

The background of the entire page is covered with abstract, expressive yellow brushstrokes of varying thickness and direction, creating a dynamic and artistic feel.

Giulia Pellegrini (a cura di)

**PATRIMONIO ARTISTICO
CULTURALE
PAESAGGISTICO**

In copertina:

*Ho fatto il mare giallo perché lo voglio fare di giallo. Perché mi piace il giallo.
E' così perché lo voglio fare così.*

Giulia T. (3 anni)

**PATRIMONIO ARTISTICO
CULTURALE
PAESAGGISTICO**

Atti della Giornata di Studi
Genova, 11 maggio 2015

a cura di Giulia Pellegrini

***Patrimonio artistico, culturale e paesaggistico: nutrimento per l'anima
La qualità del territorio per le generazioni future***

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015

Dipartimento di Scienze per l'Architettura D.S.A.

Scuola Politecnica dell'Università degli Studi di Genova

Responsabile Scientifico

Giulia Pellegrì

Organizing Committee

Michela Mazzucchelli, Michela Scaglione, Giulia Pellegrì

Comitato Scientifico

Enrica Bistagnino, Raffaella Fagnoni, Maria Linda Falcidieno, Patrizia Falzone, Giovanni Galli, Manuel Gausa Navarro, Adriana Ghersi, Adriano Magliocco, Michela Mazzucchelli, Giulia Pellegrì, Michela Scaglione.

Invited Talk

A.Toccolini, *Primo Coordinatore Laurea Magistrale Interateneo in Progettazione delle aree verdi e del paesaggio, Dipartimento di Scienze Agrarie e Ambientali - Produzione, Territorio, Agroenergia, DISAA, Università degli Studi di Milano*

M. Gausa Navarro, *Coordinatore del Corso di Dottorato in Architettura e Design, Dipartimento di Scienze per l'Architettura, D.S.A., Scuola Politecnica di Genova*

M. Devecchi, *Dipartimento di Scienze agrarie, Forestali e Alimentari, DISAFA, Università degli Studi di Torino. Presidente Osservatorio del Paesaggio per il Monferrato e l'Astigiano.*

M.I. Mantello, *Vice Presidente Associazione Italiana di Architettura e del Paesaggio AIAPP, Sezione Piemonte e Valle d'Aosta; Osservatorio del Paesaggio Alessandrino.*

Con il patrocinio di:

Scuola Politecnica di Genova, Dip. di Scienze per l'architettura D.S.A., Stradone Sant'Agostino, 37, Genova; **Ordine degli Architetti Paesaggisti Pianificatori Conservatori della Provincia di Genova**, **OAPPC**, Piazza S.Matteo, 18 Genova; **Fondazione dell'Ordine degli Architetti, P.P.C. della provincia di Genova, Centro Studi**, Piazza S.Matteo, 18 Genova; **Associazione Italiana di Architettura del Paesaggio, AIAPP**, Sezione Valle d'Aosta e Piemonte Associazione Italiana di Architettura del Paesaggio; **Provincia di Asti** ; **Associazione Orme su La Court**, Via Cocito,30 Castelnuovo Calcea, Asti



Presentazione

Un'occasione d'incontro

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura [...] di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme.

(G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568)

La Giornata di Studi nasce dalla volontà di condivisione, confronto, dibattito e diffusione di ricerche e pensiero che dalla Rappresentazione si apre a tutte le discipline che coinvolgono una certa responsabilità di approccio culturale, analisi, studio, valutazione, progetto, design, colore, dell'Ambiente uomo.

L'anno dell'Expo 2015, l'Italia si mette in gioco con una tematica che non può lasciare indifferenti, con l'interdisciplinarietà, la connessione, la globalità, la trasversalità progettuale, le risorse e i territori. Il Dipartimento di Scienze per l'Architettura entra nel circuito Expo patrocinando il Progetto Scuola Expo 2015 - Itinerario Università, proposto dal Parco Artistico Orme su La Court e di cui chi scrive è responsabile Scientifico.

Ecco allora l'esigenza di andare oltre il workshop di "Disegno" che si terrà nel Parco Artistico, e affrontare il tema della Rappresentazione e delle ricadute scientifiche di tutti quei settori disciplinari che coinvolgono l'ambiente che viviamo, guardiamo, immaginiamo, progettiamo con una giornata di Studi dedicata.

La scelta delle tematiche proposte t1-Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente; t2-Il Disegno per il paesaggio; t3- Progetto: visioni e pre-visioni; t4-I margini; t5-Riqualificazione del paesaggio rurale; t6-Riqualificazione del paesaggio agrario; t7- Le emergenze architettoniche: recupero, riqualificazione, progetto; t8- Il colore e l'ambiente; t9- Percezione e identità territoriale; t10- Patrimonio artistico - culturale - paesaggistico: arte, letteratura e ricadute progettuali; t11- Il Design per il Paesaggio, ha portato alla stesura di questi atti grazie alla partecipazione di docenti afferenti il Dipartimento di Scienze per l'Architettura della Scuola Politecnica di Genova, di studiosi ed esperti dei diversi settori scientifici disciplinari coinvolti e di dottorandi del Corso di Dottorato di Architettura e Design di Genova.

Ringrazio Michela Mazzucchelli, docente a contratto di Disegno del Paesaggio presso il Dipartimento D.S.A. e Michela Scaglione dottore di ricerca in Disegno, per il loro indispensabile impegno e apporto scientifico nel progetto, oltre a tutti i componenti del Comitato Scientifico.

Giulia Pellegrini

Indice

t1- Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente

7 - Rilevare per conoscere, Rappresentare per descrivere_ G. Pellegrini

17 - Il Rilievo delle piccole cose_ G. Guidano, C. Battini

27 - Strumenti per l'analisi paesaggistica. Il GIS nella valutazione dell'intervisibilità_ L. Volpin

t2- Il Disegno del Paesaggio

34 - Il disegno del paesaggio: segno e interpretazione iconica_ M.Mazzucchelli

47 - Disegnare dal vero: imparare, vedere, ragionare, esprimere_ L.Cogorno

56 - Giardino e mimesi della natura nell'architettura immaginifica_ M.E.Ruggiero

t3-Progetto: visioni e pre-visioni

63 - Il progetto - visioni e previsioni: 10 ± 1_ G.Galli

76 - I paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato: il Piano di Gestione come strumento per la governance del territorio_ M.C.Reggio

81 - La valutazione economica del paesaggio: aspetti metodologici e operativi_ P.Rosasco

t4- I Margini

94 - Riflessioni sull'evoluzione del significato di margine nei tessuti urbani: dalla città storica a quella contemporanea_ M.Scaglione

107 - Levanto ridefinisce i suoi margini_ P.Burlando

119- Margini reali e margini apparenti_ Rosanna Sperlinga

t5-.Riqualificazione del paesaggio rurale

123 - Paesaggio come "terroir" _A.Gherzi

131- Paesaggi rurali abbandonati e forme di rivitalizzazione_ G.Franco

144 - La nuova identità multifunzionale dei paesaggi rurali_ M.Pedaso

153 - Criteri e soluzioni progettuali per la mitigazione dei capannoni ad uso agricolo nel

paesaggio rurale_ P. Gullino, M. Devecchi, F.Larcher

t6-Riqualificazione del paesaggio agrario

164 - Il paesaggio agrario come infra/eco struttura territoriale_ M.Gausa

181 - Il disegno dell'agricoltura nel paesaggio_ S.Eriche

t7- Le emergenze architettoniche: recupero, riqualificazione, progetto

187 - Le emergenze architettoniche: recupero, riqualificazione, progetto_ A.Magliocco

t8- Il colore e l'ambiente

193 - Territorio e paesaggio: il colore come elemento di identità e qualità ambientale_ P.Falzone

203 - Il colore dell'architettura di terra: Shibam_ M.Corradi

216 - Colori della natura, colori nell'architettura: indagini archeometriche sul costruito_ D.Pittaluga

237 - Il colore e l'ambiente_ S.Pastorino

t9- Percezione e identità territoriale

244 - *Percezione e Identità Territoriale*_M.L.Falcidieno

250 - *Lettura e interpretazione dei valori naturali, culturali, storici del territorio*_M.I.Mantello

261 - *Percezione, Identità, Memoria*_G.Giallocosta

267 - *Tre visioni "animate" di Napoli. Tra stereotipi ed empatia*_A.Castellano

278 - *Psico-antropologia del paesaggio*_A.Bertirotti

283 - *Territorio, identità, brand. Dalla cultura pop alla reputazione delle nazioni*_E.Angella

289 - *Il grande palcoscenico. Per una lettura del paesaggio attraverso i codici del linguaggio teatrale*_F.Fassone

t10- Patrimonio artistico - culturale - paesaggistico: arte, letteratura e ricadute progettuali

293- *Oltre l'abbandono. Azioni con-temporanee*_R.Fagnoni

310 - *Parco artistico Orme su La Court: l'arte tra i filari delle vigne come progetto di valorizzazione del paesaggio culturale*_L.Botto, A.Buzio

t11- Il Design per il Paesaggio

318 - *Quando la rappresentazione è design per il paesaggio?*_E.Bistagnino

325 - *Il Design per il Paesaggio*_D. Repetto, L. Toppino ,C. Catena

330 - *C'era una volta il paesaggio*_C.Olivastri

Rilevare per conoscere, rappresentare per descrivere

Giulia Pellegrini

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Vedo la città come un grande corpo che respira, un corpo in crescita, in trasformazione, e mi interessa coglierne i segni, osservarne la forma, come un medico che indaga le modificazioni del corpo umano. Cerco in continuazione nuovi punti di vista, come se la città fosse un labirinto e lo sguardo cercasse un punto di penetrazione.

(G.Basilico, Milano 2003)

Introduzione

Disegnare la città non è solo rappresentare graficamente la lettura di ciò che ci circonda tramite segni e immagini, è un atto di conoscenza che deriva dal Rilevamento, inteso come accurata metodologia di analisi, osservazione, interpretazione ; un processo di astrazione analitica selettiva e di sintesi finalizzata alla scelta del segno e dell'ordine gerarchico degli elementi da rappresentare, in funzione dei luoghi e dello scopo della rappresentazione. L'acquisizione delle basi della disciplina della rappresentazione dovrebbe affrontare un percorso di approfondimento, non previsto in questa sede, delle diverse fasi storiche della rappresentazione della percezione della città, dal vedutismo, con la visualità artefatta della realtà abbracciando sguardi a 180 gradi , ai taccuini, passando per le tecniche infografiche , la realtà virtuale fino all'attuale tecnica della realtà aumentata. Pur nella consapevolezza che il disegno non subisce innovazione, ci si pone il quesito di come il disegno, nella sua immutabilità, ha subito, subisce e continuerà a subire l'evoluzione delle tecnologie grafiche che lo assistono. Con la fine del medioevo informatico e l'avvento del world wide web, la comunicazione digitale non ha cambiato i capisaldi e lo scopo del disegno, ma ha inevitabilmente posto in essere la questione della gestione grafica dei dati, della finalità dei sistemi infografici digitali nella rappresentazione dell'Ambiente (realtà relazionale), del Paesaggio (realtà percepita) e dell'Architettura (realtà oggettiva).

Il dibattito architettonico nazionale ed internazionale affronta tematiche che, principalmente, vertono sull'ambiente, sul recupero, sulla conservazione e riqualificazione del patrimonio esistente, in un'era della dinamicità dove, sempre più frequentemente, lo scenario tradizionalmente progettato in funzione di un punto di vista privilegiato, si frantuma , il limite urbano si sposta, si perde il senso del margine. La memoria visiva si confronta con la proiezione di una città diversa, dove il casuale, l'insolito, l'ibrido, l'incongruo rischiano di diventare qualità estetiche, diffondendo un nuovo vocabolario paesaggistico e architettonico. A questo punto diventa fondamentale una capacità critica di lettura di quei segni che incidono sulle trasformazioni del territorio e del paesaggio, del giusto ed equilibrato rapporto tra composizione architettonica, ambiente e linguaggio. Due sono i punti fondamentali che, a mio avviso, devono essere presi in considerazione nel momento in cui si affrontano attività di

studio, analisi e valutazione del progetto nel territorio: le responsabilità socio-culturali del progetto e il linguaggio come rappresentazione del rapporto tra nuovo e antico.



Figg.1/2 G.Basilico, *Scattered City*, 4 marzo-30 aprile 2005. Buenos Aires 2001; Barcellona, 2004.

Il progetto viene letto nella sua duplice valenza di integrazione - valorizzazione e nuovi contenuti- rielaborazione della consolidata struttura storica all'interno della stratificazione della città. Proprio per questo andrebbero esplorati i principi della semiotica applicata alla città e all'architettura, la valutazione del rapporto tra nuovo e antico e la lettura della morfologia dei luoghi affrontati con un senso critico applicato alle esperienze durante i sopralluoghi, che pone in evidenza l'aspetto identitario dei luoghi.

Dal Genius loci parte la necessità di una capacità di leggere le diverse caratteristiche che contraddistinguono i linguaggi come rappresentazione e comunicazione delle diverse tipologie insediative, a partire dall'architettura vernacolare fino a quella di contrasto, senza perdere di vista l'aspetto percettivo del contesto. Si avverte la difficoltà di individuare la possibilità concreta di pensare al progetto come ad una serie di azioni limitate nel tempo e nel luogo, capaci di innescare trasformazioni successive, piuttosto che pretendere di individuare un sistema generale di riferimento da cui arrivare a definire regole e obiettivi delle singole azioni. I caratteri specifici del contesto sono gli elementi che lo costituiscono, le architetture che lo antropizzano e l'intreccio tra opere dell'uomo ed elementi naturali.¹

Metodologia

La rappresentazione del Territorio e dell'Ambiente ,” il disegno della città”, vengono affrontate tramite la traduzione grafica di un percorso di analisi cronologica, strutturale e visivo/percettiva. La difficoltà della rappresentazione dell'ambiente , definito dalle relazioni che un soggetto ha con una parte del paesaggio, i cui elementi sono interessati in tali relazioni, è proprio dato dal fatto che l'ambiente è un'entità relazionale, dipendente dal soggetto cui è riferita. Vengono analizzate le potenzialità grafiche ed espressive del disegno a mano libera rapportate alle trasposizioni digitali dei dati raccolti durante le fasi analitiche dei luoghi. Dall'analogico al digitale: impiego di elaborazioni per la modellazione tridimensionale nell'analisi territoriale e di inserimento ambientale ,tramite l'approfondimento dell'ausilio del calcolo e dell'elaborazione automatica dei dati per il rilievo e la progettazione ambientale².

¹G.Pellegrini, *Urban responsibility of the project. Studies and analysis about the conception of regulation of the new one in the historical urban context: observations and comparisons among congruous and incongruous, project and language*, 12th International Seminar of Forum UNESCO - University and HeritageTheme: "Historic Urban Landscapes. A new concept? A new category of World Heritage Sites?" Hanoi Architectural University - Hanoi - Vietnam. 5 – 10 April 2009.

² G.Pellegrini, *Il disegno della città: dall'analogico al digitale*, V Congreso Internacional de Expresión Gráfica XI congreso nacional de profesores de expresión gráfica en ingeniería, arquitectura y áreas afines, egrafía 2014, Rosario, Argentina 1, 2 y 3 de octubre de 2014.



Fig.3 Schema sintetico delle fasi di Rilevamento Urbano e Ambientale nell'Ambito della Convenzione di Ricerca: IL CENTRO ANTICO DI ALBENGA Analisi, rilievi e schedature finalizzate al Recupero e alla Salvaguardia dei Valori Cromatici, 2012-2013.

Il "rilevare" tratta un sistema complesso di fattori di diversa natura che interagiscono tra loro, e contribuiscono alla formazione finale dell'oggetto di studio: il territorio e l'ambiente. L'obiettivo è raggiungere una specifica preparazione di descrizione, anche attraverso i fotogrammi e loro elaborazioni digitali ed informatiche, delle architetture e degli ambienti urbani e territoriali, con l'obiettivo di approfondire le tematiche connesse alla lettura, comprensione e rappresentazione dello spazio urbano e del territorio finalizzato alla progettazione, conservazione, restauro e recupero. Gli strumenti tecnici di cui disponiamo cad-gis, ipertesti, sistemi topografici complessi finalizzati ad una descrizione stratificata dei luoghi che si prenda carico di tutti i fattori di complicazione ed indeterminazione che possono trovare una forma espressiva e comunicativa densa oltre all'operazione di individuazione e scelta dei livelli di analisi, delle scale, delle forme del disegno di paesaggio è, di per sé, il primo passo di una operazione critica che ha portato ad una moltiplicazione dei punti di vista per la realizzazione di elaborati grafici comunicativi attinenti alle peculiarità dei luoghi. Sistemi complessi ed articolati in grado di incorporare, motivatamente, tipi, forme e codici plurimi adattandoli all'evoluzione del territorio e puntando ad individuarne regole generative e di trasformazione che contribuiscano a svolgere un compito descrittivo fondamentale come premessa strutturata al progetto di valutazione e pianificazione del territorio³.

³ G. Pellegrini, *Sistemi infografici di rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente. Un'esperienza didattica*, Graphic Sector, Genova, 2009.

Ritengo che la didattica sia un privilegio, in quanto una delle più grandi opportunità di conoscenza più per i docenti che per gli studenti. Le esperienze didattiche, unite alla ricerca e alle ricadute pratiche si attuano sperimentando le diverse tecniche di rappresentazione attraverso rilievi, osservazioni dirette, letture e manipolazioni di immagini, di cartografie, di fotografie; tutto ciò grazie agli strumenti tecnici, interpretativi e storiografici per la lettura del disegno urbano, evidenziando come, nel corso dei secoli, esigenze e finalità diverse abbiano generato prodotti iconografici differenti.

Nell'ambito del corso di Rappresentazione dell'Ambiente e del Territorio, presso il Dipartimento Dicca della Scuola Politecnica di Genova, l'analisi parte da un tema centrale articolato per sottotemi tutti centrati sulla questione della rappresentazione urbana e territoriale in età moderna e contemporanea, con particolare attenzione ai linguaggi figurativi contemporanei, strutturandosi secondo diversi livelli di conoscenza: Cenni storici sui fondamenti tecnici ed espressivi; Introduzione alla fotogrammetria e alle tecniche fotografiche di presa in funzione dei percorsi di avvicinamento dei luoghi oggetto di studio (principi generali, il rilievo aerofotogrammetrico, la restituzione fotogrammetrica, fotointerpretazione, ortofotocarte, foto satellitari); Sopralluoghi legati al tema di indagine del corso attraverso percorsi via terra e via mare; Esercitazioni individuali pratiche con postazioni al computer per l'approfondimento delle sperimentazioni di differenti tecniche di rappresentazione; Elaborazioni fotografiche e simulazione grafica digitale.

Ma come rilevare e/o rappresentare un'entità relazionale: l'Ambiente?

Si pone come base la conoscenza teorica e applicativa della rappresentazione dello spazio in quanto contesto del sistema ambiente e la capacità di ricorrere al disegno come strumento di interpretazione e indagine delle leggi che governano la struttura formale degli elementi territoriali e dei fattori ambientali, affrontando i metodi e gli strumenti per il rilievo e l'analisi del contesto ambientale, il rapporto tra ambiente naturale e ambiente costruito, la cartografia di riferimento, il rilievo dei dati qualitativi e quantitativi dei settori urbani, i sistemi di codificazione, la lettura critica del tessuto edilizio di centro urbano (formazione e fasi successive di crescita), la lettura dell'assetto vegetazionale, la catalogazione dei dati e la compilazione di schede tecnico-descrittive di sintesi.

Il *progetto del rilievo* comprende l'analisi preventiva del sito, la progettazione del rilievo e la scelta delle metodiche di rilevamento e di registrazione dei dati metrici, la preparazione delle diverse fasi successive alla suddivisione omogenea del territorio preso in esame, l'esecuzione di eidotipi tramite il proporzionamento del disegno dal vero.

a. *Rilievo geometrico-volumetrico*: individuazione a vista tramite sopralluoghi puntuali e completi della consistenza geometrica del manufatto - pieni e vuoti - e principali elementi architettonici e costruttivi.

b. *Rilievo metrico*: fase di prelievo diretto e indiretto delle misure · Raddrizzamento geometrico; Raddrizzamento per punti bidimensionali o tridimensionali; Mosaicatura delle immagini

c. *Rilievo architettonico* piante, coperture, sezioni e prospetti, con le relative caratterizzazioni rese anche grazie alla redazione di un abaco dei materiali.

Il *Rilievo della planimetria urbana*, individua le poligoni di dettaglio sulla base di una rete di inquadramento della Cartografia Tecnica Comunale (in scala 1:2000 e 1:500) con caratteristiche di stabilità e accessibilità che li rendono idonei per i rilievi locali, di aggiornamento della cartografia o di supporto ad interventi progettuali; dove sono individuate le reti di raffittimento planimetriche ed altimetriche tramite la definizione di vertici e caposaldi, rispettivamente di coordinate planimetriche e di quota note restituite secondo convenzioni grafiche correnti e rappresentazione in scale idonee allo scopo della restituzione grafica dei dati metrico-geometrici.

Il Rilievo dei fronti urbani oltre agli eidotipi prevede sempre un progetto più accurato di definizione e di presa delle misure, tramite rilievo diretto e strumentale *dal generale al dettaglio*⁴.

Per la *rappresentazione grafica*, oltre a seguire in generale le convenzioni grafiche correnti e la normativa UNI 7310-74 per il rilievo di agglomerati urbani, abachi e codici grafici urbani si pone particolare attenzione alla trasposizione grafica dei quattro argomenti riassuntivi del percorso di conoscenza e di descrizione grafica: Inquadramento territoriale e Analisi visivo-percettiva⁵, Evoluzione storico-urbanistica (studio delle trasformazioni storiche/comparazione storica-attuale); Il rilievo urbano e Studio 3d dell'ambito con individuazione degli elementi e degli edifici nodali; Analisi valutativo-qualitativa (SWOT).



Fig.4 La Strada a mare. Genova Carignano. Analisi Visivo-percettiva. Corso di Rappresentazione dell'Ambiente e del Territorio, Dip.DICCA, Scuola Politecnica di Genova. a.a.2012-2013

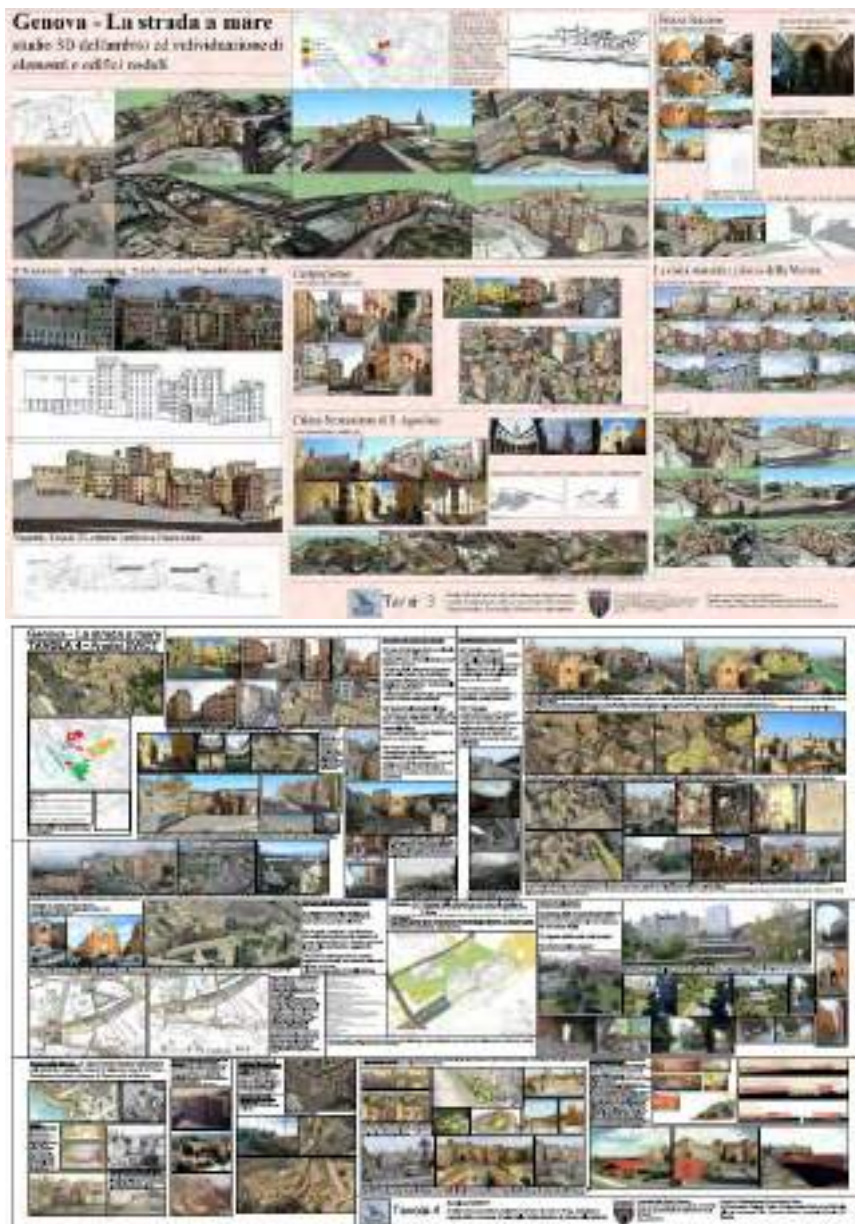
⁴ G. Pellegrini Un rilievo urbano ambientale per il progetto di recupero della città storica: il tessuto di Villa di Sampierdarena a Genova. pag.1-14 in *Disegnare con N°1*, Marzo 2008

⁵ Analisi percettivo-visiva: Caratteri percettivi sociali e culturali; Caratteri preminenti: valore, emergenze visive, punti di squilibrio; Piani visivi: n. Piani visivi, aperture, punti panoramici; aree e percorsi panoramici, varietà quadri visivi, aperture visive, ostacoli visivi - Analisi cronologica: cronologia e stratificazione degli eventi e degli interventi; rilievo delle tracce evolutive; individuazione sovrapposizione e permanenza: lo studio e l'analisi delle situazioni date da azioni che incidono o meno sulla permanenza di risorse sul territorio: reversibilità, permanenze sia a livello delle aree agricole, rurali e di costa che delle zone di inurbamento, grandi attrezzature e infrastrutture, con l'individuazione dell'uso del suolo e delle aree soggette a pressione - Analisi strutturale: messa punto degli strumenti di indagine finalizzati ad individuare e confrontare lo stato di fatto relativamente ai sistemi naturali e antropici.



Figg.5/6 Evoluzione storico-urbanistica, Inquadramento territoriale e Analisi visivo percettiva , rilevamento delle valenze cromatiche d'ambito. Corso di Rappresentazione dell'Ambiente e del Territorio, Dipartimento DICCA, Scuola Politecnica di Genova.a.a.2012-2013.

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA



Figg.7/8 Studio 3d e Analisi SWOT, Rappresentazione Ambiente e Territorio Dip. Dicca, 2012-2013



Fig.9/10- Analisi visiva percettiva di percorrenza e comparazione storico-attuale dei principali punti di vista. Corso di Rappresentazione dell'Ambiente e del Territorio, Dip.DICCA, Scuola Politecnica di Genova. A.a.2012-2013

Nell'ambito del progetto di ricerca di Ateneo 2013, *La rappresentazione della città: le convenzioni grafiche dall'analogico al digitale* sulla base di una più ampia ricerca generale dei temi citati, si è posto in essere lo studio di una porzione del Centro Storico di Genova aggiornando le tavole del Rilievo del Centro Storico di Genova, a cura del Prof. L. Vagnetti, Istituto di Rappresentazione dell'Università di Genova, del 1972 tramite il disegno digitale 2d e 3d.



Fig.11/12 Elaborati grafici nell'ambito del Corso di Fondamenti di Informatica per la Progettazione, Dipartimento D.S.A, Scuola Politecnica di Genova. Docenti: G.Pellegrini e A.Vian, a.a. 2013-2014.

che ha previsto: aggiornamento dei dati metrici e geometrici tramite rilievo strumentale indiretto; Comparazione delle tecniche grafiche: tematismi, rappresentazione degli elementi tecnici, tecnologici, materici; Studio e rappresentazione tridimensionale degli spazi urbani tramite comparazione di elaborati grafici storici e attuali, Trasposizione grafica digitale. L'analisi, l'applicazione, l'integrazione, il confronto delle diverse tecniche di rappresentazione grafica comporta l'esigenza di effettuare studi ed analisi a partire dagli elaborati grafici storici integrando i risultati con le linee di ricerca in atto: ricerca documentaria; censimento del patrimonio grafico esistente di riferimento; analisi e catalogazione tipologica delle rappresentazioni grafiche.



E.Andreani, Il mercato del Pesce di Genova, Analisi Ambientale e Intenzione Progettuale. Tesi di laurea in Architettura, Dipartimento di Scienze per l'Architettura. a.a. 2013-2014. Relatore.G.Pellegrì.

Conclusioni

Le tematiche affrontate e gli esempi riportati vogliono porre l'attenzione sulle potenzialità di sintesi dei dati che si materializzano nell'atto del raccontare e descrivere tramite il disegno, un linguaggio universale, comunicativo che da allografo si trasforma in autografo nel momento in cui è chiara e definita la finalità della rappresentazione.

Solo un approccio di profonda conoscenza dei luoghi e di continuo aggiornamento dei nostri saperi in merito, di traduzione e comprensione dei segni, ci permette di trascrivere, con estrema sintesi, le caratteristiche che determinano un progetto grafico finalizzato alla descrizione di uno stato di fatto, di una trasformazione, non solo a livello di progetto, ma anche di intenzione progettuale, di un ambito "noto".

Bibliografia

- P. Costantini, *Spazi aperti della città diffusa*, in "Casabella", n. 597-98, Milano: Electa Periodici, 1993
- R. De Rubertis, *Percezione e comunicazione visiva dell'architettura* Officina, Roma 2001
- G. Cento, *Rilievo edilizio architettonico*, Genova, 1979
- M. Docci, D. Maestri, *Il rilevamento architettonico. Storia, metodi e disegno*, Laterza, Bari, 1984.
- G. Carbonara, *Restauro dei monumenti. Guida agli elaborati grafici*, Roma 1985.
- P. Marconi, *Manuale del Recupero del Comune di Roma*, ed. Dei, Roma, 1989
- M. Dacci, F. Mirri, *La redazione grafica del progetto architettonico. Repertorio di disegni esecutivi per l'edilizia*, Ed. Carocci-Roma 1989
- L. Marino, *Il rilievo per il restauro*, HOEPLI, Milano, 1990
- AA.W., *Architettura Rilevata. Didattica del rilievo per l'architetto*, Bozzi ed., Genova, 1992.
- M. Docci, R. Migliari, *Scienza della rappresentazione. Fondamenti e applicazioni della geometria descrittiva*, NIS, Roma 1992.
- P. Falzone, *La rappresentazione dello spazio strutturato*. in "Atti del XII Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della Rappresentazione nelle Facoltà di Architettura e Ingegneria", 1991 Lerici, Ed. a cura dell'Istituto di Rappresentazione Architettonica, Fac. di Architettura di Genova, 1992
- M. Docci, D. Maestri, *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, ed. Laterza, Bari 1993.
- L. Sacchi, *L'idea di rappresentazione*, Kappa, Roma 1994;
- M. Docci, D. Maestri, *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Laterza, Roma-Bari, 1994
- R. De Rubertis, *Il disegno dell'Architettura*, NIS, Roma 1994;
- L. Sacchi, *L'idea di rappresentazione*, Kappa, Roma 1994;
- M. Unali, *Il disegno per il progetto dell'architettura*, Kappa, Roma 1996;

Il rilievo delle piccole cose

Guido Guidano – Carlo Battini

Dipartimento di Ingegneria Civile, Chimica e Ambientale, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

L'Italia, a livello internazionale, è notoriamente riconosciuta come il paese più ricco di beni culturali in assoluto; sia per quantità sia per qualità. Il Colosseo, Piazza dei Miracoli e Piazza San Marco sono ben famosi in Italia e all'estero e sono visitati da milioni di turisti provenienti da tutto il mondo. Ma l'Italia è ricca anche di tanti piccoli manufatti scarsamente noti ai più e per questo trascurati da chi ne dovrebbe tutelare la manutenzione e curarne la valorizzazione. Questo è il caso di due piccoli manufatti, recentemente oggetto di sperimentazione di nuove metodologie operative di rilievo da parte del Laboratorio di rilievo del nostro dipartimento: il Chiosco pompeiano a Chiavari ed il Lavatoio di via dei Molini a Genova Nervi. Questi sono completamente dissimili tra loro ma, comunque, importanti sia dal punto di vista storico – artistico l'uno, sia per il suo valore socio – culturale l'altro.

Il Chiosco pompeiano a Chiavari

Guido Guidano

Nell'architettura tarda dell'Oriente islamico il chiosco (belvedere) viene definito come un padiglione destinato a luogo di riposo, collocato generalmente in luoghi freschi come i giardini.

Il Chiosco, situato nel Parco botanico di Villa Rocca in una zona di passaggio tra il nuovo parco e l'antico bosco del convento di San Francesco ed incorniciato a nord da una quinta di lecci, è una piccola costruzione progettata dall'ingegnere Domingo Talbò ed impreziosito da delicate decorazioni, ispirate allo stile pompeiano, dal pittore milanese Francesco Malerba. Dalla sua posizione privilegiata la vista spazia su piazza Matteotti, sul corso Garibaldi e su un piccolo scorcio di mare. La pianta è simmetrica e di forma trapezoidale avente andamento concavo nella parte rivolta a sud. Al chiosco, rialzato rispetto al piano di calpestio della porzione di giardino circostante, si accede tramite tre rampe poste in maniera simmetrica (di cui una centrale) costruite in blocchi di cemento armato; in corrispondenza delle due scale laterali si trovano due frontini con le rispettive trabeazioni sormontate da timpani. La pavimentazione del Chiosco è rivestita in mosaico. Modanature decorate scorrono lungo quasi tutto il perimetro rialzato. Le due ringhiere gemelle in ferro battuto hanno andamento curvo e delimitano l'area centrale a cielo aperto del Chiosco. La copertura in tegole romane è sorretta da sei colonne doriche a fusto liscio, da due pilastri ed un muro che si apre a ventaglio, per proteggere e chiudere la parte nord nella costruzione.

Viste le limitate dimensioni del manufatto, si sono volute sperimentare su di esso metodologie di rilevamento diverse, ma facilmente integrabili tra loro. Si è così provveduto a rilevare il Chiosco più volte, utilizzando in un primo momento il rilievo diretto, quindi, in rapida

successione, la fotogrammetria digitale, il rilievo laser scanner e topografico; confrontando, successivamente, tempi, precisione metrica, costi e benefici tra i vari metodi applicati.

Date le diverse tipologie di strumentazione che oggi offre il mercato, si è condotto uno studio che permettesse di porre a confronto, sotto diversi aspetti, il tradizionale con i progressi della tecnologia. Il metodo del *rilevamento diretto* è stato scelto perchè indispensabile per avere un contatto iniziale e diretto con il Chiosco pompeiano. Per la sua esecuzione sono stati adottati i tradizionali strumenti come il filo a piombo, la rotella metrica, il flessometro e tutti gli altri strumenti necessari all'uso. Il *rilevamento fotogrammetrico* è una tecnologia particolare che permette di ottenere informazioni affidabili di oggetti fisici mediante processi d'interpretazione di immagini fotografiche. Uno dei maggiori ostacoli che fino a poco tempo fa non ne ha permesso il pieno utilizzo è stato sicuramente l'elevato costo delle attrezzature necessarie alla fotogrammetria.

L'avanzare della tecnologia ha permesso ormai l'uso comune di questa tipologia di rilievo, oltre che in cartografia anche nell'ambito architettonico, ed è proprio questo il motivo principale per il quale esso è stato adottato.

Il *rilevamento laser scanner 3D*, costituisce, oggi, la metodologia più precisa per il rilievo di un'architettura, soprattutto se particolarmente complessa, grazie all'elevata velocità di acquisizione e alla notevole quantità d'informazioni raccolte. Esso quindi è stato una tappa indispensabile per verificare il progresso che la tecnologia ha fatto, sia per l'acquisizione sia per la restituzione ed elaborazione dei dati.

Il principio, su cui si basa il *rilevamento topografico* di tipo tradizionale, consiste nella rilevazione esatta della posizione di una serie di punti sulla superficie terrestre a partire da alcuni punti noti effettuando misure di angoli e di distanze ed eseguendo calcoli basati sulle regole della trigonometria (triangolazione). Nel caso specifico è stato adottato l'uso di una stazione totale, uno strumento che consente la misura elettronica di angoli e distanze, combinando le funzioni di un teodolite con quelle di un distanziometro; esso ha svolto la funzione d'integrazione con le altre tipologie di rilevamento architettonico.

Eseguiti i rilievi con i metodi descritti si sono confrontati tra loro i vari risultati.

È apparso subito evidente che il rilievo diretto occupa un tempo decisamente maggiore per la elaborazione degli eidotipi, il progetto di prelevamento misure e la misurazione con strumenti che non possono permettere una eccessiva precisione; gli altri metodi hanno bisogno di tempi decisamente minori e garantiscono precisioni che si aggirano a meno di un millimetro.

I rilievi strumentali necessitano, però di un maggior tempo per la elaborazione dei dati che, per il rilievo diretto, è praticamente inesistente.

Per quanto riguarda i costi il rilievo diretto è quello che permette una maggiore economicità dato che non richiede l'ausilio di attrezzature particolarmente costose.

Ponendo quindi una scala da 1 a 3 in base alle difficoltà incontrate si è elaborata la seguente tabella:

	Laser scanner	Topografico	Diretto	Fotogrammetrico	Integrato
Tempi orari	1	2*	3	1	1
Costi	3	3	1	2	3
Elaborazione dati	3	2	1	2	3
Precisione metrica	1	1	2	2	1
Elaborazione finale	2	2	2	2	2
TOTALE	10	10	11	9	10

(*il rilievo di tipo topografico necessita, evidentemente, di un supporto di rilievo diretto maggiore degli altri metodi che fanno ausilio di altre strumentazioni)

Appare evidente che un rilievo integrato, ossia un rilievo dove sono presenti tutti e quattro i metodi confrontati, garantisce il miglior risultato possibile come è altrettanto evidente che il rilievo diretto, che impegna più tempo, sia per la corretta elaborazione degli eidotipi sia per le operazioni di misurazione, è decisamente più economico e necessita di tempi per l'elaborazione dati praticamente nullo. Personalmente mi appassiona di più un rilievo di tipo tradizionale, dove è necessario avere un contatto fisico diretto e stretto con l'edificio sino a sentirlo fra le mani, fino a possederlo veramente, fino a capirlo nel suo intimo, mentre la fredda ripresa strumentale mi permette solo di elaborare, a tavolino, file digitali esatti fino al millimetro da restituire in fredde e false realtà virtuali. Nelle Facoltà di Architettura e di Ingegneria della maggior parte degli Atenei italiani si continua ad insegnare il rilievo in maniera tradizionale, seppur con maggior attenzione agli aspetti storici, morfologici e costruttivi dell'architettura storica; i dati geometrici sono suffragati da una misurazione più attenta pur se ancora legata alla scala di rappresentazione del rilievo stesso.

Tuttavia i nuovi *software* commerciali che si affacciano sul mercato ed i loro continui, rapidi aggiornamenti, portano al superamento del concetto stesso di scala e con i vari CAD si disegna praticamente in scala 1:1; i programmi di *rendering*, e la possibilità di creare modelli 3D spingono gli operatori verso la realizzazione di realtà virtuali.

La rapida diffusione dei personal computer, via via sempre più piccoli e potenti ed a prezzi sempre più accessibili al grande pubblico, studenti compresi, ha preso rapidamente il sopravvento e nuovi software suppliscono alle obsolete e costose attrezzature per la fotogrammetria analogica.

