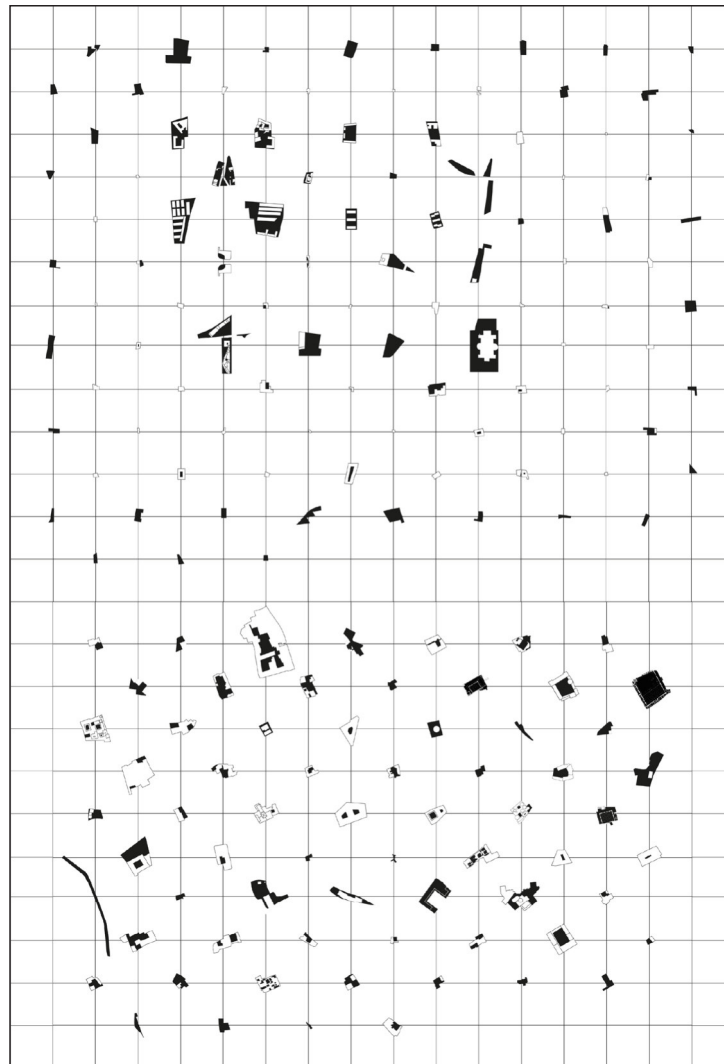


ALFABETO DEGLI 'SPAZI-TRA'
ANALOGIE E MUTAMENTI DEGLI SPAZI IN-BETWEEN. PALERMO E TUNISI



Dottoranda:
Sonia Mercurio

Tutor:
Prof. Gaetano Ginex



UNIVERSITÀ MEDITERRANEA DI REGGIO CALABRIA

DIPARTIMENTO
Architettura e Territorio

DOTTORATO DI RICERCA
Architettura e Territorio

S.S.D. ICAR/17
XXXIV° CICLO

ALFABETO DEGLI ‘SPAZI-TRA’

ANALOGIE E MUTAMENTI DEGLI SPAZI IN-BETWEEN. PALERMO E TUNISI

Dottoranda
Sonia Mercurio

Tutor
Prof. Gaetano Ginex

Coordinatore del dottorato
Prof.ssa Francesca Fatta

A te, **mamma**,
ovunque proteggi...

Collegio dei docenti
Dottorato di Ricerca in Architettura
XXXIV° ciclo

Francesca Fatta (coordinatore)
Amaro Ottavio Salvatore
Arena Marinella
Cardullo Francesco
De Capua Alberto
Fiamma Vincenzo
Ginex Gaetano
Milardi Martino
Morabito Valerio
Moraci Francesca
Porcino Daniela
Raffa Venera Paola
Rocca Ettore
Sofi Alba
Santini Adolfo
Sarlo Antonella Blandina Maria
Sestito Marcello
Simone Rita
Tornatora Rosa Marina
Trimarchi Michele
Trombetta Corrado

ALFABETO DEGLI ‘SPAZI-TRA’
ANALOGIE E MUTAMENTI DEGLI SPAZI IN-BETWEEN. PALERMO E TUNISI

INDICE

Abstract and Keywords

Premessa 1

Introduzione 3

La tesi sostenuta 5

Metodologia 11

Obiettivi della ricerca e risultati attesi 15

Parte I | La nozione di in-between

I.1 | Verso una codificazione del termine. 17

I.2 | Dai Twin Phenomena di Van Eyck agli Spaces between degli Smithson. 21

I.3 | Definizioni ed interpretazioni a confronto nel pensiero contemporaneo. 37

I.S | *Sotteso I* 67

Parte II | Città-stretto

II.1 | Mediterraneo. *Un gioco di sponde.* 81

II.2 | Palermo. *Tutto porto.* 91

ABSTRACT

La ricerca in oggetto ha come proposito di inserirsi nel dibattito scientifico rispetto al tema dell'in between, tentando di analizzare la città contemporanea alla luce del pensiero elaborato su questo tema a partire dal Team X nell'immediato dopoguerra europeo, per giungere ad un'analisi contemporanea del termine.

La ricerca, partendo dalla rilettura del rilievo si avvarrà di operazioni di decostruzione, elencazione, accostamento, al fine di definire nuovi repertori di lettura della città, partendo dagli in between, intesi come luoghi che si oppongono ad una cultura dominante di "architettura piena", ossia la predominanza dell'ambiente costruito rispetto all'incidenza delle interruzioni.

KEYWORDS

Archetipo, In Between, Rilievo, Morfologia Urbana, Eidotipi urbani

II.3 Tunisi. <i>Mutatio</i> .	117
II.S <i>Sotteso II</i>	147

Parte III | Eidotipi urbani

III.1 Il tipo di forma urbana. <i>Un daimon</i> .	161
III.2 Elementarismi. <i>Perchè un alfabeto?</i>	173
III.3 Riflessioni a margine. Limiti e possibilità della ricerca.	237
III.S <i>Sotteso III</i>	241

Bibliografia	255
Indice delle Figure	263
Rigraziamenti	273

NOTE DELL'AUTORE:

Tutte le citazioni bibliografiche relative alle fonti in lingua inglese e francese e spagnola, dove non diversamente specificato, sono tradotte dall'autore.

Tutti i disegni di studio, dove non diversamente specificata la fonte, sono a cura dell'autore.

PREMESSA

Il percorso di ricerca, di cui questi scritti rappresentano le riflessioni conclusive, ha avuto inizio dall'urgenza di investigare il concetto di in between, come paradigma di rilettura dei territori della contemporaneità.

Con il proseguire della ricerca sui territori della contemporaneità, il concetto di in between iniziava ad apparire sempre più ambiguo e ostico da decifrare. Lo spazio in between – tra le cose - è il luogo delle connessioni, in cui il fuoco dell'indagine si sposta sulle relazioni che trascendono l'architettura materica, pur lasciando intendere implicitamente la sua esistenza.

Pertanto, quella sensazione di ambiguità, di incertezza che accompagnava il tema, ne era la sua più profonda essenza ontologica.

“All'improvviso tutto trovava il suo posto”.

L'in between è, come Prometeo stesso, l'archetipo *absolutus*, sciolto da limitazioni. È uno spazio ambiguo, effimero, immateriale e ambivalente, come ambivalente è la natura dell'uomo. E legare è l'operazione che questi spazi compiono, nel momento in cui separano e tendono verso. Esso, infatti, è un concetto relazionale, che presuppone due o più polarità rispetto alle quali “collocarsi”, in between, appunto.

Pertanto, lo studio, andando avanti, si è focalizzato sulla ricerca di immagini più esaustive su cui appoggiare questo racconto, come verrà descritto nelle pagine a seguire, e da queste immagini si è provato ad astrarre cellule ancor più elementari, che permettano di restituire un' inedita immagine di città.

INTRODUZIONE

La ricerca in oggetto ha come proposito di inserirsi nel dibattito scientifico rispetto al tema dell' *in between*, tentando di analizzare la città contemporanea alla luce del pensiero elaborato su questo tema a partire dal *Team X* nell'immediato dopoguerra europeo, per giungere ad un'analisi contemporanea del termine.

Con questa intenzione la ricerca assume il disegno come suo strumento principale e partendo dalla rilettura del rilievo si avvarrà di operazioni di decostruzione, elencazione, accostamento, al fine di definire nuovi repertori di lettura della città, partendo dagli *in between*, intesi come luoghi che si oppongono ad una cultura dominante di "architettura piena", ossia la predominanza dell'ambiente costruito rispetto all'incidenza delle interruzioni.

Questo percorso investigativo è elaborato attraverso alcuni passaggi fondamentali:

- Studio del concetto di *in betweenness* che caratterizza il paesaggio della città contemporanea.
- Interpretazione delle definizioni del concetto di *in between* assunte dalla letteratura esistente e desunte dalle diverse espressioni artistiche prese in esame.
- Interpretazione della condizione di *in between* nei casi studio della ricerca.
- Elaborazioni di Mappe e Analisi illustrate delle città-stretto di Palermo e Tunisi.
- Lettura di *In between* urbani rappresentativi nel contesto delle città-stretto in oggetto.
- Astrazione di una serie di morfemi utili a comporre l'alfabeto urbano.
- Appunti e Teorizzazione degli Eidotipi urbani.
- Restituzione di Eidotipi urbani delle città-stretto, come proposta di lettura non oggettiva della città a partire dagli *in between*.

LA TESI SOSTENUTA

L'analisi urbana di tessuti fortemente storicizzati non sempre risulta di immediata lettura, soprattutto nel momento in cui si cerca una dimensione spaziale così rarefatta e così poco connotata da essere difficilmente definibile come quella degli "in between places".

Nell'atto dell'investigare sopra questo tema diviene, pertanto, necessario fare ricorso alla letteratura che anche solo marginalmente ha fatto riferimento a questo campo di indagine. Cosicché risulta evidente imbattersi in una casistica cospicua di definizioni che provano a connotare, sebbene definendolo con accezioni diverse, uno stesso concetto.

Un concetto ambiguo, effimero, immateriale.

Uno spazio ambivalente, come ambivalente è la natura dell'uomo.

L'in between è terreno comune «in cui si scontrano le polarità che possono nuovamente diventare fenomeni gemelli»¹ come definisce Van Eyck, terreno in cui si innestano le relazioni tra polarità, «tra il passato e il presente, il classico e il moderno, l'arcaico e l'avanguardia, la permanenza e il cambiamento, la semplicità e la complessità»².

L'obiettivo che la ricerca in oggetto si propone è dunque quello di rintracciare l'elemento "infra" quale parte costituente di un tessuto complesso e parte componente attraverso la quale «fabbrichiamo l'immagine della realtà»³. Elemento non certo come dato semplice o semplificato, ma come momento elementare, e quindi nodo nel quale si condensa la massima complessità.

Le considerazioni rispetto a fenomeni urbani di questo tipo permettono di includere all'interno della città consolidata questi nuovi territori contemporanei che, rifiutando tali meccanismi dicotomici, lavorano sugli aspetti e su organismi unificanti e quindi sulle aree di relazione, che trovano proprio negli "in between" della città il proprio sedime fertile.

«Tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto tra terreno e ultraterreno, tra realtà e illusione

c'è dunque un processo dinamico di continua interazione caratterizzato da un elevato livello di flessibilità e di scambio interattivo, in virtù del quale il gioco degli opposti non separa, ma integra. I ruoli, le funzioni si ribaltano di continuo e si donano reciprocamente senso. Si ha così un esplicito distacco dall'usuale modalità di pensiero accentrato sulla sostanza, al quale subentra l'idea che, come modalità primitiva ed equipollente del reale, vada assunta la relazione⁴».

Questa nuova lettura dell'urbano vede, dunque, quale elemento strutturale della propria trama, l'"intra", ovvero, la sua struttura relazionale sia sul piano materiale-tangibile, che su quello simbolico, ma anche su quello politico muovendo dall'emergere di un sistema complesso di "spazialità intermedie".

Queste spazialità intermedie, però, non rimandano esclusivamente alle trasformazioni morfologiche in atto nelle città. La trasformazione urbana contemporanea, pertanto non è, unicamente riconducibile, a fenomeni evolutivi quali la crescita demografica, l'estensione della superficie edificata, la disseminazione degli insediamenti urbani. Tali fenomeni, infatti, benché siano oltremodo rilevanti prescindono dall'epifania del fenomeno, un processo ben più complesso di cambiamento in profondità del metabolismo urbano, multidimensionale e profondo, definito «uno spostamento verso un ordine e una configurazione significativi della vita sociale, economica e politica (...), una combinazione sequenziale di disgregazione e di ricostruzione, derivanti da talune incapacità o perturbazioni nei sistemi di pensiero e di azione stabiliti»⁵.

Tale processo di trasformazione del metabolismo urbano rimane sfaccettato, non lineare, imprevedibile e aperto. La 'città intermedia', da questa prospettiva, diviene un processo di ridefinizione, ancora in transizione, dell'insieme di relazioni che tessono il farsi delle formazioni

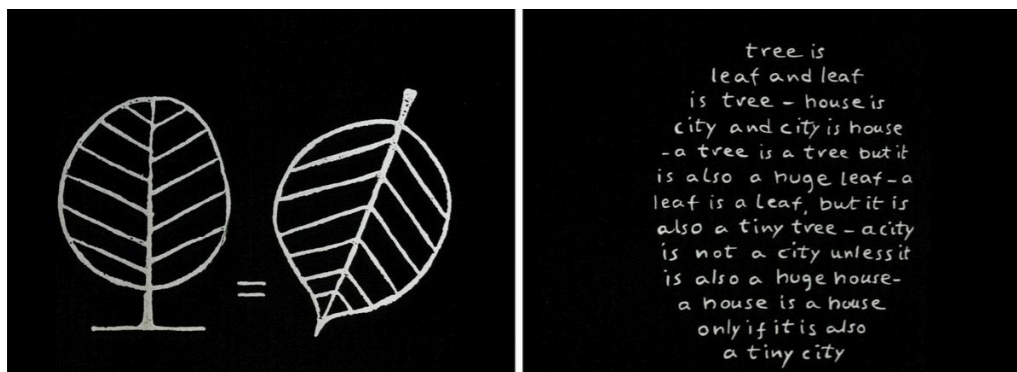
urbane contemporanee (SIEVERTS (2003) IN YOUNG ET AL., 2011)⁶, «continuamente rimaneggiato attraverso il processo di trasformazione»⁷.

Questo spazio in between è candidato a divenire lo spazio privilegiato di indagine della questione urbana contemporanea, proprio per le opportunità che genera all'interno del contesto urbano e per la carica relazionali e potenziale che riveste.

Il termine 'in-between', infatti, è la traduzione della parola greca metaxy, avverbio con valore preposizionale, composto da metà (in mezzo, tra) e sún (con, assieme, unitamente a): esso denota lo spazio che sta in mezzo e mette in relazione.

Risulta essere, pertanto, una parola che mantiene un'ambivalenza di aspetti logicamente antitetici: da un lato indica uno stato di separazione, dall'altro un movimento d'approssimazione sottolineando tanto la distanza esistente tra due termini quanto la loro prossimità.

Rispetto alla corrente di pensiero afferente al Team X, i primi ad introdurre questo termine con riferimento puro all'idea architettonica furono Alison e Peter Smithson, i quali conferirono alle testimonianze scritte un momento fondamentale nella loro vita professionale, sia quale preambolo di quelle idee che non erano ancora riusciti a realizzare, a materializzare, sia anche quale strumento ex post per ridefinire e avvalorare il realizzato, alimentando nuovamente e circolarmente il processo del pensiero. "The Space Between" (Oppositions, 1974), infatti, fu un breve scritto pubblicato in memoria di Louis Kahn, le cui linee di apertura racchiudono alcune delle idee già presenti in entrambi i libri «The Charged Void» (The Charged Void: Architecture (2001) e The Charged Void: Urbanism (2005), pubblicati entrambi da Monicelli Press, New York, precedono il terzo scritto pubblicato da Alison e Peter Smithson che si intitolerà appunto The Space Between.), nei quali gli architetti affermavano, riferendosi agli spazi vissuti che i più



1 Tree is a leaf.
Aldo Van Eyck

misteriosi, i più carichi di forme architettoniche sono quelli che catturano l'aria vuota»⁸.

The Space Between pone l'attenzione più nelle relazioni che nei manufatti in sé, nei luoghi che trascendono le architetture stesse. L'attenzione si centra nell'effetto che si sta producendo nel momento in cui si superano i propri limiti, nella definizione dello spazio intorno. Infatti, il titolo stesso, «The Space Between – lo spazio intermedio - non è del tutto casuale e lascia intendere implicitamente l'esistenza della materia sebbene l'attenzione non si ponga in essa»⁹.

Francis Strauven, analizzando l'opera di Van Eyck, ha citato tre tipi di metodo per fondere la forma, in relazione allo “spazio tra le cose”: 1) un link tra due diversi spazi interni; 2) un duplice fenomeno a livello strutturale da completo reciproco l'interpenetrazione, la fusione totale di due modelli diversi per formare una struttura nuova e complessa; 3) la parte e l'insieme, in particolare due aree a diversi livelli di configurazione, dando parte e tutta strutture analoghe, possono essere resi equivalenti in linea di principio nonostante le loro differenze¹⁰.

Il piccolo, dunque, implica gli stessi valori e significati del grande, e il grande diventa comprensibile attraverso il piccolo. La questione scalare, dunque, rispetto agli in between spaces, diviene pressoché irrilevante e questi territori indefiniti fungono da occasione per un ripensamento complessivo del “disegno” della città.

Note

1 “Van Eyck conceived of the ‘in-between’ as a place where different things can meet and unite, or more specifically, as ‘the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena” in Strauven F., Aldo van Eyck – Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number, CCA - Mellon Lectures, 2007, p.15

2 ibidem, p. 1

3 L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, I, 59; trad. it. Einaudi, Torino, 1967, p.43. [in Ugo V., *Per una archeologia elementare dell'architettura*, Palermo: la memoria costruita, 1982, p. 177]

4 “Tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto, traterreno e ultraterreno, tra realtà e illusione c'è dunque un processo dinamico di continua interazione caratterizzato da un elevato livello di flessibilità e di scambio interattivo, in virtù del quale il gioco degli opposti non separa, ma integra. I ruoli, le funzioni si ribaltano di continuo e si donano reciprocamente senso. Si ha così un esplicito distacco dall'usuale modalità di pensiero accentrato sulla sostanza, al quale subentra l'idea che, come modalità primitiva ed equipollente del reale, vada assunta la relazione. Si rende in tal modo possibile il superamento di ciò che noi chiamiamo oggi “pensiero oggettivante”, e si affaccia alla ribalta un nuovo pensiero dell'essere, in cui la percezione e la conoscenza, e la rappresentazione della realtà che attraverso esse prende forma, contengono già ineliminabilmente i germi del possibile e del progetto”. in Tagliagambe S., *Lo spazio intermedio: Rete, individuo e comunità*, Università Bocconi Editore, 2008.

5 Soja E. W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, 1989,.

6 Sieverts T. (2003), *The In-Between City as an Image of Society: From the 19 Impossible Order Towards a Possible Disorder in the Urban Landscape* in Keil, R., Wood, P., and Young, D. (Eds.) (2011), *In-Between Infrastructure: Urban Connectivity in an Age of Vulnerability*, Praxis (e)Press, Toronto.

7 Brenner N., “The ‘Urban Age’ in Question”, pubblicato nel 2014 nell'*International Journal of Urban and Regional Research*, 38(3): pp. 731-755 e tradotto per ASUR da Niccolò Cuppini.

8 Ábalos Ramos, Ana. “Review: The Space Between. Alison and Peter Smithson. Edited by Max Risselada”, *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, 2017, 175-181.

9 ibidem, pp. 175-181

10 Strauven F., Aldo Van Eyck-the shape of relativity, *Architettura e Natura*, 1998.

METODOLOGIA

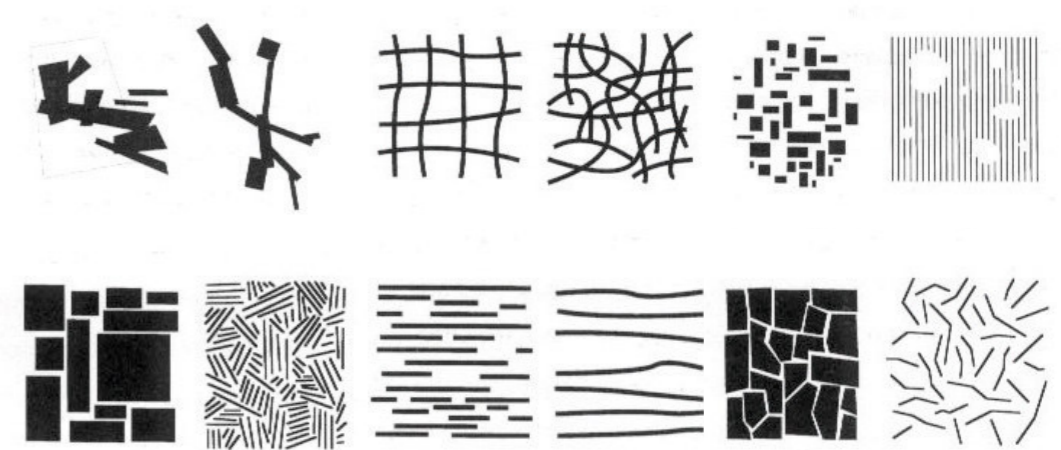
L'approccio metodologico sul quale si fonda il lavoro di ricerca è di natura teorica, essendosi basato su un confronto con la letteratura nazionale e internazionale degli studi urbani relativa ai nuovi fenomeni insediativi e costitutivi del farsi città. Si è proceduto anche ad alcuni affondi, di natura 'ibrida', in quanto presi dal dominio di altre discipline; un cammino 'in-between', appunto, tra studi di natura morfologica e urbana, ma anche filosofica e geografica, fotografica e cinematografica sul concetto di 'in-between' e vuoto, ed infine, sui loro reciproci rapporti.

Il lavoro è strutturato secondo una sequenza logica che, partendo da una analisi delle dinamiche morfologiche della città stratificata, proietta la propria riflessione sul passaggio dalla centralità degli spazi in between nell'organizzazione e quindi nella complessità dello spazio urbano. Lo spazio infra come elemento strutturante le nuove forme insediative in termini fisici, politici e culturali e, quindi, come potenziale loro nuova chiave analitico-intepretativa.

Nel primo capitolo si affronta la definizione dell'elemento 'infra' quale parte costituente di un tessuto complesso e parte componente attraverso la quale 'fabbrichiamo l'immagine della realtà'.

Ne apprezziamo quindi il carattere eterotopo di questi 'spazi altri' sviluppatisi separatamente dal resto della città ma inevitabilmente connessi ad essa, ma anche il suo carattere ambiguo, effimero, immateriale.

Lo studio della forma urbana, applicata a queste "città-porta", affrontato nel secondo capitolo della ricerca coinvolge tutte le scale fisiche dell'abitare, dall'architettura al territorio, definendosi per la capacità d'individuare, un sistema di segni "strutturali" in grado di spiegare le forme



2 Allen S. Field Condition Diagrams.

dell'abitare o la complessità dell'aggregato urbano, e il suo costruirsi in divenire. Un sistema di segni, aperto alla modificazione, capace di riunire, senza confonderle, l'analisi con la sintesi, l'universale e il particolare, la "lettura" con il progetto¹.

Il lavoro realizzato si avvale di operazioni di decostruzione in unità minime verso una rappresentazione dell'ambiente fisico, che è, difatti, mai un processo neutrale. Esiste un rapporto tra cosa osservata e rappresentazione della cosa, tra significato e segno che è chiaramente leggibile, e personale rispetto alla "cosa" analizzata.

L'esperienza di analisi partendo dalla rilettura del rilievo funge da esperienza per riflettere, pensare, progettare, ricercando nell'urbano in modo specifico a partire dalla forma dagli elementi costitutivi ma anche dal senso sotteso e dai simboli che ne esprimono realtà interne.

Il rilievo si fa, dunque, documento di testimonianze che "la storia ci consegna", strumento primario di riflessione di lettura di segni.

Nel terzo capitolo viene indagato il concetto di Eidotipo Urbano. La parola viene presa in prestito dal campo del rilievo, ma non nell'accezione più comune quasi di "schizzo dal vero", ma in quella più propriamente etimologica della parola greca εἶδος «aspetto, forma» e -typ «-tipo».

"L'eidotipo urbano" vuole essere un fatto archetipico, una immagine istintiva dello spazio urbano rappresentato, una visione intima e del tutto non oggettiva dello spazio esperito.

L'interesse è, quindi, quello della ricerca del "tipo di forma dell'urbano" che assume lo spazio infra nella lettura di un tessuto, ritracciarne le forme, cercando di restituirne dei morfemi in grado di spegnere per un attimo tutte le codificazioni sull'in between e accendere una prossemica dello

spazio.

E l'eidotipo, proprio come *tipo di forma*, sicuramente non può che nutrirsi di un alfabeto, appunto, l'alfabeto degli spazi *infra*, partendo, dunque, dagli elementarismi, dispositivi spaziali elementari non ulteriormente scomponibili e significanti.

È come se fosse una lingua da imparare, quella della lettura, attraverso l'alfabeto, di queste forme urbane, per nulla nuove, perché sono sempre state lì, ma che adesso leggiamo a partire dagli in between.

È una lettura che inizia e termina con gli in between.

I tre capitoli terminano con tre sezioni definite rispettivamente 'Sotteso I', 'Sotteso II', 'Sotteso III', che possono essere lette o come chiusura di capitolo, oppure congiuntamente (I,II,III), quale riflessione autonoma e unitaria.

Questi tre affondi contengono una riflessione che ha, appunto, sotteso, tutto il lavoro, costituendo il vero e proprio fil rouge della ricerca, ossia la volontà di dare una lettura per la quale si affermi la centralità dell'in between.

L' 'atlante operativo' costituito dall'alfabeto è un modo per cui elementarismi urbani (elementarismi non certo come dati semplici o semplificati, ma come momenti elementari, e quindi nodi nei quali si condensa la massima complessità), quali gli in between, vengono analizzati e utilizzati come materiali costitutivi della città contemporanea.

Il tentativo sarà quello di vedere la composizione della città dal punto di vista di questi luoghi che si oppongono ad una cultura dominante di "architettura piena".

Note

1 De Simone M., *Rilievo e struttura urbana* in Rykwert J. et al., *Palermo: la memoria costruita*, Flaccovio Editore, 1982, pp. 41-58.

OBIETTIVI DELLA RICERCA E RISULTATI ATTESI

Partendo da tali considerazioni il lavoro di ricerca si è posto come obiettivo il racconto critico-interpretativo dell'evoluzione del concetto di spazio 'infra' nella realtà urbana attuale e della epifania, a seguito di contrapposizione, sovrapposizione e adiacenze di questo tessuto magmatico che è l'*in-between space*. Questa *liminalità* è divenuta, oramai, componente caratteristica e predominante dell'urbano contemporaneo, diffondendosi sottoforma di piccoli morfemi all'interno del discorso urbano, in una esplosione quantitativa e qualitativa.

Attraverso un processo di decodifica, la ricerca tenta, quindi, di dimostrare, che essi possono avere un ruolo fondamentale, ponendosi come nuova categoria lessicale e analitica, nell'interpretare le nuove forme della città, consentendo di *ricentralizzare* il focus del ragionamento sull'urbano contemporaneo in «una prospettiva promettente»¹, il cui elemento strutturante è l'*intra*, la relazione o, meglio, la struttura relazionale del medesimo, sia sul piano fisico che su quello politico e simbolico.

L'esito atteso è, quindi, quello di contribuire a produrre innovazione teorica, fornendo elementi per un avanzamento disciplinare in termini di *riposizionamento* del tema dello spazio in between nelle dinamiche della città contemporanea, ma anche in termini pratici, nel tentativo di offrire con un nuovo strumento per interpretare e, cioè, leggere con occhi nuovi la città rarefatta. La ricerca, quindi, pur partendo da premesse teoriche, è guidata, dalla 'necessità' di utilizzare il disegno per raccontare fatti urbani.

Note

1 Fiedler S. (2010), The Representational Challenge of the In-Between, in Keil, R., Wood, P., and Young, D. (Eds.) (2011), *In-Between Infrastructure: Urban Connectivity in an Age of Vulnerability*, Praxis (e)Press, Toronto.

I.1 | Verso una codificazione del termine

Leggere e studiare la città contemporanea significa innanzitutto riconoscerla nella sua totalità e darle una definizione ben precisa nella sua “particolarità”.

La città, vista da Aldo Rossi, è un’architettura; ove per architettura, lo stesso intende non solo l’immagine visibile ma anche la sua costruzione, il suo aspetto puramente evolutivo; pertanto, la città è un’architettura che si determina nel tempo. Ma l’architettura, parimenti la città, è una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui la stessa si manifesta: “essa è per sua natura collettiva”.¹

Negli stessi anni Joseph Rykwert affermava che il corpo è la metafora principale della vita e che senza il corpo c’è la morte; ugualmente è la città, un corpo in continua evoluzione, in cui l’architettura ne definisce i caratteri principali e si manifesta. L’uomo, soggetto di entrambe le definizioni, diviene il centro di “questo mondo”, lo guarda a sua immagine e lo trasforma.

Dunque, leggere oggi la città, partendo dal tessuto urbano e dalle sue architetture, permette di comprenderne l’evoluzione storica e spaziale; ma oggi la città non è solo questo.

Oggi la città non è più solo un sistema di stratificazioni dove il tempo ne ha consolidato le caratteristiche o ne ha determinato i cambiamenti, ma è un insieme complesso, che intrinsecamente nasconde altre verità, altre determinazioni, dettate dalla sua stessa complessità. Lavorare sulla città significa relazionarsi con i luoghi; significa cogliere gli aspetti positivi così come quelli negativi perché solamente attraverso tale confronto è possibile avere una visione critica della stessa.

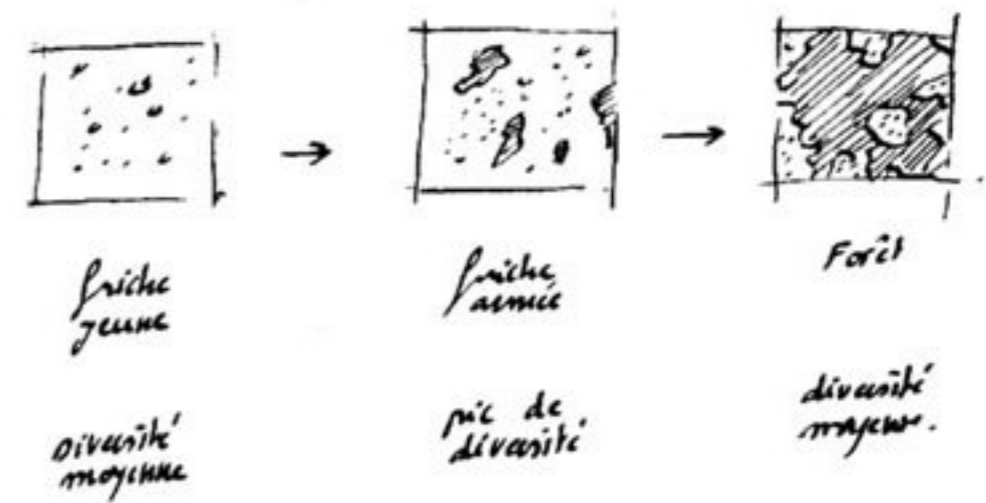
«L’architettura è la scena stessa delle vicende dell’uomo [...] l’elemento collettivo e quello privato si contrappongono e si confondono nella città[...].»²

Questo dibattito sembra indicare che l’architettura del XXI secolo non necessiti di nuovi temi,

strumenti e materiali, quanto di un ritorno ai fondamenti e l'assunzione di 'senso' mediante la costruzione di spazi per abitare. Si profila, quindi un'inversione rispetto alla tendenza prevalente alla fine del secolo scorso, caratterizzata dalla proliferazione di oggetti architettonici a-contestuali e autoriali che affidano il loro significato alla ricerca di figure bizzarre, estranee alla disciplina, che hanno come scopo primario quello di stupire. Questo lavoro proposto riguardo gli in between aspira a inserirsi all'interno del dibattito sui fondamenti dell'architettura e si propone di rintracciarli non negli elementi presi singolarmente ma nelle loro relazioni, non in organismi a-contestuali, ma in opere nelle quali le parti si compongono per formare spazi intermedi tra architettura e contesto, preesistente e nuovo, tra artificiale e naturale, luoghi nei quali gli individui non solo svolgono azioni, ma entrano in relazione tra loro.

Il concetto di *in between* si riflette, infatti, nella traduzione etimologica stessa della parola, poiché già a partire dalla traduzione del termine che deriva dalla parola greca *metaxy* (μεταξύ), un avverbio con valore preposizionale, assumiamo già questo "valore PRE-posizionale" come condizione ontologica del proprio *in between* all'interno del metabolismo urbano, questa condizione di *metá* (in mezzo, tra), dello stare lì in mezzo e il *sún* (con, assieme, unitamente a) che racconta l'azione che questi luoghi espletano: lo spazio che sta in mezzo e che mettono in relazione.

Risulta essere, pertanto, una parola che mantiene un'ambivalenza di aspetti logicamente antitetici: da un lato indica uno stato di separazione e stasi, dall'altro un movimento d'approssimazione sottolineando tanto la distanza esistente tra due termini quanto la loro prossimità.



3 G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage*

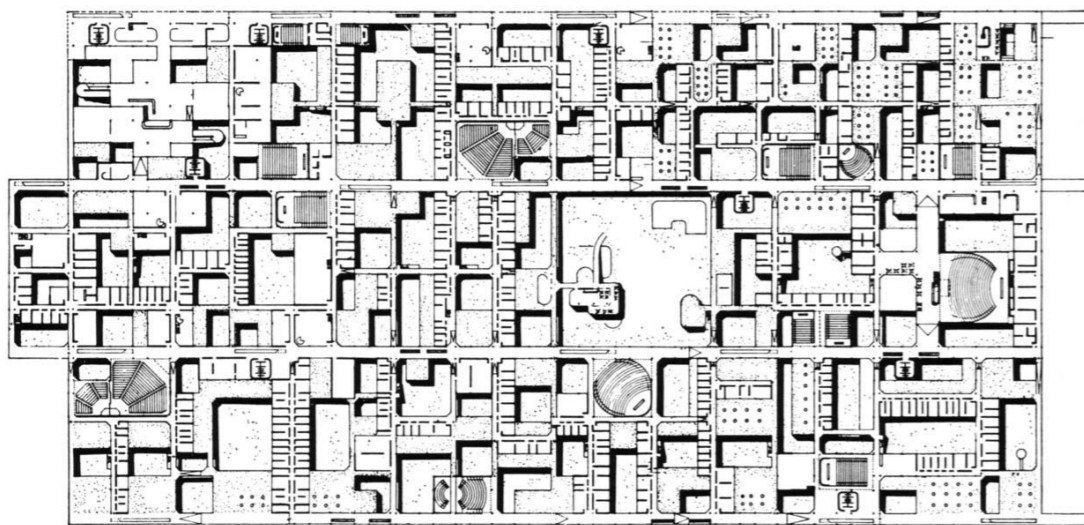
I.2 | Dai Twin Phenomena di Van Eyck agli Spaces between degli Smithson.

Il riferimento al lavoro del Team X, non solo nella produzione architettonica dei suoi componenti, quanto più nella elaborazione teorica del pensiero a supporto del progetto, risulta fondante per questo lavoro di ricerca, che su tali speculazioni si appoggia e si inviluppa.

Essi, più di chiunque altri dopo, hanno rintracciato la necessità di queste pause nel discorso urbano, utilizzate come materia di riflessione e di progetto, in maniera totalmente avanguardista e precoce. Nel 1956 fu fondato il Team X ad opera di un nucleo iniziale di architetti, quali Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Georges Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods e José Antonio Coderch per organizzare il X congresso CIAM a Dubrovnik. Il Team 10, gruppo aperto e a geometria variabile vide ben presto aggregarsi nuovi componenti come Giancarlo De Carlo, Ralph Erskine, Pancho Guedes e molti altri, fino ad Herman Hertzberger.

Il loro operato era volto a battersi contro le alienazioni del funzionalismo imperante con cui si stava mettendo in piedi l'opera di ricostruzione delle città distrutte dalla seconda guerra mondiale e la realizzazione di nuovi quartieri, che dava come esiti la produzione di spazi seriali, monotoni e privi di identità.

Il team X si fece portavoce di istanze, alle porte degli anni '60, per cui un unico metodo compositivo potesse supportare il progetto della casa e, parimenti, della città: partendo dal definire una cellula base era possibile utilizzare operazioni di moltiplicazione, decostruzione e metterla in relazione con altre cellule attraverso una fitta trama di spazi in between.



4 Candilis, Josic, Woods and Schiedhelm | 1963,
The Free University of Berlin

Portarono avanti, dunque, una tendenza verso un nuovo umanesimo che avesse al centro del progetto l'uomo reale, invece di quello ideale promosso dal Movimento Moderno, standardizzato delle sue dimensioni e nelle funzioni che quotidianamente svolge.

La figura di Aldo Van Eyck e il ruolo al quale assurge nello sviluppo del pensiero architettonico del post-guerra è stato riconosciuto da una molteplicità di autori, ma, sorprendentemente tutti ne evidenziano aspetti differenti. Francis Strauven³, propone una disamina delle posizioni assunte nei confronti del pensiero di Aldo Van Eyck, necessarie all'apparato teorico di questo scritto per delineare il contesto nel quale si inserisce l'opera di Van Eyck. C. Jencks⁴, non riteneva l'architetto olandese così distante dal Movimento Moderno, ma diversamente, tratteggiava la sua figura come quella di un "importante rappresentante della tradizione idealista", considerata la corrente principale del Movimento Moderno stesso. Differentemente, Kenneth Frampton⁵ metteva in evidenza la dura e radicale critica che Van Eyck ha esercitato sul Movimento Moderno, evidenziandone, però, la posizione non ortodossa che ha occupato in relazione ai suoi contemporanei all'interno del Team 10.

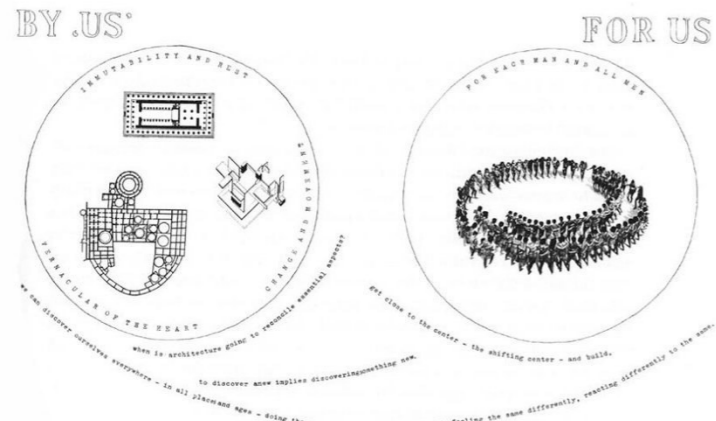
Oriol Bohigas⁶ connota la disposizione geometrica dei piani di Van Eyck quasi come un ritorno alle tecniche compositive dell'Illuminismo, mentre Adolf Max Vogt⁷ riconosce la qualità

specifico del suo lavoro principalmente al suo interesse per le culture primitive. E ignorando le stridenti posizioni di Van Eyck sul Postmodernismo, Heinrich Klotz⁸ ha incluso il lavoro di Van Eyck tra le precondizioni (Voraussetzungen) di questa tendenza.

Sebbene tali posizioni risultino, evidentemente dicotomiche e, a tratti, divergenti, paradossalmente, F. Strauven, riconosce nella maggior parte di queste opinioni un'intima verità, sebbene essa sia parziale. Il pensiero di Van Eyck, procedeva fondamentalmente proprio da un'idea di riconciliazione degli opposti, esplorando le relazioni tra polarità, come passato e presente, classico e moderno, arcaico e avanguardistico, costanza e cambiamento, semplicità e complessità, organico e geometrico.

Ed è la divergenza del pensiero di Van Eyck a includere, infatti, tutti gli aspetti sino ad ora elencati, presi però nella relazione, nel rapporto dialettico tra polarità. Nel sistema di complementarità secondo cui Van Eyck le considerava e che diveniva fondante per un'architettura contemporanea. Nello specifico, la relazione che Van Eyck stabilisce con il passato diventa peculiare nella sua opera, molto più che negli architetti modernisti della sua generazione.

Il congresso finale del CIAM nel 1959 a Otterlo, fu l'occasione per Aldo Van Eyck di esplicitare il paradigma secondo cui intendeva porre alla base del suo lavoro tre grandi tradizioni: classica, moderna e arcaica.



5 A. Van Eyck | 1963,
I cerchi di Otterlo

Ed è proprio in quella occasione che la sua maniera di affacciarsi all'architettura si tradurrà nel ben più conosciuto diagramma a due cerchi.

Il primo cerchio presenta ciascun tipo di tradizione con un paradigma esplicativo: il Classico, immutabilità e riposo, con il Partenone; il Moderno, cambiamento e movimento, con una contro-costruzione di Van Doesburg; e l'Arcaico, ovvero il 'volgare del cuore', con un villaggio Pueblo⁹. L'architetto olandese riteneva che queste tre tradizioni non dovessero essere considerate mutuamente esclusive ma dovessero essere riconciliate per sviluppare un'architettura con un potenziale formale e strutturale sufficientemente ricco da soddisfare la complessa realtà della vita contemporanea.

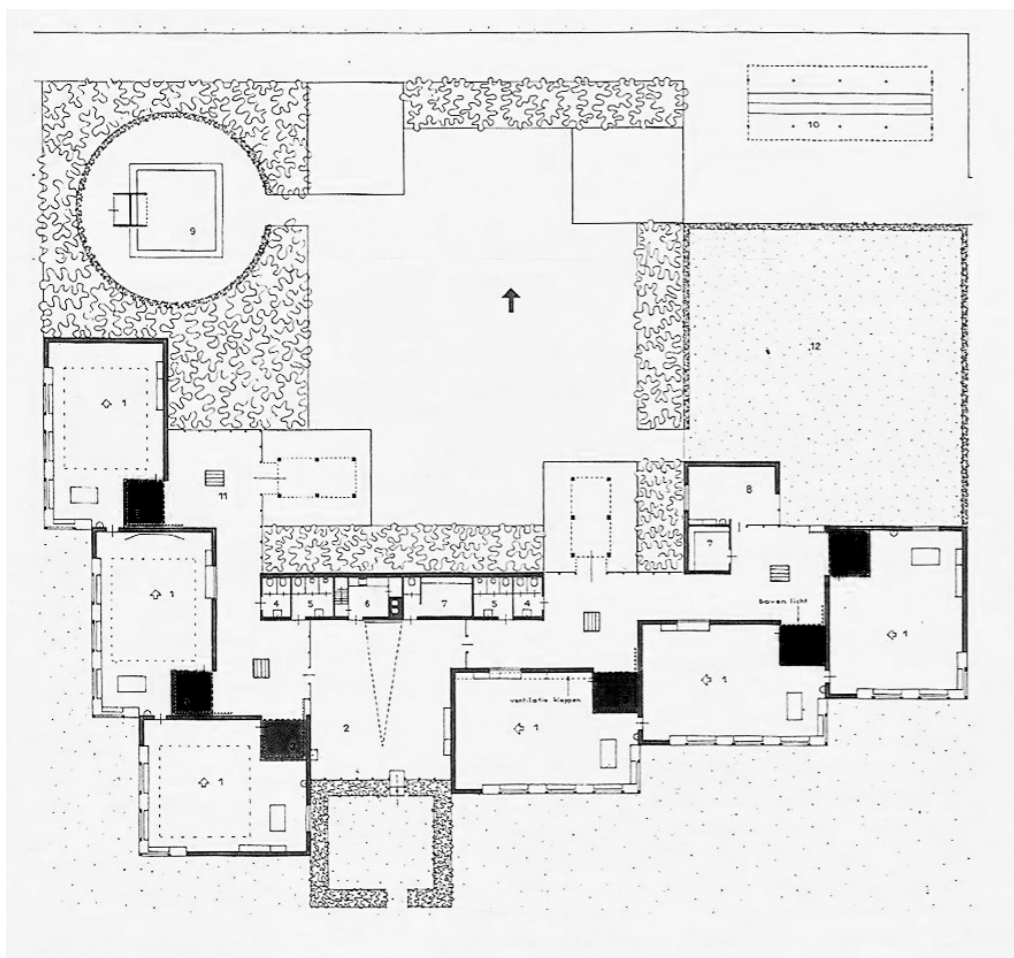
I paradigmi delle tre tradizioni sono uniti in un grande cerchio che rappresenta il regno dell'architettura. Questo regno chiaramente definito è collegato con uno diverso, la realtà delle relazioni umane che è riassunta nel cerchio di destra da un'immagine di ballare indiani Kayapó. I corpi dei ballerini si uniscono per formare una parete circolare - o piuttosto a spirale - umana intorno a un centro aperto che si espande o si restringe mentre la spirale si rilassa e si stringe nel ritmo della danza. L'architettura deve fare i conti con questa realtà umana, costante e in continuo mutamento. Non solo con ciò che è diverso dal passato, ma anche con ciò che è rimasto

lo stesso.

Infine, la composizione si conclude quasi con un 'carne figurato' nel quale sempre in forma circolare, apre a delle riflessioni che sono sempre attuali, anche a distanza di mezzo secolo: «get close to the center - the shifting center - and build» (avvicinarsi al centro - il centro di spostamento - e costruire); «when in architecture going to reconcile essential aspect?» (quando in architettura ci riconcilieremo con l'aspetto essenziale?); «to discover anew implies discovering something new» (scoprire di nuovo implica scoprire qualcosa di nuovo); «we can discover ourselves everywhere - in all places and ages - doing the same thing in a different way, feeling the name differently, reacting differently to the same» (possiamo scoprire noi stessi ovunque - in tutti i luoghi e le età - facendo la stessa cosa in modo diverso, sentendo il nome in modo diverso, reagendo in modo diverso allo stesso).

Van Eyck più si identificava con la nuova coscienza, più riconosceva che le sue diverse manifestazioni erano fondate su un'idea fondamentale, l'idea della relatività.¹⁰

Tale concetto implica che il mondo non può essere considerato secondo una struttura gerarchicamente data, sottoposta a un quadro di riferimento privilegiato e assoluto o a un centro intrinseco. Tutti i punti di vista così come tutti i luoghi possono essere considerati 'centro'. Ciò



6 A. Van Eyck | 1954-1956
Scuola a Negele

non comporta che questi siano 'un caos di frammenti non correlati', ma realtà policentriche che detengono una coerenza complessa in cui le cose, anche se autonome, sono collegate da relazioni reciproche; una coerenza in cui queste relazioni sono importanti quanto le cose stesse.

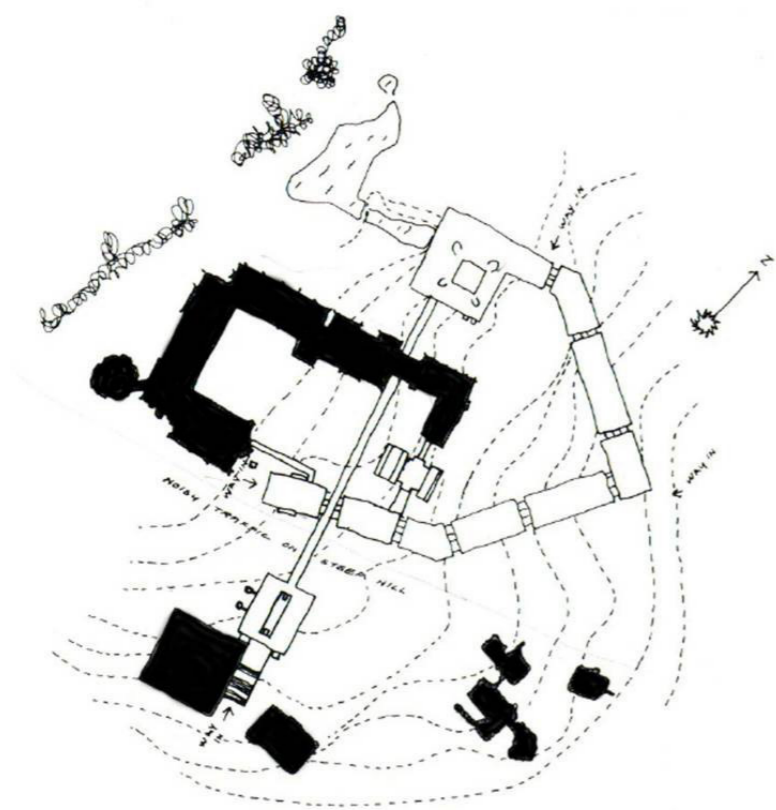
Con il tempo, Van Eyck si fece portavoce della egualità tra tutte le culture dal punto di vista della validità delle stesse e quindi minando il primato della civiltà occidentale su tutte le altre. Riteneva, pertanto, che l'architettura, così come i dipinti fin dal Cubismo, dovesse riscoprire i principi arcaici della natura umana, le costanti umane fondamentali plasmate da culture arcaiche

da tempo immemorabile. Lo stesso Van Eyck al Congresso di Otterlo affermerà: «Scoprire di nuovo implica scoprire qualcosa di nuovo. Traduci questo in architettura e otterrai nuova architettura - vera architettura contemporanea.»

La parte di Van Eyck nel Team 10 si è concentrata principalmente su due questioni: il concetto di relazione che prende forma nel 'mezzo' e la formazione del numero'.

Van Eyck studierà il concetto di Das Zwischen introdotto da Martin Buber negli anni '40, nel suo libro *Das problem des Menschen*, nel quale delinea il concetto di in between come l'incontro che «è radicato nel fatto che un essere umano considera l'altro come un altro, come un essere chiaramente distinto, capace quindi di comunicare con lui in una sfera individuale di entrambi. Questa sfera [...] la chiamo il 'regno dell'in between»¹¹.

In analogia al pensiero di Buber, Van Eyck ha concepito il "in-between" come un luogo in cui cose diverse possono incontrarsi e unirsi, o più specificamente, come 'un terreno comune in cui polarità contrastanti possono nuovamente diventare fenomeni gemelli'. Il fenomeno gemello, un concetto originale di Van Eyck, nasce dall'intuizione che le polarità reali (come soggetto e oggetto, realtà interna ed esterna, piccola e grande, aperta e chiusa, parte e insieme) non sono entità conflittuali, reciprocamente esclusive, ma componenti distintive, due metà complementari



7 Alison e Peter Smithson | 1954-1956
Estensione dell'Università di Sheffield

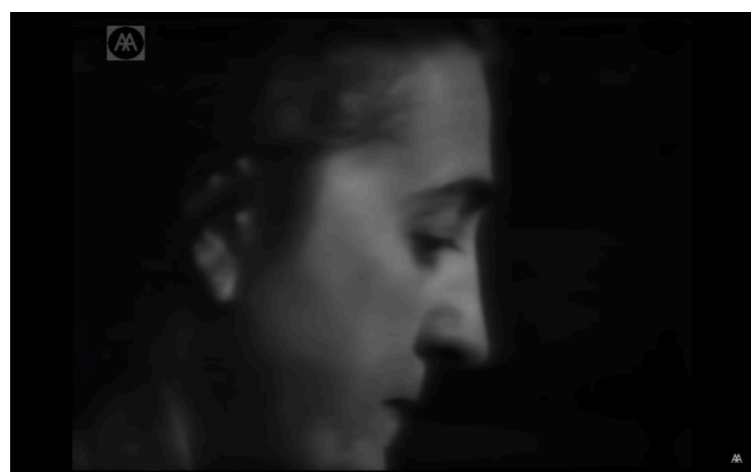
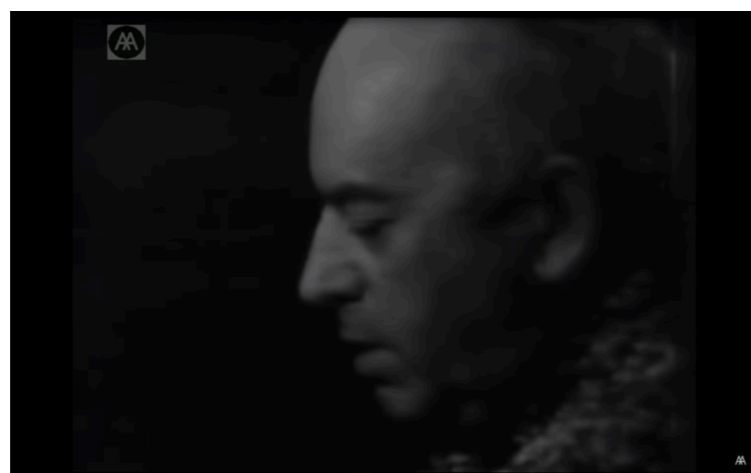
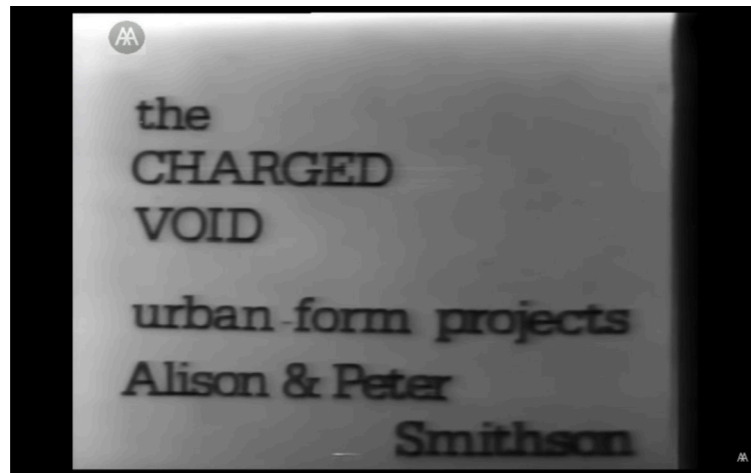
di una stessa entità, mentre al contrario una vera entità è sempre duplice. Il loro intermezzo non dovrebbe essere considerato un margine improvvisato o trascurabile, ma qualcosa di importante come gli opposti riconciliati stessi. Essendo il momento in cui le tendenze contrarie entrano in equilibrio, costituisce uno spazio pieno di ambivalenza, e quindi spazio che corrisponde alla natura ambivalente dell'uomo. Il mezzo è lo spazio a immagine dell'uomo, un luogo che, come l'uomo, respira dentro e fuori.

Van Eyck espone il suo nuovo approccio in un elaborato saggio intitolato "Passi verso una disciplina configurativa", pubblicato nel 1962. Partendo dall'idea che una casa deve essere come una piccola città se deve essere una vera casa, una città come una grande casa se deve essere una vera città, ha proposto di evolvere nuove città basate su una somiglianza strutturale

dei livelli di scala urbana successivi, più specificamente, per concepire componenti urbane sulla base di un modello di terreno suscettibile di moltiplicarsi in un cluster di un modello simile.

Van Eyck come dirà G. Ginex riproduce con i suoi disegni un *magico* gioco di differenti configurazioni, in un variare di forme planimetriche e volumetriche diverse tra loro ma tutte coerenti al fine di raggiungere la giusta poetica di un'opera in cui i riferimenti e le memorie giocano un ruolo determinante. Van Eyck scopre la *forma* attraverso un'esplorazione configurazionale del luogo che accoglierà una sua architettura, utilizzando un processo grafico che 'magicamente' usa la geometria per rivelare il senso profondo della morfologia del luogo, che può essere già strutturata o che diventa tale solo dopo un suo intervento progettuale¹². Van Eyck è un inventore di "Luoghi".

Insieme all'architetto olandese, i primi ad introdurre questo termine con riferimento puro all'idea architettonica furono Alison e Peter Smithson, i quali conferirono alle testimonianze scritte un momento fondamentale nella loro vita professionale, sia quale preambolo di quelle idee che non erano ancora riusciti a realizzare, a materializzare, sia anche quale strumento 'ex post' per ridefinire e avvalorare il realizzato, alimentando nuovamente e circolarmente il processo del pensiero. "The Space Between" (Oppositions, 1974), infatti, fu un breve scritto pubblicato in



8 AA School of Architecture
Fotogrammi di "Alison and Peter Smithson -
The Charged Void: Urban Projects"

memoria di Louis Kahn, le cui linee di apertura racchiudono alcune delle idee già presenti in entrambi i libri «The Charged Void»⁹, nei quali gli architetti affermavano, riferendosi agli spazi vissuti che i più misteriosi, i più carichi di forme architettoniche sono quelli che catturano l'aria vuota».

The Space Between pone l'attenzione più nelle relazioni che nei manufatti in sé, nei luoghi che trascendono le architetture stesse. L'attenzione si centra nell'effetto che si sta producendo nel momento in cui si superano i propri limiti, nella definizione dello spazio intorno. Infatti, il titolo stesso, The Space Between – lo spazio intermedio - non è del tutto casuale e lascia intendere implicitamente l'esistenza della materia sebbene l'attenzione non si ponga in essa¹³.

La riflessione sull'*in between* divenne un concetto nodale del loro pensiero e delle spazialità che si configuravano nelle loro opere, e tale riflessione coincise con un momento della carriera di Alison e Peter Smithson in cui per vari motivi hanno guardato con attenzione e con intensità al passato.

The Charged Void e The Space Between rappresentano la revisione continua del loro lavoro, un processo di quasi trent'anni che riflette la messa in discussione continua che si è tradotta in un flusso ininterrotto di pensiero stupefacente coerente lungo tutto il suo percorso che, come indicava Enric Miralles, costituiva inoltre la base del loro modo di lavorare: «Fissare una



8 A. Van Eyck | 1959-1960
Orfanotrofio di Amsterdam

questione, identificare un problema. Giorno dopo giorno. Le conclusioni sono provvisorie. Sono un modo per immagazzinare materiale.» (“Rearrangements”, OASE (Rotterdam) 51, 1999)

The Space Between raccoglie, infatti tutti gli scritti fin dall’inizio della loro traiettoria, mentre in The Charged Void, gli Smithson trasmettono questo *vuoto carico* offrendo al lettore impressioni e scoperte avvicinandosi nel tentativo di catturare lo spazio architettonico in funzione della identità dei luoghi, sviluppando ciò che essi hanno chiamato «sensitivity to place.»¹⁴.

Nei due testi ‘The Space Between’ e ‘The Charged Void’ si opera, dunque un processo di disamina dei loro scritti e dei loro progetti, declinando un’idea di spazio intermedio che non ritroviamo solo nelle loro architetture, ma anche nei loro scritti:

“Sempre c’è distanza tra testo e edificio -uno spazio che è aperto a interpretazioni personali. Questa è uno dei motivi per cui gli Smithson non hanno creato ‘scuola’ [...]”

Ognuno era costretto a seguire la sua strada.” (“Rearrangements”, OASE (Rotterdam) 51, 1999).

La complementarità dei punti di vista in cui si dilata lo spazio tra il suo sguardo e il suo riflesso, tra le idee espresse e quelle future, come quelle interstiziali vengono offerti nella loro opera e nei loro scritti. Nelle prime pagine, Peter Smithson scriverà, infatti: «Lo spazio architettonico è difficile di descrivere, registrare, comprendere. Pertanto, quando si acquisisce una certa conoscenza dello spazio intermedio, lo si dona con vero spirito di offerta...»

The Space Between pone l’accento sulle relazioni e non tanto sugli oggetti, sui luoghi che trascendono le sue architetture. L’attenzione si concentra sui effetti che esse producono dopo essere state superate i suoi limiti, nella definizione dello spazio circostante.

Non vi è un disconoscimento della materia, sebbene l’attenzione non si concentri su di essa.

The Space Between è uno strumento assolutamente relazionale che, tuttavia, pone l’attenzione sugli estremi, come dirà Dirk van den Heuvel nella presentazione del libro alla Aedes Gallery di Berlino, nel quale la coppia britannica, mettendo più e varie architetture sul tavolo, cerca di astrarre un concetto di in-between che si insinua nelle connessioni tra le loro opere e i loro riferimenti, suggerendo relazioni tra le parole e le immagini, cercando di “svegliare

Het Nederlandse woord *ruimte* is etymologisch gezien verwant met het Duitse *Raum*, dat weer is afgeleid van het Teutoonse woord *Roun*. In tegenstelling tot de woorden *space*, *espace*, *spazio*, die zijn afgeleid van het Latijnse *spatium*, heeft het woord *Roun* evenals het Engelse *room* een dubbele betekenis: het is zowel hetgeen wordt omhuld als de omhulling zelf. Dit is bij *space*, *espace* en *spazio* niet het geval. Hier gaat het in principe om een leegte, die kan worden begrepen.

