

an3

architetti notizie

editoriale (p.3)

- Massimo Matteo Gheno

intrecci (p.5)

- EAD Stratigrafie Urbane

l'appunto (p.13)

- Pensare la Città degli uomini: profezia, utopia, progetto

incontri (p.17)

- Ricardo Carvalho

contemporaneo (p.23)

- Far rivivere uno spazio pubblico nel quartiere della Stazione di Padova

pillole (p.26)

- Un museo quasi invisibile... Esiste davvero!
- Hospital(ity) Box Area 527

anteprima (p.28)

- Ettore Sottsass
There is a planet

libreria (p.30)



Ordine degli Architetti
P. P. e C. della Provincia
di Padova

Riv. Trim. 01/2017 - Poste Italiane S.P.A.
Spedizione in abbonamento postale D.L. 353/2003
(conv. in legge 27/02/2004 - n.46)
Art. 1 - Comma 1 NE/PD

www.pd.archiworld.it

Progetto grafico: Felice Drapelli (felicedrapelli@gmail.com)

Stampa: Grafiche Turato sas - Rubano (PD)

Stampato su carta ecologica certificata FSC 100% Riciclata

In copertina: Peeta - www.peeta.net

Visione periferica

Massimo Matteo Gheno

Da alcuni anni la periferia è tornata al centro del dibattito contemporaneo che ruota attorno alla città ed implicitamente alla sua architettura. Dal Piano Città al Piano per le Periferie, passando per convegni, mostre, dibattiti e tavole rotonde, l'attenzione sulle porzioni più trascurate del nostro patrimonio costruito, e se vogliamo la consapevolezza di aver abbandonato a se stesso molto di quanto era stato realizzato, è sicuramente cresciuta. Quasi abusata di un'ostentata attenzione, tanto intensa quanto assente in passato, la periferia si è imposta prepotentemente nell'agenda politica e progettuale del Paese; spesso messa in gioco dalla necessità di sostenere un rilancio economico nazionale, di frequente utilizzata come bandiera di un pragmatismo puntuale per certi versi capace di distogliere l'attenzione da una lettura d'insieme del problema.

Dai salotti dell'architettura all'arena politica, o viceversa, lo sguardo sui margini ha imposto riflessioni ed autocritiche impietosamente scomode. Problemi atavici come la carenza di infrastrutture e servizi, l'assenza di visioni progettuali d'ampio respiro, l'abusivismo ed i drammi quotidiani legati all'integrazione tra comunità, si sono rivelate come questioni difficili da arginare in termini di consenso, ed altrettanto complesse da accettare nel quadro di un marasma che per decenni è stato malamente iper-progettato.

A partire da questo contesto il rischio per le progettualità che negli ultimi anni si stanno presentando come soluzioni d'intervento su questi temi, è quello di una mediocre autoreferenzialità: un elenco di emergenze sulle quali ripercorre i medesimi passi di un passato scarsamente incisivo, o peggio tutt'altro che virtuoso.

L'idea di una ricetta, di un metodo che per parti riassume l'esistente, può risultare illusoria se lasciata orfana di un disegno complessivo, ancorché declinato nelle singole realtà territoriali. La contro narrazione, la narrazione della complessità

Lebbeus Woods_ War and Architecture

alla quale non sfuggire con slogan di circostanza, si è dimostrata sempre molto difficile. La periferia quella vera, quella delle città con la “C” maiuscola, ma anche dei piccoli centri di provincia frantumati nel territorio, quella del “banale quotidiano”, da alcuni giudicato poco interessante, è rimasta impietosamente troppo spesso all’angolo, rischiando di rimanerci anche in questa occasione. Una condizione difficilmente evitabile se la sua “rigenerazione” non si intreccerà con una visione complessiva: un quadro capace di tenere assieme tutti quegli interventi che nella loro singolarità rischierebbero di non produrre risultati, sovrastati dalle mille emergenze che coinvolgono il patrimonio costruito del Paese, dai centri storici in affanno, alla cronaca di un dissesto generalizzato, figlio di una cultura omertosa spalmata su tutto lo stivale.

Nonostante il terreno scivoloso su cui poggia una riflessione che evidentemente fuoriesce dai soli confini dell’architettura, piccoli passi verso la costruzione di una visione più ampia sono stati fatti e continuano ad interessare nuove iniziative. Quest’ultime profuse: sia nell’ottica di porre a sistema una logica attraverso la quale definire la rigenerazione di parti di città, sottraendole dunque a soli interventi estemporanei; sia rispetto ad un allargamento di prospettiva, da costruire culturalmente a partire da un patrimonio di buone pratiche che sfugge agli sguardi meno attenti, collocandosi in una periferia non più fisica, ma cognitiva.

Nei termini delineati, l’inserimento nella normativa urbanistica della possibilità di prevedere ambiti urbani di rigenerazione, all’interno degli strumenti di pianificazione, riproduce un segnale importante. Un gesto che ad esempio, nel quadro delle disposizioni finalizzate al contenimento del consumo di suolo del Veneto (LR. 14/2017), appare come un impegno concreto nel realizzare quella logica d’insieme richiamata in precedenza, un percorso auspicabilmente da seguire ed estendere a scala nazionale.

Rispetto alla volontà di formare una sensibilità diffusa, la recente “Call Arcipelago” promossa dal MiBACT in preparazione del prossimo Padiglione Italia per la Biennale d’Architettura 2018, rappresenta un’ulteriore tassello di un fermento che appare significativo in questa direzione. Attraverso un bando pubblico si è voluto dare rilievo ai luoghi di una periferia da intendersi in senso ampio, al di fuori degli schemi e della visibilità dei grandi centri urbani. Un’attenzione all’inedito che dimostra l’interesse nel palesare la rilevanza virtuosa di un territorio composto di tanti, tantissimi piccoli fatti urbani, che possano rappresentare nella loro capillarità la forza per definire una strategia corale. Una visione aperta a margini, consapevole e capace di definire il sapere progettuale quale strumento per porre al centro le comunità.



MADE EAD

EAD

stratigrafie urbane

Giorgia Baron

Padova vede per la prima volta i muri della sua città prendere vita e riempirsi progressivamente di colore all’inizio degli anni ‘80. È nel 1984 che nasce la prima Crew padovana, i PSB – Padova Special Breakers, c’è chi si trova in Galleria Borromeo a ballare Breakdance, chi preferisce invece i muri del quartiere Sacra Famiglia e si trova lì per dipingere le prime Tag. Ma il “luogo sacro” di Padova, che mantiene ancora oggi nei ricordi di chi lo frequentava la sua aura di sacralità, e viene considerato come luogo da continuare a “consacrare” è la zona finanziaria, il “quartiere delle banche” che si affaccia in Via Gaspare Gozzi. Sarà qui, sotto i portici degli alti palazzoni, che i futuri membri della Crew EAD inizieranno a “muovere i loro primi passi”.

Primo tra tutti Boogie, che nel 1988 inizia ad addentrarsi nel mondo del Writing con Crezy, meglio conosciuto oggi con lo pseudonimo di Kenny Random. La data di nascita effettiva di EAD sarà il 1991, EAD sta per Escuela Antigua Disciplinas ovvero “Allievi della Vecchia Scuola”. Già dal nome si può intuire quale voleva essere il punto di riferimento per tutti i membri della Crew. Chiaramente la volontà era quella di ispirarsi allo stile statunitense degli anni Sessanta e Settanta, la Tag era la protagonista, le ambizioni erano pressappoco le stesse che avevano mosso vent’anni prima le generazioni Newyorchesi. Quindi negli anni Novanta a Padova come a New York, come in tutto il mondo, chi iniziava ad avvicinarsi a questa disciplina cercava di soddisfare uno smisurato bisogno di gridare la propria esistenza al mondo, il pensiero era “io scrivo il mio nome, almeno lascio qualcosa qui!”. È così che decine di menti creative iniziano ad unirsi e ad incontrarsi, accomunati da una passione, quella per la cultura Hip Hop proveniente da oltre oceano.

L’EAD Crew prende gradualmente forma, inizialmente i suoi componenti sono Boogie, Stand, Trace, Zhana, Chicano, Mirror, Max, Zagor, Cesare, (per lo più ballerini di Breakdance) poco dopo la fondazione si aggiungeranno Joys e Orion, fino al 1994, anno in cui entrano a far parte della Crew anche Axe e Made. Nel 2000 Curdo, Peeta e Yama entrano a far parte dell’EAD.

In quel periodo tutto si muoveva grazie ad una fortissima passione. All’epoca internet non era ancora d’uso comune, non esistevano le macchine fotografiche digitali, tanto meno i telefoni cellulari; non esisteva Facebook tanto meno Instagram e tutti i social network che al giorno d’oggi permettono agli artisti di aumentare la loro visibilità.

All’inizio degli anni Novanta le cose nascevano spontanee, istintive, venivano da sé, e pur di dare libera espressione alla propria creatività ci si accontentava anche dei materiali limitati che il mercato offriva a quei tempi.

Con il passare degli anni i partecipanti aumentano, facendo nascere tra i membri delle Crew una sorta di competizione costruttiva, che porterà ogni singolo Writer all’elaborazione di un proprio stile individuale e riconoscibile tra tutti.

Non pretendono di invadere i muri in modo eccessivamente aggressivo, cercano di modellare il l’opera adattandola alla struttura dell’agglomerato urbano di pertinenza. I Writer iniziano ad appropriarsi di Padova, ma lo fanno come un guanto si appropria di una mano, in modo calibrato. Si ritagliano alla perfezione il loro spazio su strutture che vanno a dipingere, senza eccedere o peccare di superbia.

L’EAD cresce e si sviluppa con la volontà di far elevare il Writing padovano dalla scena locale a quella internazionale. Nascono numerose associazioni ma soprattutto iniziano ad essere organizzati eventi, meeting e congressi.

Uno dei primi eventi importanti da ricordare è del 1997, al Parcheggio in Via Fra Paolo Sarpi viene organizzato il “True Glue”, una delle prime convention a livello nazionale. Per l’evento erano stati invitati Writer da tutta Italia: Bologna, Bergamo, Roma, tutta la Crew dei Pesaresi (DSP Crew); e non solo. Nel corso degli anni si svolgeranno molte Jam al CSO Pedro ex Parco Fantasia. Nel frattempo Sempre nel 2000 l’EAD dipinge la sua prima grande murata al Parco Brentelle di Padova. Importantissimo da ricordare sarà il 2005 anno in cui si svolgerà la prima edizione del MOS (Meeting of Styles) a Padova. Il primo si svolgerà in via Ticino, il secondo nel 2006 in zona Stadio Euganeo, il terzo nel 2007 al Parco Brentelle. Quello del 2005 è fondamentale da ricordare perché rappresenta la prima volta del Meeting of Styles in Italia. Tra i grandi lavori fatti come Crew ma anche in collaborazione con altri Writer italiani e non si possono citare: quelli per il cavalcavia della Stazione dei Treni FS di Padova 2008.

Nel 2014 si è arrivati alla collaborazione con l’amministrazione comunale che ha promosso il progetto AHEAD che prevedeva la riqualificazione di alcuni edifici a Mortise in via Fratelli Carraro.

BOOGIE EAD

Classe '71 Padova, ho cominciato a dipingere con gli spray nel 1989, anche se già dai primi anni '80 mi interessavo alla cultura hip hop proveniente da New York, affascinato dai video musicali e dalle riviste che mostravano l'arte dei graffiti.