I programmi di raddrizzamento fotografico e la possibilità di applicare le fotografie agli elaborati CAD tramite la fotomosaicatura hanno fatto compiere passi da gigante soprattutto nel campo della rappresentazione del rilievo.

Il recente avvento ed utilizzo degli *scanner laser* ha ulteriormente rivoluzionato il mondo del rilievo. La velocità nell'acquisizione dei dati, la sovrabbondanza, ma anche la precisione di misurazione dei milioni di punti che costituiscono le così dette "*point cloud*" hanno conquistato anche i più conservatori tra i rilevatori.

Nessuno mette ora in discussione l'enorme valore che tale tecnologia ha assunto per chi vuol occuparsi, ad alto livello, di rilievo non solo architettonico, ma del rilievo inteso nella sua più ampia accezione. Purtroppo l'affannosa rincorsa, che ci vede più partecipanti che non protagonisti, verso le più raffinate tecnologie digitali sia di rappresentazione sia nell'uso (o abuso?) delle tecnologie laser scanner nel rilievo architettonico, ci ha fatto perdere di vista le vere finalità alle quali deve tendere la nostra disciplina, ma, soprattutto, ci ha fatto dimenticare le nostre radici.

Dobbiamo ripartire dai maestri e ripercorrere, approfondendole, strade che, con troppa fretta, abbiamo abbandonato; solo così, senza partecipare a corse, cui siamo estranei, sapremo ritrovare argomenti nuovi per le nostre ricerche e per il rilancio della nostra didattica.

Le esperienze acquisite, in questi ultimi decenni, ci hanno permesso di effettuare una prima, sia pur parziale, valutazione sulle varie metodologie utilizzate; è evidente che l'utilizzo in contemporanea dei vari metodi di rilievo può condurre ad una maggior precisione ed a una pressoché totale eliminazione dei possibili errori; ma ciò che deve essere valutato è il rapporto tempi, costi e benefici anche in relazione agli elaborati grafici che reputiamo necessari per una corretta conoscenza dell'oggetto in esame.

Alla luce delle esperienze acquisite, pur non contestando la validità delle metodologie sperimentate, reputiamo che il rilievo diretto, sia pur integrato da altri dati ottenuti strumentalmente o fotogrammetricamente, è ancora lo strumento che ci permette un maggior

grado di approfondimento della conoscenza perchè, esistendo una pluralità di modi di intendere e di eseguire il rilievo, questo va considerato, anche se a scapito di qualche millimetro di precisione, come rapporto diretto tra opera da rilevare e rilevatore, visto in relazione tra rilevamento, scienza strumentale, disegno e critica architettonica. Certo le recenti ricerche, gli ultimi studi eseguiti e le nuove possibilità offerte dalle nuove tecnologie permettono oggi una perfezione nelle riprese e nelle restituzioni (fino a qualche anno fa nemmeno immaginabili), fanno sì che si possa rivendicare quel ruolo che molti ancora non vogliono riconoscere all'area del disegno.

Pur tuttavia spaventa questa rincorsa verso il sempre più esatto, più realistico, più vero del vero, questo cercare di dimostrare che i nostri rilievi contengono o possono contenere un numero sempre maggiore di informazioni, tali da poterli considerare già quasi progetti per un qualsivoglia intervento. Non si rinnega qui la necessità, per i docenti della Rappresentazione di proseguire con la sperimentazione scientifica e che questa non debba essere solo finalizzata alla ricerca, ma anche applicata in operazioni di tipo professionale.

Se le attrezzature e le conseguenti nuove metodologie operative, che le moderne tecnologie ci mettono a disposizione, ci permettono di affinare sempre più i nostri rilievi e le nostre capacità, ben vengano! Ma se questo da un lato affascina, dall'altro lascia perplessi; quando si sente affermare che i rilievi devono essere talmente "scientifici" da renderli "verificabili", come qualunque altro esperimento scientifico di laboratorio.

Ci si chiede se è effettivamente questo cui deve tendere veramente il nostro lavoro o se c'è ancora spazio per una visione più umana, meno rigida del rilievo. Ho partecipato e partecipo ancora a questa corsa, cercando di adeguarmi ai tempi e di migliorare, sia dal punto di vista della ricerca sia da quello della didattica, il prodotto rilievo. Ho condiviso e condivido la volontà dell'area della Rappresentazione di affermarne i principi e ne ho sottoscritto tutti i documenti prodotti, relativi al rilievo.

Ciò non di meno questa serietà, questo rigore nell'affrontare lo studio di un qualunque manufatto edilizio mi lascia perplesso, perchè temo che tutto questo rincorrere la perfezione possa un po' raffreddare quello entusiasmo che provavo solo qualche anno fa, nell'eseguire o nel far eseguire un rilievo, a prescindere dall'uso che di esso se ne poteva fare o dalla complessità e dalla qualità architettonica dell'oggetto rilevato.

Temo di non provare più, parafrasando il titolo di una lezione del professor Gaspare de Fiore¹, il piacere di rilevare.

Quel piacere che si prova quando, davanti, dentro o attorno ad un edificio, armati solo di carta e matita e di qualche semplice strumento di misurazione, ci prepariamo a conoscerne, attraverso il rilievo, la sua più intima essenza. Ad avere quell'"intimo colloquio" che si deve instaurare tra il rilevatore e quegli spazi ancora sconosciuti, ma pronti a rivelarsi a noi in maniera piena ed assoluta, solo se riusciamo ad entrare in sintonia con essi. Il piacere che si prova a toccare con mano quei muri fino a percepirne la solidità, la consistenza, la storia.

Il piacere di vedere, annusare, ascoltare e toccare, di capire, di conoscere a fondo l'edificio che stiamo esaminando e di constatare che anche i nostri appunti, i nostri schizzi si arricchiscono sempre più di segni, di note, di colori al procedere della nostra conoscenza.

¹ G. de Fiore, "Il piacere la felicità di disegnare", titolo di una delle numerose lezioni-conferenze tenute dal Prof. De Fiore presso le Facoltà di Architettura e Ingegneria d'Italia.



Fig. 1 Chiavari, Chiosco pompeiano: nuvola di punti colorata con sovrapposizione delle fotografie²

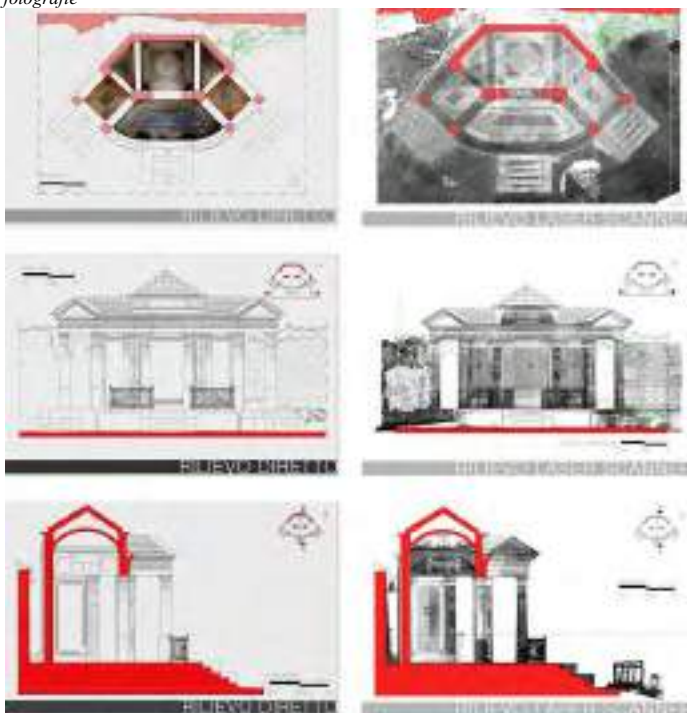


Fig. 2 Chiavari, Chiosco Pompeiano: confronto tra gli elaborati prodotti con il rilievo diretto e quelli con il rilievo laser scanner.

² I disegni che illustrano il testo sono tratti dalla tesi di laurea, in *Ingegneria edile-Architettura*, "Il rilievo architettonico: confronto di metodologie" della studentessa Katarina Vilic, relatori G. Guidano, C. Battini

Il Lavatoio di via dei Molini a Genova Nervi

Carlo Battini

Il territorio e la città sono spesso rappresentati da linee e punti che identificano le arterie stradali e le “emergenze” artistiche-architettoniche di maggior pregio. Elementi che rappresentano lo sviluppo socio culturale che hanno permesso, ad una determinata zona geografica, di creare un tessuto urbano dove si sviluppano relazioni tra i residenti. Affianco a queste “emergenze”, esistono però altri sistemi e strutture, spesso dimenticati o non studiati, che rappresentano i primi segni del processo di antropizzazione che trasformano il territorio e lo rendono abitabile come reti fognarie, strade, piazze e sistemi idrici per l’approvvigionamento dell’acqua. Tra quest’ultimi rientrano i lavatoi, struttura pubblica o privata, utilizzati per il lavaggio manuale di biancheria e indumenti, oltre ad avere la funzione di fontane per prelevare acqua. A Genova i lavatoi, chiamati anche “trogoli”, sono manufatti molto diffusi con una storia che risale all’epoca medioevale. Queste strutture, che avevano il compito mantenere l’igiene della popolazione nel territorio, risultano presenti fin dal medioevo ed hanno una maggior visibilità tra il ‘600 e il ‘700, come viene attestata dalla presenza nella planimetria della città di Genova del 1656 dei trogoli della Marina.

Nel 1908 in Genova si contavano ben 279 lavatoi ed era presente l’idea di aumentarne il numero. Tale idea progettuale denota come fosse ancora carente la presenza di acqua corrente nelle abitazioni sia che fosse di afflusso diretto dal sistema di acquedotto, sia con cisterne di raccolta delle acque piovane. I lavatoi venivano utilizzati non solo per lavare i panni, ma anche come punto di incontro sociale per le lavandaie.

La stessa nomenclatura delle vie genovesi ci trasmette a tutt’oggi la presenza e l’importanza dei lavatoi. Ne sono esempio Piazza delle Lavandaie, Vico Lavatoi e Piazza dei Lavatoi della Chiappella. Il sistema progettuale e costruttivo di questi manufatti risultano molto semplici, spesso costituiti da un piano di lavoro inclinato in una o più vasche, un basamento sul quale poggiano le lavandaie e una eventuale copertura che può presentare serbatoio di accumulo dell’acqua. A questa semplificata esemplificazione esistono altre tipologie che possono essere raggruppate in categorie e sottocategorie in base alla morfologia e ai materiali con cui sono state edificate³. Una struttura così semplice, anche se fondamentale per lo svolgimento delle attività quotidiane nel passato, purtroppo non riscontra un alto interesse storico artistico inibendo, quindi, un possibile impiego di strumentazione altamente tecnologica per il rilievo e la diagnostica. La ricerca esposta in questo articolo vuole mostrare come con l’ausilio di semplici strumentazioni, come fotocamera e distanziometro laser, sia possibile reperire tutte le informazioni per creare rilievi con un alto grado di precisione. Rilievi che possono essere impiegati non solo come censimento e fotografia dello stato attuale dei lavatoi genovesi, ma come di supporto per le indagini di restauro ed eventuale programmazione di interventi di risanamento.

Come caso studio per questa sperimentazione è stato preso in considerazione il lavatoio di via dei Molini situato a Nervi. Posizionato a lato di una stradina che costeggia il versante ovest della collina, si presenta con due vasche addossate al muro di confine con una proprietà e aperto per due lati. La pianta rettangolare è dettata dalla presenza di quattro pilastri angolari che sorreggono una soletta di cemento, sopra la quale è presente un serbatoio. La struttura compositiva aperta e la mancanza di decorazioni aggiuntive si prestano in modo particolare

³ A tal proposito si veda l’esauriente classificazione e descrizione presente all’interno del contributo a di G. Guidano dal titolo “Analisi e rilievo delle emergenze architettoniche lungo la via dell’acqua”.

all'impiego della metodologia di rilievo chiamata Structure From Motion (SFM), tecnica di calcolo che permette di ricostruire modelli tridimensionali partendo da set fotografici acquisiti senza un ordine prefissato. Basato su algoritmi della computer vision, la SFM è capace di estrapolare punti notevoli dalle immagini processate, ricavando i parametri interni ed esterni della fotocamera impiegata⁴. Con i dati calcolati i software che impiegano questo tipo di tecnologia sono in grado di calcolare le coordinate spaziali dei punti notevoli restituendo a monitor una nuvola di punti rada, detta anche immagine solida degli oggetti ripresi.

La fase successiva prevede il calcolo della nuvola densa di punti che determinerà la risoluzione del modello tridimensionale finale. Tale calcolo è paragonabile alle operazioni di rilievo topografico con intersezione in avanti. Le informazioni di calibrazione dell'ottica calcolata nel primo step di lavoro consentono di determinare l'esatta posizione dei centri di presa della fotocamera. A partire da questi centri di presa vengono stimate e registrate le intersezioni dei raggi vettori che determinano il punto spaziale corrispondente al pixel catturato sulla immagine fotografica.

La nuvola così densa di informazioni geometriche (le coordinate spaziali) e di colore (componente RGB) sono i dati essenziali per la creazione di una superficie mesh dell'oggetto rilevato. Le mesh sono per definizione una collezione di vertici, spigoli e facce che definiscono la forma tridimensionale di un oggetto. La creazione di modelli triangolari a partire da punti è definita TIN (Triangulated Irregular Network)⁵ e rappresenta una maglia di triangoli irregolari contigui e non sovrapposti. La superficie all'interno di ogni triangolo è rappresentata da un piano ed i triangoli sono composti da un insieme di punti detti punti di massa. Una delle caratteristiche fondamentali di queste superfici è quella di poter avere una densità variabile che consente una maggiore usabilità e un minor numero di triangoli dove non sono necessari. La creazione di queste maglie TIN avviene principalmente sfruttando il principio di Delaunay⁶, il quale stabilisce che per ogni punto è possibile definire un poligono che lo contiene costruito dalle linee che bisezionano i segmenti congiungenti il punto con i punti che lo circondano.

L'ultimo step del processo di SFM prevede la colorazione del modello 3D tramite l'applicazione in UV map⁷ del colore proveniente dalle immagini fotografiche. Il modello così ottenuto può quindi essere indagato ed ulteriormente elaborato all'interno di software di grafica tridimensionale per la creazione di filmati o immagini statiche, ovviamente dopo essere stato scalato conoscendo alcune misure di riferimento.

La tecnica illustrata presenta caratteristiche similari a quelle impiegate nella stereo fotogrammetria, differenziandosi però nella fase di acquisizione delle immagini e nella loro elaborazione. Mentre nella SFM non è fondamentale conoscere i punti di presa degli scatti fotografici, nella stereo fotogrammetria l'esatta posizione della camera ed i parametri dell'ottica risultano essere di fondamentali per la fase di restituzione. Nel caso del Lavatoio di

⁴ Il riconoscimento delle features avviene applicando il semplice principio per cui gli oggetti vicini si spostano nello spazio più velocemente degli elementi lontani. I software che impiegano l'algoritmo Bundler consentono di tracciare lo spostamento di queste corrispondenze tra una immagine fotografica e l'altra.

⁵ Il primo programma che impiegò le Triangulated Irregular Network in campo GIS venne scritto da Randolph Franklin alla Simon Fraser University nel 1973.

⁶ Si veda: B. Delaunay "Sur la sphère vide".

⁷ Per UV map si intende l'applicazione di texture attribuendo alle facce triangolari di un modello poligonale una particolare zona dell'immagine. Tale processo avviene tramite la conversione delle coordinate cartesiane assolute del modello in coordinate piane U e V. Tale procedimento vede il suo impiego maggiore nell'applicazione di texture non ripetitive e con caratteristiche che aumentano la percezione della resa finale.

via dei Mulini le riprese fotografiche sono state acquisite con una fotocamera reflex Nikon D5000 ed obbiettivo mm 18-105 bloccato a mm 18, con una risoluzione di 4288x2848 pixel. Le immagini sono state scattate seguendo le regole fondamentali della ripresa architettonica, ovvero con illuminazione non diretta sull'oggetto e con ISO bloccato a 100. Tali impostazioni hanno permesso di effettuare scatti con la quasi totale assenza di ombre e con un ottimo grado di nitidezza dell'immagine, fattori questi fondamentali per il corretto funzionamento dell'algoritmo di features detection.

La campagna fotografica ha quindi reso possibile acquisire 66 frames del lavatoio inquadrandolo sia nell'insieme che nel dettaglio, come ad esempio nelle parti interne alle vasche o i dettagli degli attacchi a terra. I dati raccolti sono poi stati processati all'interno del software di SFM Photoscan prodotto da Agisoft, ottima piattaforma che consente di visualizzare tutti gli step di elaborazione e modificare i singoli settaggi per ottimizzare il processo. Assieme alle immagini scattate sono state inoltre processate gli stessi scatti sotto forma di alpha channel in formato PNG. Gli scatti sono stati infatti processati all'interno di un software di fotoritocco per nascondere le aree non appartenenti al caso studio utilizzando gli strumenti di selezione.

L'associazione del file PNG alla corrispondente immagine originale ha determinato una maggior precisione nell'individuazione features e, quindi, la creazione della nuvola rada solo sul manufatto, non disperdendo in questo modo potenza di calcolo ed evitando probabili errori di allineamento.

Prima di procedere con l'ultimo passaggio per l'applicazione delle texture di colore, la nuvola di punti densa è stata esportata per poi essere elaborata in un ulteriore software per il calcolo delle superfici mesh.

Il programma impiegato per eseguire tali operazioni è stato Geomagic Studio. La scelta di questo passaggio intermedio è stata dettata dalla necessità di avere maggiori controlli sia durante le fasi di filtraggio della point cloud, sia nel controllo delle superfici generate. L'applicazione di appositi filtri e strumenti ha infatti reso possibile l'individuazione e la correzione di porzioni di modello che presentavano auto intersezioni di poligoni, buchi e piegature elevate dovute a punti con un alto grado di divergenza dalla posizione corretta.

Il modello tridimensionale così editato è quindi stato reimportato all'interno di Photoscan con lo stesso sistema di riferimento con il quale era stato esportato. Rinvenuti i punti di geometrici corrispondenti allo stato reale è stato possibile operare operazioni di scalatura. Infine è stata avviata l'ultima procedura che consentito la generazione e l'applicazione delle texture. Per poter visualizzare, interrogare e generare gli ortofotopiani necessari alla descrizione bidimensionale del lavatoio è stato deciso di importare il modello 3D all'interno di un programma di modellazione tridimensionale. Nel caso specifico è stato impiegato Blender, software open source sviluppato da Blender Foundation con l'aiuto di una vasta comunità di sviluppatori ed utilizzatori.

La scelta di operare all'interno di questa piattaforma è stata dettata dalla necessità di testare utility e prestazioni di un software nato per la computer vision e che, soprattutto negli ultimi anni, ha migliorato il motore di rendering in real time con l'impiego di Cycles.

Il risultato della elaborazione eseguita in Photoscan è stato quindi importato in formato obj con la relativa texture associata in UV map. Sfruttando le potenzialità del software è stato possibile creare uno materiale (shader) personalizzato in grado di non essere solo funzionale per la resa foto realistica del lavatoio, ma che permettesse di nascondere porzioni del modello in funzione della vista che doveva essere creata.

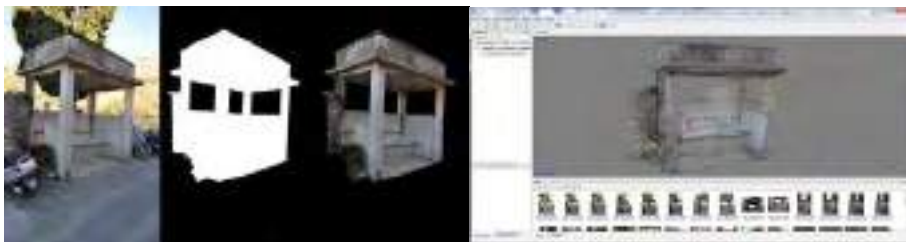
Tale sistema di visualizzazione è stato reso possibile tramite l'uso della programmazione a node shading, ovvero ad ogni entità dell'ambientazione tridimensionale (materiali, luci,

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA

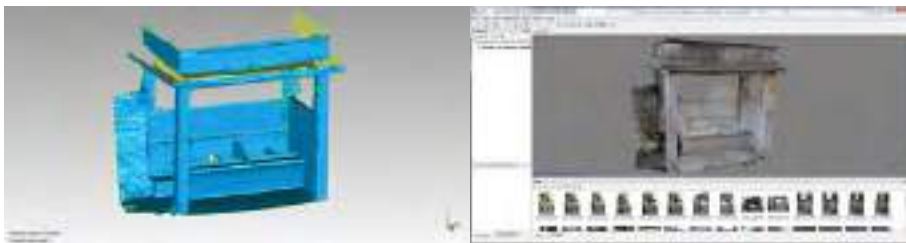
sfondi) è possibile associare nodi che elaborano le informazioni e restituiscono valori, colori e shader che possono essere input per altri nodi.

Nel materiale creato l'intreccio di questi parametri ha consentito l'aggiunta di un vettore tridimensionale per la creazione di un piano di sezione che determina la visualizzazione o meno di una porzione del modello. I risultati ottenuti sono state viste ortografiche del modello 3D ad alta definizione utilizzabili sia per il reperimento delle misure, sia da impiegare come basi per la gestione di un progetto di restauro. La sperimentazione eseguita mostra come l'impiego di strumentazioni low cost e software commerciali, od open source, possano essere un valido aiuto nel procedere a rilievi speditivi, senza rinunciare alla qualità finale. Il possibile confronto con strumentazioni più tecnologicamente evolute come laser scanner mostrerebbe un risultato non molto lontano nella resa finale, ma costi di gestione e studio notevolmente differenti.

La metodologia di Structure From Motion è infatti una possibile soluzione che, soprattutto nell'ultimo decennio, sta portando molti professionisti e ricercatori del settore del rilievo a scoprire e sviluppare un settore che presenta notevoli e molteplici novità. Innovazioni che devono essere viste non sostitutive alle metodologie esistenti, ma come integrazione di quelle tecniche ormai collaudate che permettono di acquisire dati con un alto grado di precisione.



Figg.3 /4 Genova, Lavatoio di via dei Molini a Nervi: scatti fotografici con individuazione degli alpha channel utili al calcolo delle SFM; Fig. 4 Genova, Lavatoio di via dei Molini a Nervi: estrazione della point cloud rada colorata necessaria alla creazione della nuvola di punti densa.



Figg.5 /6 Genova, Lavatoio di via dei Molini a Nervi: creazione della mesh triangolare all'interno di Geomagic. Genova, Lavatoio di via dei Molini a Nervi: applicazione delle texture colore al modello 3D reimportato all'interno di Photoscan;



Fig.7 Genova, Lavatoio di via dei Molini a Nervi: creazione dei fotopiani all'interno di Blender (a sinistra); gestione dello shader per l'individuazione del piano di sezione (a destra).



Fig.8 Genova, Lavatoio di via dei Molini a Nervi: fotopiano del prospetto principale del lavatoio. Le zone non raggiungibili, come ad esempio l'attacco tra copertura piana e serbatoio di accumulo, non sono state acquisite fotograficamente e quindi sono aree non rilevabili.

Bibliografia

- C. Battini, *Rilievo digitale e restituzione, concetti base ed esempi*, Alinea editrice, Firenze, 2012
- C. Battini, *Il rilievo: permanenze ed evoluzioni*, in: G. Guidano (a cura di) *Il disegno architettonico tra geometria e fantasia*, Alinea editrice, Firenze, 2012
- G. Guidano, *Il rilievo tra passato e futuro* in: G. Guidano (a cura di) *Il disegno architettonico tra geometria e fantasia*, Alinea editrice, Firenze, 2012
- G. Guidano, *Analisi e rilievo delle emergenze architettoniche lungo la via dell'acqua* in: C. Cundari (a cura di) *Il rilievo urbano per sistemi complessi. Un nuovo protocollo per un sistema informativo di documentazione e gestione delle città*, Edizioni Kappa, Roma, 2005
- G. de Fiore, *Dizionario del disegno*, La Scuola editrice, Brescia, 1967
- G. Guidano, *Didattica e ricerca, scritti sul disegno*, Alinea editrice, Firenze, 2013
- L. Vagnetti, *L'architetto nella storia di occidente*, Teorema edizioni, Firenze 1973
- L. Vagnetti, *Disegno e architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, 1958
- B. Delaunay, *Sur la sphère vide. A la mémoire de Georges Voronoï*, Bulletin de l'Académie des Sciences de l'URSS. Classe des sciences mathématiques et na, 1934

Strumenti per l'analisi paesaggistica. Il GIS nella valutazione dell'intervisibilità

Luca Volpin
Architetto paesaggista

Introduzione

Questa contributo si colloca nell'ambito delle ricerche svolte all'interno del progetto PRIN_2010PEA4H8-005 'la cura dei paesaggi costieri. ridurre la vulnerabilità e incrementare la resilienza', al quale partecipano le Università di Catania, Genova, Napoli Federico II, Aversa, Nettuno di Roma e il Politecnico di Milano (Coordinatore Nazionale Prof. Carlo Truppi – Responsabile Unità di Genova Prof. Roberto Bobbio).

In particolare un'approfondimento della ricerca ha riguardato la rappresentazione delle morfologie territoriali, finalizzata all'analisi del paesaggio e all'individuazione di elementi che ne costituiscono caratteri identitari e di fruizione turistica. Il territorio di studio è il Tigullio, nella riviera ligure di levante che si estende dal capo di Portofino fino a punta Manara (Sestri Levante); il limite a Nord è costituito da un crinale parallelo alla costa, costituito dalle due dorsali del Manico del Lume a ovest e del monte Capenardo a est, separati dal solco della valle dell'Entella; più all'interno emergono i punti cacuminali dello spartiacque appenninico (monti Caucaso, Ramaceto, Zatta e Porcile) che superano i 1000 m. di altitudine. Si tratta quindi di un territorio fortemente caratterizzato da rilievi montuosi e ben riconoscibile nell'insieme e nelle sue parti. La ricerca ha quindi puntato a individuare e rappresentare i principali elementi di riconoscibilità di questo territorio.

La Metodologia

La prima fase di lavoro è consistita nell'elaborazione di una carta in cui sono state evidenziate le forme emergenti del paesaggio. Queste forme sono state individuate sia in base a un attento esame delle carte tecniche, sia utilizzando dati raccolti in apposite campagne di rilievo e di documentazione fotografica e sviluppando osservazioni.

Con riferimento alla 'Tavola sinottica degli indicatori del paesaggio' (consultabile presso il sito web www.landsible.eu) sono stati individuati quali indicatori del paesaggio: zone sommitali emergenti, versanti, crinali caratterizzanti, piane e fondovalli (fig.1).

Chiamiamo Emergenze Paesistiche gli elementi fisiografici dominanti visibili da grande distanza, che costituiscono i riferimenti all'interno del paesaggio le quinte sceniche delle vedute. In particolare i riferimenti danno identità al paesaggio e consentono all'osservatore di collocarsi al suo interno; le quinte, definibili come “grandi orizzonti visivi persistenti”, hanno un ruolo nella composizione dei quadri visivi del paesaggio di cui, rappresentano i limiti lontani. La rappresentazione cartografica (fig.2) dà risalto alle Emergenze Paesistiche attraverso sfumature di colore più intenso.

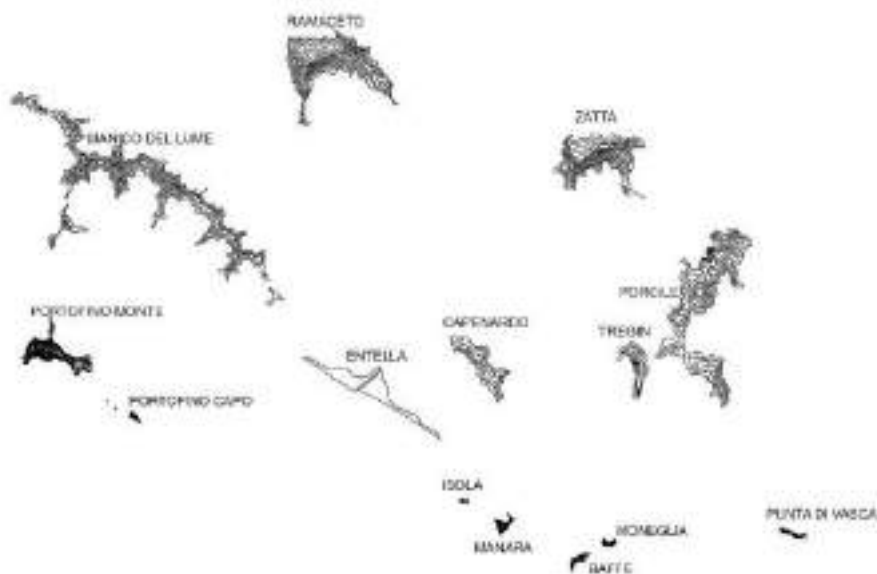


Fig. 1 Emergenze paesistiche



Fig.2 La morfologia della natura

Successivamente all'individuazione delle Emergenze Paesistiche, il lavoro ha riguardato l'individuazione, all'interno del Tigullio inteso come Unità Fisiografica di I livello, Unità Fisiografiche di II livello, comprese all'interno della prima, che si distinguono per la loro forma particolare e alle quali è stato assegnato una denominazione che rimanda a questa particolarità.

Ciascuna Unità Fisiografica è caratterizzata da una serie di Emergenze Paesistiche; è la visibilità di queste emergenze che consente di percepire la singolarità e le specificità di ciascuna unità Fisiografica.

UNITA' FISIOGRAFICHE		EMERGENZE PAESISTICHE CONSIDERATE
I livello	TIGULLIO	Portofino Monte – Manico del Lume – Capenardo - Manara
II Livello	ANFITEATRO	Portofino Capo – Portofino Monte – Manico del Lume
	VALLE	Entella – Capenardo – Zatta - Ramaceto
	ARCIPELAGO	Manara – Moneglia – Pietra di Vasca

Tab. 1 – Unità Fisiografica.

A questo punto la riconoscibilità delle Unità Fisiografiche è stata valutata individuando le Emergenze Paesistiche che le caratterizzano, attraverso uno specifico metodo di analisi di intervisibilità.

L'analisi di intervisibilità è un metodo di verifica degli effetti visivi di una modellazione della superficie del suolo e consiste nell'individuare le aree da cui un determinato elemento può essere visto. L'impiego di strumenti di modellazione tridimensionale è particolarmente efficace per questo tipo di analisi e consente una elevata precisione del risultato.

Questo tipo di analisi è stato sviluppato negli studi di Impatto Ambientale di singole opere. Il campo più utilizzato è quello destinato alla produzione di energia: campi fotovoltaici e parchi eolici. L'uso che ne è stato fatto all'interno della ricerca PRIN ne costituisce un'applicazione originale.

L'analisi di intervisibilità fa parte di una categoria più generale di analisi GIS nota come *viewshed analysis*. Questa comprende sia lo studio del campo di osservazione di un individuo che si trova in un determinato punto del territorio (analisi del campo visivo), sia le relazioni di visibilità fra un certo numero di siti (analisi di intervisibilità propriamente detta).

Nel nostro caso, per ogni Emergenza Paesistica sono state selezionate sia le aree dalla quale è visibile almeno un punto sia l'area dalla quale sono visibili almeno tre punti distanziati per cui tale Emergenza è chiaramente individuabile. Nelle figure n. 3 e n. 4 sono riportati i casi di Intervisibilità Paesaggistica: 'Portofino' e 'Ramaceto'. Si nota come nella carta di analisi di 'Portofino', ci sia una prevalenza di aree da cui è visibile solo un punto della Emergenza Paesistica, ciò sta a significare che il promontorio di Portofino è visibile per intero solamente in pochi punti privilegiati, ma al tempo stesso è comunque visibile parzialmente in un'ampia porzione di territorio. Contemporaneamente, trattandosi di un'analisi biunivoca, la mappa documenta i luoghi che sono visibili da esso.

La carta della visibilità Ramaceto racconta di un equilibrio delle aree in cui la visibilità è parziale e totale. Rispetto all'analisi effettuata su Portofino, notiamo come la distribuzione dell'area visibile sia presente maggiormente nel bacino dell'Entella ed è assente lungo i tratti costieri.



Fig.3 Portofino



Fig.4 Ramaceto

Per la riconoscibilità delle Unità Fisiografiche è stato utilizzato uno studio di Intervisibilità. La figura n. 5 individua i punti panoramici elevati dell'Unità di Paesaggio Anfiteatro. A titolo di esempio le aree in rosso sono le aree di maggior intervisibilità presenti nell'Unità stessa.



Fig5 Anfiteatro

L'ultima fase di lavoro ha visto l'individuazione di Aree ad elevata panoramicità. Esse sono ricavate dall'insieme delle Unità Fisiografiche.

Nella figura 6 sono evidenziate tutte le aree caratterizzate da elevata Panoramicità; ossia le aree dalle quali sono contemporaneamente visibili (per almeno un punto) Emergenze Paesistiche che nel loro insieme consentono di percepire le diverse Unità Fisiografiche presenti. Notiamo come queste aree siano distribuite in maggior parte tra la linea di costa e il primo crinale. La figura n. 6 evidenzia, come per esempio, il fruitore della strada litoranea e della spiaggia abbia una percezione differente dei luoghi a secondo che si trovi nella porzione di Levante o nella porzione di Ponente della costa del Tigullio.

L'individuazione delle aree di reciproca visibilità lungo la costa offre indicazioni utili alla valorizzazione dei percorsi pedonali e dei punti panoramici posti lungo la strada litoranea in una prospettiva di ottimizzazione delle risorse paesaggistiche.



Fig.6 Aree elevata panoramicità

In questo contesto di pregio, gli studi di intervisibilità costituiscono elementi di valutazione della qualità paesaggistica al fine di salvaguardare e/o migliorare determinati luoghi da trasformazioni territoriali incongrue. La misura della visibilità dei luoghi può essere considerata come un supporto alla determinazione delle Emergenze Paesistiche: spazi altamente visibili avranno una maggiore riconoscibilità e costituiranno elementi di riferimento da considerare in progetti di riqualificazione e valorizzazione del paesaggio.

Nell'ambito della ricerca PRIN questo lavoro è stato utilizzato per specifiche valutazioni della qualità paesaggistica del caso studio. Più in generale la sperimentazione sviluppata ha consentito di mettere appunto una metodologia che può trovare applicazione nell'ambito della pianificazione paesaggistica con particolare riferimento sia alla revisioni dei vincoli paesaggistici (di cui alla legge 1497/39 sulla protezione delle bellezze naturali e panoramiche) sia all'elaborazione di nuovi piani paesaggistici previsti dal Codice dell'Ambiente (D.Lgs 21 gennaio 2004 n.42).

Note alla metodologia

Figura 1

Gli elementi della figura sono stati rappresentati selezionando ed elaborando dati relativi alle curve di livello provenienti dalla Carta Tecnica Regionale Liguria in formato vettoriale; in tal modo sono state individuate ben precise Emergenze Paesistiche che caratterizzano la morfologia del Tigullio

Figura 2

Si sono individuati e tracciati i caratteri delle 'zone sommitali emergenti' e dei 'crinali caratterizzanti', tramite una attenta lettura di documentazioni aerofotografiche della zona studio e sopralluoghi effettuati dal mare e da punti di vista privilegiati.

Le 'piane e fondovalli', sono derivati dalle aree ricadenti nella classe di pendenze 0 – 4% I 'versanti' comprendono le parti di territorio situate ad altitudini superiori ai 100 metri e con pendenza superiore al 4%. I 'promontori principali' sono stati individuati selezionando i tratti del litorale costituiti da elementi morfologici singolari per accentuata acclività e/o per sviluppo e articolazione della linea di costa. Il disegno è rappresentato da curve di livello ad intervalli di 10 metri. Le 'foci perenni principali' sono state individuate sulla base della loro visibilità valutata dalla documentazione aerofotografica e da sopralluoghi.

Figura 3 Figura 4 Figura 5 Figura 6

Di ogni Emergenza Paesistica sono stati individuati tre punti dai quali si sono create le mappe di Analisi di Interisibilità Paesaggistica. Essi sono stati selezionati manualmente cercando di non ricadere in zone di elevata asperità del terreno. I punti di osservazione dai quali si è valutata l'area di intervisibilità, sono

stati collocati a circa 1,70 metri dal suolo, simulando le condizioni percettive dell'uomo. Tale analisi, che si svolge applicando algoritmi con strumenti informatici, individua le aree dalle quali saranno visibili le Emergenze Paesistiche, considerando le asperità del terreno. Attraverso l'applicazione di questo metodo, è possibile verificare, per esempio, come uno stretto fondovalle sia visivamente percepibile da aree limitate, mentre un crinale risulta percepibile da aree più estese. Il processo di elaborazione effettuato dal GIS consiste nel generare linee, a partire dal punto che si vuole considerare e alla distanza definita dall'operatore. Tali linee vengono interrotte dalle asperità e modellazione del terreno.

L'insieme dei punti in cui le linee intersecano il suolo costituisce l'area di intervisibilità.

Nei software GIS è possibile fissare una serie di parametri come l'altezza dell'osservatore, il raggio di osservazione, che in genere si aggira intorno ai 20 km, e l'angolo di osservazione, che normalmente viene posto a 360° cioè in tutte le direzioni possibili. Leggendo il modello tridimensionale del suolo fornito da un DTM, il GIS genera una mappa raster di tipo dicotomico, cioè con soli due possibili valori: 1 indica una cella di territorio visibile, 0 indica una cella non visibile.

Il dato informatico di partenza è quindi un modello digitale del terreno, ossia una rappresentazione matematica dell'altimetria del suolo rappresentato da una griglia quadrata regolare di 40 x 40 metri, chiamato più comunemente DTM a passo 40 metri.

Le mappe raster di intervisibilità possono essere rappresentate in ambiente sia bidimensionale sia tridimensionale. Nel nostro caso si è scelto una rappresentazione 3D che consente di scalare, ruotare e orientare il modello del suolo nel modo più libero, per ottenere rappresentazioni più efficaci. Le carte prodotte parametrizzano l'incidenza di visibilità delle Emergenze Paesistiche sul territorio circostante; nel nostro caso studio il parametro di incidenza è stato fissato a una distanza di 25km.

Bibliografia

- A. Vallega, *Indicatori per il paesaggio*, Franco Angeli, 2008.
R. Bianchini, *La relazione paesaggistica. Analisi e valutazioni per la redazione degli elaborati*, DEI, 2011.
A. Toccolini, *Piano e progetto di area verde. Manuale di progettazione*, Maggioli Editore, 2007.
L. Casagrande, P. Cavallini, A. Frigeri, A. Furieri, I. Marchesini, M. Neter, *GIS Open Source. Elementi di software libero applicato al territorio*, Dario Floccavio, 2012.
V. Noti, *GIS Open Source per geologia e ambiente*, Dario Floccavio, 2014.

Sitografia

Landsible, *Tavola sinottica degli indicatori per il paesaggio*,
[http://www.landsible.eu/download/Indicatori20\(LEP\).pdf](http://www.landsible.eu/download/Indicatori20(LEP).pdf)
Regione Toscana – piano paesaggistico, *Visibilità e caratteri percettivi*,
<http://www.regione.toscana.it/.../Visibilita.../9d3e3315-c52d-4468-85cd-45a89>

Il disegno del paesaggio: segno e interpretazione iconica

Michela Mazzucchelli

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Il tema del disegno del paesaggio contiene in sé -già nella definizione del termine- innumerevoli serie di variabili le cui possibili singole combinazioni hanno portato, nel corso dei secoli, alla realizzazione di un non definibile numero di rappresentazioni grafiche.

Le matrici culturali, strettamente connesse ai periodi storici ed alle aree geografiche di appartenenza, le tecniche di rappresentazione, la sensibilità dei singoli autori, e *in primis*, la variabilità dei soggetti rappresentati, né hanno di volta in volta determinato la possibili differenti declinazioni, subordinandole a logiche funzionali diverse: la descrizione puntuale, l'analisi critica, la narrazione poetica e non ultima, l'evocazione ideale.