Meer specifiek is Peter Smithson in een essay dat in 1981 wordt gepubliceerd onder de titel: 'Space is the American Mediator or the Blocks of Ithaca: A Speculation'.² In dit essay noemt Peter het belangrijkste kenmerk van de stedelijke ruimte in Amerika het 'afstand nemen tot'.

Terwijl de Moderne Beweging zich in zowel

Europa als de VS richtte op de objectmatige kwaliteit van gebouwen en de traditionele Europese stedenbouw zich juist bezighield met de kwaliteit van het gebouwde als continuïteit, ontwikkelde Amerika zijn eigen traditie – die van de 'Space between'. Peter Smithson zegt hierover: 'De interval is naar mijn mening de taal van de Amerikaanse stedenbouw'. De enige vorm van bemiddeling tussen gebouwen, en tussen gebouwen en de verzameling van gebouwen, is het bewaren van afstand. Terwijl in Europa muren, trappen, schermen, colonnades, enzovoort nodig zijn als elementen van bemiddeling en verbinding, bestaat in Amerika slechts de variatie van het interval.

Een interval dat wisselt met het gewicht van het instituut dat het symboliseert. Als je in een Amerikaanse stad bij een interval tussen de gebouwde blokken komt, verwacht je een of

andere institutie. Gewoonlijk heeft het stadhuis het grootste interval, dan komen het museum, de bibliotheek, de brandweerkazerne, het politiebureau en zo voort tot – in de kleinste gemeenschappen – de praktijk van de dokter. Dat is de algemeen aanvaarde taal.

Het schatten van afstanden (intervallen) is een bijna aangeboren vaardigheid van Amerikanen – reistijd in uren, loopafstanden in blokken. Het vermogen om plekken te beschrijven is veel minder ontwikkeld, terwijl een gevoel van plaats in tijd – geschiedenis – bijna afwezig is. Het zeer wijd verspreid gebruik van het gridstelsel ondersteunt deze sensibele en heeft als effect dat de ruimte vlak wordt, zelfs als de topografie heuvelachtig is... Daarom stellen we ons voor dat New York plat is, ook al heb je ter plekke duidelijk ervaren dat het er helt. De Amerikaanse ruimte is plat.'



Louis Kahn, De Vere House, 1955



Sir John Soane, The Secretary's Office, Chelsea Hospital, London, 1818-1819

² Peter Smithson, 'Space is the American Mediator or the Blocks of Ithaca: A Speculation', in: *The Harvard Architectural Review*, no. 2, spring 1981. The themes of this essay were first raised by Peter Smithson in 1975 at the School of Design, Harvard University in preparation of a studio program within which students were to make designs within an assumed American spatial tradition.

The Dutch word for space, *ruimte*, is, from an etymological point of view, related to the German word *Raum*, which in turn derives from the Germanic word *Roun*. Unlike the words *space*, *espace*, and *spazio*, which derive from the Latin *spatium*, the word *Roun*, like the English 'room', has a double meaning: it is both that which is enclosed and that which encloses. This is not the case with *space*, *espace* and *spazio*. These, in principle, are about an emptiness, which can be circumscribed.

Peter Smithson is more specific in an essay published in 1981 with the title: 'Space is the American Mediator or the Blocks of Ithaca: A Speculation'.² In this essay, Peter states that the most important characteristic of urban space in America is that of 'distancing'. While the Modern Movement in both Europe

and the USA focused on the quality of buildings as objects, and traditional European urbanism was, in contrast, concerned with the aspect of continuity in building, America was developing its own tradition – that of the 'space between'. Peter Smithson says about this: 'The interval became the language of American urbanism'. The only form of mediation between buildings, and between buildings and buildings collectively is the maintaining of distance. While in Europe, walls, stairs, colonnades, etc. are needed as elements of mediation and connection, in America, there is only variation of the interval.

'Interval that varies with the importance of the institution it symbolizes. In American cities, if one comes up to an interval between the built-up blocks, one expects an institution of some sort. Usually the city hall has the

largest, then the art gallery, the library, the fire station, the police station, and so on down to – in the smallest communities – the doctor's office. It is the accepted language.

Calculation as to distance (interval) is a natural ability in Americans – travel time by hours, walking by blocks. Place descriptive ability is much less marked, and sense of location in time – history – almost absent. The very widespread use of the grid system supports this sensibility and has the effect of flattening space, even if the real topography is somewhat hilly... That is why one thinks of New York as flat when one has experienced it as distinctly domed. American space is flat.'

The building that is situated within this play of intervals is temple-like and self-contained. There is a European tradition that corresponds with what is described here – that of

Mobiliteit gaat niet alleen over wegen, maar over het totale concept van een mobiele, gefragmenteerde gemeenschap.

'Space between' en 'Mobility' sluiten elkaar echter niet uit. Afstanden verbinden en het bewaren van afstand zijn complementair – twee zijden van dezelfde munt. Dat geldt niet alleen voor de observaties van de Smithsons, maar ook voor de projecten die ze in de periode tussen het schrijven van de bovengenoemde essays in maakten: het Churchill College in Cambridge (1959), de bebouwing van Mehringplatz in Berlijn (1962), het complex van The Economist's Building in Londen (1959–1964) en St. Hilda's College in Oxford (1967–1970). De belangrijkste ingrediënten van de architectuur van deze projecten zijn helder samengevat in het artikel 'The Pavilion and the Route' uit 1961.³ In deze projecten heeft elk gebouw of ensemble eenzelfde compositorische

³ Peter Smithson, 'Letter to America', in: *Architectural Design*, maart 1958.
⁴ Alison & Peter Smithson, 'Mobility', in: *Architectural Design*, oktober 1958.

America³ and 'Mobility'.⁴ In these texts the emphasis was primarily on an architecture that connects the results of an advanced building technology with the spatial implications of the motor car for housing and the city. In their essay 'Mobility' the Smithsons argue, for example: 'Mobility has become the characteristic of our period. Social and physical mobility, the feeling of a certain kind of freedom, is one of the things that keeps our society together, and the symbol of this freedom is the individually owned motor car... Mobility is not only concerned with roads, but with the whole concept of a mobile, fragmented community.'

'Space between' and 'Mobility', however, are not mutually exclusive. Connecting and distancing are complementary – they are two sides of the same coin. That applies both to

grondslag van helder gearticuleerde elementen 'die zijn aangehaakt of ingebed in een veel vrijer circulatiesysteem'.

Het belangrijkste doel van dit formele principe is de realisatie van 'een half open, half gesloten systeem van ruimten' die de bestaande stedelijke structuur op een pragmatische manier kan bevrijden van een gegroeide of opgelegde dwangmatigheid en die tegelijkertijd de nieuwe stedelijke condities van die periode kan verhelderen.

Een van deze condities is de vergroting van de omvang van de gebouwen en van de complexiteit van hun programma's. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de voorstellen voor zogenaamde 'mega-structuren' van hun generatiegenoten, pleiten de Smithsons voor een systeem van zinnvolle afzondering. Hierbij krijgt een onderdeel van een compositie, of het nu gaat om een

⁵ Alison & Peter Smithson, 'The Pavilion and the Route', in: *Architectural Design*, maart 1965.

the Smithsons' observations and the projects they carried out in the period between writing the above essays: the Churchill College in Cambridge (1959), the Mehringplatz-development in Berlin (1962), the buildings for The Economist in London (1959–1964) and St. Hilda's College in Oxford (1967–1970). The main ingredients of the architecture of these projects are lucidly summarized in the 1961 article 'The Pavilion and the Route'.⁵ In these projects, each building or ensemble has the same compositional basis of clearly articulated elements that are 'hooked onto or embedded into a much freer circulation system'.

The main object of this formal principle is the realization of 'a half open and half closed space system' which can free the existing urban structure in a pragmatic way from an

ventilatiesysteem in een gebouw of een verzameling gebouwen in de stad, de nodige ruimte – armlag – om zich te ontwikkelen volgens zijn eigen wetmatig heden met de mogelijkheid van verandering in de tijd.

Naast dit functionele argument geldt dat de afzondering het mogelijk maakt de onderdelen hun eigen formele uitdrukking te geven – een uitdrukking die voelbaar de individuele identiteit van het gebouw uitstraalt als een die bijdraagt aan de gemeenschappelijkheid van het collectief van gebouwen of bouwdelen. Een dergelijke uitdrukking kan alleen worden bereikt indien er sprake is van een zekere neutraliteit waarbinnen de afzondering tot haar recht komt. Ook hier zijn identiteit en neutraliteit complementair.

In het uitgevoerde ontwerp voor het gebouwen-complex van De Economist in Londen zijn

either evolved or imposed compulsiveness and which at the same time can clarify the new urban conditions of that period. One of these conditions is the increase in the size of buildings and the complexity of programs. For example, in contrast with their contemporaries' proposals for 'megastructures', the Smithsons advocated a system of meaningful separation. This would allow a part of a composition, whether it be a ventilation system in a building or a collection of buildings in a city, to have the necessary space – 'elbow room' – to develop according to its own laws or patterns, with the possibility of change through time.

In addition to this functional argument, the separation would make it possible to give the parts their own formal expression – expressing both the individual identity of the building and contributing to the collectivity of

bovengenoemde uitgangspunten op voorbeeldige wijze uitgewerkt in vorm en materiaal. Op de kop van een bestaand bouwvlak in de deftige St. Jamesbuurt is een programma gerealiseerd, waarvan de verschillende onderdelen zijn ondergebracht in drie afzonderlijke gebouwen. Deze afzonderlijke gebouwen zijn geplaatst op een licht verhoogd podium waarop zich de parkervoorzieningen bevinden. De gebouwen vormen met elkaar een half besloten ruimte die tegelijkertijd onderdeel is van de openbare stedelijke ruimte.

De gebouwen huisvesten respectievelijk een bank, de kantoren voor De Economist zelf en het logeergebouw van de aangrenzende Boodles Club. Hoewel deze gebouwen verschillend van hoogte en grondoppervlak zijn, zijn hun vorm en organisatie identiek: binnen een vierkant met afgeschuinde hoeken bevinden zich de voorzieningen in een centrale kern en zijn de verblijfsruimten, zoals de kantoren en de logeerkamers, aan de periferie gestueerd. Dit is voor de Smithsons een van de essenties van het paviljoenconcept.

buildings or parts of buildings. A prerequisite for such expression is a certain neutrality within which the separateness is done justice. Here, too, identity and neutrality are complementary.

In the design for the Economist complex in London, the above principles are elaborated in an exemplary manner in form and material. At the head of an existing block in the fashionable St. James area, a program was carried out of which the various parts are accommodated in three separate buildings. These separate buildings are placed on a slightly raised podium with parking facilities underneath. The buildings together constitute a half closed space that is simultaneously part of the public urban space. The buildings accommodate a bank, the offices for the Economist and the residential part of the adjacent Boodles Club, respectively. Although these buildings differ as to height and surface area, they are identical in form and organization: within a square with beveled corners, the facilities

De gebouwen zijn elk op een specifieke plek in de rooilijn van het bouwvlak geplaatst. Het lage bankgebouw bevindt zich op de hoek van de belangrijke St. James Street en heeft zijn ingang direct op straatniveau. Het hoge kantoorgebouw, dat op de andere hoek staat, heeft zijn toegang op het verhoogde podium. Het logeergebouw, dat wat achteraf ligt aan de achterstraat, wordt ook ontloft vanaf het niveau van het podium en is vanuit de aangrenzende, bestaande Boodles Club bereikbaar via het begane-grondniveau in het podiumvolume. De toegangen op het podium van zowel het kantoorgebouw als het logeergeblijf liggen terug ten opzichte van de gevel en vormen volledig glazen dozen rondom de gebouwkernen. Zo worden tussen gebouwen en podium overgangsvelden gemaakt. Op deze wijze dragen de gebouwen bij aan de constructie van een gezamenlijk straatbeeld en geven ze vorm aan hun specifieke relatie met de pleinruimte van het verhoogde podium. Bovendien creëren ze gedrieën tegelijkertijd een afstand tot de bestaande stedelijke ruimte én een nieuwe relatie daarmee. Het gegeven dat het hoogste gebouw terugliggend

are concentrated centrally while the offices, guest rooms etc. are situated on the periphery. For the Smithsons, this is one of the essences of the pavilion concept.

Each building stands on a specific point in the alignment of the block. The low bank building is on the corner of the important St. James Street and its entrance is directly on street level. The tall office building on the other corner has its entrance on the raised podium. The residential part, which is set back somewhat against the side street, is also accessed from the level of the podium and can be entered from the adjacent, existing Boodles Club at ground floor level in the volume of the podium. The entrances on the podium to both the office tower and the residential block are set back in relation to the facade and form complete glass boxes around the core parts, thus creating transitional areas between buildings and podium. In this way, the buildings contribute toward the construction of a cohesive streetscape and organize their specific relationships

is gestueerd ten opzichte van St. James Street, draagt vooral bij aan dit laatste aspect.

Al deze verschillen worden gerealiseerd door de gebouwen van eenzelfde gevelconstructie en gelijke gevelmaterialen te voorzien. De verhoudingen van de gevelcomposities verschillen echter per gebouw. Dit heeft enerzijds te maken met de programma-eisen die om verschillende verdiepingshoogten en andere beukmaten vragen. Anderzijds wordt dit gegeven gebruikt als mogelijkheid voor een visuele correctie – een *trompe l'oeuil* – van de beleving van de ruimte tussen de gebouwen en van het straatbeeld. Zo lijkt het logeergebouw van de Boodles Club door zijn kleinere gevelindeling verder weg te liggen. Een effect dat alleen maar bereikt kan worden doordat de elementen waaruit de gevels van de afzonderlijke gebouwen zijn opgebouwd gelijksoortig zijn: namelijk penanten van travertijn waartussen terugliggende borstweringen zijn geplaatst van hetzelfde materiaal. Zo wordt ook op dit niveau de 'Space between' bewerkt en bewerkstelligd.

with the open plaza of the raised podium. Moreover, the three parts of the complex together create a distance to the existing urban space as well as a new relationship with it. The fact that the tallest building is set back in relation to St. James Street particularly contributes to this last aspect.

All these differences are neutralized by providing the buildings with a similar facade construction and similar facade materials. The proportions of the facade compositions, however, are different for each building. On the one hand, this has to do with program requirements calling for different floor heights and bay sizes. On the other hand, this fact is used as an opportunity for visual correction – a *trompe l'oeuil* effect – of perception of the space between the buildings and of the street-scape. Thus the residential part of the Boodles Club appears through its smaller facade grid to be further away – an effect that only can be achieved because the facades of the separate buildings are built up out of the same elements:

interpretatie. Dit is een van de redenen dat de Smithsons geen 'school' maakten onder de studenten die de moeite namen om hun essays te lezen en hun gebouwen te bestuderen. Men werd gedwongen een eigen weg te gaan.

Een andere reden waarom er geen 'stijl' te ontdekken valt die te kopiëren is, ligt besloten in het feit dat het werk van de Smithsons – en dan vooral in de jaren vijftig en zestig – een consistente taal lijkt te ontberen. De Smithsons maakten dat onmogelijk door hun manier van omgaan met opdrachten. Elke ontwerpgevige werd benaderd vanuit de opgave zelf, zonder formalistische preoccupaties. Ze waren niet op zoek naar een stijl, maar veel meer naar een set van morele verantwoordelijkheden ten aanzien van de opdracht.

Zo verschijnt ook binnen het oeuvre van de Smithsons een dialectische ruimte tussen

de afzonderlijke projecten, zoals bij de tentoonstellingsprojecten *Patio & Pavilion* en *the House of the Future*, beide in 1956 gerealiseerd. Beide projecten zijn verwant omdat ze de status quo afwijzen – de eerste onderzoekt echter een nieuwe technologie en suggereert een nieuw verband tussen geavanceerde technische voorzieningen die ons dagelijks leven ondersteunen, terwijl de ander is gebaseerd op een archetypisch concept dat het wonen representeert als een elementaire container gevuld met alledaagse objecten.

Tenslotte verschijnt deze tussenuimte ook binnen de teksten zelf. De titels, bijvoorbeeld, illustreren dit al, zoals 'Ordinariness and Light' en 'The Fine and the Folk'.⁷ In de titel 'But Today We Collect Ads'⁸ wordt de eerste term van de confrontatie zelfs weggelaten – het woordje 'maar' roept een aantal mogelijke associaties op.

⁶ Alison & Peter Smithson, 'Ordinariness and Light: Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970', Londen, 1970.
⁷ Peter Smithson, 'The Fine and the Folk', in: *Architectural Design*, augustus 1965.
⁸ Alison & Peter Smithson, 'But Today We Collect Ads', in: *ARK*, nr. 18, november 1956.

moral responsibilities in respect of the assignment. There also appears within the Smithsons' oeuvre a dialectical space between the separate projects, as with the exhibition projects 'Patio & Pavilion' and 'the House of the Future', both carried out in 1956. The two projects are related in their rejection of the status quo – the first, however, investigates a new technology and suggests a new connection between advanced technical appliances which support us in our daily lives, while the other is based on an archetypal concept that represents dwelling as an elementary container filled with everyday objects.

Finally, this space between also appears within the texts themselves. This is illustrated by the titles, such as 'Ordinariness and Light' and 'The Fine and the Folk'.⁷ In the title 'But

Daarnaast konden de Smithsons tegelijkertijd denken en schrijven over zulke uiteenlopende onderwerpen als de Griekse orders in 'A Parallel of the Orders: an Essay on the Doric'⁹ en het werk van Charles en Ray Eames in 'Eames Celebration',¹⁰ beide gepubliceerd in het najaar van 1966.

Het is dezelfde 'ruimte' die ook verschijnt in een van de meest geciteerde uitspraken van Peter Smithson: 'Mies is groots, maar Corbu communiceert'. Het is deze ervaring van een geladen leegte, dit balanceren tussen ontspanning en intensiteit, afzondering en verbinding, die het werk van Alison en Peter Smithson ook voor een nieuwe generatie actualiteit verleent.

⁹ Peter Smithson, 'A Parallel of the Orders: an Essay on the Doric', in: *Architectural Design*, november 1966.
¹⁰ Alison & Peter Smithson (ed.), 'Eames Celebration', in: *Architectural Design*, september 1966.

Today We Collect Ads'⁸ the Smithsons even omit the first term of the confrontation – the word 'but' evokes a number of possible associations. In addition, the Smithsons could think and write at the same time about such diverse subjects as the Greek orders in 'A parallel of the Orders: an essay on the Doric'⁹ and the work of Charles and Ray Eames in 'Eames Celebration'¹⁰ – both published in autumn 1966. It is the same 'space' that appears in one of Peter Smithson's most often quoted statements: 'Mies is great, but Corb communicates.' It is this experience of a charged void, this balancing act between relaxedness and intensity, separateness and connection, which still renders topicality to the work of Alison and Peter Smithson for a new generation.

Translation: Claire Jordan

10 Risselada, M. | 1999
Estratto da Tussenruimte. Rearrangements, A Smithson's Celebration, OASE (51), 46-53.

«[...] sempre con l'aggiunta della loro caratteristica instabilità, che è forse la cosa più eccitante [...] sono dinamici, transitori, subiscono modifiche nella loro situazione, nel loro ambiente, nel loro stato fisico. [...] La loro indeterminatezza dà luogo al loro bisogno di avvalersi dell'ambiente, che è generalmente uno stato di flusso [...] in un costante stato di trasformazione e alterazione. [...] la sensazione come mezzo dell'inconscio è lo strumento più appropriato nel nostro viaggio attraverso l'intermedio»

J. A. Ballesteros, *Intermediate place*.

I.3 | Definizioni ed interpretazioni a confronto nel pensiero contemporaneo.

quell'architetto testimone', come dirà Max Rissealda nella sua riedizione del libro, sempre allerta, in tutte le circostanze e in tutti i contesti, capace di acquisire una propria conoscenza diretta della realtà che sarà anche colui che concederà gli strumenti di progetto e che Alison ritrae nella prefazione intitolata proprio così, "The Architect as Witness".

Note

- 1 A. Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni 2010, pag.9
- 2 Ibidem, pag.11.
- 3 Strauven F., *Aldo van Eyck – Shaping the New Reality. From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA - Mellon Lectures
- 4 Jencks C., *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth, 1973, pp. 311- 318.
- 5 Frampton K., 'The Vicissitudes of Ideology', in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Jan.-Feb. 1975, no, 177.
- 6 Bohigas O. . 'Aldo van Eyck or a New Amsterdam School', in *Oppositions*, 1977, no. 9, p. 21 -36.
- 7 Vogt A.M. , *Architektur 1940-1980, Propylaen*, Munich 1980, p. 61-63 and p. 72-73.
- 8 Klotz H., *Moderne und Postmoderne – Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Vieweg, Braunschweig, 1984.
- 9 Strauven F., *Aldo van Eyck – Shaping the New Reality. From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA - Mellon Lectures
- 10 ibidem, pp. 1-20
- 11 Buber M., *Das problem des Menschen*, Forum, 8, 1959, p. 249, in Strauven F., *Aldo Van Eyck. The Shape of Relativity, Architettura e Natura*, Amsterdam, 1998, p. 355; trad. G. Spirito.
- 12 Ginex G., *Aldo van Eyck, dalle radici archetipe*, in « *Controspazio* », n. 2, 1999, pp. 28-49
- 13 Ábalos Ramos, Ana. "Review: The Space Between. Alison and Peter Smithson. Edited by Max Risselada", *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, 2017, 175-181.
- 14 Ibidem, pp. 175-181.

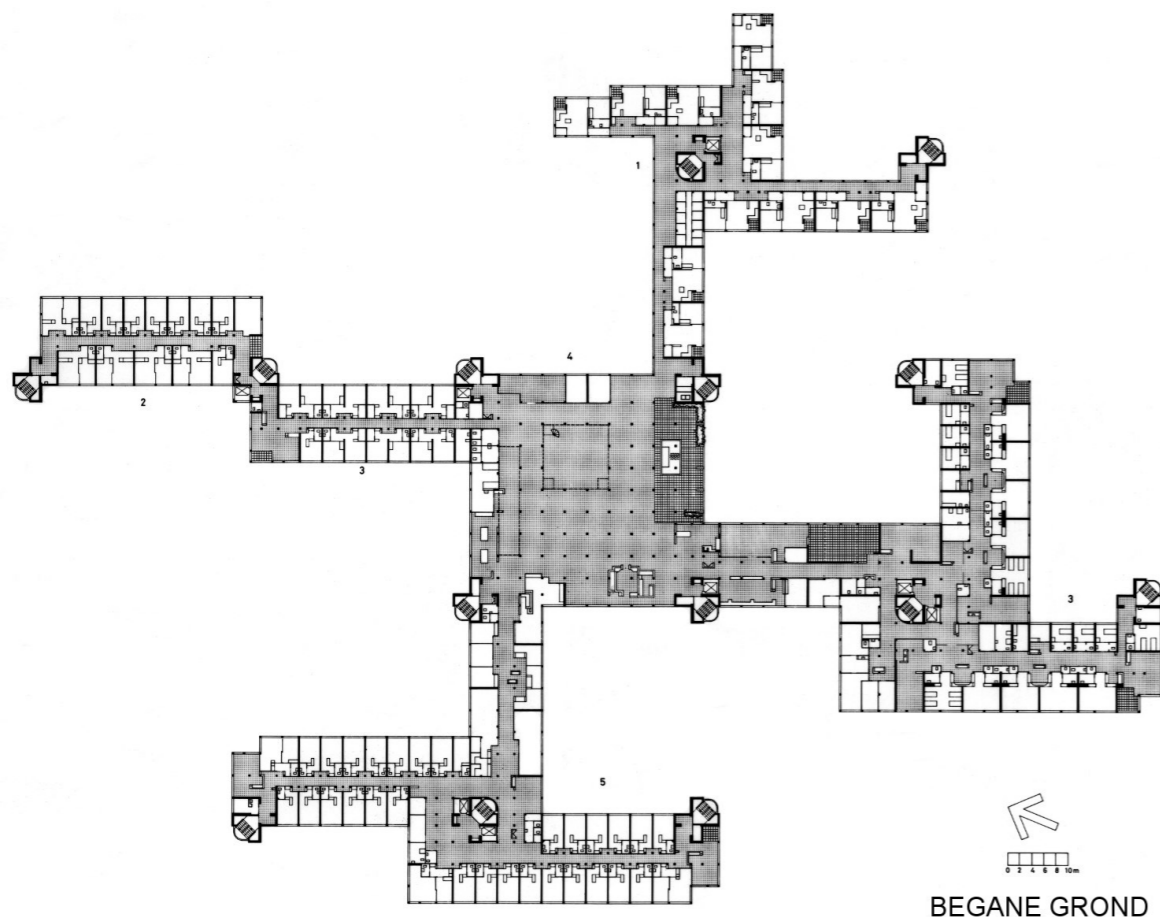
Il Dutch Structuralism di Van Eyck e Herman Hertzberger, apporterà rilevanti contributi al concetto di in-between in ambito *architeturale*. Nella produzione teorica e pratica dei due architetti, l'in-between nasce come lo spazio della soglia, una zona intermedia che interagisce tra ambiti spaziali comunicanti. Appartenendo contemporaneamente ad entrambi, questo "spazio abitabile tra le cose"¹ favorisce il contatto e la relazione tra "mondi diversi" e spazi distinti.²

Hertzberger esplica metaforicamente il concetto di in between, affermando: «Stabilire un contatto è un po' come la seduzione, con entrambe le parti che hanno pretese identiche sull'altro, sapendo che è possibile ritirarsi in ogni momento. Anche qui le associazioni mentali che vengono evocate in noi dalle immagini contenute nelle nostre coscienze - delle associazioni collettive, potremmo dire- giocano un ruolo decisivo»³.

Van Eyck, introducendo il termine filosofico "intermedio", appunto, ciò che è in-between, palesa proprio in affinità con quanto afferma Hertzberger, un concetto di vicendevolezza che egli definisce "fenomeni-gemelli".

Hertzberger afferma, quindi, come l'in between sia «lo spazio di mezzo, un'area intermedia posta a cavallo di due zone che hanno differenti rivendicazioni territoriali. [...] lo spazio intermedio, ad esempio, tra una zona di pertinenza privata e una di pertinenza pubblica»⁴.

Gli opposti, pertanto, non sono risolti secondo i principi hegeliani, per cui il reale si configura



11 H. Hertzberger | 1964-1974
De Drie Hoven elderly housing,
 Amsterdam

come una sintesi di opposti, nè portati all'estremo nietzscheiano e quindi ad un relativismo etico e gnoseologico e ad un soggettivismo estremo, ma considerati sempre in relazione alla realtà-gemella che ne è stata sottratta⁵. Questa tensione che si genera dalla relazione ambivalente tra gli opposti crea uno specifico in-between, un luogo in cui il gioco vicendevole dei fenomeni-gemelli⁶, che in parte si sovrappongono, produce un tessuto di luoghi reciprocamente distinti, validi solo per la loro condizione intermedia di essere in-mezzo. Sospesi nell'enigma della forma⁷.

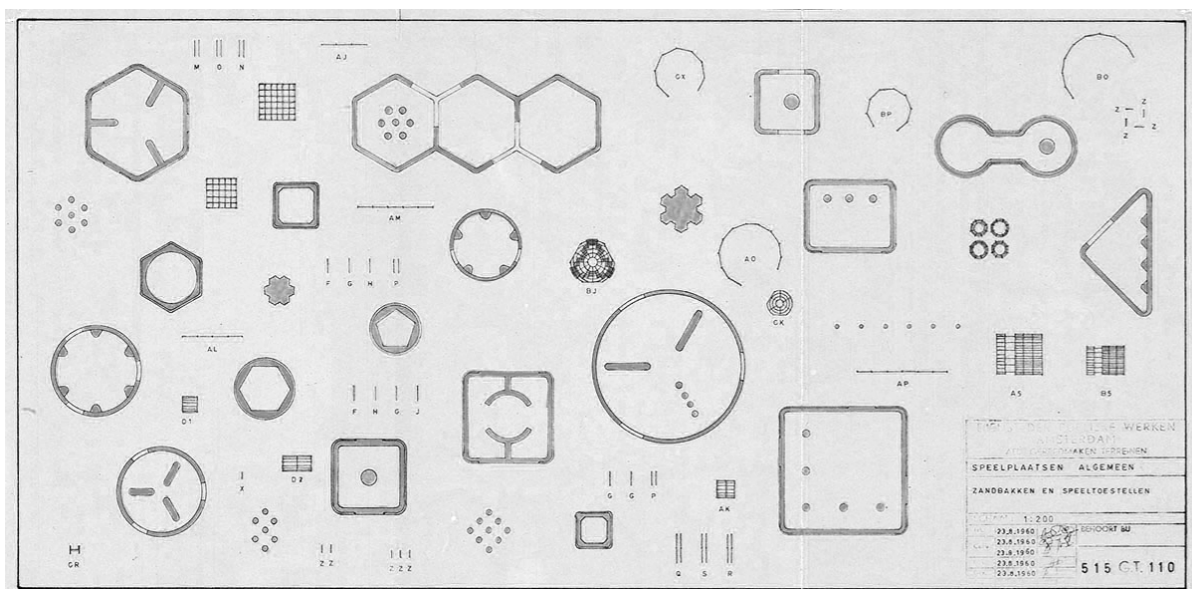
Van Eyck elabora una rappresentazione dei vuoti urbani che risulta, dunque, realista e situazionale, inteso come riflesso della condizione sociale e culturale che determina la comprensione di

uno spazio, ribaltando il sistema urbanistico top-down, a favore di un approccio dal basso, in armonia con quanto assunto dai membri del Team X.

Ed è nella realizzazione dei Playground, a cavallo tra gli anni '50-'60 nel tessuto di Amsterdam che Van Eyck sperimenta questo linguaggio di città che si presenta come un artefatto frattale in divenire di potenzialità relazionali attraverso un processo di inbetweening⁸, un'operazione interstiziale e policentrica, concepita come una costellazione, uno schema costituito da unità che nascono situazionalmente legate al tempo, al caso e alle circostanze⁹.

L'idea di città come sistema aperto, volto a dislocare ciò che, nel 1923, Theo van Doesburg definiva «la dualità tra spazio interno e spazio esterno» è una concezione che tende a ridefinire le sue parti e i suoi confini secondo la percezione e le esperienze degli abitanti che la vivono. Nella relazione stabilita tra spazio e tempo, realtà e anticipazioni, passato e futuro (considerati sempre come l'altra metà del fenomeno gemellare), lo spazio si avvale dei «morbidi ingranaggi della reciprocità» in una conformazione tipologica che risponde ad una visione della struttura urbana del tutto diversa; una stratificazione archeologica del tessuto urbano, oramai considerato disordinato, vacuo, generico.¹⁰

Se già dagli anni Cinquanta si fa strada una crisi delle grandi visioni ideologiche, dei «metaracconti»¹¹, a favore di una condizione postmoderna delle «micronarrazioni» e



12

dell'individualismo, sarà, quindi, dagli anni Settanta che il dibattito critico-letterario e filosofico, così come quello architettonico di Germano Celant, Manfredo Tafuri, farà in modo di superare le tradizionali opposizioni dialettiche consolidate nel pensiero occidentale, in luogo di una pluralità, di una compenetrazione e del disgregamento del principio di realtà.

Il dibattito che si apre a cavallo di questi anni, infatti, sposta l'attenzione da gli "oggetti di architettura" al tema degli spazi che tra di esse si districano, come fenomeno complementare all'architettura stessa, come rapporto di tensione generatrice di città.

La comune radice etimologica rende le parole "Città" e "civiltà" quasi sinonimi. Per Colin Renfrew la civiltà è, infatti, "il complesso ambiente artificiale dell'uomo; l'isolamento creato dall'uomo, l'artificio che media tra l'uomo ed il mondo della natura". Mentre per Ruth Whitehouse sono definibili "città" gli insediamenti umani che mostrano tracce di monumentalità, cioè "civiltà" testimoniate da riti ed espressioni spaziali.

"Le città sono nate quando non gli edifici, ma gli spazi non costruiti hanno assunto significato, o meglio, quando questo significato ha cominciato a prevalere sui significati dei singoli edifici" [...]

12 A. Van Eyck | 1960
Abaco di attrezzi per parco giochi su sabbia.
13 M. Pica Ciamarra
Apologia del (non) costruito

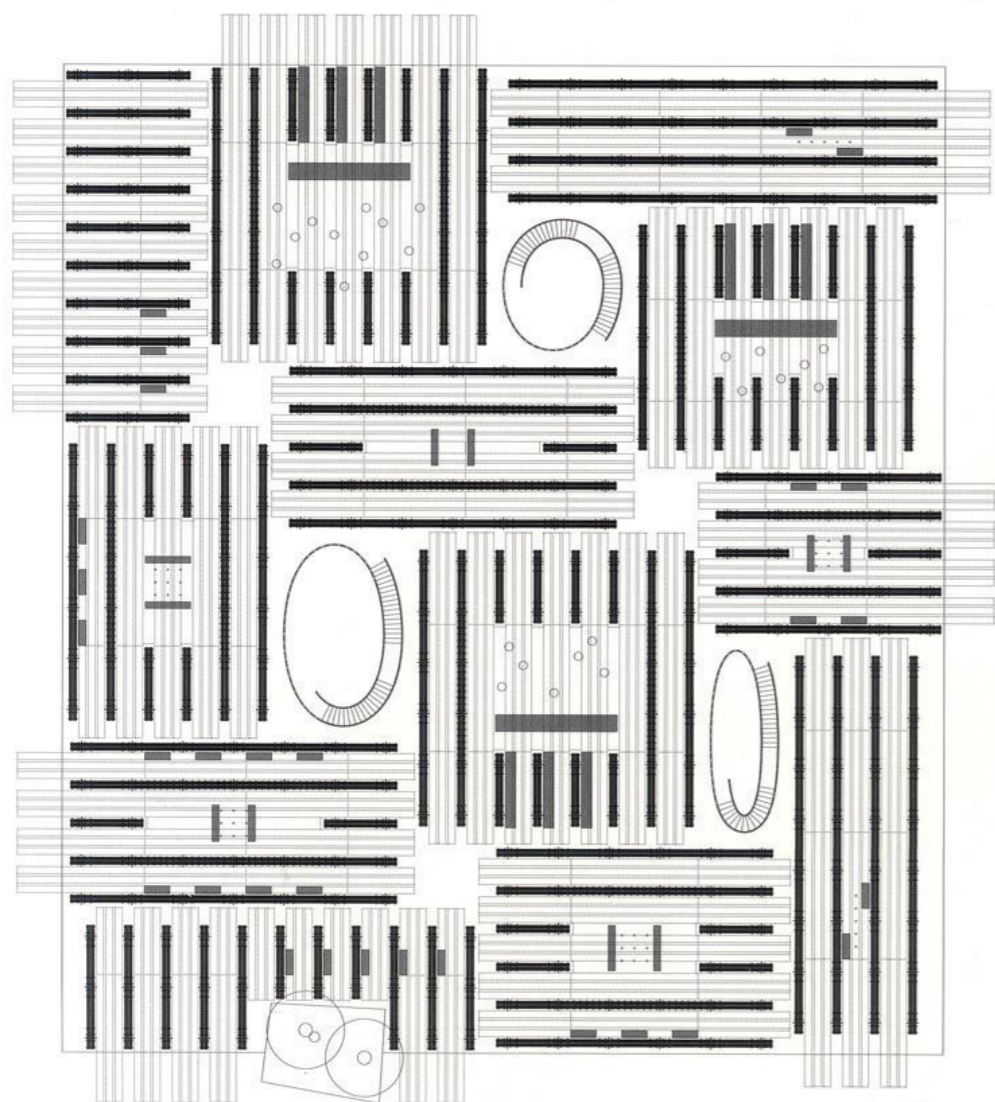


13

le città hanno i loro punti di forza soprattutto negli spazi aperti, quelli che possono definirsi "non costruiti"¹², così come affermerà M. Pica Ciamarra, nella sua Apologia del (non) costruito, nella quale introdurrà anche un tema temporale legato al "farsi" della città. Mentre ogni singolo edificio generalmente deriva da un'azione sincronica, il processo di formazione degli "interni urbani" è invece diacronico, si evolve di continuo. Gli "interni urbani" cioè, tranne eccezioni, non derivano da un unico disegno, ma dal susseguirsi di alterazioni. Ideale, riecheggiando Roland Barthes, una "contiguità di elementi discontinui che non sembri effetto del caso".

La capacità di una costruzione di non chiudersi in sé stessa, di non costituirsi come monologo, dà qualità agli spazi aperti; e dove la sequenza degli spazi aperti si struttura secondo principi topologici, lo spazio diviene sistema di luoghi. Intendo gli spazi aperti come "non costruito", non perché spazi naturali o trascurati; anzi, ma solo perché invitano ad essere letti come negativo dei volumi costruiti. Principio basilare: la simbiosi costruito/non costruito.¹³

Per Eisenman l'interstiziale - l'in between - come elemento, spazio, concetto si ottiene attraverso un processo di Blurring. Nei «Processi dell'interstiziale: spacing e testo arbitrario,



14 P. Zumthor | 2000
Swiss Sound Pavilion

Eisenman afferma nuovamente il passaggio dal forming (processo che da forma) allo spacing (articolazione dei vuoti, assenze che hanno una densità).¹⁴

Quindi in questo passaggio dal processo che da forma alla creazione di luoghi, spingerà Eisenman a decifrare l'architettura come fosse un testo, «L'architettura come testo non risiede nella presenza estetica o funzionale dell'oggetto ma piuttosto in una condizione interstiziale, Perciò vi si può introdurre il tempo testuale per produrre un'architettura che dislochi non solo la memoria del tempo interiore ma tutti gli aspetti di presenza, origine, luogo, scala e così via». ¹⁵

La teorizzazione di un' "architettura come identità sospesa"¹⁶ spingerà Eisenman ad utilizzare come chiave di lettura della schizofrenia contemporanea una peculiare idea di testo. Un complesso passe-partout (o in-between) tra il codice architettonico e altri sistemi di segni ad esso paralleli (immagini, storia, filosofia, tecnologia), interagenti tramite un processo di deterritorializzazione del segno (secondo la definizione di Deleuze e Guattari) e riterritorializzazione in ambiti diversi da quello di appartenenza¹⁷.

In tale presupposto d'interdisciplinarietà, la qualità relazionale e la tonalità interstiziale implicita nella nozione di testo assunta da Eisenman, rende manifesta, come già nella sua precedente ricerca (vicina al post-strutturalismo americano della seconda metà degli anni Settanta), una volontà di rinuncia alla lingua e ai segni come luogo esclusivo, dove oggetti e corpi, lontano dalla propria presenza fisica, sono proiettati sullo stesso piano della realtà astratta, elevati a tracce di un movimento "derealizzante".

Nel tentativo di allontanarsi, continua la Cerrocchi, dai propri estenuanti giochi sperimentativi, Eisenman risponde allo storicismo post-moderno e al consumismo imperante, formulando un linguaggio de "l'architettura come seconda lingua"¹⁸ alla maniera di un "testo interstiziale" che "avvolge la realtà e ne è, allo stesso tempo, contenuto".

L'architetto americano rintraccia quindi nella *différance* derridiana, che ci invita a sostituire

un termine all'altro, non annullando la differenza, l'instabilità di *qualcosa tra*. Ecco che «La nozione di 'between' è il tentativo di suggerire il superamento della [...] polarità di valori che costituisce l'essenza della dialettica. [...] Non è qualcosa all'interno del sistema di valori, è 'fra' il sistema di valori: non lo rinnega, ma non lo afferma.»¹⁹

Eisenman vuole sovvertire l'ordine dialettico per cui gli edifici stanno come oggetti su uno sfondo e infatti afferma: «Qui c'è qualcosa che si potrebbe definire un'urbanistica della figura / figura: una combinazione di storia come fatto e di storia come fantasia, di edificio come fatto e di edificio come fantasia, una combinazione che mette in discussione, in un solo disegno, la contrapposizione tra forma e funzione»²⁰. Attraverso le figure interstiziali, l'immaginazione può in tal senso giocare liberamente, destabilizzando il tempo storico e l'ordine gerarchico sovrapposto alle cose, evidente nell'immediata relazione con l'immagine visuale genericamente resa in superficie.

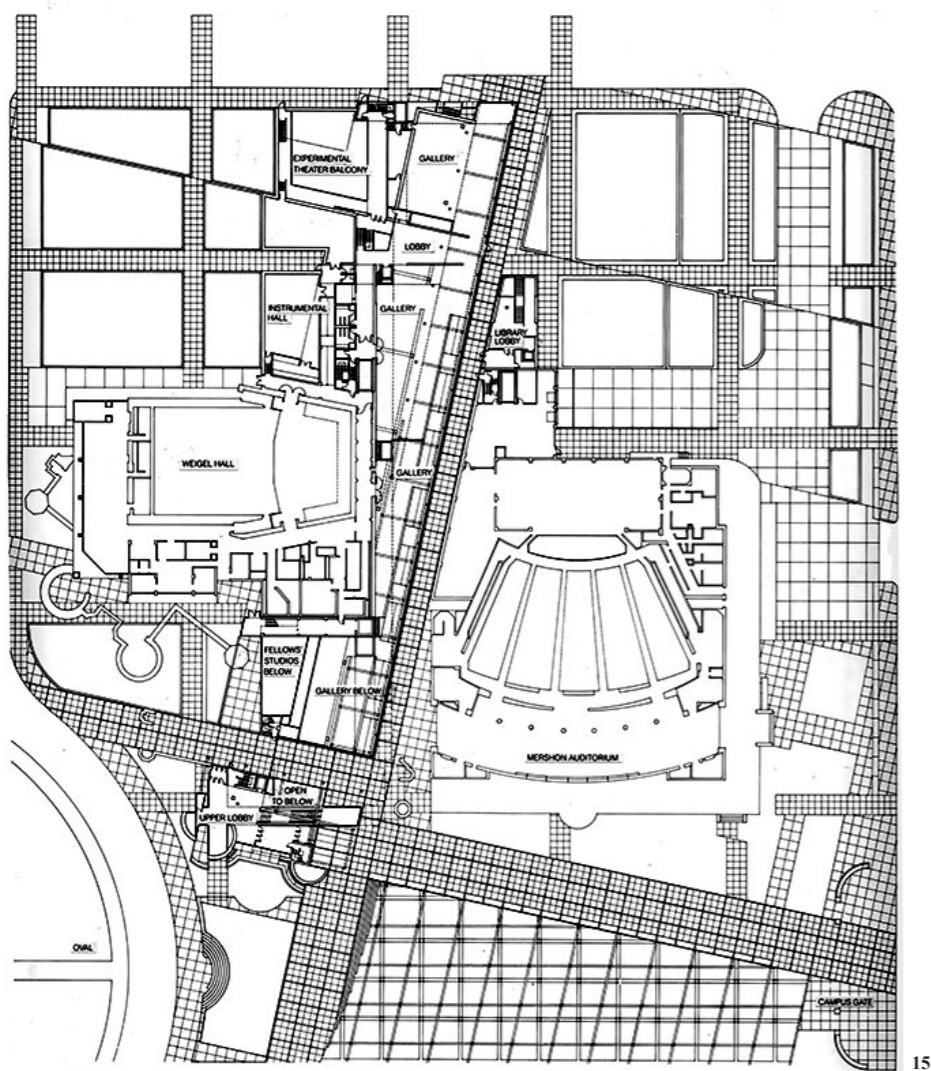
«Per esempio le opposizioni tradizionali tra struttura e decorazione, astrazione e figurazione, figura e sfondo, forma e funzione, possono essere annullate. L'architettura potrebbe intraprendere un'analisi sistematica dello spazio "interstiziale" tra queste categorie»²¹.

Il concetto di estraneità dell'architettura si traduce nell'analisi dei ritmi incompiuti e seriali degli spazi in-between. Eisenman stesso riconosce che tale intuizione deriva da una interpretazione

della spazialità derridiana²². Ma, a latere delle laboriose speculazioni di Eisenman sul pensiero derridiano, G. Teyssot descrive come l'in-between, sia «[...] non soltanto l'intervallo, lo spazio costruito tra due (secondo l'accezione corrente di spazialità - entre deux), bensì è lo spaziare (espacement), l'operazione o comunque il movimento dello scartamento (écartement), che è implicato nella disseminazione e nella differenza (différance). Questo movimento è inseparabile dal temporeggiamento - temporalizzazione (temporisation-temporalisation) e dai conflitti di forze che vi sono attivi: fa giocare insieme l'operazione del differire (ritardare) e quella del distinguere, dissociare»²³.

Giampaola Spirito evidenzia come per Daniel Libeskind l'in between sia metodo e spazio della architettura «è un lavoro tra le cose, in between, dove l'essere nel mezzo indica la non sistematicità dell'architettura, e dunque, anche la possibilità di rendere sistematico qualcosa che non lo è. È un agire ai margini, oltre i nessi deterministici tra teoria e pratica, oltre i confini della pratica architettonica, oltre ciò che è visibile e perciò razionalmente controllabile.»²⁴

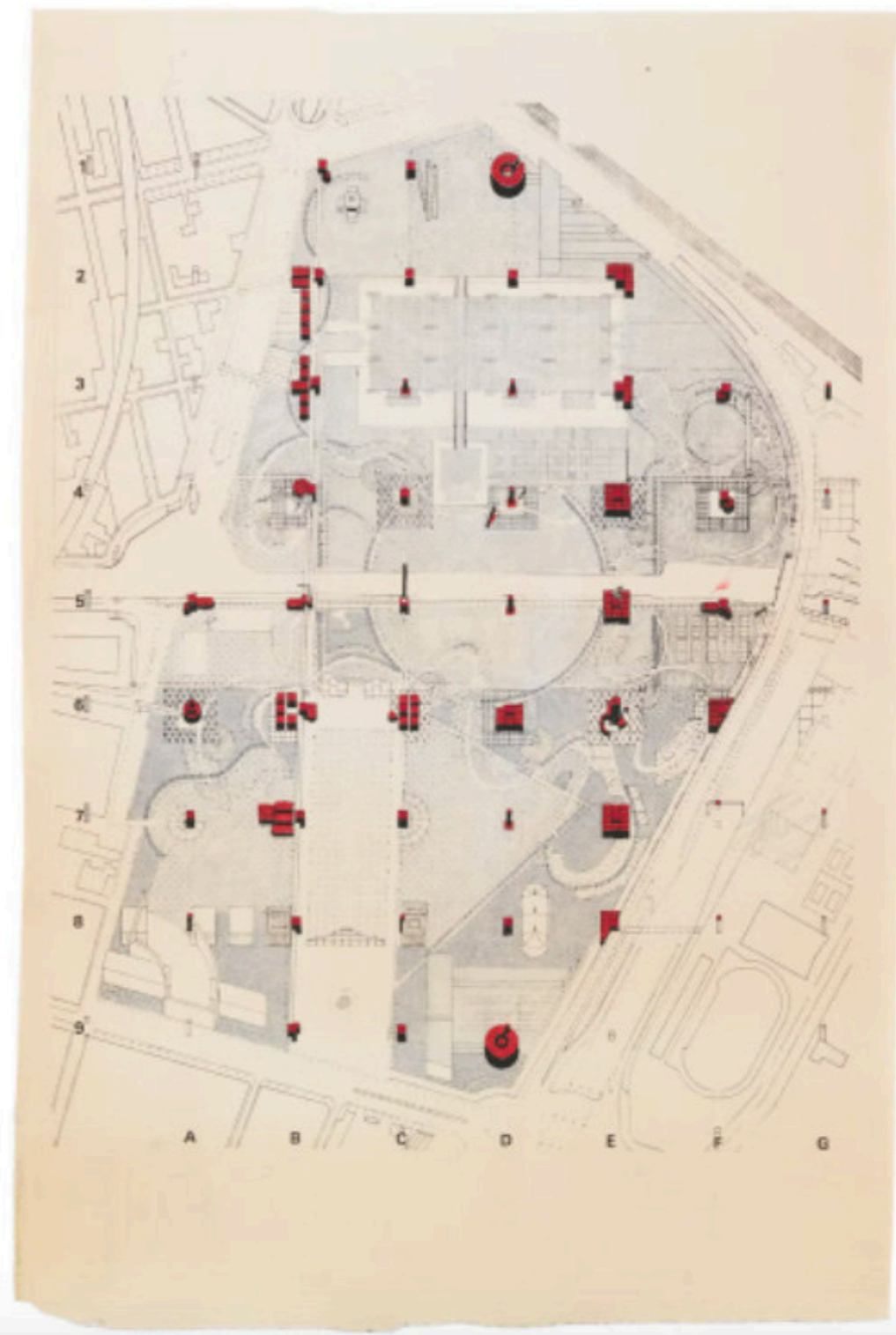
In between esprime, dunque, un concetto che si discosta dalla condizione tradizionale poiché molteplice, indeterminata, complessa e in fieri, nel quale il virtuale altera profondamente i caratteri peculiari del reale.



15

Diversamente da Eisenman, Tschumi ritiene la spaziatura, associata all'alterità, il che implica il concetto della non-necessità della sua architettura alla contingenza delle esperienze, alla sensualità del suggerire e del dissimulare: "raramente vi è piacere senza seduzione e illusione", così anche i concetti, come gli edifici e gli spazi della città, celati e continuamente rinviati ad ulteriori livelli di significato, divengono artifici della seduzione.

In un allusivo mascheramento, per Tschumi, l'architettura -messa sul piano del linguaggio suggerisce una condizione dell'inconscio intesa nell'accezione freudiana del frammento, come molteplicità dialettica di un processo.²⁵ «Frammenti di architettura (pezzi di muri, di stanze, di strade, di idee) sono tutto ciò che si può di fatto vedere. Questi frammenti sono come inizi privi



16

15 P. Eisenman | 1989
Wexner Center for Visual Arts and
Fine Arts Library
16 B. Tschumi | 1982-1998
Le Parc de la Villette, Parigi

di conclusione. C'è sempre una scissione tra i frammenti che sono reali e i frammenti che sono virtuali, tra la memoria e la fantasia. Queste scissioni non esistono se non come passaggio da un frammento all'altro. Sono dei collegamenti piuttosto che dei segni; delle tracce, qualcosa di in-tra [in-between]»²⁶.

La relazione che si stabilisce tra i frammenti, implicita nel “gioco della differenza” di Peter Eisenman, sposta il fuoco alla progettazione architettonica, come il linguaggio, al “gioco delle parti” (Daniel Libeskind), un insieme di pratiche afferenti ai campi d'esperienza più diversi.

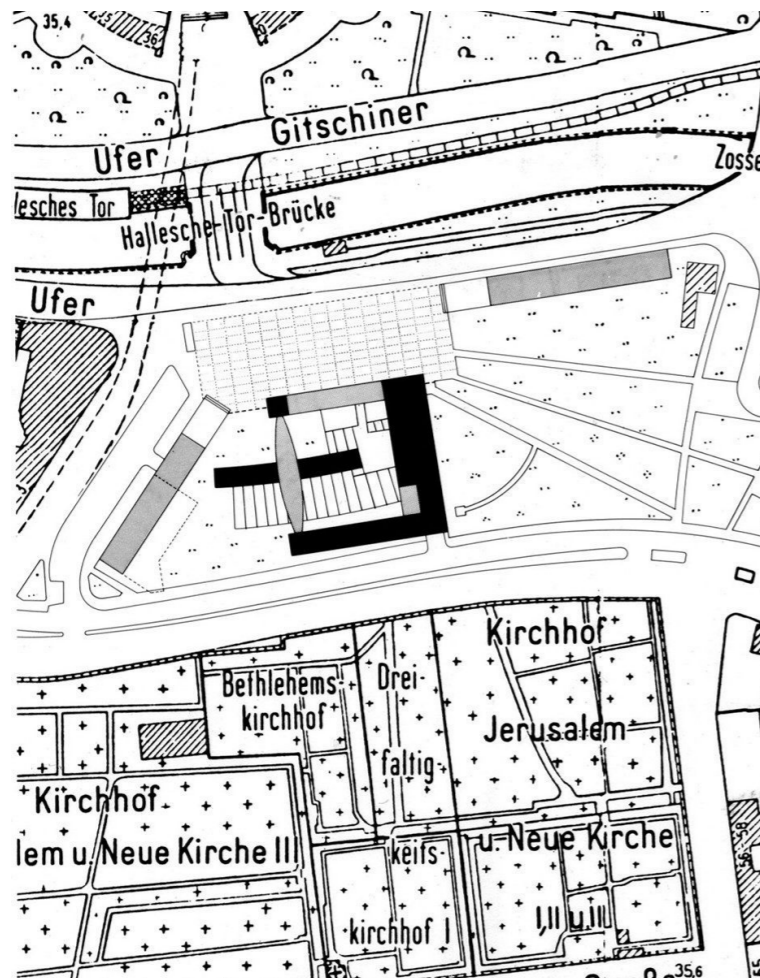
Bernard Tschumi delinea la cellula minima dell'architettura, per mezzo di associazioni, compenetrazioni e interscambi, programmaticamente labili e sovversivi, nella relazione stabilita tra Spazio, Movimento ed Evento. L'architetto, sovverte i rapporti gerarchici tra funzione, forma e valori sociali, scaturiti sotto molti punti di vista dalle pratiche situazioniste²⁷ sessantottine de les événements.

Tschumi mutua dal pensiero di Derrida²⁸ forzandolo, il concetto di “margine”, la strategia minima di un'intertestualità che sovverte i sistemi convenzionali e l'autonomia modernista, demolendo le convenzioni prefissate in un “import-export”²⁹ tra vari livelli di pensiero e diverse discipline (cinematografiche, grafiche, letterarie, psicoanalitiche ecc.).

La virtuale e concettuale orizzontalità dell'entre-deux, acquisisce la propria ‘materialità’ grazie all'esperienza dei corpi che ne definiscono la transitorietà e la pertinenza per mezzo delle

relazioni possibili. Lo spazio interstiziale, uno spazio piranesiano di resti, vuoti e marginalità, a cui si accede dalla strada tramite una enorme scalinata, diventa un luogo avverabile di fantasie: lo spazio dell'avvenimento e dell'inaspettato. Nell'estrema radicalità, per Tschumi: «Una tale proposta, astratta e concreta, deve prendere al più presto ‘materialità’ poiché l'architettura è prima di tutto la materializzazione del concetto. Bisogna poi far intervenire immediatamente anche la parte dell'evento, la parte dell'aleatorio, la parte dell'illusione: il tetto diviene il comune denominatore concettuale che permette proprio la ‘produzione’ del sogno e dell'invenzione»³⁰. Proprio in relazione alla matrice comune che pare emergere da tutte le narrazioni raccolte sino ad adesso, chiaramente con le dovute differenze e “opposizioni”, per cui il binomio città-civiltà risulta di primaria importanza nel discorso sull'in between, Bernardo Secchi esprime un concetto di in between legato alla società, alla civitas, affermando che: «La società contemporanea vive in between, in uno stato di perenne oscillazione tra differenti gradi di condivisione e questa continua oscillazione dei termini e dei limiti della condivisione di comportamenti, di pratiche e di spazi, di valori e di immaginari sembra a me implicare un ripensamento generale del progetto della città.»³¹

Secchi concentra le sue riflessioni sui nessi, o in-between appunto, che legano spazio, società e progetto urbano e le riflette sul disegno della città che prefigura la forma urbana, gli abachi, le



17 S. Holl | 1988
Ampliamento della "Amerika
gedenkbibliothek"

caratteristiche tipo-morfologiche della forma urbana da progettare o recuperare. L'intenzione è quella di declinare il progetto urbano in forme e dispositivi capaci di lavorare sui nessi fra spazio, società e progetto, e di interpretare questi rapporti in modo specifico.

Tra gli studi più recenti sull'in-between, V. Farina, attraverso l'indagine di alcuni selezionati esempi progettuali (Steven Holl, Carme Pinòs, FOA, ecc) ricorre alla definizione di una strategia in-between in grado di «[...] creare situazioni in cui a prevalere è non già l'oggetto della trasformazione nella sua compiuta determinazione, ma ciò che è tra gli oggetti, tra i frammenti di realtà, ovvero il campo di relazioni mutevoli che legano l'oggetto 'rizomaticamente' da una parte all'ambiente e dall'altra all'uomo. L'In-between -che diventa qui l'evoluzione del concetto già noto in architettura - genera lo spazio di relazione non soltanto tra oggetti architettonici, ma

anche tra processi, producendo lo spazio del divenire, della virtualità»³².

G. Spirito riconosce, invece, l'in-between come concetto interpretativo e strumento conoscitivo per comprendere realtà intermedie. Sono ricercate due forme di spazi, i buchi e gli interstizi, sia come nuove figure dell'attuale disegno metropolitano, sia attraverso una forma di 'inventario' dell'architettura contemporanea. «Un numero così vasto di progetti e di opere» prese in considerazione dall'autrice, le permette «[...] di affermare che è in atto una nuova tendenza nell'architettura [...] che fa sì che l'organismo architettonico [...] si trasformi, a seconda delle due forme prese in esame», in un organismo frammentario composto di parti o «[...] in un organismo poroso, aperto, in cui i buchi, [...] per la loro articolazione plastica, i loro dispositivi e le materie prelevate dal luogo divengono emozionali, fenomenologici, affettivi»³³.

Note

- 1 Hertzberger H., *Lessons for students in architecture*, 010 Publisher, Rotterdam 1991. Tr. it. *Lezioni di architettura*, a cura di M. Furnari, Laterza, Roma-Bari 1996.
- 2 Cerrocchi D., *Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza*, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma
- 3 Hertzberger H., Michele Funari, a cura di, *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 172.
- 4 Ibidem, p. 172
- 5 Discorso tenuto da Aldo Van Eyck all'ultimo Congresso CIAM, Otterlo 1959.

6 Teyssot G., Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità, in «Casabella» n. 681, settembre 2000, pag. 33; si può notare che «[...] in inglese between comprende il termine twain (entrambi), che a sua volta si ricollega a twin (gemelli) e a two. Il between è il segno dello spazio che inerisce alla differenza, spazio che contemporaneamente 'separa' e 'tende verso'».

7 Ginex G., Aldo Van Eick. L'enigma della forma - Testo & Immagine, 2002

8 Lefavre L., Puer Ludens-Playgrounds, Amsterdam 1947-61, «Lotus international» n. 124, giugno 2005, p. 72-85.

9 Ibidem, p. 77

10 Cerrocchi D., Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma.

11 Loytard J. F., La condizione postmoderna, Feltrinelli, Milano 1981; con la condizione postmoderna (1979) dagli anni Cinquanta, si assiste, nella nostra 'industria culturale', ad uno smantellamento delle 'grandi narrazioni' metafisiche (marxismo, idealismo hegeliano, positivismo, metafisiche di carattere religioso) in relazione allo «[...] stato della cultura dopo le trasformazioni subite dai giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dal XIX secolo».

12 Pica Ciamarra M., APOLOGIA DEL (NON) COSTRUITO Convegno internazionale "Interni urbani" - Camerino, Palazzo Ducale 2004, pp. 1-9

13 Ibidem, pp. 1-5

14 Spirito G., In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi, Quodlibet Studio, 2015, pp. 30-31

15 Eisenman P., Architecture as a Second Language: the Texts of Between, 1988, pp. 356-357

16 Nella seconda edizione del "Festival della Filosofia", tenutosi all'Auditorium parco della musica di Roma, nel tentativo di una lettura dei "Confini", leitmotiv della rassegna, tra le varie lectio magistralis e tavole rotonde si è indagato sui margini del pensiero filosofico, scientifico, religioso, politico, sociologico, tecnologico, con sconfinamenti attigui nella letteratura, nel cinema e anche nell'arte e nell'architettura.

La nozione stessa dei confini, sempre meno riconoscibili e tuttavia sempre più determinanti, porta, in effetti, a chiederci in che modo la disciplina architettonica possa ancora porsi in modo strategico nella realtà. In particolare, si è discusso sul non-luogo, sull'estensione di nuovi fenomeni di urbanizzazione, e su: l'Architettura come identità sospesa.

Peter Eisenman e la Filosofia. In tal senso, l'opera di Eisenman, avvalendosi di raffinati strumenti concettuali, anche eccessivamente complessi, appare, senz'altro sul piano del pensiero critico, paradigmatica ad una definizione dei confini, o più opportunamente dei limiti, esistenti 'tra' la teoria filosofica (ma anche

quella letteraria, matematica, scientifica) e la pratica architettonica. [in Cerrocchi D., Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma]

17 Ibidem

18 Eisenman P., Architettura come seconda lingua: i testi del between, in: Peter Eisenman. Opere e progetti, op. cit., pp. 206-210.

19 Eisenman P., Ghersi F., a cura di, Nove argomenti per Peter Eisenman, in «Controspazio» n. 1, gennaio-febbraio 1992, p. 13.