Ho continuato allenandomi dove il movimento del writing cresceva, dipingendo in città come Vicenza, Treviso, Venezia, Bologna, Milano Roma, incontrando Writer con stili differenti e accrescendo il mio interesse nella ricerca di uno stile personale. In particolare sperimentavo le mie lettere trasformandole in "wild style" con riferimento allo stile newyorkese. Quando negli anni '90 nascevano le prime crew, spesso composte da artisti di un'unica o diverse città, entravi nell'FCE di Bologna, decidendo poi di creare nella mia città la Crew Padovana "EAD" (Esquela Antigua Disciples) con amici che condividevano la mia stessa passione per questa cultura: il gruppo era composto da ballerini di breaking, writer, dj e rapper. Il mio stile ha avuto più evoluzioni, sono passato per wild style, simple style, blockbuster, figurativo, puppet e character, costruendo "pezzi" a tema con i compagni di squadra: mi interessava l'impatto visivo del disegno coerente con l'ambiente circostante. Negli anni ho utilizzato il colore in diversi modi, dalle campiture piatte alle sfumature intersecate da giochi decorativi con altri colori, creando effetti 3D o elementi grafici decorativi all'interno delle lettere, rendendole sempre riconoscibili e protagoniste. La mia ricerca mi ha portato a viaggiare per il mondo (Los Angeles, New York, Amsterdam, Barcellona, Berlino, Brasile,...), in un confronto continuo con la ricerca pittorica di luoghi urbani, reinterpretati con l'uso plastico del colore, nell'allestimento di spazi espositivi, lavorando per importanti brand della moda in Italia e all'estero. Ho creato scenografie per tour di concerti, sfilate di moda,

locali di tendenza, spazi ludici per adulti e bambini, interventi di design d'interni ed esterni per privati e pubblici esercizi, in collaborazione con diversi architetti. Mi affascina l'agglomerato urbano contemporaneo, vissuto, esplorato, analizzato e interpretato da diversi punti di vista: superfici di dimensioni importanti, edifici, piste ciclabili, sottopassi, scuole, asili ed altri spazi rappresentano il punto di partenza per la realizzazione di interventi integrati con l'ambiente circostante. Il mio approccio di lavoro è in continua evoluzione, amo le sfide e la sperimentazione: la natura del pezzo che devo trattare mi trasmette di volta in volta il progetto particolare da sviluppare con una particolare tecnica. Nel mio portfolio figurano, tra premi e riconoscimenti di esperti nel settore, le due recenti pubblicazioni critiche sull'arte del writing (A. Caputo, All City Writers, Edizioni Kitchen, Milano, 2009; A. Mininno, Graffiti Writing, Mondadori Arte, Milano, 2008), la partecipazione a mostre personali e collettive, rassegne artistiche nazionali.



Info: boogie.ead@gmail.com

FB: [Boogie EAD \(pagina\)](#)

[Maurizio Boogie Compagnin \(profilo\)](#)

Instagram: [boogie_ead](#)



PEETA EAD

Nei miei lavori, cerco di esprimere le qualità plastiche delle singole lettere, nel particolare, di quelle che compongono il mio pseudonimo Peeta, allontanandole così dalla loro forma tipografica tradizionale, al di là della loro mera funzione semantica e trasportandole nella fluida realtà urbana.

Il risultato finale derivato dalla fusione tra lettering puro e stile tridimensionale è la creazione di un ordine modulare, un equilibrio compositivo visualmente ritmato. Oltre la continua ricerca di un perfezionamento tecnico e formale, la fisicità della pittura in 3d nasconde un lato fortemente spirituale. Sfumature di colore, disallineamenti, giochi percettivi sono alla base di un progressivo svelamento della mia personalità, della volontà di trasmettere un messaggio, di comprendermi e raccontarmi e già la scelta di rappresentare e reiterare il mio pseudonimo esprime il tentativo di autoritrarmi.

Le mie opere vogliono svelare l'ingannevolezza della percezione umana, la fallacità di punti di vista fissi o ristretti attraverso giochi ottici che, partendo dal tentativo di dare una parvenza tridimensionale ad una rappresentazione pittorica,

finiscono per voler svelare la loro capacità di ingannare.

Manuel di Rita, cresciuto in una cittadina della provincia di Venezia, si fa conoscere dal principio degli anni '90 nella scena italiana del *writing*, sotto lo pseudonimo di Peeta. La sua evoluzione si concretizza nella finale elaborazione di uno stile che prende spunto dalla scultura e dal design industriale e giunge ad una personale esecuzione della pittura 3D. Fa parte dell'EAD crew di Padova, dell'FX crew e dell'RWK crew, entrambe di New York.

Nato e cresciuto come graffiti writer, si è inizialmente dedicato alla realizzazione di tele e sculture come semplice esercizio stilistico al fine di progettare pezzi su muro. Pian piano però, queste, hanno assunto un ruolo fondamentale, diventando opere in sé concluse. Le sue opere lo han spinto, negli anni, ben oltre i confini italiani e la sua arte, attraverso festival e mostre di risonanza mondiale, è ormai approdata in tutti i continenti.

www.peeta.net

OR10N EAD

“Era un pomeriggio come un altro, ma ricordo che quel giorno tornando da scuola mi sono fermato perché avevo visto qualcosa di nuovo. Su un muro che recintava una delle ville della Riviera del Brenta era comparso un disegno, un puppet che raffigurava un ballerino di Electric Boogie con una scritta dietro Killer Spray”

I Graffiti a Padova nascono prima dell'EAD Crew, e sono i componenti stessi di quest'ultima a potercelo confermare. Come ci racconta Or10n i primi li vedrà già all'inizio degli anni '80. I suoi primi pezzi vedranno la luce poco più di una decina di anni dopo - 1993 circa anno in cui entra a far parte dell'EAD Crew, cambierà diverse tag prima di arrivare a quella definitiva che oggi tutti possiamo riconoscere. Inizierà con O3bor, passando per Riot arrivando poi definitivamente a Or10n.

Negli anni '90 tanto quanto oggi giorno l'interesse principale è lo studio della composizione morfologia della lettera alfabetica. La sua ricerca lo ha portato nel corso degli anni ad uno stile originale che si basa sul taglio di piani, pieni e vuoti, che conferiscono alla struttura movimento e profondità. In questi quasi 30 anni all'interno del “pianeta” dei graffiti i viaggi che lo hanno portato a toccare diverse parti del mondo sono stati diversi, senza ombra di dubbio il più evidente è stato il prolungato soggiorno in America Latina (Messico, Brasile e Argentina). E' da questi paesi infatti che ha attinto le colorazioni vivaci e gli accostamenti cromatici dei complementari che caratterizzano i suoi pezzi. Come si diceva qualche riga sopra il centro nevralgico del lavoro è sempre stata la lettera, dapprima simile alla lettera dell'alfabeto così come la conosciamo e siamo abituati ad intenderla, fino ad



geometrici che cercano di andare a creare forme che vogliono confrontarsi quasi con l'architettura.

Un unico piano, il muro, infinite dimensioni. Colori che si mescolano ma mai a caso. I chiari che escono, esplodono dal muro venendo verso di noi, il tenue degli stick che si staccano ed escono dalla parete, gli scuri che la bucano entrano creano prospettiva, profondità senza fine.

FB: orion_ead

Instagram: orion_ead



MADE EAD

Nato a Padova, ha iniziato la sua attività nel mondo dei graffiti nei primi anni 90. Parallelamente all'attività nel mondo del writing ha perseguito una carriera artistica legata alla pittura in nome della sperimentazione di materiali e tecniche trasponendo l'esperienza del writing su supporti più convenzionali. Nei suoi lavori atmosfere oniriche stimolano empatiche suggestioni estetiche, con il risultato che gli osservatori proiettano immediatamente se stessi nelle opere dell'artista. L'artista ha portato il lettering ad un livello di complessità tale dove la sinuosa dinamicità delle lettere del suo nome prende il volo e si scompone in un mix di suggestioni orientali e psichedeliche. Le sue opere sono caratterizzate da forme morbide, linee taglienti, macchie emotive e movimenti molto dinamici contrapposti a pattern geometrici, in cui le lettere trovano lo spazio di fondersi con il mondo figurativo. La commistione tra lettering e figurativo, dagli esordi sempre presente nelle opere dell'artista, e l'uso frequente di tonalità accese e di forti contrasti, gli permette di produrre scenari dagli impatti cromatici molto forti, in cui le opere superano la barriera della bidimensionalità e, attraverso uno studio sulla profondità e sulla prospettiva, si staccano dal muro. L'inserimento di arti, volti e figure gli garantisce il raggiungimento di apici di tensione trascendendo le tre dimensioni per coinvolgere la quarta, quella temporale. Nella sua ricerca sulle lettere, usa La tag come veicolo di stu-

dio, il gesto del movimento come espressione della volontà, il lettering come costruito risultante, visualizzando una dimensione spesso distorta e psichedelica in cui la gestualità della calligrafia è pronunciata e cristallizzata nel tempo dell'espressione.

Sembra esserci una tensione in equilibrio precario eppure perfetto che anima i lavori di Made514 quella tra caos e controllo. Un filo sottile che riesce, nei graffiti come nei lavori su tela e carta, a coniugare due aspetti apparentemente antitetici in una fusione sottile dell'aspetto visivo affascinante. Questa stessa tensione ritorna come una scia ininterrotta in tutta la produzione dell'artista. Le lettere si sono progressivamente fluidificate nei pezzi di Made diventando forme, fino a fondersi in una sinuosità caotica, eppure regolata da leggi ben precise.

Il suo lavoro lo ha portato a dipingere ed esporre in moltissime città italiane ed estere. MADE514: «L'amplificazione del gesto e del dinamismo per me è fondamentale. Le linee curve sono una scelta di anima, mi aiutano a trasmettere la “traccia delle origini”. Con il lettering un writer esprime la sua essenza, la tag è un kanji e il pezzo una sua esplosione formale, nel fare una tag si ha la possibilità di trasmettere l'essenza di quello che si è attuando una riformulazione estetica ed espressiva. Gesto, ritmo e dinamica sono le componenti che in una tag formulano la traccia grafica da cui trae origine l'architettura del lettering».

www.made514.com

JOYS EAD

Mi chiamo Cristian Bovo, nel 1992 ho iniziato a scrivere il mio nome sui muri della mia città; mi son scelto un nome: JOYS... potremmo definirlo un punto di svolta nella mia giovane vita, nulla sarà più lo stesso.

GRAFFITI CHANGED MY LIFE!

Ho iniziato come molti altri ragazzi focalizzando la mia ricerca sul lettering, prima come esigenza di esistenza, poi divenuta un'esigenza di evoluzione, espandendo il mio lavoro e arricchendolo di spessore e matericità.

Ho esasperato le mie lettere fino a considerarle solo delle forme, inizialmente aggiungendo incroci e passaggi, poi invece togliendo e semplificando, comunque mantenendo intatta la mia cifra stilistica.

Son cresciuto con la necessità di distinguermi, farsi riconoscere dal mio stile e non dalla firma... credo che se si ha lavorato bene bastano 15x15cm di disegno per far capire l'autore: questo per me è molto importante.

Negli ultimi anni il dialogo con la superficie ospitante si è fatto molto forte, sento la necessità di questo dialogo, non mi basta più il disegno come adesivo da appiccicare qua e là, i miei lavori devono interfacciarsi in questa dinamica, che sia dipingere sulle finestre murate o riempire intere pareti...a volte considero quello che faccio più un progetto architettonico che pittorico.

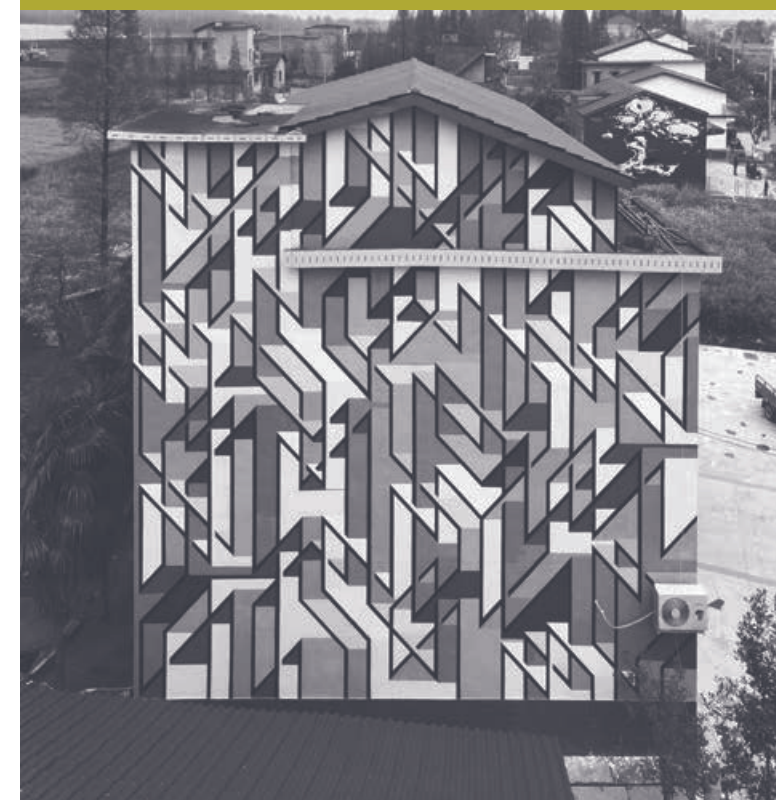
In più di 20 anni di esperienza la mia consapevolezza è mutata, la mia ricerca mi ha spinto ad uscire dalle due dimensioni, a dimenticare le lettere diventando un lavoro astratto.