I diversi attori che si occupano di paesaggio -paesaggisti, progettisti, architetti, designer, geomorfologi e geologi, fitogeografi, ecologi, ma anche botanici, sociologi, storici dell'arte, psicologi, critici letterari, urbanisti, antropologi, registi cinematografici, per giungere poi al punto di vista degli amministratori pubblici, etc.- hanno inoltre tracciato approcci metodologici estremamente differenti in virtù dei quali è necessario definire tipi di rappresentazioni adeguate. Assistiamo quindi alla redazione di cartografie a diverse scale, di vedute panoramiche, di disegni di progetto *per* il paesaggio -si pensi al tema dei giardini- e *con* il paesaggio, laddove cioè il paesaggio viene visto come elemento caratterizzante un preciso ambito architettonico e non come unico protagonista dell'esercizio progettuale. Innumerevoli, inoltre, sono le rappresentazioni pittoriche così come gli studi puntuali sulle essenze vegetazionali a diverse scale di rappresentazione.

Le diverse interpretazioni del paesaggio nascono dagli svariati approcci al tema, dalle diverse discipline che se ne occupano, dalle possibili chiavi di lettura e soprattutto dalle interrelazioni che si creano tra i campi di studio e analisi. Il paesaggio crea indirettamente un vincolo, un patto emozionale, una "limitazione" inconscia, un'influenza psicologica e logica di giudizio. È evidente come l'osservazione, l'identificazione del paesaggio sia del tutto soggettiva¹. In questo panorama, particolarmente diversificato, è indubbio riconoscere al disegno -inteso come strumento di comunicazione, linguaggio a-temporale e filo conduttore di tali rappresentazioni- il fondamentale ruolo di interprete dell'atteggiamento, della disposizione e delle finalità che il disegnatore assume, di volta in volta, nei confronti dell'opera rappresentata. L'intento del presente studio è quindi quello di offrire alcune improbabili similitudini tra rappresentazioni molto differenti tra loro, che risultino esemplificative -e non certo esaustive- proprio di quell'intenzionalità sottesa, seguendo una sorta di cronologia che dalla visione moderna del paesaggio giunge sino ai giorni nostri, proiettandosi in un futuro fantascientifico.

¹ M. G. Cianci, *Metafore. Rappresentazioni e interpretazioni di paesaggi*, Alinea Editrice, Firenze 2008, p. 22.

La conoscenza del paesaggio tra racconto iconico e visione

Disegnare il paesaggio significa *rappresentare una parte di territorio il cui carattere deriva dall'interazione tra la natura e l'azione antropica*². In tal senso, quindi, la rappresentazione cartografica del territorio sono sempre stati oggetto di studio e interesse da parte dell'uomo: per secoli la cartografia si è occupata della rappresentazione territoriale riflettendo l'approccio naturale con cui l'uomo si poneva in relazione al territorio e all'ambiente. Il significato delle carte, poi, nel XVII secolo muta, per evidenziare i contenuti scientifici mirati alla conoscenza e non più alla sola rappresentazione pittorica e celebrativa tipica, ad esempio, della cartografia di corte. Tuttavia non si può ancora parlare di vere e proprie carte territoriali, ma di rappresentazioni urbane inserite in contesti territoriali³. Una chiara esemplificazione di quanto fosse predominante in queste realizzazioni la descrizione grafica dell'azione antropica rispetto a quella naturale può essere fornita dall'immagine delle cartografie prodotte nel Settecento per conoscere e divulgare il territorio della Repubblica di Genova. Coerentemente con quanto teorizzato da Alexander von Humbolt, che lega il concetto di paesaggio alla *nozione centrale di carattere della natura di tipo qualitativo*⁴, i cartografi non offrono un disegno oggettivo del territorio, quanto una loro interpretazione iconica che ne enfatizzi i caratteri precipui: nel caso del territorio ligure, il disegno delle curve di livello associato al disegno del terrazzamento. Si evidenzia l'importanza di tale interpretazione laddove le scelte cromatiche rappresentative pongono particolare attenzione proprio al territorio, rispetto all'ambito urbano: nell'elaborato del Denis, per esempio, quest'ultimo viene reso con una grafica a contrasto e con la sola identificazione dei sedimi dei lotti principali, mentre il disegno del paesaggio circostante viene reso tridimensionalmente dal sapiente uso dei valori tonali e, addirittura dal disegno degli alberi, con le rispettive ombre. Allo stesso modo Escher, nelle sue litografie, coglie il carattere peculiare della costa di Ravello geometrizzando in senso quasi astratto la morfologia del territorio. Nelle sue viste, il segno grafico e l'attenzione ai dettagli del primo piano -sia che si tratti di edifici sia di singoli alberi- vanno via via scemando per meglio leggere la profondità dell'inquadratura e i piani visivi della stessa.



Figg. 1-2-3 V. Denis, "Piano della città e contorni di Savona", 1789, in M. Quaini "Carte e cartografi in Liguria", catalogo della mostra, Sagep, Genova, 1986, tav. VI; Escher, "Ravello and the Coast of Amalfi", 1931, litografia, 31,3×23,7 cm, collezione privata; M. Vinzoni, "Monterosso" tratto da "Il Dominio della Serenissima Repubblica di Genova in Terraferma", 1773.

² "Paesaggio" designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni. Definizione tratta dalla Convenzione Europea del Paesaggio, Firenze 2000.

³ G. Pellegri, *Sistemi infografici di rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente. Un'esperienza didattica*, Graphic Sector, Genova, 2009, pp. 3-4.

⁴ R. Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Kepos Quaderni 7, Guerini e Associati, Milano, 1995, pp. 29-32.



Figg. 4-5 L. Vanvitelli, "Dichiarazione dei disegni del reale palazzo di Caserta", 1756, Napoli; F. L. Wright, "Broadacre city. The Disappearing City", schizzo di progetto tratto da "The Living City", 1958.

Per quanto attiene alla rappresentazione del paesaggio progettato, merita una particolare riflessione la cosiddetta *prospettiva a volo d'uccello*, un metodo di rappresentazione fortemente teatrale in cui il disegnatore riesce a stabilire in maniera immediata il sistema di relazioni tra architettura e paesaggio. Le esemplificazioni proposte -il progetto del *Palazzo Reale di Caserta* di Luigi Vanvitelli e il progetto per l'irrealizzata visione di Frank Lloyd Wright di *Broadacre City*- vengono accomunate proprio per la loro indiscussa capacità sia di descrivere minuziosamente gli elementi caratterizzanti -il prospetto della Reggia, la composizione dei giardini formali, la tessitura dei terreni coltivati e delle zone boschive- sia per la loro visione del progetto del paesaggio: la scenografica prospettiva che lega la Reggia al suo parco, con la successione delle fontane monumentali e della cascata alla sommità del monte Briano, che vanno a coincidere con il punto di fuga dell'osservatore, e la concezione della città estesa resa ancor più evidente dall'inserimento, al primo piano del campo visivo, dell'aero veicolo monoposto le cui fughe si collegano con una delle torri residenziali.

Attualmente, la medesima necessità di coniugare descrizioni oggettive e visioni, viene tradotta graficamente, soprattutto nei progetti di *Landscape urbanism*, con un linguaggio iconico caratterizzato da forme e colori, le cui composizioni trasformano il territorio in una sorta di *texture*: comportando una lettura e comprensione dei vari livelli e tipi di informazioni, spesso non immediata. La coesistenza di dati relativi agli aspetti morfologici del paesaggio, così come di forme edilizie ed infrastrutturali -sia riguardanti l'esistente sia riguardanti gli scenari futuri di progetto-, ma anche di dati critici emersi da valutazioni di vario genere (es. VIA, analisi SWOT) viene resa graficamente enfatizzando l'aspetto comunicativo di tali informazioni, anche al fine di attirare consenso attorno al progetto per creare condivisione di intenti e obiettivi. Alla concreta necessità di visualizzare i principi che sottendono ad una qualsivoglia analisi pre-progettuale e progettuale, infatti, fa seguito la necessità di visualizzazione dei risultati attesi, attraverso l'elaborazione di simulazioni grafiche degli esiti finali dei progetti stessi⁵.

⁵ M. Mazzucchelli, *Progetto e rappresentazione: concept e comunicazione grafica*, in P. Belardi, A. Cirafici, A. di Luggo, E. Dotto, F. Gay, F. Maggio, F. Quici (a cura di), *Atti del VII seminario di Studi Idee per la Rappresentazione 7. Visualità*, Aversa 9 maggio 2014_ Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale Luigi Vanvitelli, ArteGrafica, Roma (in corso di pubblicazione).

Il vedutismo tra comunicazione oggettiva e suggestione soggettiva

(...) ciò che oggi viene comodamente inserito nella categoria delle vedute, conosceva nel '700 una serie di branche distinte: quadrature e prospettive, veduta realistica divisa in veduta di paesi, vedute di interni, oppure veduta intesa come scenografia di eventi storici memorabili; ed infine il Capriccio inteso di volta in volta come paesaggio quasi vero, costruito con un abile montaggio di elementi realistici; come una veduta puntualmente ripresa dalla realtà in cui si inseriscono degli edifici immaginari; oppure come una veduta di fantasia costruita con edifici realmente esistenti⁶.

Canaletto ed la scuola dei vedutisti veneziani sono considerati gli artefici della pittura di paesaggio quale mezzo di conoscenza realistica. Siamo nel periodo illuminista, l'approccio alla realtà deve essere di tipo scientifico ed anche la pittura non è più solo un gesto artistico estemporaneo, ma il frutto di una attenta rielaborazione grafica. Il pittore studia l'inquadratura, analizza le linee di forza della composizione prospettica, utilizza strumenti per la trasposizione delle immagini –la scatola ottica- e rielabora il quadro dopo averne disegnato gli elementi componenti.



Figg. 6-7-8 Canaletto, "Grand Canal", 1730; E. Luzzati, "Partirsi da Vinigia tutti e tre...", illustrazione per "Il Milione di Marco Polo", Museo Correr, Venezia, 2006; Canaletto, "Capriccio con edifici palladiani", 1756-59, olio su tela, 58x82 cm, Collezione Aglietti Venezia, n. inv. 284.

L'attenzione alla riproduzione dettagliata dei particolari assicura il realismo della scena richiesto da una ricca committenza -soprattutto inglese- che attribuisce alle vedute la possibilità di ricordare ma anche raccontare i luoghi visitati o che si vorrebbe conoscere. Tuttavia il Canaletto, nel rappresentare Venezia, suggerisce anche una apertura verso il carattere pittoresco della propria città, attraverso l'uso ma anche il superamento del cosiddetto *capriccio*: combina insieme elementi riconducibili a Venezia -il canale, le gondole- con alcune architetture palladiane di Vicenza –il Palazzo Chiericati e la Basilica Palladiana- e con un'architettura mai realizzata dello stesso palladio, il suo progetto per il Ponte di Rialto. Proponendo una visione del Canal Grande come galleria architettonica sull'acqua e interessandosi alle suggestioni che potevano derivare dall'avvicinamento di modelli diversi, sottoposti all'effetto della veduta egli tentava di elaborare una nuova immagine della città⁷. Ad affiancare le due immagini di Venezia realizzate dal Canaletto si propone quindi l'illustrazione dello scenografo Emanuele Luzzati realizzata per la nuova edizione del Milione di Marco Polo. A quasi tre secoli di distanza, lo scenografo compie infatti un'analoga operazione di traduzione grafica degli elementi caratterizzanti la città, amalgamandoli con edifici tipologicamente simili ma di pura invenzione, finalizzati a suggerire al lettore –con la caratteristica tecnica del collage- la medesima *suggestione* di una veduta realistica, ma non reale, della città. Con una analoga chiave di lettura è possibile leggere i disegni a tratto che rappresentano Parigi e Genova: la veduta realistica -con la trascrizione fedele del tessuto

⁶ Cfr. L. Capovilla (a cura di), *Vedutisti e paesaggisti tra Sette e Ottocento a Venezia*, Gallo Antiquariato, 2003, p. 6.

⁷ Cfr. R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1994, p. 47.

edilizio esistente- si trasforma in rappresentazione soggettiva allorché l'attimo colto dal disegnatore, sembra cristallizzarsi nel volo dei corvi e nell'oscillazione degli alberi delle navi nel porto. Il disegno di Marples del 1895 racchiude in sé elementi di grande emotività, che riescono a tradurre graficamente la descrizione di Parigi offerta da Victor Hugo nelle pagine di *Notre Dame de Paris*: *...e se volete ricevere dalla vecchia città un'impressione che la città moderna non saprebbe più darvi, salite...su di un luogo elevato da cui possiate dominare l'intera capitale...*⁸. La nostalgica rassegnazione per i cambiamenti che inevitabilmente stava subendo la città accompagna lo sguardo dell'osservatore, che spazia sui volumi appuntiti dei tetti, continuamente distratto dall'incombente mole del gargoyle che dal primo piano conferisce profondità alla composizione. Lo sguardo si sofferma poi sulla densità dell'apparato urbano rappresentato con dovizia di particolari –bucature e camini- per percorrere infine le distanze dalla città storica alla campagna circostante, seguendo il tratto sempre meno definito del disegno. La profondità di campo viene resa dal confondersi delle macchie vegetazionali rappresentate con le poche sagome degli edifici sparsi nel paesaggio. Allo stesso modo viene rappresentata Genova dal Roberts nel 1822: una densa selva di edifici disegnati a tratto -per raccontare il centro storico e la zona del porto- e lievi tratti, volutamente



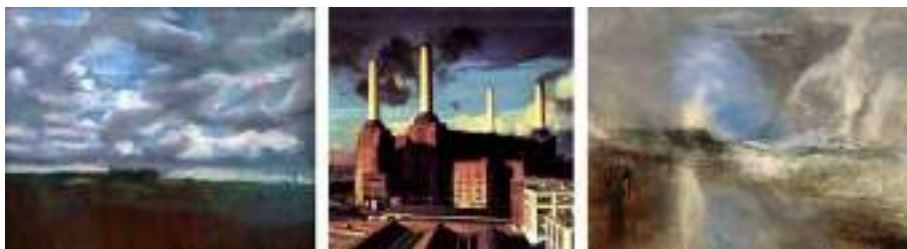
Figg. 9-10 G. Marples, "The Jackdaw of Chartres", 1895, Herbert F. Johnson Museum of Art, New York; D. Roberts, "Town and Harbour of Genoa" (particolare), 1822, British Museum, Londra.

non finiti, per raccontare le curve di livello dei crinali retrostanti la città che vengono caratterizzati solo da alcune zone arboree riprese in prossimità dei giardini delle ville di mezzacosta o al limitare del tracciato delle mura storiche e dell'acquedotto.

Il progressivo allontanarsi dalla rappresentazione del paesaggio in termini oggettivi per perseguire una ricerca soggettiva dell'essenza della natura, del paesaggio inteso non più come creazione antropica e naturale ma squisitamente solo naturale, rimanda ai quadri di John Constable e di Joseph Mallord William Turner, due dei maggiori rappresentanti del pittoresco inglese. Nei quadri di Constable per la prima volta il paesaggio viene rappresentato senza segni di antropizzazione, perché la natura diviene soggetto unico della composizione, una natura vera, originaria, non mutata dai suoi canoni primi. Non a caso Constable sosteneva: il

⁸ V. Hugo, *Parigi a volo d'uccello* in *Notre Dame de Paris*, Libro III, Einaudi editore, Torino, 1972.

*paesaggio non è altro che una parola per dire sentimento*⁹. Se nei suoi quadri il bilanciamento tra gli elementi naturali e atmosferici suggeriscono suggestioni pacate ed equilibrate, pur nella ricerca e nel sistematico studio degli elementi componenti –ad esempio le nuvole- è sicuramente nei dipinti di Turner che l'aspetto emozionale e le atmosfere si fanno più cupe ricercate. Turner è l'esempio perfetto di come lo studio oggettivo del reale sia elemento fondante ed irrinunciabile per il suo stesso superamento. A seguito dei suoi viaggi di studio in Francia, Svizzera e Italia –nella consolidata pratica dei *Grand Tours*- egli raccoglie e sistematizza i suoi innumerevoli *sketches* di paesaggio in un volume intitolato *Liber Studiorum* nel quale egli offre una sorta di abaco di quadri conosciuti e a tutti noti che potevano servire per studi e riflessioni sugli sviluppi della rappresentazione del paesaggio, con particolare attenzione alle tecniche di rappresentazione impiegate, in una progressiva ricerca della determinazione –e resa grafica- non tanto del paesaggio reale, quanto delle atmosfere da esso evocate¹⁰. Con insuperata maestria Turner studia e rappresenta cieli in grado di evocare alti livelli di drammaticità. E proprio il tema dello studio del cielo –in questo caso reale- e delle atmosfere ad esso legate è il legame che vede associare a questi dipinti l'immagine di copertina dell'album *Animals* dei Pink Floyd, disegnata dal bassista Roger Waters, con l'immagine della celebre centrale elettrica londinese *Battersea Power Station*, utilizzata come icona per fornire una critica feroce alle condizioni socio-politiche dell'Inghilterra negli anni settanta.



Figg. 11-12-13 J. Constable, "Paesaggio con nuvole", 1821-22 ca., olio su carta applicata a tavola, 47,5x57,5 cm, The German Ryan Collection, The New Art Gallery, Walsall; R. Waters, copertina dell'album "Animals" dei Pink Floyd, 1977; J. M. W. Turner, "Rockets and Blue Lights (Close at Hand) to Wain Steamboats of Shoal Water", 1840, olio su tela, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown.

Disegni e disegnatori

I disegni estemporanei dei taccuini dei viaggiatori, gli schizzi progettuali degli architetti, i bozzetti preparatori per le scenografie sono solo alcune delle possibili esemplificazioni che ci offrono la possibilità di ragionare circa l'atto del disegnare, *il processo attraverso il quale si crea quella particolare relazione che lega il disegno e l'oggetto disegnato, l'interazione tra la carta e la superficie che riceve il disegno e diviene il disegno*¹¹.

⁹ M. Goldin (a cura di), *Turner e gli impressionisti. La grande storia del paesaggio moderno in Europa*, Linea d'ombra Libri, Treviso 2006, p. 18.

¹⁰ *Quest'opera, alla quale Turner lavora dal 1807 al 1819 circa, comprende composizioni ricavate da disegni a penna e tempera e trasposte nella mezzatinta. Le composizioni corrispondono ad una precisa classificazione del paesaggio per generi: "storico", "montagnoso", "pastorale", "marino", "architetonico". Quest'ultima sezione include rappresentazioni di rovine, di città di castelli, di chiese. Cfr. R. Dubbini, *Geografie dello sguardo*, op. cit., p. 120.*

¹¹ J. Horan, *Conversazioni con un disegno*, in M. Ducci (a cura di), *Disegnare. Idee e immagini*, Rivista semestrale del Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" n. 39/2009, Roma, 2009, pp. 40.

L'atto del disegnare richiede tempo, riflessione, concentrazione, è un momento speciale che il disegnatore si concede per fermare "il proprio tempo", per estraniarsi dal contesto e concentrarsi su una particolare inquadratura, su un particolare oggetto, su una particolare sensazione e decidere di trasferirla su carta, di fissarne il carattere in modo definitivo e univoco. Nel momento in cui tali scelte vengono compiute ecco prendere avvio un processo di profonda comprensione dell'oggetto da rappresentare, che richiede molte osservazioni: *guardare, vedere, comprendere, disegnare, guardare ancora, provare, vedere, comprendere un po' di più, disegnare un po' di più, e così via. L'occhio è in un costante movimento tra l'oggetto e la carta, avanti e indietro migliaia di volte fino a quando il disegno è completato. L'arte di disegnare fa dunque in modo che l'immagine si stampi nella mente. Se si disegna qualcosa la si ricorderà*¹².

La poetica di tali disegni -sia che siano estemporanei sia che siano frutto di rielaborazioni grafiche- risiede quindi proprio nella connessione quasi empatica che si viene a creare tra il paesaggio e il disegnatore nell'atto del rappresentare.

Tutti i disegnatori sanno quanto sia quasi fisicamente necessario disporre di un taccuino su cui fermare graficamente un'immagine ma più ancora una sensazione. È fin troppo banale sottolineare il valore intrinseco di tali elaborazioni, come d'altronde non è possibile elencare tutti i grandi autori che con i loro lavori confermano tale accezione: pensiamo a Leonardo -ai suoi studi non solo sul paesaggio, ma alle sue macchine, agli studi sull'uomo e sulle specie arboree-; pensiamo a Goethe; abbiamo citato Turner -si pensi alla sua influenza sulla poetica e la produzione grafica di John Ruskin, negli studi sul colore e sulla luce¹³ sapientemente dosata per rendere in maniera efficace la percezione dei piani visivi-; si pensi ai taccuini di autori come Delacroix, Picasso, Le Corbusier, Frida Kahlo, Hugo Pratt, Edward Hopper -e molti altri- si pensi soprattutto a quanta poetica è racchiusa in essi, a quanto unici momenti di vita tali disegni corrispondano.



Fig. 14 J. Ruskin, "The Bernese Oberland", 1866, Indianapolis Museum of Art, USA, acquerello e matita su carta da lucido.

¹² J. Horan, op. cit., p. 42

¹³ (...) per assicurare la supremazia della forma sul colore, Ruskin suggerisce di considerare forma e colore come elementi da studiare separatamente, realizzando prima un disegno accurato del soggetto e, a parte, un memorandum colorato, che sia anche del tutto privo di forma ma fedele nelle tinte e finalizzato allo scopo. Cfr. F. Colonnese, M. Carpicci, John Ruskin e la via dei colori, in M. Rossi, V. Marchiafava, Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari, vol. X A, Atti della X Conferenza del Colore, Genova, Settembre 2014, Maggioli Editore, Roma, 2014, pp. 852-862.

Al di là quindi del periodo storico e culturale di appartenenza, i disegni di taccuino ci raccontano *in primis* un'idea, una sintesi, una presa di coscienza da parte del disegnatore di un intorno paesaggistico, un'univoca chiave di lettura fissata nel tempo e nello spazio, mai uguale ad altre. La presenza di elementi identificativi di un luogo (come ad esempio la sagoma del crinale della rocca de La Turbie alle spalle di Monaco) riescono quindi a legare insieme vedute che appartengono a mondi, tempi e, perché no, tipi di rappresentazioni assolutamente distanti e diversi tra loro. Il rapporto tra architettura e elementi naturali -quali ad esempio il promontorio roccioso a picco sul mare su cui Libera costruisce *Villa Malaparte* a Capri o i volumi del mai realizzato *Huntington Hartford Sports Club and Resort* incombenti sulla vallata sottostante- riescono a raccontare le intenzioni progettuali di architetti appartenenti a periodi diversi ma anche e soprattutto a comunicare quella particolare poetica resa unica solo dalla compresenza dell'elemento naturale, fortemente drammatico, con quello architettonico, fortemente evocativo.



Figg. 15-16 P. D. Cambiaso, "Monaco", tratto da P. D. Patrone, G. Blengino, "Viaggio nell'Italia dell'800 dalle vedute di p. D. Cambiaso", ECIG Genova, 1985, disegno acquerellato a seppia con sfondo la rocca de La Turbie; C. Vernon, E. Darnell, T. McGrath, fotogramma tratto da "Madagascar" con sfondo Monaco e La Turbie, 2012.



Figg. 17-18-19 A. Libera, "Villa Malaparte", schizzo, 1943, Capri; F. L. Wright, "Huntington Hartford Sports Club and Resort", tavola di progetto, Hollywood, California, 1947; M. Botta, "Villa Malaparte", disegno di taccuino.

Laddove nell'osservare il paesaggio *Le Corbusier* effettua contemporaneamente un lavoro di immaginazione, invenzione e creazione, nei suoi carnets, egli traccia con gesto rapido e sintetico solo gli elementi colti come fondamentali evidenziando l'impossibilità di una rappresentazione neutrale e selezionando dispositivi architettonici che poi ricorreranno nei suoi progetti¹⁴. L'individuazione degli elementi caratterizzanti un paesaggio, sia per la loro riconoscibilità e identificazione sia per il loro valore evocativo, rappresentano il primo momento nella redazione dello sketch di taccuino. La fase successiva diventa quella della scelta della sintesi grafica opportuna e della tecnica di rappresentazione che meglio la corrisponda e che meglio caratterizza l'animo del disegnatore, fino a definirne lo stile:

¹⁴ R. Salerno, op. cit, pp. 159-160.

possiamo così ricostruire la formazione di *Le Corbusier* semplicemente leggendo la sovrapposizione temporale dei tratti delle matite colorate: prima la linea del paesaggio, sulle quali viene tracciato successivamente il profilo dell'edificio che mantiene tuttavia la trasparenza del disegno¹⁵. Il segno veloce, sia esso tracciato a penna, a matita, a pennarello, ad acquerello o con altre tecniche, è ulteriore e fondamentale caratteristica che accomuna questo tipo di elaborazioni grafiche: la necessità di fissare il momento, la luce e l'atmosfera particolare, richiedono rapidità, immediatezza, così come nell'elaborazione di un'idea di un bozzetto. Ecco quindi spiegato, al di là dell'assonanza cromatica, l'accostamento del disegno tracciato da Le Corbusier per ricordare il profilo della città di Istanbul, durante il suo *Voyage d'Orient*, con un bozzetto realizzato per la scenografia di *Star Wars* in cui la morfologia del paesaggio sorvolato è sapientemente reso dalla trama a tratteggio e dai verticali più incisivi di pennarello per rendere l'asperità dei suoi rilievi/elementi edificati.



Figg. 20-21 Le Corbusier, "Istanbul silhouettes", in "Voyage d'Orient", 1911, Fondation Le Corbusier, Parigi, acquerello su carta; G. Lucas, bozzetto di "Star Wars", 1977.

Città e natura

Nei suoi leggendari *Croquis de voyages*, Le Corbusier sottolinea il suo rapporto quasi fisico con la natura, che rimane intrinseca protagonista di tutti i suoi progetti e alla quale torna negli ultimi anni della sua vita, trasferendosi a vivere nel celebre *Cabanon* presso *Cape-Martin*, tra Monaco e Mentone, dove tragicamente troverà la morte per annegamento.

Nella sua descrizione programmatica per la realizzazione della città ideale *Ville Radieuse* egli sottolinea l'importanza di ristabilire il rapporto uomo-natura¹⁶ ed è proprio per rappresentare questa visione che si portano ad esemplificazione di tale rapporto alcune immagini legate al mito della città di *Laputa*, raccontata da Jonathan Swift nei suoi *Viaggi di Gulliver* nel 1726.

¹⁵ P.A. Croset, *Occhi che vedono*, in "Casabella", n. 531-2, 1987, p.4.

¹⁶ Un evento di importanza rivoluzionaria: sole, spazio, verde (...) bimbi giovani e adulti avranno a disposizione il parco intorno all'edificio. La città sarà immersa nel verde e sul tetto delle case troveremo gli asili per i piccoli. La città di domani, dove sarà ristabilito il rapporto uomo-natura. Cfr. A. Gardini, *Abitare ai margini della città. Trasformazione dei modelli insediativi*, Tangram Ed. Scientifiche, Trento, 2012, p. 204.

Non si intende certo rifarsi ai velati riferimenti ed alle aspre critiche che l'autore rivolge agli scienziati che la abitano e che rappresentano lo spirito illuminista del secolo a cui appartiene, si intende semmai sottolineare la suggestione data dal paradosso tra la solidità della roccia su cui si erige la città e la sua capacità di librarsi nel cielo. Questa visione quasi onirica accomuna sia il bozzetto del regista, sceneggiatore, animatore e fumettista Hayao Miyazaki sia la visione surrealista del celebre quadro di Magritte *Le Chateau des Pyrénées*. La forza di tali paesaggi, non più reali quanto evocati, è stata più volte ripresa, interpretata e rafforzata da una rappresentazione estremamente realistica, sia analogica -la copertina disegnata da Roger Dean per l'album progressive che raccoglie i maggiori successi degli YES, nel 2013- sia digitale -come nel celebre film di fantascienza *Avatar* di James Cameron, dove i sorprendenti effetti di computer grafica hanno saputo realizzare dar vita a queste montagne volanti, alludendo tuttavia agli scenari reali della catena montuosa cinese dei *Monti Huangshan*.

Il ricorso al tema della simbologia della natura è il *fil rouge* che lega insieme anche altre esemplificazioni il cui ardito accostamento è spigato dalla convinzione che, nel campo della rappresentazione, non esistano immagini totalmente nuove, inedite, ma che ogni disegnatore attinga -in modo più o meno voluto o inconscio- ad un vastissimo bagaglio di immagini impresse nella propria mente, che ne costituiscono il *back ground* culturale. In tal senso si accomunano i volumi squadriati delle rocce e gli esili e puntuali elementi arborei che rappresentano il paesaggio di sfondo della *Fuga in Egitto* di Giotto, il monolite del quadro di Salvador Dalí e le pareti rocciose della copertina realizzata dal pittore surrealista italiano Domenico Dall'Osso per l'ultimo album del cantautore italiano Caparezza, nel 2014. Del resto la celebre *Venere a cassetti* proprio di Dalí -i cassetti dell'inconscio che solo la psicoanalisi sa aprire- rappresenta le opere in cui l'artista saccheggia l'arte del passato, con un approccio che anticipa il post-moderno¹⁷.



Figg. 22-23-24-25 H. Miyazaki, "Tenku no shiro Rapyuta" (Il castello nel cielo), 1986, Giappone, bozzetto della città di Laputa, citazione letteraria della omonima città di J. Swift, "I viaggi di Gulliver", 1726; R. Magritte, "Le Chateau des Pyrénées", 1959, Israel Museum, Gerusalemme, olio su tela, 200,3x145 cm; R. Dean, copertina della raccolta degli YES, "The Studio Albums 1969-1987"; J. Cameron, fotogramma tratto da "Avatar", 2009.

Conclusione

Non è possibile concludere questo contributo senza soffermarsi almeno brevemente sul carattere fortemente simbolico che ha da sempre avuto, in termini di rappresentazione, l'albero in tutte le culture e nel corso dei secoli. Disegnare un albero è già di per sé una rappresentazione iconografica perché, per quanto il disegnatore si sforzi di riprodurlo fedelmente la chioma, il sistema principale e secondario dei rami, la nervatura del tronco, l'albero sfuggirà sempre ad una rappresentazione pienamente realistica, per trasformarsi, almeno in parte nell'idea che il disegnatore ha dell'albero, nell'immagine mentale che egli ha costruito nel corso della sua vita osservando gli alberi esistenti e ricordando le molteplici

¹⁷ A. Masoero, *I paesaggi da sogno di Salvador Dalí a Palazzo Reale*, in "Il Sole 24 Ore", <http://24o.it/fukFR>.

declinazioni degli alberi rappresentati nelle diverse arti visive. Gli alberi reali quindi diventeranno, quindi, alberi frutto della fantasia e gli scenari a cui sottendono si ammanteranno di atmosfere di volta in volta accoglienti –il disegno di taccuino di John Ruskin- stupefacenti -il bozzetto di Alan Lee per il film *La compagnia dell'anello* di Peter Jackson- misteriosi o paurosi.

La presenza degli alberi in un determinato contesto paesaggistico può essere talmente caratterizzante da trasformarsi da immagine realistica a carattere identitario del brand di una azienda. Si fa riferimento alla esemplificazione proposta relativa al marchio ed alla serie di etichette realizzate dal pittore Giancarlo Ferraris per l'azienda vitivinicola Michele Chiarlo di Calamandrana, in un percorso durato circa trent'anni. I vigneti dell'azienda, riprodotti in una costante ricerca grafica fatta di sperimentazioni differenti, sono ormai identificati –ed identificabili univocamente- dalla rappresentazione delle due colline “pizzate” che caratterizzano il paesaggio circostante e dai tre cipressi che le sormontano, elementi anche del marchio del *Parco artistico Orme su La Court* che ospita, tra le altre, opere di Emanuele Luzzati e Ugo Nespolo.

Fra tutte le possibili simbologie degli alberi, la più rappresentativa è probabilmente l'*Albero della Vita*, sicuramente in questo momento la più attuale, in quanto rappresenta proprio l'icona più visibile della presenza italiana all'Expo 2015. Realizzato a partire da un'idea di Marco Balich, direttore artistico di *Padiglione Italia*, questa torre di acciaio e legno, alta 35 metri, costruita al centro di un lago, è ispirata al disegno di Michelangelo per la piazza del Campidoglio. L'*Albero della Vita*, di cui si ritrova traccia sin dal IX secolo a.C. -nei bassorilievi di epoca assira in Mesopotamia- assume grande importanza simbolica nel cristianesimo e quindi, sin dal medioevo è oggetto di innumerevoli rappresentazioni, ma in questa sede si presentano solo due tra le più note, l'*Albero della Vita* di Gustav Klimt, realizzato per Palazzo Stoclet, a Bruxelles tra il 1905 e il 1909 e l'*Albero della Vita* di Keith Haring, del 1984, a cui si contrappone provocatoriamente *La morte di un albero*, dipinta da Jean Michel Folon nel 1973.



Figg. 26-27-28 Giotto, “La fuga in Egitto” (particolare), 1304-06, Cappella degli Scrovegni, Padova, affresco, 200 x 185 cm; S. Dalí, “Paesaggio”, 1948; D. Dell’Osso, copertina dell’album “Museica” del cantautore italiano Caparezza, 2014.



Figg. 29-30-31-32-33-34 (in senso orario): John Ruskin, "View of Bologna", 1845; K. Haring, "L'Albero della Vita", 1984, collezione privata; J. M. Folon, "La morte di un albero", 1973; A. Lee, bozzetto per il film di P. Jackson, "La compagnia dell'anello", 2001; G. Klimt, "L'Albero della Vita", 1905-1909; M. Balich, "L'Albero della Vita", concept per Expo2015, Milano, 2015.



Figg. 35-36-37 G. C. Ferraris, etichetta vino "La Court 1996" di produzione Michele Chiarlo, bozzetto preparatorio e schizzi preliminari "Vendemmia La Court", tratti da "Il segno dei filari arancioni. Opere di Gian Carlo Ferraris per Michele Chiarlo. Pittura e grafica in etichette e manifesti", L'Artistica Editrice, Cuneo 2008; elaborato grafico dello studente Aires Pedro, elaborato nell'ambito del Corso di Disegno e Rappresentazione del Paesaggio, docente M. Mazzucchelli, a.a. 2014/15, Scuola Politecnica dell'Università degli Studi di Genova.

Bibliografia

- F. Colonnese, M. Carpiceci, *John Ruskin e la via dei colori*, in M. Rossi, V. Marchiafava, *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*, vol. X A, Atti della X Conferenza del Colore, Genova, Settembre 2014, Maggioli Editore, Roma, 2014.
- A. Gardini, *Abitare ai margini della città. Trasformazione dei modelli insediativi*, Tangram Ed. Scientifiche, Trento, 2012.
- E. Papone, A. Serra (a cura di), *En Plein air. Luigi Garibbo e il vedutismo tra Genova e Firenze*, Silvana Editoriale, Milano, 2011.
- J. Horan, *Conversazioni con un disegno*, in M. Docci (a cura di), *Disegnare. Idee e immagini*, Rivista semestrale del Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" n. 39/2009, Roma, 2009, pp. 38-49.
- M. Mazzucchelli, *Genova a volo d'uccello. Visioni e rappresentazioni della "città che non c'è"*, in C. Gambardella, M. Giovannini e S. Martusciello (a cura di), *Le Vie dei Mercanti. Cielo dal Mediterraneo all'Oriente*, Atti del VI Forum Internazionale di Studi, Caserta, Capri, 5-7 giugno 2008, Collana "Rilievo è/o Progetto" diretta da Carmine Gambardella, n. 14, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2009, pp. 695-698.
- G. Pellegrini, *Sistemi infografici di rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente. Un'esperienza didattica*, Graphic Sector, Genova, 2009.
- M. G. Cianci, *Metafore. Rappresentazioni e interpretazioni di paesaggi*, Alinea Editrice, Firenze, 2008.
- G. C. Ferraris, *Il segno dei filari arancioni. Opere di Gian Carlo Ferraris per Michele Chiarlo. Pittura e grafica in etichette e manifesti*, L'Artistica Editrice, Cuneo, 2008.
- M. Goldin (a cura di), *Turner e gli impressionisti. La grande storia del paesaggio moderno in Europa*, Linea d'ombra Libri, Treviso 2006.
- L. Capovilla (a cura di), *Vedutisti e paesaggisti tra Sette e Ottocento a Venezia*, Gallo Antiquariato, 2003.
- R. Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Kepos Quaderni 7, Guerini e Associati, Milano, 1995.
- R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1994.
- P. D. Patrone, G. Blengino, *Viaggio nell'Italia dell'800 dalle vedute di P.D. Cambiaso*, Ed. ECIG, Genova, 1985.
- Aa. Vv., *Paesaggio. Immagine e realtà*, Gruppo Editoriale Electa, Milano, 1981.

Disegnare dal vero : imparare, vedere, ragionare, esprimere.

Luisa Cogorno

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

In un appunto del 1963, Le Corbusier scrive:

*«La chiave è questa: Guardare, osservare, vedere, immaginare, inventare, creare».*¹

In queste straordinarie parole L.C. ci lascia la chiave di lettura per un importante messaggio didattico in un'epoca in cui lo strumento informatico, per la maggior parte, si è sostituito al percorso di un antico tirocinio formativo *«mano, occhio, segno»*. Il contributo qui presentato è il risultato di esperienze laboratoriali, che, attraverso fasi evolutive e obiettivi tematici, hanno permesso di avvicinare lo studente, a disegnare il paesaggio, usando principalmente il disegno dal vero quale metodo di studio e di soluzione grafica nella produzione di schizzi, analisi, rielaborazioni di immagini, derivati dalla percezione visiva diretta e considerando le parole di Le Corbusier come paradigmi di metodo.

Metodologia

All'inizio del "viaggio con il taccuino" e tale può considerarsi il programma che si realizza in un laboratorio di disegno, nei primi anni di un corso di laurea in architettura e ingegneria, è utile l'approccio a «guardare» già dalle fotografie per esercitare l'occhio a «vedere come» e «vedere cosa»: il tipo di immagine, il tipo di inquadratura, il punto di ripresa, i caratteri del soggetto e ciò che esso vuole comunicare; indicazioni elaborate con una ricerca collettiva e di confronto tra fotografie ed esercitazioni grafiche individuali. Sulla base di questo procedimento si vengono così a introdurre i processi della percezione e della memorizzazione, (da qui la necessità di disegnare e scrivere con commenti) a non «guardare» superficialmente, ma a «vedere» in modo incisivo e critico.

«...Ero nato per guardare, per tutta la vita, immagini e per disegnarle....io non vivo che a condizione di vedere...».² Così Le Corbusier traduce l'azione del guardare in «saper guardare», che costituisce la base formativa del suo pensiero progettuale e che ne declina tutta l'opera grafica dei Carnets.

Schizzare a colpo d'occhio, disegnare rapidamente, secondo un processo di avvicinamento o di allontanamento, in una successione di immagini con tratti veloci, con capacità di sintesi,

¹ Pierre Alain Croset, *La trasmissione del pensiero*, in *Occhi che vedono*, Casabella, Rivista Internazionale di Architettura, n° 531-532 anno LI, 1987 Gennaio, Febbraio.

² Giuseppe Di Napoli, *Disegnare e Conoscere, la mano l'occhio il segno*, cap. 6-1, l'occhio di Le Corbusier pg.100, Piccola

Biblioteca Einaudi, Torino, 2004 ISBN88-06-16752-9

con un segno rapido e allusivo, fissando le linee maestre del paesaggio, costituisce una delle prime fasi del disegno di sintesi, espressione già di se stessi.

Un blocco per disegnare, possibilmente di dimensioni tascabili, un paio di matite a grafite di varia durezza, pastelli colorati, e l'interesse ad osservare, ciò che ci circonda, per imparare a «*saper guardare*», e prendere coscienza, valutare le scelte significative delle componenti naturali, ambientali e architettoniche: è la fase successiva.