20 Eisenman P., L'opera totale come sistema aperto, op. cit. p. 24.

21 Eisenman P., Blue Line Text, Architectural Design, 58, 1988, p.366.

22 Cerrocchi D., Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma

23 Teyssot G., Osservazioni ai margini del dibattito tra Alexander e Eisenman, «Lotus international» n. 40, 1983, p. 70.

24 Libeskind D., Line of Fire, in Id., The Space of Encounter, Thames & Hudson, London, 2001, p.12, trad. G. Spirito.

25 Cerrocchi D., Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma

26 Tschumi B., Il piacere dell'architettura, in: Bernard Tschumi, Ruben Baiocco e Giovanni Damiani, a cura di, Architettura e digiunzione, Pendragon, Bologna 2005, p. 78.

27 Tschumi B., Introduzione, in Architettura e digiunzione, op. cit., p. 11;

28 Derrida J., Margini della filosofia, Torino Einaudi (2) 1998.

29 Tschumi B., Introduzione, in Architettura e digiunzione, op. cit., p. 19.

Tschumi descrive questa operazione come ciò «[...] che dalle altre discipline viene importato nell'architettura e quello che da essa viene esportato in altre aree di conoscenza». Questo concetto fondativo della sua ricerca «[...] favorisce, ancora, digiunzioni, trasgressioni, contaminazioni da un campo, da un territorio all'altro, che poi, a loro volta vengono riassorbite, recuperate, integrate»

30 Tschumi B., Entretien Bartomeu Mari et Bernard Tschumi, Paris 1993, in: Cerrocchi D., Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma

31 Secchi B., In between, Diario03, Planum, 2002[<http://www.planum.net/diario-03-in-between-bernardo-secchi>]

32 Farina V., In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile, Franco Angeli, Milano, 2006

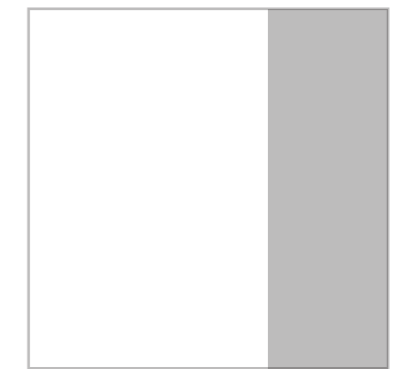
33 Gianpaola Spirito, invece, nella sua tesi di dottorato, Buchi e interstizi, forme dello spazio intermedio nell'architettura contemporanea (non pubblicata) in Farina V., In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile, Franco Angeli, Milano, 2006.



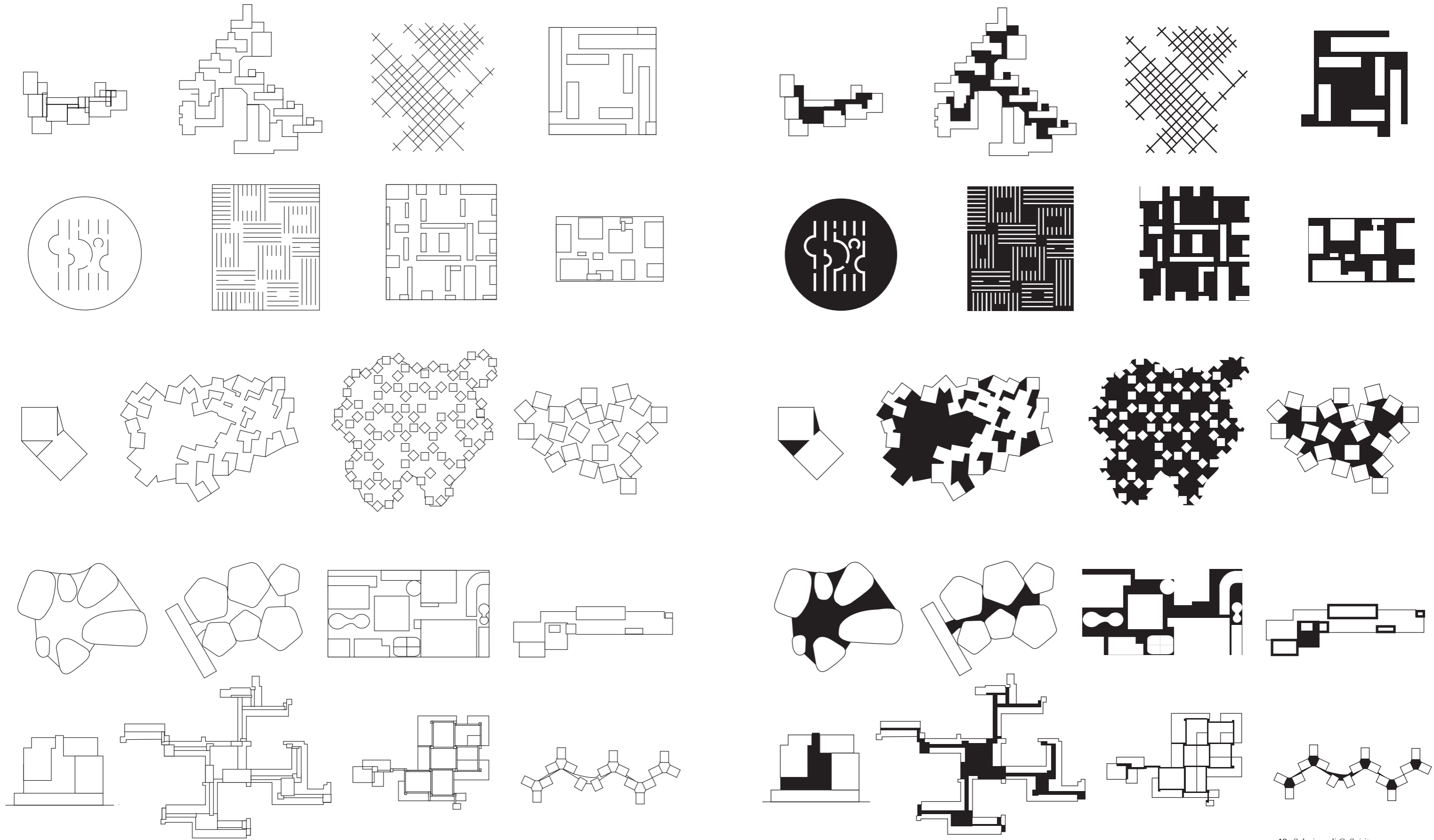
Forme dell'intervallo



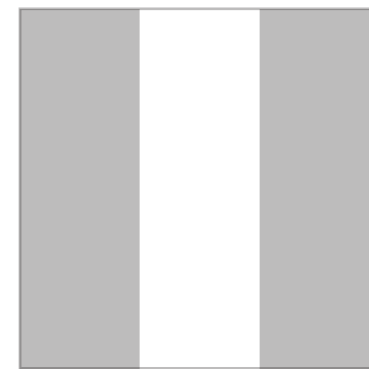
Forme della distanza



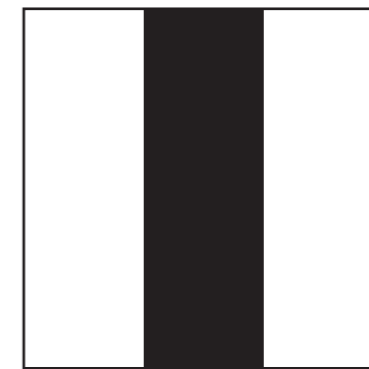
Forme dell'interstizio



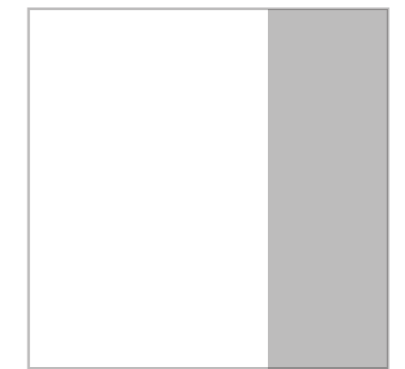
18 Selezione di G. Spirito.
Abaco forme degli intervalli.



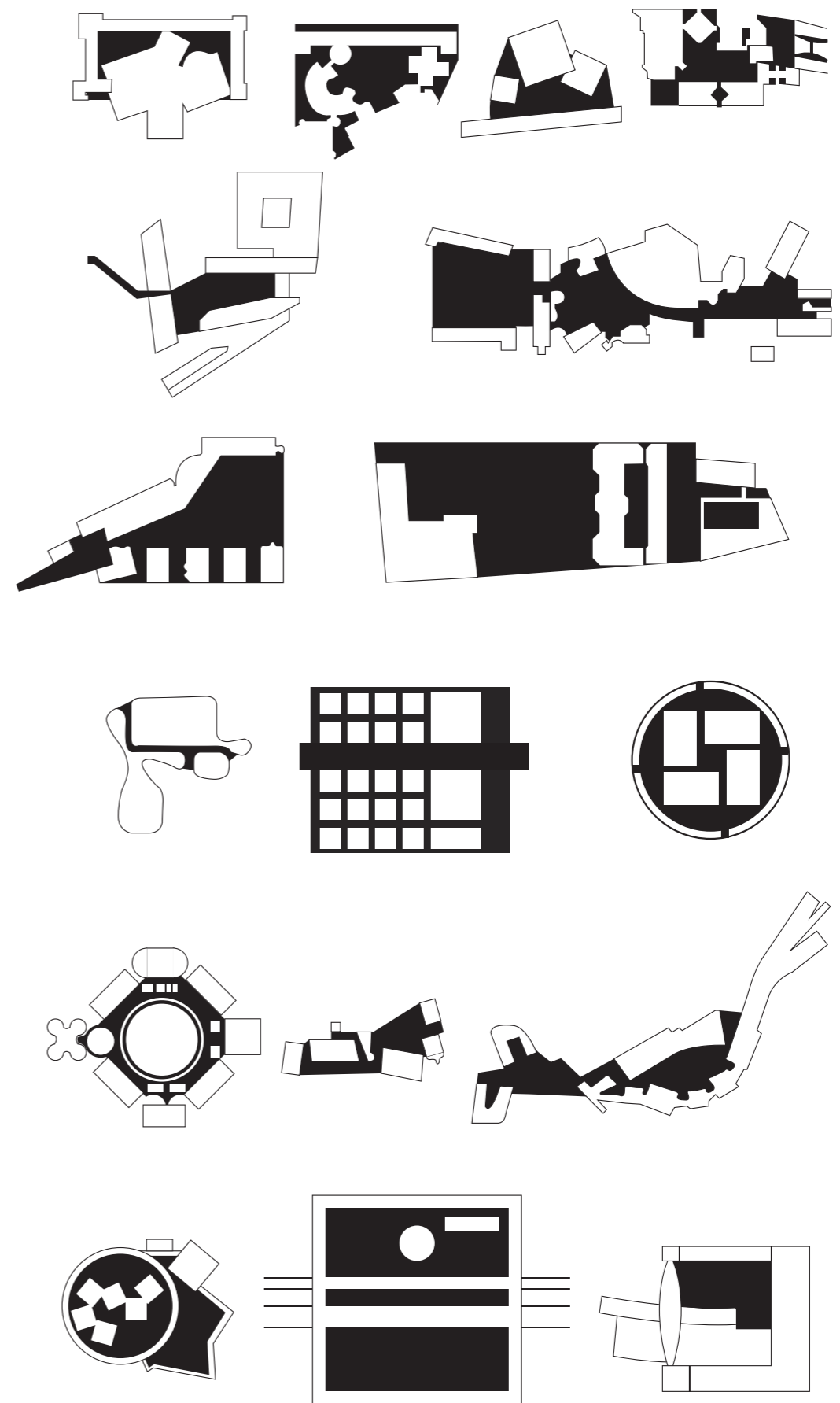
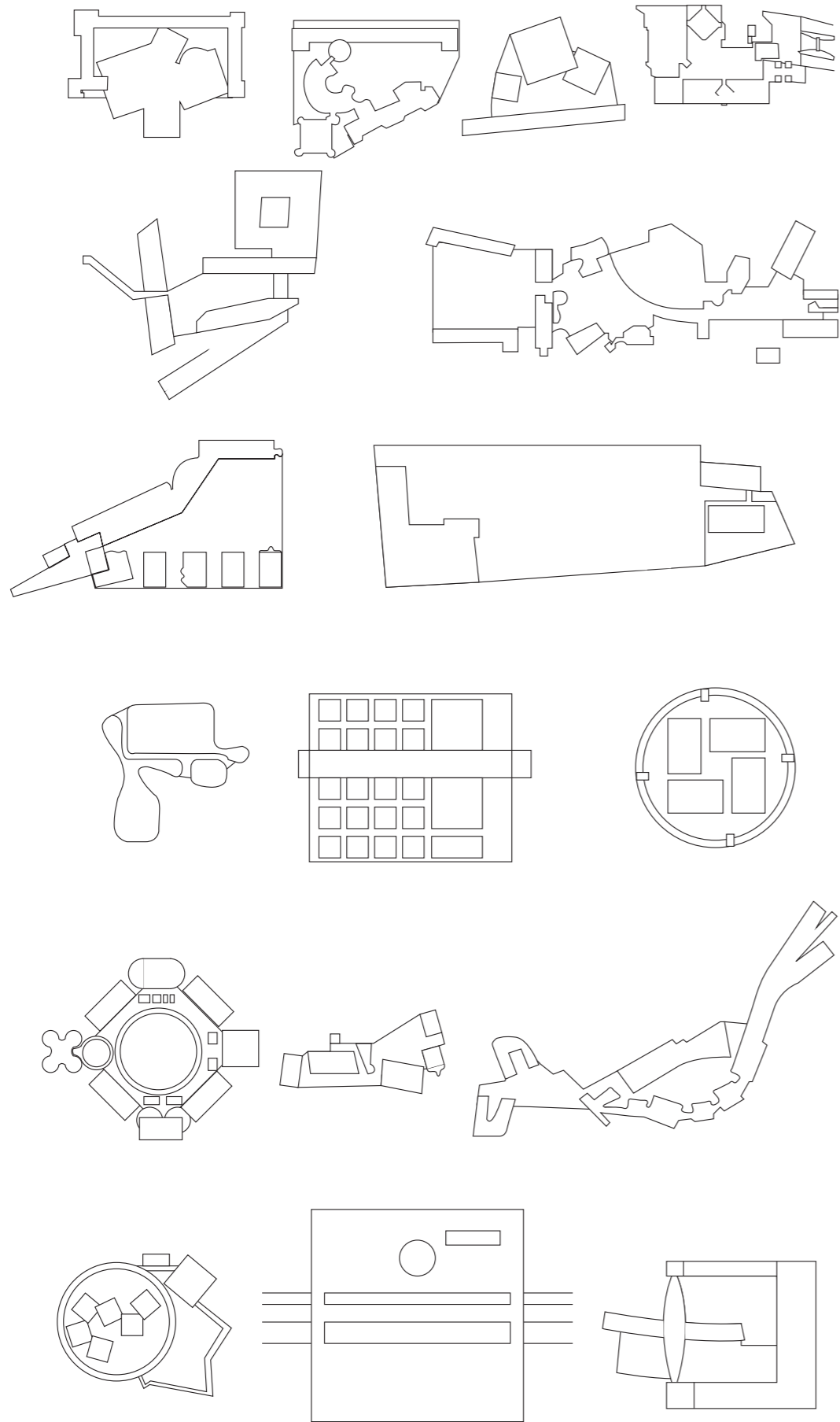
Forme dell'intervallo



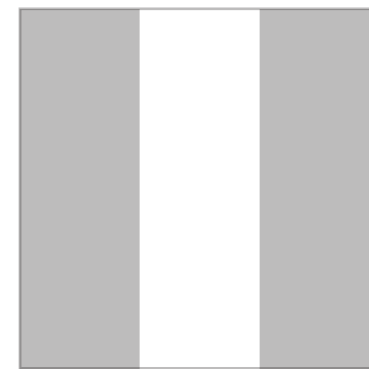
Forme della distanza



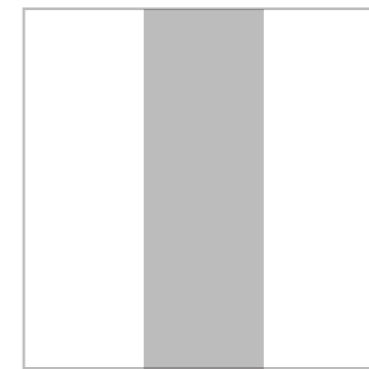
Forme dell'interstizio



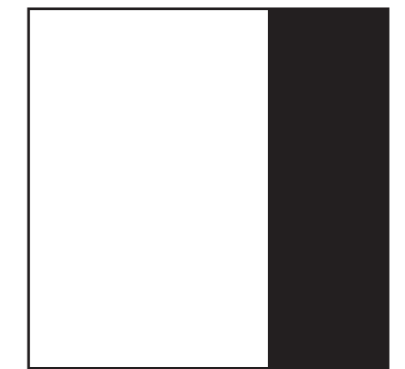
19 Selezione di G. Spirito.
Abaco forme delle distanze.



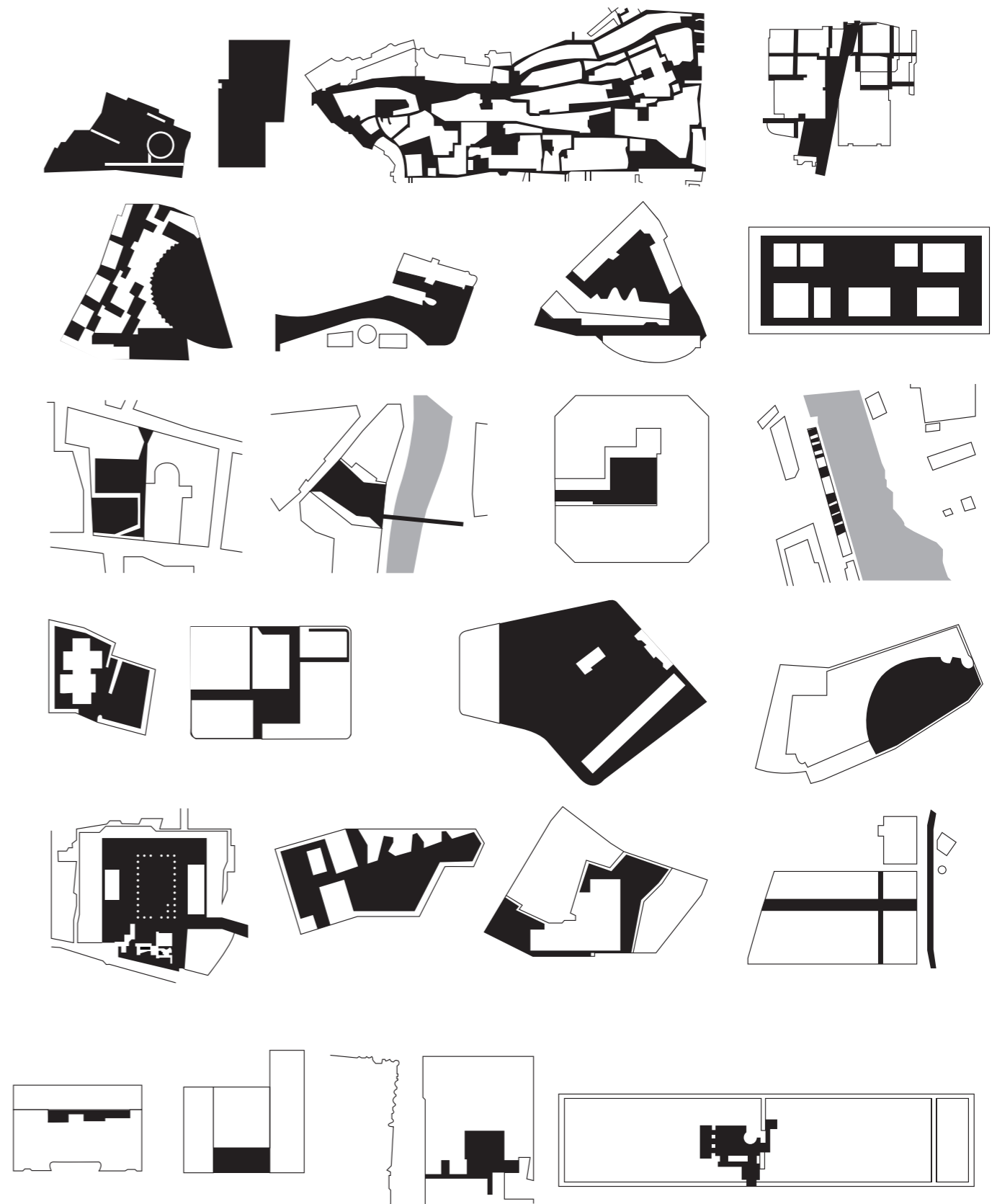
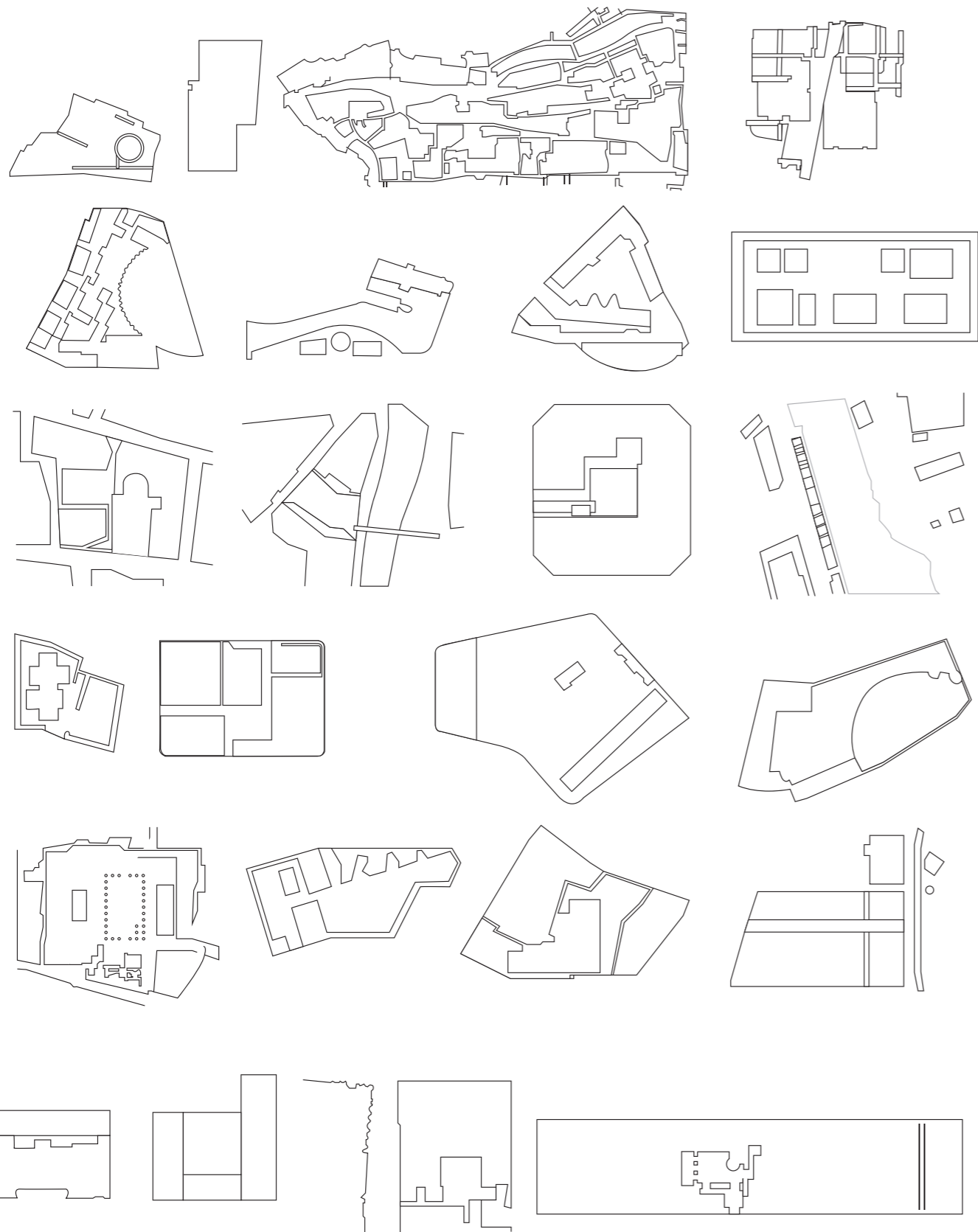
Forme dell'intervallo



Forme della distanza



Forme dell'interstizio



20 Selezione di G. Spirito.
Abaco forme dell'interstizio.



21 Pasolini gioca a calcio nella periferia romana, durante le riprese del film.
 22 Jean-Luc Godard | 1967
 Frame del film *Due, tre cose che so di lei*.
 23 Matteo Garrone | 2018
 Frame del film *Dogman*.



«Non vi è dubbio che la forma della città che ci è stata trasmessa dalla storia dei secoli dell'urbanistica industriale e che a sua volta affondava le sue radici in organizzazioni urbane molto più antiche si sta trasfigurando radicalmente per di più in forme contraddittorie rispetto all'idea di città che ci è familiare»¹.

Diverse espressioni artistiche hanno concorso nel dare una propria visione del vuoto all'interno dell'economia della città contemporanea. Il disegno ha avuto un ruolo privilegiato, in quanto capace di fornire un dato oggettivo e scientifico di ciò che va a rappresentare, ma altre forme d'arte, quale la fotografia e il cinema, sono state ugualmente in grado di restituire oltre che la rappresentazione, anche il sentimento che ogni società ha vissuto rispetto alla città del proprio tempo.

Quando si parla di vuoto urbano si fa riferimento indiscriminatamente a qualsiasi porzione di questa città “contraddittoria”, che presenti delle interruzioni all'interno della propria trama urbana.

Nell'evoluzione dello spazio vuoto all'interno della città si è passati dallo spazio geometrico tipico della città antica, allo spazio aperto complesso, dato dalla piazza in epoca medievale, all'epoca rinascimentale ove lo spazio di rappresentanza risultava

rigorosamente costruito.²

In questo iter temporale il tema del vuoto è stato trattato quasi esclusivamente facendo riferimento alla città consolidata e compatta. Col passare del tempo ed in seguito ai processi di densificazione e saturazione del tessuto urbano, tipici del secolo scorso, si è spostato l'interesse dalla città compatta e centralizzata a quella “metropolizzazione metastatica”, a cui fa riferimento Ascher già nel 1995, ossia allo sviluppo di “cellule di città” in territori non continui, né metropolitani.

Paola Viganò, nel teorizzare la “Reverse City”, quale “filone e una tradizione di riflessione sulla città che la concettualizzano nei termini di inversione dei rapporti tra pieno e vuoto”, parte proprio dalle tavole a corredo al Plan Voisin di Le Corbusier, all'interno del progetto per la Ville Radieuse (fig. 1) degli anni '20 del secolo scorso. Le Corbusier, infatti, «costruisce una sequenza che mostra il mutare delle proporzioni dello spazio aperto e dell'edificato nel passaggio dalla città antica a quella contemporanea»³, dando una rappresentazione dei pieni e dei vuoti che rendono l'idea del rovesciamento avvenuto.

Il Razionalismo, dunque, ha messo in evidenza l'indeterminatezza di una città moderna sempre più diradata e rarefatta, in cui il disvelarsi della potenza dell'architettura avveniva

proprio al perdersi di materialità e peso della città stessa. Paola Viganò racconta anche del passaggio da space occupier a space a definir e di come esso appaia certamente «più complesso in una città che si è trasformata da solido continuo in vuoto continuo»⁴. A metà degli anni '90, L. Lerup pubblica Stim & Dross facendo riferimento al paesaggio urbano come holey plane, un piano poroso, caratterizzato da vuoti che sono aree in perenne conflitto, luoghi di frizione nei quali vi è una sovrapposizione incontrollata dei sistemi naturali e infrastrutturali. Lerup dà una lettura della città quale organismo dinamico, vivente, definito da paesaggi che l'uomo costruisce per svolgere diversi usi e paesaggi residuali, scartati, inadatti alla vita umana⁵.

Contemporaneamente, Ignasi de Solà-Morales racconta di questi spazi, concettualizzando il "terrain vague", definendoli come "spazi altri" per cui l'arte contemporanea lotta, nel tentativo di preservarli e trasmetterli nella vera essenza. Ignasi de Solà-Morales sviluppa il concetto di Terrain Vague⁶, prendendolo il prestito dall'origine francese i termini "terrain", in riferimento ad appezzamenti edificabili e vaste aree, ma anche "all'idea fisica di una porzione di terreno nella sua condizione di attesa" e vague che possiede una doppia radice latina quella di "vacuus", ossia vuoto, non occupato, abbandonato, ma anche libero e disponibile e quella di vagus, nelle accezioni di indeterminato,

impreciso. Possiede anche una radice tedesca "vagr-wogue" in movimento, instabile, oscillante, fluttuante.

I Terrain Vague sono spazi interni alla città ma estranei ai suoi usi quotidiani, marginali, in disuso, abbandonati perché compresi tra due infrastrutture, ai confini di complessi residenziali o in zone dall'accesso limitato⁷.

Nel descrivere questi "spazi vuoti, in attesa, imprecisi e fluttuanti" fa un preciso riferimento alla rappresentazione che "i registi, i fotografi, gli artisti della performance istantanea" restituiscono, confortati dall'immagine di città-margine, che sa offrire "un'identità abusiva, un'omogeneità opprimente e una libertà sotto controllo" (Traduzione personale).

Solà-Morales ritrova nell'atto della fotografia dei terrain vague di artisti quali Man Ray, John Davies, David Plowden, Thomas Struth, Jannes Linders, Manolo Laguillo, Olivio Barbieri, un modo poco innocente di catturare le immagini, capace di captare "la condizione interna alla città di questi spazi, ma allo stesso tempo quella esterna del suo uso quotidiano". Il tema del terrain vague si intreccia, dunque, anche con la speculazione filosofica di Odo Marquand, il quale tratta della situazione contemporanea come "l'epoca dell'estraneità rispetto al mondo", quindi estraneità dell'individuo al mondo,

alla città e a sé stesso. Solà-Morales ritiene a questo proposito, che «L'entusiasmo per questi spazi vuoti, in attesa, imprecisi, fluttuanti è, in chiave urbana, la risposta alla nostra estraneità al mondo, alla nostra città a noi stessi»⁸.

Vuoto, pertanto, nella concezione contemporanea va inteso come assenza ma anche come promessa, come incontro, come spazio del possibile e aspettativa.

Rispetto al terrain vague, quindi, è condizione necessaria capire la potenzialità che lo stesso detiene all'interno del ridisegno del tessuto urbano o nel riequilibrio delle funzioni sociali e a questo proposito, Alan Berger, utilizzando il concetto introdotto dai paleontologi Stephen J. Gould ed Elisabeth S. Vrba nel 1982, si rifà metaforicamente al processo evolutivo dell'exaptation⁹, astraendolo dal campo della biologia.

Così come gli organismi, infatti, sono in grado di riadattare in modo opportunistico strutture già esistenti per funzioni diverse, allo stesso modo parti di città "ammaccate" possono adeguarsi a nuovi utilizzi partecipando, dunque, ai meccanismi evolutivi della città.

Da qui trae incipit la sua ricerca sui drosscape, ossia quegli spazi interstiziali, in attesa, frutto dell'espansione incontrollata tipica dello sprawl della città contemporanea o conseguenza della dismissione di aree industriali non più produttive in termini

economici perché ormai obsolete, che subiscono «un cambiamento non materiale ma cognitivo, prodotto da spostamenti nella tecnologia, nella domanda o nell'offerta. (...) L'abbandono genera scarto».¹⁰

G. Spirito sintetizza in tal maniera le categorie individuate da Berger:

- Waste landscapes of Dwelling sono i vuoti degli insediamenti residenziali, prodotti soprattutto all'interno e all'esterno di quelli che assumono la forma di enclave.
- Waste landscapes of Transition sono le aree deposito, i parcheggi, i nodi di scambio progettati e costruiti per essere temporanei; ma anche i magazzini, i mall e gli stadi: edifici di grandi dimensioni circondati da parcheggi e infrastrutture;
- Waste landscapes of Infrastructure sono i paesaggi connessi con sistemi infrastrutturali di vario genere;
- Waste landscapes of Obsolescence sono le aree adibite a ospitare i rifiuti prodotti dalle residenze, dal commercio, dall'agricoltura, dall'attività mineraria e da altri tipi di industrie;
- Waste landscapes of Exchange sono i centri commerciali abbandonati;
- Waste landscapes of Contamination sono le aree contaminate da attività militari

(le basi, i campi di addestramento e gli aeroporti militari, i depositi munizioni) e da attività minerarie, petrolifere e chimiche.

Gli spazi, così tassonomizzati da Berger, rispondono sia al concetto di *vuoto utile* e costruito che però ha perso di significato a causa dei cambi di uso che si succedono nella città contemporanea, ma anche al concetto di vuoto di spazio, o risultanza di tessuto urbano e quindi *vuoto di significato* in cerca di una nuova identità.

A distanza di circa 60 anni rispetto a “Gioventù nuda” di Marcel Carné, questi luoghi dell’assenza continuano ad attrarre la filmografia neorealista contemporanea d’autore, nella quale troviamo la rappresentazione del ritratto di spazi vuoti, di brandelli di periferia italiana, negletta e abbandonata, fatta di riproduzioni seriali di ambienti architettonici esterni, anonimato e decadenza.

È il caso dell’ultimo lavoro cinematografico di Matteo Garrone, *Dogman*, nel quale ritroviamo esattamente la medesima condizione per cui il racconto di questa periferia anonima, informe, senza inizio né fine è reso dalle inquadrature su campo lungo, protrate per diversi secondi, tanto da restituire quel senso di straniamento tipico delle aree marginali, quasi di scarto della città contemporanea. Il protagonista stesso, mite, dolce, ha una sua innocenza quasi un moderno Buster Keaton che rimane umano fino

alla fine, che sviluppa un forte legame «...con la comunità, perché questa è una storia che si sviluppa all’interno di un villaggio, in una sorta di luogo di frontiera che richiama certe atmosfere western, dove il villaggio rappresenta una metafora della società contemporanea. È importante perché è un luogo dove tutti si conoscono. [...] Non poteva essere una storia ambientata in una metropoli, ma doveva essere un luogo dove il rapporto fosse vivo, caldo» (“La Repubblica” – intervista a Matteo Garrone).

Vi è dunque un tentativo di superare i nonluoghi delineati da Augè, e quella “etnologia della solitudine”, al quale lo stesso ci ha introdotti con il suo testo, provando a restituire una dignità di luoghi antropologici a questi spazi, che risultano, invece, fortemente vissuti, abitati, umanizzati.

Luoghi sicuramente caratterizzati ancora dallo spaesamento, dalla mercificazione e dalla massificazione, prodotto di un’assenza, ma che acquistano una identità nuova, garante di senso e strumento compositivo che “funziona anche da stimolatore sensoriale”¹¹ (Espuelas, 1999).

Queste sono modalità metodologicamente, storicamente differenziate di produrre città, ma capaci di rendere comunque bene la complessità dei tessuti che la

compongono. Laddove i confini della *urbs* moderna divengono impalpabili e si afferma l'indeterminatezza dell'architettura, non più come oggetto, ma come cornice di relazioni attive e potenziali»¹², la *civitas* pone le basi per la nascita dei luoghi urbani. Il vuoto urbano, allora, visto nella sua accezione positiva è un luogo al pari del pieno, e rappresenta la città nella sua parte di "opera aperta" e allo stesso tempo lascia presagire l'idea di città come progetto, in cerca di una soluzione univoca per far fronte alla molteplicità della metropoli.

«Se Armilla sia così perché demolita, se ci sia dietro un incantesimo o solo un capriccio, io lo ignoro. Fatto sta che non ha muri, né soffitti, né pavimenti: non ha nulla che la faccia sembrare una città »¹³.

Note

- 1 Martinoni, G., 1990, "La población de la nueva morfología social metropolitana. Reflexiones a partir del caso italiano". in Borja, J., Castells, M., Dorado, M. e Quintana, I. (coords.), *Las grandes ciudades en la década de los noventa*. Madrid, Sistema, pagg. 65-139
- 2 Morelli, E., 2017, *Spazi aperti urbani*, in *Piccoli spazi urbani. Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociale*, Liguori Editore.
- 3 Viganò P., *La città elementare*, Skira, 1999, p. 127
- 4 *Ibidem*, p. 27
- 5 Lerup, Lars. "Stim & Dross: Rethinking the Metropolis." *Assemblage*, no. 25, 1994, pp. 82-101.
- 6 Solà-Morales I., *Terrain Vague* in C. Davison, a cura di, *Anyplace*, MIT Press, 1995, pagg. 118-123.
- 7 Spirito, G., 2016, in *Re-Cycle Italy*, *Dai Drosscape di Alan Berger a quelli della coda della cometa*, Aracne Editrice.
- 8 Solà-Morales I., 1995, *Terrain Vague* in C. Davison, a cura di, *Anyplace*, MIT Press, 1995, pagg. 118-123.
- 9 Gould Stephen J., Vrba Elisabeth S., *Exaptation*, 2002, *Il bricolage dell'evoluzione*, Telmo Pievani (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 2008. (Ed. Originale: Gould Stephen J., Vrba Elisabeth S., *The structure of evolutionary theory*, Belknap Press, Cambridge.
- 10 K. Lynch, *Deperire. Rifiuto e spreco*, cit., p. 203 e pp. 205-206.
- 11 Espuelas, F., *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, 1999
- 12 Navarra, M., *Le città di Robert Adam*, LetteraVentidue, 2018
- 13 Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1993, p.49

II.1 | Mediterraneo. Un gioco di sponde.

Lo spazio mediterraneo ha una storia ricca, fluttuante ed estremamente feconda. Ed è al tempo stesso zona di pace, di incontro e di concatenamento, ma anche spazio di confronto, storicamente dominato da guerre e imperi e da una commistione di popoli, di culture e di frantumazioni multiple. Il Mediterraneo di oggi è il risultato di questa storia dalle molteplici sfaccettature e dalle molteplici sfumature.

La cultura mediterranea riflette il suo carattere nella città, definita da una molteplicità di aspetti peculiari ed eterogenei. In tal senso, ci si è riferiti a due casi di studio specifici dell'Europa mediterranea e del Maghreb, capaci di comprendere gli elementi patrimoniali, geografici, morfologici, economici, sociali, politici e culturali, rinunciando a una visione stereotipata del «mito mediterraneo»¹.

Un discorso sulle città che si affacciano sul bacino mediterraneo rimanda indiscutibilmente alla ricerca di un concetto di mediterraneità che, non si adagi su considerazioni di carattere mitologico, romantico o addirittura vernacolare², tali per cui ad inizio novecento si affermò nella cultura europea il cosiddetto “mito mediterraneo”, che influenzò il dibattito artistico, letterario, ma soprattutto architettonico. Nella definizione della città mediterranea, invece, è da individuare, un ‘codex’ fatto di sporadiche costanti e molte peculiarità, giacché la variegata frammentarietà del

carattere delle molteplici città rendono impossibile la determinazione di un 'archetipo mediterraneo urbano'. Parimenti complicato risulta la definizione di un unico modello, pertanto sarebbe preferibile un'analisi in favore di una serie di tipologie, che 'tengano insieme' tutta una serie di elementi geografici, morfologici, economici, sociali, politici e culturali, rinunciando una volta per tutte alla velleità del *mito mediterraneo*.

Da un punto di vista geografico, esaminando il bacino idrografico del Mediterraneo e soprattutto l'area biogeografica dell'ulivo, è possibile ritenere che vi siano delle coincidenze tra gli elementi ambientali nell'intervallo compreso tra la linea di costa e i duecento metri nell'entroterra.

si può ritenere che vi siano elementi ambientali affini per uno spessore oscillante tra i 100 e i 200 km dalla linea di costa, ma dal punto di vista delle risorse umane appare molto stimolante la visione braudeliana di un 'Grande Mediterraneo' dai confini sfocati, non determinato dal clima ma dagli uomini, «... non fermati da nessun limite, e che supera tutte le barriere»³. La circolazione di queste risorse umane, così come quelle di beni tangibili e immateriali, disegna attorno al Mediterraneo frontiere concentriche, fino a poter parlare di cento frontiere. Secondo G. Pace, l'opulenza delle risorse, le peculiarità ambientali, e la commistione di tale civiltà con le altre con cui entra in

contatto, hanno favorito nel tempo la tessitura di relazioni economico-politiche, che trova il suo spazio nella struttura urbana tanto forte da estendersi alle regioni interne, e ad una continua ibridazione di tecniche⁴.

«L'ordine del discorso, parlando di architettura mediterranea, è una forma di narrativa»⁵. Una formulazione linguistica e visiva la cui genealogia, secondo L. Miodini, è stata oggetto di discussione nel dibattito critico contemporaneo⁶. Autori e autrici che in tutti i campi del sapere si sono interrogati sulle più varie e talora discordanti e ambigue nozioni di Mediterraneo, hanno certamente fatto riferimento ai contributi teorici di Fernand Braudel⁷, Predrag Matvejevic⁸ e David Abulafia⁹. Lo *spazio mediterraneo* è stato interpretato su due piani, uno storico-empirico e uno simbolico-iniziatico¹⁰. Entrambi i piani, però, non si configurano come entità separate, ma la commistione di mitologia e racconti onirici da luogo ad un campo in cui non si ha una cosciente percezione di ciò che è reale e ciò che è immaginario.

La definizione di Fernand Braudel - «Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non è una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre», sottolinea la complessità e la poliedricità di quest'area geografica, che ha un valore ontologico forte

e una interezza esistenziale per cui non è, semplicemente, una “regione d’Europa”, ma il risultato da una costruzione storica, che favorisce la complessità e prende in conto la diversità.¹¹

Il Mediterraneo da un punto di vista cartografico, e quindi volendo cogliere visivamente o

anche solo geograficamente gli aspetti e i dettagli comuni, tale luogo non esiste, almeno nella sua ovvia e naturale unitarietà. Esistono un’infinità di mappe diverse che corrispondono comunque ad intorni politici ed economici determinati, mentre non è rintracciabile una cartografia riferita ad un unico contesto ambientale e paesaggistico.

L’architettura, in particolare l’architettura delle città, rende “misurabili” distanze che l’uomo ha reso nel corso degli anni incolmabili; ad esempio, dal punto di vista iconico e morfologico, Tunisi, Genova, Alessandria, Palermo e Marsiglia, sembrano parlare, almeno sul piano dell’immagine, un linguaggio comune e confrontabile.

Oltre il linguaggio urbano ed architettonico, il Mediterraneo porta in sé molte altre realtà che ne determinano, soprattutto nella contemporaneità, nuove identità.

Il paesaggio è uno spazio prodotto tanto dell’esperienza quanto della capacità di leggere il luogo come sistema di segni¹². È un racconto, una forma di scrittura, un deposito dell’immaginario.

L’interesse per il paesaggio e la morfologia urbana del bacino del Mediterraneo, riflette un interesse, anche antropologico, per i modi costitutivi del farsi città e sono bene rappresentati nei disegni delle città ‘mediterranee’, che posseggono una rilevante connotazione narrativa, nella quale convergono miti, immaginari, iconografie, modelli compositi e metodi di rappresentazione.

Lo spazio mediterraneo costituisce un luogo di scambi d’esperienze, tra le città.

Le città - porta possono essere, più di altre, ritenute delle città del dialogo: sono infatti città di mare dove l’acqua, più che costituirsi come il limite diviene mezzo per la comunicazione, la circolazione e la conoscenza. Ci sono città, altresì che più di altre, che hanno vissuto esperienze di diverse dominazioni che hanno stratificato culture e tradizioni, oltre a configurare un terreno di disponibilità all’ospitalità: specialmente città di confine o approdi che si sono costituiti come luoghi sensibili a lasciarsi permeare. Ci sono città, più di altre, che oggi possono essere deputate a esprimere il senso del dialogo: principalmente città che, per storia e cultura, possono proporsi come casa comune.

Palermo e Tunisi sono delle città del dialogo, giacché essendo state città di mare, mantengono costanti la componente costituente la memoria di popoli differenti che

le hanno costruite e plasmate, fino a divenire, per un certo periodo storico, nel caso di Palermo, un mito di pacifica convivenza.

Per quanto tali casi di studio possano sembrare apparentemente non confrontabili, dato che, come già è stato espresso non parleremo in alcun modo di 'modello mediterraneo', si è ritenuto possibile trattarli in concomitanza poiché, come spiega lo storico Marcel Detienne non si può «comparare che l'incomparabile»¹³, sebbene questo non escluda che vadano rispettate alcune condizioni; bisogna, da una parte, che gli oggetti comparati siano della stessa famiglia, confrontando un certo numero di aspetti comuni e, dall'altra, che presentino certi contrasti conferendogli una relativa singolarità.

Palermo e Tunisi presentano una situazione ottimale, infatti, pur appartenendo a contesti culturali e ambientali fortemente diversi fra loro, verranno analizzate entrambe nelle aree più antiche, nel nocciolo della città, i quattro mandamenti del Centro storico di Palermo e la Medina di Tunisi.

La ricerca si è posta l'obiettivo di indagare gli spazi di questi due tessuti urbani, e nello specifico rintracciarne l'elemento 'infra', partendo dai rilievi degli anni '70, tra i più importanti in ambito mediterraneo. Essi fanno capo alla scuola fiorentina e nello

specifico, in tal senso, si ricorda il lavoro di Roberto Berardi per la Medina di Tunisi e alla scuola Palermitana per il rilievo del centro storico di Palermo.

Per comprendere i motivi della scelta di tali città è importante sottolineare che le condizioni di comparabilità di questi casi di studio non si appoggiano necessariamente su delle similitudini evidenti. La comparazione concerne principalmente delle società visibilmente dissimili¹⁴ e la sua utilità è maggiore se il fenomeno è presente sotto delle forme in apparenza simili tra due società che sono evidentemente differenti.

I casi di studio scelti sono stati, dunque, indagati partendo dallo studio di questi rilievi. Tale pratica è stata utile a rintracciare le forme elementari costitutive di questi tessuti, a spiegare l'origine dei vuoti e degli spazi in between; a delineare una società che si riflette nella morfologia della sua città.

Pertanto, si è presentata la necessità di una conoscenza non superficiale del tessuto urbano dei centri storici in esame, visti attraverso tutte le loro componenti e, dunque, rivolto non specificamente verso l'edificio singolo ma verso l'organizzazione dello spazio di interconnessione delle strutture insediative, cercando di analizzare rapporti funzionali e connessioni, anche strutturali, fra le singole unità edilizie.

Senza avere pretese, ci si è soffermati, persi e poi ritrovati tra queste morfologie,

andando alla ricerca delle modificazioni, passate o prefigurabili per il futuro, ponendo ovviamente l'accento sul punto di vista di rilevatore e documentatore dello stato di fatto e della storia del patrimonio storico.

Per quanto possano apparire piuttosto datati, tali rilievi sono stati scelti quale strumento di studio, di approccio metodologico e di comprensione del testo urbano. Ambedue frutto delle sollecitazioni culturali e degli studi sulle morfologie urbane, figli del loro tempo e del grande interesse che sta all'origine delle forme come le vediamo oggi.

Note

- 1 Gravagnuolo B., Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea, Electa Napoli, Napoli, 1994, pp. 7-19.
- 2 Pace G., Modi di pensare e vedere la città mediterranea, Istituto di Ricerche sull'Economia Mediterranea, 1998.
- 3 Braudel F., La Méditerranée, l'Espce et l'Histoire, Flammarion, Paris, 1985, p. 8
- 4 Pace G., Modi di pensare e vedere la città mediterranea, Istituto di Ricerche sull'Economia Mediterranea, 1998
- 5 Foucault M., L'ordre du discours, Gallimard Paris 1970; trad. it, L'ordine del discorso, Einaudi, Torino 1972 [in: Miodini L., Il racconto dell'abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell'ideario architettonico pontiano. FAM Magazine, Scientific Open Access e-Journal.]
- 6 Per una sintesi del dibattito si veda Lelio di Loreto, Sguardi da nord. Il Mediterraneo attraverso gli occhi degli architetti tra Centro e Nord Europa, relatore Filippo Lambertucci, Sapienza Università di Roma, Dottorato in Architettura: Teorie e Progetto-XXX Ciclo- Coordinatore A. Saggio
- 7 Braudel F., Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Federico II (1949), Torino, Einaudi 1953.
- 8 Matvejevic P., Breviario Mediterraneo (1987), Milano, Hefti 1995.
- 9 Abulafia D., Il grande mare. Storia del Mediterraneo (2003), Milano, Mondadori 2013.
- 10 Miodini L., Il racconto dell'abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell'ideario architettonico pontiano. FAM Magazine, Scientific Open Access e-Journal.
- 11 Braudel F., Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Federico II (1949), Torino, Einaudi 1953, pp.8-9
- 12 De Certeau M., L'invenzione del quotidiano (1974), Roma, Lavoro 2001
- 13 Detienne M., Comparer l'incomparable, Points, 2009
- 14 Smelser N. J., La comparazione nelle scienze sociali, Il Mulino, Bologna, 1982.

«La città di pietra, segretamente,
nasconde nelle strutture i segni della potenza,
i colloqui tra i poteri, gli adescamenti dell'astuzia,
l'eterna prevaricazione sui deboli.
Le pietre vissute sono il simbolo della condizione umana che è,
o che è stata.»¹
Margherita De Simone

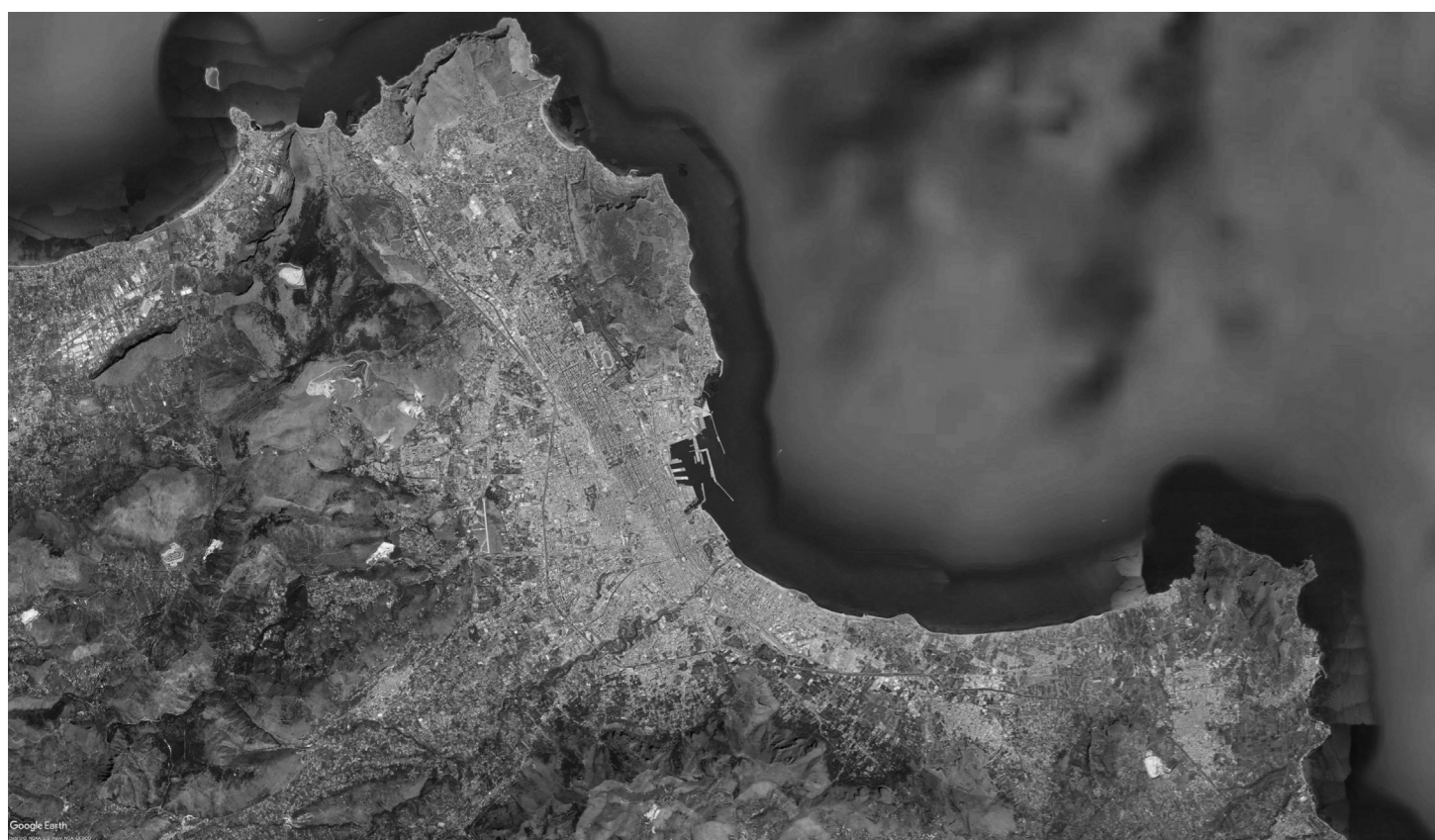
II.2 | Palermo. Tutto porto.

«Frammento, segno e traccia emergono dall'intricata disorganicità contemporanea e il panorama diventa quello di uno spazio composito fatto di elementi sovrapposti»².
Partendo da tali considerazioni, annotazioni e definizioni del tema, la ricerca risulta essere parte di un lavoro più ampio di ricerca che avrà come oggetto l'individuazione di questi spazi in between nella analisi morfologica di alcune città che si affacciano nel bacino mediterraneo al fine di evidenziare analogie e mutamenti di questi spazi, creando un alfabeto degli "spazi-tra", che descriverà *figure* morfologiche, che però intendono rappresentare sistemi complessi .

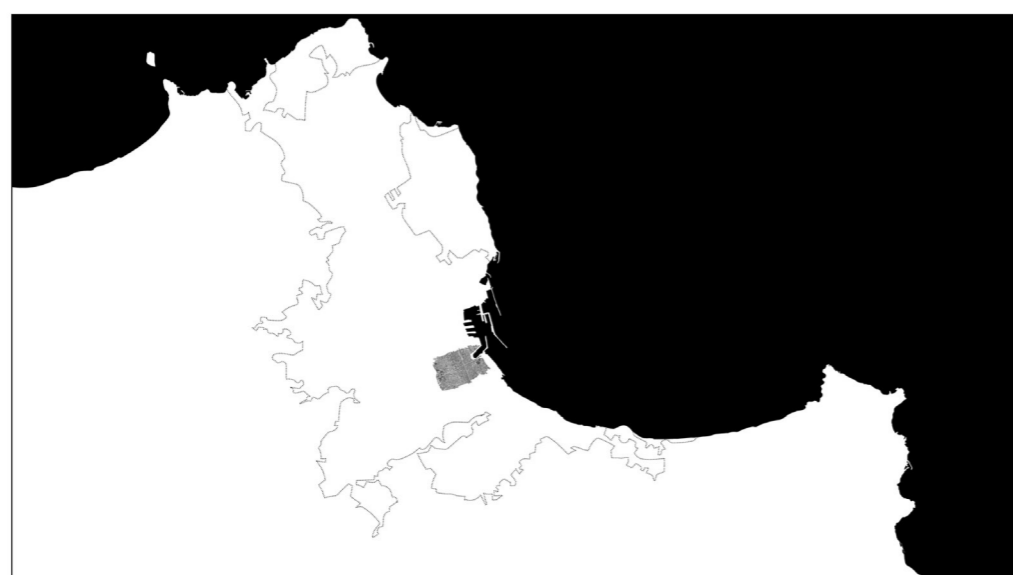
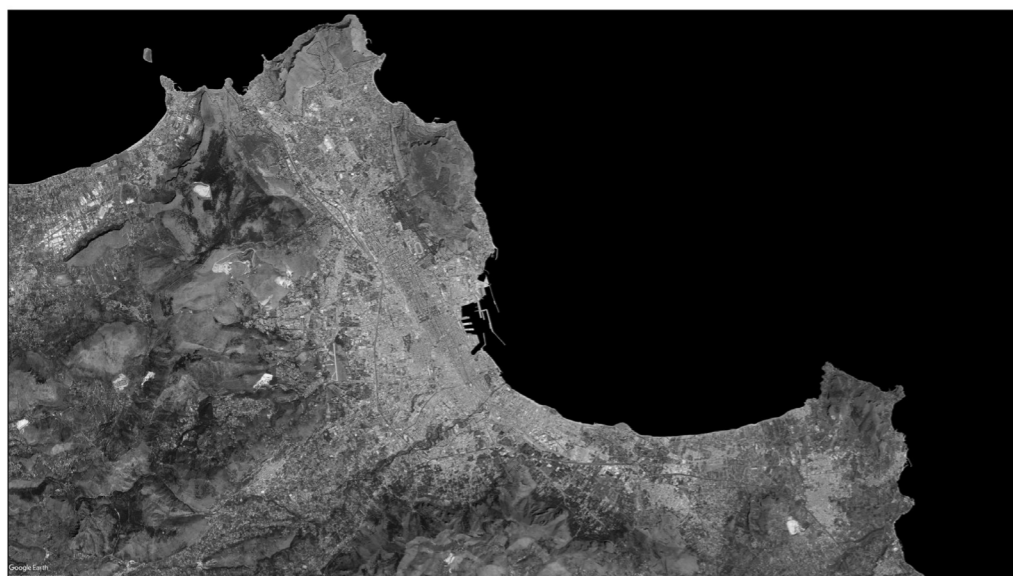
La parte di territorio su cui oggi si erge la città di Palermo si presentava come una zona semi pianeggiante, ricca di acquitrini e torrenti e protetta, alle spalle, da una catena montuosa e a nord dal promontorio del monte Pellegrino.

Palermo fenicia, costituente il primo nucleo storico, venne edificato intorno al VIII secolo a.C. su una piccola altura nei pressi dell'attuale Palazzo dei Normanni posta all'interno di un ristretto lembo di terra creatosi da due fiumi.

Le catene montuose alle spalle e la presenza dell'insenatura su cui sfociavano i due fiumi, crearono una sorta di difesa naturale per la città.



24 Ortofoto della città di Palermo.



25 Individuazione dell'area territoriale di Palermo e contestualizzazione del centro storico

Il primo asse viario, immaginato e in seguito realizzato per la città, fu una sorta di Decumano con orientamento Nord/Est–Sud/Ovest, denominato Cassaro, corrispondente all'attuale Corso Vittorio Emanuele. Questo asse permetteva un 'dialogo urbano' tra la Palaepolis, primo nucleo abitato, e la Neapolis, il nuovo quartiere nei pressi del porto. Nel corso del periodo Romano e Bizantino l'impianto urbanistico rimase pressoché invariato, sebbene vi sia stata l'aggiunta di alcune opere infrastrutturali e difensive. La città conobbe un grande periodo di splendore a seguito della conquista Araba nel 831, che si rifletté in un significativo sviluppo urbanistico.

Gli Arabi, mantenendo comunque l'originario impianto della città, accrebbero i confini precedenti con la costruzione di importanti opere cittadine quali mercati e moschee.

Nel XIII secolo Palermo si ebbe la suddivisione in cinque quartieri: i quattro quartieri storici con l'aggiunta della Conceria, zona che prendeva il nome dalle numerose botteghe di conciatori che vi erano presenti.

Questo assetto rimase immutato sino al XV secolo e si intervenne, più che altro, nell'opera di rimaneggiamento dell'edilizia residenziale cittadina fatta di vecchie abitazioni.

Agli inizi del XV secolo la Sicilia divenne dominio spagnolo e lo rimarrà fino agli

inizi del XVIII secolo. I primi interventi urbanistici ebbero inizio nella seconda metà del XVI secolo con il prolungamento dell'asse del Cassaro sino a mare; ma la svolta più significativa si ebbe con la realizzazione della via Maqueda, che prese il nome dal viceré spagnolo Bernardino di Cardines, duca di Maqueda. Questo nuovo asse stradale divenne il secondo asse principale della città poichè, posizionando ortogonalmente rispetto al Cassaro, divideva il centro storico "in quattro nobili parti" che divennero i nuovi quartieri della città, che oggi costituiscono il centro storico, gli attuali "quattro mandamenti".

L'incrocio fra il Cassaro e la via Maqueda divenne il nuovo salotto della città con la realizzazione della piazza ottagonale dei *Quattro Canti*.

Nel XVIII secolo la città mutò considerevolmente soprattutto in relazione al rapporto 'centro - campagna', a seguito dell'introduzione del sistema delle ville; una consuetudine dell'epoca, quella di spostarsi all'esterno della città consolidata che non derivava soltanto dal gusto per la *villeggiatura*, ma dovuta più che altro dalla volontà dei nobili di presenziare maggiormente nei loro fondi agricoli e controllarne la produzione.

