a city for everyone was set. The plan included a series of equally important aims: the preservation of the hilltop towns and of the historic centre, new building and refurbishing of old parts of the city, residential reconstruction bound up with industrial rebuilding, links between Florence and the countryside.

The east/west axis was the supporting structure of the crossing of Florence and of a series of office districts. Its route is as follows: Rovezzano, San Salvi (former mental asylum), Campo

di Marte, piazza della Libertà (historic centre), Fortezza da Basso, crossing Mugnone, Novoli, il Porto (new office district where the Technical University for developing countries and public buildings are envisaged). This new office district was to become the administrative heart of the city, served by the railway station at Castello, which led towards Florence, Prato, Pistoia, called the *city of the plain*. This axis was to utilise an underground railway running under the hills and emerging at the office district of Castello.

This Plan was approved in 1962 but, in the meantime, the situation had changed: the energy of the early post-liberation period had weakened and protectionist tensions had grown; in 1964 the city administration changed and the group belonging to the action that had culturally inspired those territorial strategies was pushed out; the new password was "more expansion, less constraints". The flood of 1966 offered an occasion for an international conference where famous foreign architects sustained that the solution to all of Florence's ills were the hills. Control over the Plan fell from Detti's hands and competitions for individual interventions were announced, crumbling and destroying the unified image that had been the true strength of his urban design. The Fiat foundry was declared along with the design for the urbanisation of the entire plain stretching between Florence and Sesto.

Final defeat of Florence's hardest-fought urban plan came with the approval of the Vittorini Plan in 1992, which split the city up into separate areas and neglected any relationship with the University, and in which the city administration completely lost the sense of a whole city and was limited to manoeuvring it piece by piece.

Clear signs of this politic had already been seen in the events of the technical university, imagined as a point of contact in the Mediterranean: the project designed by Detti and Gregotti consisted of five large 'fingers' stretching out onto the plain, and had won in 1970. But it was slowly taken apart, piece by piece, first of all by the Florence City Council who did not want it in their territory, and then by pressing interests that were seeking to have a free hand on the *plain* – the last area to *plunder*. Today the university, which has nothing to do with that of Detti and Gregotti, is under construction in the town of Sesto, and is another thing entirely.

Tuscany has historically been very strong in planning, but these events prove that the hostility against planning instruments is strengthening, while

the city – despite a rich past of civil and lay administration – is losing its identity along with its capacity to manage its territory, to the advantage of the stronger and not of the better.

Yet today the literature of the 1950s can help us understand the difference between a vital city and a worn-out city, and to rediscover the little areas of Florence where the residential and artisan fabric, although subverted, has not completely broken down, and indicate a possible policy for the historic centre. But there are many urgent problems, among which the massive presence in the city of people for purposes of work, study and health treatment, a voracious tourism, a traffic still supported by a 19th century road system, the emptying of a great patrimony of military structures liberating an enormous quantity of space. Nothing remains but to hope to be able to assemble it all in the best way possible for the urban redemption of the city of Florence.

Marcello Fabbri
Edoardo Detti's ingenious diversity

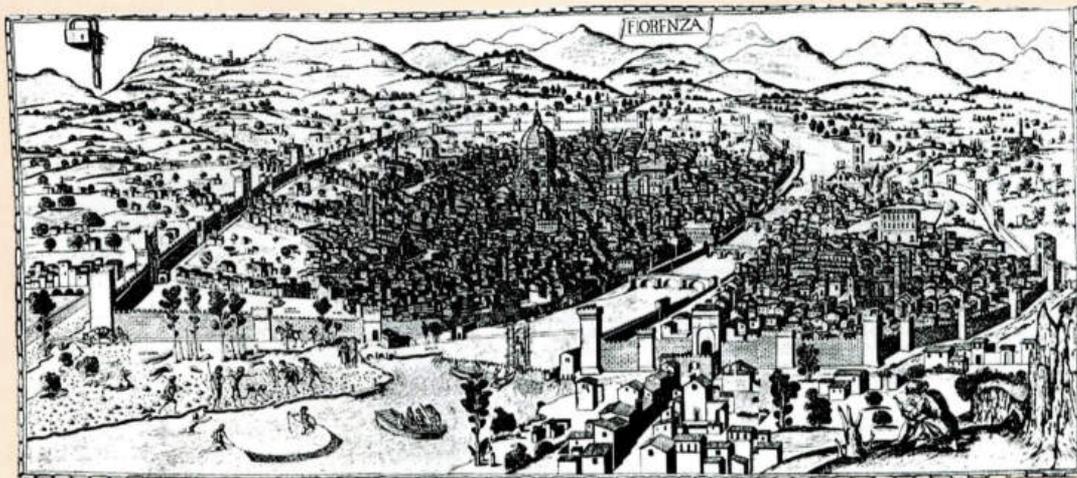
The function and importance of Edoardo Detti in the context of Italian urban design practice have not yet been fully underlined, despite recent positive contributions. This is a demanding and complex subject which we reserve the right to confront properly; meanwhile, in the interests of economy this issue offers some hint of the Florence General Town Plan and its "anomalous" and ingenious diversity.

The town plan drawn up by Edoardo Detti (with L. Bartoli, A. Giuntoli, S. Pastorini, G. Sagrestani and L. Savio) was founded on the projecting of a historical situation towards new urban/territorial functional proposals. We are in the year 1952; the "boom" that is to shatter traditional borders and balances has not yet begun to take place; but the plan already foresees and proposes instruments for "flexible" control, even though the great automobile diffusion that is to produce the massive road network leading into the gates of the city is not yet underway.

The hinge between the north and south was entrusted to a solution of the railway problem, eliminating the historic centre's being divided into two parts: along one transit route, the city extended along a linear axis towards Prato that tended to unite two settlements without having to give up San-

ta Maria Novella Station (architectural and urban design artefact of the modern city image). In the integration along one road of industrial areas, residences and the foothills behind, it was clear how the linear layout was utilised as a dynamic factor that allowed for urban development without compromising the historic arrangement. This operative, conceptual and methodological flexibility availed itself, therefore, of the dynamic implications of a linearity in urban structure, to be realised gradually and with de-

figuration was, therefore, included in a proposal to rearrange the landscape; urban design practice abandoned the building and "citizen" context and dedicated itself to giving the same attention to the shaping of a much wider image. The countryside was no longer a void, an indefinite "farming" area, in which the city had landed with all its functional articulations, but a combination of settlements and natural forms transformed by man exactly like urban elements; therefore, the one and the other could be led



terminations based on overall urban, social and economic evolution. There was here the image of an *ante litteram* "city/region" which refused the static nuclear character of the city/garden by involving territorial roadways, in an dynamically rotating image. Each having its own individuality: the linear industrial city towards Prato; the river city in the direction of Signa (Pisa and Livorno); the established urban centre; all rotating around the pivot of the existing industrial area (Rifredi) which was thus "elevated" from outskirts area to heart of the urban system. The city's history was embraced by the plan in all its complexity and not only within the physical and temporal perimeter of the *ancient*, of the monument, of the cliché. The proposal preceded, and substantiated, that which would later be the policy of the City Government (Giorgio LaPira, Mayor; Detti, Alderman for Urban Planning), with the productive and social recovery of the Florentine industrial patrimony (the only way to give the city new distinguishing characteristics and to confront its decline into commercial tourist product).

This three-roadway image was "anchored" to the environment by a network of routes that linked the hilltop areas with the plains towns, becoming part of the urban structure. The originality of the design of the urban con-

back to a reciprocal relationship. Detti could have achieved these results, first of all because of the exceptional relationship that Florence had with the surrounding countryside; but also because, in this given situation, he substantially rejected the instrument of zoning. The articulation into functional zones was secondary with respect to the logic of the urban form that guided the reasoning and reconnected it with the hill morphology. In the critique of one of the canons of rationalist urban design, the Florence Plan anticipated the studies which the problems of the broader territory faced in the following decade.

Tamara Alderighi

Il palcoscenico urbano: l'apoteosi dello scarto

Una proposta di formazione permanente di riqualificazione urbana a Firenze



Dagli schermi o dalla carta stampata la travolgente società dei mass-media offre quotidianamente alla nostra attenzione squarci e scenari sul vivere urbano e sulle innumerevoli contraddizioni che caratterizzano gli interventi, occasionali o pianificati, compiuti per adeguare l'ambiente che ci circonda. Peraltro sul progetto urbano e sulla ridefinizione di nuove modalità di intervento sulla città, sul territorio e sull'ambiente si sono presentate negli ultimi decenni non poche occasioni di riflessione, che non hanno però avuto particolari esiti positivi generalizzabili. Lo scarto più eclatante è

che di fronte alla evidente unicità della città si continui a leggere e ad intervenire sulla stessa in modo occasionale o con atteggiamenti settoriali: nonostante l'argomento sia da decenni all'ordine del giorno, non siamo cioè ancora riusciti a trovare modalità idonee a governare l'insieme dello sviluppo sul territorio. Peraltro l'entrata in crisi delle forme tradizionali della politica ha rarefatto la presenza ed il peso che assumono i momenti di verifica collegiale, nelle singole discipline o negli approcci settoriali, nonostante i termini "globale" e "a tutto tondo" siano entrati a viva forza nel gergo comune.

Da segnalare, in quanto particolarmente significativi, quattro differenti filoni di pensiero, che hanno sviluppato e continuano a produrre elaborazioni specifiche sul tema della città, a partire da un proprio particolare punto di vista: l'urbanistica che si occupa dell'assetto fisico/spaziale del territorio antropizzato; l'ambientalismo, sia quello più tradizionale che quello più recente, in cui c'è stata una rivisitazione del rapporto ecologia-economia; il pensiero femminile, che ha preso in considerazione la vita dell'essere umano nella sua globalità sostenendo un nuovo modo di vivere e di intendere lo sviluppo; l'economia, che si occupa delle modalità e dell'efficacia dello sviluppo economico/produttivo.

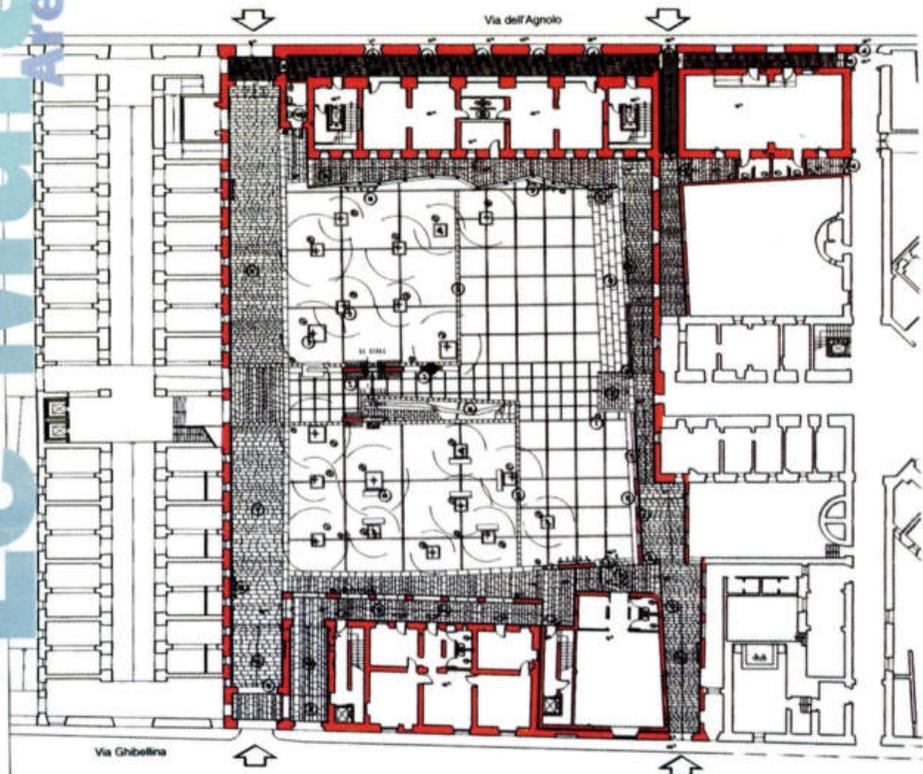
Questi quattro filoni di pensiero, in una realtà socio-economica in evoluzione che sicuramente non rende facile la vita ad azioni esterne al processo immediatamente produttivo, sono andati avanti al proprio interno con elaborazioni specifiche settoriali separate, compiute peraltro anche da persone fisiche diverse che spesso vivono anche in ambienti separati. Ne risulta oggi, nonostante una declamata "comunicazione

globale" una distanza reale - uno scarto - tra vari modi di pensare, che si traducono in differenti linguaggi, che pongono anche problemi di comunicazione. Ci troviamo cioè di fronte a linguaggi incommunicabili e modalità di intervento settoriali senza adeguate modalità di raccordo, proprio mentre la necessità primaria sarebbe quella di intervenire sulla città in modo coordinato ed integrato.

Guardiamo Firenze

Essere la depositaria di un patrimonio storico artistico di rilievo mondiale, in cui si intrecciano le esigenze dei residenti, dei turisti e degli immigrati, esalta in modo esponenziale i problemi che chi governa la città è tenuto ad affrontare. Non è pertanto né semplice né immediato costruire risposte in tempi e modi adeguati, né coinvolgere le realtà locali organizzate presenti nella città, nelle decisioni compiute a livello istituzionale.

Alcuni recenti studi (Irpert, Ires Toscana, altri) offrono dati statistici particolarmente significativi che aprono chiavi di lettura sulla realtà fiorentina e sulla configurazione territoriale della sua base economica. I dati fondamentali relativi



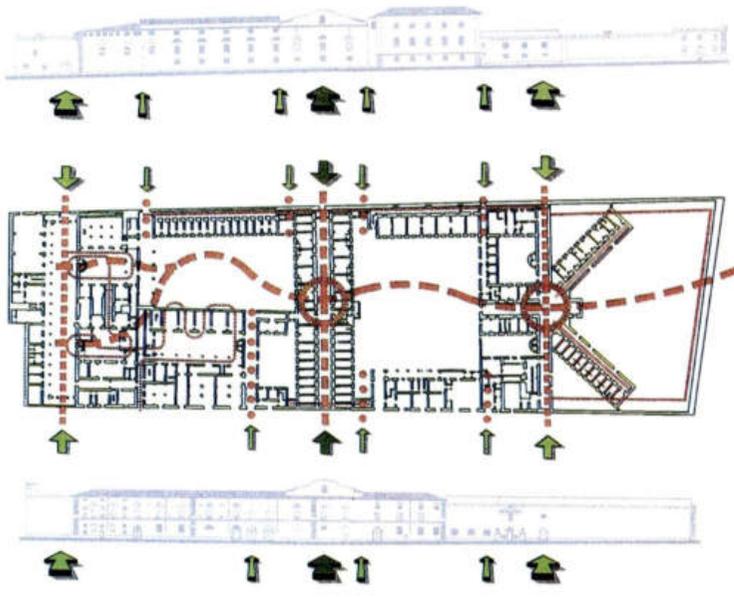
Progetto di recupero ex carcere delle Murate Firenze, 1999

Ufficio tecnico Comune di Firenze
Consulente: Renzo Piano

Le immagini di queste pagine, si riferiscono al progetto unitario di recupero dell'ex carcere delle Murate, approvato dal Consiglio Comunale di Firenze nel Settembre del 1999 come punto centrale e qualificante del programma di Recupero Edilizio, collegato ai finanziamenti del Piano Quadriennale di Edilizia Pubblica 1992-1995.