Indispensabile per disegnare dal vero il paesaggio, è definire la veduta, scegliere un punto di riferimento, (un primo piano) che chiuda da un lato l'inquadratura, diventando elemento di appoggio per rappresentare il panorama; controllare i rapporti fra le linee verticali a quelle orizzontali che ne determinano le direttrici, individuare i caratteri che costituiscono l'identità e l'unicità di quel paesaggio, fissare la corretta posizione della linea d'orizzonte in modo da lasciare ampio spazio al cielo per suggerire nella visione prospettica la profondità della veduta. Il disegno diventa quindi linguaggio di conoscenza del divenire delle cose.

«... Vorrei che gli architetti prendessero la matita per disegnare una pianta, una foglia, per esprimere lo spirito di un albero, l'armonia di una conchiglia il formarsi delle nuvole, il gioco così ricco delle onde...»³ Come in tutti i suoi scritti Le Corbusier trasmette il suo spirito indagatore sulla natura delle forme per conoscerne la composizione e la struttura con un disegno di analisi, testimonianza di una ricerca metodologica su cui si basa il suo pensiero progettuale. Anche questo spirito di ricerca diventa la chiave di lettura che accompagna le fasi del laboratorio. Lavoro di osservazione, di riflessione, e di rappresentazione, sono le fasi che costituiscono le richieste per raggiungere gli obiettivi degli esercizi svolti «*en plein air*»; non dimenticando che il disegno non solo serve a dare forma visibile alle proprie idee, ma in quanto strumento di comunicazione a trasmetterle. E' attraverso la scelta di linguaggi grafici che viene compreso il disegno di paesaggio: differenza fra le linee che diversificano il piano, lo skyline, lo spazio e la forma; differenza di segni, punti e tratti che secondo la diversa intensità della dimensione creano effetto, superficie e non ultimo l'uso del colore, che rende "reale" l'immagine. Proprio perché è un insieme di difficoltà per tutti quegli elementi che ne costituiscono il soggetto, il disegno di paesaggio va ragionato, osservato attraverso con visivi sempre più ristretti per impostare e realizzare esercizi mirati, arrivando al contatto del soggetto per disegnare la sua individualità, espressa dalla sensibilità del disegnatore che come ribadisce Le Corbusier ne «*esprime lo spirito*».

Mai così importante è nel disegno di paesaggio ricercare le tecniche grafiche più fedeli per rappresentarne le espressioni variabili e sensibili, come l'acqua, il cielo, i colori e gli alberi. Disegnare dal vero un albero può e deve essere l'analisi più completa della più perfetta architettura naturale costituita dall'equilibrio, dalle proporzioni nel gioco naturale del tronco, dei rami, della chioma e del fogliame, ciò che è «*vedere*». Disegnare dal vero un albero vuol dire prima di tutto osservarlo nel tempo, nella sua immagine stagionale, girarci attorno, per comprenderne, la forma, la struttura, definire il giusto proporzionamento, il carattere della chioma, fino alla forma della foglia, «far vedere ciò che abitualmente nella visione quotidiana non viene quasi mai visto, non viene colto e considerato come un elemento autonomo dotato di una sua specifica qualità formale e cromatica.»⁴ La manualistica sulla rappresentazione degli alberi fornisce una vasta gamma di simbologie e codici grafici per le essenze e per le diverse scale di rappresentazione da adottare nel disegno ma ciò non è il disegno di quel soggetto è una rappresentazione iconica che ne simula l'aspetto, la forma, la specie, e le

³ Giuseppe Di Napoli, op. cit. pg.101.

⁴ Giuseppe Di Napoli, op. cit. cap. 5.3 pg.87.

caratteristiche dimensionali,(la circonferenza a tratto e grandezza diversa, composta, isolata, aggregata, che diventa uno schema geometrico nella restituzione in alzato).Il disegno dell'albero all'interno del laboratorio si è avvalso del disegno dal vero per esprimere con il segno personale, impressioni, effetti e sentimenti, della realtà del soggetto, elaborando una "guida all'osservazione dell'albero". Il percorso che prevede un'esplorazione libera e un approccio al soggetto per interesse emotivo da parte dello studente, costruisce per fasi un disegno di osservazione, di analisi, ricercando in un segno realistico l'unicità di quella essenza. Anche nella realizzazione più tematica della guida, dove lo studio si avvicina all'indagine delle singole parti: corteccia, fogliame e foglia, l'obiettivo è stato quello di ricercare attraverso le fasi di un attento esercizio dal vero una rappresentazione simile all'identità di quella specifica essenza.

Lo scopo principale nell'insegnare a disegnare dal vero in un laboratorio al primo anno di un corso di laurea in architettura e ingegneria, è quello di dare agli studenti non solo un modo per rappresentare ciò che ci circonda, ma imparare ad esprimere la propria personalità, ricca di impressioni, sensazioni e intenzioni.



Figg.1a/ 1b - Dalla fotografia al disegno, veduta del crinale del monte fasce, al promontorio di Portofino. Tecnica: matita 2B, effetto chiaro scuro; Fig. 1b - Disegno da confronto fotografico. Studio tematico territoriale, crinali, vegetazione, percorsi Tecnica:matita, ecoline, pastelli. Segno lineare, tratteggio.



Fig. 2 / 3 Dalla fotografia al disegno. Veduta di Genova da Spianata Castelletto. Esercizio per introdurre i processi di memorizzazione e percezione. Tecnica: penna a sfera. Segno lineare, a tratto rigato; Fig. 3 - Studio di panorama, dalle mura di Santa Chiara. Genova. Disegno dal vero. Tecnica: matite HB, B, 2B. Tratteggio rigato, effetto brunitura a matita per evidenziare gli aspetti naturali del panorama.



Fig. 4-5 Rappresentazione del panorama di Genova da Spianata Castelletto.

Il primo esempio mette in evidenza con un studiato tratteggio la volumetria della città, gli effetti chiaroscurali usando solo linee di contorno per la rappresentazione delle aree verdi. Il secondo mette in evidenza solo la struttura volumetrica con un segno sottile e continuo, evidenziando solo le emergenze verticali. Tecnica: china.

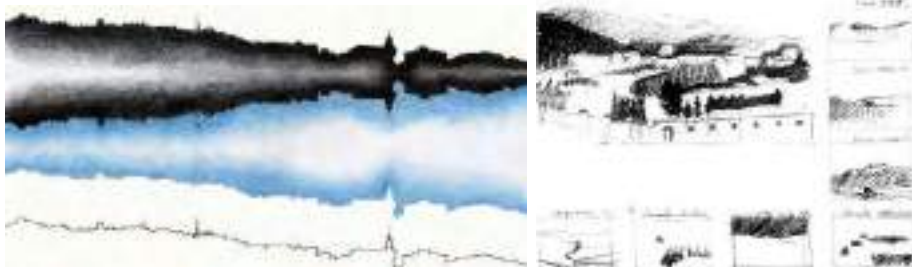


Fig. 6/ 7 Studi grafici di skyline. Lo studio dello skyline è indispensabile per comprendere e rappresentare le profondità dei panorami. Tecnica: matite, pastelli, china. Fig. 7- Da un "taccuino di viaggio" schizzo dal vero di un'area di studio. L'uso dello schizzo veloce è necessario per fissare delle idee, la scomposizione in schemi è utile per approfondire i caratteri del soggetto. Tecnica: matita e penna

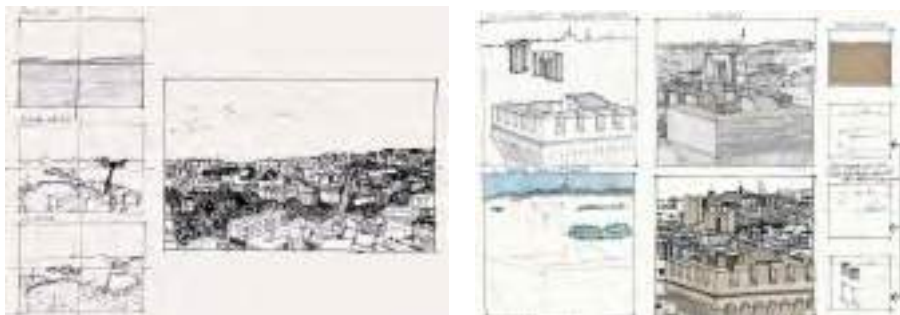


Fig.8 /9 Studi di panorami urbani. Disegni estemporanei, scomposizioni a schemi per analizzare le tematiche che compongono i panorami: la composizione, i volumi, gli elementi caratterizzanti, il verde, i rapporti pieni e vuoti, lo skyline. Ricerca grafica e di impaginato per la realizzazione dell'elaborato definitivo. Tecnica: china, pantone, pastelli, penna a sfera, tratteggio.

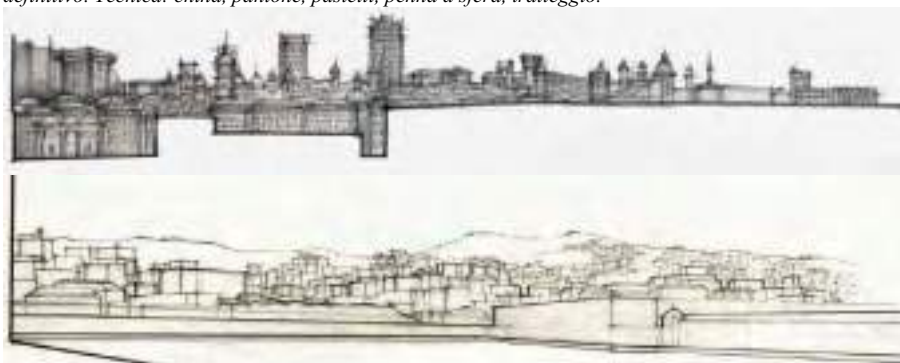


Fig.10a/10b Vedute di Genova dai moli. Rappresentazioni empiriche, studio volumetrico dell'insediamento e dei caratteri emergenti. La linea di sezione del primo piano chiude l'inquadratura in basso rafforzandone l'effetto compositivo del panorama. Tecnica: matita (HB,B,4B).



Fig.11 – Fig. 11b Campo Pisano, Genova. Schizzi dal vero, studio della luce. I disegni sono accompagnati da commenti scritti sulla scelta delle tecniche grafiche adottate. Tecnica mista: matita, pantone.



Fig. 12– Fig. 12b – Fig. 12c - Fig. 12d Disegni dal vero di vedute parziali di Genova. Le inquadrature sono riprese dall'alto per esercitare l'osservatore a ricercare la corretta prospettiva, a disegnare la sintesi volumetrica e rappresentare le componenti che la caratterizzano. L'introduzione di colori tonali restituisce effetto-profondità al disegno. Tecnica matite (B,2B), penna a sfera, acquerelli.



Fig. 13 – Fig.13b Studi dal vero: colore e percezione. I disegni sono accompagnati da considerazioni scritte, e osservazioni sull'inquadratura, sulla profondità della scena e sugli elementi che ne caratterizzano la composizione. Tecnica : mista, matita, ecoline, pantone



Fig.14 – Fig. 14b Esercitazione laboratoriale, studio delle texture e delle predominanze cromatiche nell'ambiente. Tecnica: palettes fotografiche, colori a pastello. Realizzazione: brunitura.

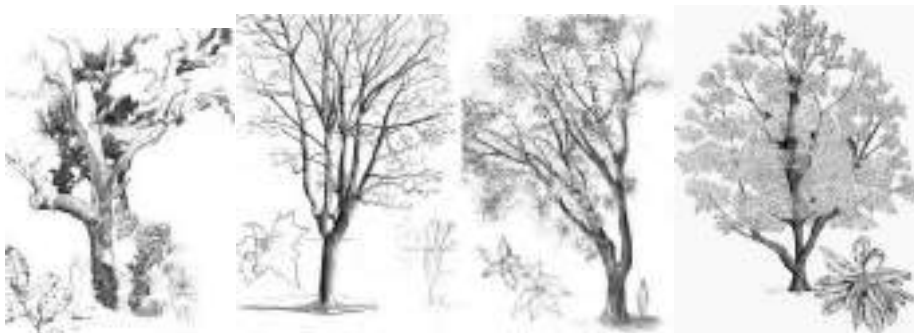


Fig.15 Esercitazione laboratoriale: guida all'osservazione dell'albero, disegno dal vero. Tecnica matite, pastelli.



Fig. 16 Alberi, disegni dal vero. Esempi di rappresentazione. Tecniche: china, matite, quadrella, carboncino.

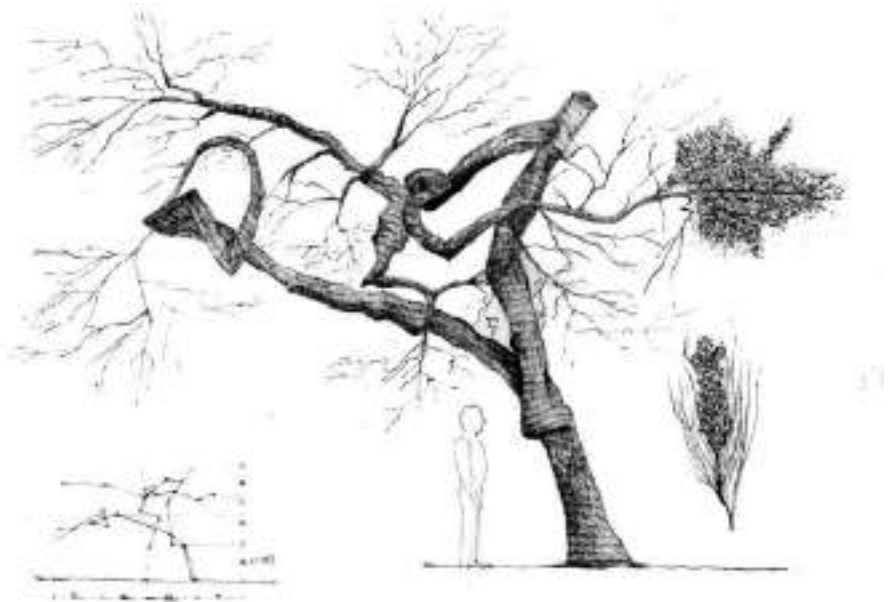


Fig. 17 Disegno dal vero. Esempi di rappresentazione. Tecniche: china, matite..

Gli elaborati grafici pubblicati sono stati svolti nell'ambito del laboratorio di Disegno e Rappresentazione del Paesaggio al corso di laurea triennale Tecniche per l'Architettura del Paesaggio.

Bibliografia

L. Cogorno, *Disegno, Rilievo e Rappresentazione del territorio e dell'ambiente* in *La Rappresentazione, strumento per l'analisi e il controllo del progetto di paesaggio*, a cura di M. Pignataro ARACNE Milano, 2004, pag. 75-82.

A. Pittaluga, *Il paesaggio nel territorio, disegni empirici e rappresentazioni intuitive*, Hoepli Milano

M.G. Cianci, *La rappresentazione del paesaggio, Metodi, strumenti e procedure per la rappresentazione del paesaggio*. Alinea 2008.

Giardino e mimesi della natura nell'architettura immaginifica

Maria Elisabetta Ruggiero

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

“Paesaggio” designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni

Convenzione europea del Paesaggio, Firenze 20 ottobre 2000.

Nella moderna definizione di Paesaggio il fattore percettivo sembra essere uno degli elementi cardine che ne connotano l'identificazione al pari delle interrelazioni tra i fattori naturali ed umani.

Il Paesaggio ha quindi espresso in sé in maniera diretta le intenzioni, le aspirazioni e le capacità dell'uomo di confrontarsi con l'elemento naturale divenendo oggetto di rappresentazione, e quindi archetipo di tali intenzioni, aspirazioni e capacità.

Il Paesaggio reale ed ancor più quello rappresentato hanno perciò seguito parallelamente l'evoluzione tecnica e culturale nelle sue diverse tappe e declinazioni locali, mettendo in luce di volta in volta il cambiamento della relazione tra 'uomo' ed 'elemento naturale'.

In tale percorso evolutivo è possibile individuare una fase che ritorna a fasi alterne, ma sempre con una visibile identità: quella di ricercare attraverso e all'interno di una sua particolare accezione, quale è il giardino, una occasione architettonica straordinaria, nel vero e proprio senso del termine, ovvero di elemento completamente estraneo a ciò che è l'ordinario, il consueto. Quasi a voler ulteriormente superare il concetto di tecnica e di estetica con una espressione che trascenda i limiti del razionale.

Metodologia

Giulio Carlo Argan definisce il giardino come il *maximum qualitativo o di valore estetico cui può dar luogo la pratica delle colture agricole* ed infatti proprio l'affinamento e l'evoluzione di tali tecniche rendono possibile la strutturazione di interi giardini la cui principale aspirazione è quella di ricreare una perfezione improntata all'eco del giardino dell'Eden o una magnificenza che possa esprimere al meglio l'ambizione, se non addirittura l'espressione, della filosofia del suo ideatore.

All'interno di essi, in particolare con il Manierismo cinquecentesco, nelle composizioni sempre più complesse e ricche si vanno ad incastonare episodi architettonici che hanno il preciso intento di stupire con una serie di artifici, presentando forme metamorfiche tra arte e natura in cui il limite tra opera dell'uomo, struttura naturale e incanto sia quasi irrinconoscibile; ne è anticipatrice già alla fine del '400 la celebre opera di Leonardo nella Sala delle Assi a Milano che simula una intera foresta.

In altri giardini invece, nella magnifica serie di cascate, in cui eccellono proprio i fontanieri italiani del '500 e del '600, la mano dell'uomo risulta e vuole risultare evidente nella volontà di non dissimularsi.



Fig.1 Bomarzo, Parco dei Mostri commissionato da Pier Francesco Orsini all'architetto Pirro Ligorio nella metà del '500.

Le cascate diventano infatti straordinari esempi di stile e tecnica che stupiscono proprio in virtù della loro grandiosità mentre in altre soluzioni, al contrario, ciò che si ricerca è proprio una sorta di 'magia' che possa confondere ancora di più lo spettatore.



Fig.2 Genova - Villa Imperiale Scassi, detta "La Bellezza". Veduta, planimetria e sezione. Da P.M. GAUTHIER, *Le plus beaux edifices de la ville de Genes et de ses environs*, Parigi, 1818-32.



Fig. 3 Genova Villa Imperiale Scassi a Sampierdarena. Rilevo della grotta intermedia (Disegni di M.E. Ruggiero) e immagini storiche del giardino e del ninfeo superiore ormai completamente distrutto.



Fig.4 Genova, Villa Imperiale Scassi. Immagine dell'interno della grotta intermedia ed esterno del ninfeo inferiore



Fig.5 Palazzo Corsini – Firenze – Grotta in prossimità del piano terreno. Opera del Ferri eseguita tra il 1692 e il 1698 con l'opera dello stuccatore Carlo Marcellini e i pittori Rinaldo Botti e Alessandro Gherardini.

Nei vari secoli queste “invenzioni” assumono forme diverse a seconda del gusto dell'epoca, ma sempre hanno una funzione che le accomuna ed in cui la possibilità di fondere realtà e rappresentazione con una forma di estrema mimesi della natura diviene il cardine della loro sostanza.

Nelle grotte artificiali cinquecentesche si cerca proprio di proporre un elemento di per sé assolutamente spontaneo ed anche di per sé apparentemente lontano da una forma architettonica vera e propria, in cui il registro della decorazione è interamente orientato all'evocazione di connubio tra materiali quali conchiglie, coralli, vetri e pietre colorate in composizioni antropomorfe e zoomorfe. L'impianto di queste grotte poi, seppur celato da

simulazioni di rocce, cascate e laghetti, è spesso ispirato a forme geometriche complesse e articolate che costituiscono un indizio celato dell'opera dell'uomo. L'ambiente che queste strutture propongono è un ambiente incantato in cui mito e realtà possono confondersi ed in cui l'osservatore può sentirsi il protagonista di una scena, di una narrazione fantastica.

Le ville del Genovesato, insieme a quelle di Roma e della reggia di Fontainebleau, sono protagoniste di questo genere ed offrono un repertorio magnifico e diversificato di questa tipologia di soluzione scenica.

I disegni dei viaggiatori, degli illustratori e dei trattatisti costituiscono una vera e propria letteratura di questo genere nel continuo tentativo di voler carpire e svelare i più nascosti segreti che queste strutture racchiudono: dal Gauthier che cerca non solo di ricostruirne la loro consistenza architettonica, ma anche di ridefinirne la relazione con l'impianto scenico di tutto il giardino e la villa cui si associa, al Furtenbach che ne indaga i minimi dettagli. La ricerca dei segreti di questi luoghi si protrae fino ai giorni nostri con le operazioni di rilievo mirate a cercare di ricostruire quanto spesso incuria e abbandono hanno ormai compromesso.



Fig.6 Villa Balbi allo Zerbino, Sala delle Rovine - Domenico Piola, Andrea Sighizzi 1684.

Corrispondenti di queste soluzioni sono a loro volta le rappresentazioni di rovine architettoniche che così spesso popolano le architetture seicentesche e settecentesche: il tema della rovina e della natura che si riappropria di essa in un paesaggio struggente in cui l'architettura vera e propria, grazie all'inganno prospettico, si apre verso l'esterno, ricorre in numerosi esempi di magnifiche realizzazioni in cui nuovamente la possibilità di rappresentare il paesaggio in una forma inconsueta è l'espedito per generare stupore e creare qualche cosa di unico e prezioso.

E' celebre a Genova la *Sala delle Rovine* alla Villa Balbi allo Zerbino in cui le pareti della sala sono annullate e smaterializzate da disegni di resti di una ricca architettura in disfacimento, invasa da elementi naturali. La ricerca di stupire attraverso una natura

reinterpretata e rappresentata non termina con il Seicento, ma continua nei secoli successivi con nuove forme, seppur molto diverse sul piano formale.

Il primo movente di queste strutture è sempre l'ispirazione mitologica ed è quindi in una concezione-percezione del paesaggio fortemente condizionata dai miti dell'Arcadia e del paesaggio idealizzato che trova una collocazione il repertorio dei "villaggi" pastorali del Settecento. Qui l'artificio è forse meno celato, ma il distacco dalla architettura vera e propria continua il suo percorso. Nell'Hameau di Chantilly – opera dell'architetto Jean-François Leroy nel 1774 - , infatti, un complesso di casette rurali, dalla tipica struttura a graticcio e i tetti in paglia, diventa scenografia per intrattenimenti, accogliendo all'interno specifiche funzioni che in termini di logica di consuetudine e di normalità avrebbero potuto essere svolte nel castello: una sala da pranzo, un salone, una sala da biliardo ed un boudoir.



Fig.7 Planimetria d'insieme e dettagli della sala da pranzo dell'Hameau del castello del Principe di Condé a Chantilly. Opera dell'architetto Jean-François Leroy – 1774

Ciò che caratterizza ulteriormente queste strutture è che il loro interno è completamente decorato con la rappresentazione di un vegetazione incolta secondo la diretta suggestione degli scritti di Rousseau e alla maniera dei pittori del tempo, quasi a voler forzare il rapporto uomo-natura attraverso un artificio nell'artificio. Il villaggio di Chantilly costituisce un paradigma che trova la sua evoluzione completa nel villaggio della Regina al Trianon di Versailles, secondo il volere di Maria Antonietta e su progetto di Richard Mique nel 1783.

Quale oggi l'eredità di queste immagini, di questa natura che si trasforma in architettura e viceversa? C'è ancora spazio per la rappresentazione di questo fenomeno in una volontà di creare stupore? L'inganno e la seduzione continuano oggi nelle opere di artisti che, raccolta questa eredità, la perpetrano secondo nuovi paradigmi: è il caso ad esempio delle realizzazioni ricercate di Renzo Mongiardino, nel secolo scorso, che proprio grazie ad uno spazio connotato attraverso il disegno ripropone suggestioni di grotte e spazi illusori, o ancora oggi nell'opera

di Francois Houtin, architetto, paesaggista e disegnatore il quale nelle sue opere ripropone la rappresentazione di un paesaggio immaginario che si appropria di forme architettoniche fantastiche e diventa, a sua volta, una moderna scenografia ispirata dalle reminescenze del passato.

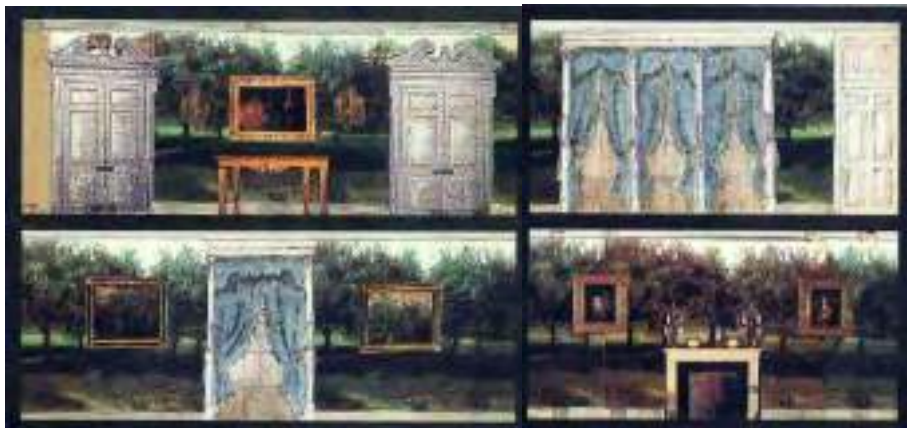


Fig.8 Renzo Mongiardino Studi per la decorazione di un appartamento a New York –XX secolo



Fig.9 Renzo Mongiardino Studi per la decorazione di un garage a Londra –XX secolo



Fig. 10a Francois Houtin – Cabane du Jardinier e Artcurial, Parigi XXI secolo



Fig. 10b Francois Houtin – Cabane du Jardinier e Artcurial, Parigi XXI secolo

Bibliografia

- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano, Electa, 1979.
A.Maniglio Calcagno, *Architettura del Paesaggio*, Bologna, Calderini, 1983.
A.Maniglio Calcagno, *Giardini, parchi e paesaggio nella Genova dell'800*. Genova, Sagep, 1985.
E.Gavazza, *Lo Spazio Dipinto*, Genova, Sagep, 1989.
F.Cattaneo, (a cura di), *Renzo Mongiardino. Architettura da Camera*, 1993, Milano, Rizzoli.
Zalapi, Angheli, *Dimore di Sicilia*. Venezia, Arsenale Editrice, 1998.
G. Bauer, *Il secolo d'oro dell'acquerello inglese*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2001.
D.Rabreau, 2001. *Les Dessins d'Architecture au XVIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2001.
J.Chester, *Colefax and Fowler, the best in English Interior Decoration*, 1989 London, Random House.

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA

Il progetto - visioni e previsioni: 10 ± 1

Giovanni Galli

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Se sai come una cosa sarà tra cinquant'anni, vuol dire che sei in grado di realizzarla adesso. Ma in realtà non lo sai, perché quella cosa tra cinquant'anni sarà ciò che vorrà essere.

(Louis I. Kahn: Talks with Students, 1969)



Fig.1 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Progetto di Dinocrate per il Monte Athos, 1725

Nella prefazione al secondo libro del *De architectura*, Vitruvio racconta di come l'architetto Dinocrate si recò da Alessandro Magno per mostrargli un ambizioso progetto, dalle forme degne della fama del grande re macedone [«*dignas tuae claritati*»]. Il progetto prevede di trasformare l'intero monte Athos in una gigantesca scultura con le fattezze di Alessandro, seduto nell'atto di sorreggere con la mano sinistra una grande città murata e con la mano destra un vassoio su cui far confluire le acque dei fiumi che sorgono dal monte e di lì convogliarle nel mare. Alessandro è affascinato dall'«eccellente» progetto ma decide infine di rifiutarlo: fondare una città sulle pendici di una montagna, senza campi di coltivazione

circostanti, sarebbe una decisione avventata, che non tiene in giusto conto le necessità vitali di un centro abitato.

Ma se il progetto di Dinocrate è irrealizzabile, tuttavia Alessandro ne rimane sedotto, tanto da decidere di accogliere l'architetto al suo seguito. Arrivato in Egitto, gli assegna l'incarico di fondare presso le foci del Nilo la città di Alessandria (che, sappiamo, Dinocrate disegnerà e realizzerà secondo le forme del consueto tracciato ippodameo).

Ambientato nel IV secolo a.C., l'episodio narrato da Vitruvio rappresenta vividamente alcuni *topoi* dell'architettura di tutti i tempi: da un lato l'architetto fuori dal mondo costretto a fare i conti col realismo del potere politico-economico, dall'altro la fama e il successo che comunque arridono all'architetto visionario proprio in virtù della sua stravaganza. Non si tratta tanto, però, di vedere in Dinocrate l'anticipatore di Buckminster Fuller, degli Archigram, o dell'odierno fenomeno delle *archistar*, quanto di riconoscere nell'episodio che lo vede coinvolto le tracce iniziali di un patrimonio genetico di una disciplina in formazione che nei suoi tratti essenziali permane tuttora.

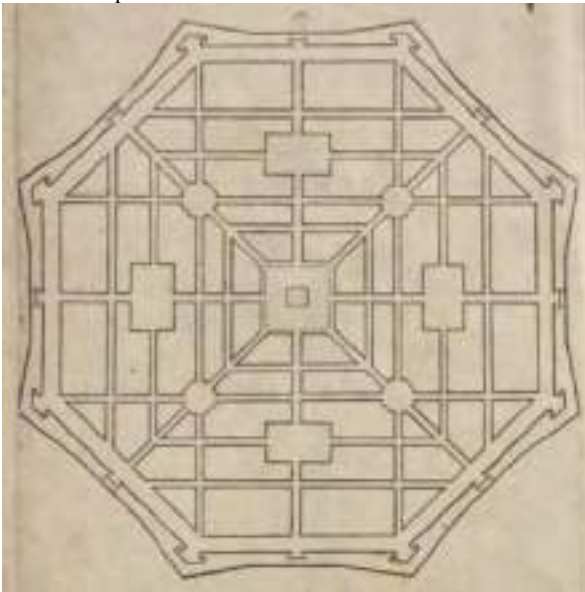


Fig.2 Giorgio Vasari *il Giovane*, *Città ideale*, 1598

Nel *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti sostiene che «la città è come una grande casa» [I, IX, 14], con le strade che corrispondono ai corridoi e gli edifici alle stanze. Il principio della *proporzione*, per il quale l'essenza delle cose non cambia alle diverse scale purché i rapporti tra le dimensioni rimangano inalterati, rimarrà prioritario nel pensiero architettonico fin oltre le soglie del Novecento, in un dominio che, come dimostra la frase di Alberti, si estende ben al di là del solo aspetto estetico dei manufatti.

Sarà Galileo Galilei, con i *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno alla nascita di due nuove scienze attenenti alla meccanica & i movimenti locali* (1638), a sferrare un colpo mortale a questo predominio, dimostrando che, almeno a livello strutturale, cambiamenti di tipo quantitativo comportano di per sé mutazioni di tipo qualitativo. Ma se questo nuovo paradigma porterà alla nascita dell'ingegneria e della modernità, il pensiero architettonico sembra ancora oggi per molti versi ancora aggrappato alle antiche abitudini, se è vero che

ancora Oswald Mathias Ungers può scrivere nelle righe di apertura di un suo testo sulla città che: «La città è dominata, nella sua formazione, dalle stesse leggi che regolano quella di una singola casa, dalla cui somma con altri edifici è composta la città. La struttura della casa somiglia alla struttura della città - solo le dimensioni sono differenti» (*Morphologie: City Metaphors*, 1976). Scopriamo qui un altro filamento del patrimonio genetico del pensiero architettonico: il contegno prevalente dell'architetto nei confronti di un complesso costruito economico, politico e sociale, come la città, è quello di ridurlo a un unico manufatto. Ovvero, ridurlo ai suoi soli caratteri formali, al fine di poter esercitare su di esso il medesimo controllo totale che gli è garantito per i singoli edifici.



Fig.3 Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campii Martii*, 1762

Pur presentandosi con le sembianze della ricostruzione archeologica, l'*Ichnographia Campii Martii* (1762) è il progetto visionario di un architetto visionario per eccellenza, Giovanni Battista Piranesi. Più che di progetto, tuttavia, sarebbe corretto parlare di *contro-progetto*: fra le sue linee sembra dissolversi l'ideologia rinascimentale del controllo totale e contemporaneamente affacciarsi l'angoscia, tutta moderna, di ciò che è stato definito “perdita

del centro” [Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 1948]. Cosa ancora più inquietante è il fatto che la crisi affiori dalla presa di coscienza di problemi che, in ambito urbano, trascendono il dominio della composizione della forma, ma al contrario da ragioni che a quel dominio sono tutti interni: ciò che appare, sulla carta piranesiana, è una collezione di pezzi in sé perfettamente compiuti e controllati, che tuttavia non riescono più nel loro insieme a costituire un intero dotato di senso. Di più: ogni pezzo, cozzando disordinatamente contro gli altri, a volte sovrapponendosi parzialmente, a volte incastrandosi in modo fortuito, sembra sottrarre significato ad ogni altro.

Se, sulla scorta della *Poetica* di Aristotele, la regola albertiana della bellezza e dell’armonia consisteva nel fatto che in una composizione «non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio» [*De re aedificatoria*, VI, II, 93v], la scoperta sconcertante di Piranesi è che è possibile perdersi nel fascino conturbante di una composizione dove ogni aggiunta, sottrazione o modifica, viene metabolizzata in perfetta indifferenza. È difficile affermare se il messaggio piranesiano consista nell’anticipazione di una nuova estetica (che sarà poi quella delle avanguardie negative), o nella denuncia di un’impotenza dell’architettura di fronte alla vita propria della città.

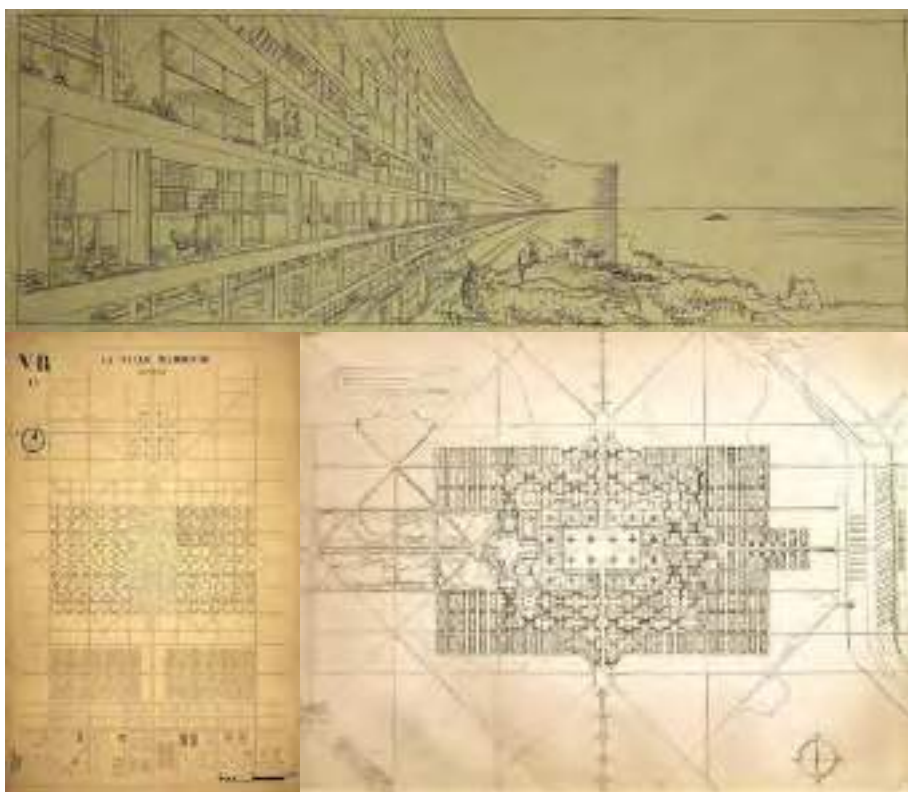
In realtà i due aspetti potrebbero essere letti come complementari. Quello che è certo è che la posizione piranesiana ci appare ancora oggi, a più di due secoli e mezzo di distanza, più lucida di quella di molti architetti che, dopo di lui, si cimenteranno con il medesimo problema.



Fig.4 Ludwig Hilberseimer, *Großstadt Architektur*, 1924

Nel progetto di Ludwig Hilberseimer per la *Großstadt Architektur* permane evidente l’idea del controllo totale del piano, anche se l’unico simulacro di forma sopravvissuto è quello dell’infinita ripetizione dell’uguale. L’idea centrale è in fondo molto semplice: la città non è che il risultato dell’addizione indefinita di una cellula abitativa elementare. Siamo ancora, a ben vedere, nell’ambito della città come unico manufatto, solo che, in questo caso, non si tratta di più applicare con nuove modalità la legge proporzionale, quanto di estendere alla città i modi della produzione fordista. L’adesione di Hilberseimer ai tratti economico-produttivi del

capitalismo appare incondizionata, ma il suo atteggiamento non ci appare meno ingenuo di quello di Alberti. Anzi, laddove i disegni degli architetti rinascimentali, da Francesco di Giorgio a Scamozzi, conservano i tratti di una freschezza tipica degli esordi, le rigide scansioni hilberseimeriane ci appaiono oggi in tutto il loro meccanicismo riduzionista. Nonostante la sua volontà di presentarsi come più realista del re, ciò che Hilberseimer non coglie come tratto essenziale della modernità, al di là dei rapporti di produzione, è la nascita dell'individualismo. Come ha spiegato Rem Koolhaas in *Delirious New York*, il corollario del tracciato uniforme di una grande metropoli è lo spettacolo individuale e individualista dei fabbricati che su di esso insistono: il reticolo ippodameo, tratto ricorrente dell'urbanistica attraverso i millenni, non può essere meccanicamente ribaltato nella terza dimensione.



Figg. 5/6/7 Le Corbusier, Plan Obus, 1930 ; Ville Radieuse, 1930 ; Ville Contemporaine pour Trois Millions d'Habitants, 1922

Dei tre grandi progetti di Le Corbusier che affrontano in termini generali il tema della città, la *Ville Contemporaine pour Trois Millions d'Habitants*, la *Ville Radieuse* e il *Plan Obus* per Algeri, i primi due sono visioni astratte e futuribili, mentre il terzo è un progetto per un sito

reale, anche se animato da evidenti intenzioni dimostrative, tali da proporlo come modello generalizzabile. Nella loro sequenza, essi rappresentano bene l'intero spettro del pensiero lecorbusiano sulla questione.

Da un punto di vista concettuale non esiste una grande differenza tra i vari disegni di città ideale del Rinascimento italiano e quello per la *Ville Contemporaine pour Trois Millions d'Habitants* (1922). La simmetria sapientemente trasgredita (nella giusta misura, per aggiungere movimento), la centralità perfetta, il ricorrere ossessivo delle geometrie esatte (il quadrato e il rettangolo aureo; perfino il cerchio, alluso nella figura centrale): sono indizi sufficienti del fatto che il disegno di tipo demiurgico è ancora pensato come lo strumento di dominio incontrastato sulla città.

Anche da un punto di vista formale le distanze non sono poi così abissali: tra i due modelli corre lo stesso rapporto che unisce un giardino all'italiana con uno alla francese. Tra il giardino di Villa Medici a Fiesole e quello della Reggia di Versailles la differenza è soprattutto di scala, ma le leggi proporzionali rimangono praticamente inalterate. A quanto sembra, le radici *Beaux-Arts* di Le Corbusier sono più profonde di quanto normalmente si vorrebbe credere e di quanto lui stesso sia disposto ad ammettere.