Tra il 1600 e il 1700, la popolazione crebbe in maniera importante, e non vi era più sufficiente spazio per edificare nuove abitazioni in una città ancora cinta dalle mura

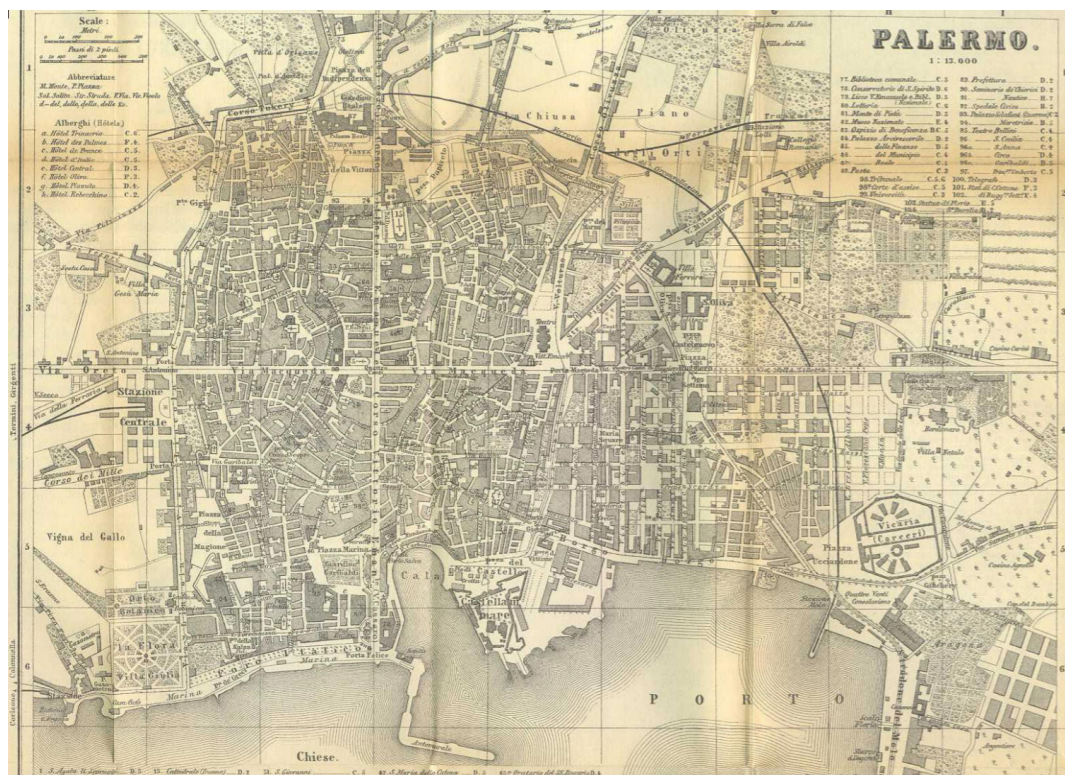
bastionate; ed è proprio in questo periodo che nascono i primi insediamenti *ex moenia*.

La città necessitava di superficie edificabile e di un asse d'espansione, e sebbene inizialmente lo sviluppo urbano seguì il tracciato del Cassaro, ad un certo punto si preferì cambiare versante e optare per il proseguimento di via Maqueda.

A sud le terre risultarono, però, poco adatte all'edificabilità, vista la presenza del fiume Oreto che rendeva insalubre la zona, così, dopo aver costruito il quartiere Oreto subito oltre le mura, si tentò di incrementare l'espansione verso il fiume costruendo anche due grandi zone di verde, l'orto botanico e la Villa Giulia. La direttrice di espansione, dunque, si orientò a nord, verso la Piana dei colli, una zona semi pianeggiante, fertile e arieggiata.

L'incremento demografico e la grande opera d'espansione della città, portò con sé una situazione igienico sanitaria nei quartieri del centro storico sempre più grave. Questo portò, nel 1885 all'approvazione del "Piano regolatore di risanamento" dell'ing. Felice Giarrusso (noto in seguito come Piano Giarrusso) che prevedeva la creazione di 'percee' perpendicolari agli assi preesistenti che creassero degli incroci ortogonali al centro di ogni mandamento.

Queste strade, che era previsto fossero ampie circa 20 metri, avrebbero avuto il compito



26 Palermo | Carta storica

“Palermo si estende su una concrezione di lievi conche allacciate una sull'altra e sul mare, ma per molti secoli è rimasta conclusa nell'area chiamata centro remoto [...] tessuto attorno a un sistema di strade che dal monte scendevano verso la costa sontuosa; dove era il porto, protetto da un'altura che lo domina [...] Il fascio delle strade parallele da monte a mare è animato da un asse principale, la “chiglia” che unisce l'ansa del porto con il tempio maggiore. Nel Seicento è stata intersecata, proprio a metà, da un altro asse perpendicolare [...] “via Almeda” ha diviso il centro remoto in quattro “quadranti” quasi uguali di forma e dimensione ma diversi di carattere. La composizione del tessuto[...] si addensa in punti nodali dove cadono palazzi, grandi conventi, mirabolanti chiese; attorno si svolge, come un connettivo continuo, la sequenza seriale dei piccoli edifici per la residenza media e povera [...] solo pochi punti nodali sono ancora attivi; gli altri abbandonati [...] o invasi da attività non corrispondenti al loro taglio o in rovina.”

A. Iolanda Lima

di aprire la stretta e disordinata maglia viaria antica permettendo il passaggio dell'aria e della luce rendendo più salubri le varie zone. Tra le strade previste l'unica ad essere realizzata fu l'attuale via Mongitore, che taglia parallelamente al Cassaro il quartiere dell'Albergheria, e la via Roma. I lavori di realizzazione iniziarono nel 1895 e vennero ultimati nel 1922, e comportarono l'abbattimento di parte del tessuto storico, sia di edilizia residenziale che di edifici e chiese di interesse storico.

La via Roma divenne, dunque, un importante asse cittadino che metteva in collegamento la Stazione centrale con la zona portuale del Borgo Vecchio.

La profonda crisi economica che scuoterà la città di Palermo nel corso dei primi del '900, avrà ripercussioni anche in ambito cittadino. La proroga del piano Giarrusso che ebbe corso fino al 1941, portò i proprietari degli edifici del centro, allarmati da possibili espropri, a non effettuare alcun lavoro manutentivo sulle abitazioni che così sprofondarono in uno stato di abbandono e degrado mentre l'edificazione senza controllo segnava la nascita di nuovi quartieri.

Oggi Palermo mostra una grande eterogeneità nel suo tessuto urbano ed in particolare le aree di margine, che formano l'odierna periferia della città, sono caratterizzate da



27 Ortofoto del Centro Storico di Palermo.

situazioni di profondo squilibrio architettonico – urbanistico, oltre che sociale, che spesso si traducono in vero e proprio degrado degli spazi di vita.

A Palermo oggi «gli occhi vedono una realtà urbana interessante, attraente ma anche irrisolta; nello spazio appaiono e si compongono eventi drammatici e straordinari per l'eccezionalità delle forme e dei linguaggi».³

I quartieri del centro storico della città di Palermo quali Ballarò, Kalsa, Monte di Pietà e Papireto, sono ambiti insediativi di grande interesse, la cui storia si è andata costruendo nei secoli, e ancora oggi prosegue sul confronto delle diversità, sulla stratificazione e sullo scambio.

La singolarità dell'attitudine socioculturale del luogo trova oggi un'interessante conferma nella permanenza di certe condizioni che ne ribadiscono la vocazione: nel contesto che gravita attorno a Ballarò ancora insistono alcune tra le più numerose comunità orientali e centroafricane, particolarmente vitali, incrementate costantemente dalle grandi migrazioni contemporanee. Analoghe osservazioni, su permanenze e mutazioni, stratificazioni e scambi, potrebbero essere avanzate anche per gli altri quartieri quali Kalsa, Monte di Pietà e Papireto.



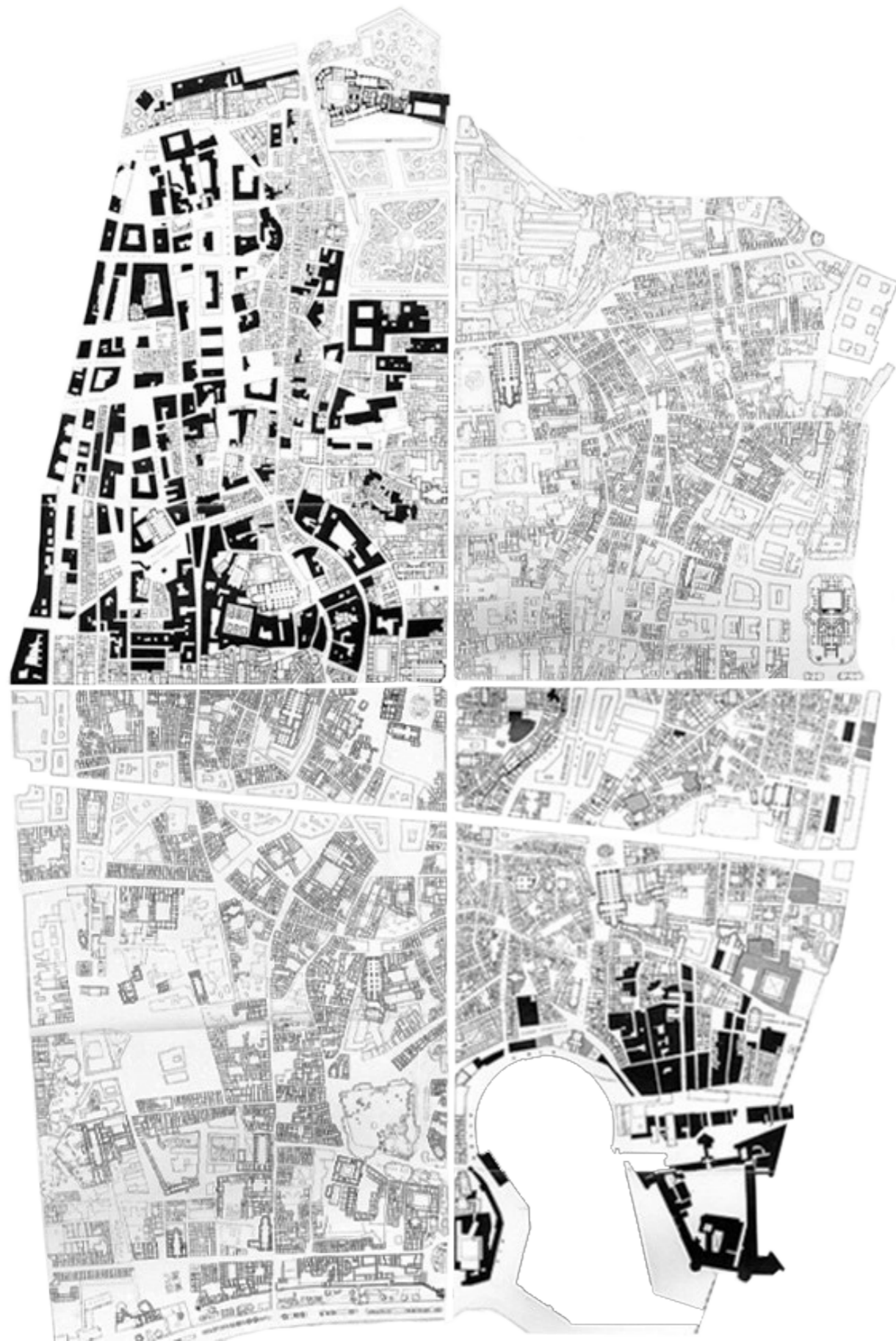
28 *Suddivisione dei quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo.*

Dunque, oggi, i quartieri si presentano come delle realtà fortemente stratificate e socialmente insediate, ma risultano ancora caratterizzati da spazi in completo stato di abbandono sia in riferimento al già costruito, sia per ciò che concerne gli spazi vuoti come i quartieri del centro storico, sembrano rappresentare oggi una realtà a sé stante, non il centro da cui si è formata la città moderna, ma un luogo che alcuni definirebbero terra di nessuno, spazio di limite, proprio in riferimento allo stato di degrado che caratterizza tali luoghi.

Palermo, da sempre ha conosciuto la presenza di tante culture nel suo territorio, e questo costituisce il metodo fondativo della città stessa, che coincide con una nuova stratificazione urbana compatibile con la continuità, senza cancellazione, ma con innovazione dell'architettura esistente.

La città di Palermo racconta, infatti, di un tessuto urbano con uno spessore importante, legato al tempo, un sedimento di materiale stratificato e complesso, nel quale andare a individuare tracce nascoste o scomparse, a tratti visibili e presenti allo sguardo o ancora non ben riconoscibili.

Una città in cui le guerre succedutesi e le volontà politiche hanno fatto sì che questo tessuto fosse spesso distrutto o manomesso, e sui vuoti conseguenti alle distruzioni, o



29 Composizione del rilievo dei quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo.
[in AA.VV., Palermo: la Memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982].

rimanessero aperte ferite o venissero costruiti altri contenitori. Una città che conserva memorie e ritagli di molte culture filtrate dalla tradizione locale.

Uno spessore che costituisce la dimensione nascosta ma costituente il paesaggio, urbano e non, materiale d'indagine e substrato per il recupero di quei segni latenti a cui ancorare le trasformazioni future, a seguito di una lettura diacronica, che lascia affiorare una struttura *morfologica* su cui poter fondare consapevolmente il progetto contemporaneo della città.

Lo studio della forma urbana, applicata a questa "città-porta", coinvolge tutte le scale fisiche dell'abitare, dall'architettura al territorio, definendosi per la capacità d'individuare, un sistema di segni *strutturali* in grado di spiegare le forme dell'abitare o la complessità dell'aggregato urbano, e il suo costruirsi in divenire. Un sistema di segni, aperto alla modificazione, capace di riunire, senza confonderle, l'analisi con la sintesi, l'universale e il particolare, la *lettura* con il progetto .

Il lavoro realizzato si avvale di operazioni di decostruzione in unità minime verso una rappresentazione dell'ambiente fisico, che è, difatti, mai un processo neutrale. Esiste un rapporto tra cosa osservata e rappresentazione della cosa, tra significato e segno che è chiaramente leggibile, e personale rispetto alla *cosa* analizzata.



30 Ridisegno dei quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo.

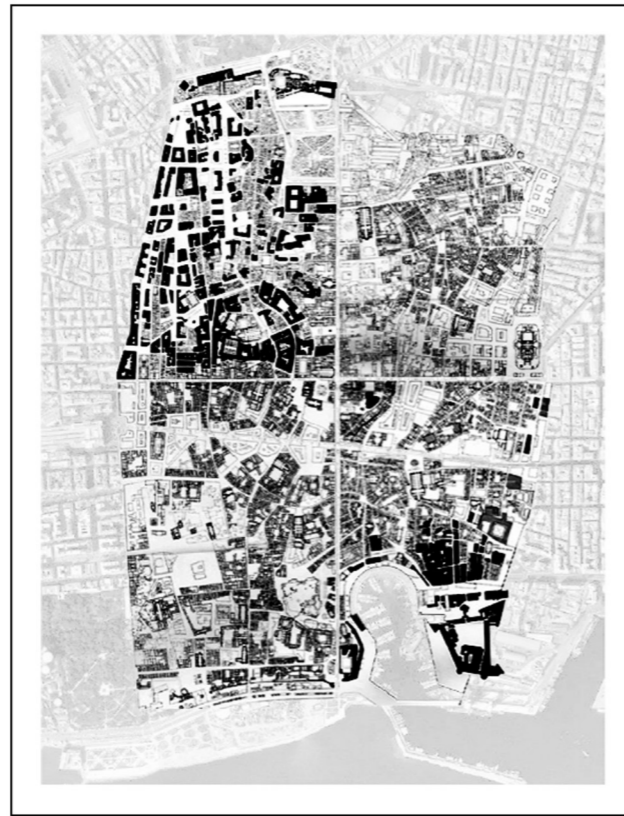
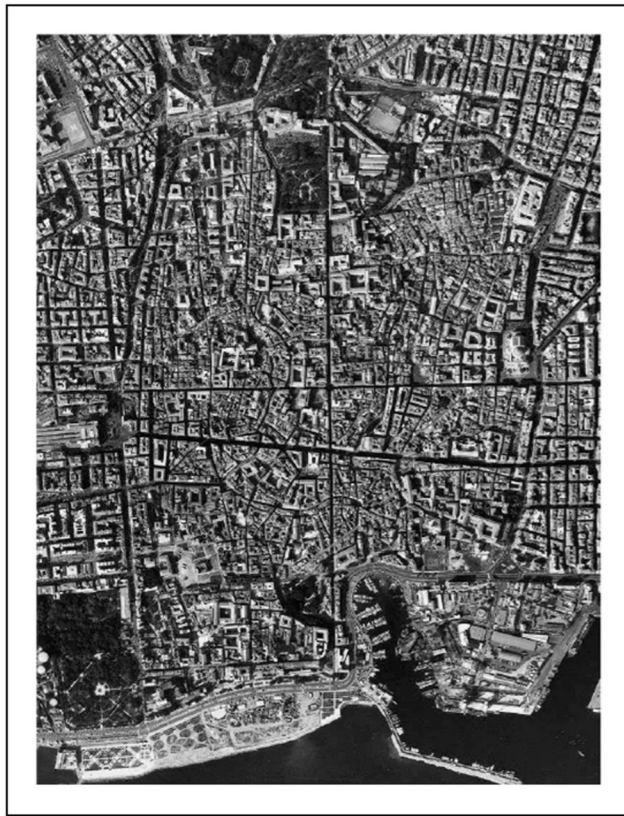
L'esperienza di analisi partendo dalla rilettura del rilievo funge da esperienza per riflettere, pensare, progettare, ricercando nell'urbano in modo specifico a partire dalla forma dagli elementi costitutivi ma anche dal senso sotteso e dai simboli che ne esprimono realtà interne.

Il rilievo si fa, dunque, documento di testimonianze che la storia ci consegna, strumento primario di riflessione di lettura di segni.

In questo caso ciò che si pone come oggetto dello sforzo scientifico è proprio la lettura critica di un manufatto complesso come un centro storico articolato nei luoghi, strutturato nelle gerarchie con una variabile temporale dilatata, nel tentativo di «rappresentare gli spazi, i relativi elementi costitutivi e i reciproci legami sintattici»⁴ di un tessuto urbano vivo fatto di pietre e carne.

«Il centro storico di Palermo è stato per larga parte “segno” molto chiaro di usi e di presenze. Edifici nobiliari, grandi edifici di culto hanno costituito a lungo il significante di un significato pertinente».⁵

Palermo riflette, infatti, una condizione tipicamente siciliana, giacché non avendo vissuto la rivoluzione industriale, ha vissuto un cambiamento sociale lento e complesso per cui,



31 Sovrapposizioni sui quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo.

estinguendosi la classe nobiliare nel XIX secolo, una delle componenti dominanti, e a seguito del fenomeno del livellamento delle fasce, il ‘contenitore’ Centro Storico è divenuto “segno ambiguo”. Soggetto ambiguo, come dirà M. De Simone, poiché solo in minima parte riusato, spesso distrutto con una grande incidenza di vuoti-ferita o vuoti-contenitori.

I contenitori più importanti, quelli del potere, anche se svuotati del loro significato primigenio, sono comunque in larga parte sopravvissuti; sui vuoti, siano stati essi ferite di conflitti o terremoti, squarci di sventramenti o errori di pianificazione, si è sempre sovrapposta altra edilizia per stratificazione.⁶ Pertanto, non sempre è possibile leggere la struttura connettiva di base.

Il rilievo sistematico del 4 mandamenti, divisi in tal modo dall’incrocio dei due assi barocchi, via Maqueda e il Cassaro, effettuato dalla scuola palermitana negli anni ‘80, ha avuto lo scopo oltre che di leggere quanto chiaramente emergeva dalla struttura urbana, di recuperare, inoltre, ove possibile, ciò che così chiaro non risultava attraverso «l’identificazione del senso di una presenza che si nasconde all’interno di sovrastrutture non pertinenti, improbabili, simboli anomali rispetto al contesto»⁷.

Il centro storico di Palermo si presenta come piuttosto unitario, il che definisce un

carattere complementare di elementi e luoghi contrastanti, tanto è vero che la struttura morfologica della vecchia città è caratterizzata da elementi ben diversi l'uno dall'altro per stili materiali e funzioni.

La redazione di un "alfabeto" nel rilievo della città di Palermo, negli anni '80, aveva come scopo l'individuazione di elementi, di linguaggi architettonici, utili a rappresentare uno strumento per rivelare nuove possibilità in senso progettuale.

La logica dell'alfabeto non utilizzato semplicisticamente al fine di ripercorrere la storia degli elementi o presentarla come lettura significativa - «essi non vanno imitati ma vanno invece usati e citati» (O. M. Ungers) -, quanto più come stimolo per una riflessione e come momento di arricchimento dell'immagine complessiva della città.⁸

La redazione di un *alfabeto* oggi, vuole ripercorrere lo stesso intento, modificando però il fuoco dell'analisi dai linguaggi architettonici ai "linguaggi" informali delle interruzioni della trama.

Questo tipo di lettura parte dall'analisi dello strumento rilievo e dalle disponibilità ad esso sottese, e viene considerato come supporto di riferimento per definire la forma complessiva dell'aggregato urbano nelle fasi di evoluzione.

Nel leggere il rilievo non ci si riferisce solo alla forma planimetrica del tessuto, ma vi è un interesse verso una gerarchia di valori spaziali, quei segni che definiscono il contesto urbano in relazione alle sue particolari leggi di formazione. Viene messo, quindi, in evidenza il rapporto che esiste tra gli elementi presenti caratterizzanti le superfici, così da definire una immagine più completa della struttura figurale dell'area urbana e della configurazione formale delle sue parti più piccole.

«In tal senso il rilievo planimetrico conferisce una prima conoscenza bidimensionale dell'insieme, evidenziando affinità tra forme, così da permettere l'approfondimento sistematico del contenuto interno alle relazioni oggettive delle parti.»⁹

Dalla lettura del manufatto rilevato risultano chiare le trasformazioni avvenute nelle varie epoche storiche, ed è possibile così, restituire una chiara immagine formale della complessità e del suo costruirsi per fasi successive¹⁰.

Il rilievo planimetrico mostra quanto avviene a livello del suolo, che sebbene tralasci diverse informazioni sulle connotazioni della forma tridimensionale, esplica comunque come questa forma si proietti sul piano evidenziando i pieni della struttura urbana e la configurazione dei vuoti, quali strade, piazze e corti.

Questo serve a comprendere la morfologia dei tessuti nel piano, i quali presentano

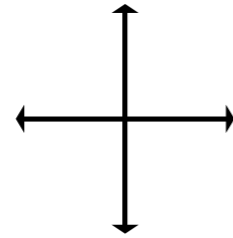
PALERMO



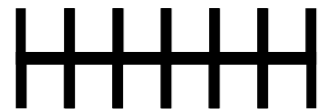
Elementarismo



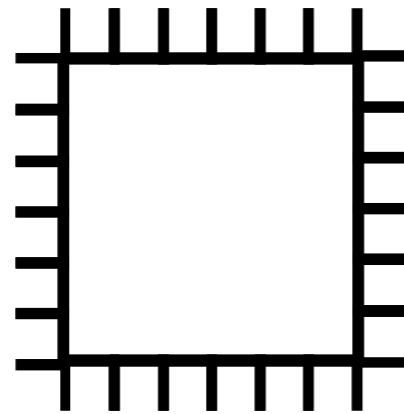
1) Monoassiale



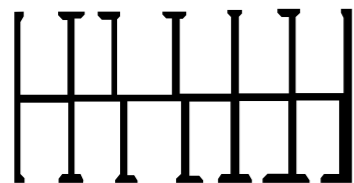
2) Biassiale



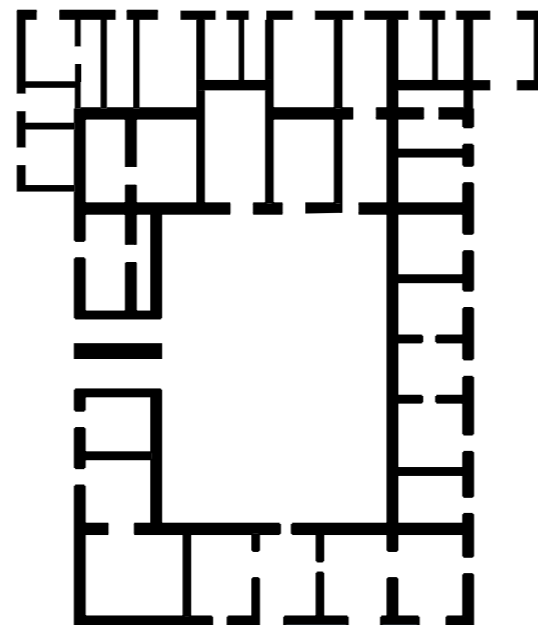
1) Aggregazione Monoassiale



2) Aggregazione Biassiale



1) Spina su vicolo Marazzesi e Piazza della Vittoria



2) Mandamento Tribunali

32 Analisi degli elementarismi compositivi e delle aggregazioni tipo, costitutivi il Centro Storico di Palermo.

come abbiamo detto particolari situazioni di complessità formale, in cui il solco viario e le piazze assumono la funzione di limite dei volumi edilizi.

Si connota, quindi una successione di ritmi, di cadenze, di ricorrenze, di spazialità compositive che costituiscono la struttura del suo impianto formale.

La lettura della *forma* urbana in chiave gestaltica, ossia secondo una procedura che si avvale delle note Leggi della Forma per ricercare le matrici formali delle configurazioni urbane che ci sono pervenute, storicamente stratificate e modificate nella forma e nelle funzioni, rappresenta, secondo R. Pirajno, uno dei possibili modi di interpretare la città vecchia nelle sue molteplici configurazioni sedimentate e nelle sue dinamiche connessioni di elementi costitutivi, indagati dalla piccola alla grande scala secondo un processo logico di approccio metodologico¹¹.

Risulta evidente, infatti, che con questo tipo di lettura non si tenta di capire l'oggetto architettonico più di quanto non lo si faccia con altri tipi di letture, per i quali è valido il principio di mettere assieme i fondamenti secondo cui si è letto. Non equivale, dunque, all'introspezione del "manufatto"; ma è utile e necessaria per soffermarsi sulla natura del messaggio globale trasmesso dal "manufatto", tenendo una visione di sistema attraverso la quale ricercare le singole componenti del tutto ed indagarle per gradi,

scomporre e ricomporre incessantemente l'oggetto fino ad impadronirsi dei significati propri del messaggio originale.

Questa trasposizione in campo architettonico di categorie logiche appartenenti alla psicologia, si inserisce quindi nel filone delle ricerche sperimentali volte a razionalizzare le sensazioni stimulate dalle forme urbane, e sempre secondo S. Pirajno, ad attribuire un fondamento scientifico agli impulsi emozionali che non trovano razionale riscontro nella sfera intellettuale.

D'altronde il lavoro di rilievo del centro storico di Palermo ebbe come obiettivo la trasposizione in metodo, di un ricongiungimento di esperienze sensoriali entro ambiti di pertinenza della logica (percepire/disegnare = motivare come/perché), ossia un'acquisizione di dati di conoscenza di un linguaggio espressivo usato per comunicare provvisto di grammatica e di sintassi, in grado di penetrare i nascosti misteri delle forme naturali ed artefatte che ci circondano. Qui, nell'uso del termine forme, è implicito il riferimento alla sintassi della Gestalt che, nell'opera di rilievo, si è cercato di applicare alla forma urbana, per ricavarne interpretazioni riconducibili a quella particolare dinamica percettiva.

Lo spazio, quindi, che nell'immaginario collettivo altro non è se non un insieme di pieni

e di vuoti, dove i primi sono gli edifici e i secondi sono tutto il resto, viene sovvertito, o quantomeno messo in discussione in questa campagna di rilievo, restituitaci dalla scuola palermitana, nella quale, come afferma F. Terranova «il pieno può essere considerato un vuoto e viceversa»¹². Infatti, «l'edificio che è pieno o come dice Bachelard "il dentro" quando non è caricato di significati primigeni porta l'individuo alla dissociazione del suo IO e quindi al fuori. E il fuori, inteso come vuoto contrapposto al pieno, se è spazio di relazione, potrà intendersi come pieno, come spazio che si articola e si organizza nel sociale»¹³.

Individuando egli elementi semplici dell'aggregato urbano nella cellula abitativa, nel cortile, nel vicolo, nella strada e nella piazza, l'aggregazione di questi elementi determina il tipo edilizio; l'isolato con cortile, l'isolato a pettine, la stecca semplice, la stecca composta, la casa a corte; mentre spazio di relazione è lo spazio del libero movimento che consente certe penetrazioni e ne impedisce altre.

Pertanto, chi si propone di studiare la realtà dello spazio in cui l'uomo vive o ha vissuto mette in atto una attività documentale sulla storia dell'ambiente costruito, che rappresenta il campo di indagine necessario a comprensione i significati della città storica e del progetto delle città attuali.



33 Disegno di: R. Collura, F. Fatta
 Esempio di rilievo planimetrico dei piani terreni Via
 Babinai / Via Squarcialupo - Mandamento Castellammare

Note

- 1 De Simone M., Rilievo e struttura urbana, in Rykwert J. et al., Palermo: la memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982, p. 46.
- 2 Si confronti a tale proposito G. Bertelli, Frammenti, scritti di architettura, Milano, 2002.
- 3 Culotta P., Sciascia A., L'architettura per la città interetnica. Abitazioni per stranieri nel centro storico di Palermo, L'EPOS Società Editrice s.a.s., 2005 Palermo, p.36
- 4 Ginex G., NEFTA e le città oasi di Tamerza, Mides e Chebika. "Città prima delle sabbie", Iiriti Editore, Reggio Calabria, 2017, pag. 19.
- 5 De Simone M., Rilievo e Struttura urbana. Note e studi sul centro storico di Palermo, 1982 [in: Rykwert J. et al., Palermo: la memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982], p.45.
- 6 Ibidem, p. 45.
- 7 Ibidem, p. 46.
- 8 Marcenò G., Rilievo e struttura urbana: un vocabolario, 1982 [in: Rykwert J. et al., Palermo: la memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982, p.59]
- 9 Ginex G., Rilievo e Struttura urbana: lettura morfologica, 1982 [in Rykwert J. et al., Palermo: la memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982, pag.65]
- 10 Ginex G., Rilievo e Struttura urbana: lettura morfologica, 1982 [in Rykwert J. et al., Palermo: la memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982, pag.65]
- 11 Pirajno R., Rilievo e Struttura urbana: una lettura gestaltica, 1982 [in Rykwert J. et al., Palermo: la memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982, p.71]
- 12 Terranova F., Rilievo e struttura urbana: una lettura topologica, 1982 [in: Rykwert J. et al., Palermo: la memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982], p.79.
- 13 Ibidem, p.79

«Prima di raggiungere una città sconosciuta, il contatto più facile con essa proviene da un planimetria e dalle indicazioni di una guida [...] prima di rientrare in città, per quanto sfilacciata e stirata sia, ciò che colpisce immediatamente l'occhio è un fenomeno fisico: l'alterazione dei materiali del territorio riguarda e la natura limitata della modifica. Ciò che resta escluso da questa alterazione comporta molti nomi; la modifica, invece, uno solo: città. Continuando il nostro viaggio nella distanza che si erge tra noi e la città, in cui siamo inclusi, abbiamo già percorso un universo di segni, abbiamo già distinto, nell'organizzazione naturale, i segnali di intervento della nostra specie.

[...] di segno in segno, di riferimento in riferimento, di passaggio in passaggio, arriviamo alla fine del viaggio, certo, in altre direzioni sibilanti di altre vie; ma attorno a ciò che ci appare, fatta la sua stessa presenza, si crea una convergenza, essa stabilisce le sue gerarchie, forme apparenti di relazioni ancora sconosciute, implementando le icone di nuovi sensi.»

Berardi R., Esperienza della città, parte I, 1969

II.3 | Tunisi. Mutatio.

Tunisi, prima nota come Cartagine, è annoverata nelle pagine degli storici dei primi del IV secolo a.C. come punto di riferimento per la sua favorevole posizione geografica, e così come suggerisce il suo nome, quale luogo che offre ospitalità e rifugio a viaggiatori e mercanti.

La medina di Tunisi al VII secolo era concentrata in una casbah, posta nel punto più alto della collina, racchiusa da una cinta residenziale e fortificata da mura. Con l'avvento del regno degli Almohadi e l'occupazione degli Hafside nel 1230, la città primitiva diventerà in seguito la capitale dell'Ifriqiya. Durante quest'epoca la Medina di Tunisi vive un lungo periodo di prosperità e le attività economiche iniziano ad addensarsi fino ai bastioni per iniziando così a formare i primi nuclei.

La Medina di Tunisi non rispondeva ad una pianificazione territoriale definita, la sua evoluzione urbana è simile ad una tela a servizio delle attività economiche, politiche e sociali che si presentavano con il progredire dei tempi.

La gerarchia spaziale della Medina inizia con la costruzione della grande Moschea, centro geometrico e religioso, sebbene non prosegua in direzione concentrica rispetto ad essa, ma secondo una crescita urbana che ha preso più o meno forma seguendo gli assi nord-sud e est-ovest.



34 Ortofoto della città di Tunisi.



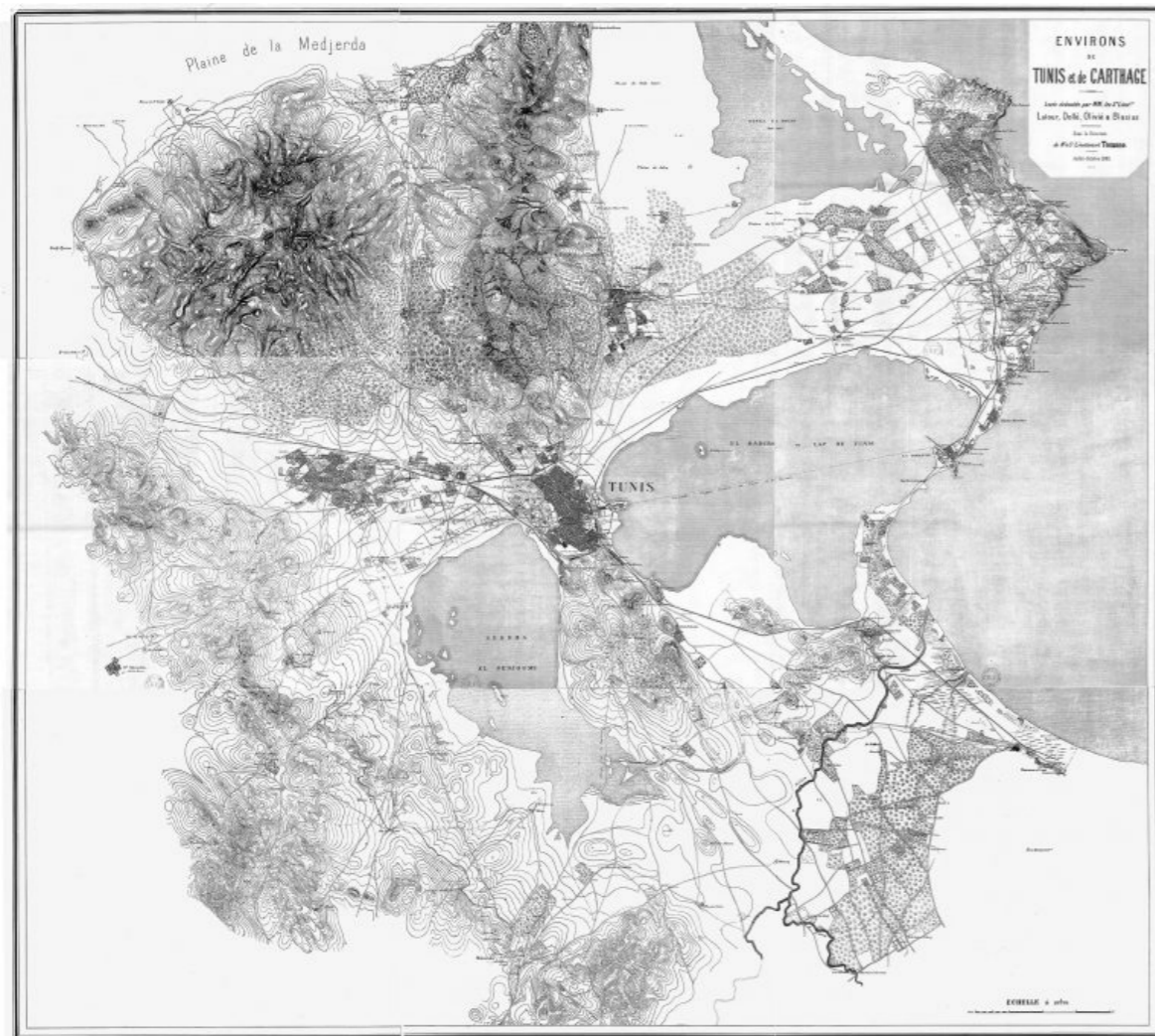
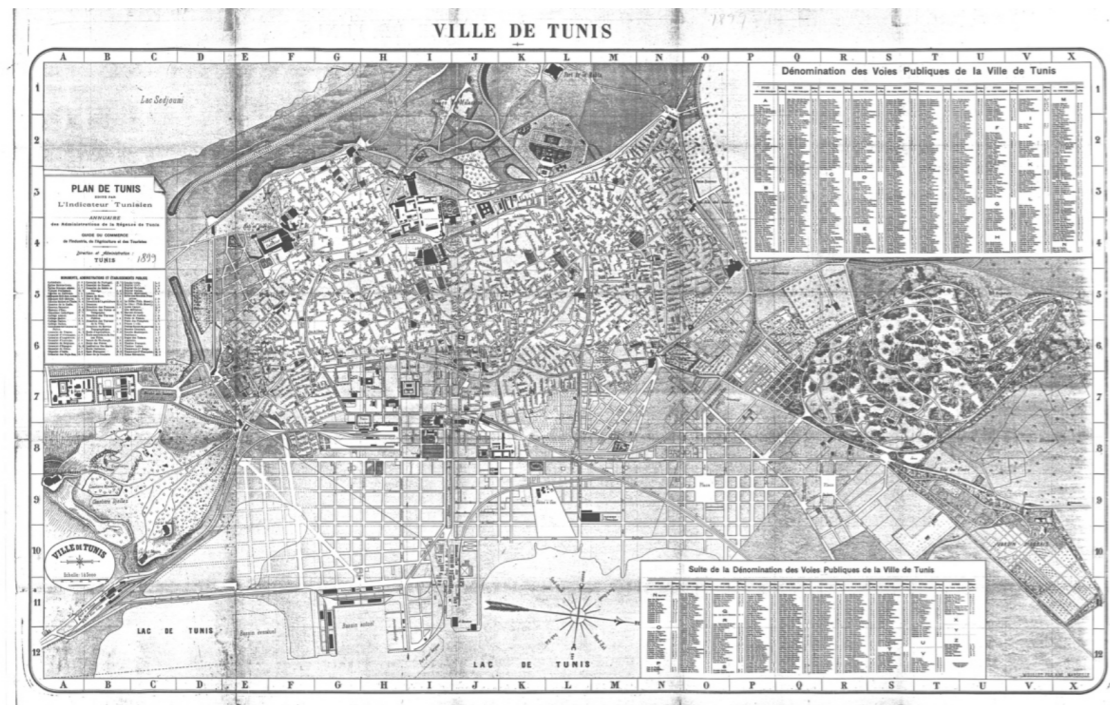
35 Individuazione dell'area territoriale di Tunisi e contestualizzazione della Medina.

La vita economica si manifesta ai piedi pressoché nelle prossimità della Moschea, intorno alla quale si concentrano gli artigiani e i commercianti nei souk e nei fondouk. Al di fuori di queste attività più dinamiche, lo spazio residenziale si agglomera attorno ai vicoli ciechi nascosti.

Durante il governo degli Hafside, le popolazioni ebraiche e cristiane che un tempo sotto il regno dei Almohades non erano accettate, divengono parte integrante del tessuto economico della città.

Il processo migratorio di stanziamento verso la città di Tunisi, raggiunge il suo apice all'inizio del XVII secolo con l'occupazione spagnola e poi con quella ottomana, a partire dalla quale si attesta la formazione dei primi sobborghi. Queste nuove ondate migratorie portarono nuove tecniche costruttive e maestranze che arricchirono molto la città di Tunisi.

La Medina è caratterizzata, quindi, da un tessuto insediativo e da un sistema di percorsi organizzati su più livelli gerarchici che tendono a separare nettamente lo spazio pubblico dallo spazio privato: ad un primo livello, gli spazi della moschea e il souk, e ad un secondo livello, i quartieri residenziali, «città su scala ridotta» ripiegata su se stessa, con le sue strade strette e molti vicoli ciechi.



A causa della loro natura spesso inquinante e rumorosa, data dalla manipolazione di elementi aggressivi come il fuoco e gli acidi, le attività artigianali pesanti si sono successivamente spostate al di fuori del recinto. Ancora oggi si ritrovano tracce di questi artigiani, dei tintori vicino a Beb Dzira, dei fabbri vicino a Beb Jdid, dei costruttori di carretti e dei calzolari lungo tutto Beb Mnara.

Sotto la sovranità ottomana Tunisi moltiplicherà i suoi edifici pubblici e si aprirà verso occidente, e tale commistione di diverse culture darà all'architettura della Medina un apparato ornamentale ricco di stili differenti.

Nel periodo che va dalla conquista dell'Algeria al Trattato del Bardo, Tunisi ed i suoi sobborghi si occidentalizzeranno, secondo la volontà del Bey in questa epoca di imitazione della fiorente Europa, e verranno introdotte importanti riforme.

Nel 1860 inizia la demolizione delle mura e nel decennio successivo si procederà all'apertura delle porte.

Successivamente all'espansione della città dai limiti originali, verranno organizzati l'approvvigionamento dell'acqua (1860), l'illuminazione a gas (1872), l'implementazione di strade, della rimozione dei rifiuti domestici (1873).



37 Ortofoto della Medina di Tunisi.

La sovrapposizione del nucleo originario della Medina al nuovo tessuto urbano della città cresciuta al di fuori delle mura, permetterà una migliore organizzazione e distribuzione delle attività in questo ristretto spazio originario.

Il rilievo preso in esame, per la città di Tunisi, sarà l'analisi che Roberto Berardi compierà sul tessuto storico della Medina di Tunisi, appunto, durante gli anni trascorsi dall'architetto in Tunisia (1964-1969), periodo durante il quale divenne direttore dell'Atelier d'Urbanisme dell'Association de Sauvagarde de la Medina (1969).

La lettura che Berardi darà della Medina di Tunisi è quella di una concomitanza di due fenomeni storici quali l'apparizione della città e quella della scrittura, entrambi sono l'istituzione di sistemi significanti in qualche modo legati tra loro. L'immagine planimetrica della Medina, indecifrabile secondo gli schemi e i costrutti occidentali, è, invece, per Berardi, una pagina scritta in una lingua sconosciuta che racconta il sistema di rappresentazione di quello spazio: in essa sono individuabili segni e combinazioni di segni che rimandano ad un alfabeto urbano, quindi ad un testo, il cui significato è oscuro.



38 Individuazione perimetro della Medina di Tunisi e percorsi principali.

Berardi traspone il metodo dello strutturalismo linguistico all'analisi dello spazio urbano rilevato, pertanto, al fine di decodificare quel linguaggio è necessario partire dal riconoscimento delle sue *pars construens* elementari, delle strutture che le aggregano e delle operazioni che le articolano.

Berardi analizza attraverso il rilievo planimetrico della città le configurazioni sempre ricorrenti. Ai segni e ai gruppi di segni tracciati sul rilievo corrisponde sempre uno spazio elementare a funzione semplice. L'architetto compie un'operazione per cui riduce queste configurazioni semplici ad un numero esiguo e le studia nelle loro combinazioni reciproche, sia nel rilievo sia nella realtà. Scopre così che la pianta della città è un testo decifrabile attraverso il reperimento degli "elementi discreti" ovvero segni corrispondenti a dispositivi spaziali elementari non ulteriormente scomponibili e significanti

Berardi, quindi, più che alla scoperta della logica geometrica, condizione quasi essenziale per lo studio della città, si addentra nella ricerca delle radici più profonde della genesi dello spazio urbano. Radici che, come spiega Quaroni, si trovano "nelle



39 *Ridisegno della Medina di Tunisi.*

tradizioni, nei costumi e nelle abitudini delle diverse culture”¹.

Gli anni trascorsi da R. Berardi in Tunisia, prima presso lo studio di De Carlo-Quaroni, poi nell’Atelier d’Urbanisme dell’Association de Sauvegarde de la Medina, furono l’occasione per l’architetto di un perfezionamento professionale, ma anche un importante “laboratorio” per testare diverse ipotesi di ricerca.

L’autorevolezza ottenuta da Berardi, quale profondo conoscitore dello spazio arabo-musulmano, contribuirà alla definizione del suo profilo di architetto e saggista, in tensione continua tra le diverse discipline: architettura, storia, filosofia, sociologia ed etnologia.

Gli anni trascorsi nella capitale tunisina sono il fondamento dell’originale approccio multidisciplinare che ha caratterizzato gran parte delle sue attività di ricerca, mirando ad un costante approfondimento della concezione dello spazio nell’ambiente islamico. Questa metodologia, sviluppata durante lo studio della Medina di Tunisi, sarà poi messa in discussione più e più volte da Berardi con lo studio di altre città del Nord Africa e del Medio Oriente, da Fes ad Aleppo, e infine adattata, in parte allo studio di alcuni centri medievali italiani, come Capri e Firenze.

Ma la parentesi tunisina caratterizza, ancora una volta, anche in modo più o meno

diretto, le diverse forme, quelle scritte e quelle di arte grafica, con le quali Berardi racconta lo studio della morfologia urbana.

Non c'è una connessione esplicita tra le diverse arti attraverso le quali si esprime il suo dialogo sulla forma urbana, né un riferimento diretto tra saggi sull'architettura e l'urbanistica, poemi e serigrafie su vetro. La scrittura e le arti visive sono lingue diverse attraverso le quali Berardi si esprime con naturalezza. L'una non è mai la traduzione dell'altra, ma sono linguaggi totalmente interconnessi, al punto che a volte è difficile dire, leggendo i suoi scritti, se a scrivere sia la sua indole d'architetto o da poeta; così come osservando le sue opere si assiste all'incontro e alla fusione tra le figure marmoree intarsiate della tarda antichità e la prima rinascita con gli ornamenti arabo-musulmani e la calligrafia islamica.

Nel periodo tunisino, Berardi lavora insieme a De Carlo e Quaroni ai progetti di ristrutturazione della città di Tunisi, commissionati, attraverso il Ministero dei Lavori Pubblici, dal leader Habib Bourguiba che aveva guidato la Tunisia all'indipendenza dal Protettorato francese.

Alcuni dei progetti che impegneranno Berardi durante questo periodo saranno il

completamento del Piano generale Gran Tunis, il Progetto del Centro del Governo della Repubblica Tunisina alla kasbah di Tunisi, il progetto per la trasformazione dell'Avenue Bourguiba, i progetti di sistemazione della stazione ferroviaria, della stazione degli autobus, del parco el-Djellaz.

I progetti urbani e architettonici sviluppati in questi anni sotto la direzione di De Carlo e Quaroni, furono l'occasione, per il giovane architetto, di sperimentare e mettere in pratica quanto appreso negli anni di studi universitari e di verificare, inoltre, in quale misura le teorie e le pratiche urbane degli anni a cavallo tra il 1950 e il 1960 fossero applicabili alla complessità politica, sociale e culturale di un paese di impronta islamica che aveva da poco conquistato la propria indipendenza.

Berardi si immerse allora nell'ascolto della città ed iniziò ad interessarsi alla città araba e al suo popolo, percependo la lenta «Seduzione e persuasione»² della Medina di Tunisi, all'epoca in condizioni di totale degrado.

Il nucleo originario durante il protettorato francese fu pressoché abbandonato dai suoi abitanti, che preferirono spostarsi nei sobborghi più moderni, divenendo così rifugio dell'immigrazione rurale, ma allo stesso tempo mantenendo immutate le proprie caratteristiche peculiari. Habib Bourguiba, promosse, però, in quegli anni un progetto



40 Planimetria della Medina di Tunisi, elaborata da Roberto Berardi, originale in scala 1:1000.



41 Sovrapposizioni sulla Medina di Tunisi.

di demolizione di parte della Medina per aprire, al suo interno, un asse monumentale che avrebbe collegato la residenza presidenziale di Carthage alla Kasba di Tunisi, nuovo Centro del Governo.

Quaroni si “oppose strenuamente”³ come afferma lo stesso Berardi al progetto immaginato dal presidente, finché nel ‘63 La Medina di Tunisi fu protetta, grazie all’attenzione manifestata per questo ‘manufatto’ dal Ministero del Turismo, e nel giugno 1967, venne costituita l’Associazione di Salvaguardia della Medina (ASM), in seguito alla volontà del governatore di Tunisi, Hassim Ben Hammar.

Il gruppo di studio, coordinato dal tunisino Jellah Ben El Kafi, (FRB, n. 105.3) si impegnò in un lavoro complesso di analisi multidisciplinare della Medina e nell’aprile 1968 Ben Hammar, presidente dell’ASM, chiese a Roberto Berardi di lavorare presso il laboratorio di urbanistica dell’ASM come Direttore Tecnico.

Nel laboratorio di urbanistica Berardi coordinò e diresse il rilevamento integrale della Medina a scala 1:250, l’analisi delle attività produttive, l’analisi della popolazione residente, delle popolazioni immigrate.

Ma è principalmente lo studio della morfologia della Medina che impegnò l’architetto

fino all’aprile 1969, anno del suo ritorno in Italia.

Lo studio morfologico che Berardi portò avanti, con il suo gruppo di ricerca, gli permise di identificare i tipi e le combinazioni proprie della città arabo-musulmana, avvicinandosi a questa cultura esclusivamente per la curiosità di scoprire un’altra civiltà⁴, per una sete di conoscenza e comprensione in senso etimologico del termine, di una cultura sconosciuta.

Berardi si avvicinò a questa civiltà, totalmente nuova per lui, dapprima tramite lo studio dei testi. La reinterpretazione delle fonti divenne un momento imprescindibile insieme allo studio “sul campo” di Tunisi; dai primi passi compiuti nello studio De Carlo - Quaroni, lavorando sui grandi piani di ristrutturazione urbana, e in seguito in occasione dello studio del centro storico della capitale.

Lontano da ogni fascino e tipo “orientalista”, una volta arrivata in Tunisia, Berardi, infatti, scoprì una sorta di *pietas*, che si ritrova nelle sue descrizioni dei paesaggi maghrebini, verso una società ancora vittima del colonialismo, e non una società rinnovata dalla recente indipendenza come aveva potuto immaginare venendo dall’Italia. Al contrario, appunto, questa società gli parve essere vittima del febbrile autoritarismo del suo nuovo leader e del consumo di massa proveniente dalla cultura occidentale.

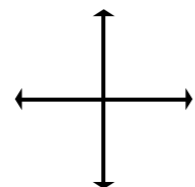
TUNISI



Elementarismo



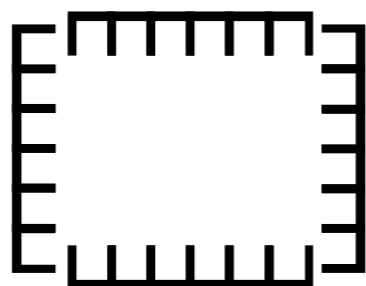
1) Monoassiale



2) Biassiale



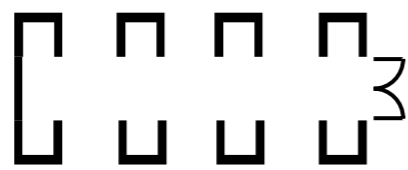
1) Aggregazione Monoassiale



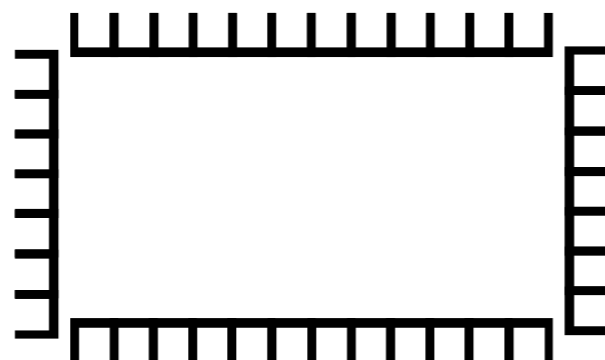
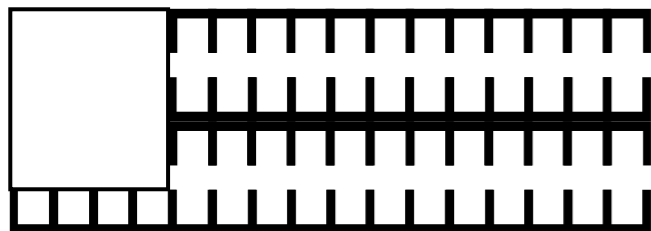
2) Aggregazione Biassiale



1) Souk



2) Fondouk



42 Analisi degli elementarismi compositivi e delle aggregazioni tipo, costitutivi la Medina di Tunisi.

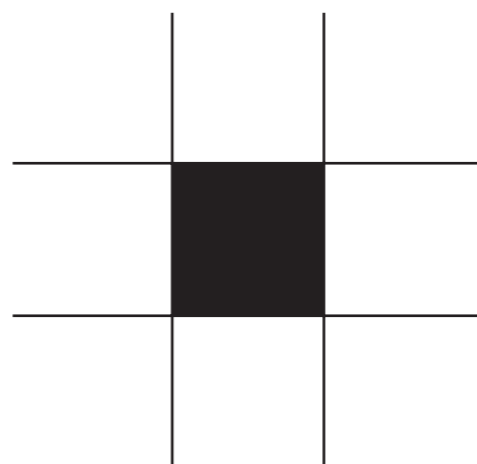
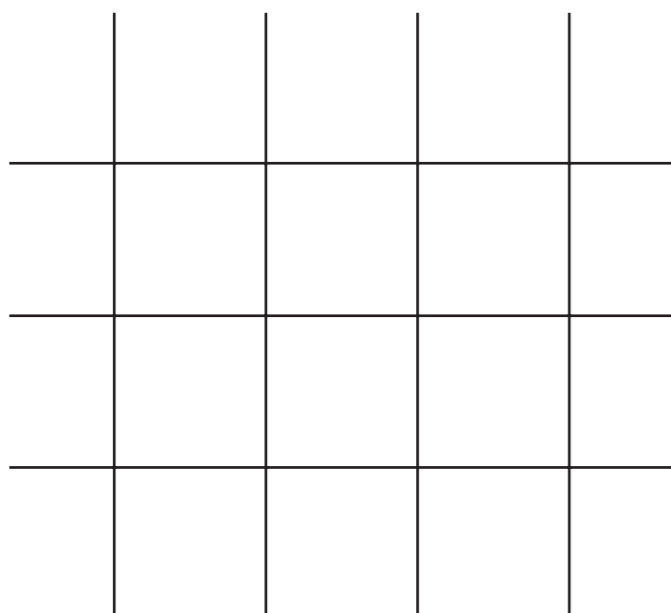
Il racconto di questi luoghi è pervaso da un senso di dolore e solitudine, dal contrasto tra un passato ormai perduto, ma dalle radici profonde, e un presente rumoroso e bulimico. Ciò che avviluppa i due campi non è il lirismo dei suoi scritti odeporici, Hergla, Novembre. Metamorfosi; Toujane, Inverno; Kairouan, la Grande Moschea; Dougga⁵, nei quali il dualismo della narrazione sulla città e della città annoda soggettività e oggettività, ammantando di malinconia la descrizione di quei luoghi prima feriti dal colonialismo e poi dal consumismo e nelle cui parole, spesso, è impossibile distinguere tra l'architetto e il poeta come nella descrizione di Hergla:

«La morte è dappertutto nello splendore di Hergla [...]. Le case rifuggono da questa luce violenta, ricercano l'ombra della caverna, il ventre segreto di una città senza strade, di strade senza porte, di porte senza aperture. Silenzio»⁶.

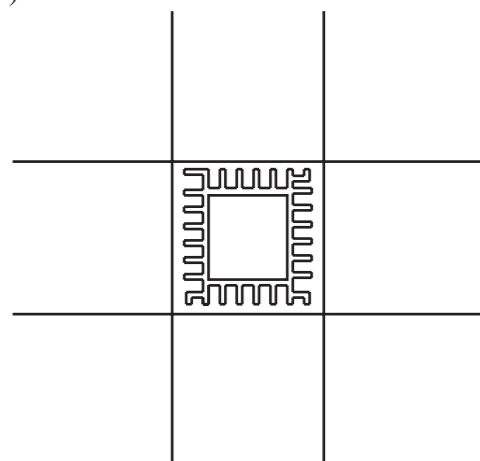
«Hergla dorme sulla cima della sua collina, da un sonno lega alla sua storia precedente. Tracce di Roma il suo presente nella sabbia e nel mare. Più estranee di me, più lontane dal mito più lontano, non sono più cenere. Nessun occhio le riconosce. Non esistono più. Hergla dorme sulla sua collina della morte che non ha fine»⁷.

«Comunque, mi sono reso conto che ancora una volta la cultura dell'ovest ha ferito, tagliato e perso più di quanto abbia salvato. Che nel suo salto isterico sulle rive più

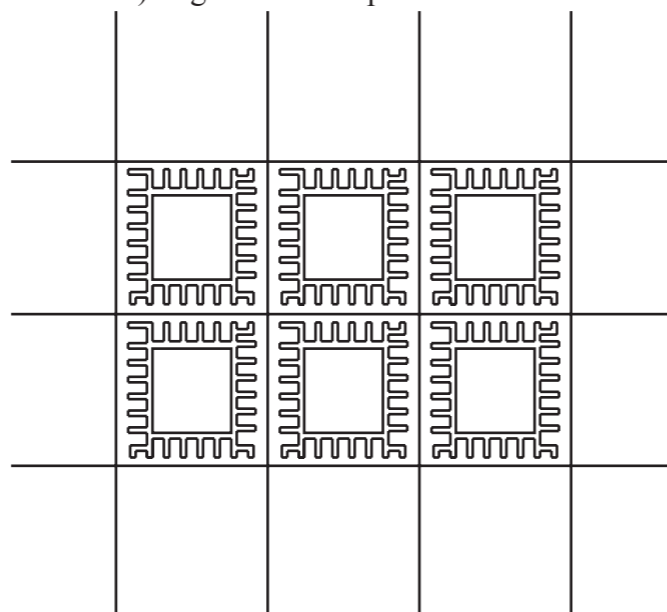
Creazione di una maglia.



1) Rete urbana



2) Organismo di superficie



3) Maglia elementare

4) Maglia elementare distribuita su rete

43 *Ridisegno dell'analisi sulla maglia aggregativa di R. Berardi.*

lontane ha succhiato e ha abbandonato, e colpito, ha scavato lei stessa con le domande più angoscianti, ha ferito l'intelletto. Hergla è un microcosmo in decomposizione [...]»⁸.

Architettura e poesia convergono piuttosto nello sguardo che Berardi posa sulla città anche quando intende proporle una vivisezione scientifica, come se si trovasse di fronte all'osservazione delle componenti di un organismo biologico.⁹

Le opere che rappresenteranno certamente la genealogia degli scritti di Berardi, vale a dire *Esperienza della Città*, pubblicata sulla rivista "Necropoli" nel 1969, e *Morfologia Urbana la Medina di Tunisi*, manoscritto avente come soggetto lo studio morfologico della Medina della capitale tunisina, saranno: *L'urbanistica: utopie e realtà* (1965) di F. Choay, i saggi *Tropiques* (1955), *Il pensiero selvaggio* (1962) di C. Levi Strauss e, naturalmente, *Le parole e le cose* (1966) di M. Foucault.

Il metodo cognitivo di Berardi si inserisce nel percorso tracciato attraverso il pensiero di Foucault.

Lo spazio viene quindi interpretato dall'architetto come un "campo dell'evento" (FRB, n.4), vale a dire come il campo della rappresentazione di uno dei modi in cui l'uomo esprime la sua capacità di essere e riconnette il suo ragionamento metodologico a partire dalla connessione tra le parole e le cose.

Le note che Berardi prepara per il manoscritto *Morfologia urbana, la Medina di Tunisi*, e che accompagna allo schizzo per lo studio della morfologia del nucleo arabo-musulmano della capitale tunisina, chiariscono le prime linee della prospettiva del suo pensiero.

In questo primo scritto la prospettiva strutturalista nella quale si colloca l'analisi è dichiarata fin dalle prime righe: «Se l'apparizione della città e quella della scrittura sono fenomeni storici concomitanti, e se l'una e l'altra sono l'istituzione di sistemi significanti, in qualche modo legati [...] lo studio dello spazio della città esce dalla vivisezione funzionale o dal barlume storico-critico per entrare in un'indagine che lo esprima come struttura»¹⁰.

L'analisi urbana che Berardi compie, infatti, pur sostenuta da una vasta ricerca storica e da un'analisi dettagliata dell'organizzazione della città attraverso il rilievo, non è né un'analisi storica, né un'analisi funzionalista. Non riguarda lo sviluppo cronologico-temporale delle forme, ma piuttosto le condizioni che hanno portato a queste forme tra tutte le forme possibili.