Non so il futuro dove mi porterà, io continuo a studiare e a stimolare la mia creatività proseguendo quel processo di evoluzione che mi segue dal giorno 0.

▲ MADE EAD

▼ JOYS EAD

www.joys.it





Pensare la Città degli uomini: profezia, utopia, progetto

Gabriella Caramore e Agostino De Rosa

LA FILOSOFIA NEI LUOGHI DEL SILENZIO

Convento dei Cappuccini, Terzolas (TN)
20/26 luglio 2017



Iniziativa promossa dallo Studio Filosofico Domenicano della Nuova Associazione Culturale Accademia di Bologna. Per chi fosse interessato a partecipare ad uno dei prossimi corsi, e per maggiori informazioni a riguardo: www.nuovaaccademia.altervista.org

Gabriella Caramore

è una scrittrice italiana di articoli e saggi su temi di confine nell'esperienza religiosa. Dal 1982 collabora con "Rai Radio Tre" come autrice e conduttrice di numerose trasmissioni radiofoniche, tra cui Uomini e Profeti. Dal 2002 al 2005 ha insegnato "Religioni e comunicazione" presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma, nel Corso di laurea in Scienze storico-religiose. Nel 2012 ha ricevuto dalla Facoltà valdese di teologia di Roma la "Laurea Honoris Causa" in Teologia.

Agostino De Rosa

è un architetto e professore ordinario di "Fondamenti e applicazioni di geometria descrittiva" e di "Teoria e storia dei metodi di rappresentazione" presso l'Università Iuav di Venezia. È autore di libri e saggi incentrati sui temi della rappresentazione, della storia delle immagini e della Land-Art. Coordinatore scientifico del gruppo di ricerca "Imago Rerum" e direttore della collana editoriale "Geometria Disegno Immagine" (ed. Cafoscarina, Venezia) dedicata alla diffusione di innovativi approcci didattici e di ricerca nel campo della rappresentazione architettonica.

Giorgia Cesaro

Questo il titolo del seminario tenuto dalla Dott.ssa Gabriella Caramore e dal Prof. Agostino De Rosa lo scorso luglio a Terzolas, un corso della durata di cinque giorni in cui i due studiosi si sono confrontati con i partecipanti attraverso un dialogo sulla natura della *visione profetica* e della *visione prospettica*. Gabriella Caramore ha usato solo il soffio della nuda parola per raccontare i caratteri della profezia biblica e la sua possibile resilienza nel mondo contemporaneo; una parola che, tuttavia, come in un gioco di riflessi, è riuscita a manifestarsi sotto forma di materia grazie al dialogo con le immagini presentate da Agostino De Rosa. Tema e obiettivo del seminario è stato quello di tracciare i possibili punti di contatto tra profezia biblica, utopia (nel senso di modello immaginario) e visione (nel senso di proiezione e quindi di creazione).

Per iniziare a raccontare questa vicenda è opportuno partire dal principio, cioè dalla parola. "Profeta" deriva dal greco προφήτης, composto del prefisso προ- (*pro*, «davanti», «prima», ma anche «per», «al posto di») e del verbo φημί (*femi*, «parlare», «dire»). Originariamente, quindi, il profeta è *colui che parla davanti* (a un'assemblea), colui che parla pubblicamente, oppure *colui che parla al posto di* (Dio), ma anche *colui che parla prima*, che anticipa il futuro, colui che prevede.

Nei primi passi della Bibbia, il profeta è indicato con la parola *roè* (il visionario), ma presto si trasforma in *nabi*, parola che oscilla tra due differenti poli di significato: *colui che chiama* (che invoca) ma anche *colui che è stato chiamato*. Nonostante quest'analisi faccia emergere due dimensioni percettive distinte, quella del mondo greco definito dalla *visione* e quello del mondo ebraico dominato dall'*ascolto*, si desume che il carattere fondamentale della profezia, indipendentemente dall'organo di senso eletto alla ricezione, è l'accoglienza di qualcosa proveniente dall'esterno. Il profeta è, allora, un *mediatore* tra due mondi: quello del divino e quello dell'umano. Molti sono stati (e ancora sono) coloro i quali ritengono di parlare in nome di Dio, in nome della verità. Com'è possibile allora distinguere il profeta vero dal falso? Geremia disse: «Mi hai sedotto, Signore, ed io mi sono lasciato sedurre; mi hai fatto forza e hai prevalso. Sono diventato oggetto di scherno ogni giorno; ognuno si fa beffe di me. Quando parlo, devo gridare, devo proclamare: 'Violenza! Oppressione!'. Così la parola del Signore è diventata per me motivo di obbrobrio e di scherno ogni giorno. Mi dicevo: 'Non penserò più a lui, non parlerò più in suo nome!'. Ma nel mio cuore c'era come un fuoco ardente, chiuso nelle mie ossa; mi sforzavo di contenerlo, ma non potevo» (Geremia 20, 7-9). Dovendo annun-

ciare ai potenti le loro malefatte e al popolo le sventure imminenti, il più delle volte, i profeti non aspirano a essere tali: la loro è una scomoda posizione. Capiamo così come il senso della profezia sia una questione di cuore: risiede in una parola che invade la persona e alla quale non ci si può sottrarre. È una questione di *responsabilità*. Rischiano la propria vita per rendere sacra la parola, al contrario dell'uomo comune, sacrificandosi per accogliere al suo interno la parola divina, il profeta è *colui che dice la verità*, colui che pratica la “parresia”, una parola dal greco παρρησία, composto di *pan* (tutto) e *rhema* (ciò che viene detto); nel suo significato letterale significa l'esprimersi con franchezza, dire ciò che si ritiene vero. Dal costante dialogo con la divinità, i profeti sembrano trarre un mondo di certezze ma, tuttavia, da alcuni passi della Bibbia emerge anche un altro racconto, quello che ci parla della fallibilità degli esseri umani. Disse, infatti, Davide: «Una parola ha detto Dio, due ne ho udite» (Salmo 62). Come accade anche in altri passi, la Bibbia è qui attraversata dall'ombra del *dubbio*, dalla necessità di interpretare quale sia la giusta direzione, di chiarire cosa sia giusto, cosa sia giustizia. Uno degli avverbi più usati dai profeti è *ulay* («forse», ma anche «tuttavia») un avverbio che segnala la soglia che conduce a un altro spazio: quello dell'altra possibilità, quello dei pensieri segreti. Possiamo pertanto dire che l'immagine più prossima a quella del profeta è quella del guardiano, della *sentinella*: colui che sorveglia il passaggio e lo protegge. È il profeta Isaia a descrivere il compito della sentinella, raccontandoci una storia di profonda umanità. Lo scenario si apre in maniera indefinita, è difficile capire dove si stia svolgendo la vicenda e chi siano i personaggi, ma lì, da qualche parte nella notte, c'è una guardia, una sentinella e un passante che sopraggiunge chiede insistentemente: «Sentinella, quanto resta della notte? Sentinella, quanto resta della notte?» (Isaia 21, 11). La sentinella risponde al viandante che la notte sta per finire nonostante il giorno debba ancora arrivare, invitandolo poi a tornare, a insistere nel domandare. In antico ebraico «sentinella quanto della notte» si dice *shomèr ma mi-llailah*, che ripetendola più volte ad alta voce potrebbe trasformare in canto quest'immagine di crepuscolo mattutino. Profezia allora è anche *arte dell'ascolto* e il profeta chi spera che questa voce non si esaurisca, chi prega di non fermare il canto, di non smettere di domandare, di sognare, di *attendere* la soffice luce dell'alba che insinuandosi nella notte la rischiera. Sarebbe sbagliato confondere quest'attesa con qualcosa di passivo. “Attendere” (composto dalla particella *ad* «a» e dal verbo *tendere* «distendere») implica appunto una *tensione*, dunque un'azione, un movimento. Forse, allora, attendere il rovesciamento delle sorti, questa luce fioca del mattino, un soffio sottile del respiro, un sogno, il *resto* della notte, è proprio ciò che la profezia può condividere con l'utopia: la critica del presente e il desiderio per una realtà a venire. La Bibbia, un racconto traboccante di *rauch*, parola ebraica equivalente a “pneuma” (πνεύμα) termine che significa “respiro”, “aria”,

“soffio vitale”, è anche un racconto con cui i profeti ricordano che quest'attendere, tendere, e allora anche estendere, sono azioni che producono calore, l'ardore che permette a *rauch* di maturarsi e trasformarsi in *davar* (parola) ma anche in gesto, progetto, materia e vita. Se profezia è tutto questo, in un mondo in cui tutto si fa più vicino e ciononostante ci appare sempre più lontano, difficile da capire, possiamo pensare la profezia ancora possibile? Nella Bibbia leggiamo spesso che la scrittura ha «settanta sensi», un numero che sta a indicare l'infinito, ma c'è anche chi dice che in realtà siano settanta più uno: il nostro senso. Dovremmo allora domandarci, come fa Nelly Sachs: «[...] Se i profeti irrompessero per le porte della notte, accendendo di una luce d'oro le vie stellari impresse nelle loro mani per quelli che da tempo affondarono nel sonno [...] Se i profeti irrompessero per le porte della notte, incidendo ferite di parole nei campi della consuetudine, riportando qualcosa di remoto [...] Se i profeti irrompessero per le porte della notte e cercassero un orecchio come patria orecchio degli uomini ostruito d'ortica sapresti ascoltare? Se la voce dei profeti soffiasse nei flauti [...] Orecchio degli uomini attento alle piccolezze, sapreste ascoltare? [...] Se i profeti si levassero nella notte degli uomini come amanti in cerca del cuore dell'amato, notte degli uomini avresti un cuore da donare?» (*Le stelle si oscurano*, 1944-46). Come uomini e architetti e progettisti e disegnatori e forsanche visionari, ciò che ci spetta è dunque attendere il pensiero ed estendere il gesto, ascoltare il nuovo tempo e rispondere con un altro spazio, perché sta a noi decidere cosa fare di quel resto della notte, di quel residuo di sogno. Dimenticarlo, escluderlo, gettarlo, oppure, offrirlo? Come l'immaginazione che, nei rinnovati tentativi della visione, fa di una pietra scartata la pietra d'angolo, così il professare, l'esercitarsi con fatica (*áskēsis*), lo sprofondare dentro fino all'ardore per riempire di senso, di un senso ulteriore, ciò che lo aveva perso, sono i nostri mezzi per riconoscere che un nuovo mondo potrebbe esistere, potrebbe svelarsi. Agostino De Rosa ricorda che *aletheia* (ἀλήθεια) parola tradotta in più maniere come «dischiudimento», «svelamento», «rivelazione» o «verità», composta dal prefisso *à-* (*alpha* privativo) e dal sostantivo *λήθη* (*lethe*, «oblio», «dimenticanza», dal verbo *lanthano*, «dimenticare», «essere nascosto»), letteralmente significa non-dimenticato, *non-nascosto*. L'addentrarsi nelle profondità della parola “verità” suggerisce così il suo significato *segreto*: la tensione che soggiace tra manifesto e immanifesto, il suo ardere per manifestarsi, la sua trasformazione in visione. Possiamo allora dire che la visione è, in certo modo, debitrice dell'oscurità. Un *elogio all'ombra*, dunque, è ciò che sta alla base dell'ipotesi di Agostino De Rosa e che presto presenterà nel suo prossimo libro dal titolo «Cecità del vedere», una storia alternativa delle immagini di cui, durante il corso, ha regalato un'anticipazione. Tutta la storia dell'arte occidentale ci ha abituato a pensare