Dieci anni dopo, il piano della *Ville Radieuse* (1930) ci appare come un irrigidimento del pur già rigido schema precedente: perduta ogni volontà figurativa, le funzioni della città vengono qui impilate l'una sull'altra senza alcun altro criterio che non sia quello della classificazione. Compare, qui, ciò che ancora era assente in Hilberseimer: la volontà (velleità) di estendere il potere dell'architetto dal dominio delle forme a quello dell'ingegneria sociale, votata ad un rigido determinismo che riconosce cittadinanza solo a poche, selezionate funzioni. Il delirio di onnipotenza dell'architettura moderna tocca probabilmente qui il suo zenit. La densità abitativa aumenta da 300 a 1000 Ab/H e il motivo dei *redents*, già presente nella parte centrale della *Ville Contemporaine* e verosimilmente ispirato ai falansteri foureriani, si estende ora a tutto l'abitato. Scompare del tutto la *rue-corridor* ancora presente nelle frange esterne del modello precedente: gli edifici divorziano dalla strada e viene definitivamente meno la relazione figura-sfondo che nella storia aveva legato i pieni e i vuoti della città. È un cambiamento epocale, che diverrà l'obbiettivo privilegiato delle polemiche che scoppiaranno dopo la modernità, da Jane Jacobs alla *Via Novissima*.

Singularmente redatto negli stessi anni, il *Plan Obus* (1930) rappresenta invece la massima apertura che Le Corbusier è disposto a concedere all'idea di evoluzione spontanea (e di libertà individuale). Possiamo immaginare il fastidio fisico con cui ha inserito facciate moresche e Luigi XVI tra le villette che popolano la lunga strada-edificio che costeggia le rive del mare. Con questo progetto, non meno visionario degli altri due, Le Corbusier sembra aver compreso che l'unico potere concesso dalla città all'architetto demiurgo è quello di tracciare strade, i cui fronti vivranno poi di vita propria. Ma la reazione di Le Corbusier a questo stato delle cose ha qualcosa di pavloviano: trasformare il vuoto in un pieno, la strada in un enorme edificio sul quale, finalmente, esercitare incondizionatamente il proprio potere.

La grande visione di Frank Lloyd Wright per la città del futuro, *Broadacre City* (1934), ha in realtà ben poco di visionario e assomiglia piuttosto ad una fotografia ottimista del suburbio americano, con l'unica cruciale differenza per cui l'unità abitativa minima si dispone su un lotto della superficie di un acro (la risposta americana all'*esistenza-minimum*). A ben guardare, non si tratta nemmeno di un progetto di città, ma della sua dissoluzione nel verde di una campagna sterminata, disseminata di piccole abitazioni e di qualche edificio a torre collocato qua e là a grandi intervalli, a mo' di punto di riferimento. Diversamente dai suoi colleghi oltreoceano, Wright non è animato da alcun desiderio di educare i suoi contemporanei alle

intransigenti urgenze della Modernità, semmai da quello di assecondare generosamente le loro naturali inclinazioni.



Fig.6 Frank Lloyd Wright, Broadacre City, 1934

Di visionario, in *Broadacre*, ci sono solo i mezzi di trasporto, rigorosamente individuali, che ricordano singolarmente i mezzi spaziali vagamente *decò* che proprio in quegli stessi anni cominciano a comparire sui quotidiani nelle tavole a fumetti di *Flash Gordon*, per mano dell'insuperato Alex Raymond.

Attorno alla metà degli anni '60 gli Archigram sono impegnati a rivitalizzare un'idea di modernità imborghesita e ormai moribonda, sbarazzandosi di macchine a vapore e di immacolati solidi platonici, per costruire pezzo per pezzo, progetto dopo progetto, un immaginario completamente nuovo ispirato ai colori della psichedelia pop, agli intricati circuiti dei transistor e agli ultimi ritrovati dell'ingegneria aerospaziale: se con Le Corbusier la casa era diventata una «*machine à habiter*», per gli Archigram è giunto il momento di comprare una macchina nuova.

La punta di diamante di questo progetto di rinnovamento, dove le immagini di oggi polemizzano con quelle di ieri mentre la città reale continua imperterrita a rimanere uguale a se stessa, è senz'altro la *Plug-in City* (1964) di Peter Cook: un'enorme megastruttura dai confini incerti, dalle funzioni mescolate, in costante mutazione, che trasforma la relativa fissità dell'architettura in un evento continuo. Si tratta ancora, entro certi limiti, di un unico manufatto, di cui tuttavia l'architetto si limita ora a progettare le singole componenti, per poi abbandonarle al gioco caotico e imprevedibile delle libertà individuali.

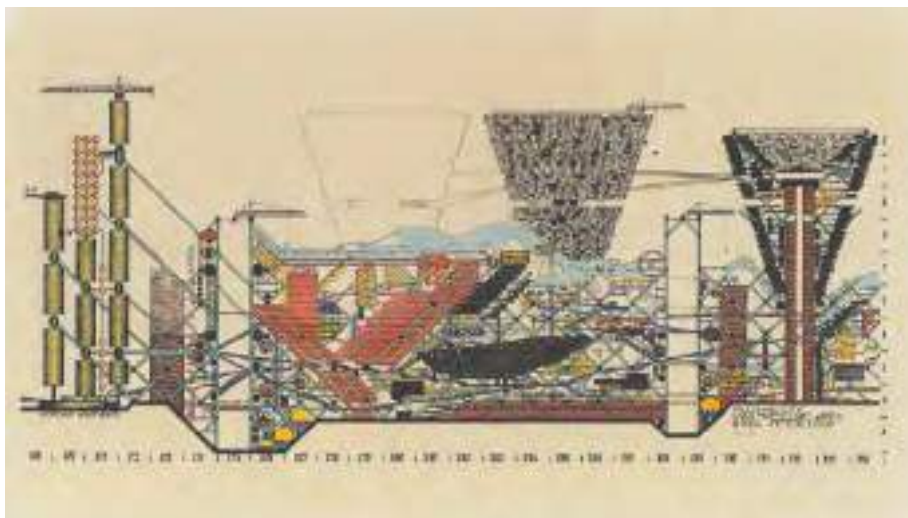


Fig.7 Archigram, Plug-in City, 1964

E della sostituzione: ciò che si tende a dimenticare, oggi che assistiamo alla nascita di una nuova e totalizzante consapevolezza ecologica e, in ambito architettonico, a un *revival* del radicalismo inglese degli anni '60, è che per gli Archigram l'ideologia del consumo caratteristica di quegli anni era un presupposto indiscutibile. Il terzo numero della loro rivista si intitola "*Expendability*" e il motto in copertina è «*Towards a Throwaway Architecture*»: il richiamo a *Vers une architecture* di Le Corbusier è palese e questo rimpallo sembra in sé simboleggiare il passaggio dal paleocapitalismo produttivo al capitalismo mercantile avanzato: se il consumo diviene il motore del progresso, allora anche l'architettura, al pari di rasoi, bicchieri e accendini, dovrebbe diventare usa e getta.

Oggi che, nonostante i chilometri 0 e le raccolte differenziate, i rasoi, gli accendini e i bicchieri si continuano a gettare e i vuoti rimangono a perdere, i sogni degli Archigram sono rimasti sulla carta. Vien fatto di pensare che città ed edifici siano permeati di valori simbolici legati alla permanenza cui la società occidentale, comunque sia, non sembra disposta a rinunciare.

La condivisione di una stagione culturale, l'uso di un nome collettivo e una certa propensione per un immaginario di tipo avveniristico hanno spesso indotto a pensare all'esistenza di un rapporto *post hoc ergo propter hoc* tra il gruppo inglese degli Archigram e quello nostrano dei Superstudio. In realtà, a parte alcune somiglianze superficiali, i due gruppi non potrebbero essere più distanti formalmente e ideologicamente. Nulla dell'ottimismo fantasmagorico-tecnologico degli Archigram permane nei fotomontaggi metafisici degli architetti fiorentini. Come un i-Pod, il Monumento Continuo nasconde entro le sue superfici nude e bianche, appena increspate da una quadrettatura, la raffinata tecnologia necessaria per realizzarlo. Così come nudi sono i suoi rari abitanti che, liberati dal lavoro grazie all'automazione, camminano senza meta sulla sua superficie infinita.

Silenziosamente, l'architettura celebra nel Monumento Continuo la sua vittoria non solo sulla città ma sul mondo intero, attraversandolo e misurandolo con i suoi riquadri memori dei tracciati ippodamei. Ma è una vittoria senza gioia. D'altronde, l'esplicita ambientazione fantastica è lì a ricordarci che il dominio dell'architettura sul mondo è possibile solo a patto di rinunciare ad agire su di esso. La volontà di potenza si rovescia in ammissione di impotenza.

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA



Fig. 8 Superstudio, Monumento Continuo, 1969

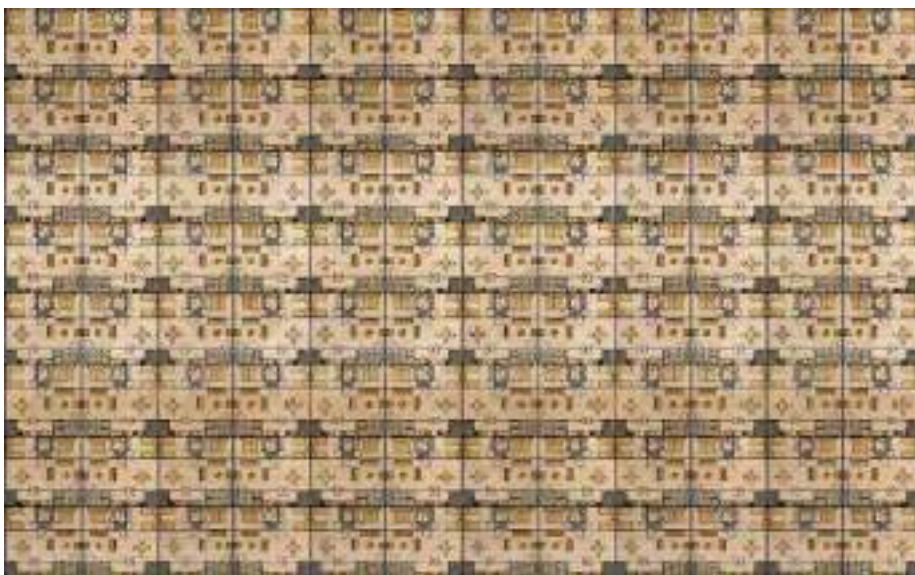


Fig.9 Archizoom, No-stop City, 1969

Nonostante le apparenze, la No-stop City degli Archizoom è la meno visionaria di tutte le città fantastiche finora incontrate. La strategia comunicativa del gruppo è quella di portare all'eccesso i caratteri del reale per renderlo più perspicuo: No-stop è una fotografia impietosa del mondo dopo la vittoria del Moderno e il suo realismo esaltato spazza via ogni residuo metafisico ancora presente nel Monumento Continuo. L'architettura si scopre come strumento di pensiero e ci descrive una città infinita, isotropa e standardizzata, dove microclima e illuminazione artificiale (come in Superstudio la tecnologia non è urlata ma solamente implicita) consentono una disposizione continua degli alloggi, prodotti e accatastati in serie, che fa tutt'uno con la fabbrica e il supermarket, luoghi della produzione e del consumo capitalista. Se per Superstudio l'architettura è impotente, per Archizoom è solo irrilevante: «un ascensore ogni 100mq, un gabinetto ogni 50mq», questa è l'architettura. Con questo programma, gli Archizoom non fanno che portare alle logiche ed estreme conseguenze ciò che era già implicito nel funzionalismo di Hilberseimer e di Le Corbusier e che si è realizzato, sembrano dirci gli Archizoom, nonostante le loro visioni imperfette.

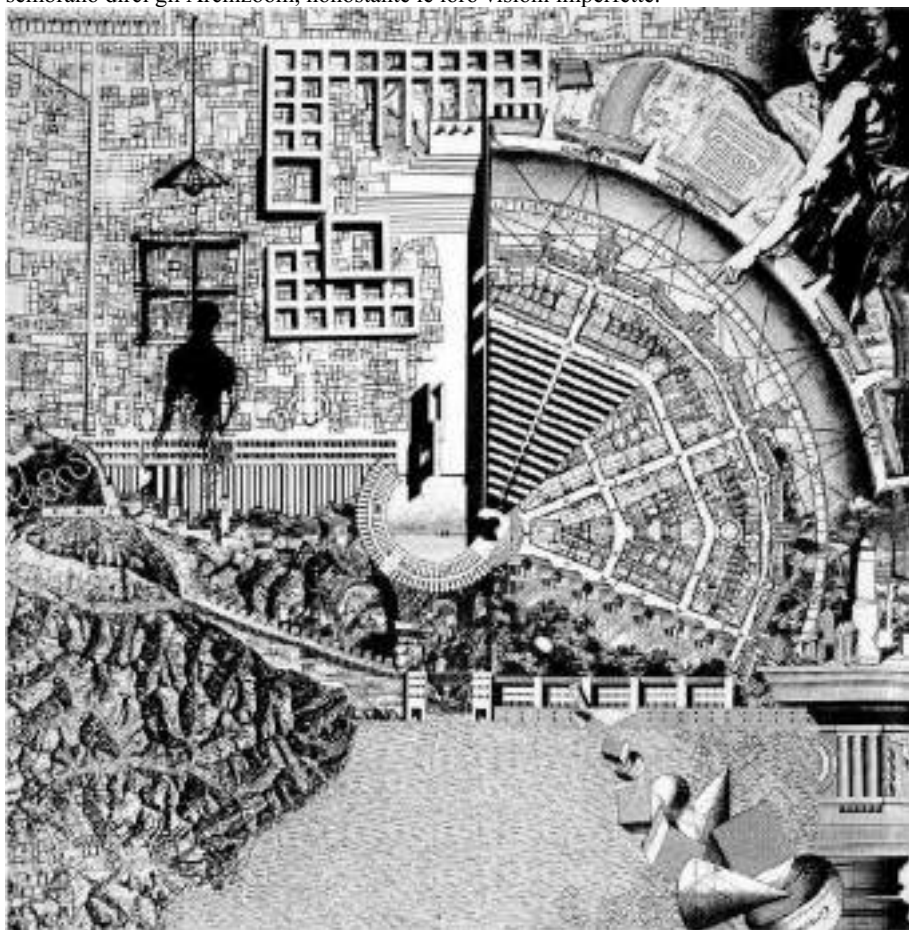


Fig. 10 Aldo Rossi, *La Città Analoga*, 1976

Con la Città Analoga di Aldo Rossi (1976), il pensiero urbano cessa di puntare il suo sguardo verso il mondo al di fuori per rivolgerlo introspettivamente verso il paesaggio interiore del conscio e dell'inconscio dell'architetto stesso che lo disegna. Ne risulta un paesaggio frammentato, che mescola il sogno, l'affezione e il ricordo, la ragione e il desiderio, e sostituisce i meandri topologici del pensiero al segno topografico dei luoghi. In una tavola dominata dalla sovrapposizione tra il tracciato ortogonale delle città romane di Como e Pavia e quello radiocentrico della ricostruzione di Cesare Cesariano della città vitruviana, il centro della composizione è al tempo stesso perduto nella sua frammentazione e ritrovato nell'allusione di un David che lo addita, mentre l'intera storia dell'architettura si ritrova in uno stato di sospensione temporale, che avvicina una trabeazione dorica al S. Carlino di Borromini, alla Cappella di Ronchamp di Le Corbusier e alle numerose architetture rossiane. Senza particolari angosce: non si tratta più, come nel caso di Piranesi (del quale pure viene incluso un frammento del Campo Marzio), di arrestarsi di fronte all'impasse di una volontà ordinatrice che si volge contro se stessa, ma di riconoscere la possibilità di un ordine diverso nel flusso ininterrotto e indistinto del pensiero. Nel mescolare senza soluzione di continuità piante, alzati e prospettive, la città di Rossi è la prima esplicitamente ideale: impossibile da costruire, i suoi frammenti non fanno che configurare nel loro insieme il luogo *altro*, dove i progetti di Rossi finalmente ritrovano la loro reale collocazione e l'unico senso possibile del loro stare assieme. Così, la Città Analoga svela come visionaria ogni singola architettura costruita da Rossi nella città reale.



Parigi, Tracciato degli sventramenti haussmannian (da Georges Duby, *Histoire de la France Urbaine*)

Tra il 1853 e il 1870, la città di Parigi cambia per sempre il suo volto, sventrando il proprio tessuto edilizio con una rete di grandi *boulevards* e *avenues* che l'attraversano mettendo in relazione gli edifici monumentali, antichi e nuovi, dai quali si dipartono, a configurare nell'insieme un sistema complesso che altro non è che il logico punto di arrivo della tradizione del cosiddetto "*style classique*", lo stile del barocco francese, al contempo sobrio e grandioso, del Nuovo Louvre, delle *Places Royales* e dei piani settecenteschi di Pierre Patte. Un progetto grandioso, disegnato dall'imperatore Napoleone III in persona e condotto a termine in meno di vent'anni dallo spregiudicato barone Georges Eugène Haussmann, prefetto della Senna. «*Ce vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle*», lamenta Victor Hugo, ma, in breve tempo, il modello parigino viene imitato da tutte le grandi metropoli europee e soprattutto diviene l'immagine per eccellenza della "città borghese" ottocentesca che ancora oggi conserviamo.

La Parigi haussmaniana non è il frutto di un progetto architettonico, ma il risultato di un preciso progetto politico sostenuto da un lucido (e disinvolto) controllo del sistema creditizio. Agli architetti, il compito di rivestirne le facciate e di disegnarne i monumenti, i parchi, gli edifici pubblici e di servizio, in un sistema che fa da contrappunto a quello viario e da allora costituisce la dotazione irrinunciabile di ogni grande città d'Europa. L'architettura divorzia dall'urbanistica, disciplina che forse nasce allora e vive oggi qualche problema identitario, visto che tende ad accomunare tra i propri progenitori figure disparate come il Barone Haussmann e Etienne Cabet, filosofo utopista che vanta al suo attivo la fondazione nel Nuovo Mondo di alcune piccole comunità dalla vita breve.

La città ottocentesca è l'ultima, dopo quella antica e quella medievale, per la quale è ancora possibile far seguire al termine "città" un'aggettivazione positiva. Non sembra possibile parlare, nemmeno retrospettivamente, di "Città del XX secolo", se non nei termini di problema che ancora attende una risoluzione. Ma se modelli esemplari come quello delle grandi metropoli del XIX secolo non si sono più ripresentati nel XX né nel nuovo millennio, tale assenza non è imputabile alla mancanza di architetti all'altezza di tal compito, né, probabilmente, a quella di politici altrettanto valenti, se è vero che, come può sperimentare chiunque a qualsiasi titolo sia stato coinvolto in organismi di tipo collegiale (dalle assemblee di condominio ai consigli scolastici), la politica democratica e rappresentativa rispecchia fedelmente il popolo che è chiamata a rappresentare. D'altra parte, se è vero che, come sostiene Nietzsche, «tutto ciò che è decisivo si compie nonostante tutto» [KSA 6, 337], è lecito sospettare che, come la città ottocentesca, anche la città contemporanea, per quanto intricato, episodico e insensato possa essere il suo apparire (cui peraltro hanno contribuito in egual misura l'abuso e l'apparato legislativo chiamato ad impedirlo), sia di fatto l'immagine concreta e coerente della società che la abita.

Che si possa prevedere, e soprattutto pianificare, il futuro, è una nozione già da tempo avversata da una tradizione di pensiero liberale che vanta tra i suoi discepoli personaggi di orientamento politico anche molto differente, quali possono essere Popper e Hayek. Ed è una nozione vieppiù in crisi, sotto i colpi dell'imprevedibilità congenita di un capitale sempre meno produttivo e sempre più finanziario e della frammentazione del potere decisionale ed esecutivo caratteristica delle democrazie avanzate.

Le cose del futuro saranno ciò che nella realtà avranno voluto essere, agli architetti il compito di svelare la realtà in quanto realtà e di rappresentare l'inestinguibile desiderio di differenza che l'accompagna.

Bibliografia

- Vitruvio, *De architectura*, ed. it. Pierre Gros, Einaudi, 1997
Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, trad. it. Giovanni Orlandi, Il polifilo, 1966
Giovanni Battista Piranesi, *Il Campo Marzio dell'Antica Roma, Opera di G.B. Piranesi socio della reale società degli antiquari di Londra*, Firmin Didot, Paris 1836
Ludwig Hilberseimer, *Großstadt Architektur*, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1927
Le Corbusier, *Le Corbusier 1910-65*, Les éditions d'architecture, Zurich 1967
Le Corbusier, *La ville radieuse*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1935
Frank Lloyd Wright, *The Disappearing City*, William Farquhar Payson, New York 1932
Archigram, *Plug-in City*, Archigram 4, 1964
Superstudio, *Il monumento continuo, storyboard per un film*, Casabella 358, 1971
Archizoom, *No-stop City*, Domus 496, 1971
Aldo Rossi, *La città analoga: tavola*, Lotus 13, 1976
Georges Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann, III, Grands Travaux de Paris*, Victor-Havard Editeur, Paris 1893

I paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato: Il piano di Gestione come strumento per la governance del territorio.

Maria Cristina Reggio

Architetto - Mind the Gap

Introduzione

Il paesaggio può essere letto come un sistema organizzato di segni: punti, linee, superfici che si stratificano e definiscono un'immagine in continua evoluzione del territorio che ci circonda e all'interno del quale interagiamo.

E' il risultato di un insieme di azioni complesse, interazioni tra i processi dettati dalla componente naturale e dalla componente antropica, che determinano un'evoluzione dello spazio stesso nel corso del tempo.

La Convenzione Europea del Paesaggio, 2000 elabora e fornisce la seguente definizione di Paesaggio ovvero: *il Paesaggio "designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni"*.

Conseguentemente alla legittimizzazione di questa interpretazione del paesaggio, il decreto legislativo 42/2004, "codice dei Beni culturali e del paesaggio" ha sancito, per la prima volta, il principio della tutela del paesaggio come **interazione tra bene singolo e contesto, tra architettura e ambiente, tra arte e società**.

Il territorio si trasforma in un testo di lettura eterogeneo, costituito da un'insieme organico di elementi naturali e paesaggistici che lo distinguono, dove aree caratterizzate dal paesaggio agricolo interferiscono con tessuti insediativi storici e urbanizzazioni realizzate in tempi recenti. Queste ultime sono caratterizzate da elementi costruttivi di recente edificazione quali, capannoni, villette, nuovi elementi puntuali e reti infrastrutturali della mobilità, che, talvolta mal si relazionano con il tessuto esistente e il paesaggio su cui sono collocate.

Visioni e Pre-visioni

Questa realtà costituisce una fertile suggestione operativa per i progettisti che vengono chiamati a proporre elaborazioni progettuali che devono essere prima di tutto strumento di comunicazione tra l'esistente, paesaggio e società insediata e visione futura. Il progetto non può ridursi a mera espressione di una idea ma diventare l'innescio di un processo comunicativo sul territorio in questione, capace di generare riflessioni e sintesi congruenti con il territorio e con previsioni temporali di lunga durata.

Il progettista, attraverso l'elaborazione progettuale è chiamato a comunicare determinati significati e visioni ad un pubblico di "lettori" che non devono essere solo degli interlocutori formati e preparati ma anche e soprattutto persone estranee al sistema tecnico-operativo come gli abitanti dei luoghi oggetto di studio e analisi.

I paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato, riconosciuti nel giugno 2014 nella World Heritage List dell'UNESCO nella categoria dei paesaggi culturali, aderiscono pienamente ai concetti precedentemente esposti, come citato nel Piano di Gestione:

“In essi l’uso appropriato delle risorse naturali determina l’armonia architettonica ed ambientale, la simbiosi tra le tecniche di organizzazione nello spazio, le tradizioni, le consuetudini sociali e i valori spirituali, la fusione di funzionalità e bellezza. L’Unesco riconosce oggi il valore di nuove dimensioni del paesaggio, come il paesaggio culturale vivente o evolutivo, ossia un paesaggio che conserva un ruolo sociale attivo, strettamente associato ad un modo di vita tradizionale e nel quale il processo evolutivo continua; e come il paesaggio culturale associativo, che è definito come un paesaggio che giustifica la sua iscrizione alla lista per la forza di fusione dei fenomeni religiosi, artistici o culturali con l’elemento naturale piuttosto che per le tracce culturali tangibili che possono essere insignificanti o anche inesistenti.”¹



Fig.1 Vista dei paesi di Moasca e Castelnuovo Calcea.

Questo paesaggio è costituito da un sistema collinare lungo cui si dispongono filari di vite a girapoggio, caratterizzato da cascine e nuclei rurali, paesi, insediamenti industriali e commerciali nei fondovalle. Gli specifici caratteri naturali e antropici, che unendosi concorrono a identificare i diversi aspetti del paesaggio della millenaria “cultura del vino”, hanno contribuito a identificarne l’unicità che ha portato all’inserimento nella lista dei patrimoni Unesco. I più recenti strumenti urbanistici, hanno posto il paesaggio al centro delle politiche territoriali, riconoscendo in esso lo spazio costruito dall’uomo per vivere, produrre, muoversi ovvero l’espressione di una cultura che proprio attraverso il paesaggio si rappresenta; il paesaggio è la radice profondo di una comunità, in quanto i segni lasciati sul territorio rispecchiano le esperienze e le scelte della stessa. Fatte queste premesse, il Piano di Gestione dei paesaggi vitivinicoli del Piemonte, vuole porsi come riferimento metodologico in termini di tutela attiva del paesaggio, strumento per una programmazione strategica di indirizzo e di monitoraggio. Il piano di gestione del sito dei paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato fornisce delle visioni sui futuri scenari che si debbono realizzare o

¹ Cit. da: I Paesaggi Vitivinicoli del Piemonte: Langhe-Roero e Monferrato_ Piano di Gestione

mantenere se già esistenti nel sito, viene proposta una combinazione tra tutela e conservazione del bene con una gestione sostenibile della realtà economica e sociale.

La visione elaborata e trasmessa è che il paesaggio naturale, non sia una risorsa rinnovabile; il paesaggio si consuma e ogni volta che viene attuata una trasformazione che non tiene conto delle “regole” sottese a quel paesaggio e si determini la perdita inevitabile di qualche elemento caratterizzante. Ovviamente esistono regole che governano i processi naturali e norme della società moderna che indirizzano l'intervento sul territorio.

Il paesaggio va quindi conservato in virtù di tali regole, in quanto risorsa non rinnovabile, anche se l'ottica della conservazione non è da intendersi nel mantenimento immutabile, ma piuttosto nell'attuazione di strategie gestionali mirate al mantenimento di quei processi che garantiscono una l'evoluzione coerente dei paesaggi.

L'insieme di azioni non correttamente pianificate e perpetuate nel tempo, conducono ad una perdita che in alcuni casi può apparire minima, ma la stratificazione di comportamenti non adeguati crea un danno permanente che ricadrà sui futuri abitanti e fruitori dei luoghi.

Il territorio dei paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato è caratterizzato da una forte presenza umana, sia da un punto di vista insediativo che da un punto di vista dell'uso del suolo; l'espansione dei centri abitati, delle aree artigianali-industriali e dei tracciati infrastrutturali, ha determinato un intensificarsi di elementi sul suolo e sovrapposizioni di funzioni non propriamente congruenti con le aree e le peculiarità evidenziate.

Sono riscontrabili edificazioni insediate sul territorio non contestualizzate e ripetute serialmente. È il caso dei capannoni prefabbricati a servizio delle attività agricole e industriali, che spesso trovano collocazioni dettate unicamente dalla praticità, dalla facilità degli accessi e dalla vicinanza con altre strutture con cui si relazionano, e che non tengono conto del contesto paesaggistico, culturale e tipologico che li circondano.



Fig. 2 Edificio in costruzione, sede del “futuro” ospedale della Valle Belbo

Il “comportamento progettuale” e quello “normativo-direzionale” che hanno fornito le precedenti linee guida per l'insediamento di questa tipologia edilizia, vedevano il concludersi delle operazioni con la collocazione dell'oggetto sul territorio, come se esso non costituisse

un elemento duraturo nel tempo e non necessitasse di criteri di mitigazione e inserimento contestuale.

La stessa prassi è riscontrabile nell'insediamento di edifici abitativi e per servizi che, per dimensioni e caratteristiche, non risultano omogenei e congrui con il tessuto esistente.

Tale prassi edificatoria è stata sviluppata nel corso dei decenni precedenti, tutt'ora attiva, però oggi messa in discussione dal radicamento sempre maggiore delle ideologie che hanno preso piede a partire dagli ultimi anni.

Da un punto di vista progettuale-architettonico, diventa fondamentale l'analisi dei piani di governo del territorio (PGT) redatti sull'area, per comprendere la "vision" sottesa che determina le proposte, non più solo mere norme urbanistiche.

In quest'ottica, la "vision" è: *"la costruzione collettiva di una visione territoriale e urbana, è una idea intenzionale del futuro la cui costruzione sociale si misura con le risorse a disposizione e con le aspirazioni dei soggetti che vivono e agiscono su quel territorio. La funzione della vision è quella di costruire **un'idea di sviluppo territoriale di lungo periodo attraverso la quale orientare le previsioni, le progettualità e gli interventi che verranno proposti.**"*

Il percorso di determinazione delle scelte di piano è complesso, frutto delle interlocuzioni di un articolato numero di soggetti interessati alle opportunità che il piano definisce: cittadini, associazioni, categorie professionali e imprenditoriali.

Dall'analisi del piano di gestione dei paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato si evincono quattro previsioni, quattro obiettivi strategici di medio-lungo periodo: la realizzazione di "un paesaggio armonico", mediante la progettazione, di "un paesaggio sociale", dove vivere, di "un paesaggio economico, dove lavorare e di un "paesaggio efficiente" nel quale gestire adeguatamente le risorse.

Le linee guida elencate per raggiungere l'obiettivo di "paesaggio armonico" mettono in evidenza la necessità di utilizzare in fase progettuale e conseguentemente esecutiva, materiali corretti in relazione al sito, colori congruenti sia per le operazioni di restauro che di nuova edificazione, mitigazione di elementi impattanti mediante azioni di camouflage ma non solo, anche nuove prospettive progettuali risultano valutabili e se avvalorate realizzabili. L'innovazione progettuale non viene aprioristicamente bocciata, è necessaria una valutazione più ampia che deve svilupparsi partendo dalla base fornita dalla "vision" per arrivare agli obiettivi e comprendere se la proposta formulata risulterà accettabile per il contesto e in una previsione di durata temporale.

Risulta interessante sottolineare come si definisca la necessità di creare analisi dei territori condivise che dovranno essere messe in rete sovrapponendo tali dati al Gis esistente, prevedere la redazione di un Piano del colore intercomunale, rafforzando l'ideologia che l'interazione tra le aree e le linee guida porterà ad una più corretta attività edificatoria.

Le azioni proposte porteranno ad una migliore conservazione e valorizzazione dei luoghi nell'ottica della realizzazione, per esempio, di percorsi architettonici e progetti di sviluppo locale.

I luoghi così percepiti, diventeranno opportunità per costruire processi identitari e di intergrazione tra le tipicità esistenti e le nuove realizzazioni, dando vita ad opportunità socioculturali ed economiche.



Fig.3 Il paesaggio nicese: la fusione tra l'architettura e le geometrie dei vitigni

Bibliografia

Convenzione Europea del Paesaggio, 2000

Associazione per il Patrimonio dei Paesaggi Vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato, *I paesaggi vitivinicoli del Piemonte: Langhe-Roero e Monferrato. Il Piano di Gestione*, 2013

G. Boioli, *Manuale Guida per l'individuazione degli elementi tipici del patrimonio naturale locale*, G.A.L. Giarolo Leader s.r.l., 2011

A. Lambertini, *Iter progettuali ed estensioni di campo. Una conversazione tra Giampaolo Proni e Raffaella Trocchianesi*, Ri-Vista ricerche per la progettazione del paesaggio. Dottorato di ricerca in progettazione paesistica_ Facoltà di Architettura_ Università degli studi di Firenze_ gennaio-giugno 2008, Firenze University Press.

La valutazione economica del paesaggio: aspetti metodologici e operativi

Paolo Rosasco

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Il tema del paesaggio e degli approcci valutativi volti a misurarne la qualità è uno dei temi più dibattuti in questi ultimi decenni. Questo anche in relazione della sempre maggiore importanza che il “bene paesaggio” sta assumendo nelle politiche di sostenibilità ambientale sviluppate dai diversi paesi e della complessità del contesto valutativo. Diversi sono, infatti, gli aspetti coinvolti nel processo decisionale volto alla scelta delle migliori strategie in grado di coniugare gli aspetti di tutela e conservazione del territorio con quelli di sviluppo economico.

L'importanza della tutela del paesaggio e dei valori in esso contenuti è stata peraltro dichiarata nelle diverse convenzioni promulgate negli anni dai diversi paesi e ribaditi nella Convenzione Europea del Paesaggio del 2000. In essa il paesaggio viene definito non solo come una componente essenziale del patrimonio culturale e naturale di ciascun paese all'interno del quale si svolgono “importanti funzioni di interesse culturale, ecologico e sociale” ma anche come una “risorsa che favorisce l'attività economica” (Convenzione Europea sul paesaggio, 2000).

All'unicità dei valori riconosciuti nel paesaggio dai diversi paesi firmatari della Convenzione non corrisponde però una condivisione degli approcci e delle metodologie valutative volte alla loro misura. Esse sono, ancora oggi, fortemente condizionate dalle competenze specifiche di chi le applica o sviluppa e dalla complessità del contesto applicativo. Relativamente alle valutazioni degli aspetti economici del paesaggio, la particolarità del “bene” in oggetto (unico, irriproducibile) e la mancanza di un mercato di riferimento rende ancora più complessa la valutazione. La messa a punto di “indicatori” per la misura delle qualità del paesaggio e lo sviluppo delle tecniche di valutazione ha, in questi ultimi anni, cercato di risolvere le diverse richieste valutative che si presentano nelle politiche di governance del territorio volte alla definizione delle migliori strategie in grado di coniugare le istanze di tutela e conservazione con quelle di valorizzazione e sviluppo.

Il presente contributo intende affrontare il tema della valutazione del paesaggio attraverso due diversi livelli: il primo relativo all'analisi degli indicatori definiti per la misura dei valori economici del paesaggio; il secondo relativo alla valutazione monetaria dei valori paesaggistici.

Infine è riportato un caso studio sul calcolo degli indicatori economici delle qualità del paesaggio in un contesto paesaggistico di pregio quale è quello delle Cinque Terre (Provincia della Spezia).

1. Gli indicatori della qualità e del valore del paesaggio

La misura della qualità del paesaggio inteso come un insieme di componenti non solo paesaggistiche ma anche culturali, sociali, storiche ed economiche è da sempre tema di studio e di ricerca.

In contesti valutativi complessi e diversificati, caratterizzati da molteplici aspetti tra loro incommensurabili (quali sono quelli paesaggistici), gli approcci valutativi sono stati declinati attraverso la definizione di “indicatori”, ossia di indici in grado di fornire indicazioni di sintesi su di un certo fenomeno indagato. La definizione e l'uso di questi strumenti in ambito paesaggistico si può fare risalire agli inizi degli anni '90 del secolo scorso e fa riferimento alle iniziative intraprese dall'OECD (Organization for Economic Co-operation and Development) per il monitoraggio e la valutazione delle politiche intraprese dai diversi paesi volte a conseguire lo sviluppo sostenibile ossia uno sviluppo in grado di coniugare integrità ecologica, efficienza economica ed equità sociale (OECD, 1991). Secondo gli intenti dell'OECD gli indicatori dovevano semplificare sia la lettura ed interpretazione di un fenomeno attraverso la riduzione del numero di misure necessarie, sia la comunicazione del risultato. Sulla base di tali assunti l'OECD definì il quadro di analisi denominato PSR (Pressure – State – Response) all'interno del quale definì un primo set di indicatori in grado di misurare i progressi delle politiche ambientali ed in particolare come queste erano in grado di integrare i problemi ambientali nelle politiche di settore ed economiche. I risultati di questa prima esperienza furono quindi sviluppati nei temi dibattuti dall'Agenda 21 i cui obiettivi indussero le Nazioni Unite - ed in particolare l'United Nations Commission on Sustainable Development (UNCSD) - a definire un nuovo quadro di indicatori denominato DSR (Driving Force – State – Response).

A partire da 6 temi (Equità – Salute – Istruzione – Alloggi - Sicurezza - Popolazione) l'UNCSD definì quindi 12 sottotemi e 18 indicatori in grado di misurare gli aspetti essenzialmente riconducibili ai fenomeni sociali e demografici di un territorio; nessuno di questi, però, ha attinenza con gli aspetti qualitativi e i valori paesaggistici.

E' solo a partire dalla stipula della Convenzione Europea sul Paesaggio del 2000 - nata con l'obiettivo di garantire la protezione, la gestione e la pianificazione dei paesaggi europei - che viene introdotto il concetto di qualità e valore di un paesaggio. A seguito della adozione della Convenzione da parte dei paesi europei (in Italia la ratifica si ebbe con la Legge n. 14/2006) si aprì quindi un dibattito all'interno della comunità scientifica sulla definizione di idonei strumenti per il riconoscimento e la misura dei valori e della qualità del paesaggio. La definizione di indicatori divenne quindi il tema comune da parte degli studiosi e venne affrontato in modo sistematico in ragione di un più ampio e completo riconoscimento dei diversi valori intrinseci al paesaggio.

Tra le esperienze più significative si ricordano le ricerche ELCAI (The European Landscape Character Initiative, Wascher, 2005), la ricerca ENRISK (Environmental Risk Assessment of Agriculture in Europe, UNEP, 2004); l'IRENA (International Renewable Energy Agency, EEA, 2003); la ricerca ELISA (Environmental Indicators for Sustainable Agriculture in Europe, Wascher, 2000), lo studio condotto da Vallega (Vallega, 2008).

Questi studi affrontano il tema della misura della qualità del paesaggio attraverso la definizione di indicatori riconducibili a tre gruppi (Cassatella, Peano, 2011): storici-culturali; ecologici/naturali; estetici. In nessuno dei suddetti studi sono peraltro definiti indicatori capaci di misurare gli effetti economici generati dai valori paesaggistici - dalle politiche di gestione - su alcune componenti del territorio.

2. Gli indicatori economici della qualità del paesaggio e le metodologie valutative

Il paesaggio naturale e culturale - così come definito dalle Linee Guida UNESCO (UNESCO, 1995) e della Convenzione Europea del Paesaggio si configura come una risorsa scarsa e, quindi, assume la natura di bene economico (Marangon, Tempesta, 2008); l'utilità derivata dal suo “consumo” (anche solo visivo) è, inoltre, ritraibile da qualsiasi soggetto economico

senza esclusione o rivalità alcuna: questo lo configura come un bene pubblico “puro” (Marangon, Tempesta, 2008). Esso è altresì definibile come una “esternalità” in quanto capace di produrre effetti - positivi o negativi - sulle altre attività economiche (di produzione o consumo) senza che vi sia alcuna transazione monetaria idonea a compensare i costi o i benefici che tali effetti determinano. (Marangon e Tempesta, 2008).

Diversamente però dagli altri beni economici, caratterizzati da un mercato di riferimento all'interno del quale avvengono gli scambi delle unità dietro un corrispettivo in denaro (prezzo), per il bene paesaggio questo viene meno; ossia l'utilità arrecata dal suo “uso” (benefici tratti dal consumatore), funzione della qualità del paesaggio stesso, non prevede il pagamento di alcun prezzo (somma di denaro). Questo, unito alla mancanza di dati relativi a scambi monetari di beni simili, fa venire meno l'applicabilità delle tradizionali metodologie valutative.

In quanto bene territoriale pubblico, la valutazione del paesaggio deve necessariamente riferirsi quindi ad una prospettiva sociale (Signorello, 2007) e fare riferimento al concetto di valore di uso e non uso, ossia al valore economico totale (Nijkamp, 1993). La stima può svilupparsi attraverso la definizione di indicatori e l'applicazione di metodologie estimative in grado di pervenire indirettamente a tale valore misurando cioè o l'effetto economico generato su alcune componenti del territorio o ricostruendo la curva della domanda e dell'offerta del bene.

In ordine agli indicatori economici del paesaggio, diversi sono gli studi e le ricerche sviluppate in questi ultimi anni che hanno affrontato il tema di come misurare e valutare gli aspetti più propriamente monetari del paesaggio.