Il Piano Guida, che fornisce linee e indirizzi specifici per il progetto, è stato redatto dagli uffici tecnici comunali supportati da un gruppo di giovani progettisti ed ha avuto la consulenza di Renzo Piano.

Il recupero dell'ex carcere delle Murate si inserisce nella proposta di formazione permanente sulla riqualificazione urbana come base di lavoro e occasione di verifica dell'efficacia di possibili risposte a problemi urbani di notevole complessità. Esso ha permesso alla città di Firenze di svolgere un ruolo di coordinamento nell'ambito di un progetto europeo, "Reprise", finalizzato al recupero di complessi carcerari non più utilizzati.

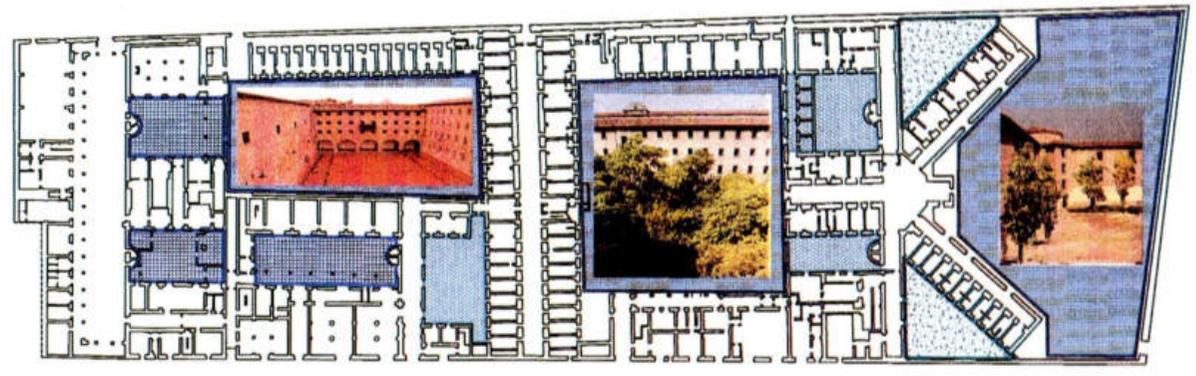


IL SISTEMA DEGLI INGRESSI E DEI PERCORSI

- percorso interno principale
- - - percorso di attraversamento urbano principale
- · · · · percorso di attraversamento urbano secondario
- · · · · percorso di accesso agli spazi aperti
- percorso in quota
- percorso interno secondario
- · · · · punti nodali
- percorsi commerciali
- ↑ ingresso agli spazi aperti
- ↑ ingresso ai percorsi di attraversamento urbani secondari
- ↑ ingresso al percorso di attraversamento urbano principale
- ↑ ingresso al percorso interno principale

IL SISTEMA DEGLI SPAZI APERTI

- la piazza murata
- la piazza verde
- la piazza aperta
- i chiostri di pertinenza
- i cortili da progettare
- le corti verdi



alle dinamiche demografiche inerenti Firenze e la maggior parte dei comuni della cintura possono essere così sintetizzati: calo rilevante della popolazione residente, impressionante aumento degli anziani, diminuzione decisa delle classi giovanili, netta riduzione della popolazione in età lavorativa. Diversamente, Firenze detiene il primato di presenza temporanea di popolazione straniera, in termini percentuali, anche nei confronti di Roma, ed è la seconda, dopo Milano, relativamente alla popolazione residente (indicatori di apertura internazionale in termini economici e culturali).

Relativamente alle funzioni internazionali, nell'ambito dei sistemi urbani italiani, Firenze si colloca in un secondo gruppo di città insieme a Torino, Genova, Venezia, Bologna e Napoli. Con Bologna e Venezia si contraddistingue per una comune specializzazione nelle funzioni recettive e politico-diplomatiche, coniugate con una discreta presenza di funzioni scientifiche e di formazione, anche se mantiene ancora una significativa caratterizzazione industriale che tende però, ovviamente, a spostarsi sempre più in periferia. La vera specificità del sistema fiorentino sono infatti i servizi, particolarmente i servizi alle imprese e quelli sociali che presentano un tipo di legame speculare tra predominanza di servizi alle imprese in Firenze ed attività manifatturiere localizzate negli altri comuni del sistema urbano. I dati forniti, ci presentano una città che, più che esclusivamente turistica, presenta una vastissima e variegata

gamma di funzioni di servizio. La quota di addetti al turismo (14%) è infatti inferiore a quella degli addetti all'industria e all'artigianato (17%) e del commercio (26%).

Questo comporta una pressione costante di grande rilievo: nel '91, le unità che si spostavano quotidianamente all'interno della città stessa, per motivi di studio e di lavoro, erano 170.000; entravano a Firenze dai comuni limitrofi 110.000 pendolari, e 24.000 unità ne uscivano verso gli altri comuni della provincia. Peraltro il processo di fuga dal comune di Firenze motivato dallo stato del mercato abitativo, dai minori costi di residenza nelle aree della cintura ed anche dalla ricerca di una migliore qualità della vita, ha comportato un ulteriore significativo appesantimento del traffico automobilistico lungo le vie di accesso alla città. Tra l'81 ed il '91 gli spostamenti giornalieri per motivi di studio e di lavoro all'interno di Firenze sono diminuiti del 22% mentre sono aumentati del 37% quelli da e verso gli altri comuni. La soluzione del problema della mobilità a Firenze, diventa pertanto determinante sia per la qualità della vita, che per lo sviluppo e/o il declino di moltissime attività economiche.

Dalle sintetiche considerazioni su esposte, emerge con chiarezza che la realtà urbana fiorentina richiede occasioni e percorsi forti di riflessione sul suo assetto complessivo attuale, fisico funzionale, sulla configurazione territoriale della sua base economica, e sulla futura evoluzione. Occasioni che non riescono

a decollare anche a causa di alcuni fattori, fra i quali i seguenti: una presenza di realtà istituzionali locali, cui è affidato il governo degli interventi sulla città, ricca ed articolata, ma non sufficientemente coordinata; una inadeguata integrazione delle discipline di riferimento per lo sviluppo complessivo urbano, basate su parametri e su punti di vista diversi, che prima ancora di assumere posizioni contrastanti, trovano difficoltà a comunicare ed a scambiarsi le conoscenze specifiche; un distacco reale tra cittadini ed istituzioni, peraltro non sostituibile - con efficacia - da analisi astratte sul "cittadino teorico", che non permette una valutazione attenta, e per il tempo necessario, dell'ampio arco di provvedimenti relativi alla vita urbana, che i vari enti assumono.

Peraltro a Firenze, tutto il centro storico è stato oggetto di interventi e di progetti di grande importanza, alcuni dei quali di grande dimensione ed impatto sull'organizzazione e sulla vita dei cittadini. Ma molto spesso la popolazione e le forze produttive cittadine e del quartiere, sono rimaste sostanzialmente estranee alle procedure di progettazione e di realizzazione delle opere proposte.

Anche per questo è stato elaborato il progetto di formazione a partire da uno studio sul complesso de Le Murate, per il quale è stato chiesto il finanziamento della comunità europea (bando multimisura Fondo sociale europeo, decreto dirigenziale n. 4457 del 1 agosto 2000). Il progetto nasce dalla duplice esigenza. In primo luogo costrui-

re un percorso integrato di riflessione sulla realtà urbana cittadina, tra attori sociali interessati. In secondo luogo creare nuove figure professionali, in grado di supportare la conoscenza, la comprensione e la pubblica discussione degli interventi compiuti in città, e sulla città, da parte della pubblica amministrazione, a partire dal comune di Firenze.

La proposta intende intervenire sui tre i fattori indicati in precedenza (carenza di coordinamento istituzionale e di integrazione disciplinare, distacco tra cittadino ed istituzioni), con due modalità diverse e parallele, al tempo stesso autonome ed integrate: istituendo un tavolo permanente di formazione/riflessione sulle problematiche cittadine che permetta di separare la discussione sulla città nel suo insieme, e nel suo divenire a tempi lunghi, dai singoli atti amministrativi, non di rado collegati ad eventi che motivano una urgenza che ne impedisce un'adeguata comprensione, non solo ai semplici cittadini, ma anche agli addetti ai lavori specializzati; individuando e formando nuove figure professionali, che abbiano come finalità specifica di intervento la comunicazione tra le diverse presenze cittadine, organizzate e no, istituzionali ed associative, a partire dalla lettura degli atti amministrativi di diversa natura disciplinare (valori, obiettivi, interventi, risorse, qualità, ecc.) che l'insieme delle istituzioni compie sulla realtà urbana nei diversi settori (strumenti urbanistico/ambientali, erogazione di servizi, ecc).

Ambedue le modalità si

pongono l'obiettivo principale di potenziare tutti quegli strumenti in grado di offrire, a tutti i soggetti (enti e persone) che vivono ed operano in città, un'idea sufficientemente chiara (per quanto possa esserlo in un sistema complesso in continua evoluzione e con variabili inconoscibili nella loro completezza) della struttura organizzativa complessiva che regola lo svolgimento delle attività di rilievo urbano.

La definizione del profilo delle nuove figure professionali richiede un'approfondita conoscenza della realtà urbana che solo al termine di un lavoro collegiale fra i vari soggetti interessati può essere acquisita. Pertanto il primo anno sarà avviato il tavolo permanente di riflessione sulla città (formazione dei formatori) e solo il secondo anno, con cognizione di causa sarà avviata la formazione degli operatori.

Il laboratorio proposto utilizza come occasione concreta di riflessione sul centro storico di Firenze e sul quartiere di S. Croce, il complesso ex carcerario delle Murate, che per la sua rilevanza urbana, come oggetto polifunzionale, e per il ruolo e le interrelazioni che esprime con le problematiche esistenti in tutto il centro storico, si presta ad essere al tempo stesso, un'occasione significativa in sé ed un valido punto di partenza per affrontare seriamente i problemi della città.

Il recupero del prezioso complesso è infatti da considerare di grande valore sia per l'assetto morfologico-funzionale e per l'identità stessa dell'insieme del quartiere di S. Croce, sia per lo

stesso centro storico di Firenze, arricchendo l'area di una qualità ambientale, che può costituire nei fatti una espansione del perimetro tradizionale del centro storico ed individuare una nuova centralità polifunzionale, ricca di spazi di socializzazione, aperti e chiusi, di cui Firenze ha bisogno.

Diventa pertanto opportuno il laboratorio come inizio di una riflessione più ampia sul centro storico e come rilancio del processo di partecipazione dei cittadini alla progettazione della propria città.

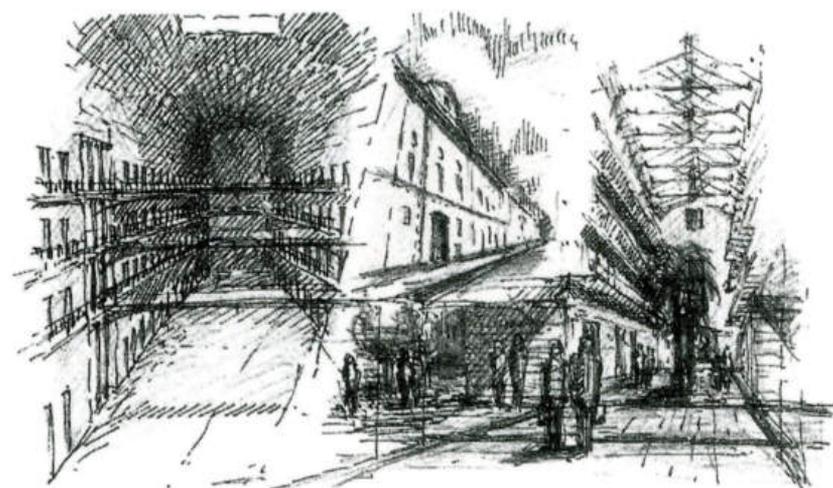
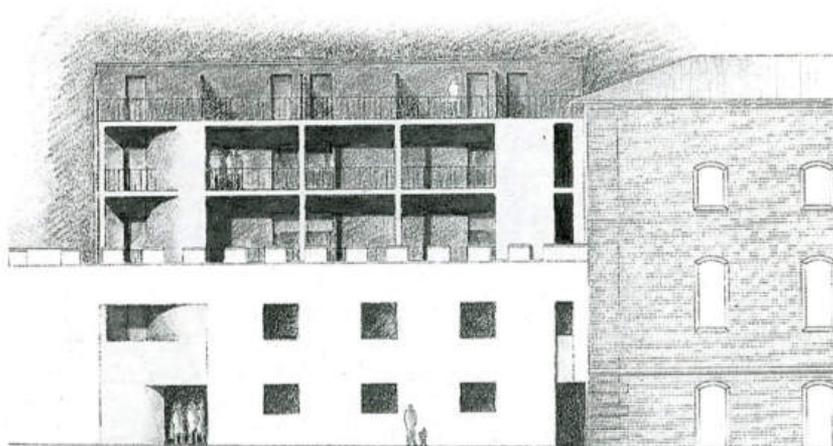
Obiettivi generali

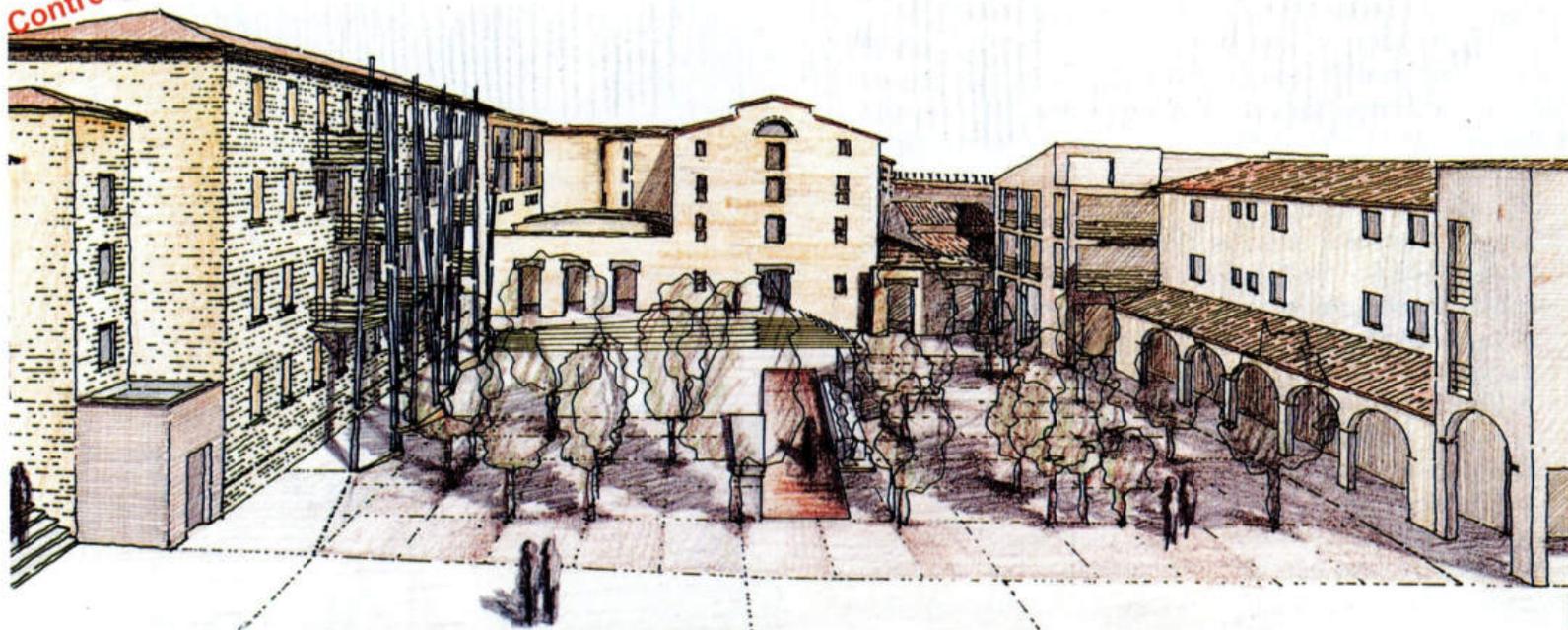
Rafforzare il tessuto culturale democratico ed il rapporto cittadino-istituzioni. Implementare l'informazione ed il coinvolgimento dei cittadini nel percorso decisionale di trasformazione della propria città, sviluppando il senso di appartenenza degli abitanti dell'area.