che la nascita delle immagini parta da un'esperienza visiva che si traduce in esperienza iconografica, e questo perché tutta l'arte occidentale, o per lo meno la maggior parte, assecondando un ideale di perfezione, ha sempre tentato di restituire in forma retinica il mondo che ci circonda. Tuttavia, ripartendo dall'etimologia di “verità”, e contrariamente a ciò che tradizionalmente rileva la teoria dell'arte occidentale, si potrebbe anche pensare che, più che da una volontà senziente di rappresentazione, le immagini nascano piuttosto dalla sua negazione. A pensarci bene, infatti, le immagini si creano indipendentemente dalla nostra volontà, e questo perché esse si generano autonomamente grazie al funzionamento del nostro sistema visivo. L'artista, l'artigiano o l'artefice, allora, non fa altro che restituire, attraverso un meccanismo, le immagini del mondo così come appaiono attraverso lo stesso sistema della visione: un meccanismo, dunque, che può avvenire tanto all'esterno quanto all'interno, come per esempio in un oggetto quale la camera oscura oppure nel nostro stesso occhio. Un poetico esempio di tale meccanismo sono le fotografie di Abelardo Morell che, a un certo punto, oscurando le finestre con dei teli neri e lasciando aperto solo un piccolo foro (uno stenope) in cui inserire una lente biconvessa, durante i suoi viaggi, iniziò a utilizzare le camere d'albergo come camere oscure in cui un mondo capovolto e invertito entra all'interno di questi spazi e, collidendo con gli oggetti presenti al loro interno, li dipinge in forma dinamica. Se le fotografie di Morell spiegano bene la meccanica della camera oscura, il meccanismo che avviene invece all'interno del nostro occhio può essere ben compreso attraverso la spiegazione fornita da James Gibson che, nel suo libro «L'approccio ecologico alla percezione visiva», immagina gli essere umani come recettori di un mondo che non oltrepassa i confini della pelle. Ognuno dei nostri organi, infatti, seppur fisiologicamente simile, nella sua costituzione è sempre diverso da quello di qualsiasi altra persona. Per esempio, poiché ognuno di noi ha negli occhi una diversa percentuale di coni e bastoncelli, gli stessi colori dell'alba, o di un tramonto assaporato tra le braccia dell'amato, il rosa, l'azzurro, il giallo, in realtà possono essere condivisi solo per convenzione. Stabilito così che ognuno di noi vede in maniera diversa, qualsiasi tentativo di rappresentazione, ancor più che essere una mera illusione, possiamo dire essere una vera e propria illusione al quadrato. Sorprendendoci a credere di poter percepire una realtà esterna, e scoprendoci in verità prigionieri in un mondo che a questo punto ci appare oscuro e tenebroso, sprofondiamo così nell'idea di un'insanabile solitudine. Ma oscura è anche la notte, portatrice di quel sonno che accompagnò la poetessa Mary Oliver a scrivere nel sogno: «Qualcuno che ho amato un giorno mi diede una scatola piena d'oscurità. Mi ci vollero anni per comprendere che questo, anche, era un dono» (*Gli usi del dolore*, 2006). *Il dono oscuro* è il titolo italiano del libro di John Hull «Touching the rock» (toccare il fondo), diario in cui l'autore rac-

conta la sua esperienza della cecità, un'alterazione percettiva acquisita durante l'età matura che gli ha permesso, per i primi due anni dalla perdita della vista, di immaginare ancora la luce. E poi il tragico racconto della cecità profonda, di quella che sopraggiunge portandosi via l'immagine della luce e con essa il ricordo della fisionomia del volto delle persone amate che, per una distorsione della memoria, è stata progressivamente sostituita dall'immagine di altre. È stato dimostrato, infatti, che il nostro sistema nervoso quando non riceve più le immagini prodotte da una sorgente esterna, si allerta e inizia, attraverso un atto proiettivo, ad autoprodurle creando così delle visioni. Questo shock cognitivo è stato riprodotto nel film «Note sulla cecità» (di James Spinney e Peter Middleton, 2013), una traduzione cinematografica del libro di John Hull. Un film, naturalmente, straziante che ci mostra la depressione in cui il protagonista cade dopo aver compreso che questo suo non-riconoscimento del figlio, della moglie, del suo stesso corpo nello spazio, lo porta a perdere qualsiasi sorta di autorità nel mondo. Dopo aver toccato il fondo, appunto, non resta però che risalire. E così il protagonista inizia a descrivere come per lui, nella sua condizione di cecità, gli spazi, quando sono silenziosi, per esempio quelli descritti da una giornata assolata (un dato per noi vedenti generalmente positivo), a lui dicano poco o nulla. Per lui, al contrario, sono le giornate piovose ad animare lo spazio, perché è la risonanza acustica dell'acqua sugli oggetti a permettergli finalmente di configurare il paesaggio che lo circonda o la prospettiva della stanza. Comprendiamo così, forse con maggior consapevolezza, le parole di un altro non vedente, l'artista Hugues de Montalembert, quando nel suo libro «Buio» dice: «nella mia visione non c'è verità, c'è creazione».



Ricardo Carvalho + Joana Vilhena Arquitectos

è uno studio di architettura di Lisbona che si occupa di edifici pubblici e privati. Il loro lavoro è stato pubblicato in diverse riviste internazionali ed è stato presentato a delle conferenze tenute in Europa, Canada, Cina, Giappone, Israele e America Latina. Il lavoro dello studio è stato inoltre presentato in diverse mostre internazionali, come «OVERLAPPPINGS. Six Portuguese Architecture Studios» presso il Royal Institute of British Architects di Londra (2009); «Portugal Convida» nel FAD, Barcellona (2010); «Tradition is Innovation» nel Ozone Design Center di Tokyo (2011); «Lisbon Ground» alla Biennale di Architettura di Venezia (2012) e «A Room for Mexico City» a Liga, Città del Messico (2013). Nel 2015 sono stati nominati per il Mies van der Rohe European Architecture Prize.

Ricardo Carvalho

Intervista di Giorgia Cesaro



Scuola Lima de Freitas, Setúbal, 2011. RCJV Arquitectos

Giorgia Cesaro: Lo scorso anno è uscito il suo libro «A Cidade Social» (La città sociale), un libro in cui l'abitare, il rendere abitabile e la città sono punti fissati lucidamente. Analizzando le teorie di Karl Marx e Friederich Engels, il suo libro confronta l'urbanesimo di matrice utopica con le nuove condizioni di civilizzazione generate dall'industrializzazione per affrontare, oggi che i limiti tra città e campagna non esistono più, i nuovi possibili significati sociali di una demografia diffusa. Può raccontarci com'è nato questo suo interesse per la trasformazione delle città europee e da dove deriva il titolo del suo libro?

Ricardo Carvalho: Durante la metà degli anni Novanta, appena terminata l'Università, ho iniziato a interessarmi a quella particolare scala che si definisce tanto a livello urbano quanto a livello architettonico. Durante quel periodo, infatti, avevo iniziato a studiare la nascita dei quartieri moderni, la cui storia è simile in tutti i paesi europei, avvicinandomi, in particolare, al lavoro di Bruno Taut e di Ernst May e quindi ai famosi *siedlung* tedeschi.

Attraverso un'attenta analisi, mi sono reso conto che per gli architetti contemporanei non era assolutamente possibile aspirare a sviluppare progetti simili, per lo meno non in Portogallo. Già durante la metà degli anni Novanta, quindi, noi architetti sapevamo che per la nostra generazione non sarebbe mai stato possibile costruire dei quartieri di case popolari, e questo perché tale sistema, in Portogallo, era praticamente inesistente. Naturalmente c'erano molti concorsi per lavori pubblici ma, sicuramente, non per progetti di *social housing*. Poiché ero pienamente consapevole che non avrei potuto dedicarmi a progetti simili ai *siedlung* tedeschi, ho pensato che come architetto e con il mio studio avrei potuto mantenere vive le idee e il sistema ideologico che stavano alla base di questi progetti. Per me, in un certo modo, studiare questi esempi di *social housing* era come fare un vero e proprio progetto. Per molti anni, infatti, ho raccolto informazioni su questo tipo di architettura fino al momento in cui questo impegno si è trasformato prima in una tesi di dottorato e, in seguito, in una pubblicazione.

Il titolo del libro, «A Cidade Social», è stato mutuato dall'interessante concetto di Ebenezer Howard, teorizzatore della città giardino, di difesa dei valori culturali rispetto a quelli tecnologici. Ho pensato così che la sua idea di "città sociale" potesse essere un buon titolo per il mio libro.

GC: Il fascino per alcuni modelli, per dei prototipi architettonici, spesso rischia di condurre a una mera architettura d'immagine. Secondo lei, come si può perpetuare un'idea valida senza che essa perda il suo contenuto, il suo essere sempre specifica, locale, e quindi significante?



Scuola Lima de Freitas, Setúbal, 2011. RCJV Arquitectos



Casa in Luanda, Angola, vista delle terrazze, 2010. RCJV Arquitectos

RC: Penso che sia inevitabile che l'architettura agisca come un prototipo. Nella storia dell'architettura, infatti, vediamo che ci sono state alcune opere che sono diventate dei prototipi: progetti che molti architetti percepiscono come qualcosa che può essere manipolato e riutilizzato. Questo, per esempio, fu un atteggiamento piuttosto normale all'interno del Movimento moderno.

Credo sia interessante studiare il lavoro di Le Corbusier e, allo stesso tempo, credo sia altrettanto interessante analizzare come le sue opere siano state percepite in Portogallo, Spagna, Italia, ecc. Ogni paese, infatti, ha dato una diversa interpretazione dei suoi lavori e questo perché i progetti di Le Corbusier sono stati capaci di esercitare una certa influenza tanto da divenire dei prototipi, riprodotti da altri architetti in diversi modi specifici.

Lo stesso processo accade anche ai nostri giorni. Ci sono alcuni architetti che, di fatto, hanno una forza intellettuale, il potere dell'intuizione, per creare edifici-prototipo che sono destinati a essere ripetuti negli anni. Tuttavia, non credo che sia un aspetto negativo del nostro mestiere. Credo, anzi, che sia molto interessante quest'idea della ripetibilità perché è proprio attraverso di essa che è possibile diffondere un'idea valida e potente.

Naturalmente, quest'idea di ripetibilità non deve ridursi a una mera questione estetica. L'immagine è ciò che di peggio-

re si possa riprodurre, è un *brand*. Mi vengono in mente le nuove città asiatiche che, essendo costruite su un'idea d'immagine, hanno un'atmosfera desolata, di solitudine, come se in loro non si sentisse alcuna umanità. Questo accade perché i progettisti non si confrontano con il reale problema del luogo e neppure con quello economico. E questa è la cosa peggiore, perché è ciò che porta verso una specie d'idea superficiale dell'architettura. Io preferisco il modo in cui l'Europa opera sul concetto di riproduzione d'idee, di sistemi costruttivi e di programmi. Sì, perché credo che l'architettura debba sempre essere una risposta specifica a una domanda specifica, oppure, una risposta precisa a una domanda generica. Non credo in un'architettura generica, credo in un'architettura specifica. Secondo me, quindi, è molto interessante quest'idea di lavorare con il prototipo e con la sua riproduzione, perché si tratta sempre di un oggetto specifico.

GC: La ricerca che lei ha sviluppato durante questi ultimi vent'anni e che ha poi riportato all'interno del suo libro, dal punto di vista progettuale, come si è maturata all'interno della sua attività professionale, del suo studio RCJV Arquitectos?

RC: Purtroppo non sono mai riuscito a stabilire una connessione diretta tra il mio lavoro di architetto e questa ricerca e,

in particolare, alla sua scala.

L'unica occasione in cui abbiamo tentato di metterla in pratica è stato in un concorso per un progetto in Angola. Il concorso è stato lanciato sei anni fa dalla Triennale di architettura di Lisbona. All'iniziale domanda di concorso, cioè la progettazione di unità abitativa a basso costo, abbiamo risposto con una soluzione a scala urbana: al posto di una casa unifamiliare, abbiamo proposto il progetto di un intero quartiere residenziale e questo perché, secondo noi, la domanda non era stata posta in modo accurato. L'idea che abbiamo presentato era molto semplice e tuttavia radicale: l'unità abitativa a basso costo come *leitmotiv* per un'intera città. Ci siamo limitati a definire una tipologia abitativa a patio centrale, lasciando libere le famiglie di decidere come organizzare la funzione dei diversi spazi. Ci siamo così concentrati a progettare queste abitazioni come una serie di case che, da un lato, definiscono il fronte strada e, dall'altro, al livello superiore della copertura, definiscono una seconda strada che accoglie il mercato. In Africa, infatti, i mercati di strada sono ancora molto importanti per l'economia locale. Ecco, credo siano questo tipo d'idee a essere un possibile motore di ricerca per sviluppare soluzioni che superino il problema specifico, d'urgenza, per tendere a una scala più ampia di visione e pianificazione.