Invece di puntare sulla compatibilità o l'incompatibilità (cioè sull'analogia) tra le diverse fasi o forme della città, il discorso tende, invece, a determinare quali fossero le

condizioni della sua esistenza; quali implicazioni hanno potuto generarla, in relazione al rapporto di connessione con tutto ciò che costituisce uno spazio urbano; o piuttosto, seguendo la traccia di un'archeologia della conoscenza, in cui dobbiamo passare, per conoscere finalmente lo spazio (Berardi 1969, p.86).

Negli anni sessanta la Medina di Tunisi dal punto di vista della sua descrizione è un luogo incontaminato, nessuna pagina è stata scritta sulla natura di quello spazio, nessun rilievo è mai stato eseguito.

Berardi è di fronte alla "scatola nera" l'assenza di informazione, il "bianco di tutti i mondi possibili"¹¹ e come Penelope inizia a intessere la trama di quel tessuto urbano, ad annodare i fili delle relazioni che tengono insieme le ragioni che hanno determinato il coagularsi nel deserto di quella "alterazione della materia del territorio"¹² attraverso un approccio intensamente interdisciplinare nel quale architettura, urbanistica, antropologia e sociologia si avviluppano.

Berardi compie, quindi un'operazione di lettura del disegno, ovvero l'*ichnographia*, che imprime il senso della città nello spazio geografico. I segni e i gruppi di segni individuati da Berardi attraverso il disegno del rilievo si trasformano in contenuto, ed è in questo passaggio da segno a significato che l'analisi urbana di Berardi assume una



44 Disegno di: Serge Santelli in *Le Creuset Méditerranéen: Tunis*
Ridisegno dell'analisi sulla maglia aggregativa di R. Berardi.

dimensione narrativa: la città racconta il senso dei propri spazi.

Emergono, quindi, le componenti dello spazio e le loro configurazioni via via più complesse che si determinano partendo da unità elementari.

Il disegno del rilievo della Medina, restituito integralmente per la prima volta in questa occasione, diviene il presupposto ineludibile per la comprensione dello spazio, affiancato e supportato dallo studio della poca cartografia storica reperibile e dallo studio archeologico, non teso ad una ricostruzione evolutiva storico-temporale della città ma diretto allo scavo delle radici di quello spazio.

È dall'ichnographia che emerge la morfologia, ovvero il modo in cui certe organizzazioni murarie, che possono essere considerate tipiche perché ripetute, determinano una trama costruita che sembra decifrabile agli occhi del lettore della città.

L'analisi del rilievo avviene nella consapevolezza che non è la città reale ad essere analizzata attraverso la sua rappresentazione in pianta, bensì una sua descrizione: «un sosia epurato di tutto ciò che faceva dell'oggetto un corpo»¹³. Il rilievo, per Berardi, non rappresenta la città ma corrisponde all'immagine della città. Il rilievo rappresenta l'ossatura, l'impalcatura, il palinsesto di un sistema di segni che sono la traccia dell'insieme di quelle operazioni fisiche e culturali che hanno determinato l'origine di

quell'insediamento.

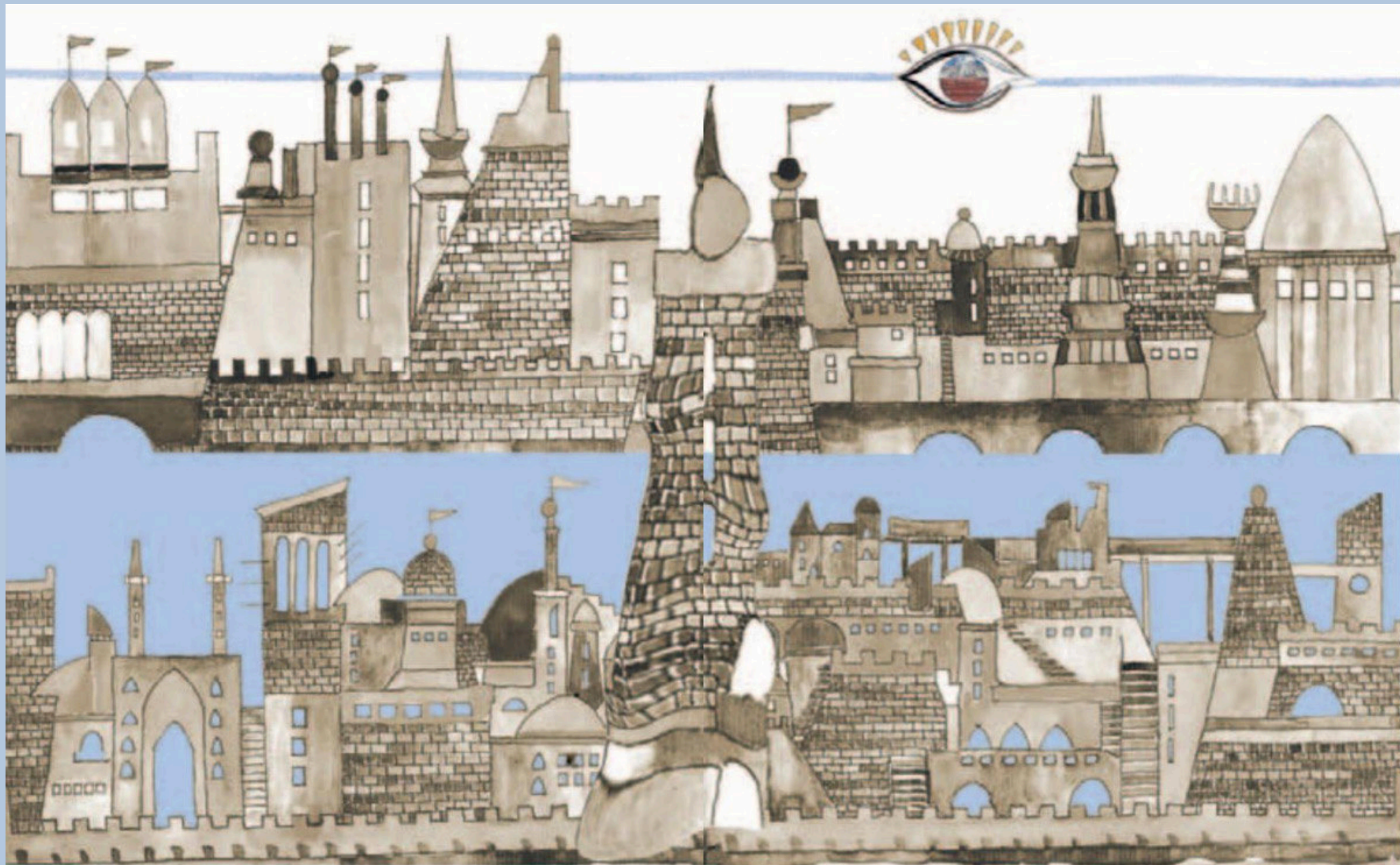
Il rilievo spiega Berardi: «è la base dell'immaginazione e della costruzione dello spazio. [...] e come l'impronta sul suolo di ciò che ha preceduto l'elevazione della città, e anche il disegno di ciò che ne rimarrebbe, se la città fosse ridotta in rovina [...]. È il basamento dell'elaborazione spaziale della città, il luogo in cui mani e pensiero tentano le loro strategie. [...] ma è anche una carta del tempo: in certo modo, la registrazione di una memoria collettiva. Non certo una memoria d'uomo, ma della memoria che fissano e trasmettono le cose: e cioè le loro deformazioni e le loro ammaccature»¹⁴

«Ogni recinto può essere varcato tramite l'attraversamento di soglie che consentono il passaggio e quindi l'accettazione, fisica e simbolica, da uno spazio all'altro. Si genera così una labirintica successione spaziale nella quale le categorie dentro-fuori, accettato-escluso, concesso-interdetto, sono costantemente invertite [...] E c'è, in questo spazio che ci accoglie, sempre all'interno di se stesso, e sempre esclusi, lo stesso senso di vertigine che fra il nostro e questo pensiero».

Roberto Berardi

Note

- 1 Cusmano M. G., L'architettura della città: Ludovico Quaroni e l'insegnamento dell'Urbanistica a Firenze negli anni Cinquanta e Sessanta, Firenze University Press, 2007, pp.1-5.
- 2 Berardi R., La Kasbah di Tunisi 1965-2003, Firenze Architettura 1.2004, Il Viaggio, p.88.
- 3 Ibidem, p. 92.
- 4 Ibidem, p.93.
- 5 Berardi, Esperienza della città (2), « Necropoli », 4-5, pp. 39-55
- 6 Ibidem, p. 39
- 7 Ibidem, p. 30.
- 8 Ibidem, p. 40.
- 9 Privitera F., La morfologia della Medina di Tunisi come narrazione urbana negli studi di Roberto Berardi, in scritture e costruzioni tra intérieurs e cityscapes, Mimesis Edizioni, 2019
- 10 Fondo Roberto Berardi, n. 4 [in Privitera F., La morfologia della Medina di Tunisi come narrazione urbana negli studi di Roberto Berardi, in scritture e costruzioni tra intérieurs e cityscapes, Mimesis Edizioni, 2019.]
- 11 Serres M., Roma, Il libro delle fondazioni, Mimesis, 2021, p.47.
- 12 Berardi, "Esperienza della città, « Necropoli », 4-5, pp. 83-90.
- 13 Berardi R., Città, materia del tempo, Alinea, 1995, p.73.
- 14 Ibidem, p.81.



*“chi va per miti,
si sa,
prima o poi si imbatte
in luoghi reali...”
G.Ginex¹*

Il Mediterraneo, il «piccolo globo azzurro»², è un paesaggio geograficamente lambito dalle acque, che tra le numerose vicende marine mitologiche e storiche diviene una culla di diffusa civiltà tramandata. Nell'erranza in mare, la ricerca di un'isola, di un approdo sicuro è qualcosa di congenito alla natura umana, sedimentato nel corso dei millenni.

Dalla letteratura al cinema, il mito di questo “mare tra le terre” si fonda sulla relazione simbolica fra finzione e realtà. Nella mitologia greca questo mare che si diparte tra lembi di terre e le isole rappresenta una seducente entità organica, essa stessa “infra” spazio, che divide e tende verso.

«Il luogo diventa così “un luogo sacro, dove le onde greche vengono a cercare le onde latine [...] e allora la mia memoria approda in un pavimento uniforme di acqua che riunisce uno spazio di architetture in cui mitiche immagini si alternano tra sfondo e figura. E allora la memoria di questo spazio e di questo fluido mare diventa il luogo di paesaggi e miti remoti e immaginati che naturalmente si riappropriano di una quasi perduta archetipicità»³

I casi di studio che si è scelto di analizzare in questa ricerca si riferiscono principalmente

a due territori uno insulare e uno peninsulare del bacino del Mediterraneo occidentale: Tunisia e Sicilia. Due “pieni” divisi da questo mare che è in between esso stesso.

Il perimetro proprio della ricerca è circoscritto da due concetti che accompagnano la narrazione di queste acque: la mediterraneità e l’insularità.

La mediterraneità accomuna territori e popoli diversi coinvolti dall’oggetto di questa riflessione. Il mare è l’elemento di continuità, ma allo stesso tempo di distanza, veicolo di reciproca contaminazione fra culture diverse, il «dato unitario fondamentale» che accomuna tali diversità di paesaggi e stili di vita.

L’insularità è, contemporaneamente, una condizione geografica e una questione identitaria che condiziona la vita degli isolani, influenzando sul processo di costruzione del sé e amplificando in alcuni casi la percezione dei confini.

Sulla base di queste riflessioni ha preso corpo l’idea di indagare quella che si potrebbe definire come un’operazione di “architettura per immagini o meglio ancora per sequenze”, ovvero, più nello specifico, di individuare le forme del contributo congiunto di architettura e cultura visuale alla configurazione dell’immagine dello spazio mediterraneo.

Dall’analisi dei tessuti urbani di Tunisi e Palermo si percepisce l’aspetto eterotopo, di questi luoghi che pur affacciandosi sullo stesso “mare tra le terre”, presentano delle

diversità strutturali, morfologiche e culturali che per esistere, per non restare mera costruzione dell’immaginario, hanno bisogno d’essere rappresentate.

Sono le immagini a rendere questo luogo di mezzo reale e allo stesso tempo a prolungarne il mito⁴. E le rappresentazioni che scorgiamo di questi luoghi, dei due “pieni” Palermo e Tunisi e di “ciò che sta in mezzo”, il Mediterraneo, hanno ispirato forme di rappresentazioni visuali che afferiscono a tutti i campi, dal disegno alla letteratura, dal cinema al suono.

Le declinazioni del mito mediterraneo in letteratura sono molto diversificate – mistero, fantasia, avventura, redenzione, paradiso, rifugio, prigionia, utopia – e gli esempi numerosi fanno tutti capo all’ambiguità fra la *cosa reale* e la sua rappresentazione, fra la geografia e la fantasia di una possibile destinazione di viaggio.

Guardare lo spazio architettonico attraverso l’occhio dello scrittore, del disegnatore o del regista significa analizzare, interpretare e comunicare un’idea di luogo descrittivo reale o virtuale, ricostruito o immaginario, potenzialmente in grado di trasformare la percezione visiva artefatta in un’esperienza sensoriale finalizzata a educare alla cultura del vivere mediterraneo.

La Palermo che ci viene raccontata dall’analisi dei paesaggi del Gattopardo è essa stessa un’altalena tra simbolico e realistico. Le descrizioni sono presenti in tutta la

narrazione, dettagliate ed eleganti, rappresentano una Sicilia piena di contrasti. L'opulenza dei palazzi e dei giardini, caratterizzati entrambi dall'esuberanza degli elementi architettonici e vegetali, si contrappone all'arsura e alla durezza del paesaggio naturale.

Nonostante le cupole barocche monasteri, simbolo del potere esercitato dalla chiesa nei secoli, è assediata dai fuochi dei garibaldini. E il luogo verso cui si dirige la carrozza del principe, nelle prime pagine del romanzo, racconta il caos dei tumulti.

S. Auci, prosegue l'opera di questo racconto nella Palermo a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dando una visione allo stesso tempo romantica e acre del centro storico:

*«Ma quella è una città dentro la città,
è la Palermo del mare che ha poco a che fare con quella che vive oltre il Cassaro,
la grande strada che, incrociandosi nello scrigno barocco dei Quattro Canti con via
Maqueda – la grande, elegante strada di pietra voluta dai viceré spagnoli –,
divide la città nei quattro mandamenti: l'antica Kalsa, ora sede dei Tribunali;
l'Albergheria, dove si trova il Palazzo Reale;
Monte di Pietà con il suo mercato del Capo e, infine, Castellammare, dove vive lui,
il vecchio quartiere della Loggia.»*
Auci S., I leoni di Sicilia, 2019

È una descrizione più puntuale che racconta in sinestesia le associazioni degli odori al vagare nella città («Paolo dice che è l'odore della terraferma.»), i rumori del lavoro portuale, le case che prendono vita cercando il mare («Case abbarbicate, affastellate, come a cercare di farsi spazio per trovare un po' di vista sul mare»).

Esiste una analogia tra pratica architettonica e pratica letteraria. Architettura e racconto, apparentemente lontani per la materia con cui operano, la pietra e le parole, la gravità dell'uno e la leggerezza dell'altro, una significativa analogia se li consideriamo da uno stesso punto di vista, cioè nel loro porsi tra uomo e mondo.

Parimenti, esiste una analogia tra pratica architettonica e pratica cinematografica, che è basata su un elemento comune e unificante, il ruolo del movimento, che introduce il concetto di spazio-tempo nell'esperienza spaziale: lo spazio viene letto e reinventato attraverso il movimento.

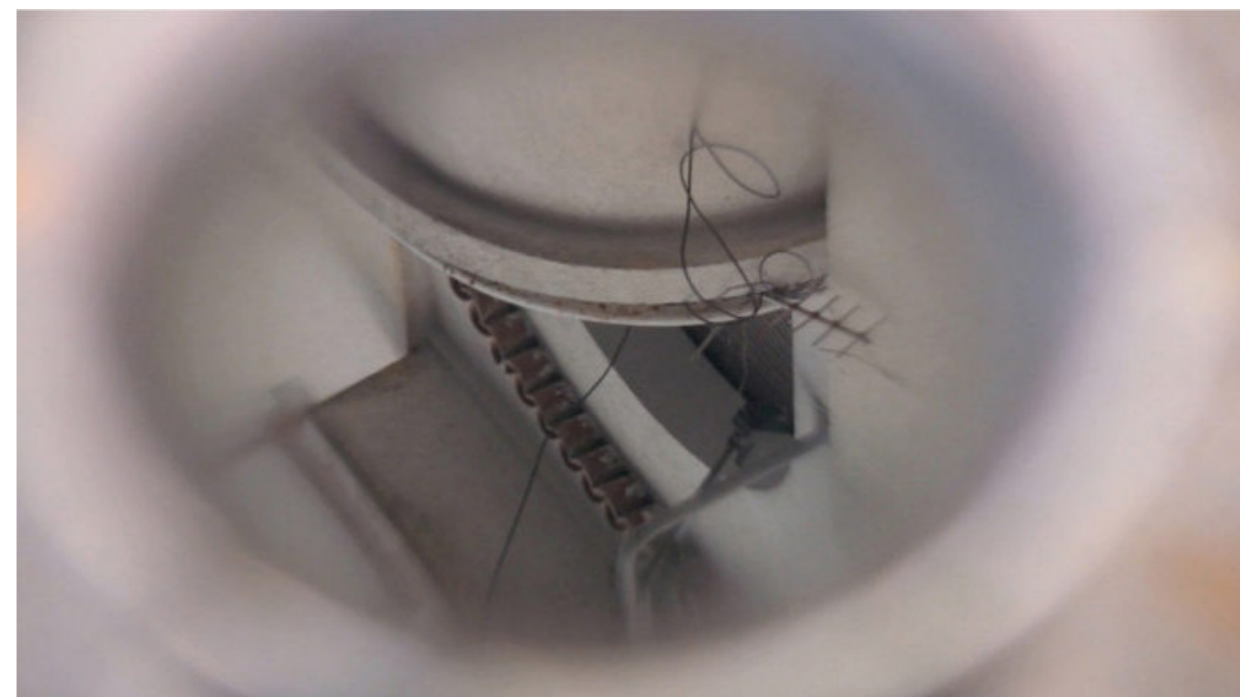
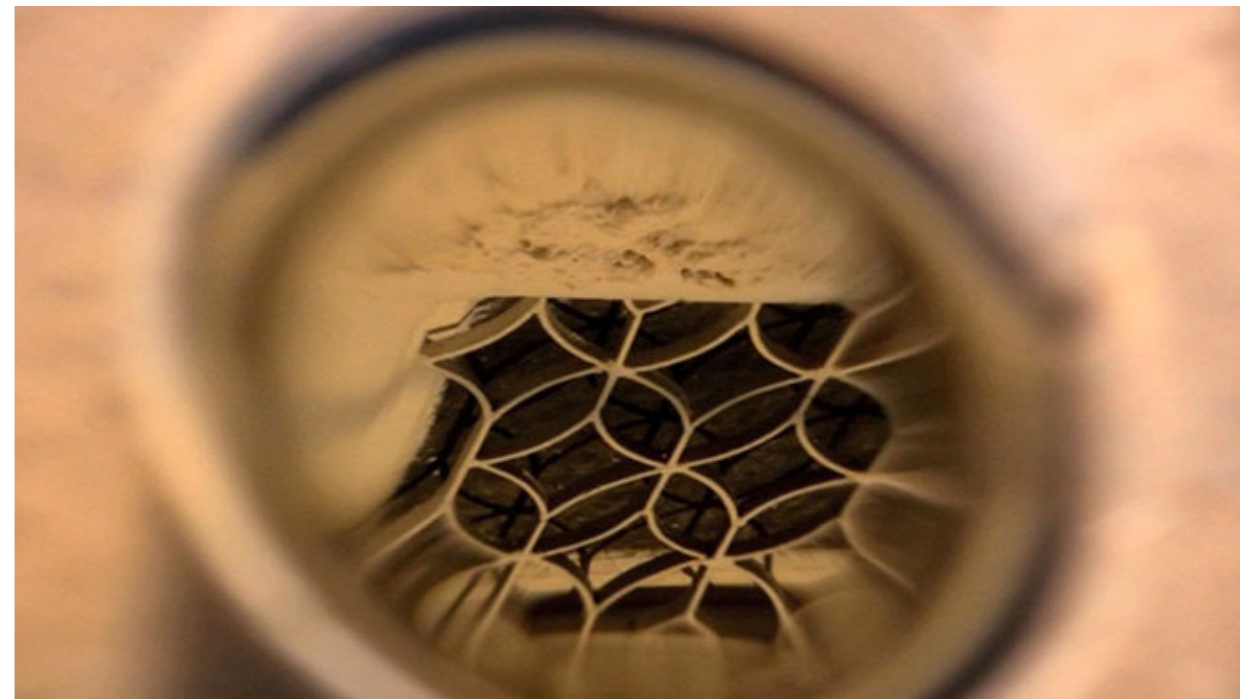
Le sequenze filmiche, panoramiche e piani lunghi, primi piani e inquadrature di dettaglio sono gli strumenti del regista quali chiavi di accesso alla comprensione dell'architettura. E a sua volta il regista utilizza lo spazio architettonico come veicolo comunicativo.

Il cinema diviene uno straordinario nel rappresentare l'architettura. È mezzo d'indagine e divulgazione della cultura del vagare nella città, e l'architettura pare riconoscerne il

valore di mezzo capace di mostrare ciò che le parole, i disegni o le immagini fotografiche non possono mettere in evidenza.

Ismaïl Bahri nel suo cortometraggio "Orientations" (2010, 20 min) mette in scena un ritratto autentico e appassionato di Tunisi, servendosi del riflesso di scorci della città attraverso in un calamaio pieno d'inchiostro. Bahir lavora con tecniche miste, fondendo disegno, installazioni, video e fotografia per esplorare il tema della fragilità all'interno dell'arte e la capacità dell'artista di catturare l'effimero e il fugace. Ed è proprio l'operazione che compie nel momento in cui lo spettatore vede i riflessi di Tunisi: l'inchiostro cattura l'immagine del mondo, ma solo per un momento. L'opacità creata da Ismaïl Bahri - che attualmente vive tra Tunisi e Parigi - rivela più di quanto le immagini potrebbero fare. Nei suoi film, crea micro eventi che mettono in discussione le condizioni per la loro visibilità, rivelando la possibilità di una nuova visione.

Il regista presenta l'opera in maniera congiunta con altri due cortometraggi Source (2016, 8 min) e Foyer (2016, 32 min). Quest'ultimo sembra essere una proiezione senza pellicola, dove l'unica cosa visibile è uno schermo bianco palpitante. Le voci accompagnano questo vuoto: sono parlate da persone che si avvicinano all'artista al lavoro sul film, interrogandolo su ciò che sta facendo. La telecamera diventa un foyer intorno al quale ascoltare e discutere, registrando le impressioni di una città dopo la rivoluzione.



46 Fotogrammi di Tunisi tratti da Bahri I., *Orientations*, 2010

«Cupole di maiolica, torri merlate, tegole.
Ecco la Cala, affollata di feluche, brigantini, schooner;
un'insenatura a forma di cuore,
stretta tra due lingue di terra.
Attraverso la selva di alberi di navi, s'intravedono le
porte, incastonate dentro palazzi, letteralmente costruiti
sopra di esse: porta Doganella,
porta Calcina, porta Carbone.
Case abbarbicate, affastellate, come a cercare di farsi
spazio per trovare un po' di vista sul mare.
A sinistra, seminascosto dai tetti, il campanile della
chiesa di Santa Maria di Porto Salvo; poco oltre,
s'intravedono la chiesa di San Mamiliano e la torre
stretta della chiesa dell'Annunziata, e poi ancora,
quasi a ridosso delle mura,
la cupola ottagonale di San Giorgio dei Genovesi.
A destra, un'altra chiesa, piccola e tozza, Santa Maria
di Piedigrotta, e la sagoma imponente del Castello
a Mare circondato da un fossato; poco oltre, su una
lingua di terra che s'inoltra in mare, il lazzeretto per la
quarantena dei marinai malati.
Su ogni cosa incombe il monte Pellegrino.
Dietro, una cintura di montagne coperte di boschi.
C'è un profumo che arriva dalla terra e aleggia
sull'acqua: un misto di sale, frutta, legna bruciata,
alghe, sabbia. Paolo dice che è l'odore della terraferma.
Ignazio, invece, pensa che sia il profumo di questa città.
Arrivano i rumori di un porto in piena attività.
L'aroma del mare viene soppiantato da un tanfo acre:
letame, sudore e pece, insieme con quello dell'acqua
morta.»

Auci S., *I leoni di Sicilia*, 2019

Note

- 1 Ginex G., *Eterotropie mediterranee*, Edizioni Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria, 2012, p.88.
- 2 Campione G., *Il Mediterraneo, scenario in perenne movimento, luogo di tragedie post moderne. Spunti analitici su un saggio geoculturale e scientifico*, HUMANITIES - Anno VIII, Numero 15, 2019, p. 120.
- 3 Ginex G., *Eterotropie mediterranee*, Edizioni Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria, 2012, p.18
- 4 Anton A.T., *La creación del imaginario. Un ejemplo: Formentera*. Treballs de La Societat Catalana de Geografia, 2015, pp. 99-122.

III.1 | Il tipo di forma urbana. Un daimon.

La città contemporanea raccontata in questa ricerca, attraverso lo studio di realtà differenti nei territori del Mediterraneo, è al centro degli interessi di chi vuole comprendere e analizzare nuovi possibili contributi del progetto urbano ed architettonico nei processi di trasformazione della città.

Questa terza parte del lavoro di ricerca affronterà la fase sperimentativa dello sforzo d'indagine, giacché l'obiettivo dichiarato in apertura prevede una terza fase applicativa di lettura dell'urbano.

La ricerca del “tipo di forma” che caratterizza i tessuti delle città-porto è il risultato di un processo sicuramente soggettivo di analisi, un processo guidato da una sorta di *daimon*, una “sorgente originaria dello sguardo” che ha guidato il modo di vedere la città, che questa lettura di città ha prodotto.

Il tentativo è stato quello di restituire all'architettura “un'unità minima” conoscitiva che le è propria e che ci permette di leggere i tessuti in between delle città analizzata.

L'Eidotipo¹ urbano sarà il risultato compositivo che assumeranno queste letture dell'urbano. Questo termine, appunto, eidotipo, viene mutuato dal campo del rilievo, ma non nell'accezione più comune quasi di “schizzo dal vero”, ma in quella più propriamente etimologica della parola greca εἶδος «aspetto, forma» e -τυπ «-tipo».

“L'eidotipo urbano” vuole essere un fatto archetipico, una immagine istintiva dello

spazio urbano rappresentato, una visione intima e del tutto non oggettiva dello spazio esperito.

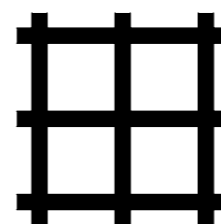
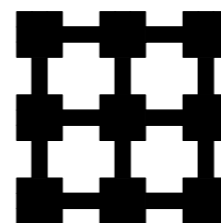
L'interesse è, quindi, quello della ricerca del "tipo di forma dell'urbano" che assume lo spazio infra nella lettura di un tessuto, ritracciarne le forme, cercando di restituirne dei morfemi in grado di spegnere per un attimo tutte le codificazioni sull'in between e accendere una prossemica dello spazio.

L'eidotipo, proprio come "tipo di forma", sicuramente non può che nutrirsi di un alfabeto, appunto, l'alfabeto degli spazi "infra", partendo, dunque, dagli elementarismi, dispositivi spaziali elementari non ulteriormente scomponibili e significanti.

È come se fosse una lingua da imparare, quella della lettura, attraverso l'alfabeto, fatto da queste forme urbane, per nulla nuove, perché sono sempre state lì, ma che adesso leggiamo come luoghi in between.

Per rintracciare tali morfemi sono state utilizzate le categorie individuate da G. Spirito, nel suo testo *In between places*, per identificare gli in between e quindi il tipo di forma che questi spazi assumono: forme degli intervalli, forme delle distanze e forme degli interstizi, con le loro sotto categorie.

Per ognuna di queste categorie sono stati creati dei logotipi che aiutano la tassonomizzazione di queste interruzioni del tessuto urbano.



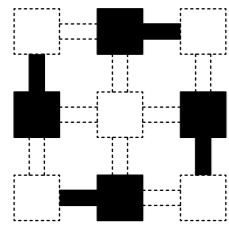
Categorie dell'in between

Forme degli intervalli

L'intervallo è un'entità spaziale o temporale che caratterizza opere appartenenti a diversi ambiti artistici: in architettura è lo spazio in between che mette in relazione elementi ripetuti. La durata, il numero, le dimensioni, le proporzioni, il ritmo che gli intervalli assumono definiscono il carattere di questo tipo di composizione. Costituiscono un insieme di spazi interconnessi, che infiltrandosi tra i volumi si contrae e dilata, crea piazze, luoghi di relazione, riproducendo la varietà della città.

Tra volumi paralleli e ortogonali

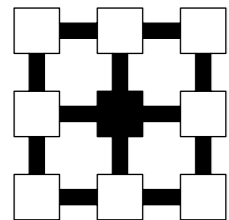
In questo tipo di in between gli intervalli sono percorsi che mettono in relazione i moduli-base componendo un organismo unitario ma estendibile. Il ritmo può essere regolare, come non esserlo, può infittirsi e diradarsi, ma generalmente mantiene la sua origine nella griglia che assume configurazioni



articolate e complesse.

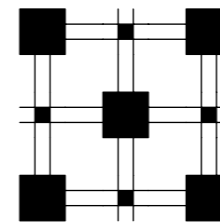
Tra i muri

Questo tipo di in between non prevede dispositivi di soglia tra interno ed esterno, gli intervalli che si formano si estendono senza soluzione di continuità. La spazialità può essere varia e molteplice.



Tra volumi concentrici

È una forma di in between che si ottiene tra volumi disposti intorno ad un centro definito da una piazza o una corte. Si possono avere una gran varietà di intervalli e il centro diviene uno spazio che si espande in varie direzioni formando un organismo policentrico e multidirezionale, che permette percezioni molteplici. Una variazione di questa forma che assumono gli intervalli tra volumi concentrici è quella che si potrebbe definire rizomatica: da un centro una trama di intervalli si ramifica in diverse direzioni, per poi nuovamente sviluppare, partendo da un altro centro, un'altra serie di intervalli.



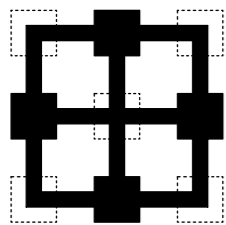
Tra volumi sparsi

Un'altra forma di intervalli è tra volumi sparsi. Sono spazi delimitati da volumi ripetuti che assumono molteplici assialità e giaciture. Essi contraddicono i canoni tradizionali in base ai quali: lo spazio interno è circoscritto, definito e misurabile; quello esterno indefinito, infinito, incommensurabile. Nello stesso modo si può interpretare lo spazio pubblico non in opposizione a quello privato, ma come suo reciproco.

Tra volumi sovrapposti

Un'altra forma che gli intervalli assumono è tra volumi sovrapposti. La loro relazione crea una sequenza vuoto-pieno in verticale. Essi sono di due tipi: il primo tra due volumi orizzontali; il secondo tra una serie di volumi impilati, tra i quali gli intervalli sono posti su diversi livelli.

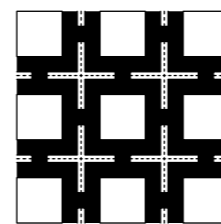
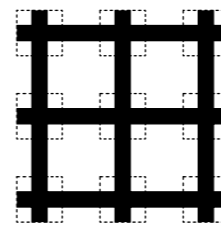
Non utilizzeremo questa categoria di in between perché sviluppandosi sull'alzato della città, ossia su una forma di tridimensionalità a lettura verticale dell'in between, non risponde alla lettura dell'"urbano orizzontale".



Forme delle distanze

Quella particolare distanza che separando i corpi entro una certa soglia fa scattare tra di essi un'attrazione magnetica che li rende necessari l'uno all'altro. [...] Per comprendere meglio l'idea-strumento di distanza limite occorre introdurre un'altra, l'idea-strumento di territorio delle forme [...]. I volumi non finiscono dove le superfici che li delimitano incontrano il vuoto. Essi sono circondati da un'aura, ovvero da una vibrazione che si diffonde nello spazio circostante a causa dell'esistenza di questo involucro virtuale. Il rapporto tra A e B[...] non è solo la relazione tra due entità fisiche, bensì anche tra le loro invisibili ma essenziali proiezioni. Comporre architetture è soprattutto calcolare esattamente le relazioni tra i volumi e, al loro interno, tra gli elementi che li costituiscono.²

Le distanze mettono in relazione oggetti architettonici autonomi oppure elementi. Il compito principale che compete al vuoto è mantenere la separazione tra gli elementi, mettendo in evidenza il campo della relazioni³.



Tra le parti

La prima forma che le distanze assumono è tra le parti o oggetti che sono disposti nello spazio secondo molteplici giaciture. Le parti o gli oggetti possono avere dei punti in comune o essere autonomi, ma sono in ogni caso ricomposti da quella distanza limite che, mettendoli in relazione, permette di leggerli come un organismo unitario. Nel contemporaneo le distanze variano da spazi di dimensioni ridotte, racchiusi tra le parti che ne definiscono i limiti, fino ai paesaggi architettonici dei quali parla Anselmi. Il paesaggio architettonico è allora la ricerca di una giusta distanza tra gli oggetti.⁴

Sempre tra le parti è possibile rintracciare un tipo di in between che invece di aggregarsi in modo da delimitare piazze, si dispongono in sequenza formando percorsi.

Tra il recinto e le parti

Un ulteriore tipo di distanza è quello che si forma tra le parti e uno degli elementi archetipici dell'architettura: il recinto. Quest'ultimo assume il duplice ruolo di struttura ordinatrice e unificante. La presenza di questo elemento determina

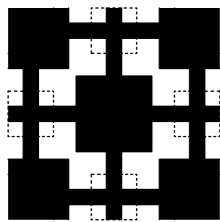
che gli spazi in between che lo compongono siano sia intervalli che distanze.

Tra involucro e le parti

È un tipo di in between che si crea dalla tridimensionalità del recinto, quindi ponendo il recinto come involucro che circonda e contiene le parti. Non utilizzeremo questa categoria poiché è un tipo di inbetween difficilmente applicabile ad un tessuto urbano, riguardando più nello specifico la scala dell'edificio.

Tra la copertura e le parti

Questo tipo di in between passa da un elemento verticale, come il recinto o l'involucro a uno orizzontale, un ultimo tipo di distanza è tra una copertura e le parti o volui autonomi, ai quali si sovrappone ricomponendoli in unità. Questo metodo compositivo forma piazze coperte, circoscritte da volumi (ad esempio le moschee).



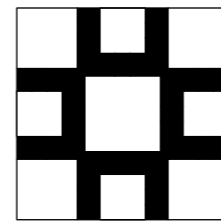
Tra la copertura e la linea di terra

In questo tipo di in between di distanza scompare l'elemento fino ad ora decisivo nel determinare l'in between, ossia il pieno. Non utilizzeremo questa categoria poiché è un in between che si sviluppa nella verticalità, tra copertura e linea di terra.

Forme degli interstizi

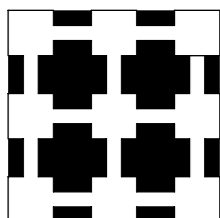
Interstizio: piccolo spazio tra corpi o parti di uno stesso corpo⁵; la prima parte del termine inter- evoca qualcosa che non è stabile né ben definito o strutturato, [...] passibile di movimento, atto al passaggio o all'oscillazione; la seconda -stitium allude allo stare, alla stabilità e solidità di qualcosa⁶.

Interstizio è un termine che si diffonde negli anni '80 nell'ambito del dibattito sulla città. Si scoprono gli spazi residuali, prima ignorati, che offrono occasioni di trasformazione e ricucitura di parti di città. Spesso questo termine è impiegato in riferimento a spazi residuali, in disuso, abbandonati, indeterminati e privi di una configurazione e perciò soggetti a divenire luoghi



di eventi e di attività spontanee.

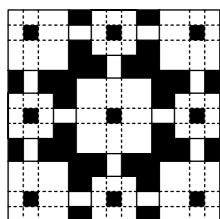
Tra i materiali preesistenti



Il primo tipo di interstizio è uno spazio relazionale, aperto, scoperto, un vuoto definito dagli edifici che lo delimitano. Nei primi esempi il luogo preesistente è trasformato con piccoli gesti ed elementi minimi che ne alterano completamente la percezione e il significato e può essere usato in modo nuovo. Questo tipo di interstizi sono progetti di trasformazione di palinsesti preesistenti, attuabili con operazioni minime.

Tasselli tra i materiali preesistenti

Questo è una sotto categoria del primo tipo di interstizio vede dei vuoti interstiziali come tasselli mancanti tra due edifici o una discontinuità all'interno dell'isolato.



Tra recinto preesistente e materiali del progetto

La seconda forma che l'interstizio assume è tra un recinto preesistente e i materiali nuovi del progetto o tra materiali preesistenti e un recinto nuovo (ad esempio trasformando un monastero in abbandono).

Note

- 1 Enciclopedia Treccani. Dal greco εἶδος «aspetto, forma» e -typ «-tipo». Disegno schematico in scala approssimativa di una porzione di terreno, eseguito sul posto durante un rilevamento celerimetrico, con l'indicazione delle quote e delle distanze dei punti rilevati nonché degli altri dettagli topografici necessari; serve di guida per la successiva stesura in ufficio della planimetria definitiva.
- 2 Purini F., *Comporre l'architettura*, cit., pp. 148 -150
- 3 Martí Aris C., *Silenzi eloquenti*. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Marinotti, Milano 2002, pp. 149, 153
- 4 Lucan J., *Alessandro Anselmi: paesaggi d'architettura*, in Spirito G. *In between place. Forme dello spazio relazionale dagli anni sessanta a oggi*, Quodlibet Studio, 2015
- 5 Interstizio, voce in Sabatini Coletti. *Dizionario della lingua italiana*, cit.
- 6 Gasparini G., *Interstizi e universi paralleli. Una lettura insolita della vita quotidiana*, Apogeo, Milano, 2007, pag.7

*«I nomi designano soltanto ciò che è elemento della realtà.
Ciò che non può venir distrutto, ciò che rimane eguale
attraverso tutti i cangiamenti».
Ma che cos'è questa cosa?
Stava dinanzi alla nostra mente mentre enunciavamo la proposizione!
Enunciavamo un'idea ben determinata. Una determinata immagine, che vogliamo
impiegare.
Perché l'esperienza non ci mostra affatto questi elementi. Vediamo parti costituenti
qualcosa di composto (ad esempio, una sedia).
Diciamo che la spalliera è una parte della sedia, ma che è costituita, a sua volta, di
diversi pezzi di legno; invece una gamba è una parte costituente semplice.
Vediamo anche un tutto che si altera (viene distrutto), mentre le sue parti componenti
restano inalterate.
Questi sono i materiali, coi quali fabbrichiamo quell'immagine della realtà»
L. Wittgenstein*

III.2 | Elementarismi. Perché un alfabeto?

V. Ugo in una trattazione¹ sul tema dell'elemento in architettura fa riferimento a questa nozione per capire la logica dell'*elemento*, che permane in maniera pregnante della cultura occidentale sotto forma di logica, dialettica o alchemia che sia, “qualificando il nesso inestricabile tra parole e cose, tra pensiero e costruzione, tra storia e struttura”². Wittgenstein, autore dell'incipit, fa spesso riferimento ai cosiddetti “giochi linguistici” cercando di coglierne e descriverne - appunto - le regole ed i momenti “elementari”, ove elementare è inteso non come dato semplice o semplificato, di facile accessibilità, ma “elementare” come nodo fondamentale nel quale si condensa, per così dire, la massima complessità e generalità dei modi di esistenza.

Risulta, pertanto, necessario, ad oggi, compiere un'analisi sulla nozione di elemento in architettura e sulle sue potenzialità che esso riflette nel senso del progetto. È lo stesso V. Ugo, che in altri termini, sottolinea come tra le numerose possibili accezioni del termine “elemento” in architettura talune si riferiscano ad aspetti puramente tecnici, altre consentano soltanto incasellamenti di comodo, altre ancora non superino il livello della pura ovvietà o dello schematismo, mentre poche riescano a cogliere in profondità il senso storico e la reale consistenza teorica e costruttiva delle architetture, divenendo pertanto strumento e materiale di progetto.

Dietro ad ogni definizione e ad ogni uso del termine “elemento” sono implicite tutta una serie di presupposti, di esperienze, di ideologie, di principi teorici, che vanno tenuti in debita considerazione.

Nella lingua corrente, è elementare ciò che appare di facile accessibilità alla grande parte di noi, è infatti l’insieme delle conoscenze basilari e delle norme possedute da ciascuno. Ma definiamo ugualmente elementare anche ciò che non può essere ulteriormente ridotto o suddiviso, ciò che è possibile comporre, ma che in alcun modo sia composto, ciò che è costitutivo e fondamentale, da cui ogni altra cosa deriva, secondo la tradizione che inizia con i filosofi presocratici³. Il riferimento che facciamo agli elementi non riguarda tanto la materia, quanto piuttosto l’esemplare trattamento logico-formale cui quella materia è sottoposta.

Ogni ricerca “elementare” richiede una modestia paziente, sostiene Ugo, una caccia assidua ad esili tracce a tenui segni ormai cancellati nella nostra memoria collettiva. L’obiettivo non sarà tanto ricercare “cose”, quanto piuttosto “forme”: il concetto di “elemento” in architettura.

La domanda della ricerca risulta quindi cosa sia elementare nella “cosa” architettonica rispetto alla progettazione, rispetto alla storia, rispetto alla teoria.

Nella trattazione Vittorio Ugo ci rende edotti di come “elemento” sia un termine universalmente utilizzato che coagula però tante nozioni ed accezioni sottili che esso assume, pertanto tratta l’elemento come:

- | | |
|---------------------|------------------------------|
| - <i>materia</i> | - <i>nucleo</i> |
| - <i>componente</i> | - <i>limite</i> |
| - <i>parte</i> | - <i>frammento</i> |
| - <i>tipo</i> | - <i>origine o principio</i> |

Ai fini dello studio di questi morfemi delle città trattate che in questa sperimentazione risulteranno utili a definire l’alfabeto, appare necessaria una parentesi sulle diverse accezioni che il termine elemento “porta con sé”.

Elemento come Materia.

«Vi è nella nozione di materiale, un’accentuazione triviale derivante dalla sua usuale opposizione a “spirituale” o a “morale”, ma a noi interessa di più mettere in rilievo il riferimento al contenuto costitutivo, sostanziale delle cose, graduato in una vasta

gamma di livelli di definizione e formatività che si estende dalla semplice materia grezza a configurazioni dotate di più o meno intenso contenuto strutturale, nel senso dell'organizzazione e della forma». ⁴ Il materiale è infatti ciò che conferisce consistenza fisica alle nostre cose, ma anche ciò da cui partiamo per realizzare i nostri progetti, perché questi abbiano corpo; come tale, esso non è mai elemento neutro, non può mai essere ridotto a mero strumento, cui l'idea sarebbe indifferente ⁵.

Elemento come Componente.

Questo termine si iscrive in senso piuttosto tecnico (e con una punta di negatività: tecnicistico) tra le accezioni di elemento, poiché designa dei pezzi già preformati, tendenzialmente serializzati, da assemblare seguendo procedimenti di unificazione e prefabbricazione di portata più o meno varia. Interessa però studiare il rapporto tra singolo componente ed insieme, per valutarne l'autonomia e la dipendenza, il reciproco condizionamento ⁶.

Elemento come Parte.

Sebbene ogni architettura, ogni "tutto" si componga di parti, il termine "componente" ed il termine "parte" così come noi vogliamo considerarli, non sono affatto sinonimi. Abbiamo inteso il primo in senso eminentemente tecnologico e materiale, mentre intendiamo conferire al secondo un senso prevalentemente formale e strutturale; con riguardo, appunto, alla forma ed alla formazione della cosa architettonica. "Comporre", infatti, non è lo stesso che "formare" o "progettare"; né la differenza è trascurabile ⁷.

Elemento come Tipo.

Il tipo è, appunto, l'organizzarsi gerarchico delle parti secondo un "schema" (confrendo però a questo termine il suo senso etimologico: dal greco σχῆμα -ματος (schema, schematos) = forma, aspetto, configurazione, habitus, maniera), secondo una specifica struttura sintattica codificata dalle stratificazioni storiche e suscettibile di elaborazioni progettuali. Si può dire che il tipo è il tema fondamentale di una serie di architetture sul quale "variare" o "ricercare", come direbbero i musicologi. Il termine tipo, come tutti sanno deriva dal greco τύπος «impronta; carattere, figura, modello, marchio, sigillo, forma; quest'ultima del doppio significato di immagine e carattere di scrittura o di

modello che consente la riproduzione.⁸

Elemento come Nucleo.

Ancora al campo biologico si riferisce la nozione di elemento come nucleo, da intendere principalmente in senso genetico rispetto allo sviluppo storico dell'edificio, della città, del paesaggio, ecc.; e quindi implicita l'idea di una crescita, di un accrescimento effettuato nel tempo a partire da una configurazione semplice iniziale secondo processi che possono avere vari tipi di andamento: espansione organica, scissione, suddivisione interna, moltiplicazione, aggiunzione, deformazione, trasformazione, in funzione delle vicende attraversate dall'opera di architettura nel corso della sua vita.⁹

Elemento come Limite.

È possibile interpretare questa nozione secondo due assi principali. Il primo concerne il limite come soglia (limen, in latino, che metonimizza anche l'intera abitazione), luogo di passaggio o di confine; il secondo considera il limite come condizione estrema (al limite) al di qua o al di là della quale non è più lecito parlare di architettura.¹⁰

Elemento come Frammento.

Il frammento (fractum) è irrimediabilmente "rotto", strappato all'insieme unitario che lo comprendeva, secondo una linea di frattura solitamente casuale, seguendo un processo di decostruzione non simmetricamente inverso nei confronti di quello costruttivo. Il frammento non è, cioè, il riassunto di uno smontaggio, ma di un'azione violenta; esso ci viene consegnato dall'archeologia o dalla storia fatalmente decontestualizzato, ma denso di allusioni e di riferimenti, tutti impliciti e condensati in quella frattura irregolare, che combacia unicamente con la parte rimanente ormai perduta.¹¹

Elemento come Origine e Principio.

La parola greca ἀρχή ha il doppio significato di inizio, cominciamento e di comando autorità. Ciò perché la maggior parte dei Greci riteneva che l'origine mitica delle cose ne costituisse il momento di autenticità e verità, fissato una volta per tutte nell'età aurea, il cui perfetto equilibrio era stato successivamente corrotto dagli uomini e dalla storia. Analogamente, il termine principio denota sia l'inizio cronologico, che ogni proposizione di verità considerata come fondamentale e come garanzia di consistenza disciplinare, di correttezza e di classicità.¹²

Queste nove accezioni del termine “elemento” risultano, nel complesso, già abbastanza esaustive per quanto concerne la possibilità di descrivere la “cosa architettonica” e appaiono anche suscettibili di elaborazioni positive nel senso del progetto.

Paola Viganò definisce, anch'ella i codici di un alfabeto urbano, che fonda la propria identità proprio sul suo essere “tessuto”. Il paesaggio urbano, infatti, fin dagli esempi più antichi, rappresenta per P. Viganò, il prodotto artificiale di una cultura che ridefinisce continuamente la propria relazione con l'ambiente circostante; non è il mondo che vediamo, ma è la nostra interpretazione di quel mondo e, come tale, richiede la presenza di uno sguardo. La soggettività della sperimentazione sta proprio in questo, nello sguardo che legge il tessuto urbano.

Nella definizione di Michael Jakob, il paesaggio è infatti «una distesa di paese abbracciato dallo sguardo di un soggetto»¹³ e in tal senso non può prescindere dagli interrogativi che ogni osservazione comporta, quindi quali siano i messaggi che un determinato paesaggio veicola; quale sia l'ambito culturale nel quale è stato prodotto; quali fattori ne stabiliscano i codici formali.

L'analisi del paesaggio costruito «in quanto fenomeno estetico e oggetto storico, non potrà mai essere spiegato in modo esaustivo. Tematizzarlo significa provare a

circoscriverlo da diversi lati, nella speranza di mettere in luce buona parte delle sue infinite sfaccettature»¹⁴.

Tornando al termine elemento, Paola Viganò fa riferimento a E. N. Rogers, il quale da un lucido punto di vista su questo - «elemento vuol dire ciò che entra, come parte, nella composizione di un fatto unitario e concorre a formarlo; ma nella nomenclatura, elemento vuol dire anche principio, fondamento della teoria di una determinata disciplina»¹⁵ - quindi un materiale che non fa necessariamente capo a un fatto compositivo, progettuale unitario. L'uso del termine elemento indica e dà per conosciuta, l'esistenza di relazioni determinate, anche se variegate, tra la parte e il tutto: l'impiego di questo termine implicitamente rimanda alla relazione tra la parte e il tutto, sottintende la costruzione di un quadro d'insieme, i pezzi del quale non sono dati a priori, ma si incontrano, portati da esigenze particolari, sono riconosciuti come utilizzabili.

L'elementarismo è, quindi, per P. Viganò uno “stile di analisi”, che permette di studiare ogni situazione complessa, o che solamente frappone una resistenza alla nostra conoscenza d'assieme, partendo dal riconoscimento dei suoi elementi costitutivi. Diviene un passaggio concettuale, questo, che può essere riconosciuto, ad esempio, in

un rinnovato esercizio di nominazione e di ridefinizione dei materiali che compongono la città.

«Elementarismo [...] consiste nel provare nuovamente a dare un nome alle cose. Osservare la città e il territorio contemporanei come composizione di materiali ha significato per molti e in primo luogo ‘un rinnovato esercizio di rilievo’[...] che porta a interrogarsi sull’esistenza e il senso attuale di una o molteplici grammatiche e sintassi urbane».¹⁶

Alcune operazioni di decostruzione, elencazione, accostamento, sovrapposizione di materiali mostrano e rivelano una città elementare a partire dalla quale, è possibile avanzare nuove interpretazioni del territorio contemporaneo.

L’elementarismo, quindi, è in primo luogo un’operazione di decostruzione: l’elementarismo urbano scompone, secondo l’autrice de “La città Elementare”, la complessità dei territori che pratichiamo, ne riconosce gli elementi costitutivi senza negare il carattere frammentario ed eterogeneo dello spazio contemporaneo.

Pertanto, quella elementarista, è una strategia che non può essere ricondotta allo studio di ciascuna questione di per se stessa, nei suoi elementi costitutivi e nelle relazioni che intercorrono tra un elemento e l’altro, «ma che conserva nei confronti di alcune posizioni -

riduzioniste, strutturaliste, legate all’analisi linguistica, o, ancora a una “linea analitica” del progetto architettonico e urbanistico - un largo debito nell’osservazione delle cose e delle tracce che esse portano di pratiche e modi di vita, di teorie e tecniche»¹⁷.

Quello che si andrà a ricercare, in questi tessuti urbani, sarà il frammento, la discontinuità tra le cose che ha segnato, nella storia della città, molti dei tentativi di descrivere e progettare il territorio contemporaneo. L’idea della ricerca del frammento, del morfema, presuppone la rottura di un equilibrio precedente, la scomparsa di uno stato delle cose unitario e armonico, introduce un giudizio negativo nei confronti della città contemporanea o, all’opposto, di questa condizione fa un manifesto.

Lo strumento che si propone con questa sperimentazione, per acquisire la conoscenza del luogo è quello dell’alfabeto, una “catalogazione incatalogabile” degli elementi costitutivi, di quelle figure individuabili come dotate di senso e che concorrono a dare significato a un fenomeno più ampio come il manufatto architettonico.

F. Purini definisce questa pratica, quella di ricercare e riprodurre morfemi, «un esercizio semplice ma allo stesso tempo articolato in una fitta rete di complessi sistemi atti a garantirne la validità, nel tentativo di individuare quel passaggio di esteriorizzazione che servendosi del disegno e dei processi compositivi si propone di esplicitare l’idea e

l'io dal quale essa è generata.»¹⁸

Configurazioni tematiche elementari elaborate per poter, in un secondo momento, svolgere quell'azione catalizzatrice e un po' impulsiva che è alla base di ogni progetto.

Perché, allora, un alfabeto?

È il quesito che ci si è posti in questa fase operativa della ricerca, e la costante che ha mosso fino a qui il lavoro di ricerca. Forse definirlo alfabeto non è completamente coerente. È un alfabeto nel momento in cui ognuno di questi morfemi viene individuato.

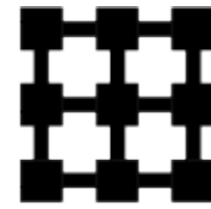
È un eidotipo urbano nel momento in cui si compie una operazione che mette insieme questi elementarismi, questi morfemi, che si riscontrano nella lettura urbana.

Il sistema alfabeto è la forma del tempo del progetto dove l'analisi degli in between è inizio e fine.

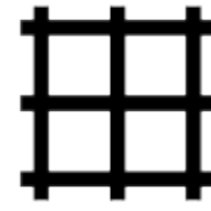
«Le griglie basiche, i reticoli gli abbecedari dove si depositano “detriti” di architettura, reperti eccellenti, refusi, scarti della precognizione o schegge future di progetti, sintetizzate in lettere, grafemi, loghi o morfemi, emergono con la loro sintomatica presenza tra gli interstizi del lavoro sull'architettura o dell'arte del comporre rivista attraverso l'occhio del poeta, dello scienziato, del musicista o dell'architetto»¹⁹.

Note

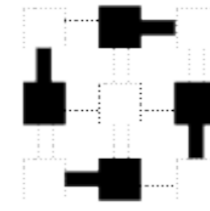
- 1 Wittgenstein L., *Philosophische Untersuchungen*, I, 59; trad. it. Einaudi, Torino, 1967, p. 43 [in Ugo V., *Per una archeologia elementare dell'architettura*, Palermo: la memoria costruita, 1982]
- 2 Ibidem, p.43
- 3 Ibidem, p. 180.
- 4 Gregotti V., *I materiali della progettazione*, in AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1969, pp. 139-162 [in Ugo V., *Per una archeologia elementare dell'architettura*, Palermo: la memoria costruita, 1982]
- 5 Ugo V., *Per una archeologia elementare dell'architettura*, Palermo: la memoria costruita, 1982, p.181.
- 6 Ibidem, p. 182.
- 7 Ibidem, p. 183.
- 8 Ibidem, p.184.
- 9 Ibidem, p. 186.
- 10 Ibidem, p. 186.
- 11 Ibidem, p. 188.
- 12 Ibidem, p. 188.
- 13 Jacob M., *Il paesaggio, il mulino*, Bologna, 2009, p.30.
- 14 Ibidem, p.30.
- 15 Viganò P., *La città elementare*, Skira, 1999, p. 9
- 16 Viganò P., *La città elementare*, Skira, 1999, p. 15
- 17 Ibidem, p.15.
- 18 Purini F., *Scritture Veneziane*, in «*Iuav giornale dell'università*» n. 74/2010.
- 19 Sestito M., *Alfabeti d'architettura. Ricognizioni e precognizioni dell'operare nella progettazione*, Gangemi, 1994



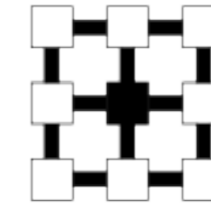
FORME DEGLI INTERVALLI



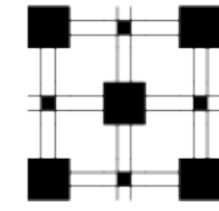
Tra volumi paralleli e ortogonali



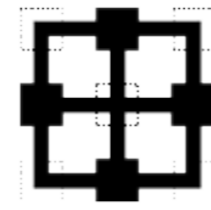
Tra i muri



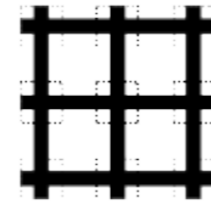
Tra volumi concentrici



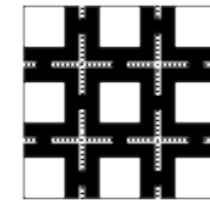
Tra volumi sparsi



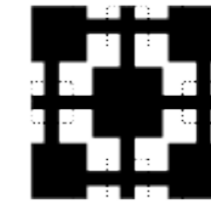
FORME DELLE DISTANZE



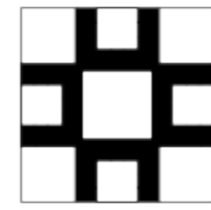
Tra le parti



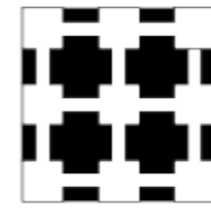
Tra il recinto e le parti



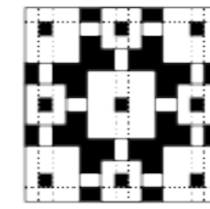
Tra la copertura e le parti



FORME DEGLI INTERSTIZI



Tra i materiali preesistenti



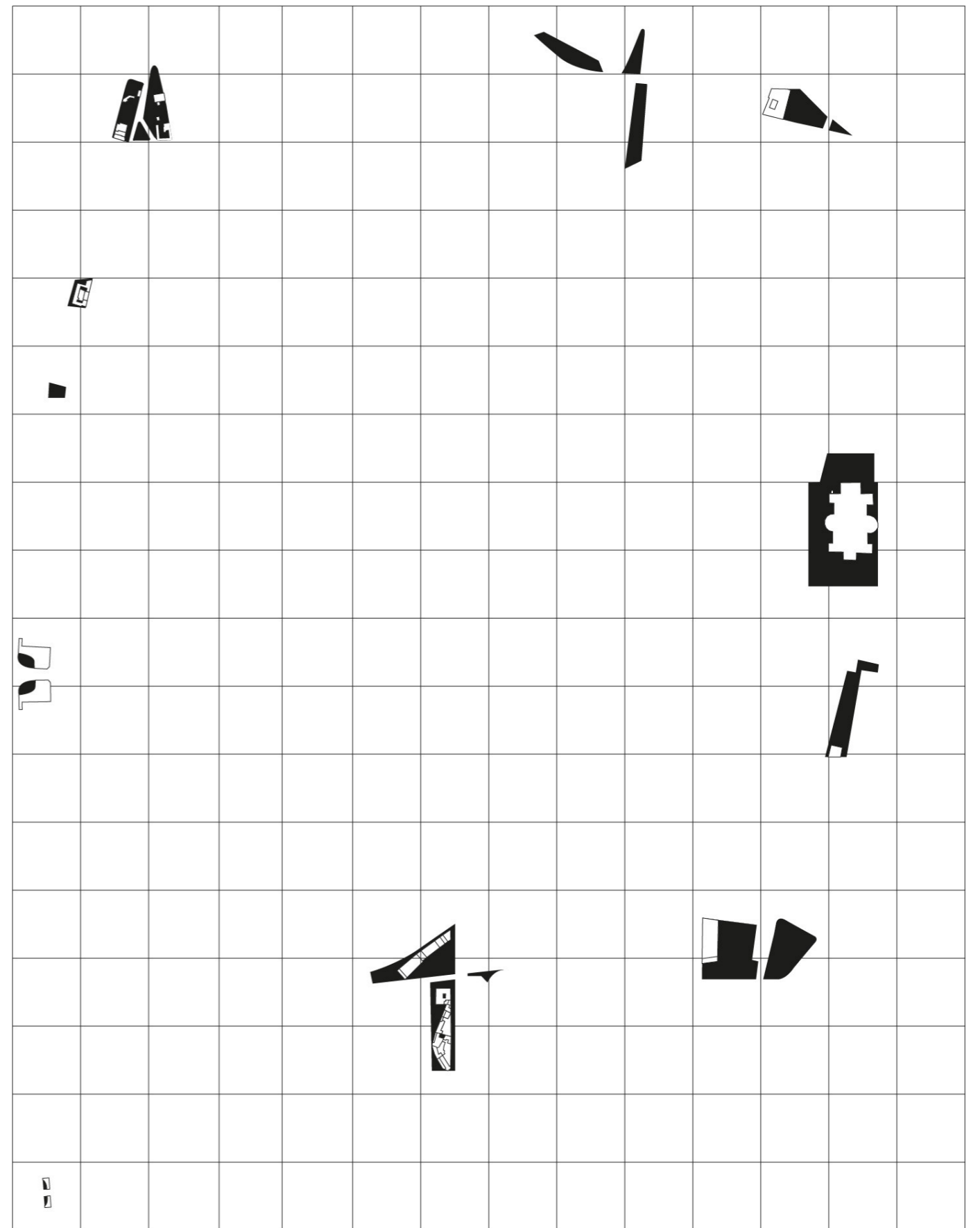
Tra recinto preesistente e materiali del progetto



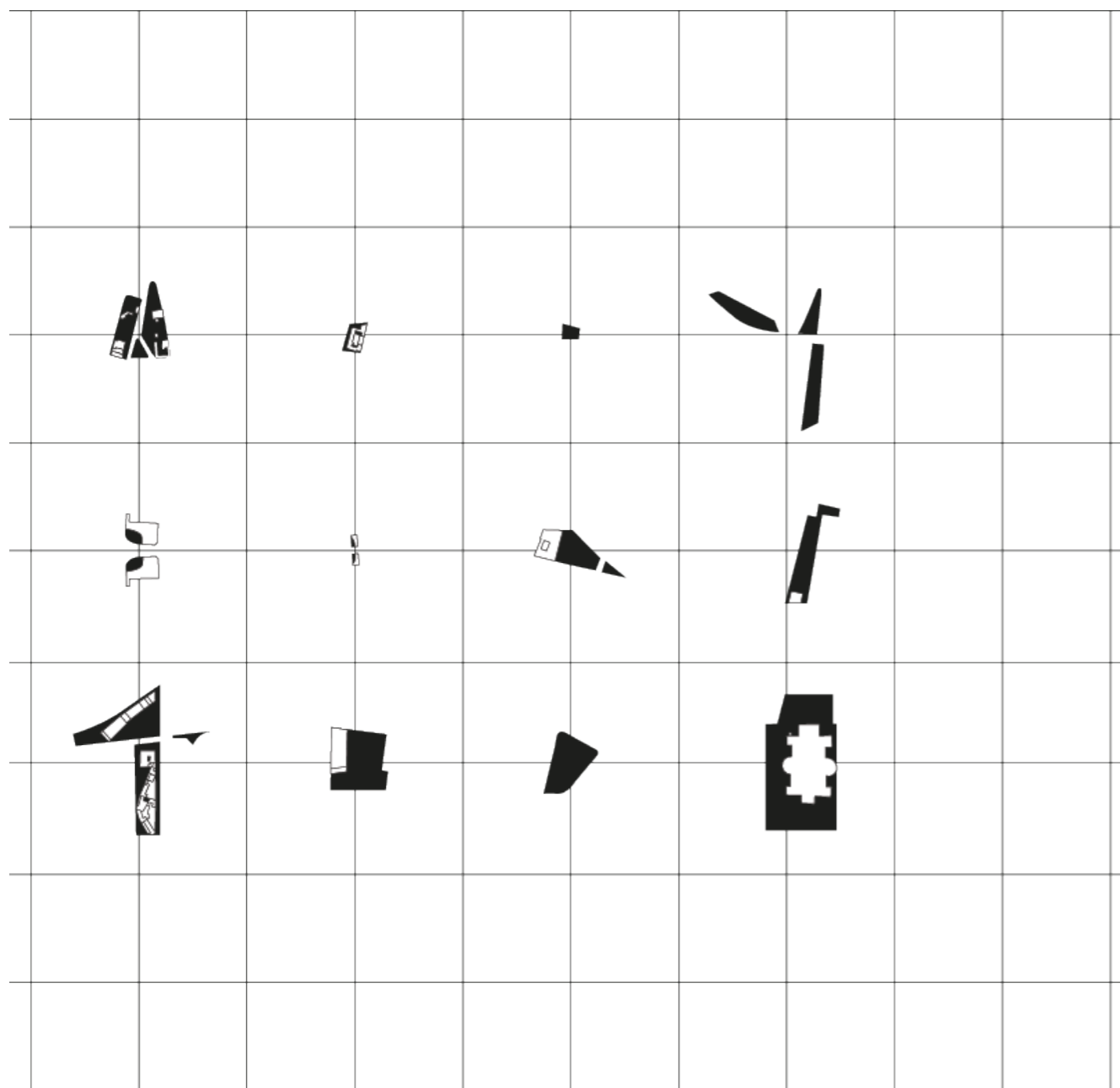
Palermo.