Elevare le capacità di dialogo sociale e di analisi ambientale dei soggetti organizzati operanti nel territorio del quartiere.

Promuovere l'attivazione di interventi che integrino orientamento formazione, istruzione e politiche del lavoro nel settore della riqualificazione urbana, rafforzando la capacità di autodeterminazione occupazionale dei giovani e delle donne nella riqualificazione ambientale e nella protezione ambientale.

Ottimizzare l'azione di riqualificazione urbana delle Murate come polo pluri-funzionale cittadino in relazione al quartiere di Santa Croce ed al centro storico di Firenze.





Promuovere lo sviluppo ed il consolidamento dell'imprenditorialità/lavoro autonomo femminile attraverso azioni volte alla creazione di servizi che valorizzino la specificità femminile a partire dai nuovi bacini di impiego connessi alla riqualificazione urbana.

Aspetti innovativi

Il gruppo proponente, che attiva un tavolo sulla riqualificazione urbana con diversi attori della comunità civile - il "laboratorio" - è costituito da soggetti, (Ambiente e lavoro, La Casa di Eva, Laboratorio Nuova Buonarroti, Chille de La Bilancia) che offrono, unitamente alla realtà amministrativa del comune di Firenze, un punto di vista sulla città ampio e articolato.

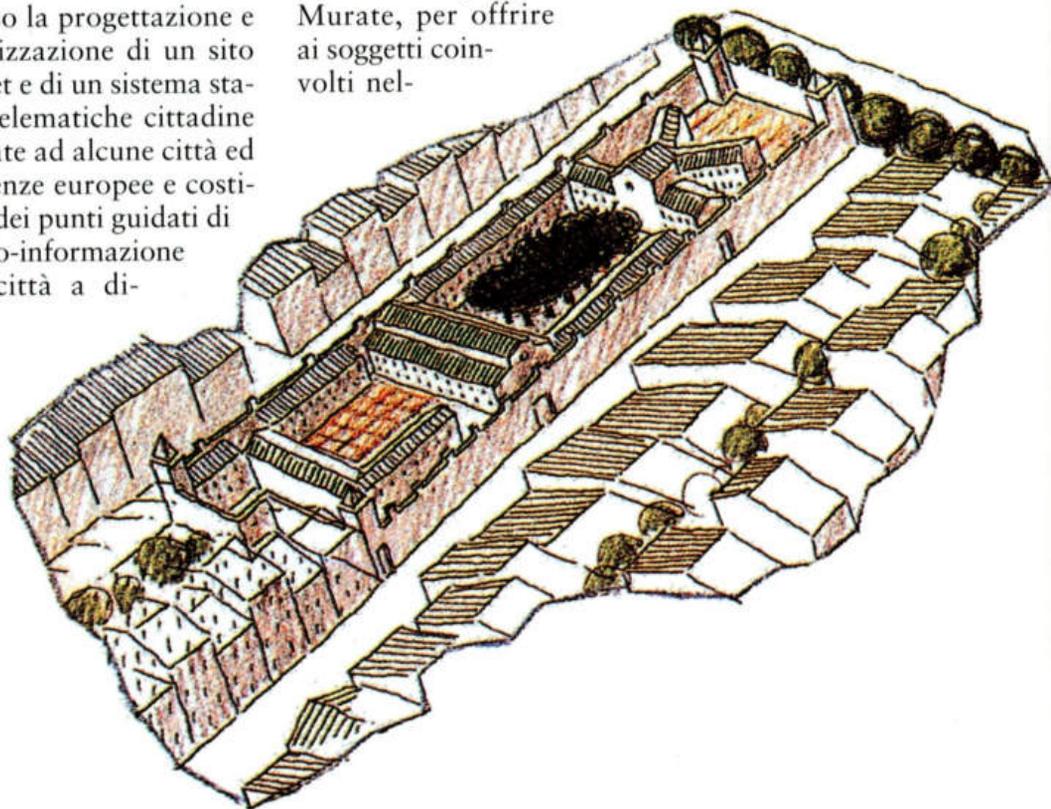
Prevede all'interno del laboratorio un ruolo significativo del comune di Firenze che metterà a disposizione personale e sedi per lo svolgimento delle attività formative previste.

Compie un percorso integrato tra orientamento-formazione-istruzione-politi-

che del lavoro, formando nuove professionalità, finalizzate a potenziare le condizioni di comunicazione e di conoscenza reciproca tra i vari attori sociali, elevando la capacità collettiva di analisi ambientale anche attraverso occasioni di dibattito pubblico. Incentiva lo scambio di esperienze e la diffusione delle buone prassi a livello cittadino, regionale e transazionale attraverso la progettazione e la realizzazione di un sito Internet e di un sistema stazioni telematiche cittadine collegate ad alcune città ed esperienze europee e costituisce dei punti guidati di servizio-informazione sulla città a di-

sposizione dei cittadini. Permette di discutere in un gruppo misto, che opera in stretto rapporto con il comune e con i cittadini, le idee guida e le esperienze maturate negli anni sulla vivibilità e sulla riqualificazione urbana e sul rapporto tempo/spazio nella città, da parte delle associazioni femminili, utilizzando come base di riflessione il complesso delle Murate, per offrire ai soggetti coinvolti nel-

la formazione, un esempio concreto, su cui verificare le nuove problematiche cittadine: funzioni e servizi urbani, sistema delle aree verdi, accessibilità.



Assunta D'Innocenzo

Universal Design: progettare senza escludere

Nella vasta accezione che il termine "scarto" suggerisce, queste riflessioni si richiamano a quella, assai esplicita, di "esclusione". Scartare, quindi escludere tutto ciò che "non serve", non è "perfetto", è "diverso", oppure non è assimilabile ai canoni della pratica giudicata conveniente, comune, conforme, standard.

Pesanti processi di esclusione sociale sono stati consumati sulla nozione di "differenza" esistente tra le persone. Età, sesso, reddito, origini etniche, colore della pelle, condizioni di salute, abilità fisiche e sensoriali hanno costituito nei secoli vere e proprie barriere nei comportamenti e nell'assetto stesso delle società e dello spazio fisico che le accoglie.

Eppure basterebbe poco per riflettere sulle enormi e positive potenzialità che si racchiudono in quella parte di società che con tanta superficialità ci si affretta a collocare nell'universo da "scartare".

Un esempio emblematico è costituito dalla popolazione anziana. Trascurata dall'interesse politico e sociale per molti anni, la generazione degli ultrasessantacinquenni si appresta oggi ad assumere un ruolo centrale nelle strategie di sviluppo dei paesi industrializzati, chiamati a confrontarsi con una crescita demografica di questa fascia d'età di enorme portata.

Nel 2030 un terzo della popolazione italiana (il 26,3%) sarà costituito da anziani, soprattutto donne, che, secondo le statistiche più recenti, vivono mediamente circa sei anni più degli uomini. Il fenomeno è comune a tutte le aree più industrializzate, ma l'Italia, secondo i dati dell'Unione europea (Conferenza di Kuopio, 1999), guiderà la classifica fra i paesi che presentano più accentuati processi di invecchiamento, preceduta a livello mondiale solo dal Giappone.¹

La nuova generazione di anziani presenterà caratteri sociali e comportamentali del tutto diversi da quella attuale, vissuta tra le due guerre e consacrata alla conquista di un lavoro, di una casa, di una vecchiaia senza pretese. I futuri vec-

chi godranno probabilmente di un più elevato livello di istruzione e benessere, avranno maggiore familiarità con gli strumenti della comunicazione e delle tecnologie informatiche. Una generazione che desidererà viaggiare, utilizzare il tempo libero, vivere la città, il suo patrimonio storico-architettonico e le sue offerte culturali e sportive.

Basterebbe questa sola considerazione a spiegare le ragioni della necessità di avviare una profonda riflessione sulle condizioni di vivibilità del nostro habitat, sui modi e le forme con cui la cultura tecnica si accosta alla pratica progettuale, tenendo conto dei processi evolutivi che caratterizzano i cambiamenti in atto nella società civile. Una riflessione che sta investendo, da qualche anno a questa parte, numerose comunità scientifiche a livello mondiale.

La novità di tale approccio sta nella scelta di coniugare le nuove tecniche urbanistiche e di governo dei processi urbani ed edilizi ponendole in sintonia con i soggetti sociali che rappresentano la comunità e fruiscono della struttura fisica della città. I luoghi della trasformazione urbana divengono laboratori di intervento dove si integrano e si confrontano le diverse esigenze individuali e collettive.

Nuove categorie di progettazione urbana, legate ad esempio ai tempi d'uso degli spazi da parte dei diversi soggetti sociali, si aggiungono ai tradizionali parametri tipo-morfologici e funzionali.

Sia nel centro consolidato che in periferia, le aree maggiormente soggette a degrado sociale, a fenomeni di ghettizzazione o di abbandono (come ad esempio avviene per molte aree abitate prevalentemente da anziani o extracomunitari) divengono oggetto di interventi correttivi per una maggiore integrazione sociale, una più efficace localizzazione di nuovi e appropriati servizi, per una loro connessione con le parti più vive della città.

E' in questo contesto che si colloca una nuova strategia progettuale che nasce negli Stati Uni-

**Sujura House
Tokyo, 1994**

Saeko Yoshida

Superficie totale: 145,77 mq (1° piano: 73,80 mq;
2° piano 56,57 mq; garage: 15,40 mq)

Struttura: in legno

Tipologia familiare: famiglia di anziani con due figli
adulti coabitanti

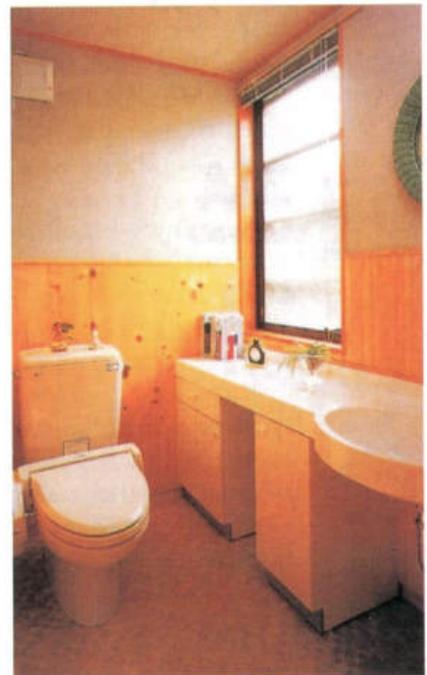
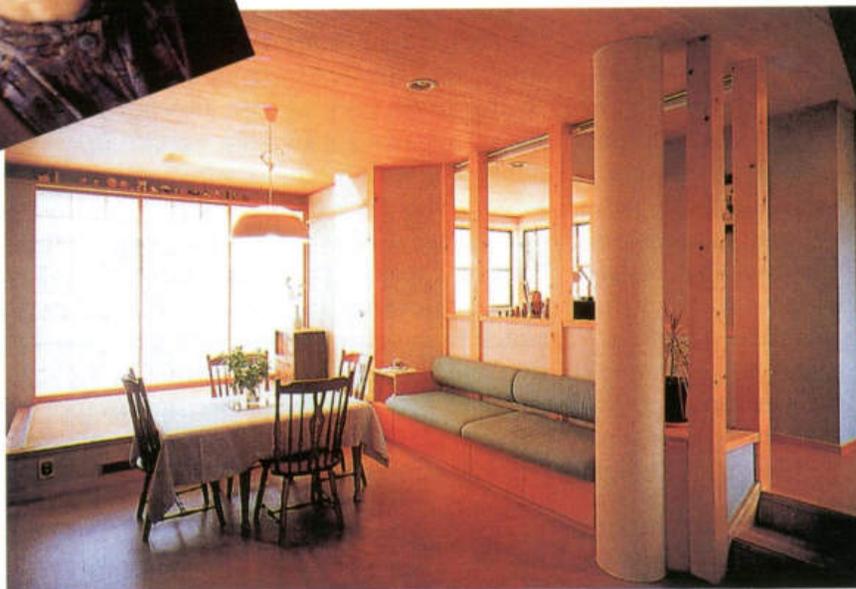
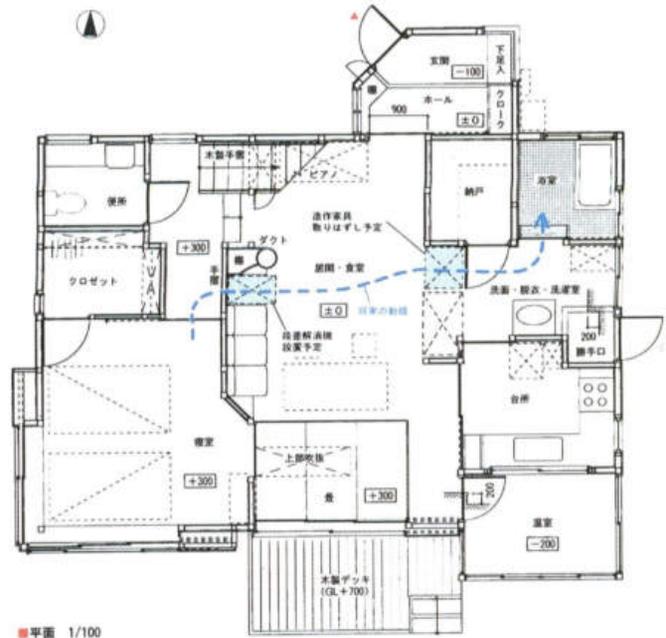
Abitazione flessibile, con struttura in legno, predisposta ad accogliere future modifiche, con facili interventi, per poter essere resa accessibile nel caso di disabilità motorie, l'abitazione si sviluppa su due livelli, oltre il piano terra destinato a garage, e predisposto ad accogliere l'eventuale installazione di una piattaforma elevatrice.

L'angolo del tatami, la camera da letto e il WC si trovano tutti allo stesso livello, sollevati di cm 30 rispetto al pavimento del resto della casa. Ciò consente, nel caso di disabilità motoria di un membro della famiglia, di accedere direttamente dal letto al tatami, e dal letto al WC.