Tra queste si ricorda: lo studio dell'Agenzia Europea dell'ambiente (EEA, 2001); le linee guida redatte dal Directorate Generale per l'Agricoltura e lo sviluppo rurale dell'Unione Europea (DGAGR, 2006); lo studio dell'OECD (OECD, 2001) relativo al settore.

Tra i più significativi studi volti alla valutazione dei valori economici generati dal paesaggio significativo è da menzionare quello sviluppato da Ghersi e Mazzino (Ghersi e Mazzino, 2002); le autrici definiscono 6 gruppi di valori e qualità del paesaggio all'interno delle quali identificano 28 indicatori per la loro misura. Oltre ai valori inerenti agli aspetti “storico-culturali”, “naturali-ecologici”, della “qualità della vita”, dell'“identità/diversità dei paesaggi” e la “riconoscibilità dei paesaggi” indicano anche un gruppo di “valori economici” del paesaggio valutati attraverso l'utilizzo di 4 indicatori (Tabella 1).

Valori e qualità	Indicatori
Valori economici	Redditività agricola/silvicolturale in rapporto alle caratteristiche locali
	Valore delle aree urbanizzate, agricole e forestali in relazione alle norme urbanistiche, ai vincoli, al regime della
	Redditività delle attività turistiche e agro-turistiche in relazione alle caratteristiche locali e alla rete di infrastrutture
	Plusvalore determinabile da interventi di riqualificazione del paesaggio

Tabella 1 – Indicatori economici indicati da Ghersi e Mazzino (Ghersi e Mazzino 2002)

Per la prima volta sono introdotti indicatori che misurano - per via indiretta - la qualità del paesaggio attraverso la valutazione monetaria degli effetti economici indotti su altri beni o attività localizzate sul territorio per le quali esiste un mercato ed è quindi possibile operare delle misure economiche. Il tema è sviluppato anche da altri studiosi: Marangon e Tempesta (Marangon e Tempesta, 2008) definiscono un *set* di indicatori da utilizzare nelle valutazioni monetarie del paesaggio (Tabella 2).

Categoria profili	Indicatori
Economici	Benefici ricreativi per ettaro di singoli elementi del paesaggio nel suo complesso
	Variazione del prezzo a mq. di un'abitazione riferita alla qualità complessiva del paesaggio
	Disponibilità a pagare per ettaro per conservare o migliorare il paesaggio nel suo complesso
	Disponibilità a pagare per ettaro per singolo elemento del paesaggio
	Riduzione per ettaro del reddito per unità di incremento della qualità del paesaggio
	Costi della conservazione di singoli elementi del paesaggio nel complesso

Tabella 2 - Indicatori economici per valutazioni monetarie del paesaggio (Marangon e Tempesta, 2008)

Il valore del paesaggio è da mettere in stretta relazione con i benefici prodotti da un “uso diretto” (attività ricreative svolte nel territorio che identifica il paesaggio), dalla sua “conservazione” in quanto bene storico-culturale (azioni di mantenimento o valorizzazione), da un suo “uso indiretto” ossia indotti su altri beni economici (valore di mercato dei beni immobiliari localizzati in un contesto paesaggistico di pregio- Marangon e Tempesta, 2008).

Il tema della definizione di indicatori economici è affrontato anche da Cassatella e Peano in un recente studio (Cassatella e Peano, 2011): le autrici affrontano il problema della definizione degli indicatori del paesaggio a partire dagli aspetti che devono essere considerati al fine di stabilire se un paesaggio è di notevole interesse pubblico, così come stabilito dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.¹ Oltre a 4 categorie “tradizionali” di profili interpretativi dei valori del paesaggio (“ecologico”, “storico-culturale”, della “percezione sociale/visiva” e degli “usi del suolo”) le autrici aggiungono una categoria di profili denominati “economici” in grado di misurare sia il valore economico del paesaggio sia il suo contributo ad altri sistemi correlati (Tabella 3)

Ai fini valutativi, la selezione degli indicatori è da mettere in relazione sia alle finalità valutative sia alla disponibilità dei dati e delle informazioni necessarie.

Se per alcuni esistono delle rilevazioni puntuali - sia dal punto di vista spaziale che temporale - (valori immobiliari, numero di addetti, flussi turistici, valore aggiunto delle attività produttive insediate), per altri i dati non sono rilevati in modo strutturato ma raccolti attraverso ricerche ed indagini dirette anche attraverso questionari rivolti agli utenti “consumatori” del paesaggio.

¹ Dlgs n. 42 del 22/01/2004.

Categoria profili	Indicatori
Economici	Benefici ricreativi
	Prezzi degli immobili
	Disponibilità a pagare per ettaro di terreno
	Costi della conservazione
	Flussi turistici
	Valore aggiunto
	Occupati
	Sussidi

Tabella 3 – La categoria dei profili economici del paesaggio e i relativi indicatori individuati da Cassatella e Peano (Cassatella, Peano, 2011)

Gli indicatori economici rappresentano quindi un'informazione quali-quantitativa sul paesaggio; essi possono però essere utilizzati anche come strumenti per lo sviluppo di valutazioni sia di tipo monetario che non monetario².

Tra i diversi indicatori economici indicati dalle esperienze di studio e ricerca, quello relativo ai prezzi di mercato degli immobili localizzati nel territorio interessato permette di valutare in modo sufficientemente oggettivo il valore economico del paesaggio; esso si basa sulla misura degli effetti generati da un contesto paesaggistico su altri beni per i quali esiste un mercato ossia per i quali si hanno delle misure economiche (prezzi) determinati dalle leggi che regolano i rapporti tra domanda e offerta.

Di seguito si riporta un esempio di stima di tale indicatore nel contesto paesaggistico delle Cinque Terre inserito nel 1997 nella *World Heritage List* dall'UNESCO - insieme a Porto Venere e le Isole Palmaria, Tino e Tinetto - come "paesaggio culturale".³

3. La valutazione del valore di un paesaggio: l'applicazione del metodo dei prezzi edonici al mercato immobiliare delle Cinque Terre (La Spezia - Italia)

Gli effetti economici generati dal paesaggio sul valore di mercato degli immobili sono determinati attraverso la stima dei "prezzi edonici" (o "marginali") delle caratteristiche immobiliari⁴ tra le quali quelle relative ai valori paesaggistici; essi rappresentano il

² Possono essere considerate valutazioni non monetarie le azioni di monitoraggio dei processi di trasformazione che interessano il territorio (naturali o indotti dall'uomo) o la determinazione di punteggi medi del paesaggio nel suo complesso o dei singoli elementi che lo compongono (Marangon e Tempesta, 2008).

³ La motivazione dell'inserimento indicata dall'UNESCO è la seguente: "La riviera ligure delle Cinque Terre è un paesaggio culturale di valore eccezionale, che rappresenta l'armoniosa interazione stabilitasi tra l'uomo e la natura per realizzare un paesaggio di qualità eccezionale, che manifesta un modo di vita tradizionale millenario e che continua a giocare un ruolo socioeconomico di primo piano nella vita della comunità".

⁴ Le caratteristiche immobiliari sono, ad esempio: la superficie abitabile, la superficie dei terrazzi, il livello di piano, la vista, la panoramicità, la vicinanza ad aree verdi, l'accessibilità veicolare e pedonale, lo stato manutentivo, etc.

differenziale di prezzo (unitario o totale) in presenza o in assenza di un'unità di caratteristica immobiliare. La base logica risiede nella teoria ricardiana della rendita differenziale e nelle teorie di consumo di Lancaster secondo le quali il prezzo di un bene complesso è funzione delle sue caratteristiche intrinseche e oggettive. La stima si sviluppa attraverso l'applicazione dei modelli di regressione multipla che consentono di conoscere quale è il contributo economico (prezzo edonico) di ogni unità di caratteristica immobiliare al valore complessivo dell'immobile. Essi rappresentano quindi il prezzo che la domanda immobiliare è disposta a pagare per ogni unità di variabile, espressa secondo la scala utilizzata per la loro misura.⁵ L'approccio valutativo rispecchia il comportamento della domanda immobiliare che manifesta una certa disponibilità a pagare per l'acquisto di un immobile in ragione dell'ammontare quali-quantitativo delle caratteristiche immobiliari che lo caratterizzano.

L'approccio è di tipo statistico-matematico e richiede un numero consistente di dati relativi a compravendite di immobili a destinazione residenziale per i quali si deve conoscere il prezzo P (variabile dipendente) e l'ammontare quali-quantitativo delle x_n caratteristiche immobiliari (variabili indipendenti). A partire dai dati del campione estratto dall'ambito di mercato immobiliare del territorio in oggetto, la risoluzione del modello consiste nella determinazione della funzione matematica (di tipo lineare o non) in grado di rappresentare in modo sufficientemente attendibile (dal punto di vista statistico ed estimativo) il legame tra la variabile dipendente P (prezzo totale o prezzo unitario) e le n variabili indipendenti x (caratteristiche immobiliari), ossia determinare il valore economico (prezzo edonico) di una unità di caratteristica immobiliare.

La funzione matematica di tipo lineare può essere rappresentata dalla seguente equazione:

$$P = b_0 + b_1 \cdot x_1 + b_2 \cdot x_2 + \dots + b_n \cdot x_n$$

$$P = \sum b_n \cdot x_n$$

dove:

- P = prezzo dell'immobile (totale o unitario)
- b_0 = termine costante
- b_1 = prezzo marginale caratteristica x_1
- b_2 = prezzo marginale caratteristica x_2
- b_n = prezzo marginale caratteristica x_n

Il prezzo marginale b_n di ciascuna variabile indipendente x_n è dato da:

$$b_n = \partial P / \partial x_n$$

Se in contesti di mercato immobiliare caratterizzati da valori paesaggistici si inseriscono nella funzione caratteristiche non solo strettamente edilizie (superficie immobile, stato manutentivo, etc.) ma anche espressive di tali valori (qualità della vista sul paesaggio circostante, prospicienza a emergenze storiche-architettoniche, a zone/aree verdi, assenza di inquinamento acustico e atmosferico, etc.), è possibile determinare se queste sono significative dal punto di vista statistico-estimativo e quale è il contributo economico di ciascuna alla formazione del prezzo; in particolare attraverso la stima dei prezzi edonici è quindi possibile determinare se il paesaggio è una caratteristica ambientale apprezzata e i suoi benefici si riflettono sui prezzi degli immobili.

Il dato è significativo perché consente di determinare non solo le caratteristiche paesaggistiche più apprezzate dalla domanda ma anche di adottare delle politiche di gestione del territorio anche in funzione di una ottimizzazione degli effetti economici indotti sul patrimonio immobiliare.

⁵ Le scale utilizzate per la misura delle variabili si distinguono in cardinali (per le variabili quantitative come la superficie, il livello di piano, etc.); ordinali (per indicare livelli qualitativi di una certa caratteristica (buono, sufficiente, scarso, etc.); binomiale per indicare la presenza o l'assenza di una caratteristica (presenza o assenza dell'ascensore, dell'impianto di condizionamento, etc.).

L'attendibilità dei risultati ottenuti è peraltro da mettere in relazione con alcune criticità applicative del modello di regressione ai beni immobiliari, quali: la numerosità del campione (che deve essere consistente); l'individuazione della forma algebrica della funzione interpolante (lineare, non lineare); la metodologia di raccolta dei livelli quali-quantitativi delle caratteristiche immobiliari inserite nel modello.⁶

3.1 – La costituzione del campione e l'applicazione del modello di regressione

Il modello di regressione utilizzato per la stima degli indicatori economici del paesaggio delle Cinque terre è di tipo lineare; i dati e le informazioni utilizzati nell'applicazione sono stati raccolti all'interno degli studi e delle ricerche propedeutiche alla stesura del Piano di Gestione⁷ per il sito UNESCO "Portovenere, Cinque Terre e le isole" condotte da SiTI⁸



Fig. 1 – Contesto paesaggistico delle Cinque Terre (Monterosso)

⁶ In ambito immobiliare, le criticità maggiori si hanno proprio nella disponibilità dei dati economici di vendita e nella possibile discrezionalità nella rilevazione degli stati qualitativi di alcune caratteristiche (es.: vista, stato manutentivo, luminosità).

⁷ Il Piano di Gestione è richiesto dall'UNESCO per i siti iscritti nella World Heritage List (WHL) e ha lo scopo di coordinare tutti gli altri strumenti di pianificazione che interessano il territorio del sito al fine di:

- mantenere nel tempo l'integrità dei valori che hanno consentito l'iscrizione alla WHL;
- coniugare la tutela e la conservazione con lo sviluppo integrato delle risorse dell'economia locale;
- rendere compatibile un processo locale condiviso da più soggetti e autorità che possono avere anche interessi contrapposti.

⁸ Istituto Superiore sui Sistemi Territoriali per l'Innovazione – Torino (www.siti.polito.it). Gli studi sono stati condotti nel periodo 2006-2008.

Oltre all'analisi dei valori storici, paesaggistici e alle caratteristiche socio-economiche del territorio, gli studi propedeutici hanno interessato anche i caratteri del mercato immobiliare dei comuni delle Cinque Terre,⁹ in quanto componente significativa dell'economia locale.¹⁰

L'indagine ha avuto come obiettivo quello di conoscere i processi di formazione dei valori immobiliari nonché i caratteri della domanda e dell'offerta; questo anche ai fini di capire quali possono essere i riflessi economici sul mercato locale indotti dalle politiche di gestione del sito UNESCO.

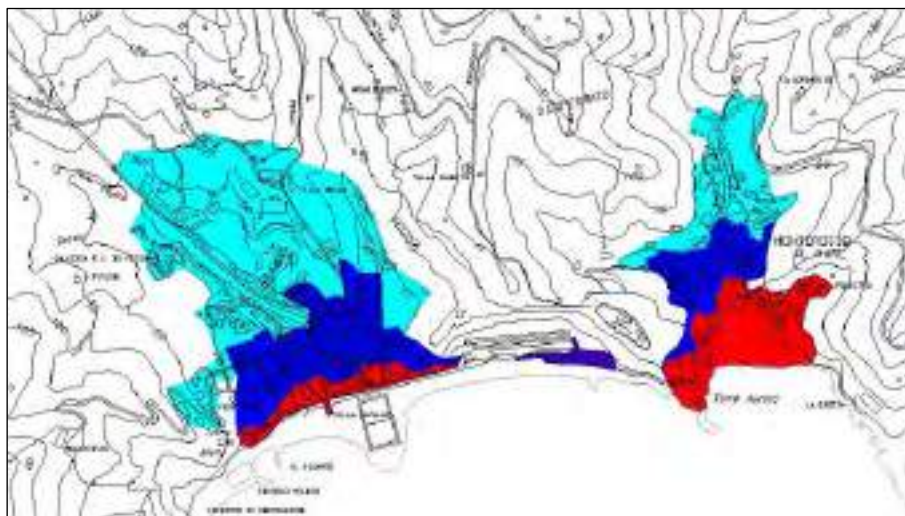


Figura 2 – Prezzi unitari medi degli immobili rilevati nel 2008 nel territorio del Comune di Monterosso

■ FRONTE MARE	5.000 ÷ 7.000 euro/mq. ristrutturato 3.500 ÷ 5.500 euro/mq. da ristrutturare
■ CENTRO	4.500 ÷ 5.000 euro/mq. ristrutturato 3.100 ÷ 3.700 euro/mq. da ristrutturare
■ PERIFERIA	2.800 ÷ 3.500 euro/mq. ristrutturato 1.700 ÷ 2.500 euro/mq. da ristrutturare

⁹ Monterosso, Vernazza, Corniglia, Manarola, Riomaggiore.

¹⁰ L'indagine è stata condotta in collaborazione con alcune agenzie di intermediazione immobiliare che operano in loco ed è stata limitata al segmento residenziale. In particolare sono stati indagati: i caratteri della domanda e dell'offerta immobiliare; l'attivismo della domanda e dell'offerta immobiliare; il livello dei prezzi unitari di vendita e di locazione degli immobili all'interno di ogni singolo Comune e sub-area; il *lag* temporale (periodo di tempo necessario per la vendita o la locazione di un immobile); il *gap* percentuale (differenza tra prezzo richiesto e prezzo effettivo).

Gli studi hanno evidenziato che il mercato immobiliare delle Cinque terre è in buona parte costituito dal mercato delle seconde case: il pregio ambientale, la localizzazione prossima al bacino di utenza costituito dalle regioni del nord Italia, la qualità dei servizi offerti (ristorazione, trasporto pubblico, etc.) fa sì che il livello della domanda di immobili (sia per l'acquisto sia per la locazione) si mantenga su buoni livelli, anche in periodi di contrazione del mercato (come quello attuale). Dal lato dell'offerta però, il numero ridotto di immobili immessi sul mercato (soprattutto a scopo di vendita) e l'assenza di nuove costruzioni (per la presenza dei vincoli paesaggistici), determina un alto livello dei prezzi e, conseguentemente, una segmentazione della domanda immobiliare verso l'alto; dagli studi emerge inoltre che gli acquirenti e i locatari degli immobili provengono prevalentemente da fuori Regione e dall'estero.

Ai fini dell'indagine sono stati raccolti dati relativi ai prezzi e all'ammontare qualitativo delle caratteristiche immobiliari indicate come significative dagli operatori del mercato immobiliare locale (Tabella 4). Il particolare ambito di mercato immobiliare evidenzia che le caratteristiche più richieste dalla domanda immobiliare fanno riferimento essenzialmente a poche caratteristiche tecnologiche dell'immobile (taglio dimensionale, stato manutentivo, presenza di terrazzi) ed intrinseche, queste perlopiù relative ai caratteri localizzativi e paesaggistici (quali la vista mare o la vista sul paesaggio circostante).

Diversamente da altri contesti di mercato immobiliare delle due riviere liguri caratterizzati dal mercato della seconda casa, passano invece in secondo ordine le caratteristiche relative alla presenza di servizi commerciali nelle immediate vicinanze, allo stato dell'edificio all'interno del quale è localizzato l'immobile, alla dotazione di posto auto, alla qualità dei servizi balneari presenti nella località.

Sulla base delle caratteristiche indicate dagli operatori del mercato locale si è costituito un campione estimativo di 41 compravendite di immobili residenziali registrate nei comuni delle Cinque Terre dal 2005 al 2010 perlopiù di immobili offerti e compravenduti sul mercato locale dei cinque comuni; oltre alle caratteristiche indicate come maggiormente significative dagli agenti immobiliari consultati nella ricerca, sono state inserite nei modelli di regressione anche altre caratteristiche immobiliari ritenute comunque significative ai fini estimativi, per un totale di 14 (Tabella 6). Per aumentare l'attendibilità dei risultati, le caratteristiche immobiliari non sono state inserite tutte nello stesso modello ma secondo due gruppi (A e B) distinti ciascuno composto da 10 variabili;¹¹ questo anche per evitare fenomeni di collinearità reciproca che, almeno in ambito immobiliare, sono frequentemente rilevabili tra caratteristiche. A tal fine si è verificata - tramite l'indice di Pearson - l'esistenza di tali fenomeni evitando di inserire nello stesso gruppo quelle che presentano un valore pari o superiore a 0,6 (Tabella 5).

¹¹ La variabile dipendente è stata assunta il prezzo unitario (PRZMQ). Per il gruppo A le variabili indipendenti sono: la data di compravendita (DAT); i terrazzi (TER); il parcheggio (PARK); il numero di servizi (SER); l'ascensore (ASC); la manutenzione dell'edificio (MANED); il livello di piano (PIA); la manutenzione dell'immobile (MANIM); la vista (VIS), il contesto paesaggistico (CONPA). Per il gruppo B la variabile indipendente manutenzione immobile (MANIM) è stata sostituita dal riscaldamento (RIS) mentre il livello di piano (PIA) è stata sostituita dalla luminosità (LUM).

Coppie di variabili correlate		Indice di Pearson
Livello di piano (PIA)	Luminosità (LUM)	0,69
Manutenzione immobile (MANIM)	Riscaldamento (RIS)	0,66

Correlazione tra coppie di caratteristiche (variabili) immobiliari

Tipologia	Caratteristiche richieste	Valore
Tecnologiche/ edilizie	Tetto dimensionale	60-80 mq.
	Numero di vani	< 4 - 5 vani
	Terrazzo - balcone	richiesta dall'80% della domanda
	Stato di manutenzione	Buono
Intrinseche/ posizionali	Livello di piano	nullo, se con ascensore terra, se con giardino
	Distanza mare	< 500 metri
	Vista mare	richiesta dal 75% della domanda
	Vista su paesaggio circostante	richiesta dal 65% della domanda
	Prossimità ad aree di parcheggio	Richiesta dal 50% della domanda

Tabella 4 – Caratteristiche maggiormente richieste della domanda immobiliare

3.2 – Risultati dei modelli di regressione

L'analisi dei risultati ottenuti dall'applicazione dei modelli di regressione evidenzia che in entrambi i modelli le variabili relative agli aspetti paesaggistici sono significative sia dal punto di vista estimativo (segno atteso) che statistico (*t* di Student)¹².

Non tutte le altre variabili superano i test di significatività; delle 9 variabili indipendenti inserite nei due diversi modelli non risultano, infatti, significative le seguenti variabili:

- data di compravendita dell'immobile (DAT);
- ascensore (ASC);

¹² La verifica consiste nel confrontare il valore della *t* di Student risultante dal modello per ogni variabile con quello tabellato nelle tavole statistiche, ricavato in funzione del numero di gradi di libertà del sistema e del livello di fiducia (assunto pari al 95%).

- parcheggio (PARK);
- la luminosità dell'immobile (LUM);
- manutenzione dell'edificio (MANED).

Le migliori performance sono ottenute dal modello sviluppato con l'inserimento del gruppo A di variabili.

L'equazione della retta interpolante è la seguente:

$$\text{PRZ (€/mq.)} = 355,30 + 339,15 \cdot \text{PIA} + 101,36 \cdot \text{TER} + 551,70 \cdot \text{MANIM} + 104,60 \cdot \text{RIS} + 671,30 \cdot \text{VISPA} + 361,50 \cdot \text{CONPA}$$

I parametri di significatività statistica sono i seguenti:

- R_c^2 : 0,81 (valore ottimale ai fini estimativi pari a 0,90);
- Errore *standard* della stima: 179,10 €/mq.;
- Errore percentuale medio: 14,1% (valore ottimale ai fini estimativi pari al 10%);
- F di Fisher: 121,780, superiore al valore tabulato (pari a 2,690), letto in corrispondenza del livello di fiducia $\alpha = 95,0\%$ e per 30 gradi di libertà del sistema.

I risultati evidenziano il rilevante contributo al prezzo unitario dell'immobile delle due variabili riferibili alle qualità paesaggistiche: la prima esplicativa delle qualità della vista che è possibile godere dall'immobile (VISPA) ha un prezzo edonico di 671,30 €/mq. per ogni punto della scala di misura; la seconda relativa invece al contesto paesaggistico ed edilizio che caratterizza l'immobile (CONPA) ha un prezzo edonico di 361,5 €/mq. per ogni punto della scala di misura.

In presenza delle migliori condizioni qualitative delle due caratteristiche paesaggistiche, il contributo unitario al prezzo dell'immobile è così quantificabile:

- per la variabile vista (VISPA): $3 \cdot 671,30 = 2.013,90$ €/mq.;
- per la variabile contesto paesaggistico (CONPA): $2 \cdot 361,50 = 723,00$ €/mq.

Complessivamente quindi, il massimo contributo economico alla formazione del prezzo degli immobili residenziali dato dalle caratteristiche immobiliari riferibili alle qualità paesaggistiche può essere quantificato in circa 2.737 €/mq.

Conclusioni

Sebbene i modelli di regressione presentino degli indici di verifica statistica leggermente al di sotto dei limiti minimi accettabili indicati nella letteratura specializzata per le applicazioni estimative e la dimensione del campione di dati è al limite della significatività statistica, l'applicazione evidenzia la significatività delle due variabili riferibili alle qualità del paesaggio.

I valori dei prezzi edonici sono superiori a quelli risultati per le altre caratteristiche tecnologiche/edilizie risultate significative; questo è in accordo con le indicazioni date dagli agenti immobiliari consultati per lo studio del mercato immobiliare; essi hanno evidenziato la peculiarità delle richieste della domanda la quale si concentra su poche caratteristiche tecnologiche dell'immobile (superficie, stato di manutenzione, presenza dell'impianto di riscaldamento) e manifesta una alta disponibilità a pagare per quelle intrinseche legate al contesto paesaggistico (vista mare, vista su paesaggio circostante, localizzazione in contesti di pregio).

n°	Variabili e significato	Segni	Modalità di rilevazione	Scala di misura
1	Prezzo unitario Prezzo unitario di compravendita	PRZMOQ	prezzo / superficie mq.	euro/mq.
2	Data di compravendita Data di compravendita dell'immobile	DAT	anno di compravendita	n° anni antecedenti il 2010
3	Terrazzi/balconi Superficie terrazzi di pertinenza all'immobile	TER	superficie dei terrazzi	mq.
4	Distanza dal mare Distanza dell'immobile dal mare	DOSMAR	più di 100 m. meno di 100 m.	0 1
5	Parcheggio Disponibilità di aree per il parcheggio	PARK	sì no	0 1
6	Mantenimento edificio Stato complessivo di manutenzione dell'edificio (facciate + MANED parti comuni) all'interno del quale è localizzato l'immobile	MANED	peggiore sufficiente buono ottimo	0 1 2 3
7	Mantenimento immobile Condizioni di manutenzione generale dell'immobile (MANMI indipendentemente dalla qualità dei materiali utilizzati)	MANMI	peggiore sufficiente buono ottimo	0 1 2 3
8	Livello di piano Piano al quale è localizzato l'immobile	PLA	n° di piano	n°
9	Ascensore Presenza dell'impianto ascensore nell'edificio	ASC	sì no	0 1
10	Servizi Numero di servizi igienici	SER	n° servizi igienici	n°
11	Riscaldamento Presenza o meno dell'impianto di riscaldamento	RIS	assente presente	0 1
12	Luminosità Condizioni di luminosità rilevabili all'interno dell'immobile	LUM	scarsa discreta	0 1
13	Vista Qualità della vista dell'immobile sul paesaggio circostante	VISPA	scarsa discreta buona ottima	0 1 2 3
14	Contesto paesaggistico Qualità dei caratteri paesaggistici rilevabili nell'intorno dell'edificio (non naturali che edifici)	CONPA	scarsa discreta buona ottima	0 1 2

Tabella 6 – Variabili inserite nei modelli di regressione e relativa scala di misura

Questo ultimo aspetto è da mettere in stretta relazione con il profilo della domanda immobiliare risultato dall'indagine svolte per gli studi preliminari al Piano di Gestione del sito UNESCO: l'acquirente, infatti, acquista un immobile in uno dei comuni delle Cinque Terre non tanto per disporre di una casa al mare ma soprattutto per poter godere dell'unicità delle bellezze paesaggistiche, culturali e, in generale, della qualità della vita offerta dal territorio.

Al di là dell'applicabilità estimativa dei risultati, la stima degli indicatori economici dei prezzi edonici riferiti alle qualità del paesaggio è duplice: essa permette non solo di conoscere quali sono le qualità del paesaggio maggiormente apprezzate da parte della domanda ma anche valutare gli effetti economici indotti sui beni economici dalle politiche di gestione.

Questo permette agli amministratori una più efficace ed efficiente allocazione delle risorse economiche (pubbliche) impiegate per la tutela e la valorizzazione del territorio interessato.

Bibliografia

- Cassatella C., Peano A., 2011, *Landscape indicators*, Springer, New York.
- European Environment Agency, 2003, *IRENA Expert Meeting on land use/cover change, landscape state and characterization of rural areas*, Joint research Centre, Ispra, Italy, 23-24 June 2003.
- Marangon F., 2007, *Il paesaggio: un valore senza prezzo*, Forum Editrice Universitaria, Udine.
- Marangon F. Tempesta T., 2008, Proposta di indicatori economici per la valutazione del paesaggio, *Estimo e Territorio*, n. 5, pp. 40-55.
- Nijkamp, P., 1993, "Lo sviluppo sostenibile e la valutazione socio-economica e ambientale", in Girard F. L., (a cura di), *Estimo ed economia ambientale: le nuove frontiere nel campo della valutazione*. Studi in onore di Carlo Forte, Franco Angeli, Milano.
- Organization for Economic Co-Operation and Development (OECD), 1991, *Environmental Indicators. A preliminary set*, OECD, Parigi.
- Id., 2001, *Environmental Indicators for Agriculture*, vol. 3, OECD, Paris.
- Signorello G., 2007, La valutazione economica del paesaggio: aspetti metodologici e operativi, *Atti del XXXVI Incontro di Studio Ce.S.E.T.*, pp.83-102, Firenze University Press.
- Stellin G., Rosato P., 1998, *La valutazione economica dei beni ambientali*, Città Studi, Torino.
- United Nations Environment Programme, 2004, *World conservation Monitoring Centre as input to the landscape assessment in the EnRisk project*, UNEP.
- Vallega A., 2008, *Indicatori per il paesaggio*, Franco Angeli, Milano.
- Wascher D.M., 2000, *ELISA: Environmental Indicators for Sustainable Agriculture in Europe*, European Centre for Nature Conservation, Tilburg, ENC Technical report series.
- Id., 2005, *European landscape character areas. Typologies, cartography and indicators for the assessment of sustainable landscape*. ELCAI Report. Altrerra Wageningen UR, The Netherlands.

Riflessioni sull'evoluzione del significato di margine nei tessuti urbani: dalla città storica a quella contemporanea

Michela Scaglione

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

“Io mi sento dunque attratto dai margini con un senso di urgenza, sapendo che domani potrebbero non esistere più – non solo diffusi, ma davvero e definitivamente scomparsi”¹

“Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro formazioni e si disfano, comincia la fine delle città”²

“Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude...”³

La città storica ha sempre nettamente distinto la città dalla campagna, sia da punto di vista di organizzativo che fisico attraverso le mura: un confine reale che fungeva sia da elemento difensivo che simbolico contribuendo alla formazione dell'identità e dell'immagine della città.



Fig. 1 :Giotto, Assisi 1297: Particolare di Francesco Dona il Mantello.

¹ Charls Pratt, *The edge of the city. Words and Photographs by Charls Pratt*, New York 1954, 1969, Nazraeli Press, Portland, 1998

² Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1993

³ L'infinito di Giacomo Leopardi

Nell'affresco di Giotto “Francesco Dona il Mantello” in alto a destra è chiaramente visibile l'immagine di una città fortificata. Il confine dalla campagna è ben definito dalla alte mura merlate che la circondano e i flussi in ingresso ed uscita sono regolamentati dalla presenza di maestoso portale d'ingresso. E' una città densa mentre, per contrapposizione, la campagna è un luogo incolto dove sono presenti pochi alberi sparsi in un paesaggio aspro.

La distinzione città-campagna è ancor meglio rappresentata dall'affresco di Ambrogio Lorenzetti “Allegoria del Buon Governo”: le mura sono un confine netto, lineare, sottile ma estremamente forte nel suo significato di barriera fisica e funzionale.

La città è animata nel suo interno dalle attività commerciali, artigianali e sociali; è una città dinamica socialmente e fisicamente (in alto si possono vedere degli operai su un tetto al lavoro) mentre la campagna è una natura disegnata dai campi, dagli orti e dalle vigne.



Fig. 2 Ambrogio Lorenzetti, Siena 1338: *Allegoria del Buon Governo*.

Un paesaggio modellato dal lavoro dell'uomo che vive in armonia con il territorio e la fauna. Nel Rinascimento si teorizza sulla città e sulla sua forma: la Città Ideale, dipinto su tela conservato nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, è forse la più celebre e rappresentativa di queste utopie.

Sforzinda, omaggio del Filarete alla casata degli Sforza, basa tutto il disegno della sua città ideale sulla forma delle mura: sono disegnate come un confine lineare che separa dal resto, un segno così forte da determinare le dinamiche del tessuto urbano.

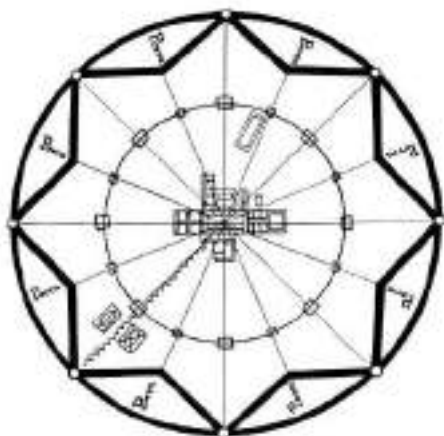


Fig 3 e 4: “Sforzinda” Filarete *Trattato di Architettura* 1464 e dettaglio di “Annunciazione di Cestello” di Sandro Botticelli 1489 circa.

La campagna nella città ideale resta ancora confinata fuori dalle mura rappresentata da scorsi paesistici: nel dipinto di Botticelli “L’Annunciazione di Cestello”, in secondo piano sulla scena principale, si scorge dalla finestra un dolce paesaggio fluviale su cui si stagliano le mura di una città.

La separazione netta tra città e campagna permane fino al XIX secolo quando, con lo sviluppo industriale, nascono numerosi nuovi quartieri fuori dal centro storico.

Con il venir meno della funzione difensiva delle mura, queste divennero superflue alle dinamiche di sviluppo dei tessuti urbani e, perciò, vennero abbattute in molte città.

Tra il 1856-1914 a Vienna, per esempio, le fortificazioni medievali vennero sostituite da boulevard alberati di rappresentanza: soluzione che venne poi adottata da molte città europee.

Viene così eliminato il segno tradizionale di confine tra la città e la campagna e, contemporaneamente, inizia il dibattito sulla città e il suo sviluppo.

In questo periodo storico vengono ipotizzati modelli alternativi per la città in contrapposizione con lo sviluppo, incontrollato e malsano, delle città industriali.

La Ciudad Lineare di Arturo Soria y Mata ha una struttura assiale che si estende lungo una linea ferroviaria studiata per collegare città esistenti.

Questa utopia presupponeva uno sviluppo infinito del tessuto urbano in un’ottica di crescita continua, a discapito della campagna, per una società mobile: il tutto in una rete globale di città senza confini apparenti.

Edward Howard, invece, con le sue “città giardino” propone come soluzione una serie di città satellite in aperta campagna, autosufficienti economicamente e basata sul mutuo soccorso, collegate dalla rete ferroviaria.

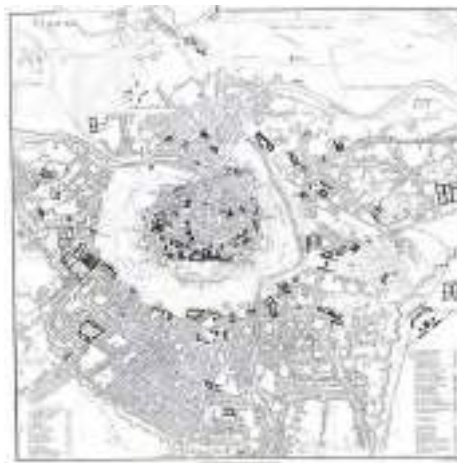


Fig 6 e 7: Vanvitelli particolare della “Città di

Verona” di inizio Settecento e cartografia storica di Vienna prima dell’abbattimento delle mura 1858. In questo caso, le città assumono una forma “radiale” dove i confini e gli spazi vengono determinati dai binari della ferrovia.

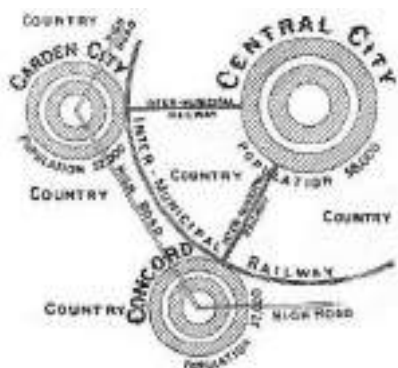


Fig. 8 e 9: Edward Howard ed il modello per la Città Giardino e Arturo Soria y Mata con il progetto per la Ciudad Linear.

“La crescita di queste città, avviatesi nel diciottesimo secolo, è avvenuta con una progressione costante e oggi, l'urbanizzazione continua ad allargarsi con una sequenza di costruzioni spesso caotica, producendo quella città in estensione che pone nuovi problemi di governabilità e di sostenibilità.”⁴

Dai confini urbani storici sicuri, netti e determinati, la città contemporanea ha generato margini, aree indeterminate che si fondono con la campagna. Questi nuovi margini presentano caratteristiche sia del paesaggio urbano che rurale, generando così nuove contraddizioni.

“Un margine è soprattutto un luogo dove si può giocare il movimento del paesaggio, e quindi anche il suo mutamento; un luogo dove le alternanze (anche biologiche) sono più forti e possono sfruttare i vantaggi dei diversi ambienti “confinanti”. La nostra possibilità di

⁴ Maria Cristina Trau, *La città in estensione, Margini descrizioni, strategie, progetti*, Alinea Firenze 2006

conoscenza sta in questa separazione.”⁵

L'espansione incontrollata ha prodotto, inoltre, fenomeni quali il consumo del suolo agricolo, il degrado, l'edificazione di aree urbanizzate residenziali obsolete, l'abbandono dei grandi complessi industriali all'interno del tessuto urbano.

I confini della città storica erano precisi, lineari, omogenei; era chiara la distinzione tra il dentro ed il fuori; definivano una città densa densità dalla forte identità.



Fig 10: Vista aerea delle aree marginali a sud della città di Milano.

I margini della città contemporanea, invece, sono superfici labili, variegati, indefiniti; sono caratterizzati da un tessuto urbano dispersivo che genera smarrimento.

“ Questa esplosione della città ha fatto cadere l'immagine tradizionale del confine urbano e con esso il senso di appartenenza e di sicurezza connesso ad un interno abitato e ben delimitato rispetto ad un territorio esterno, misterioso e ignoto.”⁶



Fig 11: Milano: quartiere periferico a sud della città.

La città contemporanea non ha bisogno della ricostruzione di nuovi limiti e confini ma di progetti per questi paesaggi di margine in grado di instaurare dialoghi generatori di nuove

⁵ P. Zanini, *Note sul margine*, in AA.VV., *Lavorare sui bordi. Paesaggi di margine della laguna di Venezia*, Edicom, Venezia, 2001

⁶ M. C. Trau da *La città in estensione*, in Id. *Margini. Descrizioni, strategie, progetti*, Alinea Firenze 2006

soluzioni per la città.

E' necessario vedere nella varietà dei paesaggi marginali un'opportunità: cercare di comprenderne le dinamiche complesse e trasformarli in terreni per la sperimentazione di un nuovo modello di sviluppo assecondando le differenti dinamiche del paesaggio urbano e rurale.

“Questa che è stata avvertita come una dissoluzione del limite urbano è legata anche all'estrema velocità delle trasformazione delle aree peri-urbane, dove è il movimento, soprattutto, a caratterizzare lo spazio.”⁷



Fig. 12 Immagine satellitare dei margini urbani della città di Milano.

Le buffer zone UNESCO: nuovi margini e confini per i territori Patrimonio dell'Umanità.

Il caso dei Paesaggi Vitivinicoli del Piemonte: Langhe-Roero e Monferrato

“Credo che una delle grandi occasioni in cui si trovi oggi a operare un architetto del paesaggio sia quella offerta dai paesaggi del bordi urbani dove convivono frammenti di ambienti fragili che costituiscono una presenza comune forte, luoghi che per loro vocazione o per loro destino si possono leggere ancora come una sorta di “paesaggi d'attesa” di debole e incerta configurazione, luoghi dove si confondono margini recenti e segno storici, nuove infrastrutture, trasformazioni e brani edificati, architetture “dure” e vegetazioni morbide rese mutevoli dallo scorrere del tempo, del vento, delle acque, della sabbia. Il paesaggio di bordo, spazio residuale dove ogni intervento progettuale deve ricercare un senso senza comprometterne un'unicità, valutando il valore delle distanze tra le cose e le vicende delle cose, stabilendo delle misure tra oggetti e lontananze, orientando o chiudendo vuoti e prospettive, allargando confini e catturando suggestioni”.⁸

Le Linee Guida Operative per l'applicazione della Convenzione sul Patrimonio Mondiale del 1977, dell' UNESCO definisce la zona tampone (buffer zone) “un'area che deve garantire un livello di protezione aggiuntiva ai beni riconosciuti patrimonio mondiale dell'umanità”.