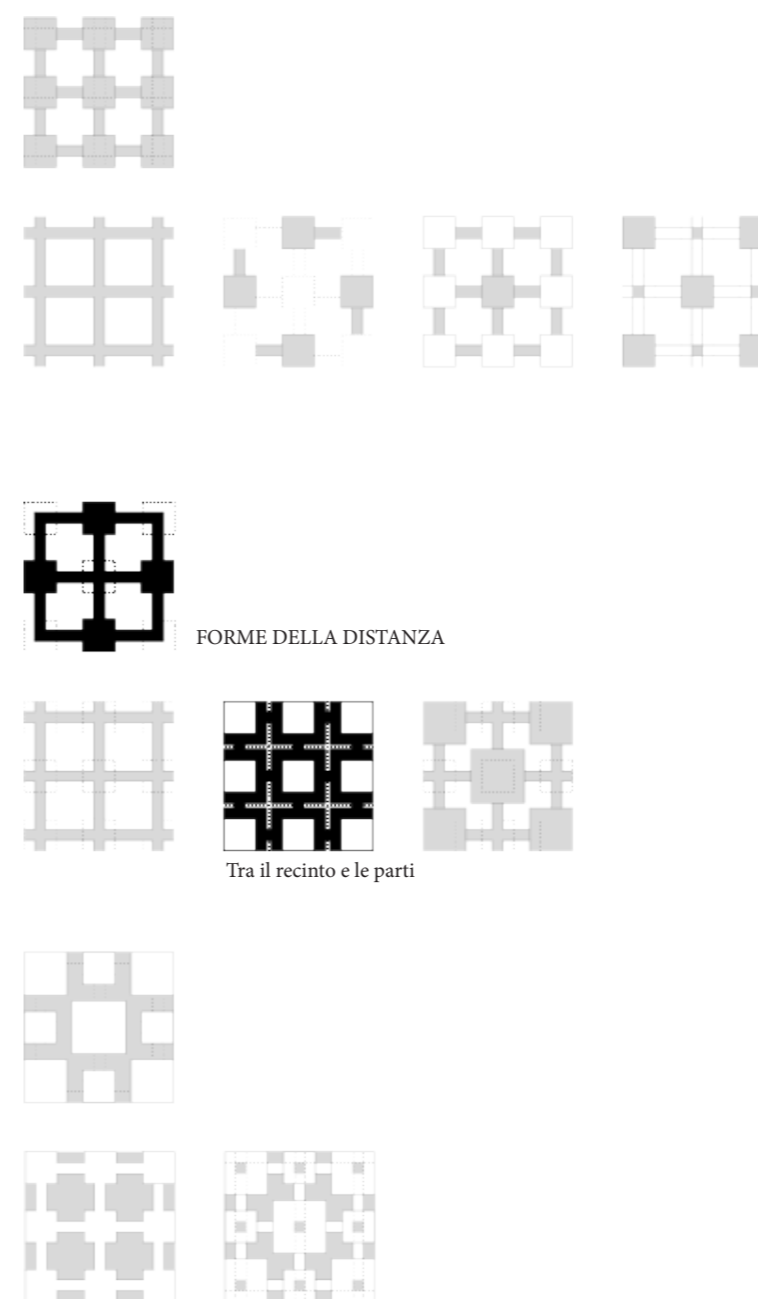
48 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



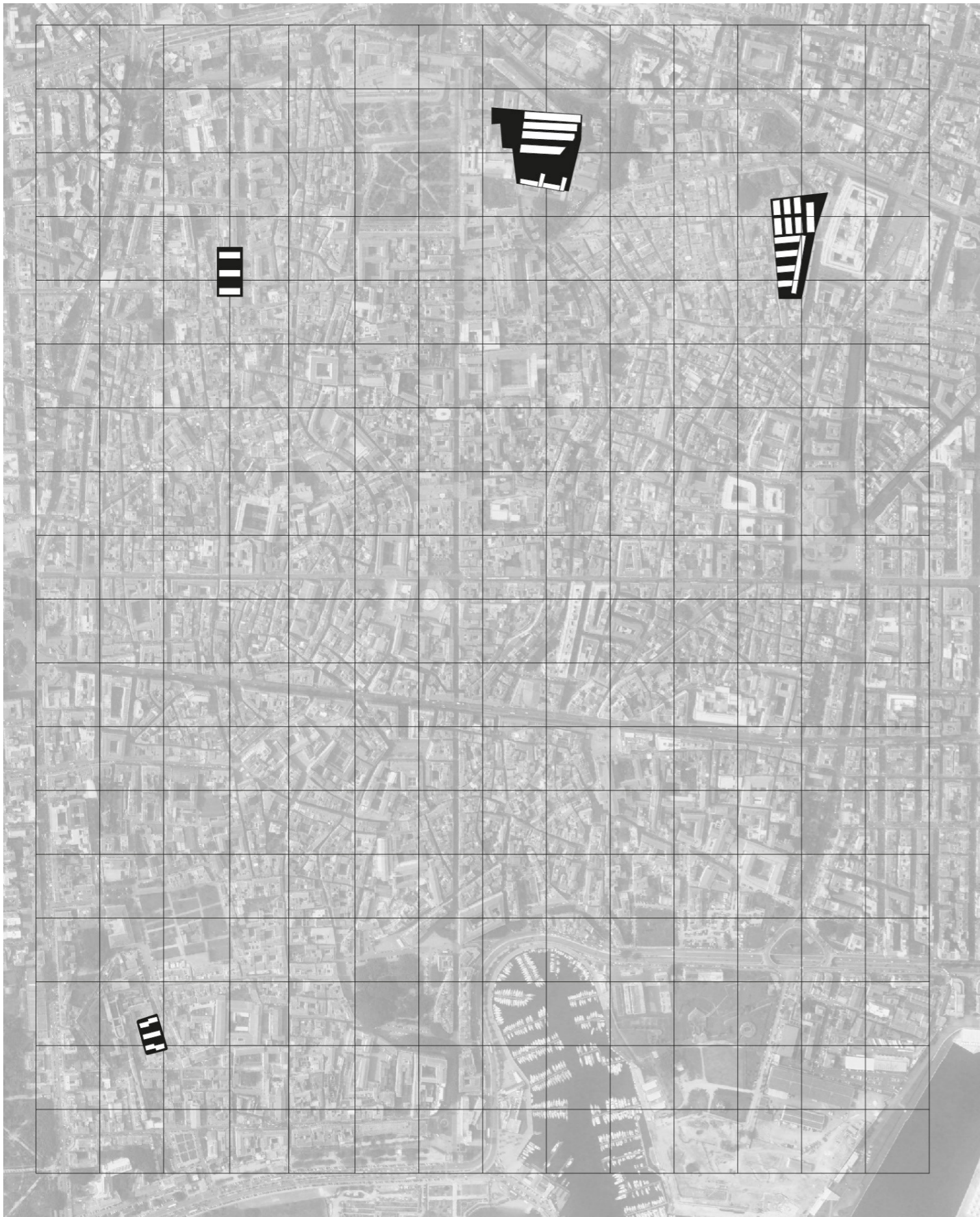
49 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)



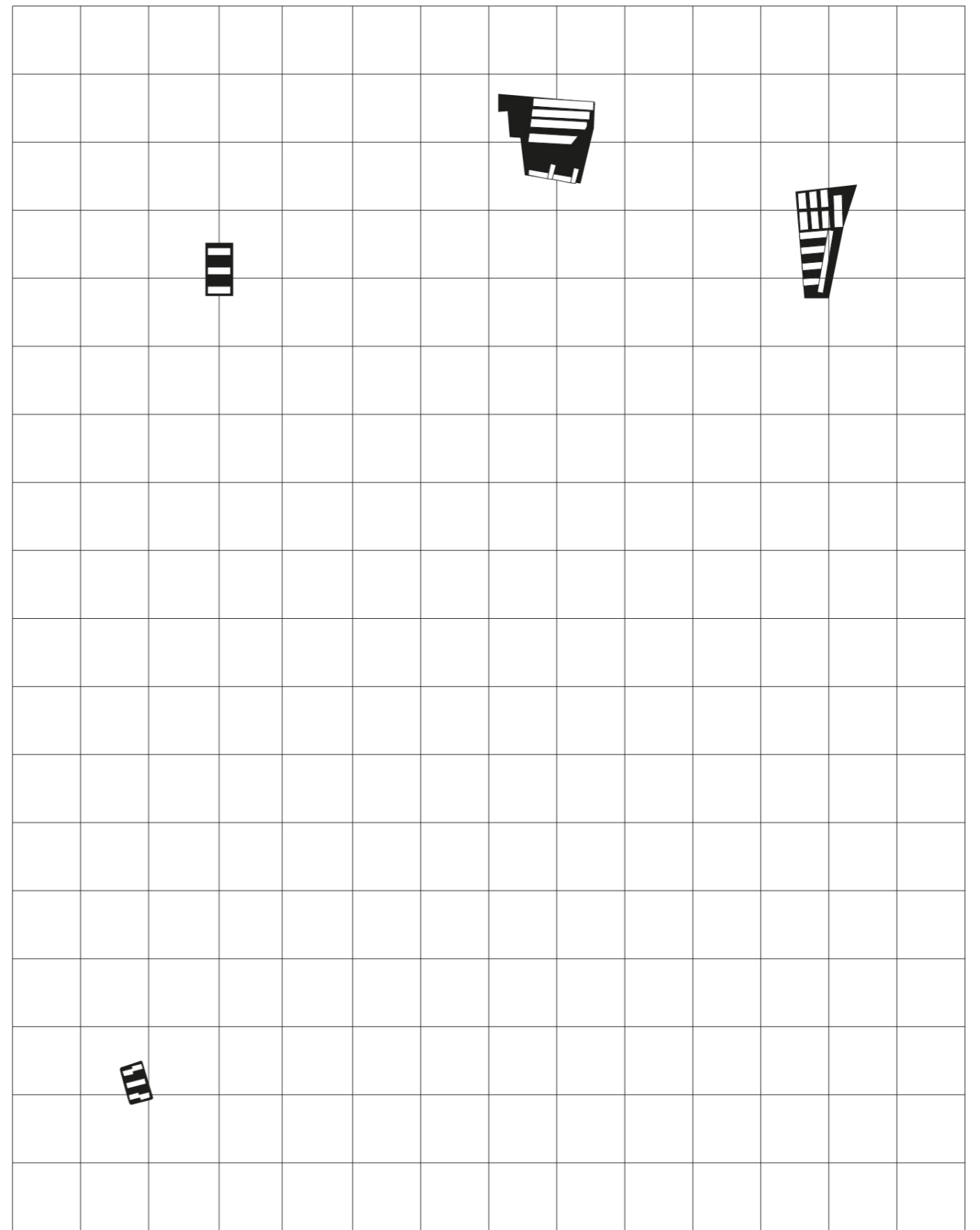
50 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)



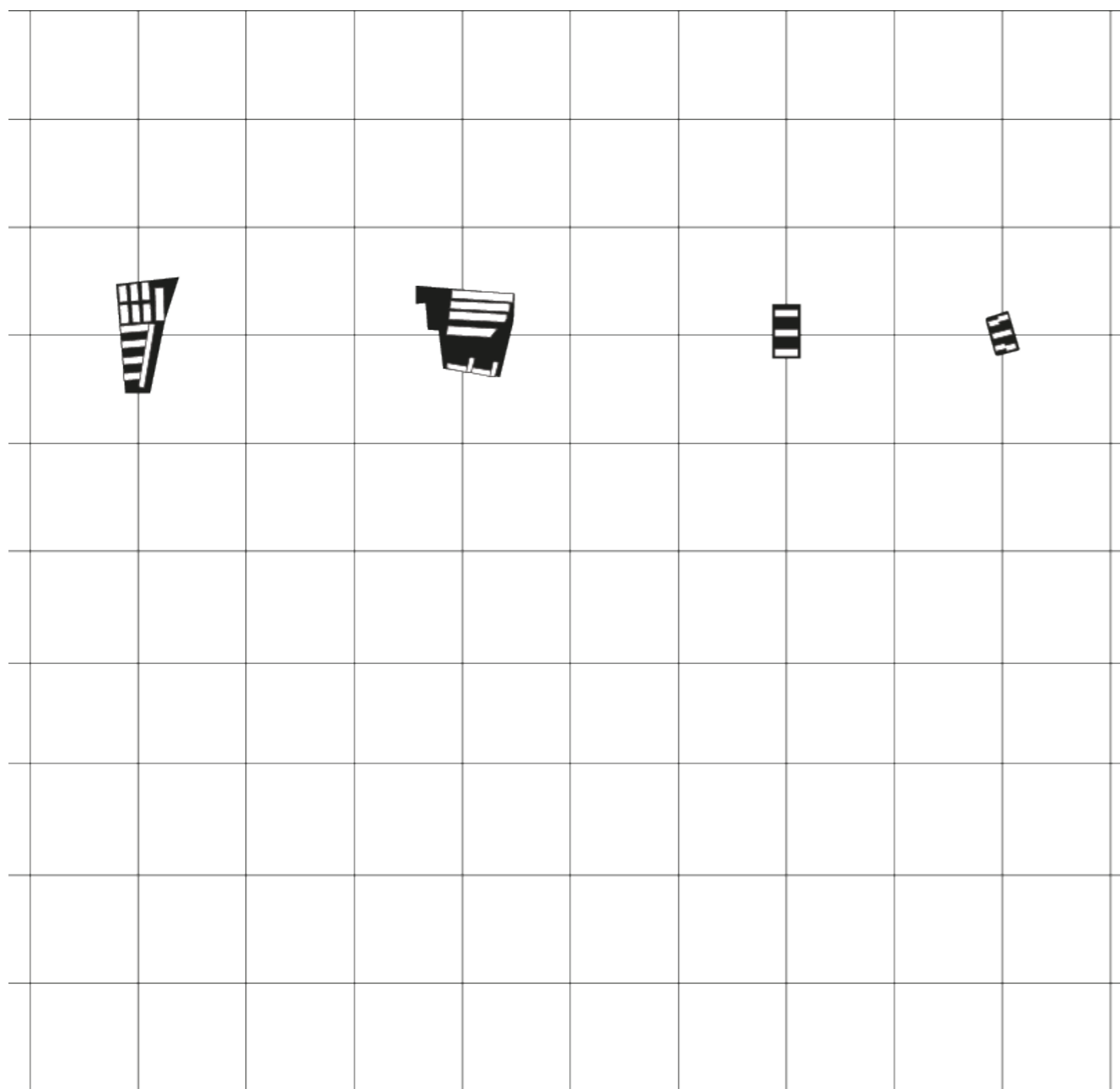
51 Categoria d'appartenenza



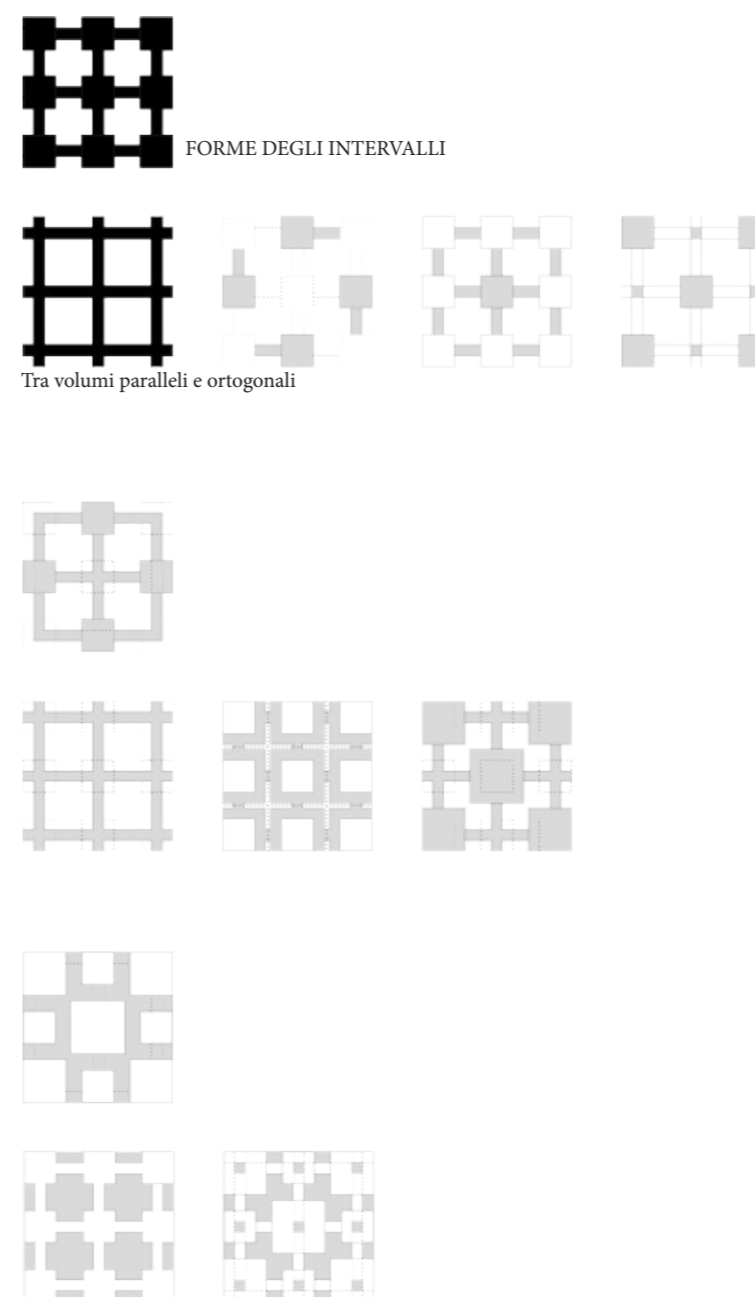
52 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



53 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)

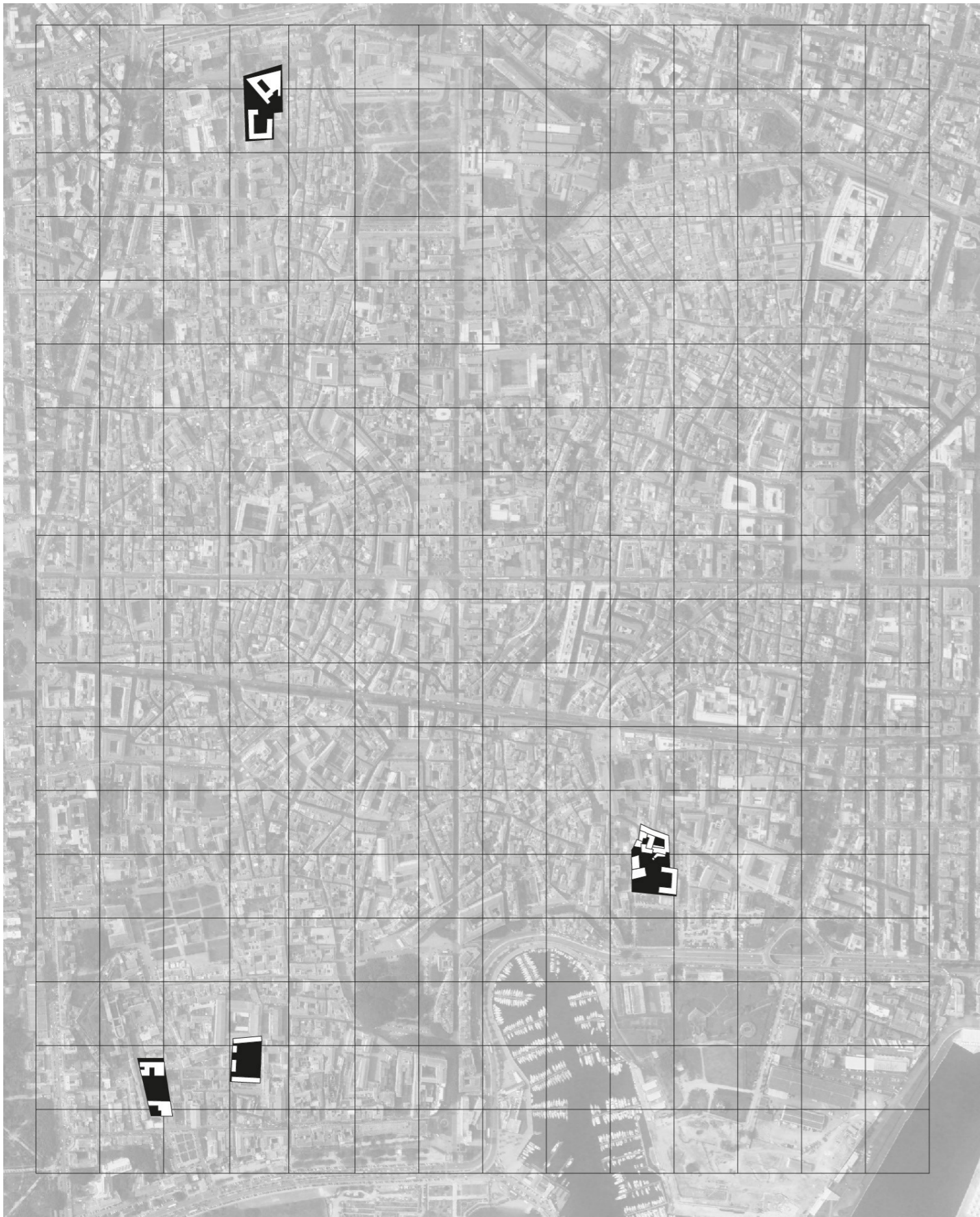


54 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)

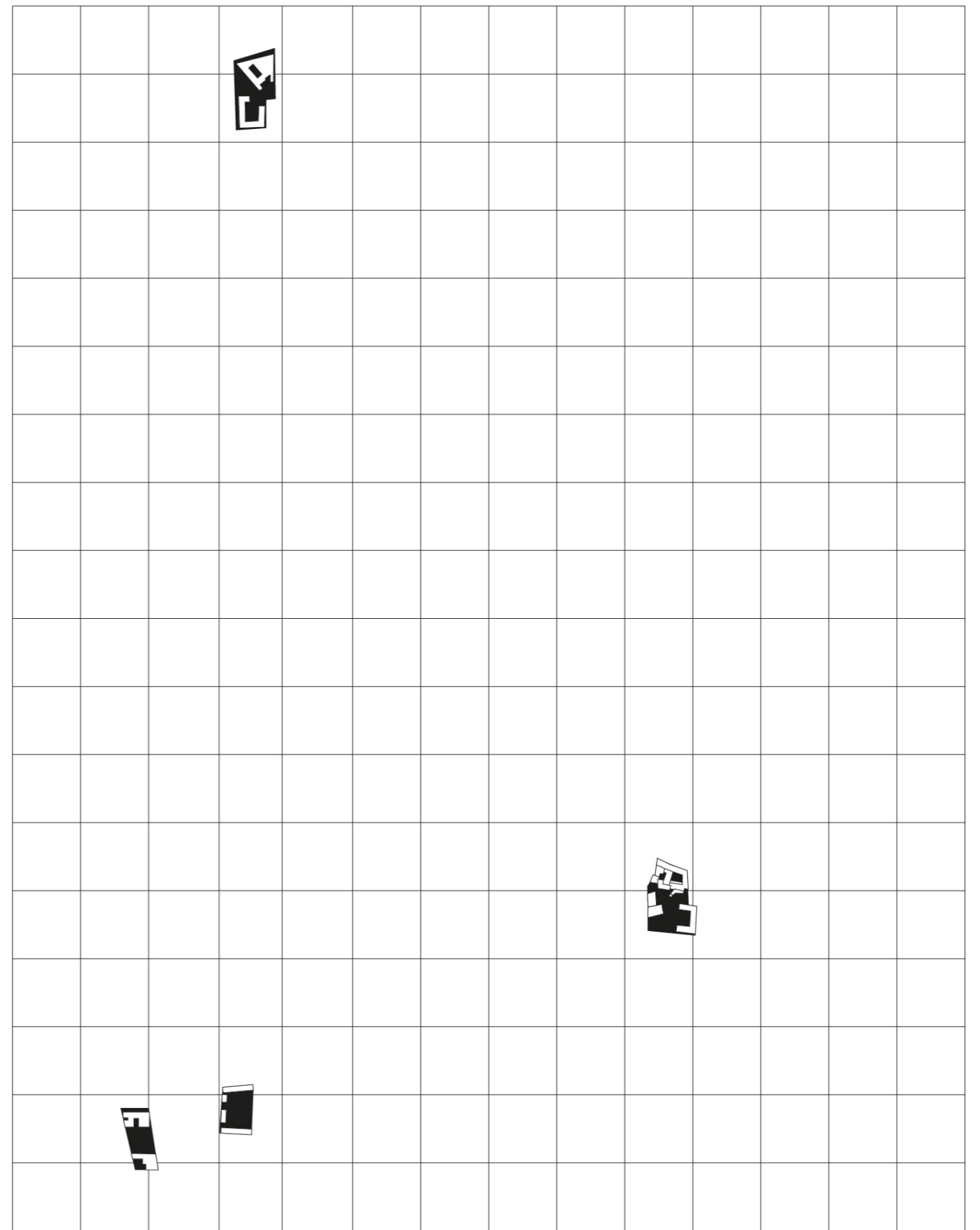


Tra volumi paralleli e ortogonali

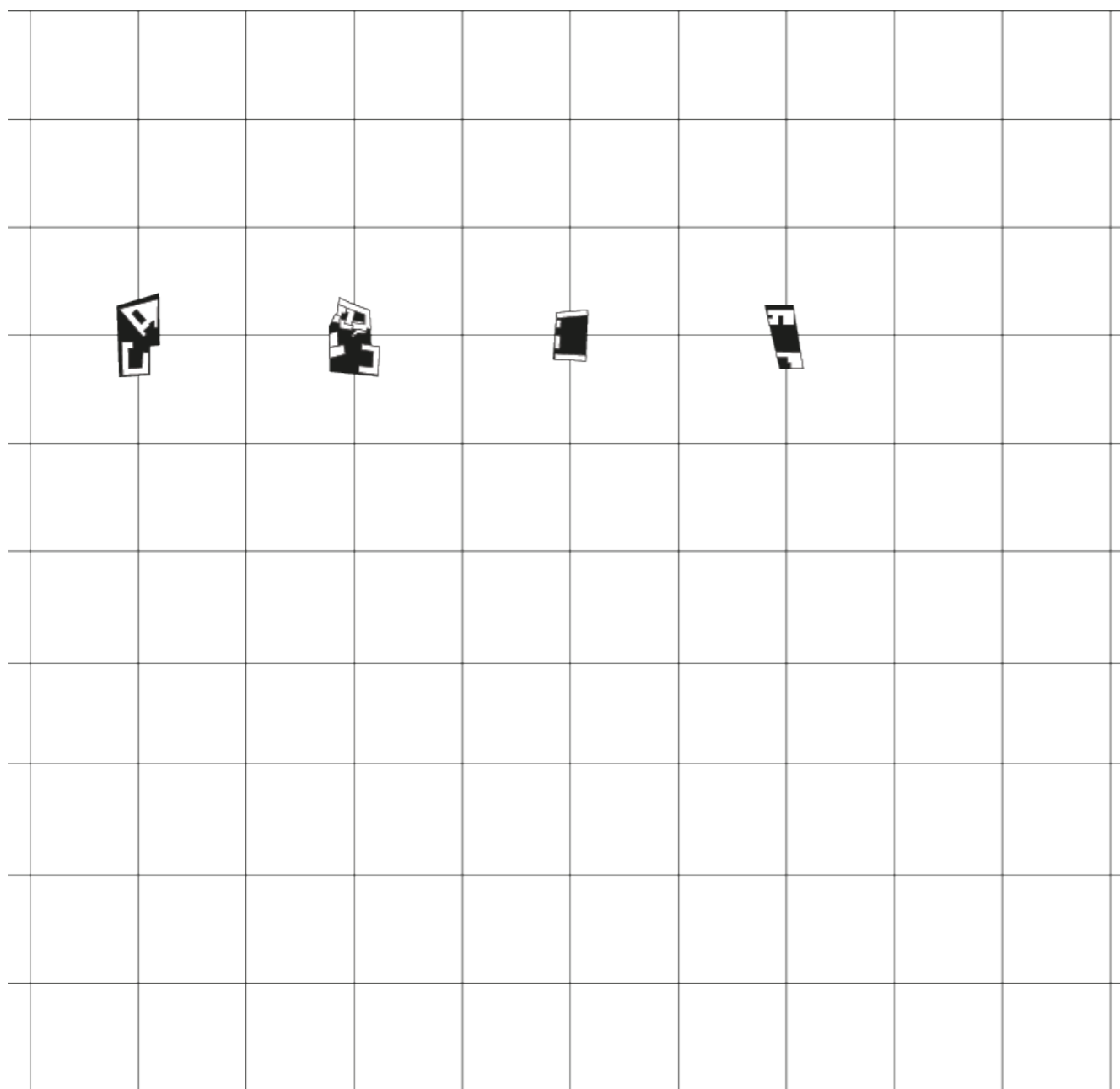
55 Categoria d'appartenenza



56 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



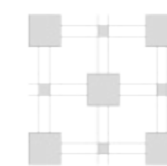
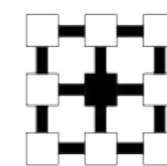
57 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)



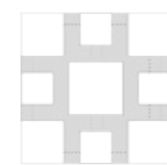
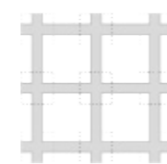
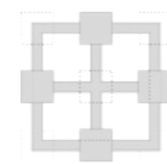
58 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)



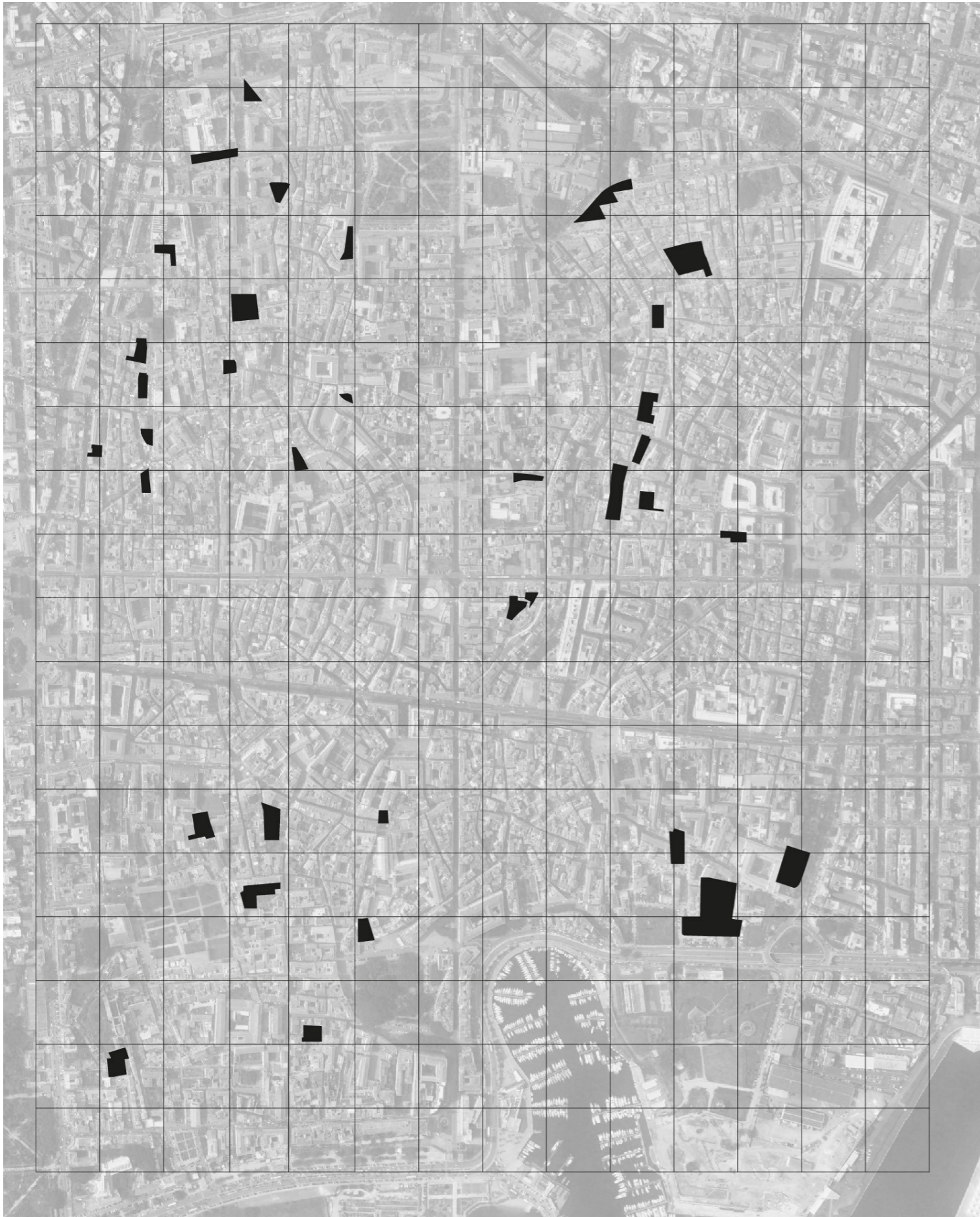
FORME DEGLI INTERVALLI



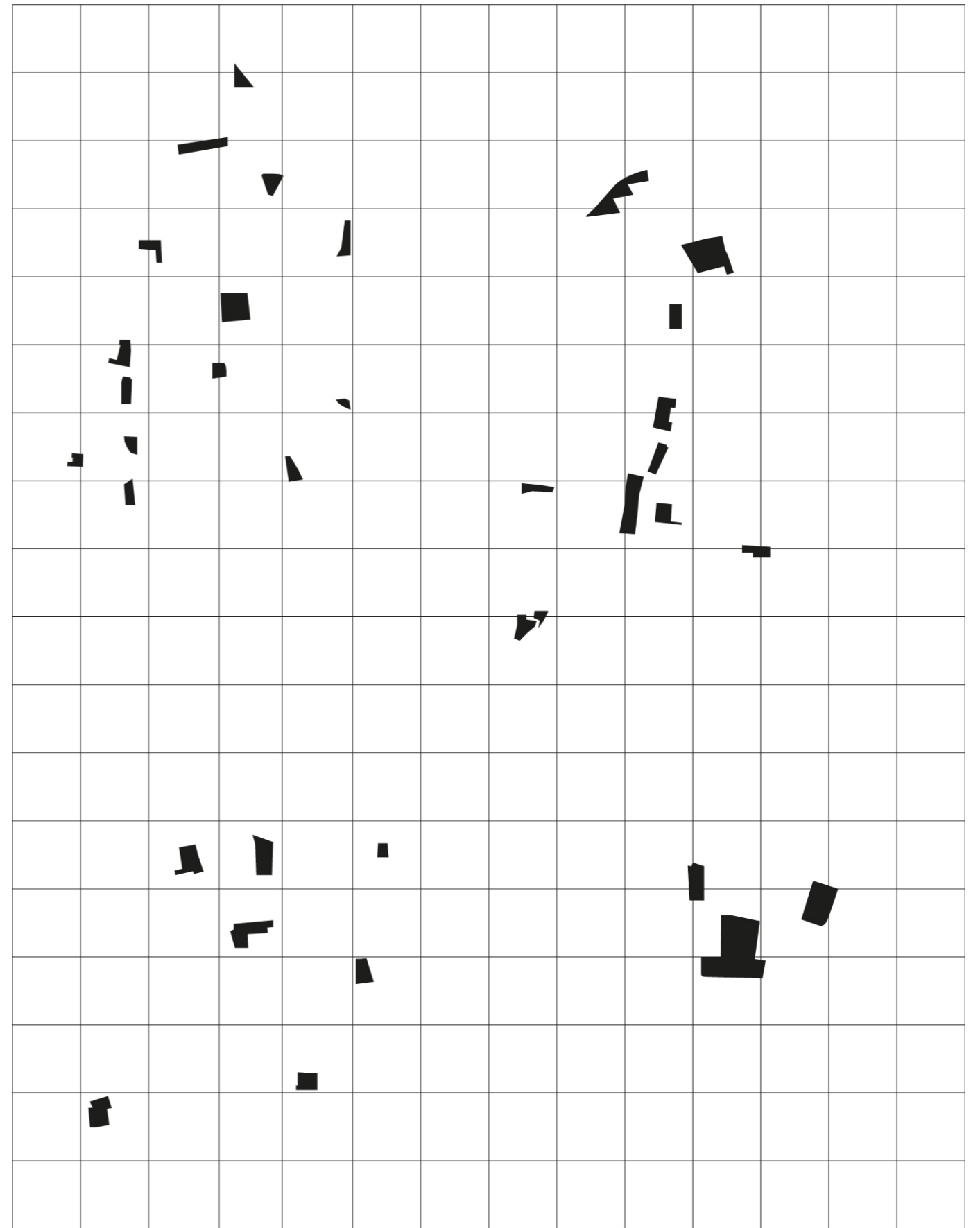
Tra volumi concentrici



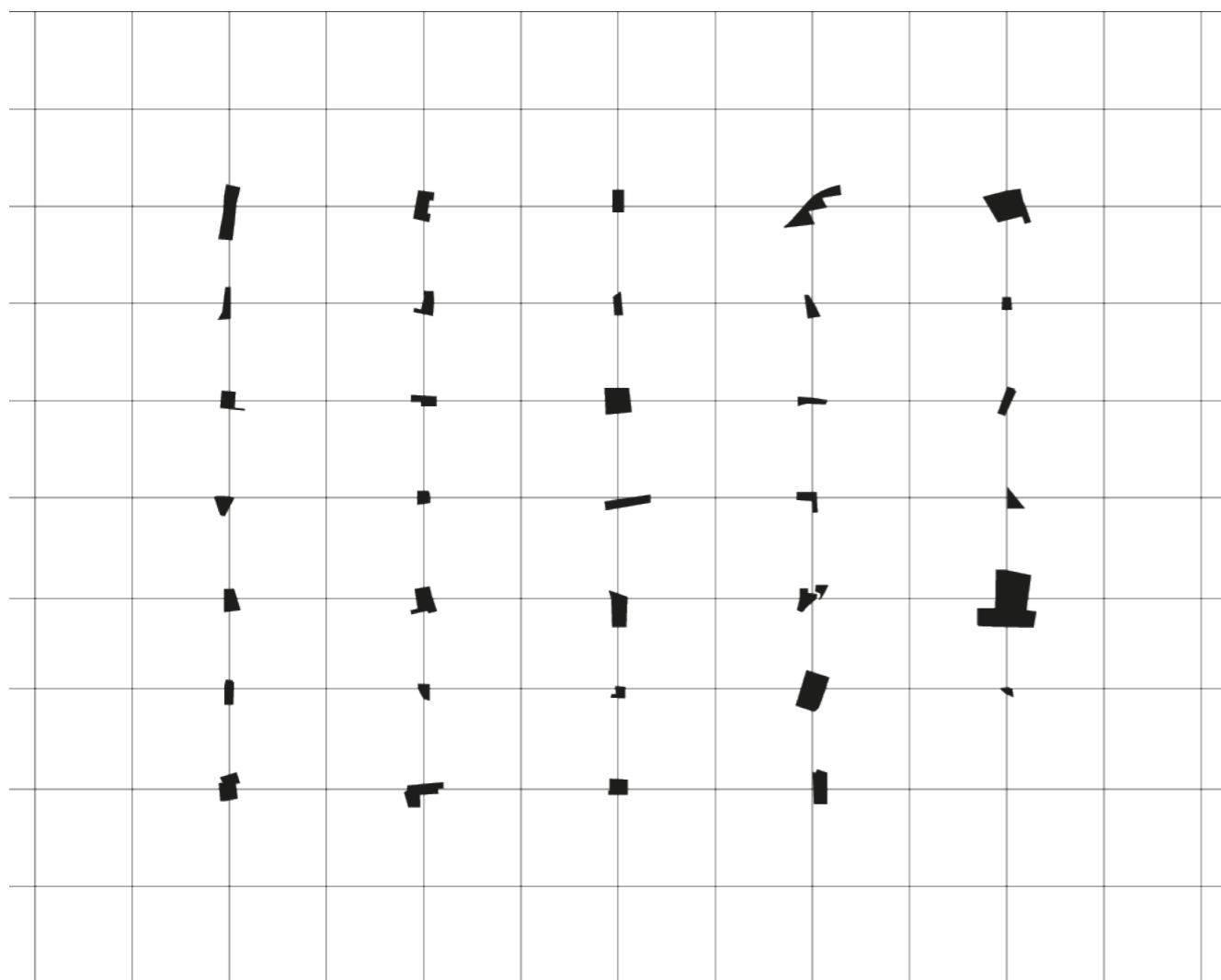
59 Categoria d'appartenenza



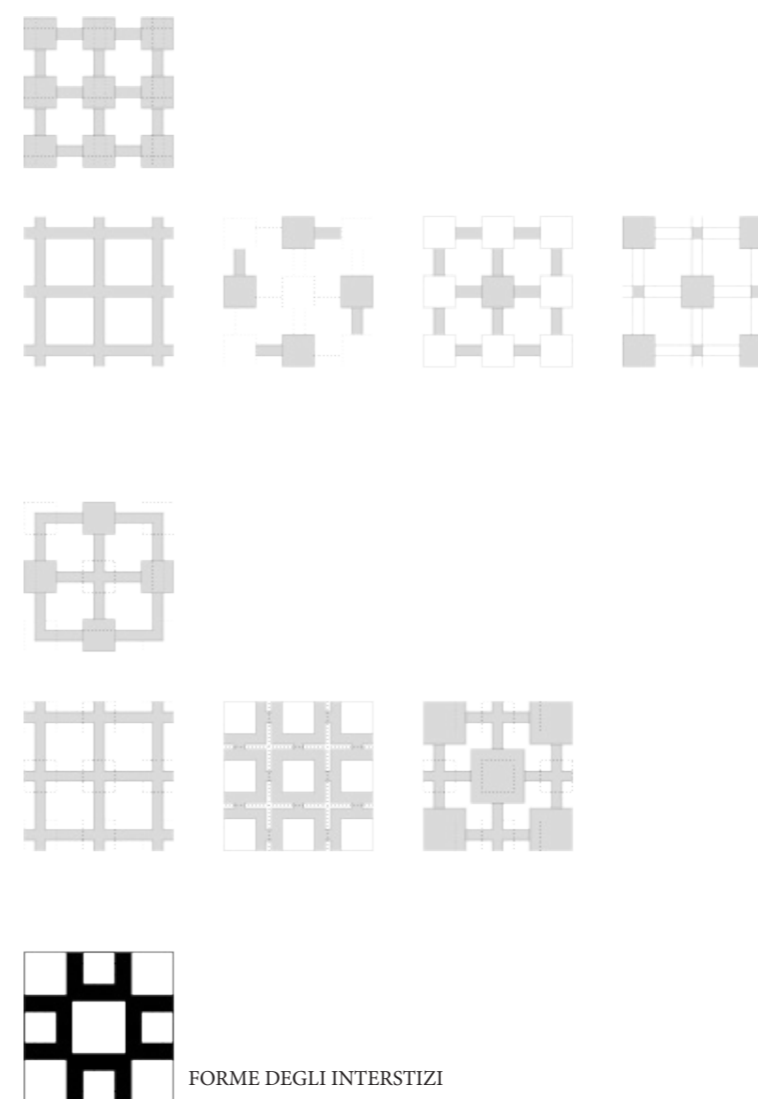
60 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



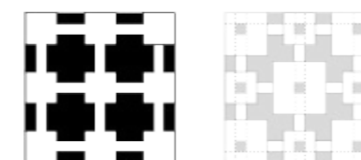
61 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)



62 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)

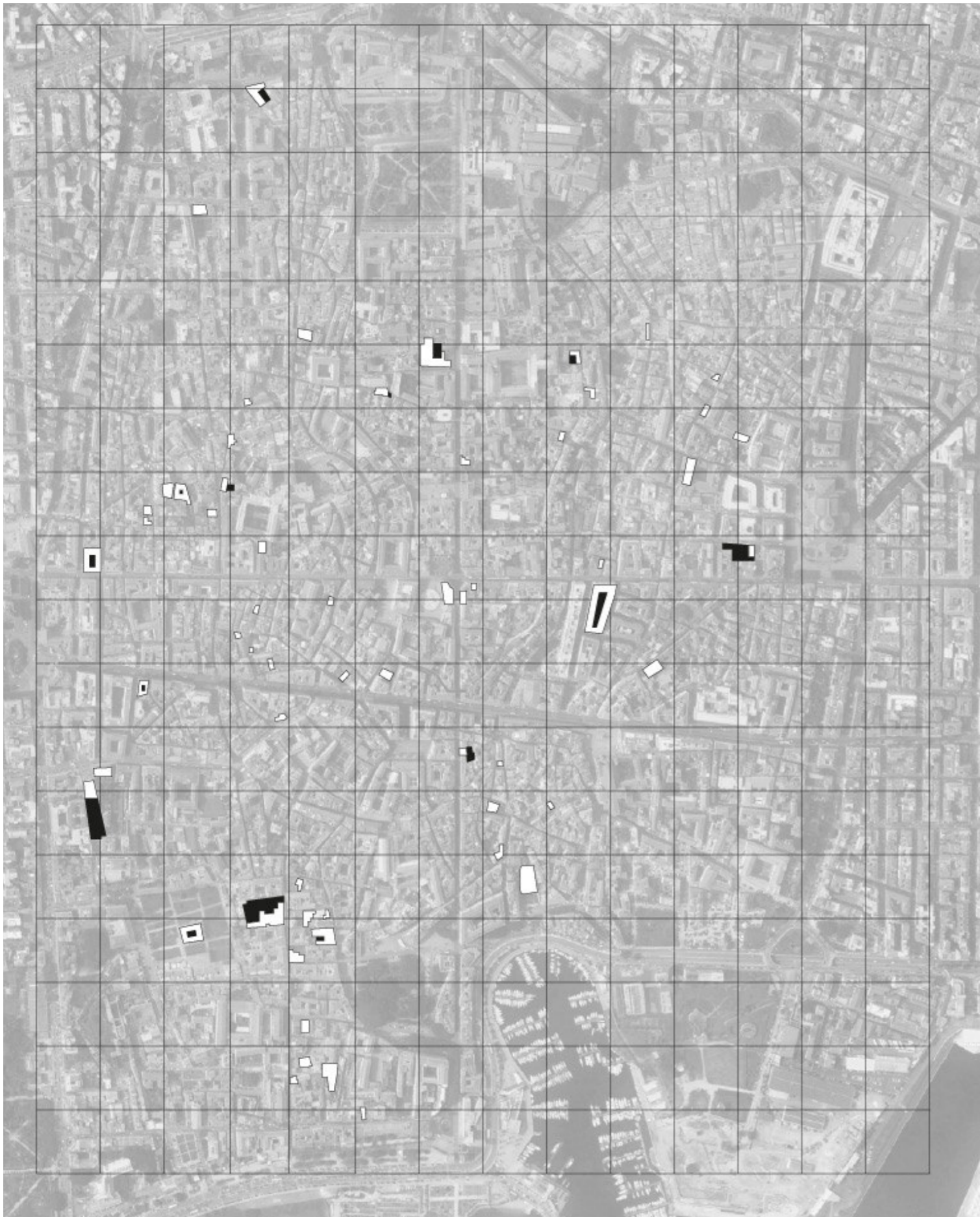


FORME DEGLI INTERSTIZI

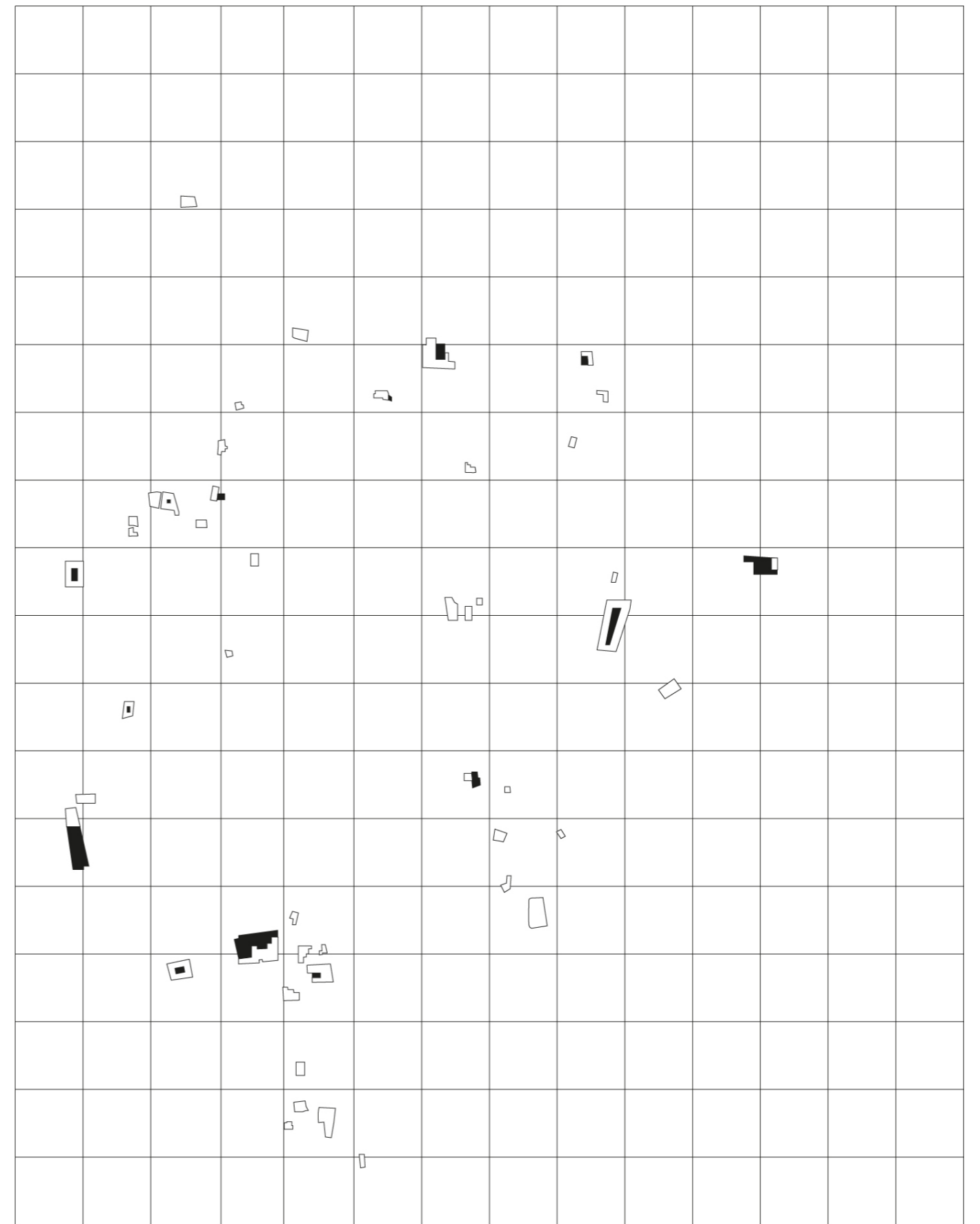


Tra i materiali preesistenti

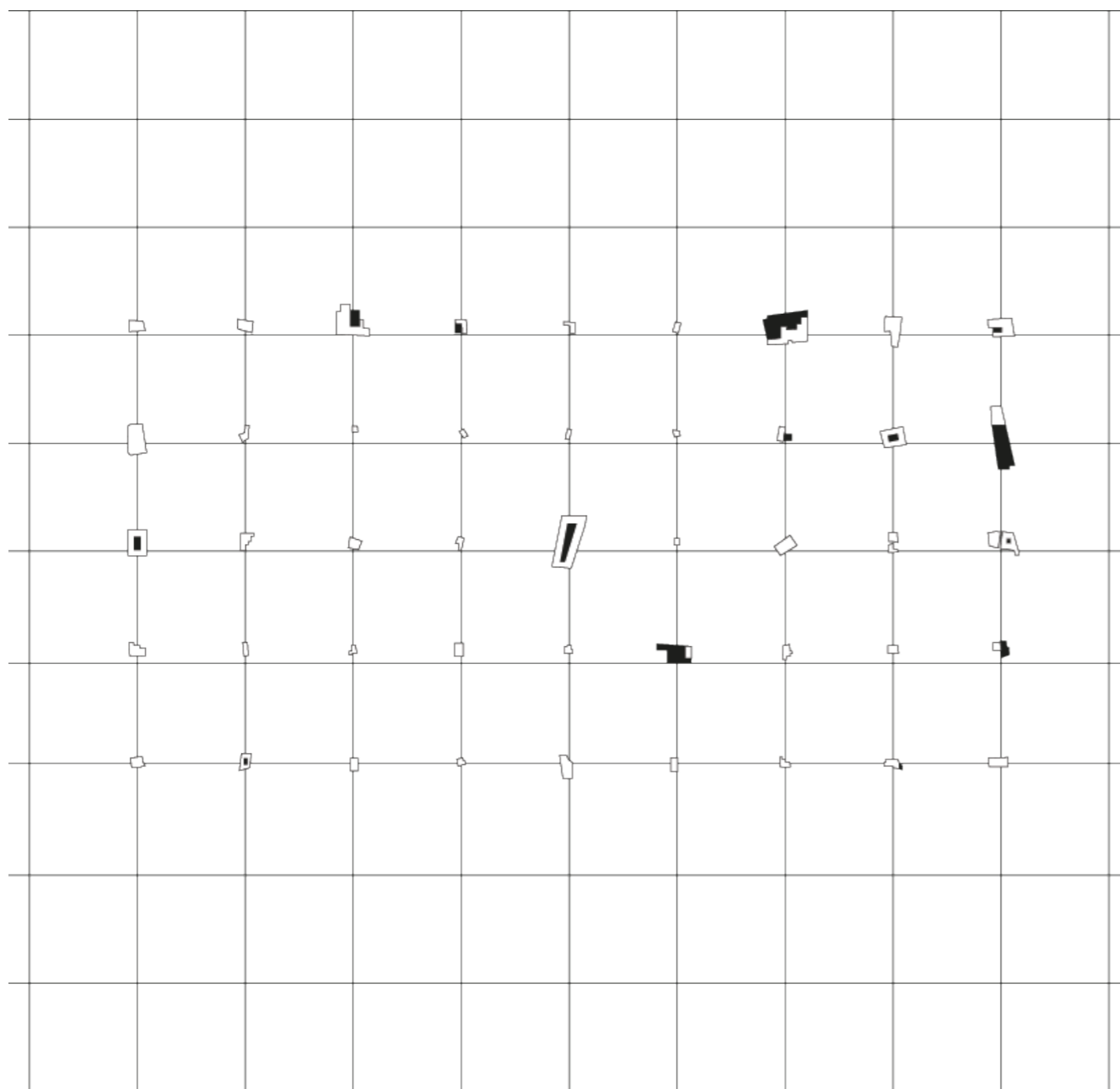
63 Categoria d'appartenenza



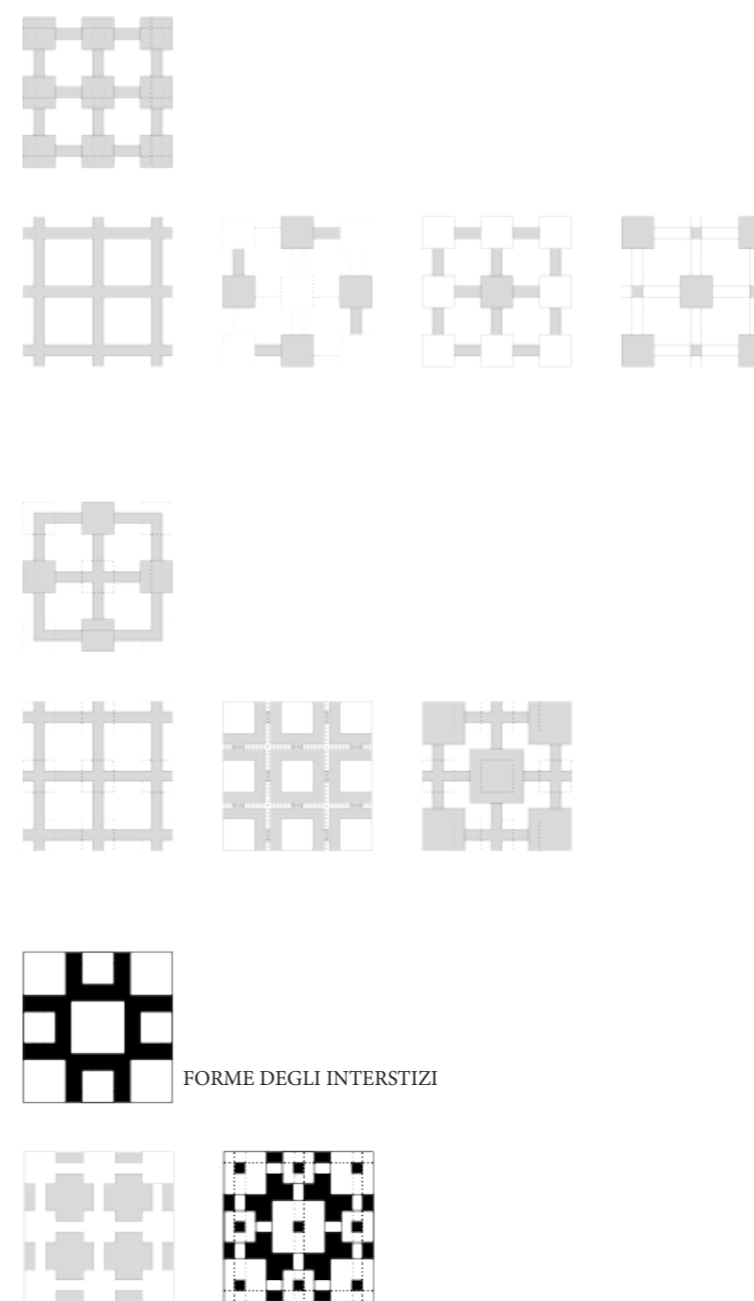
64 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