La camera da letto e il soggiorno sono separati da uno schermo mobile, posto alle spalle del divano. Tale posizionamento consente anche a chi è costretto a letto di partecipare alla vita collettiva.

Nel caso di non autosufficienza di un familiare, attraverso la semplice rimozione di spazi di contenimento, è possibile creare un percorso privilegiato per l'installazione di un eventuale sollevatore meccanico che consente di raggiungere il bagno dalla camera da letto.

Diversamente da quanto avviene nella tradizionale casa giapponese che prevede il bagno ad un livello più basso rispetto agli altri ambienti dell'alloggio, in questa soluzione il pavimento è allineato: una griglia metallica consente il deflusso delle acque della doccia lungo il pavimento.



Saiki House
Prefettura di Kanagawa, 1997

Saeko Yoshida
 Superficie totale: 165,75 (piano terra: 115,24 mq;
 1° piano 50,51 mq)
 Struttura: in legno
 Tipologia familiare: Coppia di anziani, uno dei quali
 disabile motorio

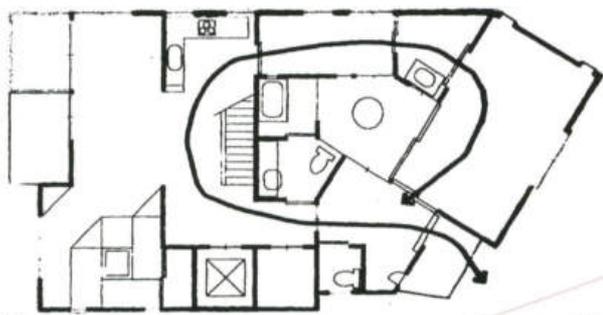
Le caratteristiche progettuali di questa abitazione, con una struttura in legno, sono senz'altro l'inserimento armonico dell'abitazione nell'ambiente naturale, l'accessibilità per disabili motori, la possibilità di ricevere in casa persone disabili.

L'abitazione si sviluppa attorno ad un patio, che consente di illuminare naturalmente anche gli ambienti di servizio. Un ascensore interno assicura la possibilità di collocare la camera da letto al 1° piano. Sia lo spazio riservato ai tatami che il pavimento del bagno sono stati rialzati di cm 40 rispetto al livello degli altri ambienti della casa, per permettere un agevole accesso della persona su sedia a rotelle.

In cucina, il sottolavello presenta uno spazio libero, per consentire di accedervi con la carrozzina. L'adozione di mobili a rotelle facilita il loro spostamento in caso di necessità.

Nella stanza da letto, sollevato di cm 40 rispetto al livello del pavimento, il tatami ha un tavolo centrale, il kotatsu, intorno al quale la famiglia si raccoglie durante l'inverno per riscaldarsi. Al di sotto del pavimento, in corrispondenza del kotatsu, è infatti posizionato un piccolo braciere, hibachi. L'altezza del tatami consente di potervi accedere senza particolari difficoltà anche per chi si muove in carrozzina.

Il pavimento del bagno è stato rialzato di cm 40 tanto da essere accessibile per le operazioni di igiene personale in uso in Giappone. La vasca da bagno è posta allo stesso livello del pavimento. Una finestra collegata al corridoio esterno permette alla persona disabile di manovrare dall'esterno della stanza i rubinetti della vasca.



SAEKO YOSHIDA
 Nata a Tokio nel 1943. Laureata in architettura alla Japan Women's University di Tokyo nel 1966, specializzata al Nihon University di Tokyo, svolge la sua attività come libera professionista dal 1967.
 Progettista di numerose residenze private per disabili e anziani, ha sviluppato una ricerca di soluzioni innovative sia per le abitazioni singole che per le residenze collettive e i centri diurni per disabili.
 Esperto per la Municipalità di Tokyo, svolge consulenze per la verifica progettuale di interventi residenziali destinati alla terza età o ai disabili. Partecipazione a Conferenze nazionali e internazionali sui temi dell'accessibilità e della progettazione per disabili e anziani.
 Le sue opere sono state pubblicate su riviste e volumi specializzati in Giappone.

zioni progettuali più attente alle esigenze della popolazione più fragile, sia nell'ambito abitativo che nell'organizzazione fisica della città.

Ricordiamo, tra tutte, tre abitudini giapponesi che Saeko Yoshida affronta con coraggio nelle sue soluzioni progettuali: il gradino che separa l'ingresso dal resto dell'abitazione, a cui si accede dopo aver depositato le scarpe e aver indossato un paio di pantofole; l'angolo del tatami (stuoia in paglia), luogo centrale della casa, a cui si accede scalzi per svolgere attività di relazione sociale o anche funzioni molto private (vi si appoggiano i futon per dormire); il bagno, che in Giappone è distinto dal wc, ed è utilizzato sia come locale per l'igiene personale, che avviene direttamente sul pavimento, sia come luogo di relax, che si svolge invece nella vasca.

Viceversa, la sperimentazione che ci presenta Shirley Confino Rehder attraverso un suo progetto, offre un contesto più evoluto, in sintonia con le teorie dell'Universal Design affermatesi proprio negli Stati Uniti.⁵

Una concezione innovativa, più flessibile e sensibile, dello spazio domestico, può lasciare spazio all'introduzione di tecnologie e di miglioramenti *in progress* dell'abitazione, in relazione all'evoluzione delle esigenze dei suoi fruitori.

La casa a Chesapeake è stata progettata proprio per persone che invecchiano, e che pertanto tendenzialmente possono conservare intatte le loro abilità oppure col tempo accorgersi di vedere poco, sentire male, muoversi con difficoltà. L'insieme di questi fattori è stato assunto come *guidelines* della progettazione, condizionandone la distribuzione interna, il livello di dotazione tecnologica e la scelta dell'arredo, con risultati formali soddisfacenti.

L'Universal Design, la progettazione per tutti, viene incontro all'esigenza di rispettare la differenza tra le persone, e soprattutto di contrastare i processi di esclusione, dovuti proprio alle differenze (fisiche, di genere, nella salute, nelle condizioni economiche, ecc.). Nelle progettazioni che hai eseguito, o a cui hai collaborato, quali sono gli aspetti che hai maggiormente curato per rispondere a tale esigenza?

Shirley Confino Redher. Ti ringrazio per avermi dato l'opportunità di aprire ai temi dell'Universal Design e voglio fare una premessa.

Sono una progettista dei luoghi dell'abitare e sono una sostenitrice dell'Universal Design, poiché è un concetto che va al di là di norme restrittive, o standard imposti dall'industria o dalle mode occasionali. Gli indirizzi dell'Universal Design offrono le basi per visioni innovative del-

l'organizzazione dello spazio e forniscono gli strumenti per modificare i parametri tradizionali della progettazione, poiché essa riguarda in primo luogo le persone. Comportano un cambiamento in qualunque aspetto della progettazione, che noi stessi, in qualità di tecnici, dobbiamo aiutare ad affermare.

Il modo di rapportarsi e comprendere le relazioni tra le persone e l'ambiente deve profondamente modificarsi in un approccio più aperto. Lo stesso progettista deve fare un passo indietro. E' nelle nostre responsabilità ma anche un nostro specifico compito quello di incoraggiare, educare, convincere, che il nostro mondo possa divenire più sicuro, confortevole, alla portata di tutti, più accessibile e vivibile. E' l'insieme della collettività a doversi assumere questa responsabilità, tutti insieme ed ora. Dobbiamo essere tutti consapevoli che le opere che noi progettiamo possono continuare a creare barriere e monumenti all'interno della società, oppure possono aprire il mondo verso nuovi traguardi, così che tutti gli esseri umani possano essere in grado di vivere al massimo delle loro potenzialità. Nel momento in cui capiremo e accetteremo la nostra responsabilità, la forma seguirà la funzione e l'estetica seguirà la forma.

I concetti dell'Universal Design, una volta integrati nei nostri processi creativi, ci offriranno le soluzioni più corrette: tenuto conto dell'attuale livello della conoscenza tecnica e tecnologica e delle sue potenzialità, è arrivato il momento di includere il fattore umano nella progettazione degli spazi abitativi e urbani.

Per tornare alla tua domanda, si pongono due diverse questioni. La prima riguarda la necessità di rispettare le differenze tra gli esseri umani. La seconda riguarda la necessità di affrontare, piuttosto che combattere, l'*esclusione*, che è causata dalle *differenze*.

Per quanto riguarda la prima questione, va detto che, per poter rispettare, dobbiamo in primo luogo imparare ad accettare. Sfortunatamente atteggiamenti negativi verso le persone diverse, disabili, con un diverso colore della pelle, con differenti standard di vita o di educazione, ci sono state inculcati molto presto nella vita e queste acquisizioni sono le più dure da sradicare. Questa è la sfida più grande nella nostra società e nella nostra professione, e fino a che tali atteggiamenti negativi non cambieranno non ci sarà né rispetto né empatia per quello che noi come sostenitori dell'Universal Design stiamo tentando di promuovere.

La seconda domanda si riferisce a come noi progettisti, nella nostra professione, affrontiamo la sfida che ci viene da quegli atteggiamenti

**Abitazione privata
Chesapeake, Virginia
1989-90**

Shirley Confino-Rehder
Superficie utile: mq 270
Tipologia familiare: Disabile motorio con famiglia

La progettazione si è orientata su criteri di accessibilità, flessibilità e di user friendly. La casa è predisposta ad accogliere nel tempo successive integrazioni, soprattutto tecnologiche.

L'abitazione è ad un piano e si svolge attorno ad un patio interno privato. Costituisce un esempio di abitazione sperimentale, già oggi oggetto di studi e approfondimenti da parte di diversi ricercatori. E' stata segnalata quale uno dei migliori esempi di UD negli USA.

L'accesso all'abitazione è garantito da una lieve rampa a norma. Internamente non è presente alcun dislivello: tutte le porte sono prive di soglie, gli spazi di distribuzione sono sufficientemente larghi e razionalizzati, al fine di ridurre al minimo i percorsi. La cucina è completamente accessibile, dotata di dispensa facilmente raggiungibile. Tutti i bordi del piano di lavoro sono trattati e arrotondati, per ridurre le conseguenze di eventuali incidenti. Ulteriori ripiani mobili consentono di disporre di spazi di lavoro facilitati.

I bagni sono completamente accessibili. Tutti i muri sono stati rinforzati per sostenere l'installazione di eventuali maniglioni. All'interno di uno dei bagni è collocata una doccia a pavimento, attrezzata con idromassaggio, per l'eventuale accesso su sedia a rotelle. Tutte le rubinetterie sono dotate di miscelatore e sono azionate con rubinetto a leva, per garantire maggiore sicurezza contro le ustioni e facilità d'uso.

La struttura distributiva dell'abitazione consente di sfruttare al massimo l'apporto della luce naturale, creando ambienti ben illuminati e confortevoli. L'area notte dei genitori è stata separata da quella dei figli, per realizzare degli ambiti maggiormente indipendenti. Accanto alla camera dei genitori è collocato uno spazio autonomo, utilizzabile come piccolo soggiorno o destinato nel tempo ad alloggiare eventuale personale di assistenza.

Le dotazioni di spazi aggiuntivi sono consistenti: un ampio e alto garage, per il ricovero di più mezzi, spazi di contenimento diffusi nell'abitazione e facilmente accessibili, come lo spazio lavanderia fruibile frontalmente.

La casa è cablata e predisposta per accogliere optional tecnologici. E' dotata di un sistema computerizzato per la gestione del riscaldamento e del condizionamento, di un sistema antintrusione ed inoltre può contare su un generatore sostitutivo in caso di black out elettrico. Tutte le apparecchiature elettriche sono posizionate in modo da facilitarne la manovrabilità; sono stati installati dei sensori per l'accensione e lo spegnimento automatico delle luci e per la chiusura e apertura meccanizzata delle finestre. La casa è dotata

di un sistema di sicurezza anche per non udenti. L'arredo utilizzato, ad eccezione del mobilio della cucina, realizzato ad hoc, è stato fornito attraverso catalogo.

SHIRLEY CONFINO-REHDER

Libera professionista, dirige il suo studio di progettazione a Norfolk in Virginia, dove è nata nel 1930. Laureata in progettazione d'interni all'Università di New York, si è specializzata al Queens College di New York in Fine Arts and Theatre.

Esperta nel campo dell'accessibilità e dell'Universal Design, svolge numerose docenze sull'argomento in America, Asia, Europa e Giappone, partecipa in qualità di relatrice a Conferenze Internazionali sui temi dell'Universal Design, Livable Communities, Assistive Technology in the Home and Office.

La sua attività professionale si svolge da 31 anni prevalentemente nello Stato della Virginia, dove è anche Court Certified Mediator.

Selezionata come esperto dal Dipartimento di Giustizia per la definizione della legge sulle disabilità e dal Dipartimento per lo sviluppo urbano e abitativo per la predisposizione di Criteri di Progettazione per l'edilizia.

Le sue opere sono state pubblicate su riviste internazionali e descritte in volumi che selezionano i migliori esempi di Universal Design nel mondo.



recchiature di comando facilmente utilizzabili, rubinetti miscelatori, percorsi e corridoi più larghi, eliminazione delle soglie, segnalatori per il traffico adeguati alle diverse disabilità, marciapiedi a norma, questi sono solo alcuni degli aspetti da considerare per realizzare un buon progetto.

Sistemi di trasporto pubblico accessibili, spazi verdi, facile accesso ai servizi commerciali, scolastici e religiosi, comunicazioni accessibili, sono tutti temi che fanno parte di questo quadro complessivo. Una casa può essere totalmente accessibile, ma fino a che le persone che vi abitano non potranno godere di un'integrazione ambientale, sociale ed economica, quelle stesse persone saranno sempre alienate dalla società e vivranno come in una prigione. Come ho appena detto, l'obiettivo di un buon progetto è quello di accrescere l'autonomia personale e di facilitare l'integrazione nella vita della collettività.

Universal Design, progettazione responsabile, buon progetto, tutte frasi intercambiabili, devono avere come riferimento i bisogni umani di oggi e condurci verso una società più inclusiva, più produttiva e umana.

Saeko Yoshida. In Giappone, il nuovo sistema previdenziale per l'assistenza agli anziani è partito nell'aprile 2000. L'idea base del sistema è di curare gli anziani che necessitano di una qualsiasi forma di sostegno attraverso l'assistenza domiciliare, nelle proprie case. Per rendere possibile tale obiettivo, è necessario migliorare le condizioni delle abitazioni e del contesto in cui sono inserite. L'Universal Design è pertanto una parola chiave per definire i criteri con cui costruire le case e le città. Le leggi e le normative devono ora entrare nella fase attuativa. Per favorire tale processo, potrebbe essere necessario concedere un contributo finanziario a coloro che intendono rinnovare la propria abitazione. Ma considerando l'attuale situazione economica giapponese, non sarà facile perseguire concretamente tale obiettivo.

Ritieni che ci sia una specificità femminile nel tuo approccio alla pratica progettuale?