GC: I maggiori esponenti dell'architettura contemporanea portoghese sembrano avere un'idea comune di tradizione, un'idea che sembra essersi sviluppata da una visione regionalista dell'architettura. Il suo interesse per l'idea di ripetibilità del prototipo architettonico ha che vedere con un sentimento comune condiviso con i suoi colleghi portoghesi?

RC: Quando penso all'idea di tradizione, rifletto sempre sul modo in cui la tradizione è percepita dalle persone. Poiché la tradizione si avverte attraverso il passare del tempo credo che, durante la vita quotidiana, le persone non si domandino cosa esse percepiscano come tradizione. Credo che, per noi architetti, la cosa più interessante da sapere sia che, anche nella più radicale delle posizioni dell'architettura contemporanea, possiamo ancora usare la tradizione. Ciononostante, per le persone esterne al panorama architettonico, questa nostra idea di tradizione, il più delle volte, non è percepita come tale. E questo perché, ad esempio, in Portogallo, un paese in cui la dittatura è durata quattro decadi, la tradizione è stata creata artificialmente. Dalla fine degli anni Venti alla metà degli anni Sessanta, infatti, una certa idea di tradizione è stata appositamente creata e la cosa stupefacente è che le persone hanno finito per identificarsi in quest'immagine falsificata.



Scuola Lima de Freitas, Setúbal, 2011. RCJV Arquitectos

È così che, in quegli anni, alcuni architetti come Fernando Tavora, Nuno Teutonio Pereira e molti altri architetti, sentirono la necessità di far riconoscere alle persone il vero significato di tradizione. Per raggiungere il loro obiettivo lavorarono in maniera molto intelligente: andarono nelle campagne e fecero il primo rilievo della così detta *architettura vernacolare*. Molti anni dopo, quando questo lavoro di rilievo fu terminato, venne pubblicato in «Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal» (Indagine sull'architettura popolare in Portogallo): era uno studio che rendeva possibile confrontare l'architettura vernacolare con l'architettura nata sotto la dittatura.

È da queste riflessioni che sono nati, per esempio, i primi lavori di Alvaro Siza, la sua famosa *Casa de chá* (Casa del tè) a Leça da Palmeira, cioè il suo primo incontro con l'avanguardia internazionale moderna e il vernacolare portoghese. Da quel momento in poi le persone realizzarono che la tradizione può anche essere percepita come un ibrido tra una posizione più internazionale e radicale e quella più locale, potremmo anche dire banale, cioè quella vernacolare.

È proprio grazie a questa lunga e accurata ricerca che gli architetti portoghesi di oggi sono riusciti a far propria quest'idea di un'architettura senza tempo, un'idea rappresentata da un'architettura atavica piuttosto che da quella neoclassica urbana.

Oltre a tutto ciò, credo che l'architettura portoghese ab-

bia sviluppato anche un'idea di *scarsità* e credo sia proprio quest'idea ciò che collega l'architettura contemporanea con la nostra idea di tradizione. Questo avviene perché, arrischiandoci a fare una sintesi, la cultura portoghese è normalmente basata sulla scarsità tanto economica quanto formale. Credo che gli architetti portoghesi abbiano gestito questa idea di scarsità in un modo davvero creativo e poetico, un procedere che è riuscito a creare qualcosa che le persone percepiscono oggi come identità. Infatti, non è così difficile identificare un architetto portoghese e credo che questo sia dovuto al fatto che gli architetti portoghesi hanno un punto di partenza comune, cioè una certa idea di tradizione e di scarsità.

GC: A proposito della necessità di perpetuare un'idea comune e condivisibile, mi sembra che il progetto per la scuola a Lima de Freitas sia stata per voi l'occasione per dedicarvi a un progetto pubblico particolarmente vicino al problema di identità e di territorio. Può raccontare l'idea progettuale che sta alla base di questo edificio scolastico?

RC: Sono contento di poter parlare di questo progetto. Si tratta, infatti, del nostro ultimo edificio pubblico la cui costruzione è terminata esattamente all'apice della crisi economica che, per il Portogallo, possiamo dire sia stato l'anno 2011.

Sapevamo, quindi, che da lì e per molti anni a venire non avremmo più avuto la possibilità di costruire un altro edificio pubblico, per lo meno non di quelle dimensioni (12.000 m²). Per questo progetto di scuola, l'idea di base è stata molto semplice: riprodurre un'idea di città, di cittadinanza. In Portogallo, durante gli anni Ottanta, pochi anni dopo la *Revolução dos cravos* (La Rivoluzione dei garofani), la questione delle scuole era divenuta veramente rilevante e il Governo di allora si era trovato a dover risolvere questo problema il più velocemente possibile. Per portare avanti un'operazione di scolarizzazione, in molte città il Governo portoghese decise di costruire in pochi mesi molte scuole, uno di questi casi fu proprio la città di Setúbal, in cui sorge la scuola Lima de Freitas.

Il Governo decise, allora, di sviluppare un diagramma a moduli che potesse essere applicato ovunque allo stesso modo. Poiché questi moduli in cemento prefabbricato che costituivano la struttura della scuola, sicuramente, non trasmettevano un'esperienza piacevole, cioè di cosa la scuola possa rappresentare per i giovani studenti, da subito abbiamo pensato che il nuovo progetto doveva creare una certa densità spaziale affinché i ragazzi potessero percepire la scuola come una sorta di città.

Secondo me, la scuola è la prima esperienza di un essere umano come cittadino. Seguendo questa idea, in studio, abbiamo progettato una struttura che si rifacesse a quella di una città con le sue piazze, le strade e i vicoli, alternando così piccoli spazi a grandi spazi.

Abbiamo poi cercato di non sradicare gli alberi che circondavano la scuola, infatti, ci sono alberi incantevoli e antichi lì attorno. Siamo così riusciti a convincere il Governo portoghese a non spezzare il nuovo programma della scuola (biblioteca, auditorium, ecc.) e concederci di fare il contrario: demolire tutto ciò che era possibile demolire e concentrare tutti gli spazi funzionali del nuovo programma in un sistema che avesse a che fare con la *complessità*. E la complessità deriva dalla differenza e dalla variazione di scala da uno spazio all'altro. Questa era la nostra idea principale: totale creazione di spazi, dentro e fuori.

GC: A parte la crisi edilizia che, in particolare, ha investito i paesi del sud dell'Europa, credo che per la nostra generazione non sarà facile avere l'opportunità di costruire edifici ex-novo. Per gli anni a venire, come prefigura il nostro lavoro di architetti? Avremo solo da mantenere e restaurare gli edifici esistenti oppure esiste un'altra materia residua su cui potremo applicarci?

RC: Questa per me è una questione davvero molto importante: il *residuo*.

Sarà la nostra generazione, infatti, per la prima volta nella storia, a dover affrontare il fatto che le nostre città sono state già tutte costruite. Io credo si tratti di un'idea semplicissima eppure bellissima! Poiché in Europa tutto è già stato costruito, il primo e principale compito dell'architetto è di trasfor-

mare e reinventare quello che è il residuo, cioè la materia prima che, per la prima volta nella storia, è l'architettura stessa. Non credo che nella nostra epoca potremo mai vedere la nascita di nuove città, di nuove scuole, nuovi ospedali, nuove biblioteche, ecc. Probabilmente, oggi, lo sforzo richiesto agli architetti è proprio quello di lavorare con il residuo, con ciò che è rimasto, che ci è stato lasciato.

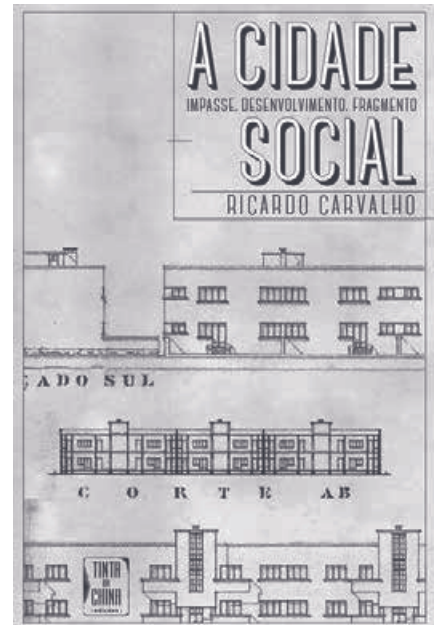
Dicendo questo però non parlo del materiale nobile, ma di quel materiale residuale banale, di quegli edifici che nessuno vorrebbe più nemmeno guardare ma che, attraverso l'inveniva degli architetti, possono essere trasformati in qualcosa d'inedito.

Credo che il compito di noi architetti sia quello di sperimentare qualsiasi cosa in qualsiasi tipo di programma: creare, cioè, spazi imprevedibili. Se questi edifici risulteranno belli, piacevoli, se funzioneranno, sappiamo che potranno essere assunti come prototipi, per esempio, dagli amministratori delle città, i promotori del nuovo, che potranno usufruire di queste matrici per trasformare le città in qualcosa di nuovo. Credo che per le grandi città del sud dell'Europa come Lisbona, Barcellona, ecc., città che si stanno modificando a causa delle forti ondate del turismo, sia proprio la questione del turismo a porre una nuova domanda: poiché le persone non possono più permettersi di vivere in centro città, dove possono andare a vivere? E questa domanda non arriva dalla classe più povera bensì dalla classe media. La nuova domanda, quindi, cui dobbiamo trovare risposta è: cosa possiamo fare in città dove l'industria del turismo è così potente da obbligare le persone ad abbandonare il luogo in cui hanno vissuto per tutta la loro vita?

Questa, credo, è la prossima sfida per noi architetti: reinventare la città in un modo completamente differente.

E questo per due ragioni: sia perché nessuno di noi vuole che le città si trasformino in parchi tematici e sia perché nessuno di noi si augura che il movimento, lo spostamento delle persone, quindi il turismo, debba essere limitato.

La nostra generazione di architetti dovrà quindi essere abbastanza intelligente per capire come trasformare parti di città e proporre così nuovi prototipi.





Far rivivere uno spazio pubblico nel quartiere della Stazione di Padova

Articolo a cura di Elena Ostanel e Paolo Robazza con il contributo di tutti i partner di progetto.

Elena Ostanel

Marie Curie Fellow per il progetto NEIGHBOURCHANGE presso l'Università Iuav di Venezia, in collaborazione con la University of Toronto e TUDelft, svolge attività di ricerca e azione in quartieri ad alto tasso di immigrazione. Coordina a Iuav il Master in Rigenerazione Urbana e Innovazione Sociale.

Paolo Robazza

Architetto. Coordinatore di Beyond Architecture Group. Si occupa di progettazione architettonica e urbana con particolare attenzione alla sostenibilità ambientale e sociale. Ha esperienza internazionale in progetti di riqualificazione, anche in contesti di emergenza, con metodo partecipativo e sistemi di auto-costruzione collettiva.

Piazza Gasparotto Urban Living Lab

Piazza Gasparotto è un processo di rigenerazione urbana e innovazione sociale che unisce associazioni, imprese, enti di ricerca, istituzioni e cittadini nella città di Padova. Siamo nell'area della stazione, a pochi passi dal centro. A partire dalla riattivazione di Piazza Gasparotto come spazio-laboratorio, pensiamo di poter rendere il quartiere uno spazio più vivo e vivibile in collaborazione con le istituzioni e le tante realtà che da anni se ne prendono cura.

Si è da poco conclusa una settimana importante per il progetto Piazza Gasparotto Urban Living Lab, vincitore del bando Culturability 2016.

Una giornata di formazione dedicata a 32 tecnici e dirigenti del Comune di Padova sulle politiche urbane intraprese a Bologna: dall'approvazione del Regolamento dei Beni Comuni fino, passando per il lavoro di Urban Center, fino alla realizzazione di laboratori di partecipazione in ogni quartiere della città.

Una giornata di co-progettazione con tutte le realtà che in Stazione e Arcella operano da anni in diversi settori: attivazione culturale, servizio sociale, mediazione abitativa, inclusione di richiedenti asilo, partecipazione e cittadinanza attiva. Una giornata che ci ha fatto capire come l'area sia densa di risorse e competenze, pronte per essere messe a servizio di un progetto di rigenerazione urbana e innovazione sociale.