65 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)



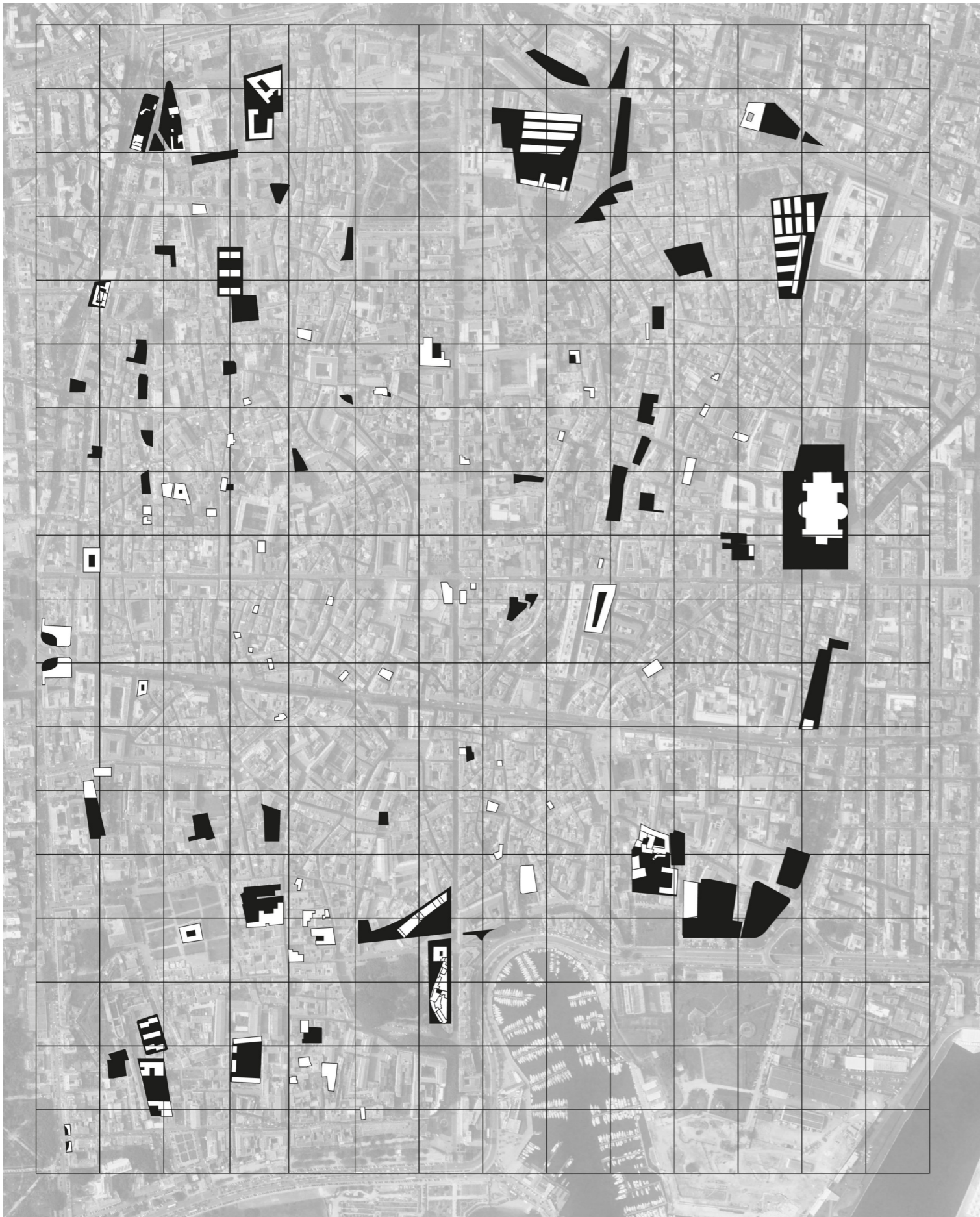
66 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)



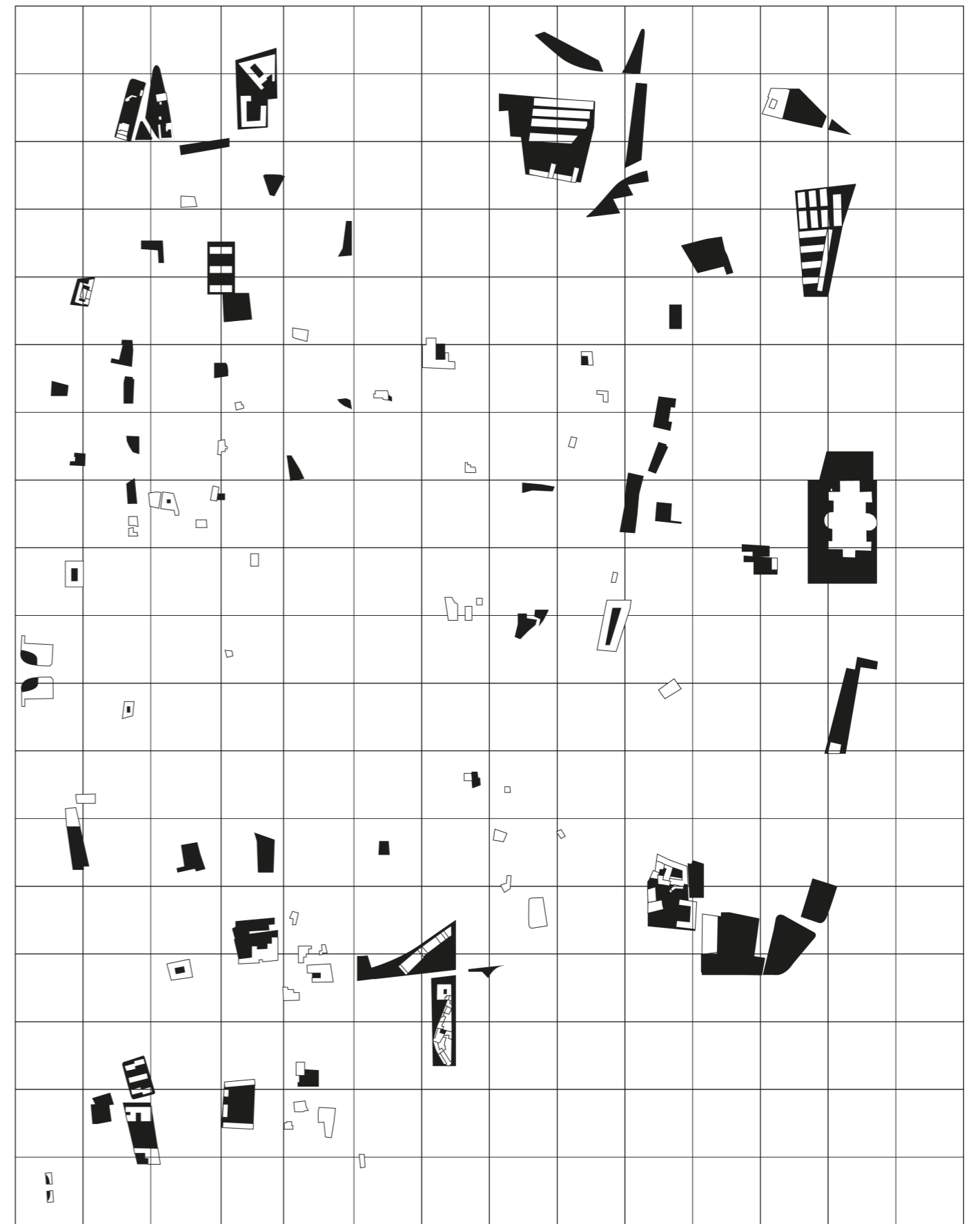
FORME DEGLI INTERSTIZI

Tra recinto preesistente e materiali del progetto

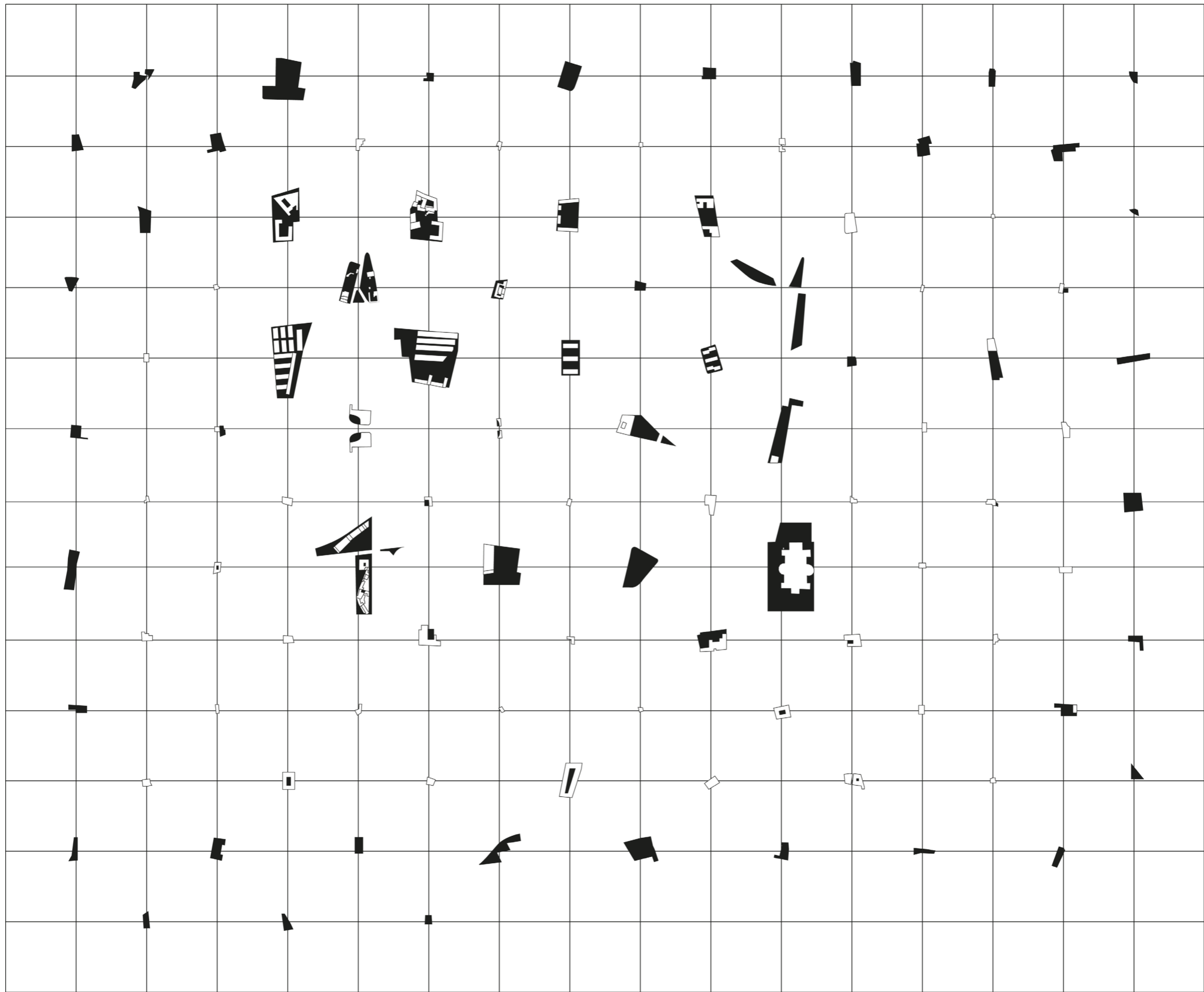
67 Categoria d'appartenenza



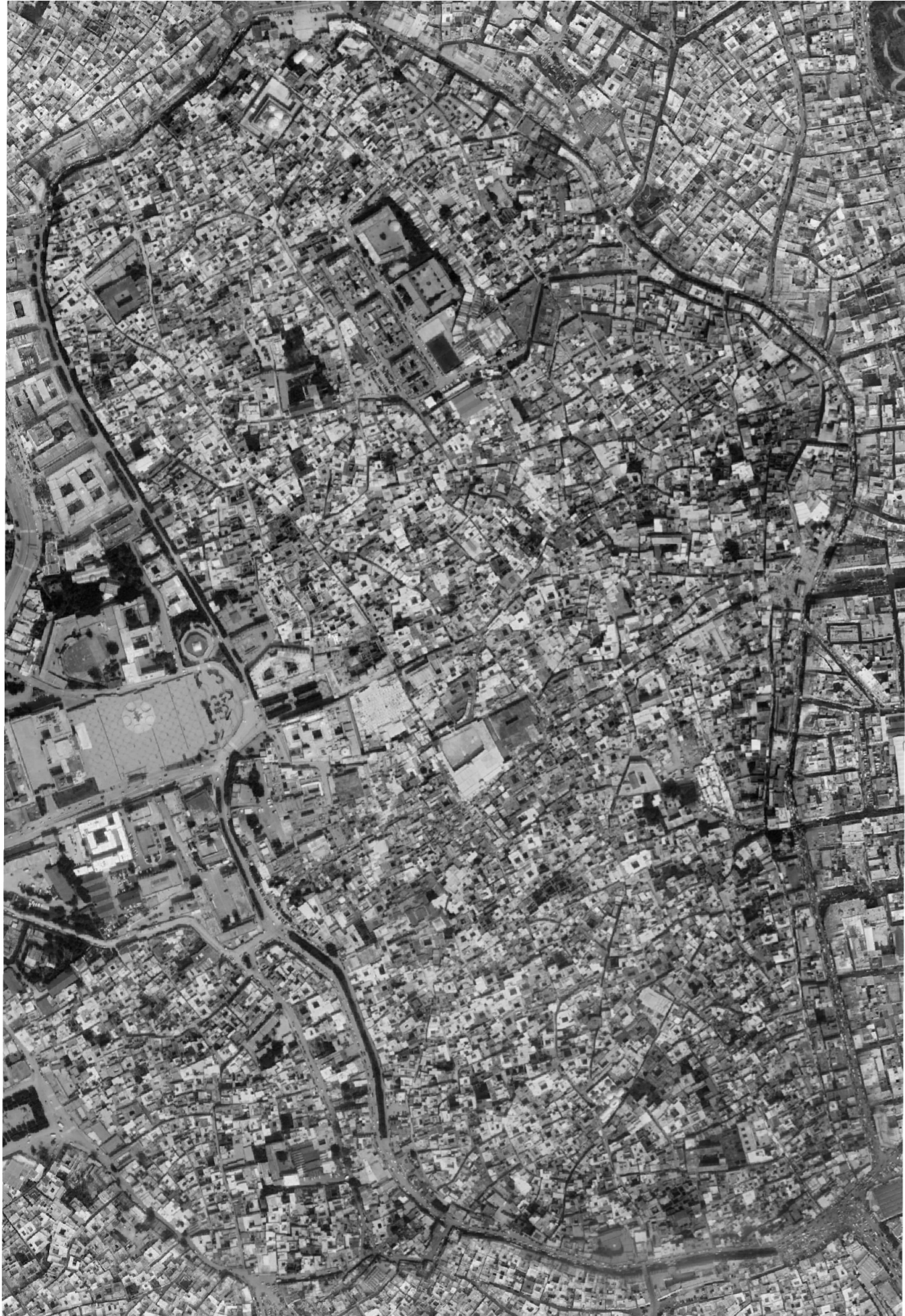
68 Eidotipo urbano della Città di Palermo, dato dalla sovrapposizione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



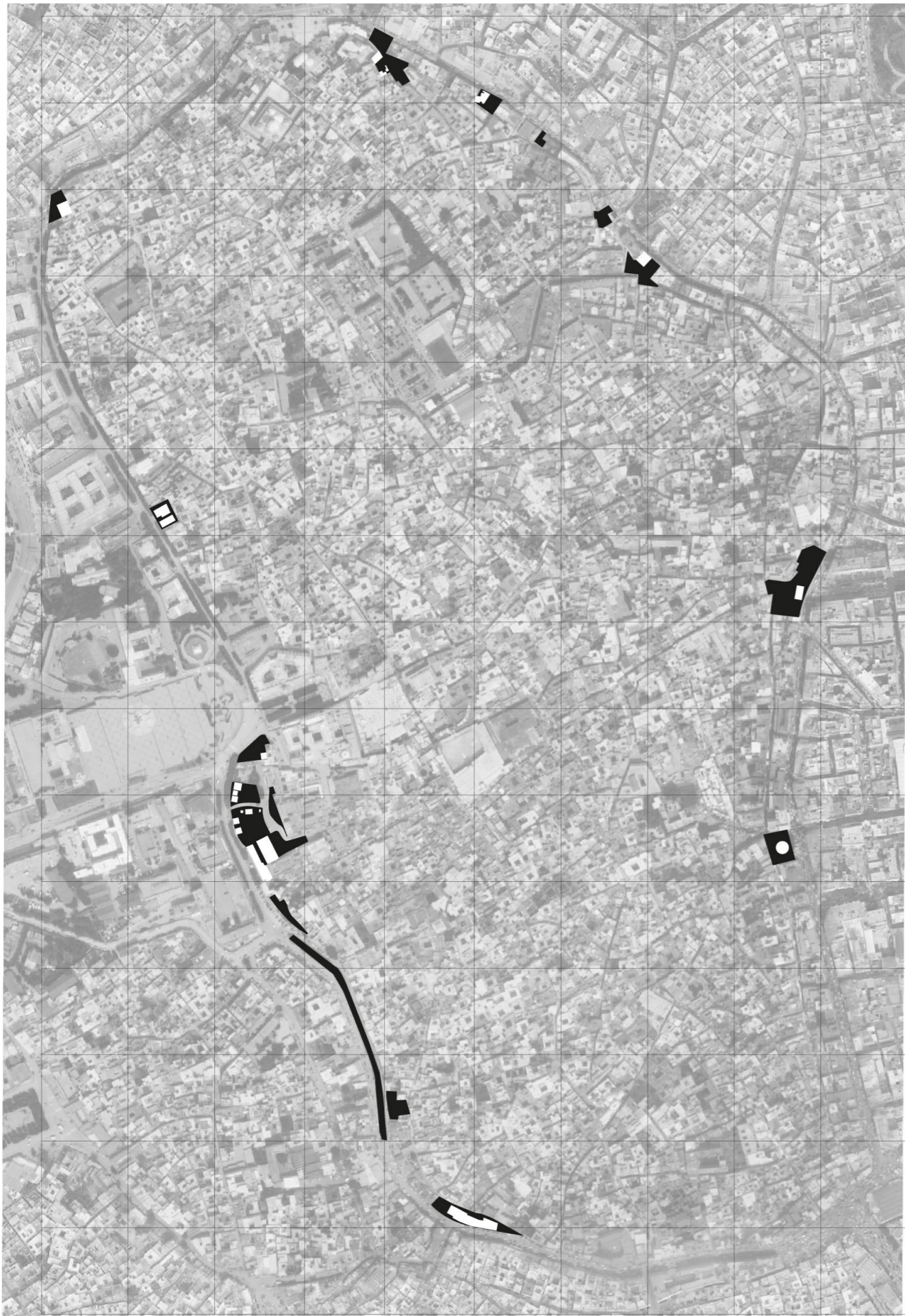
69 Eidotipo urbano su griglia (100mX100m)



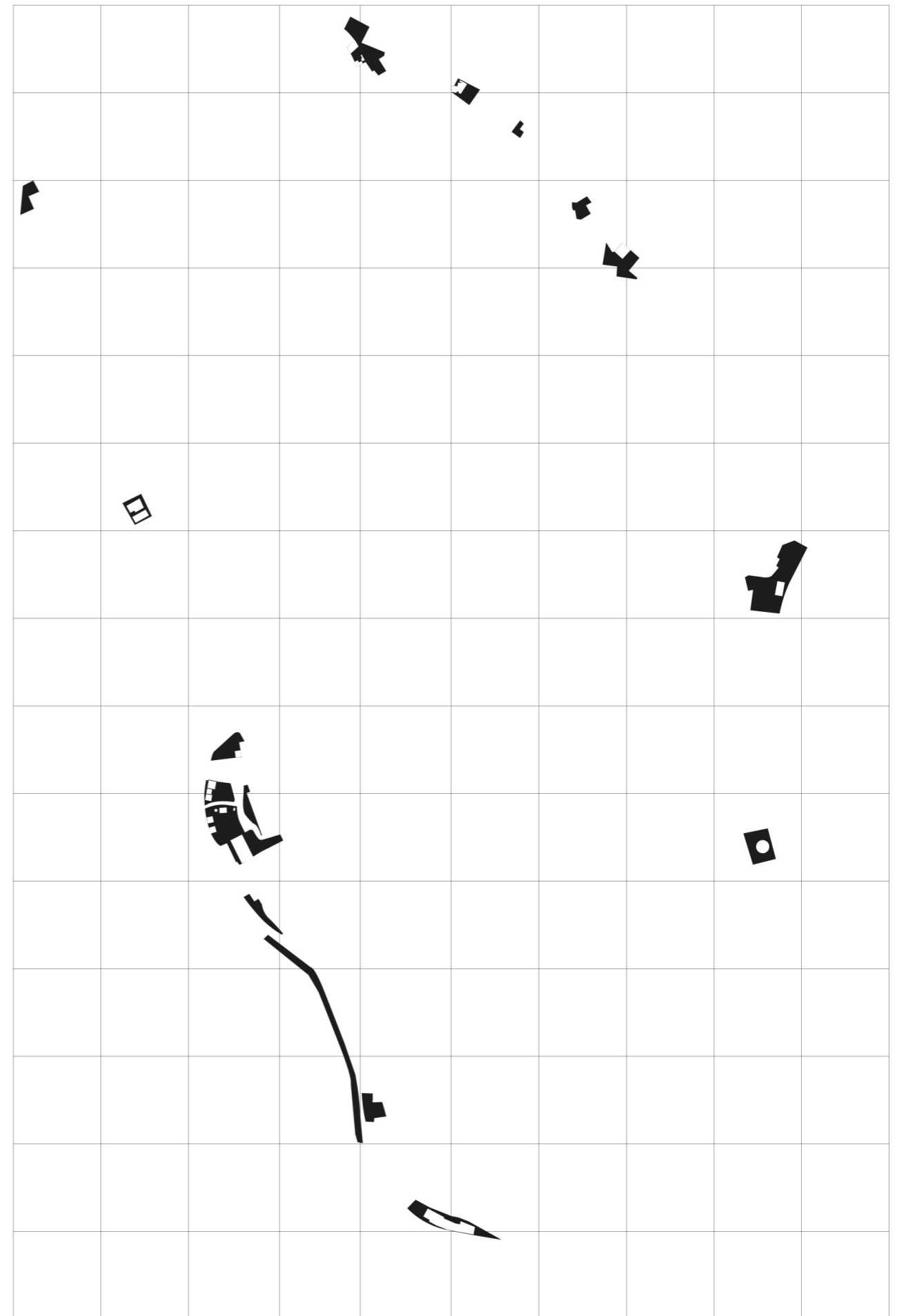
70
Abaco degli elementi che compongono
l'edotipo urbano su griglia (100mX100m)



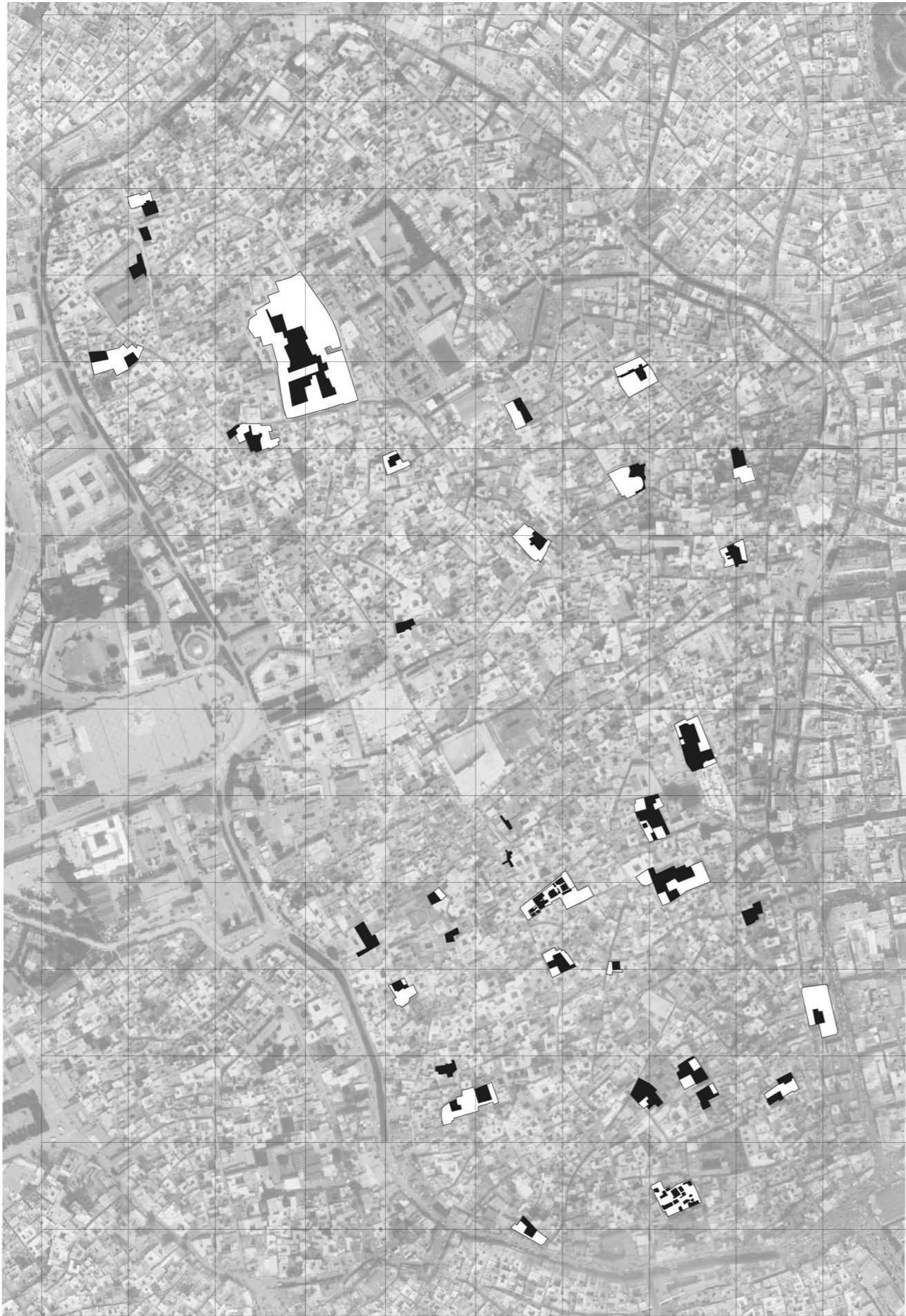
Tunisi.



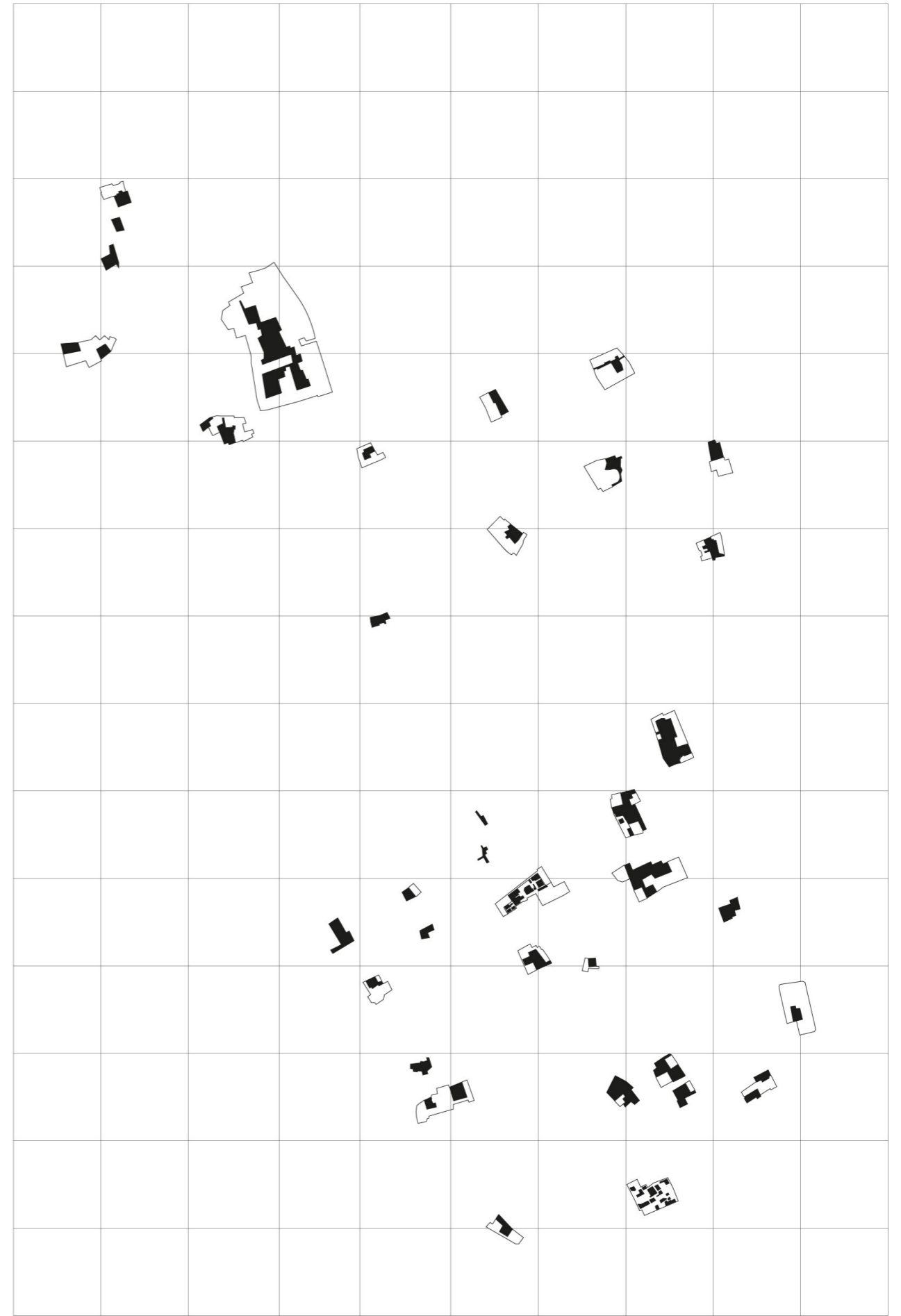
71 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



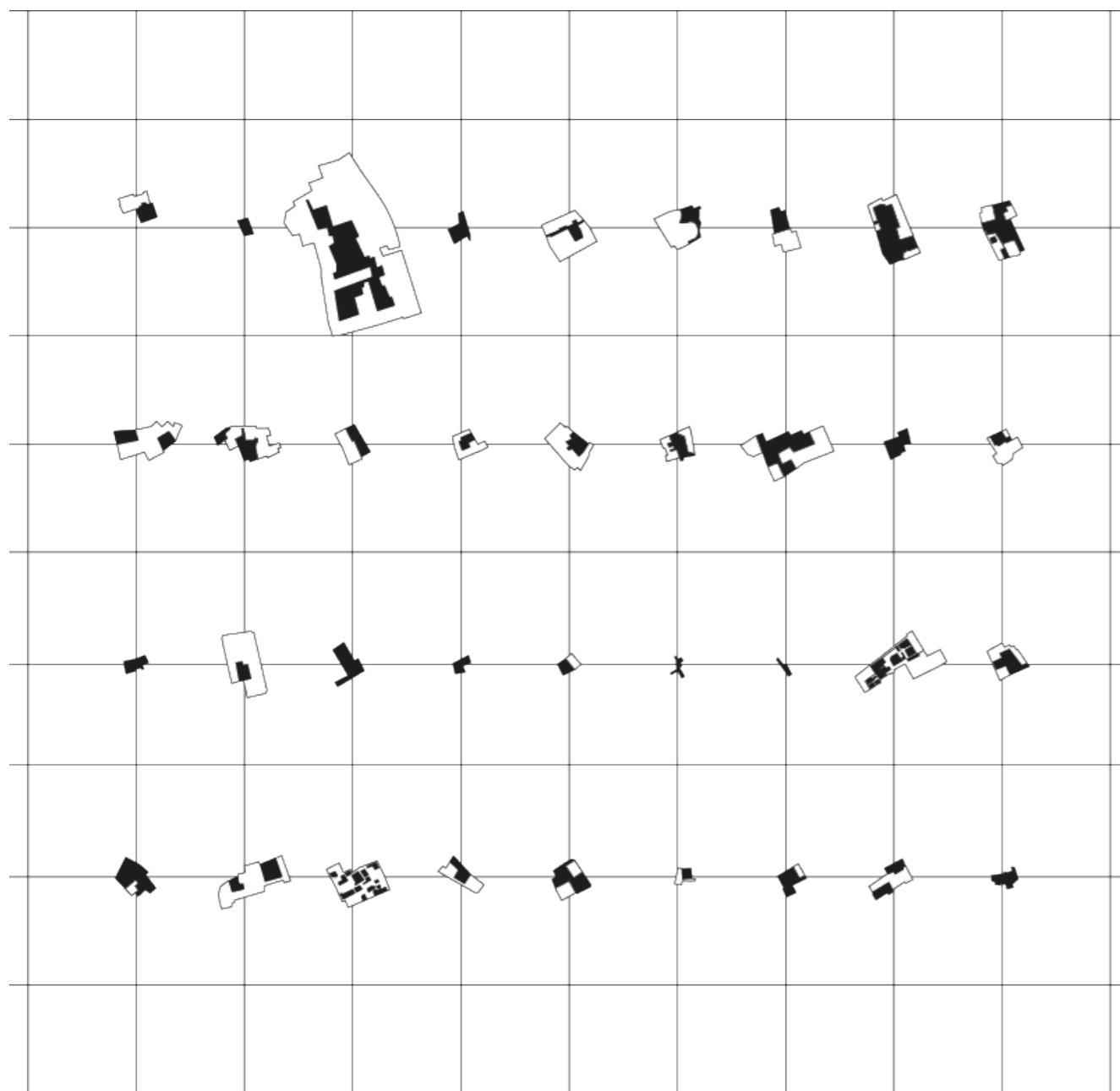
72 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)



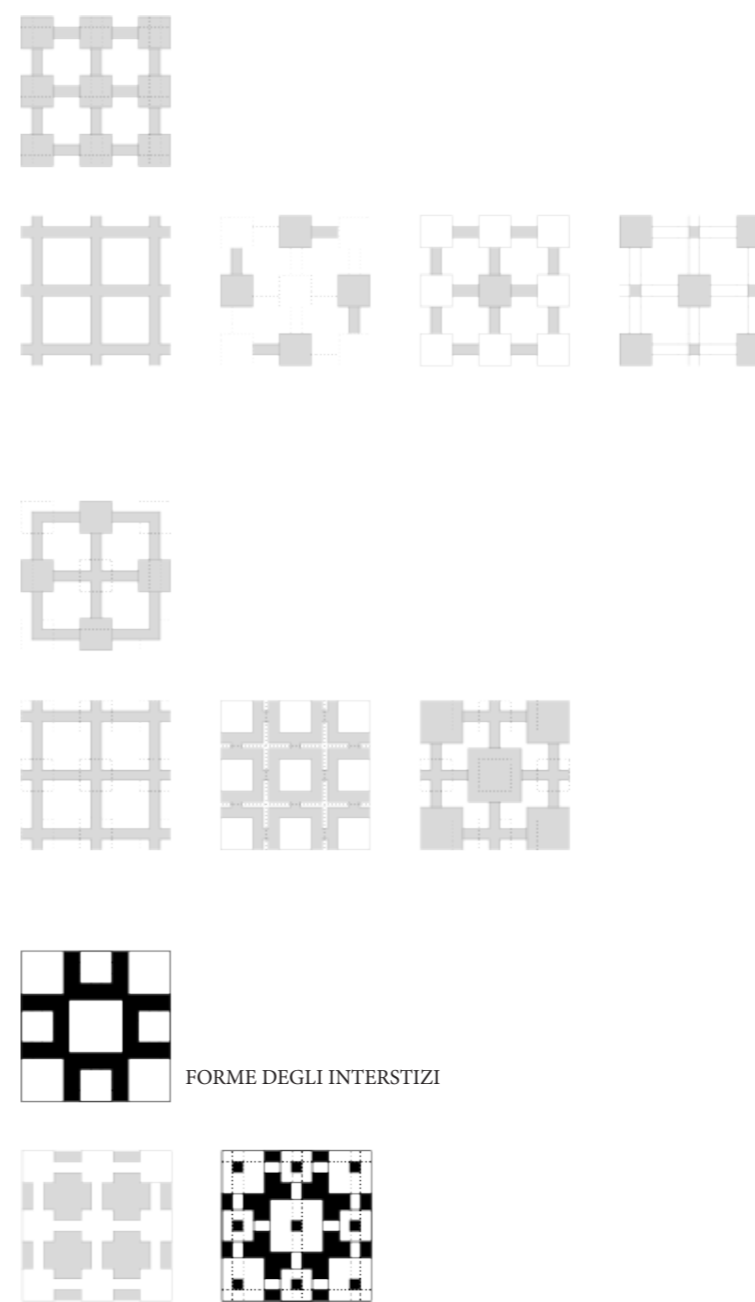
75 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



76 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)



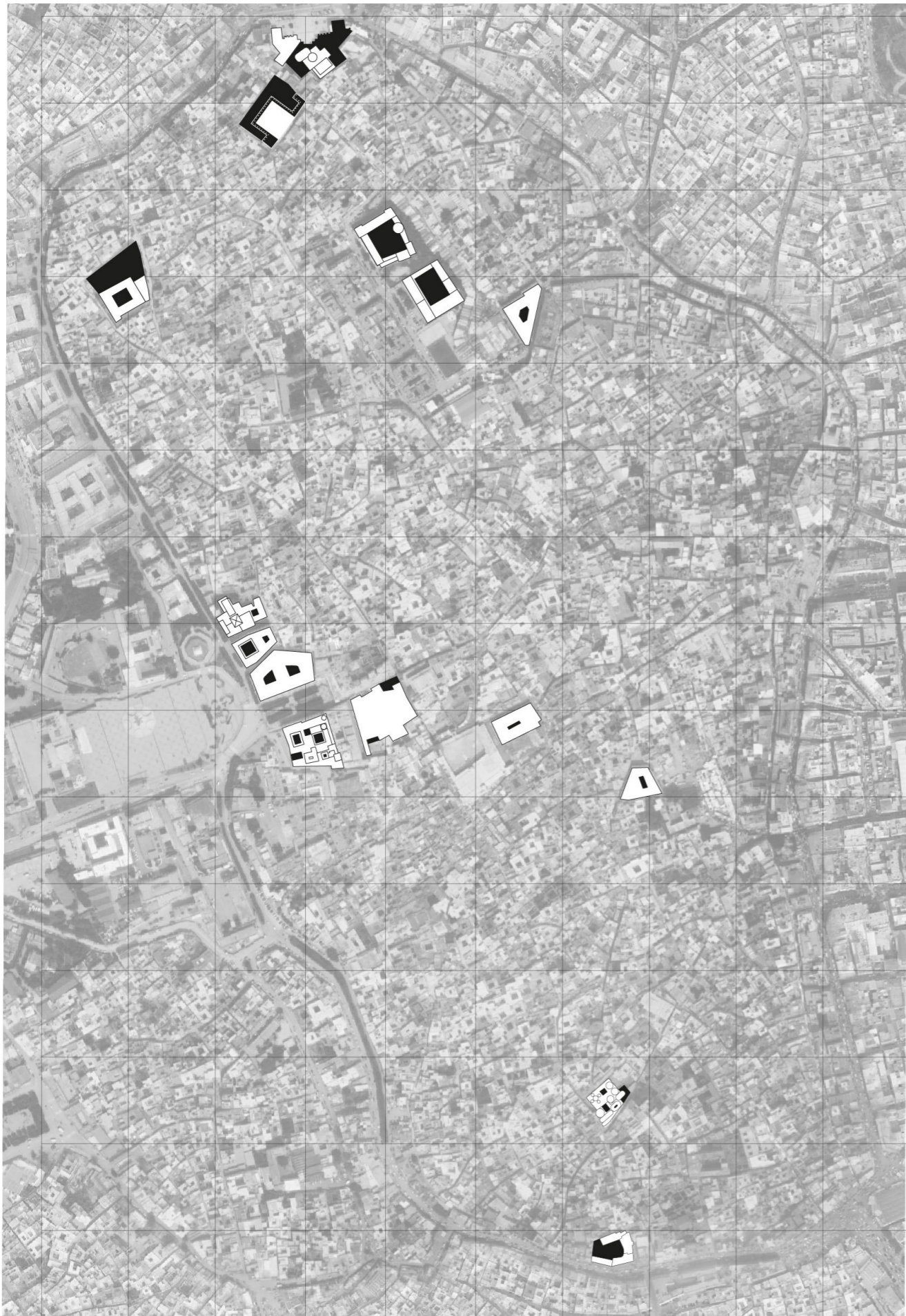
77 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)



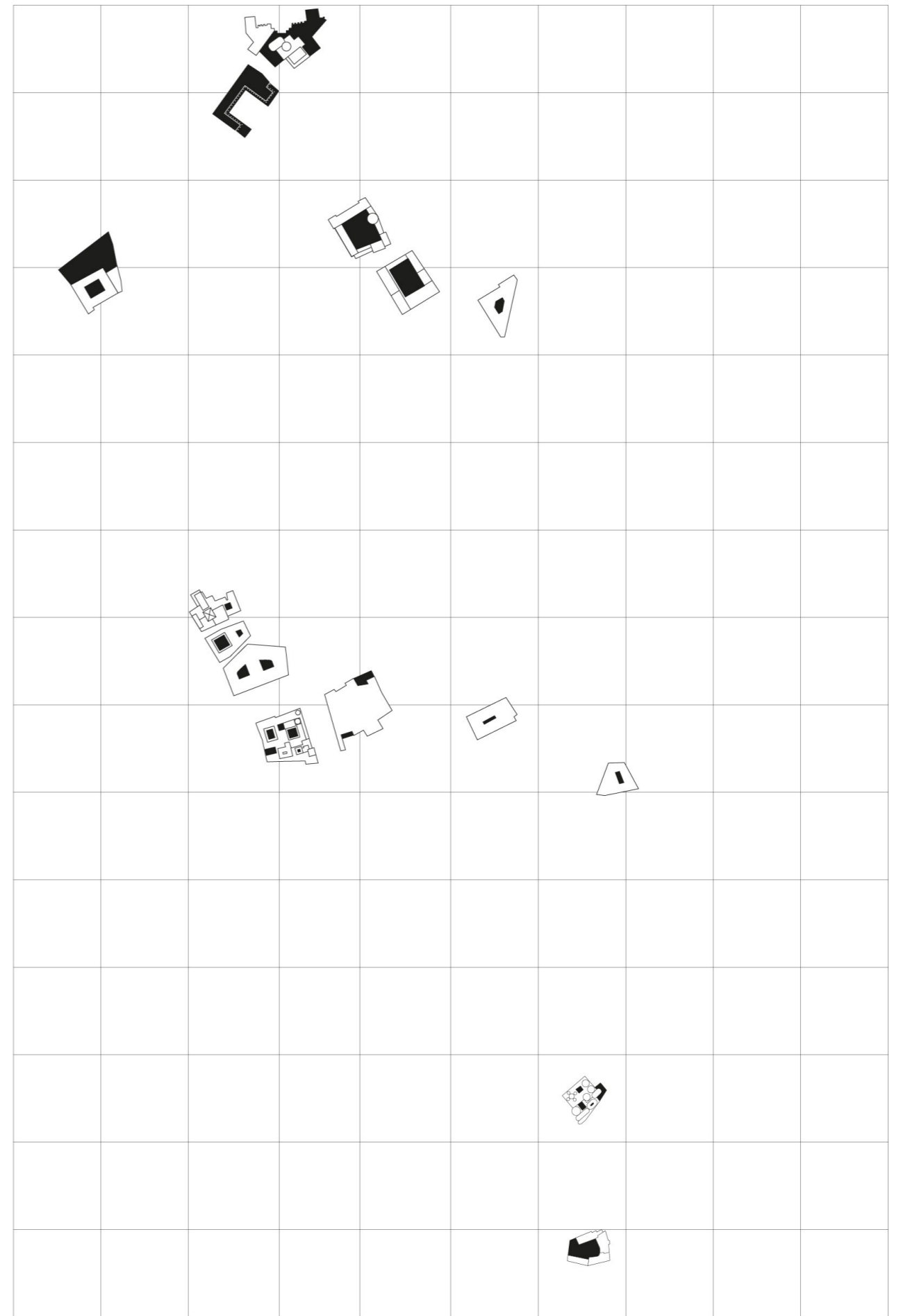
FORME DEGLI INTERSTIZI

Tra recinto preesistente e materiali del progetto

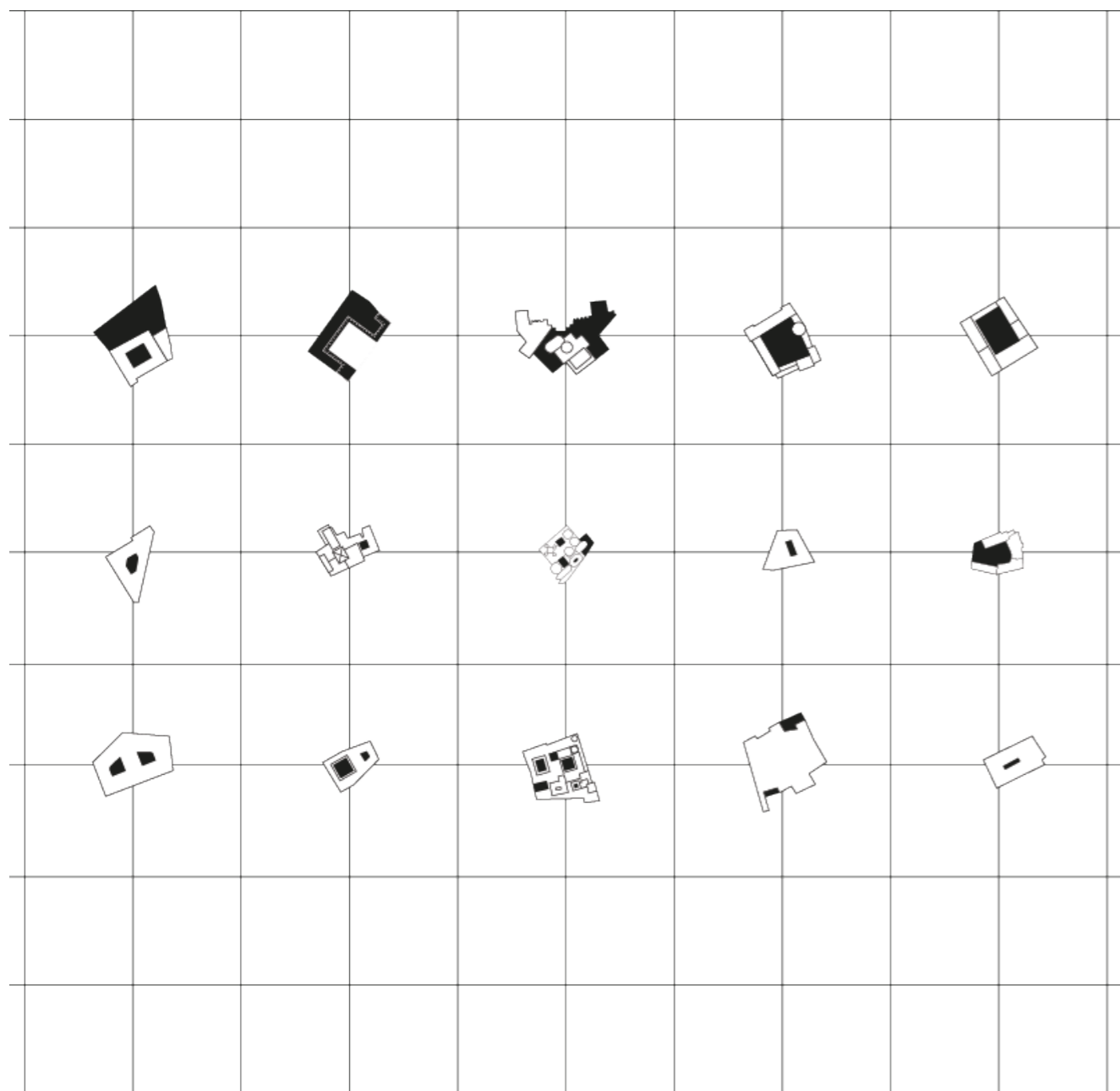
78 Categoria d'appartenenza



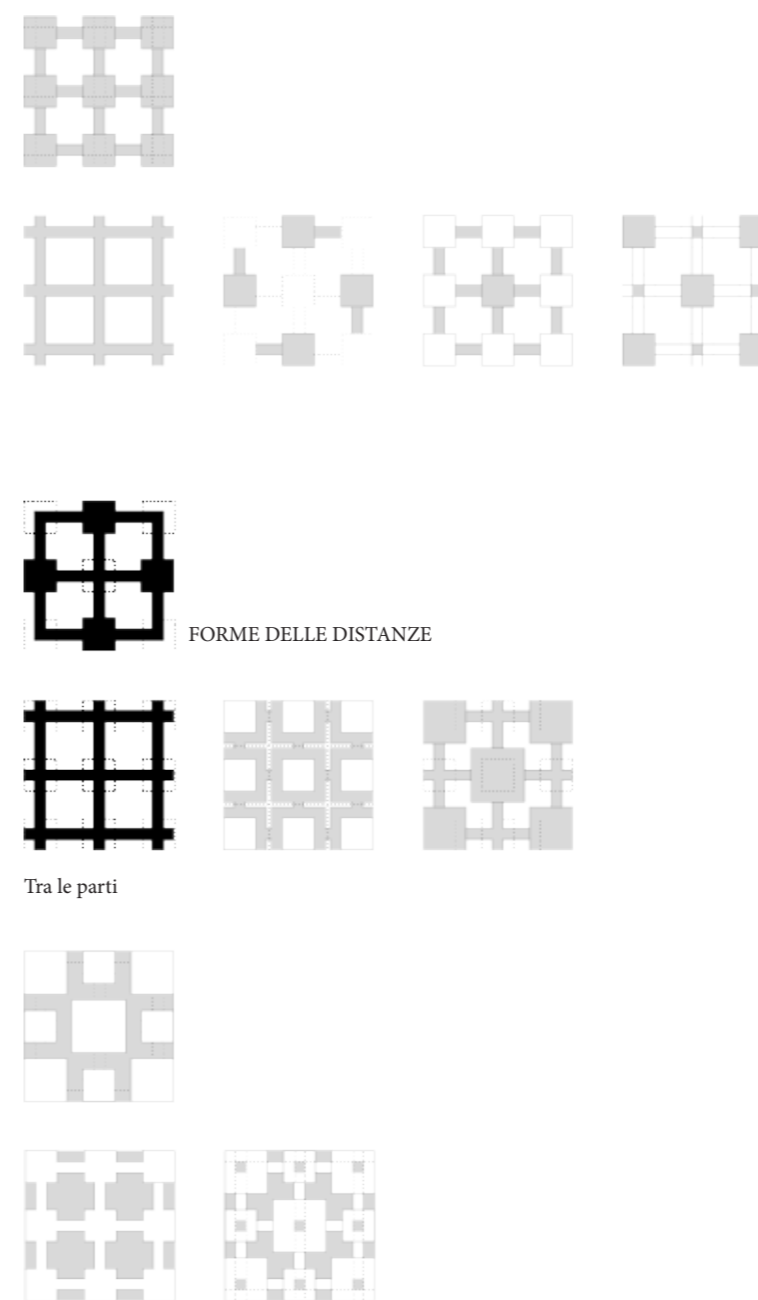
79 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



80 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)



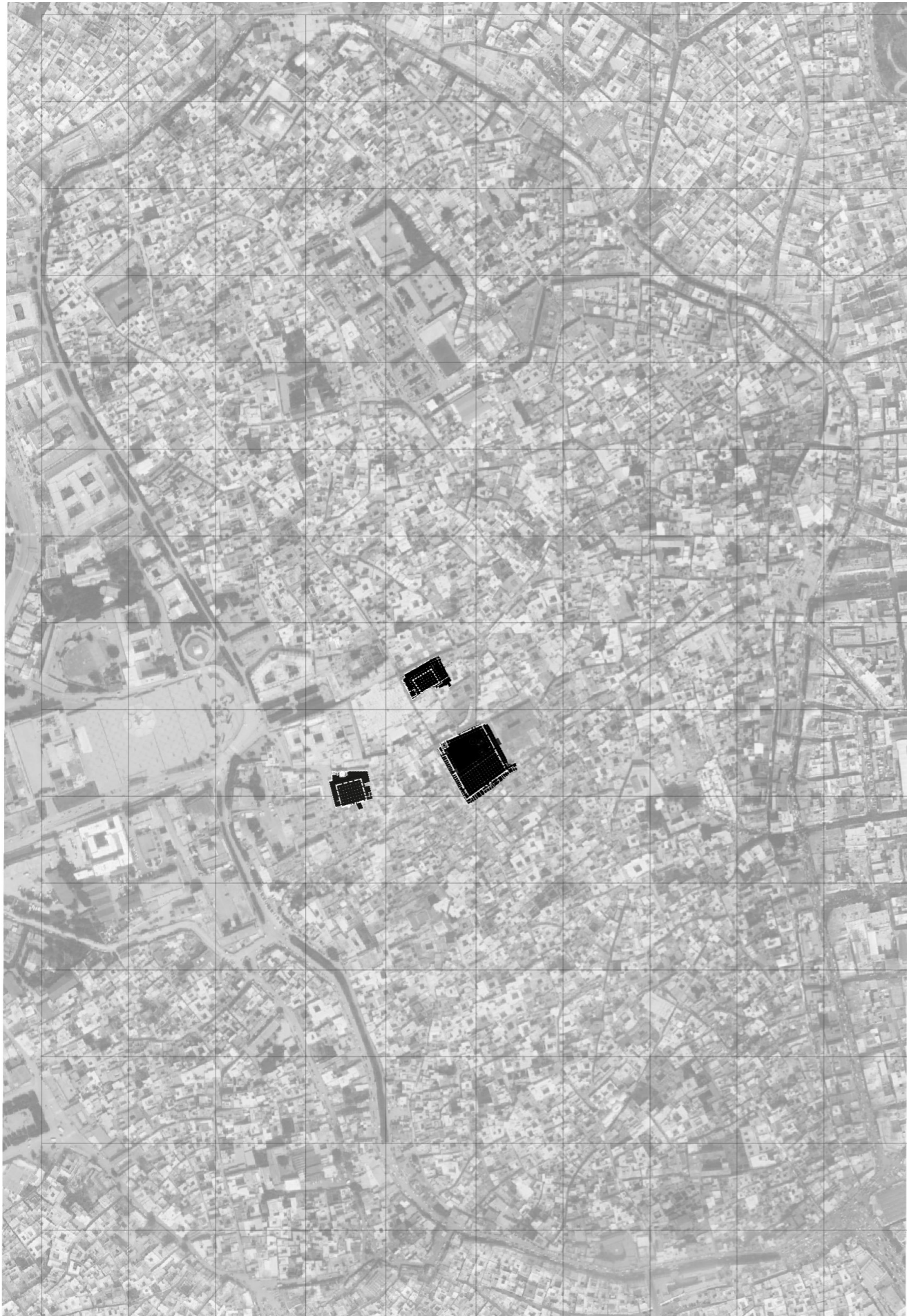
81 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)