Shirley Confino-Rehder. La gente avverte che le donne ascoltano e capiscono l'estetica e i bisogni meglio degli uomini, ma la mia esperienza personale mi conferma che alcune progettiste preferiscono far emergere le loro opinioni o le loro preferenze piuttosto che affrontare i bisogni del cliente. In linea generale la mia opinione è che uomini e donne si avvicinano al progetto in maniera diversa. Io credo che le donne abbiano una maggiore simpatia verso il lato femminile delle persone. Quando un mio cliente uomo mi chiede qualcosa che riguarda la sua casa, credo che

la domanda venga dal lato destro del suo cervello - quello femminile - e si aspetta una risposta che viene da un punto di vista femminile, in sintonia con il suo lato "destro".

Risponderò alla tua domanda affermando che se un progettista uomo può rispondere al bisogno di un cliente con un istinto femminile, allora sia gli uomini che le donne sono eguali sul campo.

Nella mia professione ho lavorato con uomini e con donne, per interventi sia di carattere terziario e commerciale sia residenziale. In più di trenta anni mi sono resa conto che, benché avessero entrambi molto talento e fossero egualmente preoccupati del risultato finale del progetto, gli architetti sono tendenzialmente più portati verso una progettazione più sensazionale, che non è sempre realizzabile. Usano materiali più interessanti ma che non sono sempre economici, e generalmente si occupano più degli aspetti legati alla creazione progettuale che a quelli funzionali o di fattibilità. Diversamente le donne pensano in generale in termini più pratici, più funzionali e più legati alla realizzabilità del programma. Interessante, non ci avevo mai pensato fino a questo momento e mi chiedo cosa i miei clienti pensino di me.

Saeko Yoshida. Sì, "pazienza e sensibilità" sono due importanti qualità per comunicare con gli anziani. Credo che le donne possiedano questo temperamento più degli uomini.

LE NOTE

1. *Housing of older people in the countries*, Ministry of the Environment, Helsinki 1999.

2. *Universal Design, an International Workshop*, BRISTA-JISTEC, Yokohama 30/11-4/12 1998.

3. Bernardo Secchi, relazione al Prg di Pesaro, 1998.

4. Sull'argomento è in corso di stampa un volume, edito da McGraw-Hill, che raccoglie le principali nozioni dell'UD in diversi paesi: *Universal Design Handbook*, a cura di Wolfgang F.E. Preiser e Elaine Ostroff dell'Università di Cincinnati; la sezione italiana su *Accessible Design in Italy* è curata da A. D'Innocenzo e A. Morini.

5. Sull'esperienza negli Stati Uniti e in Giappone, cfr./ L. Trachtman e Leslie C. Young, *The Next Generation Universal Home*, Center for Universal Design, School of Design, North Carolina; S. Kose, *Universal Design: Myths, Beliefs and Realities*, Building Research Institute Japan, in *Universal Design, an International Workshop*, op. cit.

Annalisa Marinelli

Costruire il “nuovo”

Scarto tra realtà e inaudito

Il secolo che ci lasciamo alle spalle ha prodotto nella nostra cultura rivoluzioni talmente radicali e ravvicinate tra loro da aver modificato profondamente la nostra sensibilità nei confronti di molte cose tra cui l'idea di progresso e la nostra percezione del “nuovo”.

La cultura del divenire, che non crede più nelle grandi ideologie, nei valori supremi, ha destrutturato anche l'istanza finale e senza il *verso dove* l'ideale di progresso si è svuotato. La nostra è l'età della tecnica, sostiene il filosofo Emanuele Severino, e la tecnica non ha altro fine che il potenziamento di se stessa.¹ Di conseguenza l'idea di progresso come percorso di avvicinamento a una meta finale, si sfalda: il progresso genera progresso.

In questa processualità infinita cosa diventa il concetto di nuovo? Prendiamo come esempio la nostra esperienza quotidiana e il rapporto con gli oggetti che ci circondano.

Cosa è più per noi il *nuovo* quando nell'istante in cui utilizziamo un servizio o possediamo un oggetto *nuovo* (computer, telefono cellulare, ecc.), già appare sul mercato una versione di questi più aggiornata? L'esperienza stessa si destoricizza. Nuovo non è più ciò che *supera* la realtà, ma ciò che aumenta le potenzialità stesse del progresso. È la tecnica che potenzia se stessa.

Ma se *nuovo* non può più essere *superamento* della realtà, cosa significa oggi costruire il nuovo? In cosa consiste un'azione costruttiva nel presente? Ciò che ci è dato fare, è guardare la realtà con sguardo diverso. In questo senso lo sguardo femminile sul mondo costituisce un grande potenziale che può esprimersi anche nell'architettura.

Per trovare un ponte che mi permetta di liberare questo potenziale ricorro all'esperienza di un gruppo di filosofe dell'Università di Verona. Le donne di Diotima ci suggeriscono una modalità *costruttiva* che trae origine dall'esperienza femminile.

Luisa Muraro, una delle capostipiti del gruppo, osserva che, nell'ultimo mezzo secolo, la produzione di pensiero non ha costruito nuove in-

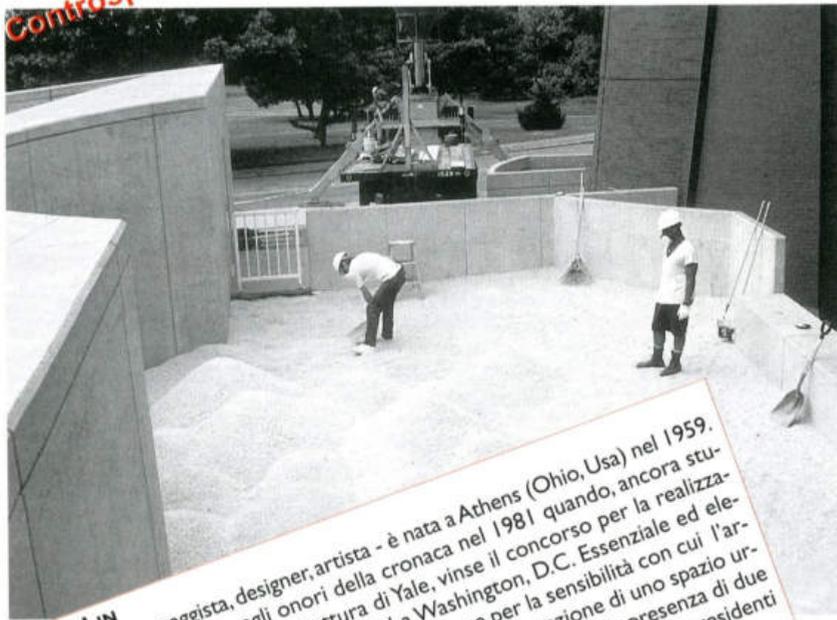
terpretazioni del mondo, ma ha percorso la strada delle “filosofie seconde”, cioè del pensiero critico: le filosofie riflessive che lavorano con il linguaggio sul linguaggio, come nel caso dell'ermeneutica e del decostruzionismo.²

A quest'ultimo, in una omologia perfetta, corrisponde in architettura il decostruttivismo. Infatti anche nella progettazione il meccanismo secondo il quale il *nuovo* nasce dal *superamento* dell'esistente si è inceppato già a partire dal post-modern.

L'ultima generazione di architetti che ha potuto utilizzare, in piena autonomia, quel meccanismo è stata quella del movimento moderno e delle sue propaggini nel secondo dopoguerra. Dalla metà degli anni Settanta invece, il dibattito e le sperimentazioni architettoniche del post-modern, per quanto innovative, giovani, eccitanti, sono rimaste espressione di uno stile formale, un esercizio linguistico. La ribellione degli architetti postmoderni si è caratterizzata come un gioco intellettuale confermando, di fatto, la logica di fondo che muoveva il modernismo; è stata la denuncia dell'impossibilità di uscire da esso, *superarlo* appunto.

Lina Bo Bardi ha definito la corrente post-moderna una “retromania”, ossia il “complesso dell'impotenza di fronte all'impossibilità di uscire da uno dei più spaventosi sforzi umani dell'Occidente”.³ Ma questa secondarietà, il non riuscire a produrre nulla che non sia un anagramma stilistico del già detto, genera insoddisfazione.

Luisa Muraro si è posta questo problema: decostruire il mondo ereditato con il lavoro critico non può bastare, “non si appassiona a disfare chi sa come si fa”.⁴ Analogamente in architettura il problema è: come costruire in tempo di decostruzione? Il pensiero delle donne ci fornisce una strada; è la strada della filosofia pratica che scaturisce dal realismo femminile, dal non sapersi pensare che radicate in un qui e un ora e che fissa come origine dell'esperienza la propria irriducibile singolarità di esseri fisici e sessuati in relazione con il mondo. È la “pratica del partire da



MAYA LIN

Architetto, paesaggista, designer, artista - è nata a Athens (Ohio, Usa) nel 1959. Il suo nome è balzato agli onori della cronaca nel 1981 quando, ancora studentessa alla Scuola di Architettura di Yale, vinse il concorso per la realizzazione del Vietnam Veterans Memorial a Washington, D.C. Essenziale ed elegante, il Vietnam Veterans Memorial si distingue per la sensibilità con cui l'architetto coniuga il tema della memoria con la progettazione di uno spazio urbano fortemente connotato da valenze paesaggistiche e dalla presenza di due monumenti carichi di significato per la storia americana, dedicati ai presidenti Washington e Lincoln.

Il minimalismo del Vietnam Veterans Memorial - due lastre di granito nero, incastonate nel taglio di un declivio del terreno, che portano incisi i nomi dei caduti durante la disastrosa guerra in Vietnam - è il motivo conduttore di successivi progetti, legati a temi analoghi: il Civil Rights Memorial a Montgomery (Alabama) del 1988-89, il Women's Table nel Campus di Yale, New Heaven (1990-93), il "giardino di vetro" Groundswell a Columbus (Ohio), 1992-93.

Nelle realizzazioni paesaggistiche l'arte entra prepotentemente nel programma progettuale di Maya Lin; è il caso di alcune installazioni in cui la scultura diventa elemento complementare del verde: "Topo" nel Charlotte Coliseum a Charlotte (North Carolina, 1898-91, in collaborazione con Henry Arnold), "Eclipse Time" nella Pennsylvania Station a New York (1994), "The Wave Field" all'Università del Michigan a Ann Arbor (1994), "A Shift in the Stream" nel Principal Financial Headquarters a Des Moines (Iowa, 1994-97), in collaborazione con Tan Lin). Fra gli edifici si ricordano il Museum for African Art a New York (1993), la Biblioteca e la Cappella di Haley Farm (Clinton, Tennessee, 1996) e numerose residenze.

Nel 1998 Maya Lin è stata "architect landscape in residence" presso l'Accademia Americana a Roma. Una mostra, un'installazione e la proiezione di un film documentario sulla sua carriera hanno caratterizzato il soggiorno romano; in quella occasione è stato pubblicato il volume Maya Lin, American Academy in Roma, Electa, Milano 1998, con testi di Peter Boswell, Vincent Scully, Livio Sacchi, Michael Brenson e la stessa Lin. Ne esce il ritratto di un progettista che cerca costantemente il confronto con i temi centrali dell'epoca contemporanea: la guerra, l'identità razziale, le donne, la pace, l'ecologia.



sé", che conduce alla "modificazione non del mondo in sé, impresa ormai vana - dice la Muraro - ma del mio rapporto con il mondo. E di me nel mondo"⁵.

Ciò che muta, in altre parole è lo sguardo e insieme il punto di origine di questo sguardo. In che modo questa strada è percorribile in architettura?

Un'indicazione ce la suggerisce Chiara Zamboni,⁶ partendo dallo studio su un pensiero di Simone Weil: consiste nel cominciare a modificare il proprio modo di concepire i concetti di realtà e di nuovo, di futuro.

Il progetto architettonico è sempre strettamente legato al problema del rapporto tra il reale e il nuovo; *pro-getto* rappresenta nell'etimo stesso, qualcosa immaginata nel presente ma proiettata verso il futuro. Cominciamo dunque da qui, mutiamo cioè il nostro sguardo su ciò che comunemente s'intende per realtà e progetto, ovvero per presente e futuro.

Scrive Chiara Zamboni: "Simone Weil interpreta la tensione dell'anima verso il futuro - quale appunto l'idea di progresso - come una incapacità di saper guardare il presente e di sopportarlo. In particolare chi non ha una propria dimora e non possiede dunque un radicamento nel presente è maggiormente sottoposto al bisogno dell'anima di fuggire con l'immaginazione ciò che lo circonda e di rifugiarsi nel sogno di un futuro felice, in cui la pena e la pesantezza del vivere quotidiano siano riscattate. Un futuro ingannevole come la fata morgana, che concede all'anima di evitare la tessitura faticosa dell'oggi".⁷

Il pensiero va alle numerose utopie che affollano i manuali di storia dell'architettura e le periferie con i loro prototipi, o a quanti, nell'atto del progettare, hanno inteso il loro lavoro come un manifesto che sancisse l'avvento di una nuova salvifica era, ispirati proprio da un'idea di progresso come tensione verso una meta ideale.

L'architetto Jean Nouvel afferma: "Se si dovesse definire l'architettura oggi, bisognerebbe incominciare col dire ciò che essa non fa. L'Architettura dei tempi moderni voleva creare il mondo, non vi è riuscita per eccesso di ambizione, senza capire che non è il mondo che appartiene all'architetto, ma che, al contrario, l'architetto appartiene al mondo"⁸.

L'interpretazione del pensiero di Simone Weil conduce Zamboni a definire la realtà e il futuro in maniera assai diversa dal comune sentire. Il reale diventa tutt'altro che compatto, tutt'altro che dispiegato sotto la luce del sole, davanti ai nostri occhi pronto a essere verificato in ogni istante; al contrario la realtà è piena di smaglia-

ture, buchi, zone d'ombra, vuoti che però sono pieni di senso. Il senso del reale scaturisce proprio dallo scarto tra ciò che è e ciò che non può essere, l'inaudito.

Allo stesso modo, il futuro non può ridursi allo sviluppo delle possibilità presenti. Infatti una possibilità altro non è se non la "riorganizzazione del sistema, che si mantiene all'interno delle sue regole. Essa è rivolta verso il futuro per qualche cosa - un seme, un'idea, un inizio - che il presente già in qualche modo possedeva germinamente"⁹. Dalle possibilità, dunque, non può scaturire nulla di diverso rispetto al presente.

La visione di un futuro come sviluppo di germogli del presente, corrisponde al meccanismo secondo cui le possibilità del presente architettonico, per esempio i documenti della storia, diventano beni di consumo. Proprio da questo equivoco trae origine un certo modo di interpretare il post-modern come una sorta di gioco linguistico che dà origine a palazzi di vetro sorretti da colonnine ioniche o ingressi con archi, una sorta di anagramma di stili.

L'agire intelligente significa per Chiara Zamboni "Un agire non rivolto verso il futuro, ma a ciò che è e a ciò che si mostra nell'ascolto dell'"inaudito"¹⁰.

Lo spazio del costruire, dunque, si realizza proprio in questo scarto, in questo iato tra la realtà contingente e i suoi vuoti.

Come affrontare, però, l'imbarazzante sensazione di agire nella realtà senza avere la possibilità di verificarla tutta? La Zamboni suggerisce tre regole: imparare a dimorare nell'impasse, nel disagio che si prova di fronte al vuoto; assumere la dimensione del rischio che è il segnale che stiamo interrogando un altrove, l'inaudito e quindi siamo sulla buona strada; rimanere coscienti della propria parzialità dovuta alla contingenza storica.