Perché la sperimentazione di Piazza Gasparotto sta insegnando questo: che non possiamo parlare di rigenerazione urbana se non interveniamo a supporto di processi sociali; se non lavoriamo per attivare cittadinanza; se non definiamo politiche pubbliche di lungo periodo a sostegno della cura dei privati.

Il progetto Piazza Gasparotto Urban Living Lab è un progetto complesso: dal 2014, dopo l'apertura del coworking CO+, cooperativa EST ha supportato un processo di riattivazione di una Piazza che all'epoca era completamente sfitta: circa 1500 metri quadri di sfitto ai piani terra, 380 metri quadri di fioriere e vasche in disuso, 2200 metri quadri di spazio pubblico inutilizzato. Da quel momento altri soggetti si sono avvicinati al processo di rigenerazione e oggi non solo lo

accompagnano, ma hanno contribuito a cambiarlo e migliorarlo: il gruppo di artisti GasparOrto che cura dal 2015 il primo orto urbano fuori suolo in città, il circolo HUB-Food, Culture and Sport che ha aperto nel 2015 al civico 8, il circolo cultural Nadir che ha aperto al civico 11 nel 2016. L'associazione Parkour Wave che si allena in Piazza, Officine Arte Teatro che usa il teatro sociale e di comunità come strumento di coinvolgimento in quartiere, AGIA che sta lavorando per avviare un GAS e un mercato settimanale in Piazza. Il Comune di Padova- Settore Ambiente e Territorio, che renderà possibile l'ampliamento di GasparOrto nelle vasche in disuso, l'Università Iuav di Venezia che valuterà gli impatti di progetto. Banca Popolare Etica che collabora all'organizzazione di alcuni eventi pubblici.

Dalla vincita del bando Culturability alcune azioni hanno potuto prendere corpo. Pensiamo al cantiere collettivo organizzato in estate a cura di Beyond Architecture Group con il supporto di Davide Maccagnan e Francesco Amici.

Il collettivo ha prima definito un percorso di indagine e ascolto fatto insieme ai partner di progetto e ha poi definito gli obiettivi da raggiungere attraverso anche un intervento di miglioramento fisico della piazza. Il progetto ha previsto l'ampliamento della zona destinata ad orto urbano, la creazione di uno spazio per le attività di parkour e di un'area per organizzare eventi come spettacoli teatrali o piccoli concerti, la sistemazione di alcune fioriere esistenti ed il posizionamento di nuove sedute e posacenieri. La partecipazione dei cittadini e di tutte le associazioni coinvolte si è estesa dalla fase progettuale alla fase realizzativa

attraverso l'organizzazione di un cantiere collettivo di due giorni, in cui ognuno ha potuto partecipare portando le sue competenze e il suo lavoro. Questo momento di condivisione è stato fondamentale non solo per realizzare effettivamente il progetto previsto, ma soprattutto per condividere un momento importante di riappropriazione di uno spazio pubblico, aumentando così il senso di appartenenza ad una comunità responsabile ed aumentarne il senso di cittadinanza. In questi due giorni molte persone si sono conosciute ed hanno lavorato insieme per migliorare il loro spazio comune.

Di fondamentale importanza nella programmazione del lavoro è stato definire il progetto in maniera tale da consentire modifiche e aggiornamenti al momento stesso della sua effettiva realizzazione, per riattivare il processo decisionale anche nella fase di cantiere. In questo modo il cittadini-costruttori hanno avuto la possibilità di apportare ulteriori miglioramenti "last-minute" e rendere il progetto ancora più aggiornato e partecipato. La posizione definitiva delle sedute, per esempio, è stata decisa solo al momento della effettiva realizzazione delle stesse. In questo modo la scelta è stata più consapevole in quanto conseguente ad una visualizzazione diretta delle diverse opzioni. Il cantiere è oggi ancora "aperto": anche a cantiere terminato, ci si è resi conto di modifiche

necessarie, altri dettagli da curare.

Tra i risultati attesi dell'azione c'era l'idea che la cura di uno spazio in disuso possa generare altra cura grazie ad una manutenzione volontaria collettiva e continua nel tempo. Questo approccio è possibile solamente nell'ambito di interventi di piccola scala, spesso a carattere non permanente, che però hanno un importante valore simbolico e sono in grado di avviare un percorso di rigenerazione urbana in un'ottica più a lungo termine. Attraverso una partecipazione diretta anche nelle fasi più operative del processo di riqualificazione infatti aumenta il livello di trasparenza e quindi di soddisfazione da parte di chi sarà poi destinatario dell'operazione. È chiaro come questi contributi portano a delle configurazioni non previste, una sorta di "random noise" dell'architettura. Questa interferenza di elementi improvvisati all'interno di un processo architettonico può essere positiva e spesso può conferire al progetto una forza vitale che a volte la progettazione architettonica classica non è in grado di offrire. Come le prove colore usate dal gruppo di partecipanti per decidere come colorare le fioriere di calcestruzzo della piazza: dei piccoli quadrati colorati realizzati in una superficie in cui da progetto era previsto un trattamento di colore uniforme. Il gruppo, insieme ai progettisti, ha deciso di lasciare le prove colore



come memoria del processo decisionale. Questi elementi non previsti rompono la regolarità e la perfezione dell'intervento e donano di fatto al progetto più spontaneità e artigianalità senza togliere qualità estetica al disegno generale.

E quali saranno i prossimi passi?

Continuare il lavoro con l'amministrazione comunale affinché Piazza Gasparotto diventi una sperimentazione da replicare e capace di portare a Padova l'approvazione di Patti di Collaborazione per la cura dei beni comuni urbani. Ampliare GasparOrto e quindi trovare nuovi volontari che hanno voglia di curare un orto sotto casa a pochi passi dalla stazione. Continuare con il cantiere aperto, lavorando per la creazione di uno spazio pubblico sempre più vivo. Offrire eventi culturali e servizi di prossimità (sportelli, orti urbani, mercato, coworking) rilevanti negli spazi aperti ai piani terra, a reale beneficio del quartiere. Continuare nel lavoro di comunità per rendere la Piazza sempre più inclusiva.

E poi il tema della governance di Piazza Gasparotto. Un processo condotto da tanti attori e molto diversi tra loro ha bisogno di una cabina di regia complessa ma capace di essere snella. Ci siamo quindi suddivisi in tavoli di lavoro (eventi di comunità, comunicazione pubblica e governance) e convocheremo presto "un'assemblea di condominio" dove poter discutere con tutti i volontari delle diverse realtà che partecipa-

no al progetto ma anche e soprattutto i cittadini del quartiere.

Piazza Gasparotto Urban Living Lab si dà anche obiettivi di medio-lungo periodo. Perché non pensare di avviare anche a Padova un laboratorio di quartiere sul modello di Bologna dove l'istituzione è capace di coinvolgere nella co-progettazione dei processi di rigenerazione urbana? Un obiettivo ambizioso e che necessita della volontà politica e tecnica dell'amministrazione comunale ma che speriamo possa rendere Piazza Gasparotto un laboratorio importante per la città di Padova.

piazzagasparotto
Urban Living Lab

Per partecipare al progetto seguici su:

www.piazzagasparotto.org

e sulla nostra pagina FB **@piazzagasparotto**.

Nell'immediato siamo alla ricerca di nuovi ortisti per la cura di GasparOrto e per ogni informazione necessaria puoi scriverci a **gasparorto@gmail.com**

Un museo quasi invisibile... Esiste davvero!



Tirpitz è un'esperienza incredibile e unica, misteriosa, sorprendente, drammatica, nascosta, quasi invisibile.

Claus Kjeld Jensen,
direttore Varde Museums

La località è Blåvand, su quel tratto di costa nordeuropea che nei piani di Hitler avrebbe dovuto essere disseminata di strutture difensive ("Atlantic wall") il cui progetto sarebbe naufragato con la fine della Seconda Guerra Mondiale. Se il primo blocco del Tirpitz bunker, realizzato nel 1944, fu presto convertito in un piccolo museo, oggi BIG vi aggiunge accanto quattro grandi spazi espositivi. Ma sono del tutto mimetizzati con il territorio circostante. L'approccio di BIG al progetto è stato al contempo razionale ed empatico nei confronti del luogo e costruisce un dialogo dinamico tra il vecchio ed il nuovo e tra naturale e artificiale. Mentre il bunker storico è una struttura massiccia che si protende oltre la quota del terreno, l'espansione concepita da BIG è trasparente e scavata dentro il suolo. *L'architettura del "Tirpitz" - ha spiegato lo stesso Bjarke Ingels - "rappresenta proprio l'antitesi del bunker. Al massiccio oggetto ermetico si oppongono la leggerezza e l'apertura del nuovo museo. Le gallerie sono integrate nelle dune come unoasi aperta sulla sabbia - un contrasto netto e voluto con il cemento della fortezza nazista. Il bunker rimane l'unico punto di riferimento di un patrimonio oscuro così lontano che, dopo un attento esame, segna l'ingresso in un nuovo luogo di incontro culturale."* Il progetto iniziato nel 2014 è stato inaugurato a luglio di quest'anno all'interno dello storico bunker della seconda guerra mondiale di Blåvand, in Danimarca, il progetto museale Tirpitz, firmato dallo studio BIG di Bjarke Ingels è un edificio realizzato principalmente in calcestruzzo armato faccia a vista, con una copertura formata da quattro grandi piani leggermente inclinati che rimandano alla forma delle dune circostanti.

pillole

a cura di Paolo Simonetto

Grandi vetrate a tutt'altezza separano gli spazi delle gallerie dal cortile centrale. All'arrivo, i visitatori vedranno prima il bunker, avvicinandosi si accorgeranno dei tagli e delle tracce che conducono verso il centro del Museo e contrariamente alla costruzione originaria, rigida, e intrusiva, semplicemente progettata come un'imponente blocco di calcestruzzo, il Tirpitz si inserisce delicatamente nella duna confondendosi con il paesaggio circostante.

E' composto da quattro aree espositive all'interno in una singola struttura di 2.800 m² e prevede di accogliere circa 100.000 visitatori ogni anno.

Le esposizioni, curate dall'agenzia olandese Tinker Imagineers, mostrano esperienze tematiche permanenti e temporanee. Ogni galleria ha il suo ritmo, un battito che segue la storia: alti e bassi, notte e giorno, buoni e cattivi, caldo e freddo, passato e presente.

Erik Bär, direttore di Tinker Imagineers, descrive così la visita al museo: «TIRPITZ è un'occasione unica per unire natura e cultura in modo spettacolare. Una visita al museo è un viaggio panoramico nel tempo e nello spazio dello Jutland occidentale. L'idea è che tutto il luogo stesso vive dopo i ritmi della natura».



HOSPITAL(ITY) BOX

Michele Rossa, Lionella Biancon,
Francesca Bonadiman

AREA 527



Il progetto del dispositivo Hospital(ity), che sarà inserito all'interno della tendopoli di S.Ferdinando, Rosarno, Calabria, ha lo scopo di radicarsi e germogliare all'interno di un contesto periferico e marginale in una Piana, quella di Gioia Tauro.

Si tratta di una struttura intesa a superare le condizioni emergenziali in cui versano migliaia di braccianti africani; l'obiettivo di Hospital(ity) è quello di rispondere ai bisogni primari collettivi, su tutti quelli dell'istruzione e l'accesso a cure sanitarie.

Il dispositivo, quindi, non solo ha un forte valore pratico, ma è uno strumento per agire in un'area di forte disagio sociale; diventando presidio laddove vige una situazione di radicata precarietà, creando un punto di riferimento non solo per i braccianti, ma anche per tutte le realtà che lavorano all'interno del "ghetto".

Tramite un crowdfunding e una serie di sponsorizzazioni private, Hospital(ity) sarà trasferito sul campo dove eserciterà la funzione per cui è stato progettato.

Tutto ciò, racchiuso in 35 mq, diventa:

- 1) uno spazio di prima alfabetizzazione per lo svolgimento di corsi di lingua italiana;
- 2) un ambulatorio attrezzato per essere un primo punto sanitario;
- 3) uno spazio come strumento di monitoraggio e punto legale.

Hospital(ity), caratterizzato da una struttura prettamente lignea e dall'utilizzo di materiali di recupero, è stato progettato in moduli prefabbricati facilmente trasportabili e assemblabi-



li in loco.