⁷ Antonella Valentini, *Progettare i paesaggi del limite* in M. C. Trau, *Margini. Descrizioni, strategie, progetti*, Alinea Firenze 2006

⁸ M. Cunico, *Lavorare sui bordi* in Franco Zagari, *Questo è paesaggio*, Gruppo Mancosu Editore, Roma, 2003

Dal 2005 le Linee Guida Operative raccomandano l'inclusione di una buffer zone nella candidatura di un sito all'ingresso nella World Heritage List, benché questa pratica non sia obbligatoria.

Le core zone, invece, sono le zone di eccellenza sottoposte a vincoli di tutela di cui le buffer zone sono le aree tampone a contorno per la loro protezione.

Il 22 Giugno 2014 a Doha in Qatar, i Paesaggi vitivinicoli del Piemonte, Langhe-Roero e Monferrato ricevono l'ambito riconoscimento di Patrimonio dell'Umanità e sono stati così inseriti nella World Heritage List dell'UNESCO: cinquantesimo sito italiano, completamente votato alla cultura del vino e della vite.

L'eccezionale valore universale di questi territori è stato riconosciuto in sede internazionale e, perciò, è stato attribuito loro il titolo di Patrimonio dell'Umanità.

Il valore universale di questo sito è stato individuato grazie alla realtà estremamente complessa del territorio dal punto di vista produttivo, sociale, paesaggistico e architettonico che riflette la cultura della produzione del vino in ogni suo aspetto.

Si tratta di un complesso sistema di sei aree divise in base alle caratteristiche territoriali ed alle specifiche produzioni vinicole locali: per tutte queste componenti è stata individuata una buffer zone che le include attribuendo così diversi gradi di tutela al sito.

Le sei aree sono: la Langa del Barolo; il Castello di Grinzane Cavour; le Colline di Barbaresco; Nizza Monferrato ed il Barbera; Canelli e l'Asti Spumante ed il Monferrato degli Infernot.



Fig 13 e 14 elementi architettonici di pregio della core zone di Nizza Monferrato ed il Barbera: i centri storici di Castelnuovo Calcea e Vaglio Serra.

Questa divisione introduce in questi territori confini netti (tra core e buffer zone) e nuovi margini territoriali (le buffer zone) a protezione delle zone di pregio: questa dicotomia produce sia effetti legislativi (le zone sono sottoposte a tutele differenti) che una diversa percezione di valore tra le aree.

Questo prestigioso riconoscimento, però, ha reso urgente trovare una risposta alla necessità di equilibrio tra la presenza delle attività produttive, localizzate principalmente nella buffer zone, ed il patrimonio paesaggistico-architettonico delle core zone.

Allo stato attuale, inoltre, nella buffer zone del sito sono presenti aree critiche che sono il risultato di interventi progettuali tra loro scollegati dal quale sono derivati spazi e luoghi di risulta privi di una loro identità e funzione e, di conseguenza, soggetti a fenomeni di abbandono e degrado.

Le buffer zone, non essendo sottoposte a stretta conservazione attiva come i paesaggi delle core zone, sono in realtà un interessante campo di ricerca e sperimentazione per progetti di riqualificazione paesaggistico-architettonici.

E' necessario, prima, comprendere come queste aree critiche possano generare nuove occasioni indagando le dinamiche economico-sociali-paesaggistiche di questi territori di margine, al fine di valorizzarne le peculiarità.

La sfida che queste aree impongono consiste nell'individuazione di progetti in grado di recuperare l'identità di questi luoghi che vanno visti non solo come aree critiche ma come opportunità nell'ottica della sperimentazione ed innovazione.



Fig. 15 I paesaggi vitivinicoli della core zone di Nizza Monferrato ed il Barbera.

“Ciascun territorio è unico, per cui è necessario “riciclare”, grattare una volta di più (ma possibilmente con la massima cura) il vecchio testo che gli uomini hanno scritto sull'insostituibile materia del suolo, per deporvene uno nuovo che risponda alle esigenze di oggi, prima di essere a sua volta abrogato”⁹



Fig. 15 alcune immagini delle aree critiche della buffer zone.

⁹ A. Corboz, Il territorio come palinsesto, in Id., *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città ed il territorio* a cura di P. Viganò, Franco Angeli, Milano, 1998

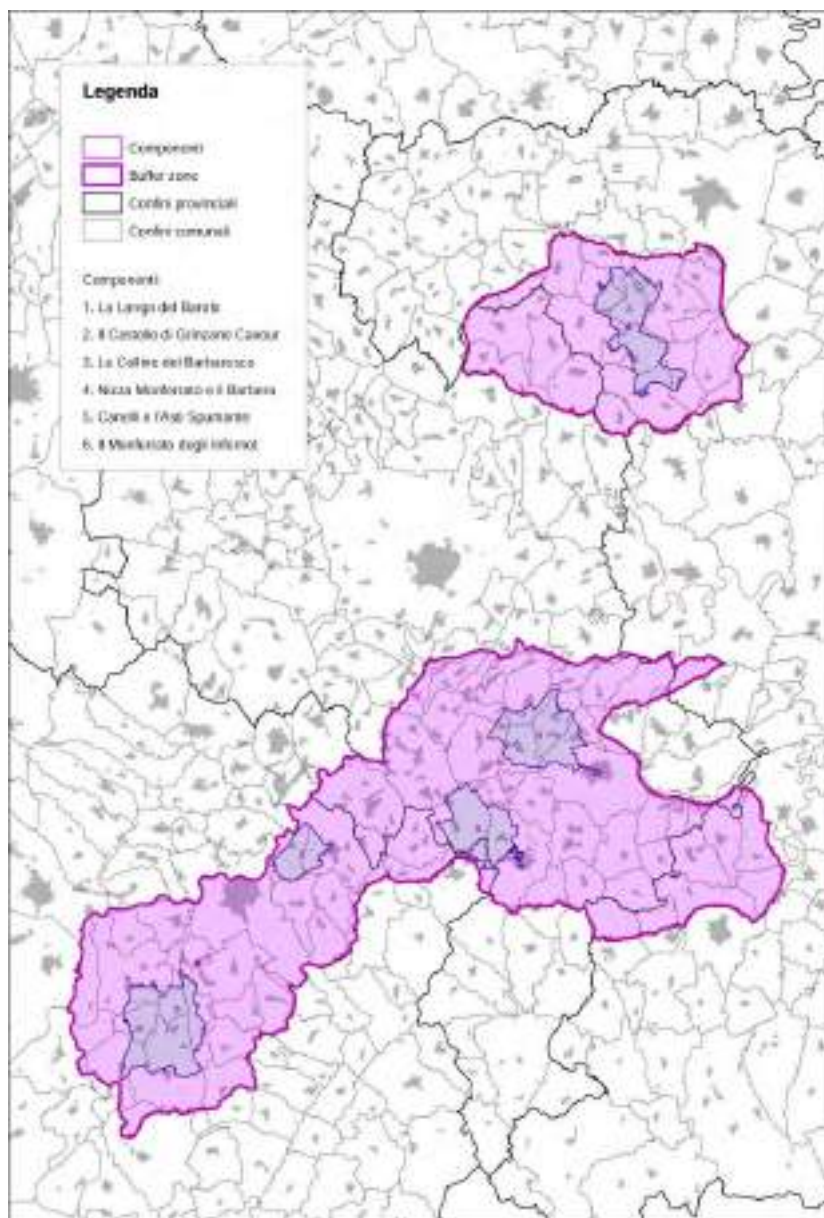


Fig 16: Le componenti del Sito i Paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato.



Fig 17: In rosso il confine che la core zone di Nizza Monferrato ed il Barbera dalla buffer zone.

Roma street art: un progetto per il recupero dell'identità dei quartieri periferici di Roma



Fig 18 e 19 Mappa del progetto Roma Street Art e immagine satellitare del quartiere romano di San Basilio.

"Street art" è il nome dato a quelle espressioni artistiche grafiche che si manifestano in luoghi pubblici, spesso illegalmente, realizzate tramite l'uso di bombolette spray, adesivi artistici, ecc.

A tre decenni dalla comparsa di questo fenomeno socio-culturale, l'arte di strada ha guadagnato, tramite le sue influenze sulle arti visive, una rilevanza unica sul panorama della creatività artistica contemporanea. I graffiti, infatti, influenzano attualmente non solo la grafica pubblicitaria ma anche il marketing ed il gusto di migliaia di persone.

"Cambia prospettiva. La strada è il tuo nuovo museo" è il titolo del progetto che ha interessato una città come Roma, dove l'arte è da sempre legata alla storia ed i suoi monumenti ne caratterizzano fortemente l'immagine, creando percorsi alternativi per la

scoperta della *street art*: passata da essere considerata il simbolo del degrado urbano ad espressione d'arte contemporanea.



Fig 20 e 21 Alcune delle opere di Hitnes nel quartiere di San Basilio.

Questo progetto ha interessato sia quartieri centrali storici che quartieri periferici, quali San Basilio e Tor Bella Monaca, intervenendo, così, su tessuti urbani marginali obsoleti e caratterizzati da problemi di ordine sociale.

Grazie al bando "Roma Creativa" sono stati realizzati più di 40 muri con una attenzione particolare ai progetti legati alla periferia urbana che, tradizionalmente, è il luogo dove questa forma artistica è nata ed ora diventa il palcoscenico privilegiato per la sperimentazione e la creazione.

Il Progetto "Sanba" (dalla contrazione del nome del quartiere San Basilio) è un programma di Arte Pubblica che prevede, oltre alla realizzazione delle opere di street art da parte di artisti quali Agostino Iacurci, Liqen e Hitnes, anche progetti culturali (laboratori, incontri,...) per il coinvolgimento della popolazione locale al fine di accrescerne l'interesse verso l'arte e di innescare quei meccanismi virtuosi di riqualificazione del tessuto sociale ed urbano.

B(r)asilea Foundation e Campo Expandido 7: un progetto artistico per il recupero delle aree dismesse degli ex-cantieri navali sul Reno a Basilea



Fig 20 e 21: Immagine satellitare degli ex-cantieri navali di Basilea e vista frontale di Campo Expandido 7 dal fiume Reno.



Fig 22 e 23: Progetto e stato di fatto di Campo Expandido 7.

La Fondazione B(r)asilea, nata per promuovere la cultura brasiliana in special modo le arti visuali e la fotografia, decise di realizzare, nel 2003, la sua nuova sede nell'area degli ex-cantieri navali, sorti negli anni Sessanta, sulle rive del fiume Reno a Basilea in Svizzera.

Quest'area presentava ancora tutte le strutture logistiche necessarie al lavoro dei cantieri quali, ad esempio, magazzini, i binari e le gru per il movimento delle imbarcazioni.

Una di queste, terminati i lavori di realizzazione della sede della Fondazione, risultava posizionata proprio a lato della struttura: fu da subito scartata l'ipotesi di demolizione della gru per gli alti costi che richiedeva e, perciò, si cercò una soluzione alternativa.

Si decise, quindi, di trasformare quell'elemento del paesaggio post industriale del porto in un'opera d'arte tramite l'azione dell'artista messicano Raymundo Sesma.

Egli presenta un curriculum di esperienze di riqualificazione urbana, che lui definisce Campo Expandido, finalizzate a ristabilire equilibri perduti con il contesto risvegliando sentimenti di appartenenza ed identità: attraverso la geometria, la prospettiva ed il colore l'artista cerca di instaurare quel "dialogo col paesaggio" necessario per ottenere "quell'arricchimento specifico tra architettura e pittura".

"Nel territorio del paesaggio, per esempio, un gesto grafico di colore a grande scala è un elemento che io chiamo di "intromissione" ed equilibrio. Dato che la funzione che adempie è precisamente quella di alterare il paesaggio, allo stesso tempo lo riordina, diventando così un gesto che si appropria dell'ambiente e dell'architettura e che conferisce nello stesso istante una dimensione percettiva e psichica".¹⁰

¹⁰ R. Sesma, *Campo Expandido*, Charta Books Ltd. New York City, 2008

Bibliografia

- K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 1982
I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1993
A. Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città ed il territorio*, a cura di P. Viganò, Franco Angeli, Milano, 1998
C. Pratt, *The edge of the city. Words and Photographs by Charls Pratt, New York 1954, 1969*, Nazraeli Press, Portland, 1998
F. Zagari, *Questo è paesaggio*, Gruppo Mancosu Editore, Roma, 2003
M. C. Trau, *Margini descrizioni, strategie, progetti*, Alinea, Firenze, 2006
K. Lynch, *L'immagine della città*, a cura di P. Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia, 2006
R. Sesma, *Campo Expandido*, Charta Books Ltd., New York City, 2008
S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet studio, Macerata, 2010
AA.VV., *Lavorare sui bordi. Paesaggi di margine della laguna di Venezia*, Edicom, Venezia, 2001
Charls Pratt, *The edge of the city. Words and Photographs by Charls Pratt, New York 1954, 1969*, Nazraeli Press, Portland, 1998

Levanto ridefinisce i suoi margini

Patrizia Burlando

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Il tema del margine nel paesaggio di Levanto

I limiti, i margini per Donadieu ne “La Société paysagiste” (2002-p.97) sono ‘les rivages du rêve’: siti privilegiati per sogni ed emozioni potenti e irrefrenabili.

“Questi luoghi di cambiamento improvviso o impercettibile sono, (...), propizi alla nascita dell’immaginario. Si prestano facilmente alla metafora perché si interfacciano con figure che suggeriscono fantasticherie (...). Più in generale la figura del bordo, della bordura, della frangia o del margine, altre espressioni del limite, designa uno spazio sensibile nella cultura del paesaggio. Tra esterno ed interno, il luogo della transizione, come una soglia di una casa, segna il passaggio tra pubblico e privato (...). Dal punto di vista antropologico, questi limiti spaziali, trasparenti o opachi, corti o lunghi, non determinano solo le forme concrete del paesaggio, ma segnalano anche i luoghi attraverso cui avviene il passaggio ad altri universi.”

(P. Donadieu - 2002 p.98) Donadieu prende come esempio i porti e li definisce per la gente comune come le porte dell’oceano, viceversa per i marinai come gli ingressi alla terraferma.



Fig.1- Inquadramento di Levanto con ex rilevato ferroviario e collina della Rossola su foto aerea (proprietà del Comune di Levanto)

Aperto e/o chiuso il limite crea delle differenze negli spazi che l'evoluzione economica contemporanea rende isotropi; il limite le ricostituisce, quando non sono per niente accettate; il limite le inventa quando la società e il suo spazio cercano di trasformarle.

Per tutti questi motivi i limiti risultano dei siti particolari da trattare nella pratica paesaggistica con particolare riguardo ed attenzione potenziando il loro valore simbolico.

A Levanto il trattare le aree marginali in modo differente ha portato ad una rigenerazione globale del paesaggio, non rendendolo isotropo. I due interventi pubblici che hanno dato l'avvio a questo processo di trasformazione sono la riconversione dell'ex rilevato ferroviario in passeggiata a mare e la realizzazione del nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola. Entrambe le aree segnano la 'border line' tra urbanizzato e naturale: nel primo caso con il litorale, nel secondo con la collina.

A Levanto il trattare le aree marginali in modo differente ha portato ad una rigenerazione globale del paesaggio, non rendendolo isotropo. I due interventi pubblici che hanno dato l'avvio a questo processo di trasformazione sono la riconversione dell'ex rilevato ferroviario in passeggiata a mare e la realizzazione del nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola. Entrambe le aree segnano la 'border line' tra urbanizzato e naturale: nel primo caso con il litorale, nel secondo con la collina..

Programmazione comunale

La baia di Levanto è la prima insenatura pianeggiante che si incontra ad Ovest del paesaggio costiero storico-agrario delle Cinque Terre dove la costa rocciosa e a picco sul mare è intervallata dai "cinque" borghi di Monterosso, Vernazza, Corniglia, Manarola e Riomaggiore. Levanto è considerato la porta naturale delle Cinque Terre, la sua valorizzazione ed espansione turistica sono strettamente connesse al "sistema Parco Nazionale delle Cinque Terre".

La trasformazione del fronte a mare e la sua integrazione con il tessuto urbano rappresentano uno degli obiettivi strategici individuati dall'Amministrazione Comunale di Levanto per promuovere l'integrazione della costa con l'entroterra attraverso la valorizzazione e lo sviluppo compatibile del paese costiero e dei centri storici della vallata e per avvicinarsi sempre più alle Cinque Terre e alla adiacente Bonassola.

La volontà di dare inizio ad un recupero dell'area dismessa dell'ex viadotto ferroviario che separa il litorale dal centro urbano ha preso avvio al momento della progettazione generale degli interventi relativi al piano generale di trasformazione della costa e rappresenta un'occasione di rilancio, anche turistico, dell'area al fine di consentirne un significativo sviluppo anche attraverso il potenziamento delle infrastrutture di collegamento e dei servizi.

Una riqualificata immagine del litorale cittadino, costituisce obiettivo strategico del PUC (Piano Urbanistico Comunale) che individua l'area del fronte a mare quale sede di una soluzione unitaria di interventi che riguardano la difesa e la sistemazione dell'arenile, la sistemazione degli approdi verso Ovest, il riordino ed il potenziamento del porto a secco ed il recupero funzionale del rilevato e della ex sede ferroviaria e la realizzazione di un nuovo depuratore intercomunale per Levanto e Bonassola.

Il recupero del viadotto ferroviario rappresenta quindi la prima parte di un più vasto piano di riqualificazione della linea costiera che prevede altri importanti interventi, tra loro correlati, approvati in via generale dall'Amministrazione Comunale. Tali interventi sono stati recepiti dal PUC dove trovano spazio e norme di riferimento nello strumento dei Distretti di Trasformazione da attuare attraverso una progettazione di dettaglio in più subdistretti di intervento.

Tale operazione iniziata con la valorizzazione dei tratti di ferrovia dismessa, il primo lotto realizzato si trova in località Vallesanta, passa anche attraverso la realizzazione del depuratore

consortile per Levanto e per Bonassola e rappresenta un'occasione di rilancio, turistico dell'area, che pur essendo al limite dell'abitato, riveste un ruolo importante nell'espansione di Levanto e rappresenta un'occasione di sviluppo in particolare per l'area nautica ed i servizi al turismo.

L'area del nuovo depuratore si trova ai piedi della collina della Rossola a confine tra i due Comuni di Levanto e Bonassola e proprio alle spalle del primo tratto di passeggiata realizzata sull'ex rilevato. Tale progetto rappresenta la realizzazione di una previsione strategica per entrambi i comuni coinvolti e l'opportunità di condividere le finalità delle norme in vigore per la tutela delle risorse del territorio *"attraverso la promozione dei livelli di qualità della vita umana, da realizzare attraverso la salvaguardia ed il miglioramento delle condizioni dell'ambiente e l'utilizzazione accorta e razionale delle risorse naturali"*.



Fig. 2- Stralcio PUC Levanto DISTR. TRZ N1 corrisponde all'area dell'ex rilevato ferroviario RQ-TE corrisponde all'area del nuovo impianto di depurazione.

Dall'arrivo della ferrovia al ri-ciclo dell'ex rilevato

La ferrovia ottocentesca che attraversa tutta la Liguria è una grande opera costruttiva ed antropologica, anche se quasi sempre ha rappresentato un elemento di frattura tra la costa e l'entroterra; si pensi ad esempio ai parchi oggi pubblici di Nervi a Genova, che realizzati all'inizio dell'Ottocento da privati in continuità con la fascia costiera, dopo la realizzazione della strada ferrata sono stati separati brutalmente e perennemente dal mare.

La realizzazione di questo manufatto eccezionale ha contribuito a superare l'isolamento di molti centri costieri, tra cui Riomaggiore, Monterosso e Levanto, alcuni dei quali ancor oggi sono raggiungibili più facilmente con la ferrovia piuttosto che con la strada veicolare.

Come si legge dalla Guida del T.C.I. del 1919 (M. Quaini, 1991) dopo l'inaugurazione della ferrovia Levanto diventa una località frequentata per i 'bagni di mare' con ottime spiagge, mentre la pittoresca strada da Sestri Levante al Bracco non servita da diligenza a cavalli è quindi accessibile solo alle vetture private o agli sconsigliabili omnibus popolari a cavalli di servizio locale. In maniera significativa la stessa guida definisce Levanto 'completamente isolato (salvo la congiunzione per carrozzabile con Bonassola e coll'osteria Baracca sulla strada del Bracco)', confermando l'insostituibile funzione della strada ferrata e che prima dell'avvento della ferrovia Levanto era più facilmente raggiungibile dal mare che da terra.

In origine il viaggio in treno per raggiungere le località di mare non solo dal Nord Italia, ma anche dal resto dell'Europa settentrionale è considerato un'emozionante avventura verso la Riviera su nuove locomotive 'Vittorio Emanuele II' delle Officine Torinesi (M. Quaini, 1991) ed in particolare verso Levanto, che rievoca anche il lontano Oriente.

La ferrovia arriva a Levanto nel 1874 e permette alla cittadina di uscire dall'isolamento in cui l'orografia e il tradizionale sistema dei trasporti marittimi e terrestri l'hanno rinchiusa, introducendo così il turismo di massa.

Per il passaggio della linea ferroviaria viene costruito un terrapieno, tuttora esistente, a ridosso della spiaggia e l'edificio della stazione è collocato sull'asse dell'attuale corso Roma diventando lo sfondo della prospettiva del grande viale alberato.

Proprio l'asse ferroviario, costruito su di un rilevato, è stato letto negli anni come una barriera tra Levanto e la sua costa, nell'evolversi costante del centro storico verso nuove aree da urbanizzare, la sua presenza ha negato l'affaccio del centro verso il mare. Il terrapieno nega la connessione fra la città e il mare assumendo le sembianze di una barriera impenetrabile. La linea ferroviaria La Spezia – Genova è passata sopra il rilevato a mare fino agli anni 1960, poi viene dislocata insieme alla nuova stazione nell'entroterra, ma resta il margine costituito dal terrapieno sorretto da muri dell'ex rilevato ferroviario come limite tra centro cittadino e fronte mare. La sua estensione lineare, che raggiunge quasi un chilometro, non ha mai permesso un affaccio a mare del borgo storico, anche nella sua evoluzione turistica iniziata con l'avvento della ferrovia stessa alla fine dell'Ottocento. Questo contesto ha fatto sì che le nuove costruzioni, sorte a ridosso del rilevato ferroviario, si siano sempre rapportate poco con il mare, delegando il ruolo di affaccio all'alta barriera muraria costruita dalla ferrovia. La presenza del rilevato ha quindi condizionato fortemente sia lo sviluppo della città sia la sua immagine dal mare, anche quando, dopo la dismissione delle vie ferroviarie ha assunto una funzionalità più urbana diventando strada e poi parcheggio, ma assolutamente marginale rispetto al centro abitato tanto che parte del piazzale a mare era utilizzato come campo sportivo e prima come "discarica".

Il rilevato è un segno forte nel paesaggio di Levanto, rappresenta un landmark già alla fine dell'Ottocento, come si può osservare in una foto di Alfred Noack, dove effettivamente ha un impatto maggiore rispetto ad oggi, in quanto si frappona tra il mare e la grande piana agraria, successivamente totalmente urbanizzata.

L'ex rilevato rappresenta un bene culturale da riqualificare e da trasformare ai fini di una pubblica fruizione; è una testimonianza di una tappa fondamentale dell'evoluzione storica di Levanto, anche se le tecniche costruttive utilizzate non sono innovative e in alcun modo non hanno contribuito ad accrescerne il valore. L'intero fronte a mare è caratterizzato da una sostruzione continua, anche dove il rilevato finisce più ad Ovest verso la villa Agnelli la passeggiata è sopraelevata rispetto alla linea di costa ed è sorretta da un muro o da arcate.

Questo elemento continuo nel tempo ha funzionato anche come baluardo e difesa rispetto alle forti mareggiate presenti, soprattutto nella stagione invernale, nella baia.



Fig.3 Cartolina di Levanto: in primo piano la spiaggia e dietro il grande muro della ferrovia, 1919 (Foto da Quaini, 1987)



Fig. 4- Veduta di Levanto da Est, inizio '900 (Foto da F.Mazzino, 2006)



Fig.5/6 La collina ad Est di Levanto, seconda metà del '900 (Foto Archivio Leone); La collina della Rossola (Levanto) Foto di Patrizia Burlando



Fig.7- Imbocco di una galleria ferroviaria riutilizzata nel nuovo percorso ciclo-pedonale di collegamento tra Levanto e Bonassola –Foto di Patrizia Burlando

La realizzazione del primo lotto

In località Vallesanta la trasformazione del primo lotto dell'ex viadotto ferroviario comprese le gallerie dismesse in passeggiata a mare è stata completata da qualche anno ed ha rappresentato l'occasione per dare avvio ad una riqualificazione di più ampio respiro con effetti positivi non solo per i residenti, ma anche per i turisti con nuove connessioni ciclo-pedonali con Bonassola, creando nuove prospettive affacciandosi su insenature suggestive con piccole spiagge verso il mare.

Le azioni più significative di cambiamento e rinnovo sono state le seguenti:

- progettazione di un nuovo waterfront per la città, invitando la popolazione a riappropriarsi del litorale marino
- realizzazione di un parco lineare lungomare con aree di sosta e pista ciclabile in sostituzione del parcheggio, realizzato nella struttura sottostante,
- messa in opera di un collegamento rapido pedonale e ciclabile tra i comuni di Levanto e Bonassola riutilizzando le gallerie esistenti dismesse del treno,
- integrazione tra paesaggio costiero e quello dell'entroterra, realizzando un nuovo percorso sul mare in aggiunta alla ampia rete di sentieri storici esistenti con l'introduzione di itinerari alternativi, utili per un turismo dolce.

La trasformazione del viadotto ferroviario in passeggiata ha anche permesso di realizzare al suo interno differenti nuove funzioni:

- negozi e locali artigianali, che presentano un doppio affaccio, di cui uno su un ballatoio aperto verso il litorale e che contribuiranno anche a rivitalizzare la passeggiata soprastante,
- parcheggi pubblici e privati nella parte interrata.

Il parco lineare urbano è caratterizzato da tre fasce distinte parallele alla linea di costa:

- una a monte occupata dalla pista ciclabile,
- una centrale per la sosta,
- una balconata verso mare.

L'area centrale è delimitata da vasconi per la vegetazione, di cui quelli a monte più alti per separare fisicamente la zona di scorrimento veloce dei cicli, per ricavare delle soste più calme e protette che affaccino verso mare. La dimensione dei vasconi degrada comunque verso la zona centrale della passeggiata, in modo variabile per creare un movimento visivo fino a ridursi ad una altezza media di 80 cm in corrispondenza di lunghe panche in robuste doghe di legno.

Alle spalle delle sedute sono stati piantumati alberi di terza grandezza, *Cercis siliquastrum*, *Citrus aurantium*, e arbusti della macchia mediterranea di dimensioni più contenute e capaci di creare variazioni cromatiche anche intense a seconda delle stagioni. In questo modo il giardino lineare assume aspetti ed attrattive differenti anche durante le stagioni invernale ed autunnale grazie alla presenza di specie sempreverdi o ad effetti cromatici creati dai frutti degli aranci amari.

Nella parte a mare non si hanno più dei veri e propri vasconi, ma un susseguirsi di piani inclinati verdi, che si alzano dalla quota del calpestio fino a 40 cm per dare origine ad una seduta in legno rivolta verso il litorale, al di là di essa si ha la balconata costituita da un percorso a sbalzo pavimentato in legno con balaustra in metallo molto trasparente, per lasciare libera la vista del mare.

Questa soluzione favorisce la vista dalle zone di sosta più arretrate e la linea di demarcazione, posta tra i piani inclinati e la passeggiata a sbalzo, crea una seduta in legno che corre lungo tutto il fronte a mare e che si modula in altezza per creare i varchi di collegamento tra sbalzo e passeggiata.

I piani inclinati verdi ospitano piante aromatiche (*Lavandula spica*, *Juniperus horizontalis*, *Rosmarinus officinalis Prostratus*, *Thymus vulgaris*) che non contrastino con la vegetazione già presente in loco, ma che al contrario rappresentino una sorta di percorso botanico conoscitivo della flora autoctona e che non impediscano la visione panoramica verso mare ai fruitori del percorso pedonale e delle aree di sosta.

Una attenzione particolare è stata prestata ai materiali di finitura delle parti a destinazione pubblica come le scale, in acciaio e legno; le pavimentazioni delle tre fasce del parco sono caratterizzate da materiali differenti:

- asfalto per la pista ciclabile,
- pietra grigia fiammata simile a quella utilizzata nelle vie e nelle piazze interne al centro storico recentemente ristrutturate per la parte centrale compreso il rivestimento dei vasconi,
- doghe in legno per la balconata.



Fig.8 Planimetria generale del primo del lotto nuovo waterfront di Levanto e del nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola _ Progetto MMAA _ Studio Manfroni & ass.



Fig.9- Il nuovo waterfront dalla collina ad Ovest di Levanto (Foto di Mario Manfroni)



Figg. 10/11 Il nuovo waterfront (Foto di Mario Manfroni); Il recupero del rilevato storico 'sostruzione' del nuovo waterfront (Foto di Mario Manfroni)

Il nuovo depuratore di Levanto e Bonassola

L'area in cui il progetto si inserisce, ai piedi della collina della Rossola ed ai margini della località denominata Vallesanta nel comune di Levanto, è ricca di risorse paesaggistiche e turistiche, di fronte alla nuova passeggiata a mare. L'impianto sorge in una zona ad altissima valenza turistico-ambientale, serve tre comuni contigui: Levanto, Bonassola e Monterosso con l'obiettivo progettuale di armonizzare e valorizzare il paesaggio circostante con la costruzione di un nuovo servizio e di una parte aperta al pubblico, una nuova espansione in un'area ai margini dell'abitato con uno schema fognario e depurativo efficiente, affidabile e consono alle norme ed alle esigenze del territorio.

In questo contesto il progetto, finanziato con fondi europei ed in fase di ultimazione, si presenta come un intervento integrato che si misura con i temi ambientali ed urbanistici cercando di dare risposta a tutte le problematiche presenti, a partire dalla localizzazione del costruito, alle tecnologie utilizzate, dalle modalità gestionali, fino ai modi di utilizzo del suolo e delle risorse naturali.

A tali esigenze le risposte sono sia di tipo progettuale, sia tecnologico: l'impianto di depurazione è completamente chiuso in una struttura di considerevole valore architettonico, che va ad inserirsi in una nicchia del versante roccioso attraverso un complesso di opere di sostruzione e di ricomposizione del versante; si sviluppa su quattro piani, di cui due interrati rispetto al livello stradale e due fuori terra, rivestendo un ruolo di ricucitura con l'ambiente circostante utilizzando forme geomorfe inserendo materiali propri dell'ambiente circostante quali pietra e piante autoctone.

Tre fasce fluenti, caratterizzate da un coronamento in cemento faccia a vista e da un rivestimento in pietra locale (marmo di Levanto), riprendono il tema delle "terrazze" liguri reinterpretandolo in chiave contemporanea. Nella più alta, immersa nella natura, la pietra è 'a spacco' similmente ad un muro tradizionale, invece nelle altre sottili strisce lapidee, che seguono un preciso disegno geometrico intervallate da aperture necessarie, definiscono diversamente, ma in modo attuale, la facciata.

Escludendo i piazzali per i mezzi meccanici necessari per la manutenzione del depuratore, all'esterno sulle terrazze come in un paesaggio tradizionale cresce la vegetazione: nella più alta in continuità con il versante è mediterranea in forma libera, in quella intermedia il verde

pensile a bassa manutenzione segue un preciso disegno geometrico in contrasto con le forme fluide della facciata e in basso lungo la strada ci sono alberi ed arbusti urbani.



Fig.12 Planimetria generale del nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola Progetto MMAA_ Studio Manfroni & ass.



Figg.13/14 Il nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola in costruzione (Foto di Patrizia Burlando); Il nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola in costruzione (Foto di Mario Manfroni)



Fig.15 Il nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola in costruzione (Foto di Patrizia Burlando)

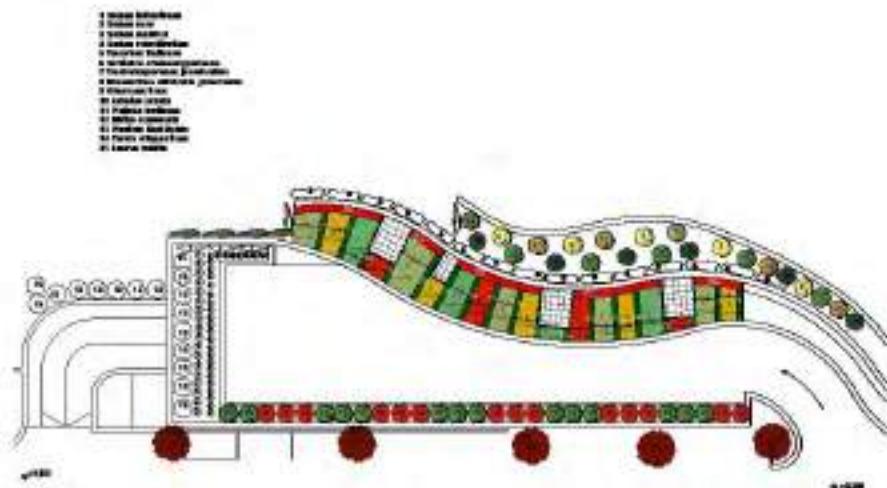


Fig.16 Planimetria generale nuovo depuratore intercomunale di Levanto e Bonassola con individuazione delle specie vegetali utilizzate

Conclusioni

Un intervento forte, un evento eccezionale diventa il motore di trasformazione del sistema intero: esempi sono il Centre Pompidou a Parigi (anni '70), le Colombiadi di Genova (1992), il nuovo museo di Bilbao (1997) che ancor oggi attira milioni di visitatori, la Tate Modern (2000). Tutti questi interventi possono aiutare insieme ad una forte volontà politica a trasformare un'intera città, un intero territorio; come nell'intervento di riqualificazione del waterfront lungo il Manzanarre a Madrid anche a Levanto l'amministrazione pubblica ha fatto la differenza sulla buona riuscita degli interventi di rigenerazione dei margini. Nel borgo ligure sono stati realizzati in aree di margine a mare e in collina due interventi pubblici con contenuti sociali rispondendo a sfide civiche il cui successo è stato immediato e grandioso perché soddisfa gli interessi veri della comunità.

Bibliografia

- G. Busco, *Levanto, Guida ai centri storici del Borgo e della Valle*, La Spezia, 2000.
 G. Busco, *La parrocchiale di Sant'Andrea Apostolo in Levanto*, La Spezia, 2003.
 A. Capurro, A. Tegaldo, *Il porto medievale di Levanto: tracce della memoria della città vecchia*, Genova, 2004.
 M. Del Soldato, S. Pintus, *L'ambiente di Levanto precedente al borgo*, in AA.VV., *Levanto, geologia ed ambiente, evoluzione storica*, Catalogo della Mostra, 1984, La Spezia.
 P. Donadieu, *La Société paysagiste*, Arles, 2002.
 P. Donati (a cura di), *Le arti a Levanto*, 1993, Milano.
 R. Formentini, *Mostra archeologica dell'Età del Ferro in Lunigiana*, La Spezia, 1975.
 L. Gervasini, *Da Luni all'alta Val di Vara*, in R. Luccardini (a cura di), pp. 69-75, *Vie romane in Liguria*, Genova, 2001.
 F. Mazzino (a cura di), *Giardini storici della Liguria, Conoscenza, riqualificazione, restauro*, Genova, 2006.
 S. Musso, G. Franco, *Guida agli interventi di recupero dell'edilizia diffusa nel parco nazionale delle Cinque Terre*, Vicenza, 2006.
 P. D. Patrone, G. Blengino, *La Liguria di Levante nell'800 dalle vedute di P.D. Cambiaso*, Genova, 1983.
 M. Quaini ed., *Pianta delle Due Riviere della Serenissima Repubblica di Genova divise né Commissariati di Sanità*, I, Genova, 1983.
 M. Quaini, *Levanto nella storia. Dall'archivio al territorio*, Genova, 1987.
 M. Quaini, *Levanto nella storia. Immagini di Levanto da una collezione di cartoline*, II, Genova, 1991.
 Quaini M., *Levanto nella storia. I levantesi fuori Levanto*, III, Genova, 1993.
 S. Venturini, L. Verdone, *La riviera di Levante negli itinerari antichi*, Genova, 1980.

Fonti archivistiche

ASBAL: Archivio Soprintendenza per i Beni Archeologici della Liguria
 ASG Archivio di Stato di Genova
 CTCG Collezione topografica del Comune di Genova
 ASCG Archivio storico Comune di Genova
 Archivio Leone, Levanto

Margini reali e margini apparenti

Rosanna Sperlinga

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Margine

In locuzioni particolari, al margine, e più spesso ai margini di qualcosa: al limite, in una posizione di confine, in una situazione che non è più o non è ancora quella di riferimento. (Dizionario Treccani)

Il margine come luogo che spesso incontriamo nei nostri percorsi, di lavoro, di viaggio e di vita quotidiana. Limite che separa, ma che in altri momenti unisce: territori, proprietà, persone e luoghi in genere.



Fig.1 Alfred Noach (1833-1895), Genova, Piazza Caricamento con le terrazze di marmo demolite nel secolo scorso, per molti anni i genovesi non vedevano il mare. Il limite dentro la città.

Fig. 2 Gabriele Basilico (Milano 1933-2013), ex Fabbriche Falk 1984

Molto spesso i margini sono gli ambiti dimenticati delle aree di quell'industria italiana che ha fatto "il miracolo economico" negli anni '50 e '60 del secolo scorso e che oggi appaiono come limiti invalicabili ai più, accessibili solo a coloro che stanno fuori da una società, che spesso rinnega la sua origine industriale, quasi ad averne vergogna, invasi da rovi ed erbacce, che tutto coprono e nascondono.

Il termine *margine* è stato per molto tempo utilizzato con un certo fascino dagli architetti, dagli artisti, dal cinema, dalla fotografia¹ insomma in molti ambiti culturali, come fosse la parola "apri-tutto", quel *non luogo* dove il paesaggio assume un ruolo di panorama e l'urbano il ruolo reale che abitiamo e occupiamo. Scordiamo però la risorsa di questi ambiti situati al limite: ricchezza biologica, dove, essendo l'uomo poco presente, la biodiversità si è riappropriata di spazi, che negli anni le sono stati sottratti, la ricchezza storica, penso ad

¹ Gabriele Basilico (Milano, 1944, Milano 2013) conduce alla fine degli anni Ottanta un'attenta ricerca sul paesaggio urbano e sulle sue modificazioni in passaggio postindustriale

esempio al paesaggio ritrovato² e non ultima quella che Gilles Clément ³definisce come: [...] “ricchezza relazionale in quanto luoghi in cui si manifestano antinomie, contrapposizioni, giustapposizioni, contraddizioni.”



Fig.3 Alessandro Magnasco (1667-1749), “Festa in un giardino in Albaro” (1735). Il giardino in questione è quello di Villa Saluzzo Bombrini, detta Il Paradiso. Il giardino è pressoché identico ancora oggi, grazie a questo ed altri dipinti, è stato possibile riconoscere molte abitazioni di Villa delle famiglie genovesi che erano state inglobate nell’espansione della città. Ovvero il paesaggio ritrovato.

Il paesaggio di margine assume quindi alte connotazioni, cariche di valori simbolici anche se lui, il margine, rimane lì: sospeso, indeciso, residuo di un vuoto, che spesso potrebbe rimanere vuoto, ma che il terrore di alcuni trasforma in una nuova forma urbana.