"Il sapere che l'orizzonte in cui mi muovo è questo presente, - aggiunge - ma anche un "altrove" da interrogare fa sì che io rischi su dei significati, senza un sentimento di insufficienza e inadeguatezza per non aver tutto verificato"¹¹.

Infine conclude: "È l'ascolto dell' 'altrove' che ci permette di dire il significato del presente, perché il presente o è già codificato oppure per suo conto non dice il proprio senso. Il taglio sul presente, la distanziamento dalla necessità storica - a cui comunque siamo legate -, il rischio del senso ci restituiscono quello stesso presente, vissuto e imprescindibile, nella sua giusta luce: nella complessità del reale"¹².

È interessante, alla luce di questo significato di azione nella realtà, la coincidenza tra il concetto di inaudito appena espresso e l'invito di Jean Nouvel a definire l'architettura cominciando da ciò che essa non fa e io direi anche da ciò

che essa non è o non è stata, indagando i suoi vuoti, le sue smagliature. Le ricadute di questo cambiamento di sguardo sono sorprendentemente feconde.

Nella storia delle donne questo ha significato e significa un meticoloso lavoro di "ricucitura", dal quale emergono figure del passato, piccole e grandi realtà nascoste che arricchiscono il panorama del presente e il riaffiorare di "rimossi" della nostra cultura che forniscono nuove chiavi di lettura sul reale.

Anche in architettura sono tanti i gruppi di donne impegnate in questa operazione di ampliamento della realtà e i contributi che ne derivano sono entusiasmanti. Il principale di questi è, a mio avviso, proprio nel diverso approccio alla realtà, nel metodo, nel modello di azione ricavato da una sapienza altra, una sorta di tecnica/etica che nasce dall'originale relazione che le donne hanno da sempre intessuto col reale.

La sapienza accumulata attraverso il lavoro di cura, da sempre gestito dalle e tra le donne, genera questa caratteristica capacità di ricucitura paziente e sensibile delle smagliature del presente. Nello scarto tra reale e inaudito si trovano spazio, idee e strumenti per costruire e non solo. Secondo questo ordine di pensiero, l'impossibilità di un *superamento* della realtà - di cui parlavo all'inizio - non costituisce più un limite, ma la condizione necessaria per procedere verso un maggiore livello di maturità e di consapevolezza.

La maturità di un'azione compiuta *ampliando* e *potenziando* la realtà senza fuggire da essa; un agire che comporta assunzione di responsabilità, la consapevolezza, talvolta rischiosa, di muoversi in un presente non del tutto verificabile, ma che proprio per questo lascia spazio alla possibilità di costruire.

LE NOTE

1. Emanuele Severino, *Il destino della tecnica*, Rizzoli, Milano 1998.

2. Luisa Muraro, "Partire da sé e non farsi trovare...", in Diotima, *La sapienza del partire da sé. Teorie e oggetti della filosofia*, Liguori, Napoli 1996.

3. Lina Bo Bardi, a cura di Marcelo Carvalho Serraz, Charta, Milano 1994.

4. Muraro, *op. cit.*

5. *Ibidem*.

6. Chiara Zamboni, "L'inaudito", in Diotima, *Mettere al mondo il mondo*, La Tartaruga, Milano 1990.

7. *Ibidem*, pp. 9-10.

8. Dino Formaggio, *Separatezza e dominio - discorsi di impegno civile*, Edizioni dell'Arco, Milano 1994, p.56.

9. Zamboni, *op. cit.*, p. 13.

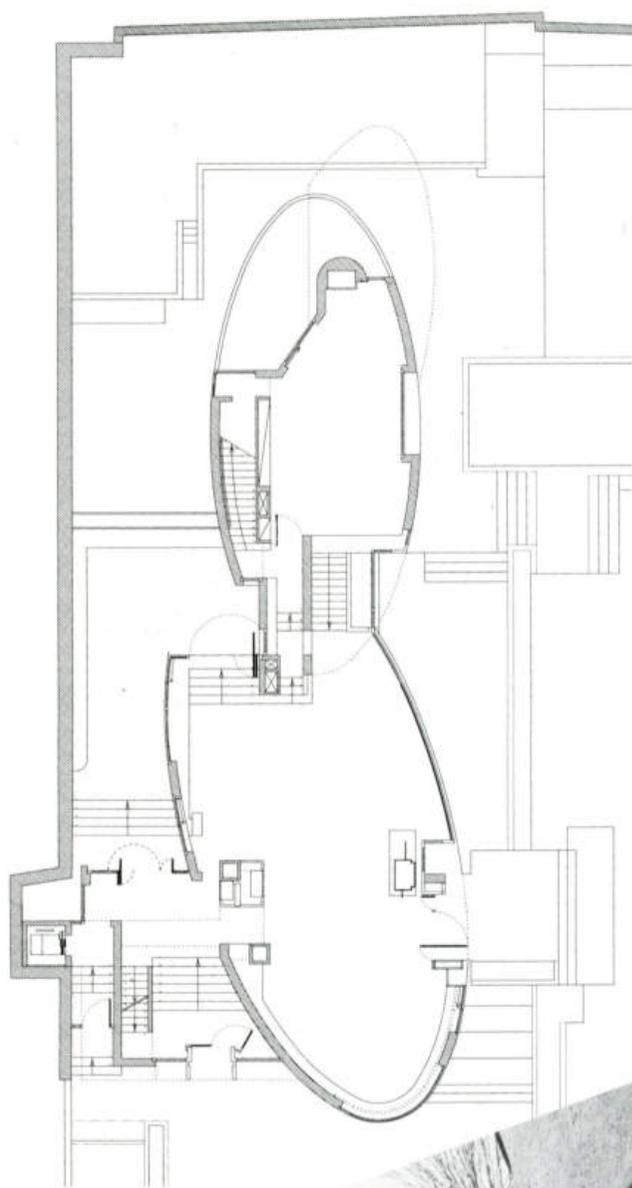
10. *Ibidem*, p. 17.

11. *Ibidem*, p. 21.

12. *Ibidem*, p. 23.

Cristina Finucci

Poesie e virtuosismo



Residenza nel XVI^e arrondissement

Durante questi ultimi anni Stefania Stera ha, tra gli altri progetti, portato a termine due operazioni che pur diverse nel tipo di committenza, nella complessità del programma e nel quadro finanziario, presentano dei caratteri analoghi in cui è possibile rilevare l'esplorazione di un linguaggio poetico autonomo.

Il primo progetto è una residenza in forma di "palazzo" di 1500 m² nel XVI^e arrondissement di Parigi. I proprietari sono una coppia di collezionisti che pensano di destinare l'edificio, in un prossimo futuro, ad accogliere una fondazione d'arte. In previsione di questo sia gli spazi interni sia quelli esterni sono concepiti come luoghi espositivi.

Esteso su una particella di 1400 m² il terreno è situato tra due luoghi d'architettura importanti: la rue Mallet Stevens e la villa La Roche di Le Corbusier; il terreno stesso era proprietà dell'architetto Eugene Beaudoin costruttore del dopoguerra e autore della Casa del Popolo di Clichy con Jean Prouvé nonché professore di Fernand Poullion.

Il secondo progetto è l'estensione di una casa/atelier nel XX^e arrondissement di 150 m² e che comprende un doppio atelier, un'abitazione autonoma, un archivio, un garage e un giardino pensile.

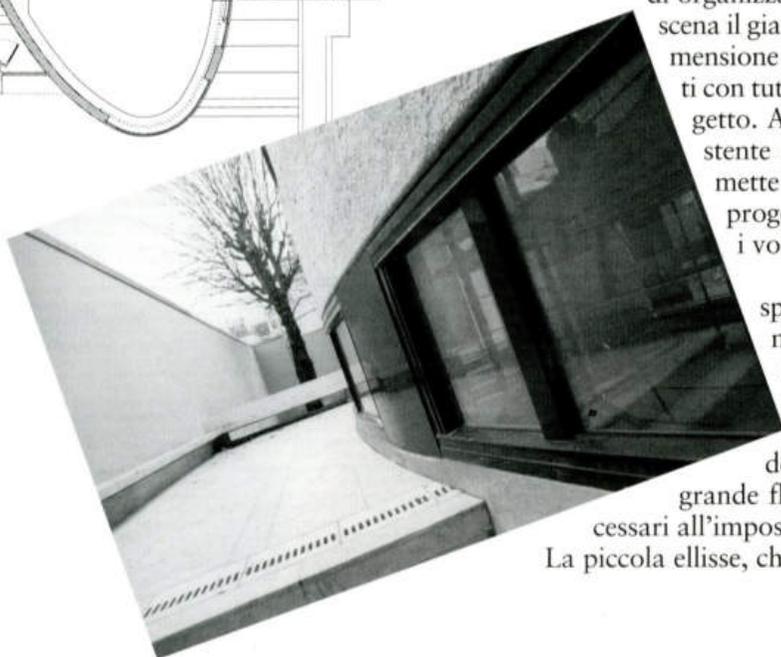
I due terzi della particella del palazzo del XVI^e arrondissement erano qualificati come "spazi verdi protetti", questo vincolo ha limitato l'uso del suolo a 250 m² e visto che il programma prevedeva una costruzione di 1500 m² ha determinato la condizione di base: costruire in altezza su cinque livelli.

Trattandosi comunque e, nonostante la sua dimensione, di un'abitazione singola uno dei principali temi da risolvere è stato quello di gestire i volumi e le aperture per evitare l'effetto "palazzina con diversi alloggi" e affrontare il tema dell'architettura residenziale nonostante le gerarchie privato/pubblico richieste dalla committenza. Appropriarsi di tutti gli elementi del sito per ampliare la dimensione orizzontale dell'edificio è stato l'approccio di Stefania Stera, i cui sforzi erano volti ad evitare il pericolo dell'effetto di verticalità.

Il fatto di staccare l'edificio dal muro di confine di proprietà ha permesso di organizzare una sequenza di spazi ed è questa che mette in scena il giardino in fondo al lotto collocando la casa in una dimensione paesaggistica tipica dei palazzi veneti che sono stati con tutta evidenza alla base dell'ispirazione di questo progetto. A seguito di questa operazione il grande muro esistente appare in modo nuovo, apporta molta luce, permette un microclima piacevole. Il tracciato scelto dalla progettista ha permesso di posizionare in modo esatto i volumi rispetto alle intenzioni di base.

La scelta dell'ellisse come figura geometrica risponde alla volontà di creare una forma preziosa e dinamica che si affranca dal contesto di edifici alti e molto presenti con delle forme dolci e scorrevoli. Il volume si distacca dalle referenze ortogonali del paesaggio urbano che lo circonda; l'intrecciarsi delle due principali forme plastiche consente una grande flessibilità e risolve in pochi gesti i movimenti necessari all'impostazione dell'edificio.

La piccola ellisse, che sotto certi punti di vista prende l'aspetto di una





torre, si posiziona come punto di rotazione; i suoi assi si fissano parallelamente al muro di cinta così da stabilizzare l'insieme.

La grande ellisse è leggermente ruotata per dar respiro all'entrata e orientare il soggiorno alla vista migliore.

A seguito della realizzazione dell'edificio i collezionisti hanno voluto proseguire l'opera incaricando la progettista delle sistemazioni interne. In questa missione è stata assistita da Gerard Pras con il quale sono stati eseguiti i disegni per la realizzazione del giardino e di tutti i mobili fino alle maioliche, le maniglie e qualsiasi elemento tecnico. Gerard Pras è l'autore del camino di lava della stanza da pranzo e della traduzione del progetto di "maiolica continua" che riveste le pareti del piano giardino.

Il giovane architetto Luca Maugeri è intervenuto sul disegno del giardino.

In questo programma, sempre più denso e organico, è stato affidato all'artista Marco Tirelli il compito di affrescare tutte le pareti della casa con "una volontà di atto artistico, globale e fondatore"¹, sulla cui opera l'architetto sottolinea: "in questa atmosfera labirintica ispirata ai palazzi veneti gli affreschi di Marco Tirelli sono come presenze astratte e inquietanti, evocanti quei luoghi utopici dove si può aspirare all'universalità delle arti. Le sue forme sospese e quasi virtuali respirano e invadono lo spazio con un colore metafisico"².

In quest'ottica la casa sembra una piccola città dove tante cose possono succedere. Dall'altra parte di Parigi nella casa atelier del XX^e arrondissement una nuova costruzione fa da contrappunto a quella già esistente in un terreno lungo 50 metri e largo 4. In questo progetto, l'architetta aggira la scarsa larghezza del lotto, incassato tra due muri alti quattro piani, con un espediente: costruisce una parete di vetrocemento parallela ad uno dei muri, ma staccata da esso di 1 mt. Questo accorgimento conferisce una buona dinamicità ai volumi grazie alla grande quantità di luce che lascia passare all'interno e fa della costruzione intera «una finestra che dà lei stessa luce al giardino»³. L'edificio è concepito come un incastro di volumi su dei livelli degradanti che dal giardino interno salgono cercando la luce verso la strada.

Il soffitto continuo e liscio riflette la luce e crea una continuità spaziale che copre il tutto: con un solo gesto orienta gli interni alla luce. All'interno i percorsi sono gestiti in maniera dinamica nonostante le ridotte dimensioni. Il passaggio per accedere al garage è stato ricavato sotto il livello dell'atelier per dare un'autonomia al percorso senza intaccare la dimensione massima del vano.

La parete di vetro viene a dar luce lateralmente alla stanza sfruttando una seconda volta lo stesso spessore. Nello stesso modo le scale si incrociano ca-





ratterizzando diversamente i due livelli dell'atelier, nonché sfruttando due volte la stessa superficie, reinterpretando la struttura per potersi collocare nel poco spazio disponibile. La scala superiore è realizzata in lame di metallo piegate e saldate al corrimano che ha funzione di struttura portante. Questo espediente – che serve a limitare lo spessore della scala così da poter avere, al di sotto di essa, l'altezza sufficiente per il passaggio – fa parte di quei virtuosismi, pregni di lirismo, che si ritrovano sovente nell'opera di Stefania Stera. Partendo sempre dai volumi e dalla luce che essi riflettono durante l'iter progettuale essa verifica incessantemente sui modelli a tre dimensioni il risultato delle sue idee: “quando ho visto per la prima volta il terreno della rue de la Dhuis ho provato un sentimento di tenerezza per questo spazio chiuso, incassato e stretto.

Così stretto che per farci scendere la luce si è dovuto non occupare tutto lo spazio. Dopo un lungo lavoro e grazie a un paziente studio del gioco di luci su plastici, un piccolo edificio armonioso ha finito per trovare il suo posto. La luce è vaporosa, disegna poche ombre nette e gira durante la giornata avvolgendo lo spazio in modo omogeneo. Così anche se tutto è aperto verso l'esterno, le stanze trovano la loro interiorità”³.

«Aggiungere cose senza mai toglierne» a questo Stefania Stera si ostina senza sosta: alla base del suo linguaggio stanno dei tracciati rigorosi che permettono l'integrazione del sito; una volontà ferrea di conservarne ogni sua potenzialità elaborando ogni elemento fino a riuscire a collocare elegantemente ogni parte del progetto. Si tratta di una scrittura che ritorna continuamente su sé stessa. Ogni angolo sembra riproporre diverse qualità, nell'uso e nella visione.