Ciò favorirà una forma di autocostruzione in una prima fase (*costruzione di moduli ripetibili*) con alcuni richiedenti asilo del Trentino Alto Adige e una seconda fase di assemblaggio all'interno del "ghetto" di San Ferdinando.

Si tratta dunque di una struttura composta da elementi realizzati con pannelli per armatura in legno, donati in quanto materiale di scarto, che grazie alle loro caratteristiche offrono, in tal caso, buone capacità di resistenza sia agli agenti atmosferici, sia strutturale.

Per la realizzazione della struttura portante, vengono utilizzati pannelli accoppiati in modo alternato con elementi di giunzione interposti; ciò permette di creare un irrigidimento della struttura e costituire nel contempo una parete attrezzata che permetterà flessibilità e funzionalità dello spazio interno. Gli elementi piani di chiusura (pavimento e solaio) sono invece costituiti da un pacchetto di sezione a cassone con interposti pannelli isolanti in eps.

Per garantire un maggior comfort interno è prevista una copertura inclinata ventilata e ampie aperture sulle pareti per permettere un buon ricircolo dell'aria.

L'assemblaggio finale avviene completamente a secco e tutta la struttura sarà sollevata da terra e ancorata ad un cordolo di travi di legno a loro volta fissate su una fondazione in calcestruzzo.

A progettare Hospital(ity) è un gruppo di tre giovani architetti (Area 527) composto da Michele Rossa, Lionella Biancon e Francesca Bonadiman, da sempre impegnati nella ricerca comune dell'aspetto sociale dell'architettura attraverso una progettazione finalizzata al "benessere collettivo" e strutturata sull'inclusione e sulla condivisione dei progetti.

Il progetto nasce in collaborazione con il Collettivo Mamadou di Bolzano, il quale lavora da anni all'interno dei principali "ghetti" del Sud Italia, e a Brave New Alps (gruppo di designer) che si occuperà assieme agli Area 527 di portare a termine la realizzazione del progetto Hospital(ity).

Ettore Sottsass

THERE IS A PLANET

A cura di Barbara Radice

Progetto di allestimento: Michele De Lucchi e Christoph Radl

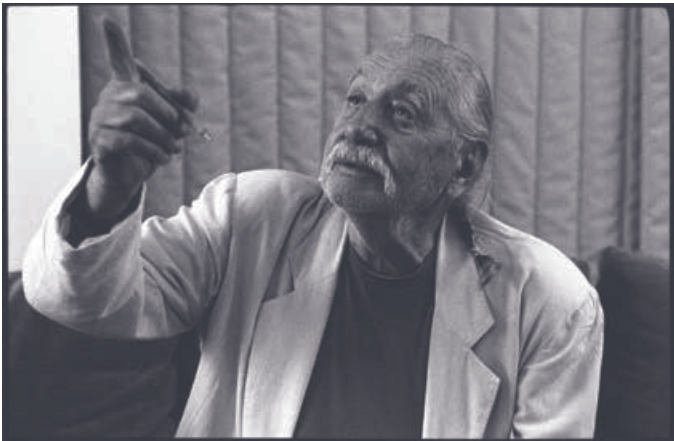
Direzione: Silvana Annicchiarico

15 settembre 2017 - 11 marzo 2018

Milano Triennale Design Museum

“
il design non risolve
i problemi: produce
desideri.”

Ettore Sottsass



Una nuova opportunità per “reincontrare” un maestro come Ettore Sottsass. L’occasione è il centenario della nascita (1917). Dopo il Vitra Design Museum di Weil am Rhein e il Met Breuer di New York, con la mostra organizzata dalla Triennale di Milano dal titolo *There is a Planet*, sarà presentata negli spazi della Galleria della Architettura una mostra monografica a lui dedicata, accompagnata da un libro e da un catalogo.

Il titolo della mostra e del libro si riferisce a quello di un progetto di Sottsass inizio anni ’90 per l’editore tedesco Wasmuth, mai realizzato. Il progetto del libro raccoglieva in cinque gruppi fotografie scattate da Sottsass nel corso dei suoi viaggi intorno al mondo: foto di architetture, case, porte, persone, situazioni che riguardano l’abitare e in generale la presenza dell’uomo sul pianeta.

Il corpo principale dell’esposizione in nove stanze, si articola intorno a nove temi individuati a partire dalla lettura dei volumi di archivio che raccolgono gli scritti di Sottsass. Ogni tema/stanza e relativo gruppo di opere sono accompagnati da brevi citazioni di scritti per seguire da vicino il percorso del suo impegno e della sua poliedrica, vasta attività: architettura, disegno, design, fotografia, pittura, oggetti, mobili, sculture, vetri, ceramiche, attività editoriale, scritti.

La chiave di lettura individuata dalla curatrice Barbara Radice, appassionata compagna negli ultimi trentadue anni di vita del Maestro precedentemente sposato con Fernanda Pivano, è quella di un racconto strutturato non attraverso oggetti ma scritti. Dopo avere accettato la proposta della Triennale di curarne la mostra, Radice ha infatti studiato i 34 volumi dell’archivio di Sottsass – molti dei quali scritti ben prima dell’inizio della loro storia d’amore nel 1976 – definendo la mappatura dell’opera del Maestro come un arcipelago dove il flusso di intuizioni, interessi, lavori, osservazioni sono rappresentati in ogni isola in forma di quadri, disegni, progetti, architetture, ceramiche mobili, fotografie.

I temi proposti nell’esposizione sono:

- Per qualcuno può essere lo spazio (fino al 1955 circa)
- Il disegno magico (anni ’50 e ’60)
- Memorie di panna montata (anni ’60)
- Il disegno politico (anni ’70)
- Le strutture tremano (anni’ 70 inizio ’80)
- Barbaric design (anni ’80)
- Rovine (anni ’90)
- Lo spazio reale (anni ’80 e ’90)
- Vorrei sapere perché... (fino al 2007)

Non si tratta propriamente di fasce cronologiche, anche se vagamente coincidono con qualche data, ma di umori e tendenze che si accavallano e sfumano gli uni dentro gli altri, allacciandosi ai precedenti e successivi. Lungo le pareti della Galleria da cui si accede alle stanze, da una parte sono in mostra opere contestuali ai temi delle stanze, dall’altra una scelta di fotografie all’origine del progetto del Maestro. Sarà inoltre esposta una raccolta inedita di fotografie dei primi anni ’60 intitolata *Le ragazze di Antibes*. *There is a Planet* è proprio una bella occasione per capire come Ettore Sottsass osservasse il mondo e tutto ciò che lo circondava.

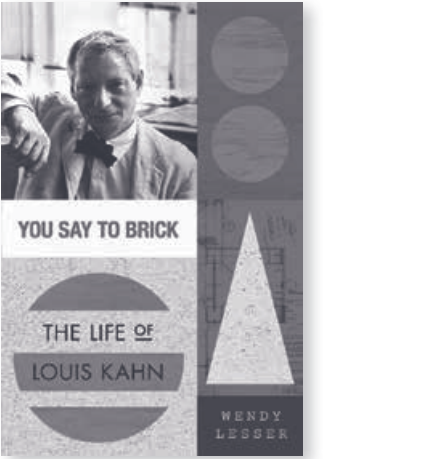


TAMassociati
TAKING CARE.
ARCHITETTURE CON EMERGENCY
A cura di Francesca Serrazanetti
Electa Mondadori, Milano, 2017, p.192
ISBN 9788891813244

“L’unico modo per raccontare le architetture realizzate dallo studio TAMassociati per Emergency è non pensare a un classico libro di architettura, ma piuttosto a un diario di viaggio capace di esporre le ragioni, i contesti e i processi che hanno portato al loro compimento “. Questo *incipit* alla monografia, all’interno della precisa analisi introduttiva di Francesca Serrazanetti, sembrerebbe far intendere fin da subito che ci troviamo di fronte ad una novità in campo editoriale.

Si percepisce, avanzando poi nella lettura delle sue parti, quanto le questioni affrontate siano molto distanti da asfittiche discussioni ideologiche di settore o proposizioni autoreferenziali di qualche studio affermato. Al racconto sotto forma di diario della prima generosa parte segue un interessante e curioso atlante metodologico, “ un manuale umanistico che mette a sistema tracce e principi progettuali proponendo un nuovo ordine di lettura e tentando di definire le linee guida comuni a tutti gli ospedali presentati”. Perché il volume, è doveroso segnalarlo al lettore incuriosito, tratta principalmente di strutture ospedaliere, territori di sperimentazione e ricerca per i TAM, pensati soprattutto come spazi di accoglienza. Alla fine della lettura del volume ci viene ancora da pensare che se anche non fosse un classico libro di architettura potrebbe invece diventare un nuovo classico della letteratura di settore. Perché la stessa Architettura, a seguito degli scossoni epocali subiti ultimamente, ha l’ urgenza di riformularsi anche nel racconto stesso del suo farsi . In più ci è parso di scorgere un forte legame con un’altra modernità necessariamente oggi da riprendere in mano: la lezione di Hassan Fahty che con il suo libro “Costruire con la gente” deve aver offerto molti punti

di riflessione ai TAM. Saperne raccogliere il testimone e rilanciarne, con questo volume, la sfida, sembra a parer nostro, il modo più profondo ed etico di interpretare la professione del progettista contemporaneo.



Wendy Lesser
YOU SAY TO BRICK:
THE LIFE OF LOUIS KAHN
Farrar, Straus and Giroux, New York, 2017 - p. 397 - ISBN 978-0374279974

You Say to Brick è il più recente capitolo della “saga” sulla vita e le opera del grande maestro estone americano Louis I. Kahn scritto dalla Lesser, fondatrice della rivista di arte californiana *The Threepenny Review*. Questo romanzo sull’architettura è caratterizzato da una narrazione fluida che continua l’esperienza iniziata con il viaggio-documentario *My Architect* (Nathaniel Kahn, 2003) e approfondisce quei temi extra-progettuali legati alla vita dell’Uomo che, secondo la Lesser, ne avrebbe influenzato il linguaggio architettonico. Le vicende personali di Kahn hanno ripetutamente incuriosito la critica producendo numerosi volumi che si sono susseguiti nel tentativo, forse vano, di chiarire una figura tanto complessa quanto le sfaccettature delle sue opere. Un compito arduo, nonostante le testimonianze di familiari e collaboratori tuttora in vita, che talvolta si avventura in percorsi faticosi attraverso ragnatele di collegamenti dalle basi instabili.

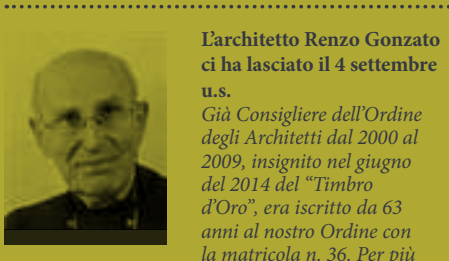
Un dettaglio, anche se purtroppo proposto senza troppo approfondimento, arricchisce il volume di Wendy Lesser: la ricostruzione letteraria di una “visita” sul campo, a cospetto dell’opera costruita (i capitoli *In Situ* su Salk Institute, Exeter Library, National Assembly a Dahka, IIM a Ahmedabad). E’ proprio l’opera realizzata, infatti, che può parlare per il suo progettista, persistendo nel tempo e nella storia, mostrandosi nella sua magnificenza, ma senza nascondere i propri difetti.



Flavia Pastò
LE PIETRE SANNO PARLARE
editore il prato 2017

Nei decenni a cavallo fra il secolo XIX ed il XX mausolei, sepolcri, altari della patria, e innumerevoli monumenti commemorativi riempiono le piazze di ogni città, celebrando la forza politica, le conquiste belliche e le morti illustri con statue e costruzioni, in un tripudio di pietra e marmo. Negli anni che seguono le due guerre mondiali si assiste ad una mutazione nell’individuazione di elementi simbolici capaci di rappresentare quelle immani tragedie e, di conseguenza, ad un cambiamento anche nella progettazione e nella costruzione dei luoghi della memoria. Si cercano nuove soluzioni e si intravede nella natura una possibile alleata al ricordo, riconoscendo in questa un potere rigenerante e consolatorio ben più efficace di quello che emanano i mausolei di pietra. Prendono forma quindi altre tipologie di costruzione, che sono caratterizzate da aspetti, linguaggi ed elementi costruttivi diversi, legati questa volta alla progettazione degli spazi aperti e al rapporto con il paesaggio.