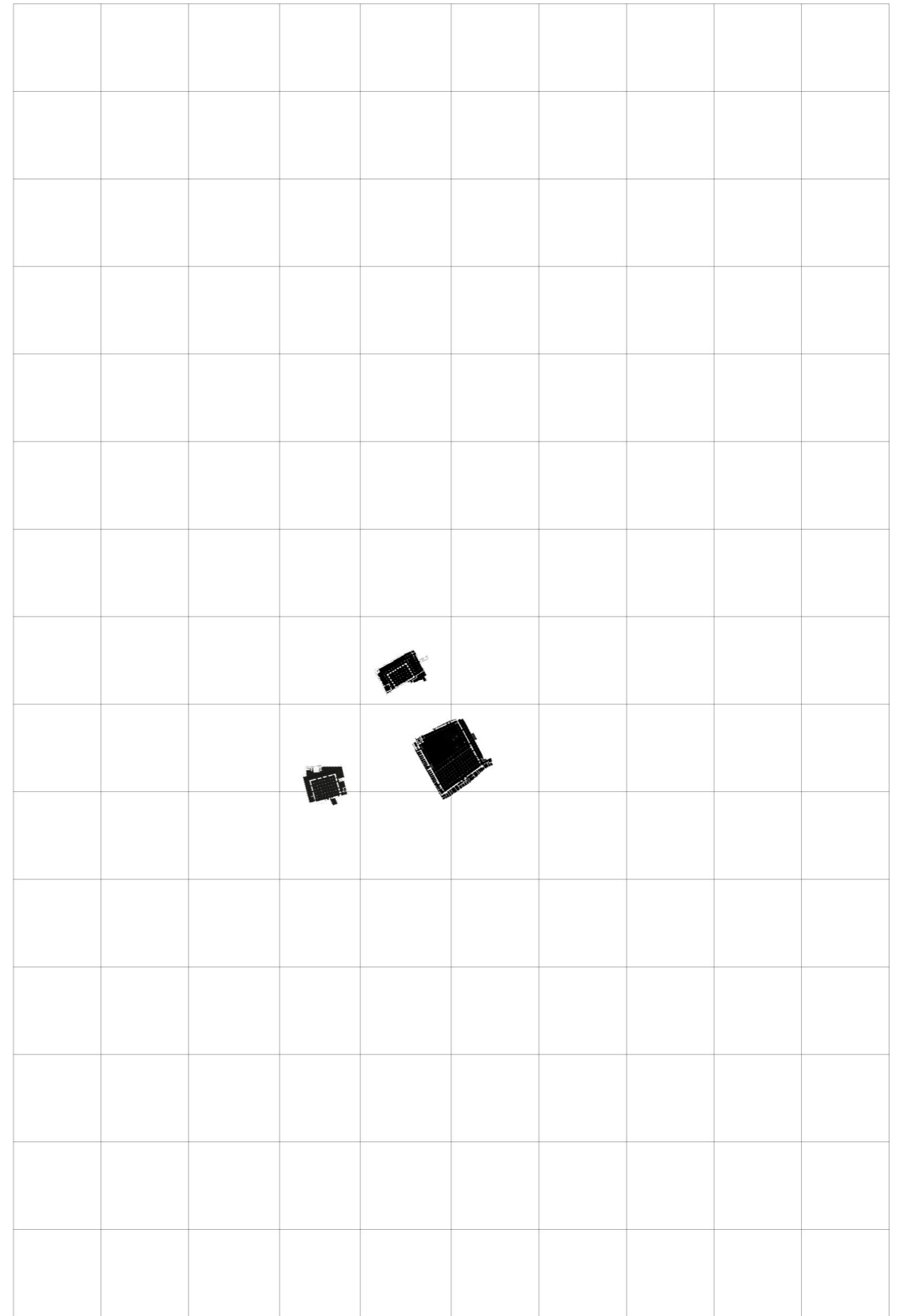
FORME DELLE DISTANZE

Tra le parti

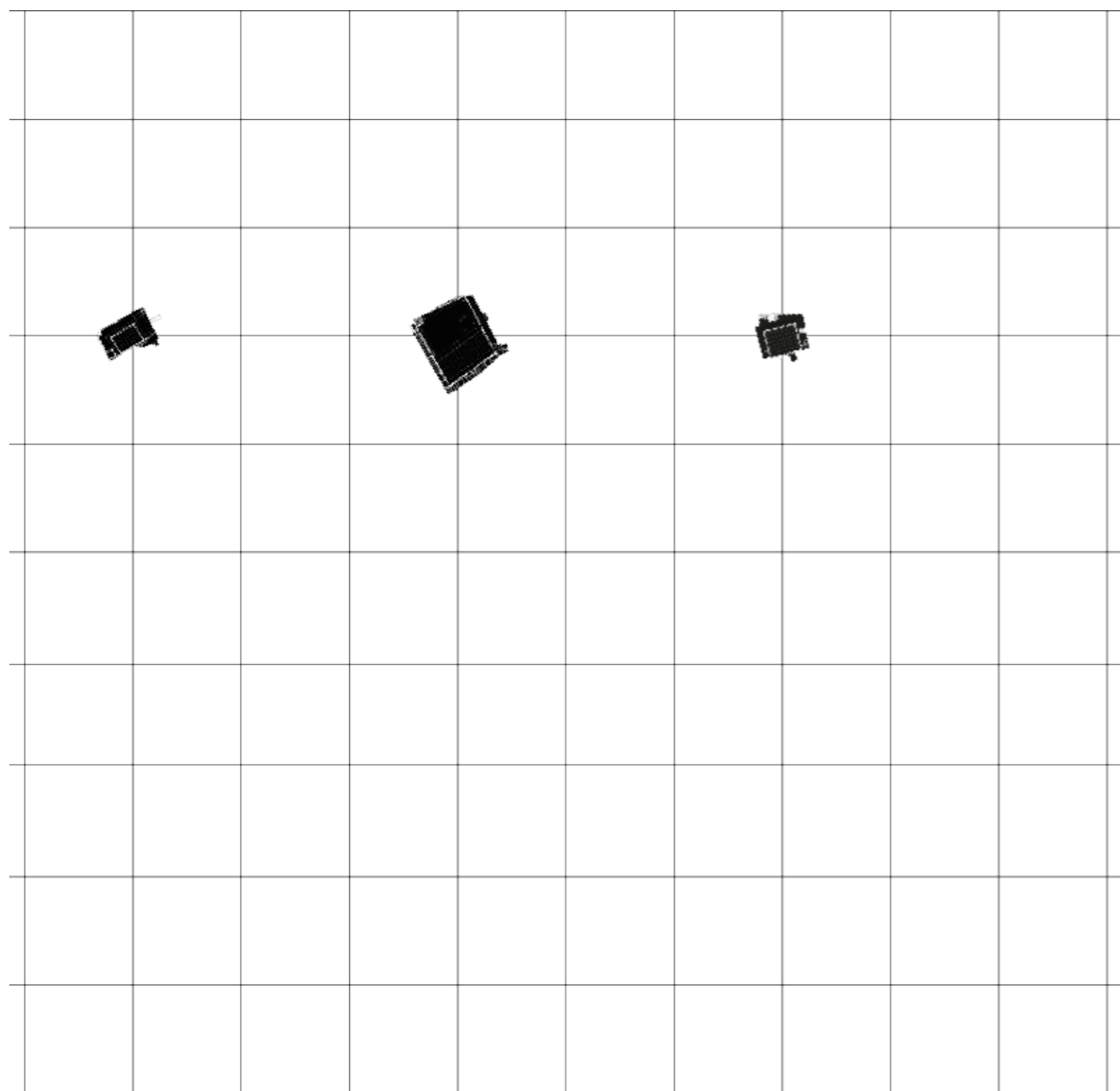
82 Categoria d'appartenenza



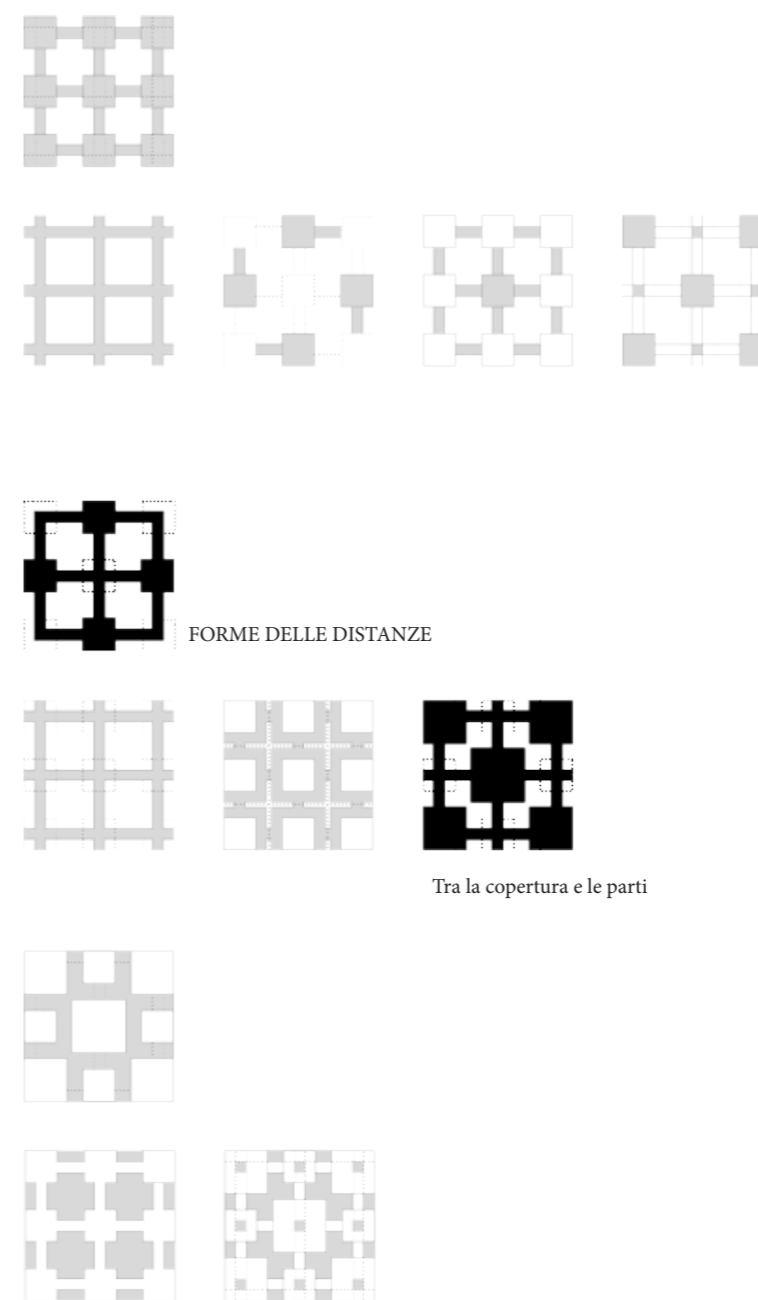
83 Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



84 Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)

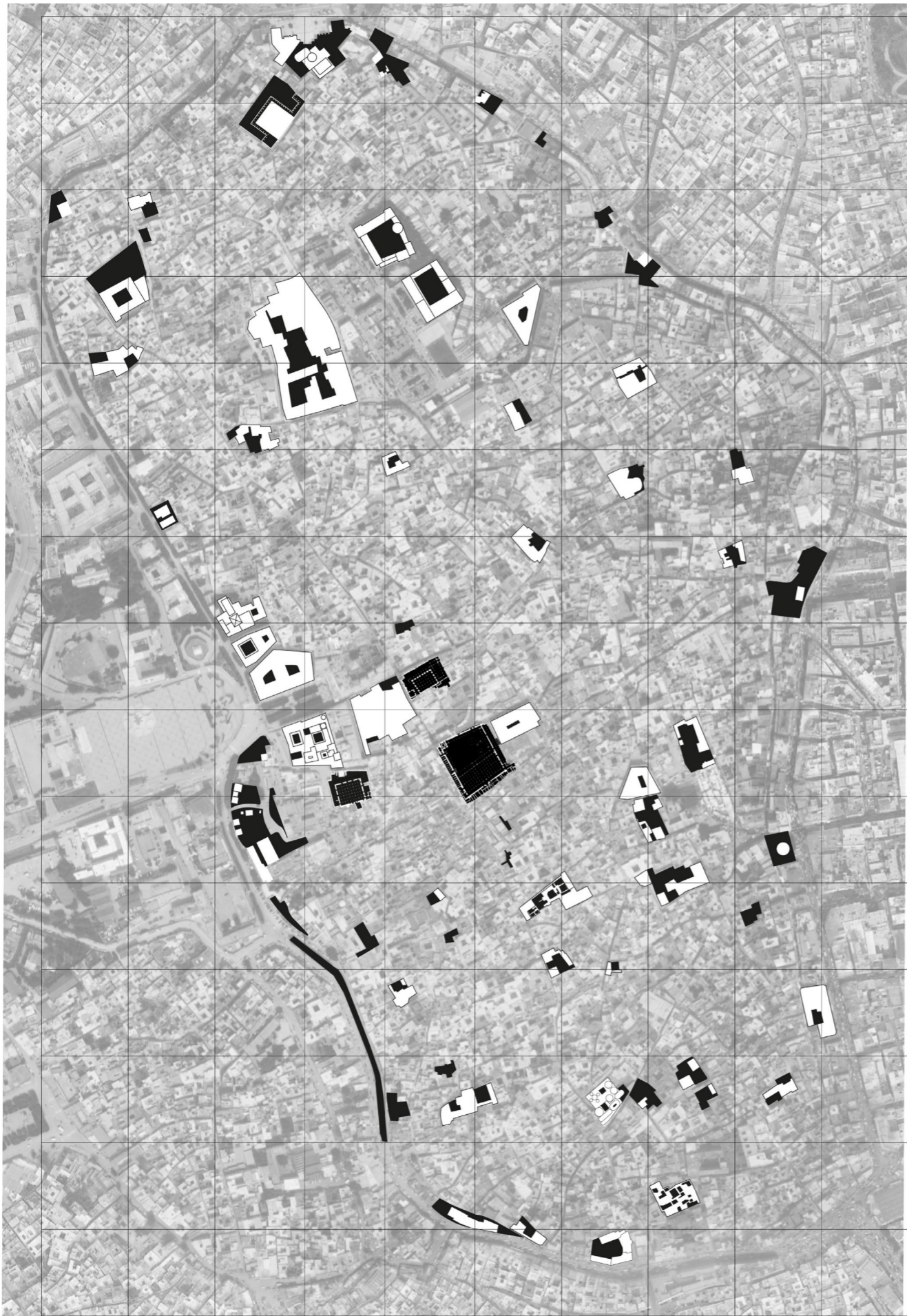


85 Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)

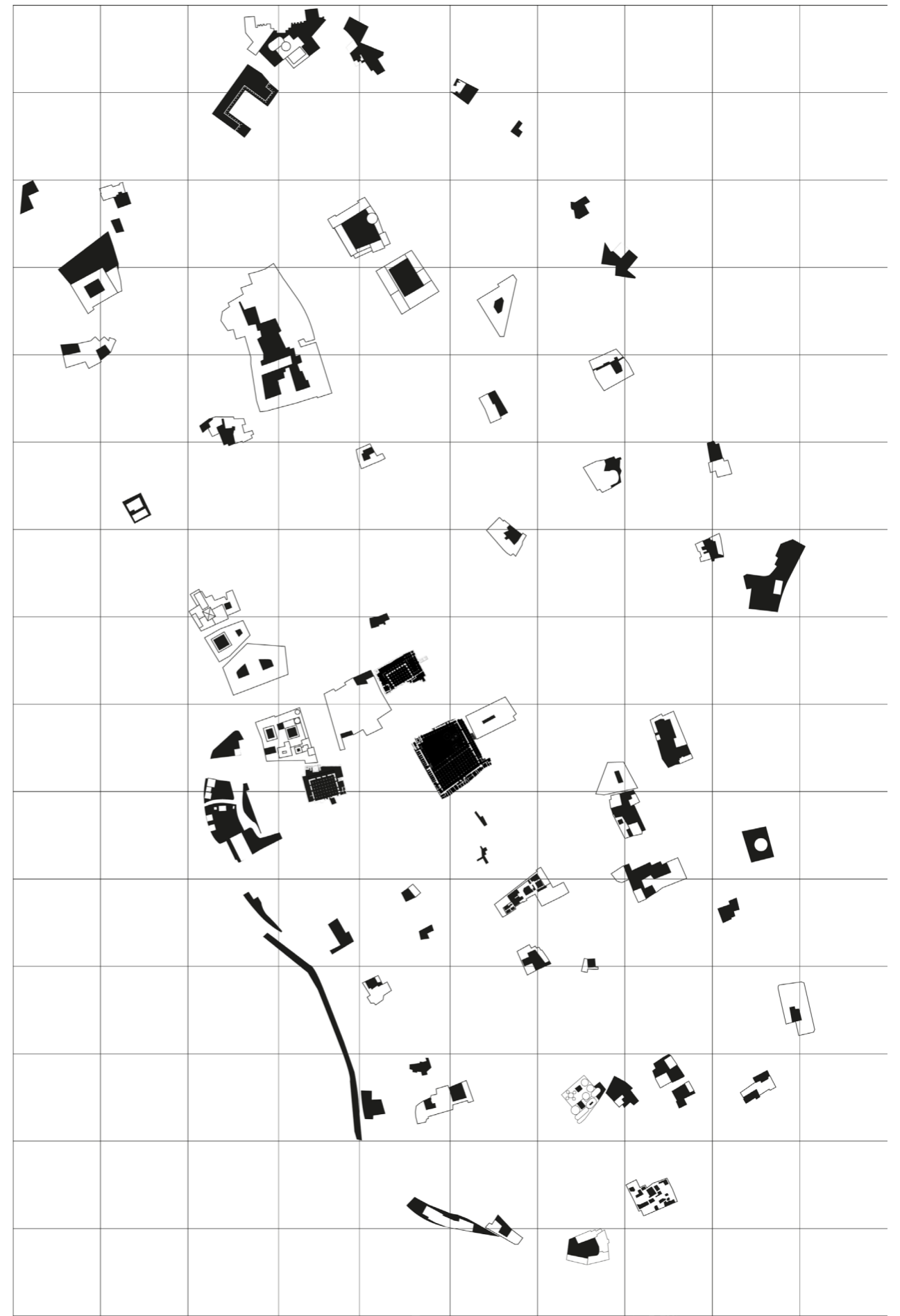


Tra la copertura e le parti

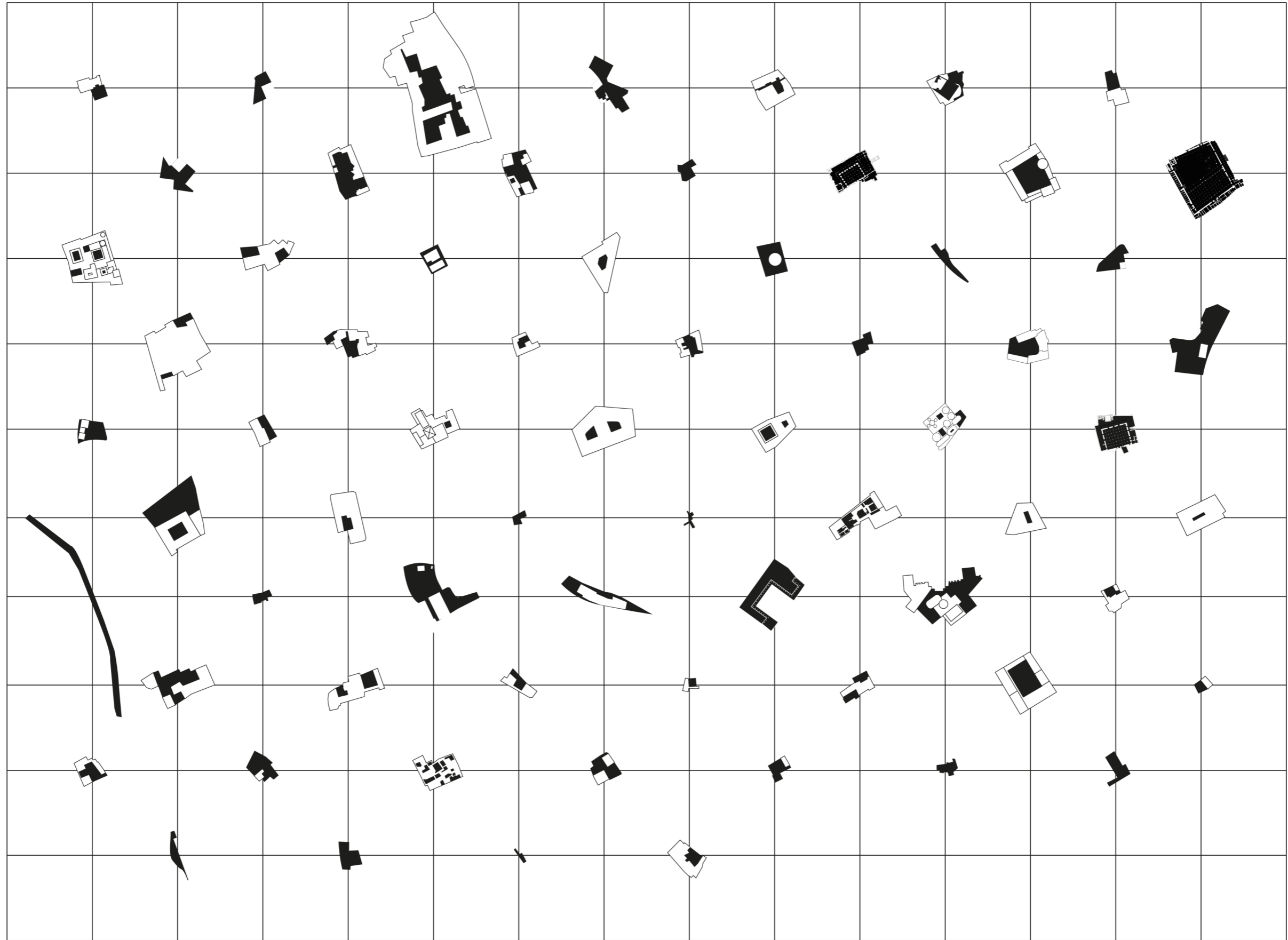
86 Categoria d'appartenenza



87 Eidotipo urbano della Città di Palermo, dato dalla sovrapposizione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)



88 Eidotipo urbano su griglia (100mX100m)



89 Abaco degli elementi che compongono l'eidotipo urbano su griglia (100mX100m)

III.3 | Riflessioni a margine limiti e possibilità della ricerca

Vi sono delle difficoltà oggettive nella trasposizione del metodo di lettura tra l'astazione di categorie di analisi e l'applicazione di queste a uno o più tessuti urbani storici fortemente stratificati e rimaneggiati, come possiamo rinvenire nei casi studio trattati. La ricerca dell'in between è come l'in between stesso a tratti contraddittoria, informe, indefinita, ma l'accettazione di tale limite/possibilità nel restituire un dato non oggettivo, rende l'idea della possibilità secondo cui ognuno di noi leggerà l'urbano in maniera differente.

Nell'analisi di G. Spirito vengono definite delle categorie alle quali rispondono e alle volte sottostanno, gli spazi in between. Partendo aprioristicamente da queste, risulta evidente come uno studio su quartieri "recenti" dell'arcipelago urbano, della nuova città, sia certamente più semplice e immediato. La volontà di architettura prevede una progettualità che è possibile rintracciare e chiarire. Tenere in mente.

L'applicazione dell'indagine su un tessuto storico è certamente più sfuggente. Il tessuto stesso lo è. Non risponde a logiche di pensiero di composizione, di progettazione ben definite. È in se un oggetto composito, complesso, frutto di stratificazioni sovrapposizioni addizioni che fugge la logica del pre-costituito. Ecco perché è possibile che alcuni luoghi rispondano bene a certe categorie dell'in between e meno bene ad altre.

Questo lavoro di ricerca funge da strumento per individuare una modalità di approccio alla lettura del costruito, fornendo un apparato teorico per ciò che concerne il tema dell'in

between e utilizzando in modo strumentale il rilievo per identificare nuove opportunità nella città analizzata.

In conclusione, è possibile affermare che l'avanzamento della conoscenza offerto da questo lavoro, a volte coerente, altre meno, con gli obiettivi che si erano prefissati, si orienta sull'opportunità di aprire degli scenari dai quale ripartire, ripensare la città.

Il risultato è la formulazione di una serie di letture che consentono di realizzare una sorta di abbecedario nel tentativo più che di categorizzare questi spazi, di "dare un nome alle cose".

La città si offre così come uno scenario in continuo mutamento, stimolo per sviluppare ulteriori ricerche ed avanzamenti del sapere in termini di re-interpretazioni indirizzate alla produzione di una nuova conoscenza. Gli esiti e gli sviluppi prossimi, così come quelli che questa Tesi determina, in questa ottica, saranno delle questioni che devono necessariamente rimanere aperte, non per volontà, ma perché anticipano una mutazione che in realtà li precede.

*“...siamo dunque con coscienza
architetti immaginari!- cioè architetti
che producono immagini-...se non
è niente di più, almeno un documento di memorie rimane.”*

Bruno Taut, 1919

La fase applicativa, oggetto della terza parte di tale percorso di ricerca, muove i suoi primi passi da un esperimento condotto sui mandamenti “Tribunali” e “Castellammare”, nella loro parte prospiciente l’area portuale. Una volta studiati e sedimentati gli aspetti teorici e le principali connotazioni assunte dagli spazi in between in tessuti storici consolidati e in spazi preminentemente appartenenti all’urbano contemporaneo, si è tentato di dare una lettura unitaria di questo lembo di città come momento utile a ‘ricentralizzare’ il focus del ragionamento sull’urbano in una prospettiva promettente, il cui elemento strutturante fosse l’‘infra’, la relazione o, meglio, la struttura relazionale del medesimo, sia sul piano fisico che su quello politico e simbolico.

La tecnica utilizzata in questo primo “esperimento”, ancora in fase embrionale, è stata quella del *poché*, mutuata dalla cultura delle Beaux-Arts (con cui, all’epoca, veniva indicato l’annerimento delle sezioni murarie), usata nella pianta di Roma disegnata da Giovanni Battista Nolli, agli inizi del XVIII secolo, per indicare i vuoti rispetto ai pieni. Il rinnovato interesse verso questa pratica nasce dal suo impiego nei disegni di Las Vegas di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour per evidenziare le qualità urbane assunte dal vuoto, i movimenti e le attività che ne determinano i flussi, il fenomeno delle luci le variazioni atmosferiche; insomma tutti quegli effetti devianti



90 Studio della morfologia urbana del centro storico di Palermo, suddivisione in tasselli.

B2



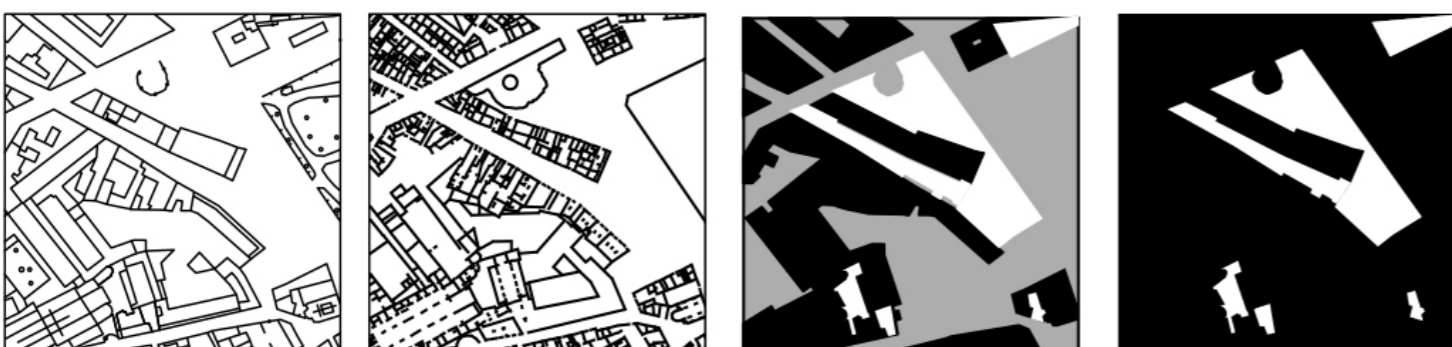
C1



D1



A3



B5



ed effimeri propri dell'idea di un "buco nero" in cui lo spazio della città, in accordo con quanto sostiene Aldo van Eyck, appare «[...] un artefatto di natura curiosa, composto di elementi voluti e di elementi casuali, non perfettamente controllati. Se si vuol paragonarlo ad un processo fisiologico», asserisce l'architetto olandese «bisognerebbe paragonarlo ad un sogno»¹.

La definizione di questo elemento strutturante "infra" permette di individuare dei morfemi che in quanto unità minime del discorso, assumono una funzione nel metabolismo urbano, che in alcuni casi appare essere quella del respiro, della pausa, dell'interruzione necessaria a percepire al meglio lo spazio costruito, il vuoto che ci permette di comprendere il pieno; in altri casi, invece, rappresenta una rottura, uno spazio in attesa, che diviene importante occasione progettuale per innestare nuova architettura in un tessuto già esistente, una opera di micro-infilling per costruire sul costruito.

F. Purini in "Alcune forme della casa", scriveva:

«il disegno di architettura nel suo oscillare come un pendolo tra realtà e immaginario, tra dettaglio e scala senza misura, tra catalogazione del mondo e capovolgimento di

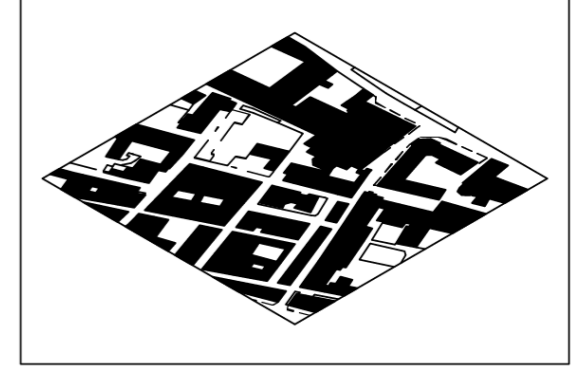
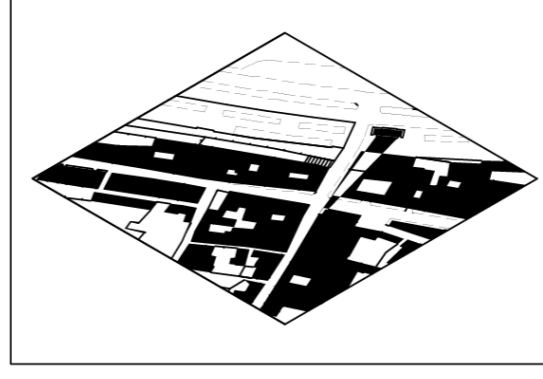
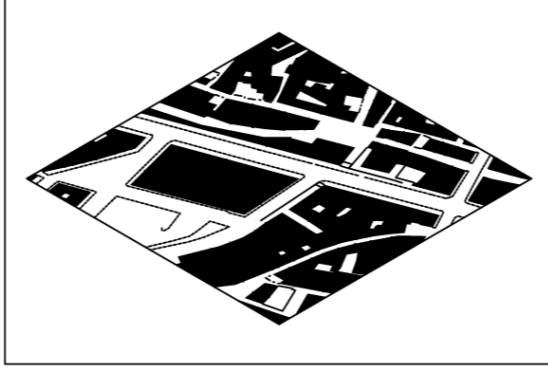
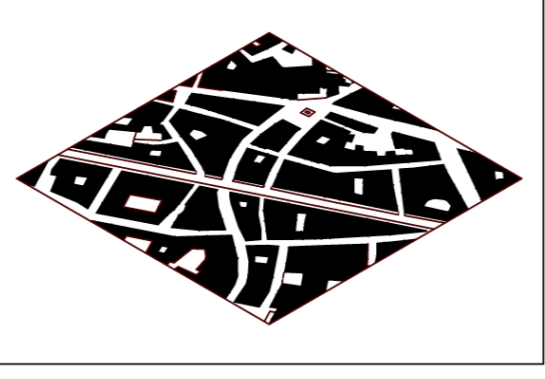
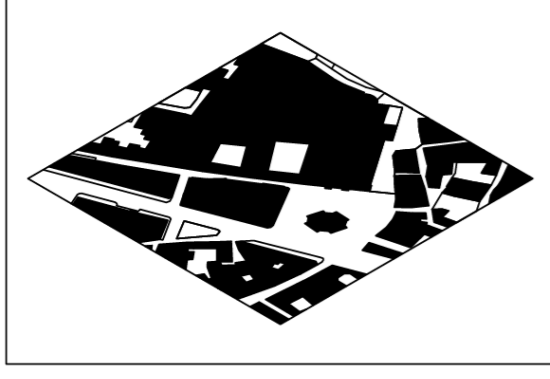
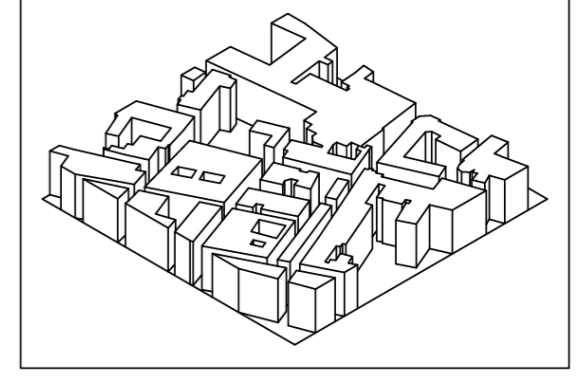
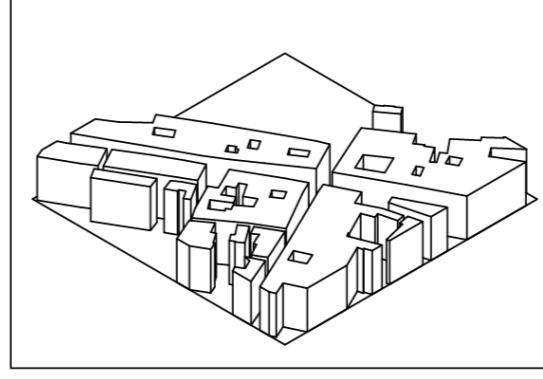
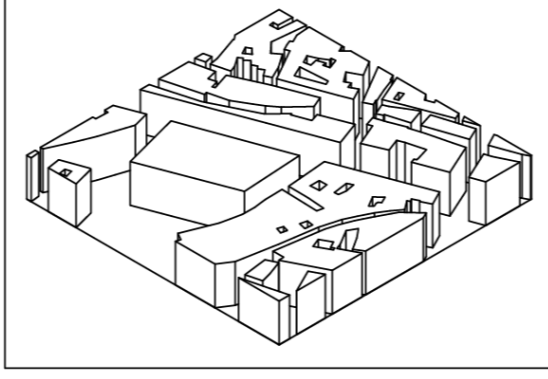
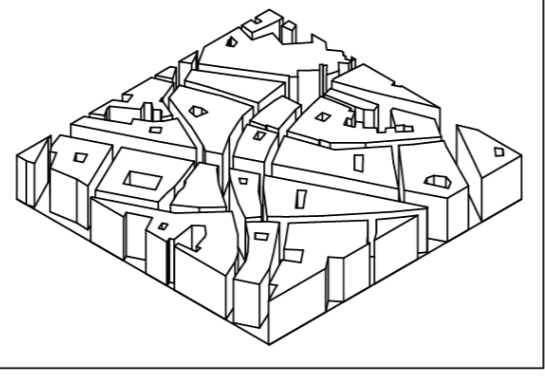
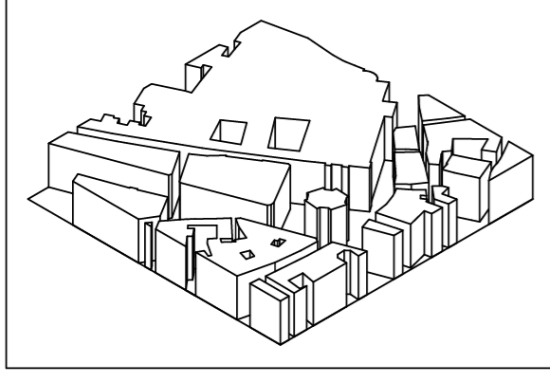
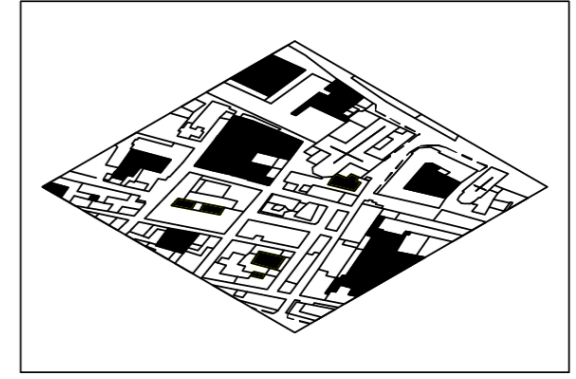
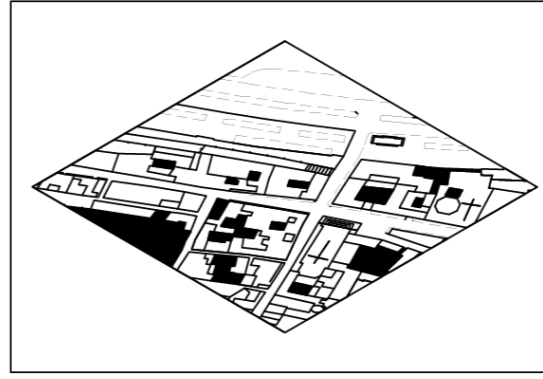
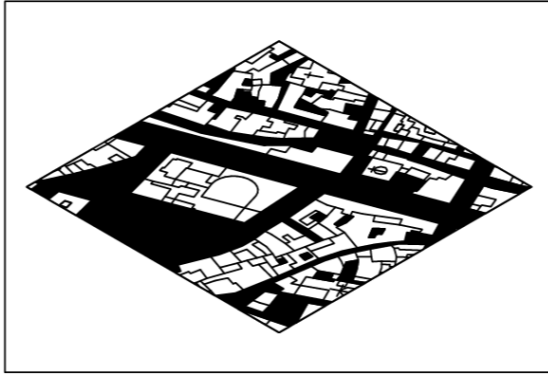
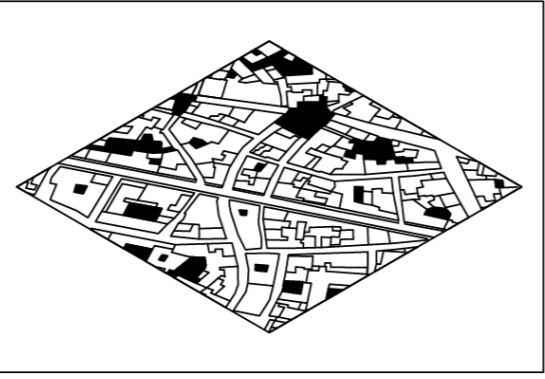
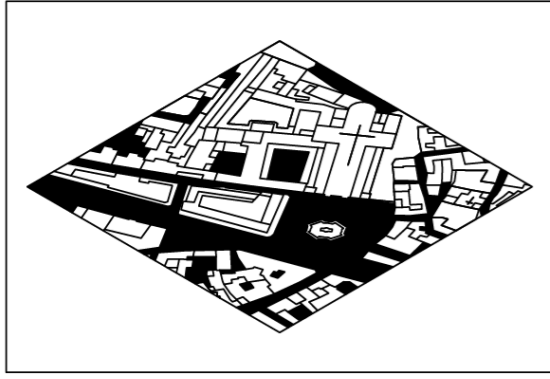
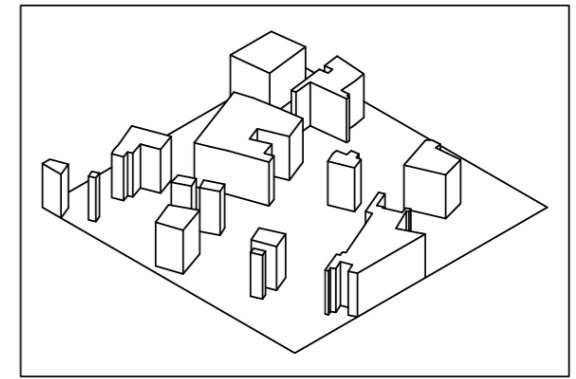
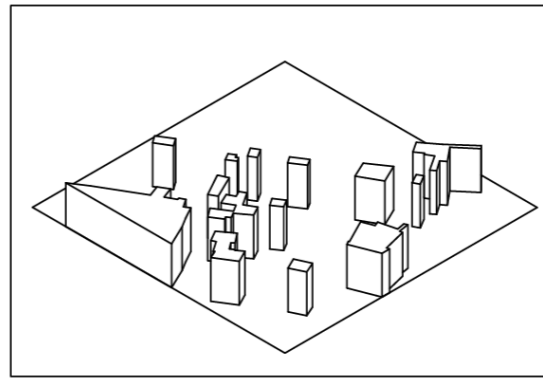
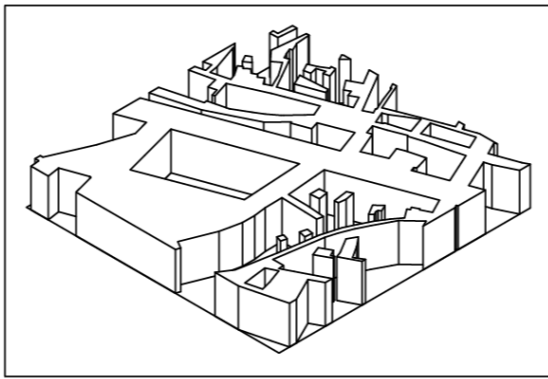
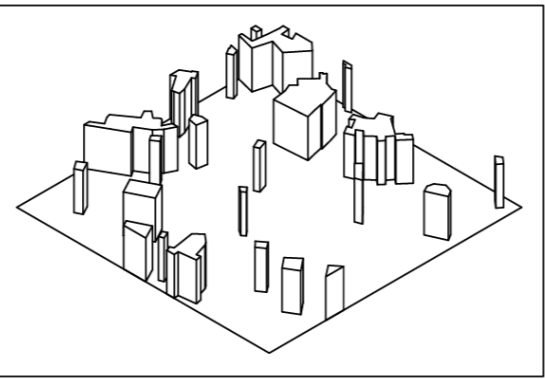
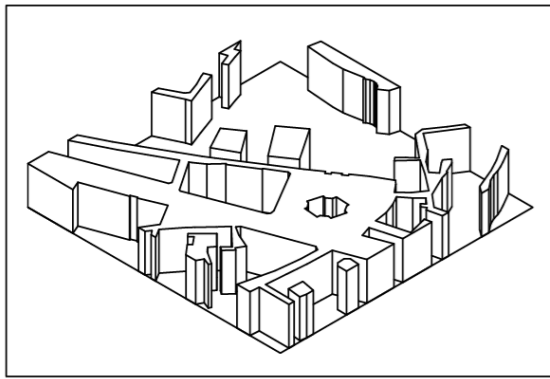
C1

B2

A3

B5

D1



92 Dal basso verso l'alto:
 - Individuazione dei "pieni" della città;
 - Estrusione dei "pieni";
 - Individuazione degli in between del tassello;
 - Estrusione degli in between del tassello.

questa catalogazione sotto il segno del deforme fantastico è niente altro che il progetto. Che è appunto doppio. Doppio perché denuncia la propria essenzialità attraverso la casualità, la necessità attraverso (o verso) il superfluo e l'eccezione in quanto regola. Il progetto, in definitiva, si specchia, e questo specchio è proprio il disegno nel quale oltretutto il progetto stesso si rivela attraverso un mezzo estremamente improprio in quanto pura soggettività»².

Ed è proprio questa soggettività espressa dal disegno di chi affronta lo studio di un tessuto urbano, che si ritrova il fine del linguaggio utilizzato, in analogia con la linguistica di Chomsky, che non è di fornire le regole della lingua, ma di scoprirle deducendole dagli usi linguistici concreti.

Per F. Purini la prospettiva del paesaggio di forme essenziali – talora esplicitamente astratte – attivano percorsi mentali plurimi e complessi. Un'accelerazione progressiva che già dagli etimi della parola scopre risonanze ampie che il nero di china rende ancora più visionari. In questo viaggio tra cose primarie ed elementari, come gli atti e i sentimenti elementari e primari della nostra vita, si rivelano i tratti della complessità³.

Ogni parlante, proprio come ogni disegnatore, ogni studioso di questa complessità,

“reinventa” la lingua, deducendola dall'esperienza della città. Questo aspetto creativo del linguaggio umano, fondamentale nel caso della linguistica per Chomsky, non ha intento didattico, non ha velleità di «insegnare la lingua», bensì di indagare sui processi mentali che regolano l'acquisizione di un tessuto e la restituzione di un sistema di norme che permetta la formazione di tutte le possibili strutture “grammaticali urbane”, rifiutando ogni atteggiamento di infallibilità e di incontestabilità, prerogativa delle analisi urbane tradizionali.

Note

1 Nell'introduzione a The idea of the town di J. Rykwert in «(Dutch) Forum» n. 3, 1963, Aldo Van Eyck si dichiara d'accordo con l'affermazione di quest'ultimo. , Francis Strauven, Un luogo di reciprocità. Casa per genitori singoli ad Amsterdam, «Lotus international» n. 28, 1980, p.38 [in: Cerrocchi D., Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - “Sapienza” Università di Roma]

2 Moschini F. (a cura di), Alcune forme della casa. Disegni di architettura 1978-1979. Edizioni Kappa, 1979.

3 Ibidem.



BIBLIOGRAFIA

Ábalos Ramos, Ana. "Review: *The Space Between. Alison and Peter Smithson*. Edited by Max Risselada", *VLC arquitectura*, Vol. 4, Issue 1, 2017.

Abulafia D., *Il grande mare. Storia del Mediterraneo*, Milano, Mondadori 2013.

Ascher F., *Métapolis ou l'Avenir des Villes*, Odile Jacob, 1995.

Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 2009.

Aymonino C., *Il significato delle città*, Marsilio, 1975.

Balbo M., Pini D., *Medina di Fes*, CittàStudi, 1992.

Berardi R., *Esperienza della città*, « Necropoli » 4-5, 1970.

Berardi R., *Alla ricerca di un alfabeto urbano: la Medina di Tunisi*, *Necropoli*, 8 / 9, 1970.

Berardi R., *Città, materia del tempo*, Alinea, 1995.

Berardi R., *Lecture d'une ville: la Méduna de Tunis*, *Architecture d'aujourd'hui*, n° 153, 1970-1971.

Boeri S., *La città scritta. Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Bernardo Secchi, Giancarlo De Carlo, Quodlibet*, 2016.

Bohigas O., *Aldo van Eyck or a New Amsterdam School*, in *Oppositions*, no. 9, 1977.

Braudel F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Federico II*, Torino, Einaudi 1953.

Braudel F., *La Méditerranée, l'Espace et l'Histoire*, Flammarion, Paris, 1985.

Calvino, I., *Le città invisibili*, Einaudi, 1972.

Centanni, M., *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, Venezia, 2011.

Cerrocchi D., *Malie dell'essenziale. In-between la quintessenza*, Hortus Rivista del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma.

Chomsky N., *Forma e Interpretazione*, Il Saggiatore, Milano, 1980.

Clémens G., *Manifesto del Terzo paesaggio*, ed. Quodlibet, Macerata, 2005.

Culotta P., Sciascia A., *L'architettura per la città interetnica. Abitazioni per stranieri nel centro storico di Palermo*, L'EPOS Società Editrice s.a.s., Palermo, 2005.

Derrida J., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1998.

Eisenman P., *Architecture as a Second Language: the Texts of Between*, 1988.

Eisenman P., *Blue Line Text*, Architectural Design, 58, 1988.

Eisenman P., Ghersi F., a cura di, *Nove argomenti per Peter Eisenman*, in «Controspazio» n. 1, 1992.

Eisenman P., *Architettura come seconda lingua: i testi del between*, in: Peter Eisenman. Opere e progetti, Milano, Electa, 1993.

Eisenman P., *L'opera totale come sistema aperto*, in Lotus International, n. 123, 2004.

Espuelas F., *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, 1999.

Farina V., *In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile*, Franco Angeli, Milano, 2006.

Foucault M., *L'archeologia del sapere*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 1999.

Foucault M., *L'ordre du discours, Gallimard Paris 1970*; trad. it, L'ordine del discorso, Einaudi, Torino, 1972.

Frampton K., *'The Vicissitudes of Ideology'*, in L'Architecture d'Aujourd'hui, no. 177, 1975.

Gasparini G., *Interstizi e universi paralleli. Una lettura insolita della vita quotidiana*, Apogeo, Milano, 2007.

Ginex G., *Aldo van Eyck, dalle radici archetipe*, in «Controspazio», n. 2, 1999.

Ginex G., *Aldo Van Eick. L'enigma della forma - Testo & Immagine*, 2002.

Ginex G., *Eterotropie mediterranee*, Centro Stampa d'Ateneo, 2012.

Ginex G., *Luoghi della Memoria*, Jason Editore, 1997.

Gould S.J., Vrba E.S., *Exaptation, Il bricolage dell'evoluzione*, Telmo Pievani (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Gould Stephen J., Vrba Elisabeth S., *Exaptation, 2002, Il bricolage dell'evoluzione*, Telmo Pievani (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Gravagnuolo B., *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa Napoli, Napoli, 1994.

Hertzberger H., *Michele Funari, a cura di, Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 172.

Iacomoni A., *Topografie dello spazio comune*, Franco Angeli, 2015.

Ignasi de Solà-Morales, *Terrain Vague in C. Davison*, a cura di, Anyplace, MIT Press, 1995.

Jacob M., *Il paesaggio, il mulino*, Bologna, 2009.

Jencks C., *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth, 1973.

Klotz H., *Moderne und Postmoderne – Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Vieweg, Braunschweig, 1984.

Lefavre L., *Puer Ludens-Playgrounds, Amsterdam 1947-61*, «Lotus international» n. 124, giugno 2005.

Lerup L., *Stim & dross: rethinking the metropolis*, in *Assemblage 25*, Cambridge, MIT Press, 1995.

Libeskind D., *La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine*, Quodlibet Abitare, 2014.

Lima A. I., *Palermo. Struttura e dinamiche*, testo&immagine, Torino, 1997.

Loytard J. F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

Lynch K., *The image of the city, Cambridge, Massachusetts, and London, England*, 1960.

Martí Arís C., *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Marinotti Editore, 2002.

Martinoni G., *“La población de la nueva morfología social metropolitana. Reflexiones a partir del caso italiano”*. in Borja, J., Castells, M., Dorado, M. e Quintana, I. (coords.), *Las grandes ciudades en la década de los noventa*, Sistema, Madrid, 1990.

Matvejevic P., *Breviario Mediterraneo*, Milano, Hefti, 1995.

Miodini L., *Il racconto dell'abitare mediterraneo. Narrazione e progetto nell'ideario architettonico pontiano*. FAM Magazine, Scientific Open Access e-Journal.

Moccia C., *Realismo e astrazione e altri scritti*, Alón Edizioni, 2015.

Morelli E., *Spazi aperti urbani, in Piccoli spazi urbani. Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociale*, Liguori Editore, 2017.

Moschini F. (a cura di), *Alcune forme della casa. Disegni di architettura 1978-1979*. Edizioni Kappa, 1979.

Navarra, M., *Le città di Robert Adam*, LetteraVentidue, 2018.

Pace G., *Modi di pensare e vedere la città mediterranea*, Istituto di Ricerche

sull'Economia Mediterranea, 1998.

Petruccioli A., *After Amnesia, Learning from the islamic mediterranean*, 2007.

Pica Ciamarra M., *APOLOGIA DEL (NON) COSTRUITO* Convegno internazionale "Interni urbani" – Camerino, Palazzo Ducale 2004.

Privitera F., *La morfologia della Medina di Tunisi come narrazione urbana negli studi di Roberto Berardi, in scritture e costruzioni tra intérieurs e cityscapes*, Mimesis Edizioni, 2019.

Purini F., *Città e luoghi. Materiali per la città rimossa*, Gangemi, 2005.

Purini F., *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Macerata, 2000.

Purini F., *Scritture Veneziane*, in «Iuav giornale dell'università» n. 74/2010.

Rizzi R., *Il daimon di architettura. Theoria | Manuale | Parva Mundi*, Edizioni Mimesis, 2015.

Rossi A., *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Milano, 2010.

Rykwert J. et al., *Palermo: la memoria costruita*, Flaccovio Editore, 1982.

Santelli S., *Le Creuset Méditerranéen: Tunis*, CNRS Editions, Paris, 1995.

Secchi B., *Diario 03|In between*, Planum, 2002.

Secchi B., Viganò P., *La ville poreuse. Un projet pour le grand Paris et la métropole de l'après-kyoto*, METISPRESES, 2011.

Serres M., *Roma, Il libro delle fondazioni*, Mimesis, 2021.

Sestito M., *Alfabeti d'architettura. Ricognizioni e precognizioni dell'operare nella progettazione*, Gangemi, 1994.

Solà-Morales I., *Terrain Vague in C. Davison*, a cura di, Anyplace, MIT Press, 1995.

Smelser N. J., *La comparazione nelle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna, 1982.

Spirito G., *Forme del vuoto. Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi Editore, 2011.

Spirito G., *in Re-Cycle Italy, Dai Drosscape di Alan Berger a quelli della coda della cometa*, Aracne Editrice, 2016.

Spirito G., *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet Studio, 2015.

Strauven F., *Aldo van Eyck – Shaping the New Reality. From the In-between to the Aesthetics of Number*, CCA - Mellon Lectures, 2007.

Teyssot G., *Osservazioni ai margini del dibattito tra Alexander e Eisenman*, «Lotus international» n. 40, 1983.

Teyssot G., *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità*, in «Casabella» n. 681, 2000.

Tschumi B., *Entretien Bartomeu Mari et Bernard Tschumi*, Paris, 1993.

Tschumi B., *Il piacere dell'architettura*, in: *Bernard Tschumi, Ruben Baiocco e*

Giovanni Damiani, a cura di, *Architettura e digiunzione*, Pendragon, Bologna 2005.

Petruccioli A., *After amnesia : learning from the Islamic Mediterranean urban fabric*. ed. ICAR, Bari, 2007.

Viganò, P., *La città elementare*, Biblioteca di Architettura Skira, 2002.

Vogt A.M., *Architektur 1940-1980, Propylaen*, Munich, 1980.

Wittgenstein L., *Philosophische Untersuchungen, I, 59*; trad. it. Einaudi, Torino, 1967.w

Figura 1. Van Eyck A., *Tree is a leaf*.

Fonte: <https://www.erecarchitecture.co.uk/journal/leaf-tree-school-design-workshop/>

Figura 2. Allen S., *Field Condition Diagrams*, Conditions, 1996.

Fonte: <https://groundhog.la/techniques/field-conditions/>

Figura 3. Clément G., *Manifeste du Tiers paysage*.

Fonte: <http://architettura.it/books/2006/200602004/>

Figura 4. Candilis, Josic, Woods and Schiedhelm, *The Free University of Berlin*, 1963

Fonte: <https://socks-studio.com/2015/10/29/the-free-university-of-berlin-candilis-josic-woods-and-schiedhelm-1963/>

Figura 5. Van Eyck A., *I cerchi di Otterlo*.

Fonte: https://www.researchgate.net/publication/303718710_Aldo_van_Eyck_accomplir_la_nouvelle_realite_en_architecture_shaping_the_new_reality_in_architecture

Figura 6. Van Eyck A., *Scuola a Negele*, 1954-1956.

Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/292030357079793097/>

Figura 7. Smithson A. & P., *Estensione dell'Università di Sheffield*, 1954-1956.

Fonte: <https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/739/1874>

Figura 8. AA School of Architecture, *Fotogrammi di "Alison and Peter Smithson - The Charged Void: Urban Projects"*.

Fonte: <https://youtu.be/acTxj98TCvU>

Figura 9. Van Eyck A., *Orfanotrofo di Amsterdam*, 1959-1960.

Fonte: <https://ita.architecturaldesignschool.com/ad-classics-amsterdam-orphanage-44834>

Figura 10. Risselada M., *Estratto da Tussenruimte. Rearrangements, A Smithson's Celebration, OASE*, (51), 46–53. ,1999

Fonte: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/51>

Figura 11. Hertzberger H., *De Drie Hoven elderly housing*, Amsterdam, 1964-1974

Fonte: <https://www.architectural-review.com/essays/february-1976-hertzbergers-framework-for-care>

Figura 12. Van Eyck A., *Abaco di attrezzi per parco giochi su sabbia*, 1960

Fonte: <https://www.semanticscholar.org/paper/Multiculturalism-in-Post-War-architecture%3A-Aldo-van-Urbe-Pastor/27d61c4af45f9b6416b22a1e54543d7f1cec5f76>

Figura 13. Zumthor P., *Swiss Sound Pavilion*, 2000

Fonte: <https://plansofarchitecture.tumblr.com/post/81201213351/peter-zumthor-swiss-pavilion-expo-hanover>

Figura 14. Pica Ciamarra M., *Slide esplicativa dell'Apologia del (non) costruito*

Fonte: <http://www.picaciamarra.it/>

Figura 15. Eisenman P., *Wexner Center for Visual Arts and Fine Arts Library*, 1989

Fonte: <http://www.nytimes.com/1989/11/05/arts/architecture-view-the-museum-that-theory-built.html?src=pm&pagewanted=2>.

Figura 16. Tschumi B., *Le Parc de la Villette*, Parigi, 1982-1998

Fonte: <https://www.libraryillustrazioni.com/atlas/>

Figura 17. Holl S., *Ampliamento della Amerika Gedenkbibliothek*, 1988

Fonte: <https://www.stevenholl.com/zh-hans/project/amerika-gedenkbibliothek/>

Figura 18. Spirito G. (Selezione di:) *Abaco forme degli intervalli*, ridisegno dell'autore.

Figura 19. Spirito G. (Selezione di:) *Abaco forme delle distanze*, ridisegno dell'autore.

Figura 20. Spirito G. (Selezione di:) *Abaco forme dell'interstizio*, ridisegno dell'autore.

Figura 21. *Pasolini gioca a calcio nella periferia romana, durante le riprese del film.*

Fonte: https://www.repubblica.it/dossier/cultura/pasolini-cento-anni/2022/02/26/news/pasolini_sport_e_passione_il_sacro_gioco_del_calcio-339058899/

Figura 22. Godard J. L., *Frame del film Due, tre cose che so di lei*, 1967

Figura 23. Garrone M., *Frame del film Dogman*, 2018

Figura 24. *Ortofoto della città di Palermo*

Figura 25. *Individuazione dell'area territoriale di Palermo e contestualizzazione del centro storico*, disegno dell'autore.

Figura 26. *Palermo | Carta storica*

Figura 27. *Ortofoto del Centro Storico di Palermo.*

Figura 28. *Suddivisione dei quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo*, disegno dell'autore.

Figura 29. *Composizione del rilievo dei quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo*, in AA.VV., Palermo: la Memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982.

Figura 30. *Ridisegno dei quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo*, disegno

dell'autore.

Figura 31. *Sovrapposizioni sui quattro Mandamenti del Centro Storico di Palermo*, disegno dell'autore.

Figura 32. *Analisi degli elementarismi compositivi e delle aggregazioni tipo, costitutivi il Centro Storico di Palermo*, disegno dell'autore.

Figura 33. Collura R., Fatta F., *Esempio di rilievo planimetrico dei piani terreni: Via Babinai / Via Squarcialupo - Mandamento Castellammare*, in AA.VV., Palermo: la Memoria costruita, Flaccovio Editore, 1982, p. 102.

Figura 34. *Ortofoto della città di Tunisi*

Figura 35. *Individuazione dell'area territoriale di Tunisi e contestualizzazione della Medina*, disegno dell'autore.

Figura 36. *Tunisi, Carte storiche*, 1899

Figura 37. *Ortofoto della Medina di Tunisi*.

Figura 38. *Individuazione perimetro della Medina di Tunisi e percorsi principali*, disegno dell'autore.

Figura 39. *Ridisegno della Medina di Tunisi*.

Figura 40. *Planimetria della Medina di Tunisi, elaborata da Roberto Berardi, originale in scala 1:1000*.

Fonte: <https://www.unifimagazine.it/studi-euromediterranei-architettura-urbanistica-tradizione-cooperazione/>

Figura 41. *Sovrapposizioni sulla Medina di Tunisi*, , disegno dell'autore.

Figura 42. *Analisi degli elementarismi compositivi e delle aggregazioni tipo, costitutivi la Medina di Tunisi*, ridisegno dell'autore.

Figura 43. *Ridisegno dell'analisi sulla maglia aggregativa di R. Berardi*, ridisegno dell'autore.

Figura 44. Santelli S., *Esempio di rilievo planimetrico dei piani terreni Medina di Tunisi, distretto centrale*, in *Le Creuset Méditerranéen: Tunis*.

Figura 45. Ginex G., *Eterotropie mediterranee*, p. 62-63.

Figura 46. *Fotogrammi di Tunisi tratti da Bahri I.*, Orientations, 2010

Fonte: <https://vimeo.com/63409539>

Figura 47. *Logotipi di definizione delle categorie dell'in between*, disegno dell'autore

Figura 48. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 49. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 50. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 51. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 52. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 53. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 54. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 55. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 56. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 57. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 58. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 59. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 60. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 61. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 62. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 63. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 64. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 65. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 66. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 67. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 68. *Eidotipo urbano della Città di Palermo, dato dalla sovrapposizione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 69. *Eidotipo urbano su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore

Figura 70. *Abaco degli elementi che compongono l'eidotipo urbano su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 71. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 72. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 73. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 74. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 75. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 76. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 77. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 78. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 79. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 80. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 81. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m)*, disegno dell'autore.

Figura 82. *Categoria d'appartenenza*, disegno dell'autore.

Figura 83. *Individuazione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m), disegno dell'autore.*

Figura 84. *Astrazione degli elementi su griglia (100mX100m), disegno dell'autore.*

Figura 85. *Abaco degli elementi individuati su griglia (100mX100m), disegno dell'autore.*

Figura 86. *Categoria d'appartenenza, disegno dell'autore.*

Figura 87. *Eidotipo urbano della Città di Palermo, dato dalla sovrapposizione degli elementi su ortofoto e griglia (100mX100m), disegno dell'autore.*

Figura 88. *Eidotipo urbano su griglia (100mX100m), disegno dell'autore.*

Figura 89. *Abaco degli elementi che compongono l'eidotipo urbano su griglia (100mX100m), disegno dell'autore.*

Figura 90. *Studio della morfologia urbana del centro storico di Palermo, suddivisione in tasselli, disegno dell'autore.*

Figura 91. *Decostruzione, tasselli urbani, disegno dell'autore.*

Figura 92. *Dal basso verso l'alto: Individuazione dei "pieni" della città; Estrusione dei "pieni"; Individuazione degli in between del tassello; Estrusione degli in between del tassello. Disegno dell'autore.*

RINGRAZIAMENTI

Grazie al prof. Ginex, amante del sapere, dell'architettura di pietra e di pensiero. Un uomo che, rimanendo radicato alle "sue sabbie", va per miti alla ricerca dell'origine, continuamente ed esasperatamente innamorato del viaggio che percorre.

Grazie a mio fratello, Nicola, e mio papà, Giampaolo perché nonostante il mare in tempesta sono stati la mia ancora, la mia speranza.

Grazie a mia madre, Cettina, se non fosse per lei io oggi non sarei qui a scrivere. Letteralmente. Ha voluto fortemente che io seguissi questo mio sogno, ha alleggerito ogni mio pensiero ingombrante con un semplice: "Tu sei Sonia!", dandomi la forza il coraggio e la determinazione per farmi valere. È l'esempio più alto che conosca di cosa voglia dire essere una donna, una professionista, una moglie e una madre ineccepibile. E non importa che non possa leggere queste parole, so che io sono tutti gli insegnamenti che mi ha trasmesso e tutto il saper stare al mondo che da lei ho imparato.

Grazie a Demetrio. L'uomo più incredibile che conosca, la roccia sulla quale riesco ad appoggiarmi; lo "sguardo altro" che ho sul mondo. Per l'amore e la dedizione che ci siamo promessi.

Grazie ai miei bimbi, i miei nipoti! Aurora, Alessandro, Cristiano, Pietro e Viola. Guardarvi sorridere mentre affrontate le vostre piccole sfide di ogni giorno mi fa sperare

in un mondo migliore. Le mie braccia saranno pronte sempre ad accogliervi!

Grazie a Ciccio, il dono più bello che potesse farmi la Calabria.

Grazie ai miei amici tutti, grazie per avermi amata in questi anni con una delicatezza infinita.

Grazie a tutti i miei colleghi di dottorato, in particolare Maria Teresa, Luca, Sara.

Grazie a Rossella, per aver diviso con me le notti ad ascoltare Pink Floyd e Dire Straits, per esserci confrontate così tanto in questi anni di dottorato e convivenza!