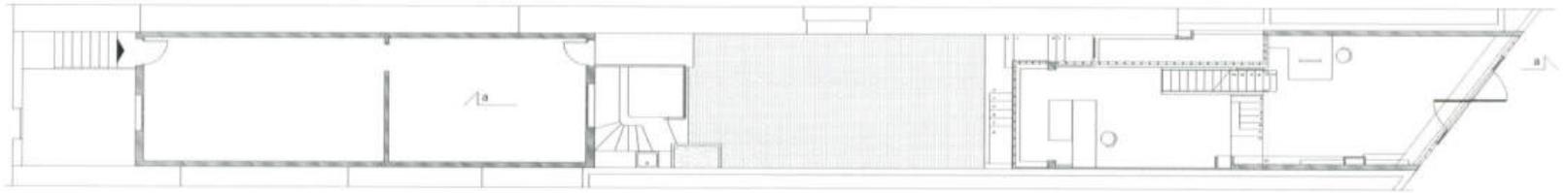
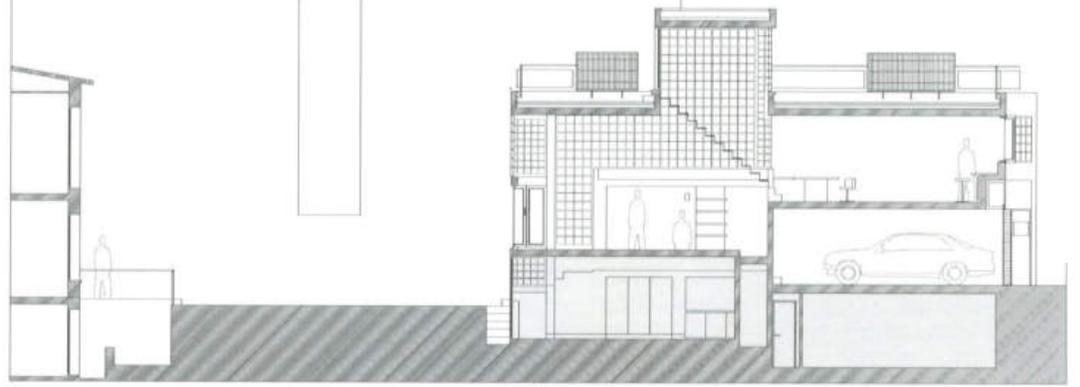
Caratterizzati alla base da un gesto forte e generoso, entrambi gli edifici sono peraltro risolti in ogni piccola parte con un linguaggio continuo e coerente. Il tracciato e la sua logica si ritrovano in ogni azione, riproponendosi nelle diverse parti e nelle diverse scale di intervento.

«Cerco di realizzare figure leggibili che non confondano il pensiero con visioni complicate e cerco metodi per mettere ordine in una complessità ed espressività alla quale non voglio peraltro rinunciare perché luogo di eco della memoria presente e futura. Per questo individuo regole che fin dal tracciato danno una trama, legano tutti gli elementi del progetto gestendone la gerarchia e l'ordine. Elaboro le figure finché non hanno trovato la calma pur nell'espressionismo dei sentimenti che le generano e che provocano; una stabilità che permetta alla luce una sua proiezione metafisica, lontano dall'agitazione mentale alla quale siamo sottoposti continuamente nel mondo attuale. Figure quasi di danza che la luce rivela nel suo movimento continuo. Barocco per me è principalmente il metodo che si appropria del mondo intorno e, con un gesto, del sito. Anche Hascepsut è un edificio barocco; così come il colonnato di Bernini disegnato come un tamburo riporta simbolicamente la cupola sul popolo così, in Egitto, Semnut, l'architetto della regina della XVIII dinastia, si appropria della potenza della montagna suggerendo le linee spaziali minime per costruire con lei una piramide virtuale.

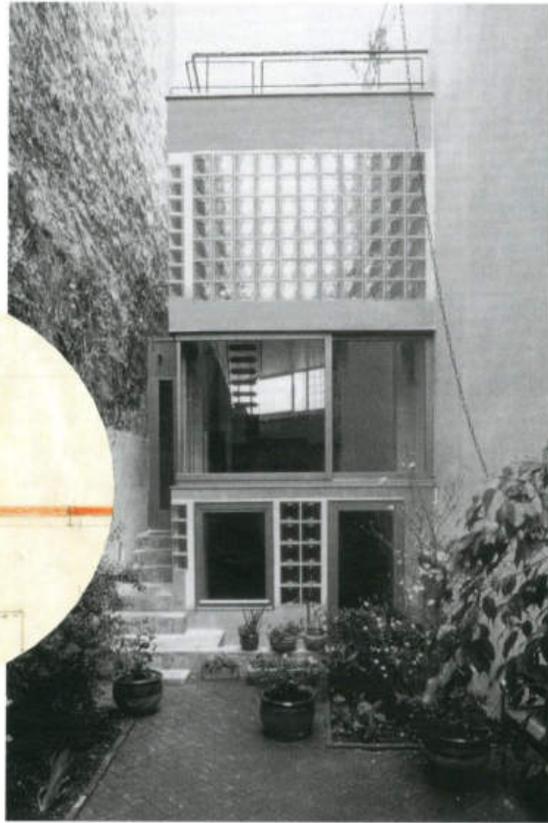
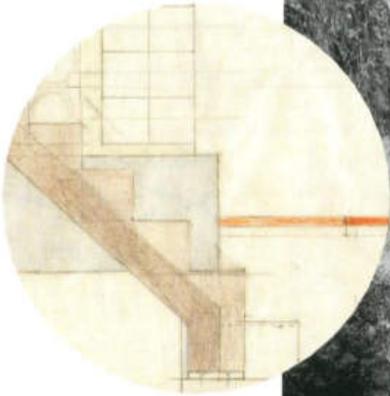
Sono architetture che non si limitano a una visione autonoma dell'edificio visto come “prodotto”; sono architetture che possono accedere a una dimensione sacra dell'edificare perché creano un movimento di continuità con il mondo dove segni e pensiero trattano di una virtualità altra di quella proposta dal mondo commerciale. Ed è perché riconoscono questa continuità che le trovo umili e umane»⁴. Stefania ama il cantiere e le responsabilità che gli sono legate: “...tra le soluzioni tecniche e la fedeltà ai principi del progetto si può misurare la capacità di quest'ultimo a integrare nuovi dati o modifiche: il che è segno della giustezza della scrittura di base”⁵.

LE NOTE

1. Stefania Stera, intervista con l'autrice, Parigi 1/7/2001.
2. Id.
3. Frédéric Edelmann, *Le Monde* 28-8-2000.
4. Stefania Stera, intervista con l'autrice, Parigi 1/7/2001
5. Id.



Casa/atelier nel XX^e arrondissement



Progetto per alloggi economici Fort de France Antille, Martinica 1988

Stefania Stera
con Jean Branger

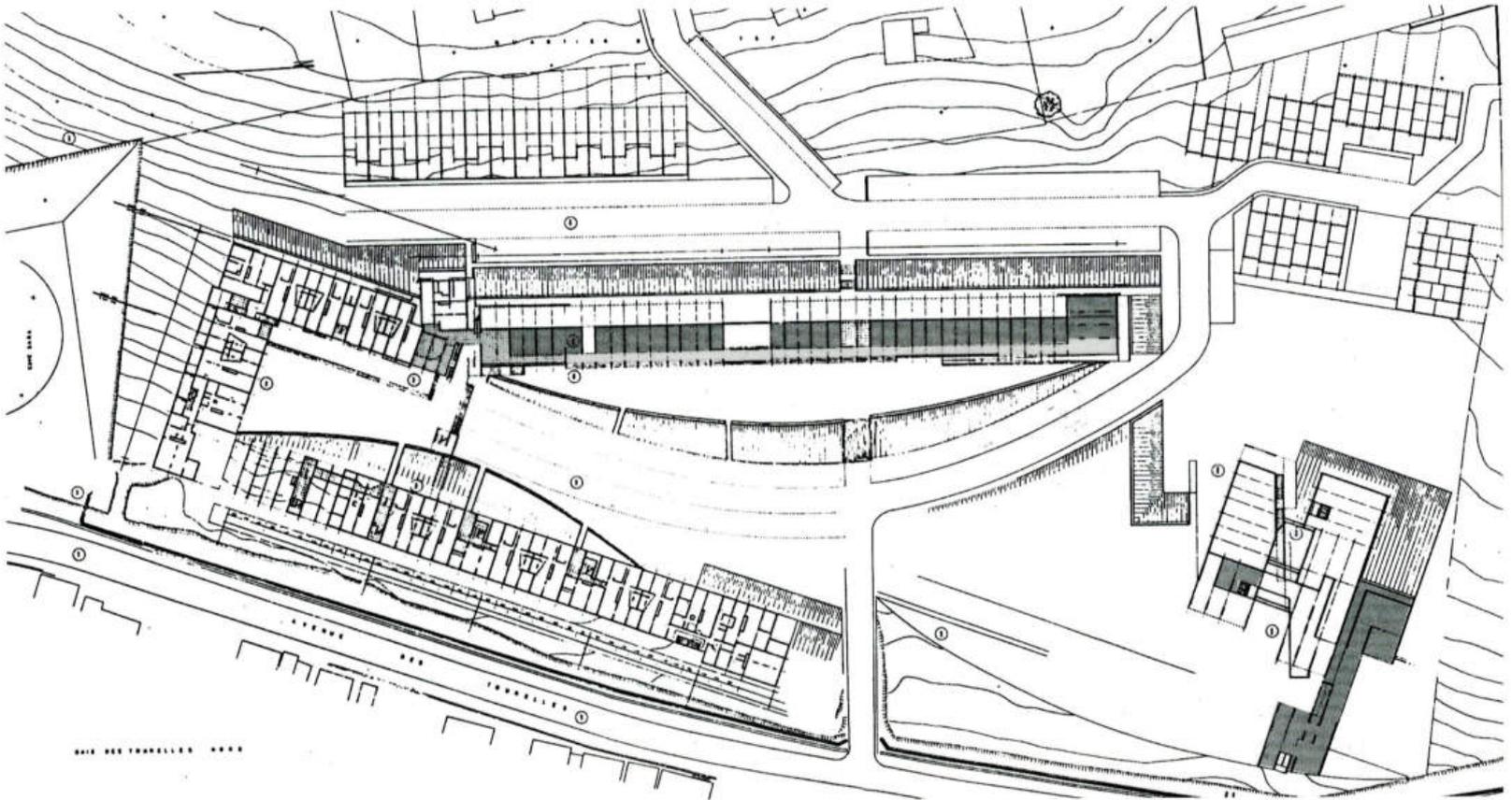
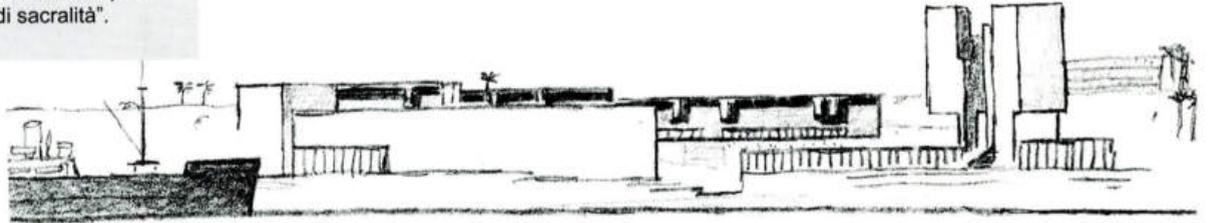
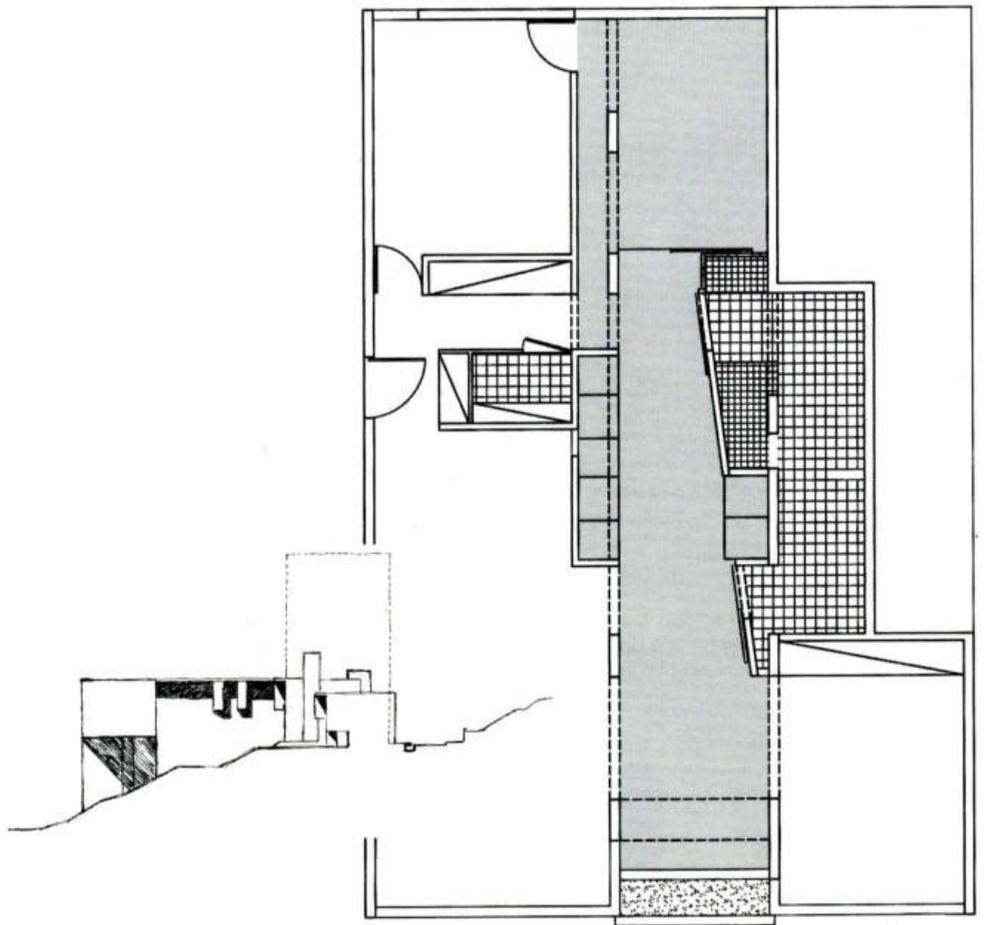
Committente: Società Martiniquaise per le abitazioni popolari

Nel progetto di Fort de France un insieme di edifici si posizionano razionalmente su un terreno con forte dislivello e propongono un sistema costruttivo prefabbricato di *setti a pettine* regolari e ripetitivi per l'organizzazione di 300 alloggi più servizi, commerci e uffici. Alle Antille le stanze di una stessa abitazione si trovano spesso separate da spazi esterni. Per ricreare uno schema analogo il singolo alloggio propone uno spazio centrale traversante e areato che occupa tre trame.