Questo libro presenta un repertorio della costruzione dei luoghi del ricordo e della memoria contemporanei, e prova ad individuare quali siano le principali forme compositive che favoriscono la costituzione e la condivisione delle sensazioni e delle emozioni legate al contesto di un memoriale. Un contesto la cui presenza costituisce una narrazione e in cui gli elementi del linguaggio del paesaggio sono come le parti di un discorso.



L’architetto Renzo Gonzato ci ha lasciato il 4 settembre u.s.
Già Consigliere dell’Ordine degli Architetti dal 2000 al 2009, insignito nel giugno del 2014 del “Timbro d’Oro”, era iscritto da 63 anni al nostro Ordine con la matricola n. 36. Per più di 30 anni Capo settore dell’Ufficio Urbanistica del Comune di Padova, presso l’Ordine, oltre alla carica di Consigliere, si era contraddistinto negli anni per preziosi contributi all’interno dei Gruppi di Lavoro o Commissioni (anche di Federazione) a tema “urbanistico” e in Commissione Parcelle. Nel 2010 l’arch. Paolo Stella fece all’arch. Gonzato una interessantissima intervista, pubblicata nel numero 04 di ARCHITETTI NOTIZIE di quell’anno; ne riproponiamo alcuni stralci significativi che mettono in evidenza la personalità e le qualità umane del compianto e indimenticabile collega.

P. Stella: architetto Gonzato, ci racconti com’è iniziato il suo rapporto con il Comune di Padova.

R. Gonzato: nel maggio 1955, al finire del mio servizio militare (sottotenente del genio Aeronautico), accettai la proposta di lavorare in Comune per aiutare Piccinato a concludere gli elaborati finali del suo P.R.G. che l’Amministrazione voleva adottare prima delle ferie di Agosto; venni presentato al Sindaco, avv. Crescente, dall’ing. Celeste Pecchini, futuro Assessore all’Urbanistica e successore del Prof. Zancan convinto sostenitore dell’incarico affidato a Piccinato. Il Sindaco mi ricevette nel suo studio a mezzogiorno, mi spiegò le ragioni della proposta e con chiarezza mi precisò che l’incarico era del tutto temporaneo (3 mesi salvo proroga) e che non avrei potuto esercitare la libera professione, data l’incompatibilità dell’incarico; risposi che per 3 mesi potevo ben astenermi ma poi ci avrei ripensato: l’idea di diventare un “impiegato comunale” non mi attirava proprio. Però mi attirava l’occasione di lavorare con Piccinato, mio maestro a Venezia, e di lavorare nel campo specialistico dell’urbanistica, allora agli albori e trascurata da parte dei pochi architetti che negli anni ’50 si laureavano a Venezia.

Sorprendentemente le cose andarono proprio così: alla sera di quello stesso giorno la Giunta Comunale deliberò la mia assunzione temporanea ed il primo di giugno del 1955 entrai in Comune, presso l’Ufficio Urbanistico, costituitosi qualche anno prima e diretto da Marcello Maggis, giovane ed entusiasta ingegnere che ben presto si trasferirà a Venezia. Dovevo rimanere 3 mesi, ma il mio incarico continuò per ben 37 anni fino al febbraio del 1992, anni che ricordo con piacere e riconoscenza poiché l’Amministrazione mi diede molte opportunità di crescita culturale e professionale, non comuni per i giovani architetti; a questo proposito ricordo quella datami di frequentare al Politecnico di Milano - ed a spese del Comune - un corso annuale di “aggiornamento in urbanistica tecnica” (anno accademico 1957-1958) conclusasi con gli esami finali ed una tesi sulla “metodologia di formazione dei piani particolareggiati nelle zone residenziali di espansione” che venne pubblicata dalla rivista “L’ingegnere” nell’agosto del 1959.

P. S.: successivamente alla sua assunzione, come si è poi sviluppato l’Ufficio che ha diretto per così tanto tempo?

R. G.: fin dall’inizio, quando nel 1958 assunsi formalmente la direzione dell’Ufficio Urbanistico, ho avuto la possibilità di svilupparlo formando un gruppo di giovanissimi collaboratori; dapprima i

disegnatori (allora si disegnava a mano), pronti ad imparare le tecniche grafiche proprie dell’urbanistica ed in seguito a collaborare nella progettazione. In seguito arrivarono, uno alla volta, i giovani architetti Santamaria, Vettore, Pluti, Caramel e gli ingegneri Arenghi e Rossi; a questi succedettero altri ottimi architetti come Zulian, Fabris e Favero, ancora oggi al lavoro. Nacque così un ufficio un po’ speciale che trattava una materia speciale, l’urbanistica, così diversa da quella trattata dagli altri colleghi dell’Ufficio Tecnico Comunale.

P. S.: al giorno d’oggi l’Urbanistica è parte integrante della nostra professione; Lei invece l’ha appena definita “una materia speciale”: in che senso ?

R. G.: gli altri uffici, abituati alla concretezza dei lavori pubblici, ci guardavano con una certa supponenza, considerando l’urbanistica il “libro dei sogni”, tanto le previsioni urbanistiche sembravano irrealizzabili; non così la pensava invece l’Ufficio dell’Edilizia Privata, guidato da Roberto Castelli, che condivideva con noi le speranze e le “utopie” della pianificazione.

P. S.: com’era il clima lavorativo in questo Suo nuovo ufficio “di frontiera” ?

R. G.: la nostra preparazione tecnica era accompagnata dalla disponibilità dei miei giovani collaboratori a lavorare insieme, ad imparare l’uno dall’altro indipendentemente dal ruolo o dal titolo di studio, di stimarsi a vicenda, così da costituire una sorta di “famiglia” che ancora oggi si ritrova a Natale; ero orgoglioso di questo “mio” ufficio speciale, così come speciali erano i rapporti con gli Amministratori, sia di maggioranza che di opposizione, sempre ispirati da principi di massima correttezza e trasparenza. L’Ufficio doveva certamente svolgere compiti anche burocratici ed amministrativi, ma questa attività non ci appassionava così come invece ci avvincea il lavoro proprio dell’urbanistica, dalle elaborazioni cartografiche alle esperienze di progettazione, di pianificazione interdisciplinare, all’applicazione delle nuove tecnologie.

P. S.: questa è l’era dei computer, strumento al giorno d’oggi indispensabile per la professione dell’architetto; quali erano invece, a quell’epoca, i mezzi tecnici a vostra disposizione?

R. G.: nel 1955, Piccinato ci aveva consegnato il suo P.R.G., rappresentato in 12 tavole al 5000, colorate ad acquerello; il problema era quello di poterle riprodurre in tempi brevi a seconda delle necessità. Scartata l’idea di “acquerellare” più volte le planimetrie, si decise per una grafia a bianco/nero disegnata a mano, perché i “retini trasferibili” non erano ancora entrati nel mercato: si usò il “tratteggigrafo” per le campiture formate da linee e la carta millimetrata tenuta sottolucido per le punteggiature ed altri simboli non lineari; il tutto lavorato sui “lucidi” contenenti il contorno delle previsioni che nell’insieme coprivano una superficie di 9 mq (3m x3m).

P. S.: ad un certo punto il mondo cambia radicalmente ed entrano in gioco i computer: cosa è cambiato nel campo dell’Urbanistica?

R. G.: l’irrompere delle tecnologie informatiche nel mio ufficio, aprì nuovi orizzonti che permisero di arricchire i nostri metodi di analisi e di progettazione; ci attraeva la possibilità di abbinare ai dati geometrici, di tipo fisico-geografico presenti nella cartografia tradizionale, i dati ricavati dagli archivi gestionali del Comune (anagrafe, tributi, licenze edilizie, ecc.) così da ottenere, attraverso il disegno

automatizzato, delle carte “tecniche” di grande interesse per i nostri studi e, più in generale, per la conoscenza e la gestione del territorio. L’obiettivo era la realizzazione di un Sistema Informatico Urbano che, ideato dal C.E.D. del Comune, venne da noi sperimentato in due settori del Centro Storico abbinando dei dati eterogenei: demografici, socio-economici, lo stato di degrado e l’uso degli edifici, le caratteristiche degli edifici, ecc.; l’abbinamento di questi dati consentì di costruire delle carte tematiche di sicuro interesse operativo. L’esperimento funzionò e successivamente venne concretamente applicato nella riforma delle norme di P.R.G. del centro storico, norme fondate sulla classificazione degli edifici: 6 classi distinte dall’epoca di costruzione, dalla tipologia edilizia e dalle trasformazioni subite nel tempo, per ognuna delle quali vennero stabilite la tipologia degli interventi edilizi ammissibili e le destinazioni d’uso consentite. I metodi adottati per le formazioni del S.I.U. e le sue applicazioni in campo urbanistico vennero presentati con successo in occasione di convegni specialistici nazionali (Genova 1983, Bologna 1984, Trieste 1989) ed internazionali (L’Aia 1985, Lisbona 1989, Tokyo 1989, Melbourne 1990).

.....



Ricordo di Luciano Salandin
(gentilmente scritto per ARCHITETTI NOTIZIE dal figlio, Ing. Piero)
Il 4 Settembre scorso si è spento a Dakar l’architetto Luciano Salandin, all’età di 86 anni. Cresciuto in una famiglia di notevole integrità intellettuale, durante la sua formazione accademica all’Università di Venezia, in un contesto di prim’ordine, ebbe l’occasione di conoscere Ernest Hemingway, dal quale fu senza dubbio affascinato. La coerenza intellettuale, soprattutto nell’architettura, è sempre stata una linea guida del suo pensiero e della sua professione. Fu presidente dell’Ordine per due mandati, dal 1982 al 1986, quando ancora credeva nella validità della politica come espressione della società civile; questo non gli impedì comunque di trascorrere la maggior parte della sua vita all’estero, al confine tra l’architetto e l’avventuriero, a volte anche in zone di guerra, sempre comunque attento ad osservare l’ambiente che lo circondava e a trarne un “insegnamento urbanistico”; negli ultimi anni amava ribadirmi che la progettazione urbanistica non poteva prescindere dal tessuto sociale che intendeva ospitare. Progressivamente, nonostante un timido tentativo di partecipare alla vita politica nazionale, si era allontanato da un’Italia in cui non si riconosceva più, e da 15 anni aveva preso la residenza in Senegal; costretto però in Italia da alcune incombenze personali, si interessava soprattutto di geopolitica e di fisica quantistica e solo a marzo era riuscito a tornare nella sua Africa in via definitiva; mi rammarica soprattutto che questo ultimo suo periodo sia stato così breve.

Ricordiamo che l’architetto Salandin, oltre ad essere stato Presidente per due mandati, 1982-84 e 1984-86, ricoprì la carica di Consigliere dal 1969 al 1971. Numero 70 del nostro Albo, dal 2012 risultava cancellato per sua espressa richiesta. Nel giugno del 2014, in Palazzo della Ragione, gli venne assegnato il prestigioso riconoscimento del “Timbro d’Oro” per i suoi 51 anni di iscrizione all’Ordine.

an3

architetti notizie

Periodico edito dal Consiglio dell'Ordine
degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e
Conservatori della Provincia di Padova

Iscrizione al ROC n. 21717

Aut. Trib. Padova n. 1697 del 19 maggio 2000

CONSIGLIO DELL'ORDINE

Presidente

Giovanna Osti

Vice Presidente

Roberto Meneghetti

Segretario

Stefania Friso

Tesoriere

Ranieri Zandarin

Consiglieri

Emma Biscossa,
Carlo Guglielmo Casarotto,
Gianluca De Cinti, Giorgio Galeazzo,
Maurizio Michelazzo,
Flavia Pastò, Francesca Pozzato,
Roberto Righetto, Alessandro Simioni,
Erika Tamiozzo, Tiziana Zangirolami.

Direttore Responsabile

Alessandro Zaffagnini

Comitato di Redazione

Giorgia Cesaro,
Giovanni Furlan,
Michele Gambato,
Massimo Matteo Gheno,
Pietro Leonardi,
Edoardo Narne,
Alessandra Rampazzo,
Paolo Simonetto

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE



Ordine degli Architetti
P. P. e C. della Provincia
di Padova

35131 Padova - Piazza G. Salvemini. 20

tel. 049 662340 - fax 049 654211

e-mail: architettipadova@awn.it

www.pd.archiworld.it