Questo spazio unitario è l'addizione in un rapporto tipologico della superficie della cucina, della loggia e dell'estensione del soggiorno; guadagna tutta la sua dimensione quando dalle due parti le grandi persiane sono aperte. Il tracciato fonda, attraverso l'utilizzazione dei *setti a pettine*, sfalsati una moltiplicazione di alveole singolari che inquadrano e impostano in maniera gerarchica i gesti della vita comunitaria.

Il sistema costruttivo, grazie alla ripetizione dello stesso modulo abitativo si presta a una variazione semplice di superfici che permettono la prefabbricazione degli elementi. Il rapporto geometrico perpendicolare che associa lo spazio unitario di ogni cellula all'unità forte dello spazio collettivo realizza in questo "incrocio" un riconoscimento e un'appropriazione nell'estensione del tracciato che nobilita l'alloggio.

"L'unità d'abitazione è una soluzione certa in una proliferazione urbana altrimenti sprovvista di sacralità".



**Progetto per il Centro europeo
di cultura ebraica
Parigi, 1991-1992**

Stefania Stera
con Alain e Ruben Cohen
Committente: Comunità ebraica di Parigi

Due edifici dominano il terreno con due geometrie autonome. La forza delle loro figure volumetriche permette di esporre un'immagine esternamente chiara mentre nei due casi il limite con l'interno è ricco di avvenimenti. A sud si situa la sinagoga e a nord l'edificio circolare. Un terzo della sua altezza è sotto il livello della strada e in tal modo all'interno l'impressione di verticalità è molto importante mentre rispetto alla strada la composizione resta orizzontale.

Il cortile che rinchioda si trova alla quota bassa del terreno e si apre verso la rampa che distribuisce una parte importante delle funzioni pubbliche del centro culturale.

Questo percorso, protetto e aperto al tempo stesso, lega i due poli del progetto e i due accessi da parte ed altra del terreno. Una grande quantità di luce scivola dalla parte a sbalzo del cilindro, processo formale che conferisce a questo edificio, da certi punti di vista, l'aspetto di un anello.

Il volume ovale della sala di culto è una conchiglia che si apre orientando i fedeli verso la Thora. E' concepita come una valle nella quale gli uomini occupano il letto del fiume e le donne sono sedute sui due versanti che lo inquadrano. Continuità che modifica lo schema tradizionale spaziale delle sinagoghe che riserva al sesso femminile un mezzanino oscuro e tagliato fuori dallo spazio principale.

L'ovale è una forma elementare che possiede un'orientazione. La disposizione in Menhora dei sedili e dei livelli laterali struttura l'elisse e lo orienta verso Gerusalemme. La copertura è costituita da due cupole inverse molto piatte. Il lato interno è il soffitto convesso della sala. Staccata dai muri da una finestra continua illumina lo spazio come un'onda luminosa.



Silvia Massotti

Sguardi, di genere

Con lo scatto fotografico possiamo documentare la contemporaneità e a questa togliamo con ogni scatto una sottile pellicola (una realtà scartata per selezionare un piccolo pezzo di essa, o un piccolo pezzo scartato dalla realtà, o ancora un modo per togliere l'involucro di protezione della realtà stessa?), uno strato di superficie che avrà da allora in poi una sua vita autonoma svincolata dal momento ri-



prodotto, mutilato per sempre di quella sua porzione: "Dunque, secondo Balzac, ogni corpo, in natura, è composto da varie serie di spettri, in strati sovrapposti all'infinito, stratificati in membrane infinitesimali, in tutti i sensi in cui si attua la percezione ottica. Non essendo consentito all'uomo di creare - ... , ossia dal *nulla* creare una *cosa* - ogni operazione daguerriana interveniva a rivelare, distaccava e tratteneva, annettendoselo, uno degli strati del

corpo fotografato. Ne derivava per detto corpo, e a ogni operazione ripetuta, l'evidente perdita d'uno dei suoi spettri, ossia di una parte fondamentale della sua essenza costitutiva" (Nadar, *Quand j'étais photographe*, ed. it. 1982).

La fotografia dunque trasforma anche l'oggetto, ne spedisce nello spazio e nel tempo una interpretazione, un'altra, e se è vero che *non esistono fatti ma solo interpretazioni*, viene bene pensare che esistono solo immagini e però, nel secolo che è andato oltre la terza dimensione, scopriamo che abbiamo ancora più familiarità con la superficie piana dell'immagine che non con lo spazio.

Contemporaneità, si diceva, migliaia di contemporaneità che ad un tratto si ritrovano, in una esaltante sovrapposizione delle migliaia di sottili superfici sottratte alla realtà: qui spunta il senso della trasformazione. Un po' come il giochino delle cartoline alle quali sovrapporre l'acetato trasparente che ricrea/mostra i ruderi romani in pose imperiali in una sincronia fra i monumenti che non è mai esistita.

Gli strati di superficie che si staccano di volta in volta conservano e mostrano differenze di genere? È riconoscibile una foto al femminile? Il tempo ha assottigliato le differenze e le similitudini? Lo strumento fotografico esalta, o neutralizza, il genere?

Non dubito che entrando strettamente nel tema del ritratto, del corpo e della sessualità, o dello sguardo generico sul mondo, nella forma e nell'attitudine appaiono evidenti gli aspetti di sensibilità diverse smascherate dalla capacità dell'obbiettivo di oggettivare la realtà.

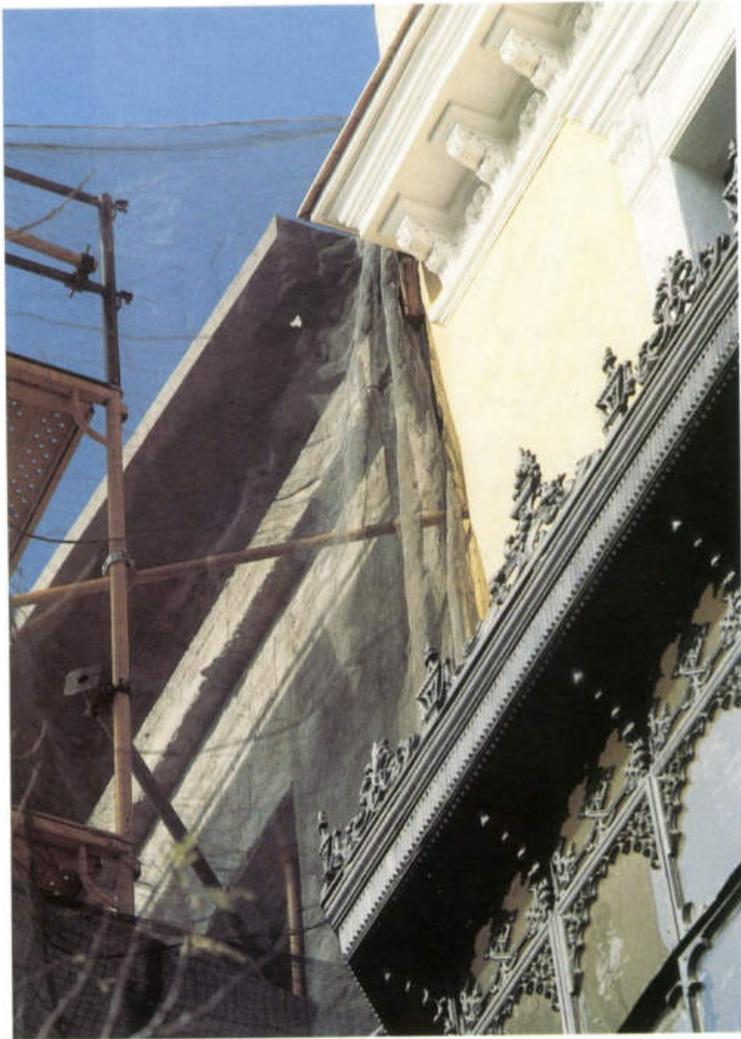
Ma l'Architettura ha un destino diverso, le differenze si assottigliano, entra prepotente in gioco il mestiere e il rapporto con la macchina tende a prevalere. Comune ad ogni tipo di indagine fotografica nella quale l'interesse e il trasporto dominano su tutto è la *tranche*: in ogni millimetro visibile nell'obbiettivo la sessualità si allontana, inesistente è addirittura la sensazione di averlo, un corpo: perché altrimenti saltare su una mina o cadere nel vuoto per un passo in più?

Ma per il vero quando si *scarta* l'immagine, quando la si guarda ma non la si vede, travolti dalle associazioni automatiche ed improbabili, lì può riaffiorare un'emozione al femminile, lì forse si può capire perché abbiamo impressionato la pellicola verso quel punto e abbiamo *scartato* tutto il resto del mondo.

Controspazio 2/2001

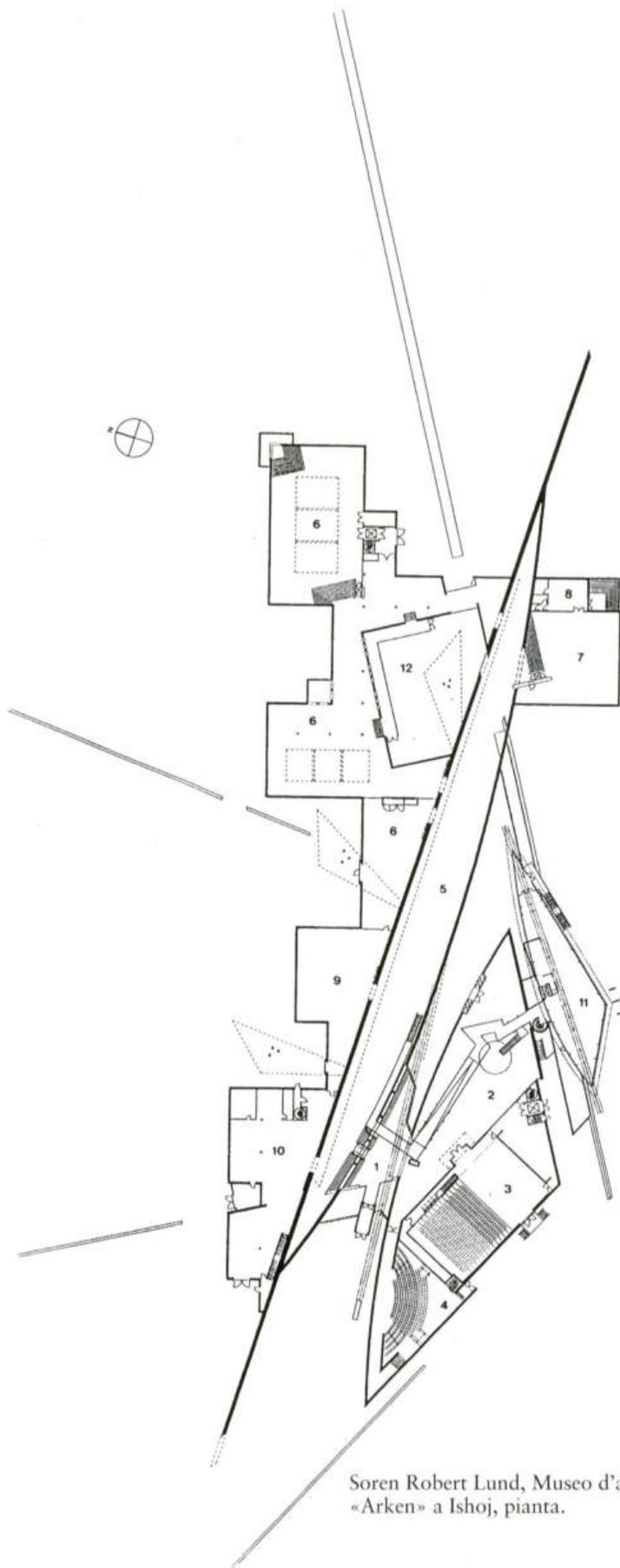






**Nel prossimo
numero**

**Controspazio
30 anni di architetture
II - 1995/2000**



Søren Robert Lund, Museo d'arte moderna
«Arken» a Ishøj, pianta.

Controspazio si trova in tutte le librerie. Per informazioni e richieste potete rivolgervi alle seguenti librerie fiduciarie

Ancona
Libreria Feltrinelli
Bari
Libreria Feltrinelli
Benevento
Libreria s.r.l. Masone
Bologna
Libreria Feltrinelli
Brescia
Libreria Feltrinelli
Bolzano
Mardi Gras
Ferrara
Architecnica snc di Borsari & C.
Libreria Feltrinelli
Firenze
Alfani Editrice
CLU (Coop. Librari Universitaria)
CUSL (Coop. Univ. Studio Lavoro)
Libreria Feltrinelli
Libreria L.E.F.
Genova
Libreria Feltrinelli
Libreria Punto di Vista
Milano
Libreria L'Archivolta sas
CUSL (Coop. Univ. Studio Lavoro)
Equilibri di Scherini Ivan
Libreria Feltrinelli Manzoni
Libreria Feltrinelli Baires
Libreria Feltrinelli Sarpi
Libreria Feltrinelli Duomo
Libreria Hoepli
Libreria Triennale - Palazzo della Triennale
Mestre
Libreria Feltrinelli
Napoli
Libreria Feltrinelli
Libreria C.I.e.a.n.
Libreria Il Punto di Biagio Verduci
Padova
Libreria Feltrinelli
Palermo
Dante
Libreria Feltrinelli
Parma
Libreria Feltrinelli
Libreria Fiaccadori s.r.l.
Pescara
Libreria Campus snc A. Di Sanza & C.
Libreria Feltrinelli
Filograsso Libri
Libreria dell'Università
Pordenone
La Rivisteria di Russolo Giuseppe
Ravenna
Libreria Feltrinelli
Reggio Calabria
Gangemi, Casa del Libro
PE.PO
Reggio Emilia
Libreria Vecchia Reggio s.r.l.
Roma
Libreria Dedalo
Libreria Dedalo s.r.l.
Libreria Feltrinelli Orlando
Libreria Feltrinelli Babuino
Libreria Feltrinelli Argentina
Libreria Kappa di Cappabianca Andrea
Libreria Kappa di Cappabianca Paolo
Gangemi Editore
Salerno
Libreria Feltrinelli
Saronno
S.E. Servizi Editoriali s.r.l.
Siena
Libreria Feltrinelli
Torino
Libreria Feltrinelli
Libreria Celid
Trento
La Rivisteria s.n.c.
Verona
La Rivisteria
Libreria Rinascita
Venezia
Libreria Cluva
Libreria Patagonia
Vigevano
FER-NET s.r.l.

Marcello Fabbri
Regole e trasgressione

Luisa Castelli
Lo scarto. Ma davvero?

Claudia Mattogno
Dai pieni ai vuoti
Percorsi di progressiva rarefazione

Ida Farè
Ragione e sentimento femminile della casa

Laura Gallucci
Scarti sottili negli spazi della casa

Maristella Casciato
Chi semina ricordi raccoglie storie

Luisa Castelli
Scarti eccellenti
Intervista a Mariella Zoppi sul piano regolatore di Firenze di Edoardo Detti

Tamara Alderighi
Il palcoscenico urbano: l'apoteosi dello scarto
Una proposta di formazione permanente di riqualificazione urbana a Firenze

Assunta D'Innocenzo
Universal Design: progettare senza escludere

Annalisa Marinelli
Costruire il "nuovo"
Scarto tra realtà e inaudito

Cristina Finucci
Poesie e virtuosismi

Silvia Massotti
Sguardi, di genere