Fig.4 Progetto per il recupero della ex vetreria Savam di Altare in pieno centro storico, Architetto Marco Ciarlo, 2010. Il progetto, non ancora compiuto, prevede la realizzazione di residenze private, residenze sociali, spazi pubblici.

Inoltre, oggi, ritroviamo spazi vuoti sempre più spesso nelle città che abitiamo e percorriamo. Il vuoto esiste nelle aiuole abbandonate, nelle aree transennate per l’incuria e per la mancanza cronica di fondi per la manutenzione, ma spazio vuoto, margine è anche quello che sempre Clément definisce [...]“spazio sottratto all’azione umana”⁴

² Ricerca PRIN, che per Genova è coordinatore Unità di Ricerca Prof.ssa Maura Boffito, presso il Dipartimento di Scienze per l’Architettura (DSA), ICAR 17.

³ Gilles Clément “Manifesto del Terzo Paesaggio”

⁴ Gilles Clément “Il Giardino Planetario”



Fig.5 La ex Manifattura Tabacchi di Genova Sestri Ponente, oggi accoglie residenze, locali commerciali e la Biblioteca Comunale.



Fig.6 Aree urbane degradate e il delta del fiume Po, uno spazio sottratto all'uomo dalla natura stessa del fiume.

La mediazione visiva tra paesaggio e città una volta era più marcata, oggi questo collegamento è meno evidente, il fenomeno dello *sprawl* ha diminuito molto questi confini. La città e i suoi sobborghi si sono letteralmente allargati verso le aree rurali producendo una serie di effetti positivi e negativi, diretti e indiretti all'ambiente.

In ambito scientifico, più precisamente nella meccanica e statica dei corpi, l'intervallo tra i corpi è più importante, spesso, dei corpi stessi. Allora la relazione che si instaura tra gli ambiti divisi da un margine, da un confine, fa sì che quella che da molti è definita la terra di nessuno, possa divenire lo spazio per tanti. Pensare che questa superficie possa non essere costruita è un'idea che interessa coloro che il paesaggio lo progettano e lo vivono.

L'idea che semplicemente questo margine rimanga vuoto, con le sue differenze, insite o acquisite nel tempo, accarezza i pensieri di molti paesaggisti, superando così il binomio città-territorio o città diffusa, ma introducendo il concetto di città-paesaggio. In questo modo gli elementi che sono parte caratterizzante del luogo plasmano la città.

“Una città, quindi, che ritorna a fare della geografia il carattere fondante della propria forma, in cui l'architettura si ripropone quale strumento di *collaborazione con la terra* e di *misurazione della terra* e non più come elemento oppositivo, in quanto artificiale, alla natura dei luoghi.”⁵

Bibliografia

- P. Zanini, “*Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*”, Bruno Mondadori, Milano 1997.
 R. de Rubertis, “*De vulgari architettura – Indagine sui luoghi urbani irrisolti*”, Officine edizioni, Roma 2000.
 E. Piroddi: “*Le regole della ricomposizione urbana*”, anno 2000;
 R. Bocchi: *Introduzione alla LA CITTA'-PAESAGGIO*, tenuta al centro culturale Bilbao Arte nell'ambito di un ciclo a cura di J.M.Lazcano intitolato Paisajes, Bilbao 2001;
 P. Merlini, G. Ferrarese, F. Maragotto: “*Pamplona, progettare il margine*”, Quaderni IUAV, serie FAR, Università IUAV Venezia, edizioni “Il Poligrafo”, Padova, 2004;
 M.Clemente: “*Estetica delle periferie urbane. Analisi semantica del linguaggio dell'architettura spontanea*”, Officina edizioni, Roma 2005;
 G. Clément, “*Manifesto del terzo paesaggio*” Collana Quodlibet, anno 2005;
 G. Mazzeo: “Dall'area metropolitana allo sprawl urbano – La disarticolazione del territorio”, sta in TeMA, ricerche, dicembre 2009;
 L. Lagomarsino, P. Timossi: “*Idee di città – Genova e le sue periferie*”, Il Geko edizioni, Genova – Recco, 2014;

⁵ Renato Bocchi, introduzione “La città paesaggio”

Paesaggio come “terroir”

Adriana Gherzi

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

“Ogni bottiglia di vino” (e potremmo dire anche: ogni paesaggio) “è un libro da leggere con attenzione, del quale dobbiamo conoscere l'autore, l'ambientazione, e l'epoca in cui è stato scritto. Da esso apprendiamo una storia ogni volta diversa, sempre riconducibile a un territorio, a un vitigno e alla cultura degli uomini che lo hanno prodotto.”

Salvo Foti, *La montagna di fuoco*, Trento 2008 (p. 8).

Da alcuni anni mi sono avvicinata al mondo del vino e ho scoperto alcune analogie con il paesaggio che ritengo interessanti per individuare le strategie di valorizzazione del paesaggio rurale italiano, necessarie per arrestare l'abbandono dell'agricoltura montana da un lato e la banalizzazione dei paesaggi agrari intensivi dall'altro.

Incontro tra natura e cultura

Tra i concetti che prendo in prestito dalla vitivinicoltura, quello di “terroir” riassume in una parola molti aspetti che caratterizzano il paesaggio. Si tratta di un legame, una interazione “ecosistemica”, che si è consolidata nel tempo (secoli o almeno decine di anni) tra terreno, clima, pianta (vitigno) e cultura dell'uomo.

L'insieme di tutti questi fattori, non solo fisico-chimici, ma anche antropici e storici¹ (posizione geografica, caratteristiche del terreno e del suolo, micro-clima, vitigno, modalità di coltivazione e potatura in vigna e di vinificazione e affinamento in cantina, modalità di commercializzazione e di consumo) determinano un vino di alta qualità e immediatamente riconoscibile.

E' soprattutto l'interazione dell'uomo con il suo ambiente naturale² che mi sembra assolutamente pertinente al concetto di paesaggio, così come espresso nella Convenzione Europea³.

Descrivendo la ricerca del potenziale *terroir*, l'enologo Roberto Cipresso⁴ descrive gli elementi fondamentali per l'analisi di un paesaggio. Prima di tutto: di cosa è fatta la terra? Le analisi che riguardano il substrato, il suolo, la sua struttura e permeabilità, la presenza di

¹ Il concetto di *terroir* oggi si utilizza anche per altri prodotti agricoli (formaggio, salumi, ortaggi, pane, ecc.) e, in particolare, nell'olivicoltura di qualità.

² “*I vigneti di Langhe-Roero e Monferrato* - si legge nella motivazione ufficiale dell'iscrizione nel Patrimonio dell'Umanità Unesco - costituiscono un esempio eccezionale di interazione dell'uomo con il suo ambiente naturale”. “Una eccezionale testimonianza vivente della tradizione storica della coltivazione della vite, dei processi di vinificazione, di un contesto sociale, rurale e di un tessuto economico basati sulla cultura del vino”.

³ Convenzione Europea del Paesaggio, Firenze 2000 “Paesaggio come porzione di territorio così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”.

⁴ “*Calpestare la terra a lungo*”. *Luci. Profumo. Vegetazione. Vento.*” Roberto Cipresso, *Il romanzo del vino*, Milano 2006.

acqua (tutti gli aspetti legati alle componenti abiotiche) e il particolare microclima che caratterizza quel luogo (temperatura, venti, pioggia,). Poi occorre osservare le piante che sono presenti e valutarne l'età (subito si assume la dimensione temporale, quindi si studiano le diverse trasformazioni), in relazione al clima. Poi bisogna cercare di comprendere "la mano dell'uomo": saper leggere un paesaggio significa comprendere l'opera di intere comunità, la loro storia, la loro cultura e riuscire a ritrovare il significato dei segni che ancora permangono, ritrovandone un valore nuovo, che determini un nuovo progetto di utilizzo da parte delle persone che possono ancora abitarlo.



Fig.1 Vigneti terrazzati recentemente risistemati in un'azienda di Monterosso (Liguria).

Trasformazione continua

Come il vino, anche il paesaggio è vivo, muta continuamente: per comprenderlo cerchiamo di afferrarne le caratteristiche, ma già si sta evolvendo in qualcosa di diverso.

Il Paesaggio rurale, per sua natura, è sempre stato modificato ed ancora oggi muta con rapidità, secondo i ritmi delle stagioni, delle rotazioni culturali, delle diverse scelte produttive aziendali. Il paesaggio ligure, ad esempio, pur essendo fortemente caratterizzato dalle strutture dei terrazzamenti, ha conosciuto trasformazioni radicali delle colture, dalla coltivazione dei gelsi nelle Cinqueterre, per la produzione di seta, nel corso del '500, a quella degli agrumi, della vite e dell'olivo, che si sono avvicendate, a seconda dell'andamento dei mercati⁵, sino alla produzione dei fiori, nelle serre del sanremese, a cui recentemente si sostituiscono arbusti in pien'aria da fronda ornamentale.

⁵ “.. nel giro di pochi anni passare e riprendere nuovamente il regno degli agrumi, dei gelsi, delle viti e dell'ulivo, a proporzione che tali frutti, delle sete, del vino e dell'olio hanno più o meno eccitato l'avidità sconsigliata de' contadini e

Per questa ragione la conservazione del paesaggio, e del paesaggio rurale in particolare, deve cercare un equilibrio tra rispetto della tradizione e innovazione, promuovendone lo sviluppo e la trasformazione, attraverso una valorizzazione delle risorse.

“.. l'antitesi ricerca-tradizione, eterno pendolo intorno al cui equilibrio si gioca (..) la scommessa del futuro. Guai a chiudersi nell'arcigna custodia della tradizione: si scivola nell'immobilismo come nel sonno. (..) Il terroirista sa quanto conta la mano dell'uomo, per lui l'innata curiosità dell'uomo non è un pericolo dal quale guardarsi” Roberto Cipresso, *Il romanzo del vino*, Milano 2006 (p. 246).



Fig.2 Le terre rosse sull'altopiano carsico delle Manie, a Finale, nella riviera ligure di Ponente: vigneto con inerbimenti e piante con proprietà antisettiche e antibiotiche a difesa del vigneto.

Qualità dei paesaggi italiani

Lo straordinario patrimonio paesaggistico del nostro paese è costituito da diversi paesaggi, che raccontano una storia millenaria, documentata da elementi di valore e testimonianza di culture e civiltà che rappresentano le nostre radici.

I diversi paesaggi italiani hanno specificità e caratteri che definiscono identità fortemente radicate nella storia e nella tradizione locale, che rappresentano il nostro più significativo

patrimonio culturale. Analogamente in ogni regione troviamo vitigni autoctoni e vini di estremo interesse.

Il paesaggio agrario italiano ha conosciuto diverse fasi, ma ancora è caratterizzato da elementi legati ai luoghi e alle diverse culture contadine regionali, che fanno dell'Italia un giacimento enogastronomico di grandissima importanza.

Contro l'omologazione e la globalizzazione che propone prodotti/paesaggi tutti uguali, da consumare, come i vini "internazionali" costruiti seguendo il gusto dei compratori più numerosi, diventa interessante scoprire il valore delle diversità, legate ad elementi che spesso trascendono l'uomo come singolo individuo e riguardano soprattutto l'identità unica ed irripetibile di un territorio, di un paesaggio, che rappresenta la cultura di una comunità, eredità che contiene in sé gli elementi del suo futuro sviluppo, in continua evoluzione.

Come nel mondo del vino, soprattutto in Italia, si è scelto di valorizzare, attraverso la Denominazione di Origine Protetta, proprio la specificità dei terroir, che possono garantirci prodotti di qualità in quanto espressione dei caratteri di un determinato luogo, così le potenzialità di sviluppo (agricolo ma anche turistico) dei paesaggi del nostro paese si legano alla capacità di mettere in evidenza e costituire rete tra risorse, culture locali e comunità che ancora intendono vivere e far vivere i diversi paesaggi in cui hanno il privilegio di abitare.

Strategie di valorizzazione

Il vino può essere uno strumento di esperienze, che porta il consumatore appassionato ad abbinare al vino panorami, ambienti, sensazioni e paesaggi. La sensibilità del vino al terroir ne fa il rappresentante ideale del suo paesaggio: nella bottiglia si vende anche questo, giustificando costi elevati per vini prodotti da coltivatori di vigneti eroici, come quelli a terrazze delle Cinqueterre o della Val d'Aosta e Carema, nell'Alto Canavese.

Ma spesso in questi paesaggi l'abbandono determina un progressivo degrado, che abbiamo il dovere di fermare, proponendo nuove e differenziate attività creative che possono richiamare i giovani, in un settore che può essere competitivo e di grande soddisfazione personale, rinnovando l'immagine dell'agricoltura, che può diventare occasione di lavoro autonomo con tecnologie d'avanguardia, puntando però all'acquisizione di una sensibilità alle variazioni locali e alle produzioni di alto valore piuttosto che ai grandi numeri dell'estensivo.

La valorizzazione delle diverse ricchezze locali, della tradizione culturale e dei prodotti di alta qualità diventa una strategia di importanza primaria per la conservazione e lo sviluppo del nostro paese. Occorre puntare alle eccellenze locali attraverso progetti di paesaggio che sappiano interpretare e mettere in evidenza le risorse ancora presenti attraverso processi di condivisione e partecipazione che possano mettere in moto azioni di gestione e di messa in rete.

Tra le strategie più significative per la valorizzazione dei paesaggi rurali, l'agricoltura multifunzionale propone un modello che differenzia le produzioni e le attività dell'azienda, che può anche assumere compiti di monitoraggio presidio del paesaggio, compiti di divulgazione e didattica oltre che servizi eco sistemici variati, a servizio della popolazione urbana.

Sempre più aziende praticano un'agricoltura che ricollega la produzione vegetale con l'allevamento animale e sviluppano progetti attenti alle nuove frontiere della sostenibilità (riguardo ai temi energia, acqua, biodiversità, qualità della vita e del lavoro).

I progetti di valorizzazione dei paesaggi rurali devono saper sensibilizzare gli operatori, per promuovere, indirizzare e sostenere iniziative dal basso, che cercano di coniugare i principi dell'accesso alla terra, in particolare per i giovani che intendono diventare agricoltori (recupero di aree in abbandono, aree demaniali e terre incolte) ridando dignità e redditività al lavoro agricolo.



Fig 3 Le pergole pergole (topie), tra muretti e pilùn (le “colonne-stufe” descritte da Mario Soldati) in pietra, nei vigneti di Carema, nell’Alto Canavese, in Piemonte, alle porte della Valle d’Aosta.

Si devono privilegiare relazioni dirette tra produttori e consumatori, (modelli distributivi alternativi quali la filiera corta e i Gruppi di Acquisto Solidale), anche attraverso opportune azioni di informazione, riavvicinando autori e destinatari delle produzioni, per trasmettere in modo efficace ad esempio i valori del bio (alimentare, etico, sociale, ambientale), spronando la pubblica amministrazione ad esempio ad acquisti “verdi” per le mense scolastiche, gli ospedali ed altri servizi pubblici. Iniziative di questo genere sono i Bio-distretti , aree geografiche dove agricoltori, cittadini, operatori turistici, associazioni e pubbliche amministrazioni stringono un accordo per la gestione sostenibile delle risorse locali, partendo dal modello biologico di produzione e consumo.

Nel Bio-distretto, la promozione dei prodotti biologici si coniuga indissolubilmente con la promozione del territorio e delle sue peculiarità, per raggiungere un pieno sviluppo delle potenzialità economiche, sociali e culturali (progetti territoriali e associativi, di coinvolgimento diffuso).

Per i progetti del futuro sarà importante mettere a sistema le iniziative dei singoli, per riuscire ad utilizzare gli incentivi dei Piani di Sviluppo Rurale, le nuove possibilità di contrasto all’abbandono date dalle Banche della Terra (con leggi già attive in Toscana e Liguria , in preparazione in altre regioni) e la notorietà data ad esempio dall’inserimento nella lista del Patrimonio mondiale dell’Umanità dell’Unesco , a cui, accanto alle Cinqueterre, si sono aggiunti, nello scorso anno i paesaggi vitivinicoli di Langhe, Roero e Monferrato (precedendo le francesi Bourgogne e Champagne, che stanno preparando le candidature) e (nel novembre

scorso) le viti ad alberello dello Zibibbo di Pantelleria, iscrivendo per la prima volta una pratica agricola come bene immateriale.



Fig.4 I vigneti ad alberello sull'isola di Pantelleria, in Sicilia, tenuti bassi per difenderli dal vento.

Ridisegnare un vigneto

“L’importante è decifrare. Le cose ci sono già. Anche la luce c’è sempre, pure dove sembra difficile tirarla fuori. Occorre scoprire la sua lingua”. Fernando Caruncho

In conclusione, tra i molti lavori di Architettura del Paesaggio che riguardano, a diverse scale, il paesaggio rurale (dai parchi agricoli agli orti urbani), vorrei citare un progetto realizzato in Puglia da Fernando Caruncho, uno dei più conosciuti progettisti europei che coniuga i temi tradizionali del giardino con i materiali vegetali e culturali del mondo rurale e del paesaggio agricolo.

In una vasta proprietà agricola in abbandono, tra Massafra e Crispiano, a pochi chilometri da Taranto, è stato ridisegnato un vigneto che si estende per oltre cento ettari, reinterpretando le caratteristiche del paesaggio e ricostruendo un legame tra gli uomini e la terra. Attraverso lo sviluppo sostenibile di un’attività agricola che segue criteri innovativi nel rispetto della tradizione, recuperando un terreno non più produttivo, il progetto propone un’azione di contrasto all’abbandono, esempio replicabile in molti paesaggi rurali mediterranei con caratteristiche simili.

L’Amastuola è oggi un’azienda multifunzionale che mette in valore tutte le risorse presenti e le riqualifica, connettendole a una rete più ampia di valorizzazione del paesaggio, dando risposta alle esigenze della committenza, restituendo eccellenza ad alcuni prodotti tipici pugliesi, collocandoli in segmenti alti del mercato. Su ampie superfici, che consentono l’utilizzo di tecnologie e macchine innovative, sono stati piantati 60.000 agrumi, 80.000

piante di uva da tavola senza semi, e 100 ettari a vigneto con vitigni principalmente autoctoni (primitivo, aglianico, fiano, malvasia) per produrre vino (IGP Puglia e Salento). Il vigneto, interamente biologico, e' posto su un pianoro a 210 metri sul livello del mare, dove il microclima e i preziosi minerali presenti nel terreno conferiscono ai vini caratteri olfattivi e gustativi davvero particolari. Per ottenere l'eccellenza delle uve in ogni fase della produzione si coniugano competenza antica e amore per la terra con le piu' moderne tecnologie. Piante e frutto vengono seguiti in ogni fase del loro sviluppo con cura. L'attenzione alla sostenibilità caratterizza l'azienda, dal risparmio idrico, garantito da un impianto di irrigazione a goccia che si utilizza solo in casi di necessità, alla produzione responsabile biologica, sino alla scelta dei materiali (bottiglie in vetro riciclato, tappi in alluminio, ..).



Figg. 5/6 I vigneti dell'Amastuola, in Puglia, tra muretti a secco e "isole" di oliveto; I terrazzamenti delle Cinqueterre (Liguria) rimodellano il versante dal mare sino al crinale.

Il progetto mette in luce le cose già presenti (ad esempio sono stati restaurati 9.000 metri lineari di muretti a secco), ri-costruendo una storia di amicizia, un legame affettivo tra il paesaggio e le persone che abitano e lavorano in questi luoghi, legame affettivo che si offre come chiave di lettura ai visitatori e ai turisti, attraverso una serie di percorsi collegati al circuito turistico-rurale, enogastronomico, ambientale (legato al Parco Regionale delle Gravine), culturale (città d'arte, monumenti, chiese, aree archeologiche e masserie storiche) di valorizzazione del patrimonio paesaggistico circostante.

Su tre ettari Caruncho ridisegna il vigneto come una successione di onde, tracciate con GPS, che rappresentano le onde del tempo che hanno attraversato l'Amastuola fin dall'antichità. In questo simbolico mare dei filari d'uva si trovano 24 "isole" in cui sono collocati alcuni dei 1.500 ulivi secolari recuperati (alcuni datati 800 anni, con un tronco di 2,5 m) lungo i percorsi storici della masseria: il vigneto rappresenta un giardino, custode delle memorie mediterranee. Rompendo le geometrie consuete (sia dei fondi agricoli che dei suoi progetti più noti), attraverso una interpretazione dinamica ma rispettando i percorsi antichi, il progettista riesce a costruire un dialogo con il vicino corso d'acqua e, attraverso la sequenza delle onde, costruisce una espressione spaziale del tema del fluire del tempo, tra tradizione e innovazione,

che restituisce dignità all'agricoltura e al tempo stesso rappresenta una speranza per il futuro di queste terre.

Bibliografia

- AAVV (2004), *Les paysages culturels viticoles. Etude thématique dans le cadre de la Commission du Patrimoine Mondial de l'UNESCO*, ICOMOS, Parigi.
- Baldeschi P. (a cura di) (2000), *Il Chianti fiorentino: un progetto per la tutela del paesaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- Caruncho F., Montanaro G. (2011) *Vigne e poesia, L'Amastuola*, in *Architettura del Paesaggio* n. 24, maggio/settembre, pp. 120-121.
- Calcagno Maniglio A. (a cura di), (2015), *Per un paesaggio di qualità*, FrancoAngeli, Milano.
- Cipresso R. (2006), *Il romanzo del vino*, Piemme, Milano.
- Donadieu P. (1998) *Campagnes Urbaines, Actes Sud*, Arles (trad. it. Campagne urbane, Donzelli, Roma 2006).
- Foti S. (2008), *La montagna di fuoco. Viaggio tra vigne, vini e cultura intorno al vulcano più alto d'Europa*, Food, Trento.
- Quaini M. (1973), *Per la storia del paesaggio agrario in Liguria, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Savona*, Savona.
- Sereni E. (1961), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari.
- Soldati M. (1977), *Vino al vino*, Mondadori, Milano.
- Tesi P.C., Vallerini L., Zangheri L. (2009), *Vino e paesaggio. Materiali per il governo del territorio vitivinicolo*, Ci.Vin, Siena.

Paesaggi rurali abbandonati e forme di rivitalizzazione

Giovanna Franco

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Abbandono e rivitalizzazione di nuclei e territori rurali

La tutela attiva del paesaggio, tra cui quello rurale, che caratterizza buona parte del territorio collinare del nostro paese, costituisce uno degli obiettivi fondamentali del “governo” del territorio. Appartiene a questa globale visione di sviluppo sostenibile, anche ribadito dalla Carta europea del paesaggio, la tutela delle risorse identitarie e del patrimonio culturale, tangibile e intangibile, ossia la difesa del paesaggio nella sua dimensione sociale, storica e “simbolica”.

Tuttavia, tali obiettivi confliggono inevitabilmente con un processo di spopolamento e di abbandono dei territori rurali e dei nuclei minori prevalentemente ma non esclusivamente ubicati sull'Appennino italiano. Le rivoluzioni economiche e culturali che hanno interessato, nel ventesimo secolo, la crescita urbana e periurbana, mutando profondamente le regole che sottendevano la città ‘consolidata’, hanno avuto profonde ripercussioni sul territorio. Lo sviluppo dei sistemi di reti, prima infrastrutturali, poi immateriali, l'annullamento dei limiti della città metropolitana, oltre a uno sfruttamento scellerato del territorio, hanno contribuito a negare anche i modi di abitare e di vivere in comunità. Ben prima dell'affermarsi della città globale, discontinuità e contraddizioni del XX secolo hanno enfatizzato il conflitto tra sviluppo e necessità di identità, accompagnato da fenomeni di abbandono fisico, ma anche di oblio culturale, di territori che raccontavano storie di antiche e recenti miserie, povertà e fatica.

Il paese o piccolo agglomerato disabitato, a seguito di un evento naturale, o di fattori intrinseci alle condizioni di vita, non più sostenibili da parte della popolazione o, ancora, di fattori esterni di altra natura, per esempio legati a politiche di sviluppo territoriale tipiche del Novecento, si è svuotato del suo principale contenuto. Lo spopolamento diffuso dei borghi rurali, oltre all'abbandono di forme di presidio fisico dei luoghi, ha di fatto scisso quel binomio tra “territorio” e “territorialità”, intesa come configurazione di spazi soggetti a forme di sviluppo locale e definiti in base alla produzione, ai commerci, i modi di vita. Quei luoghi che, ancora dopo la guerra, costituivano un punto di incontro di conoscenze, credenze e saperi e che stratificavano segni, significati e leggende non potranno più raggiungere la medesima ricchezza, almeno con gli stessi modi e forme di vita.

Il fenomeno dell'abbandono di questi nuclei deve essere valutato in relazione a una successione di eventi legati alla vita dell'uomo, in stretta connessione con fattori culturali, economici, sociali, rappresentativi di una sensibilità individuale e collettiva, propri dell'inscindibile legame tra modi di vita e insediamento in un territorio. Sono luoghi che la secolarizzazione della cultura e della società contemporanea non è più riuscita ad assimilare (Olmo 2010: 17-27).

Davanti a tale processo, ormai di lunga durata, quali relazioni è dunque possibile istituire fra testimonianza, tradizione e nuove forme di vita, produzione del suolo e, quindi, di comunità? «Quando un gruppo è inserito in una parte dello spazio, lo trasforma a sua immagine, e nello stesso tempo si piega e si adatta alle cose materiali che gli oppongono resistenza. L'immagine dell'ambiente esteriore e dei rapporti stabili che intrattiene con lui passa in primo piano nell'idea che si fa di se stesso. L'immagine delle cose partecipa della loro inerzia. Non è l'individuo isolato, è l'individuo in quanto membro di un gruppo, è il gruppo stesso che, in questo modo, vive sottomesso all'influenza della natura materiale, e partecipa del suo equilibrio. Il luogo accoglie l'impronta del gruppo, e ciò è reciproco» (Halbwachs 1996: 136-137). In che modo e quanto le singole pietre, e il sistema complesso di spazi generato dalla loro connessione, possono dunque accogliere nuove forme di comunità? E fino a che punto è legittimo modificare quei sistemi di spazi in nome di esigenze nuove? Occorre, in sostanza, adattare gli spazi preesistenti a nuovi gruppi sociali o, viceversa, adattare le abitudini dei gruppi a spazi già fortemente connotati?

Scisse le tradizionali connessioni quasi deterministiche di causa-effetto fra territorialità, tradizione e identità, si è ora alla ricerca di nuovi sensi e modi dell'abitare, un reinsediamento, prima di una ricostruzione fisica, basato su nuovi significati. Predominanti diventano allora l'interpretazione del concetto di testimonianza e una riflessione sulla possibilità che i luoghi stessi possano trasmettere valori così potenti da indurre a una loro conservazione, appropriazione e assimilazione da parte di nuove forme di comunità.

La possibilità di far rivivere i nuclei rurali abbandonati, indispensabile forma di presidio attivo del paesaggio rurale si è tradotta, per esempio, in alcuni famosi e recenti interventi, in episodi concreti, capostipiti di alcune tendenze, tutti comunque fondati su un concetto di "ri-significazione".



Identità perdute e nuove forme di insediamento

Prima dell'abbandono dei nuclei rurali, le abitudini delle comunità locali hanno resistito alle forze che tendevano a trasformarle. Il disegno degli uomini ha preso corpo in un modo di essere materiale e la forza della tradizione del luogo derivava, prima di tutto, dalla sua materia costruita, anche in forma di paesaggi artificiali. Non c'è, infatti, memoria collettiva che non si dispieghi in un quadro spaziale.

Alcuni interventi di rivisitazione (ad esempio in forma di percorso turistico-museale) sono sospinti dalla volontà di recuperare, attraverso la potenza dell'ambiente materiale, la memoria collettiva di quei luoghi, fortemente legata alla presenza fisica dei membri del gruppo e alle radici sociali (Halbwachs 1996: 162).

Le risorse su cui si fa oggi affidamento per la rivitalizzazione dei nuclei abbandonati possono essere locali (infrastrutturali, territoriali, economiche, attraverso rinnovati modi di uso del suolo) e non (nuove forme di immigrazione, comunità potenziali, eventi artistici...). Le azioni

fanno riferimento a visioni e politiche pubbliche, a incentivi economici, a finanziamenti europei, a investimenti privati che possono determinare politiche programmatiche e anche influenzare gli strumenti urbanistici. Tutto ciò prospetta un quadro molto complesso, dinanzi al quale ogni contributo specifico al problema può risultare sotto-dimensionato, espressione di approcci scientifici auspicabilmente rigorosi ma inevitabilmente limitati.

Le politiche di rivitalizzazione, sia in forma di "site specific", puntando sulla specificità dei prodotti locali, sia in modo diffuso, con la creazione di reti – ad esempio borghi del benessere, borghi di eccellenza, borghi dell'acqua - tentano di costruire una cornice idonea alla valorizzazione dei luoghi.

Estesa a una rete di centri minori, ad esempio, l'idea dell'albergo diffuso (capostipite l'esperienza di Santo Stefano di Sessanio in Abruzzo) ruota intorno al recupero con destinazione ricettiva di alcuni borghi storici montani secondo un "approccio conservativo" che prevede:

- l'uso esclusivo dei materiali locali di recupero;
- la conservazione della destinazione d'uso originaria dei singoli vani all'interno dell'organizzazione domestica complessiva dei borghi;
- l'arredamento dell'arte povera della montagna appenninica;
- la riproposizione di alcuni aspetti della cultura materiale autoctona ancora viva nella memoria degli anziani (cucina casalinga, artigianato di sussistenza del territorio ecc.).

L'approccio di tutela si spinge così fino alla conservazione, almeno tendenziale, delle tracce di vissuto sedimentate negli intonaci dei muri, nelle stratificazioni del costruito, altrove sistematicamente rimosse.

I modi per la rivitalizzazione degli insediamenti rurali abbandonati passano tuttora anche attraverso sperimentazioni di nuove forme di ripopolamento.

Il recupero del borgo abbandonato di Colletta di Castelbianco, nell'entroterra di Albenga (SV), costituisce ormai un esempio paradigmatico, vuoi per il sigillo di un architetto di fama internazionale (Giancarlo De Carlo), vuoi per l'originale idea di telematizzare il nucleo. Facendo proprio il principio di unione tra "lontananza fisica" e "vicinanza spirituale", De Carlo, incaricato dalla società immobiliare che aveva acquisito l'intero borgo, ha concretizzato il concetto di 'villaggio globale' anticipato, anni prima, da Marshall McLuhan, secondo cui avremmo assistito al rapido formarsi di un ininterrotto paesaggio semi-rurale, nel quale dirigenti, assistenti e impiegati avrebbero svolto le proprie attività seduti al computer, senza bisogno di uscire di casa (Rykwert 2000: 197).

De Carlo, affascinato dalla complessità dell'insediamento sviluppato su piani verticali, anche con accessi tra loro indipendenti, ha giocato sull'unità della cellula voltata proponendone diverse aggregazioni, in orizzontale e in verticale, con la realizzazione di nuove aperture (un tema, quello della flessibilità distributiva, a lui molto caro). In realtà, contrariamente alle aspettative dichiarate, Colletta si sta oggi trasformando in una meta di semplice villeggiatura per periodi più o meno lunghi, dettati dai tempi e dalla provenienza geografica dei nuovi proprietari (quasi tutti stranieri), piuttosto che in una nuova comunità stabile, non riuscendo, in questo modo, a vivere appieno il ruolo di tele-villaggio che era stato per esso pensato.

L'Eco-villaggio Torri Superiore a Ventimiglia (IM) costituisce, invece, un considerevole 'serbatoio di senso' per una nuova forma di comunità. Rimasto a lungo in stato di totale abbandono il luogo è stato oggetto, sul finire degli anni '80, di una specifica iniziativa di recupero. L'Associazione Culturale Torri Superiore è stata fondata con l'esplicito obiettivo di riutilizzare, a scopo prevalentemente abitativo, i vecchi alloggi. Le case di Torri Superiore

vengono gradualmente quasi tutte acquistate e divise tra i singoli soci e l'associazione. Se ne ricavano dunque appartamenti privati e alcuni locali comuni. Al momento vive stabilmente nel borgo, solo in parte recuperato, una piccola comunità italo-tedesca. Il villaggio è ora aperto all'ecoturismo, per corsi, incontri e programmi di educazione ambientale e offre anche una struttura ricettiva per soggiorni e vacanze. La comunità vive grazie a un'economia interna di tipo misto: ciascuno è padrone del proprio reddito, fatta salva una quota che viene versata per finanziare i pasti comuni, le utenze di riscaldamento ed elettricità e l'ammortamento di alcuni beni acquistati per tutti. Nei due ettari di terra di proprietà dell'associazione è praticata agricoltura biologica, in grado di soddisfare la domanda interna di olio ed ortaggi.

Altri approcci di valorizzazione territoriale, in contesti non completamente interessati dall'abbandono, si basano sulla definizione e applicazione di processi di sviluppo territoriale costruiti a partire dal livello locale e basati sulla valorizzazione sostenibile delle risorse materiali e immateriali, coinvolgendo le sfere sociale e culturale e le capacità di auto-organizzazione dei soggetti coinvolgibili (Dematteis, Governa 2005).

Con questa logica si è mosso, ormai da parecchi anni, il Comune di Varese Ligure (SP), primo comune in Italia ad ottenere, alla fine del 1999, una certificazione del sistema di gestione ambientale, in conformità alle disposizioni del regolamento comunitario. La certificazione attesta che i 2.500 abitanti del comune vivono in un territorio dove l'occupazione è completa, i valori di monossido di carbonio annullati, l'agricoltura impostata esclusivamente con criteri biologici, i servizi garantiti ed efficienti. Il risultato è frutto di un'esperienza ventennale, avviata come argine allo spopolamento degli anni '70 del 1900, attuata tramite un graduale processo di recupero e di riuso delle antiche strutture fisiche (a partire dal restauro del castello e del recupero dell'antico Borgo Rotondo, cuore del tessuto antico). Tale recupero fu reso possibile dall'impegno dell'amministrazione e degli abitanti stessi, che si sono lentamente riappropriati, fisicamente e culturalmente, del loro borgo e del territorio. L'isolamento fisico di Varese Ligure (nell'entroterra), insieme alle poche risorse ancora in essere, si sono così trasformati in opportunità per uno sviluppo locale sostenibile (misurando anche le prestazioni ambientali della politica dell'amministrazione comunale per quanto riguarda, ad esempio, il ciclo dei rifiuti, dell'acqua, gli approvvigionamenti e i consumi di risorse energetiche, la qualità dell'aria).

Questa ormai storica esperienza apre a nuove relazioni tra paesaggio ed energia, fonte essenziale anche per insediare nuove forme di presidio del territorio.

Paesaggi ed energia. Equilibri da ricercare

Approvvigionamento energetico e ottimizzazione nell'uso delle risorse in contesti isolati e rurali sono oggetto di interesse del nuovo Piano Energetico Ambientale Regionale, nonché degli enti ministeriali preposti alla tutela nei siti di valore paesaggistico.

Con il PEAR 2014-2020, infatti, la Regione ha inteso procedere all'aggiornamento del PEAR 2003, sviluppandolo all'interno della "roadmap" tracciata dalle normative europee e nazionali, partendo dalla necessità di promuovere ulteriormente le energie rinnovabili (fonti elettriche e termiche), l'efficienza energetica e la formazione di cittadini e operatori. Tali obiettivi devono però essere conseguiti in un più ampio quadro di sostenibilità ambientale, recependo le istanze provenienti dal territorio, dalle sue caratteristiche vocazionali e nel rispetto degli elementi di fragilità e di pregio che lo contraddistinguono.

In particolare, per ciò che riguarda l'obiettivo di incremento delle fonti rinnovabili, il nuovo Piano intende perseguire le seguenti linee di sviluppo:

- promuovere la realizzazione di impianti fotovoltaici su edifici e in aree industriali o degradate dal punto di vista ambientale;

- favorire l'installazione di impianti eolici attraverso la semplificazione delle procedure autorizzative;
- sostenere l'installazione di impianti di piccola taglia nel settore idroelettrico e la riattivazione di centraline esistenti;
- sviluppare la ricerca nei settori tecnologici correlati alle fonti rinnovabili e all'efficienza energetica;
- sostenere la diffusione di impianti a biomassa di piccola e media taglia attraverso lo sviluppo della filiera legno-energia e l'utilizzo della biomassa locale;
- incrementare il ricorso alla tecnologia solare termica;
- promuovere l'impiego di pompe di calore nel settore civile.

Tutto ciò è stato attentamente valutato, dal punto di vista della coerenza, con i "dieci criteri" del Manuale UE per i fondi strutturali (Commissione Europea, 1998):

1. Minimizzare l'utilizzo di risorse non rinnovabili.
2. Utilizzare le risorse rinnovabili entro i limiti delle possibilità di rigenerazione.
3. Utilizzare e gestire in maniera valida sotto il profilo ambientale le sostanze e i rifiuti pericolosi o inquinanti.
4. Preservare e migliorare la situazione della flora e della fauna selvatiche, degli habitat e dei paesaggi.
5. Mantenere e migliorare il suolo e le risorse idriche.
6. Mantenere e migliorare il patrimonio storico e culturale.
7. Mantenere e aumentare la qualità dell'ambiente locale.
8. Tutelare l'atmosfera su scala mondiale e regionale.
9. Sviluppare la sensibilità, l'istruzione e la formazione in campo ambientale.
10. Promuovere la partecipazione del pubblico alle decisioni in materia di sviluppo.

Particolarmente delicato rimane il problema dell'eco-efficienza e dell'inserimento di impianti alimentati da energie rinnovabili nel patrimonio culturale. Se da un lato, infatti, la pianificazione energetica consente di raggiungere gli obiettivi ambientali di scala globale con importanti ricadute a scala regionale (la riduzione delle emissioni di CO₂, un complessivo risparmio energetico), dall'altro gli interventi necessari possono comportare pressioni sulle diverse componenti ambientali del territorio (aria e cambiamenti climatici, idrosfera, biodiversità e aree protette, assetto idrogeologico, inquinamento acustico, paesaggio, ciclo dei rifiuti...) nonché pesanti alterazioni del paesaggio costruito.

Non a caso, nonostante la grande attenzione a questi problemi e nonostante le condizioni climatiche favorevoli del territorio, sussistono punti di debolezza e criticità, individuati prevalentemente nella compatibilità delle nuove tecnologie con i caratteri paesistici e architettonici dei centri storici minori e dei piccoli borghi ubicati in contesti sensibili. Tali criticità rendono decisamente più complessa la pianificazione di interventi nel settore e difficile il rispetto dei parametri di legge. Certamente il sistema di incentivazione nazionale per l'efficienza energetica ha rappresentato una buona leva per la diffusione delle nuove tecnologie, ma non può essere inteso come unico elemento promotore. Il quadro attuale di sfruttamento delle fonti rinnovabili in regione non è infatti particolarmente positivo: ciò può essere legato alle caratteristiche orografiche, paesaggistiche e ambientali, al quadro normativo frammentato per la concessione delle autorizzazioni oltre alle difficoltà correlate all'attuazione delle singole tecnologie, ma forse in parte anche alla reale efficacia delle tecnologie stesse.

Altrettanto delicata, infatti, è la questione inerente il fotovoltaico che ha avuto, nel panorama nazionale, forte sviluppo prevalentemente sotto la spinta delle incentivazioni economiche, ormai in esaurimento. Nonostante ciò, negli anni passati, si è registrato a livello regionale uno sviluppo contenuto, reso ancora più problematico dalle condizioni economiche attuali e dagli specifici problemi culturali posti dalla particolarità dei nuclei storici e delle aree protette.

Un'esperienza di buona pratica: la ricerca sul sito unesco Cinque terre, Porto Venere e isole Palmaria, Tino e Tinetto



Per costituire un'esperienza di cosiddetta "buona pratica" su un paesaggio costiero di grande significato e valore culturale e paesaggistico, ma anche assai vulnerabile, più di un decennio fa l'allora Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Liguria (ora Segretariato Regionale) ha promosso, di concerto con la locale Soprintendenza e con la Regione Liguria, un'attività di ricerca finalizzata alla redazione di una Guida alla manutenzione e al recupero dei manufatti rurali sparsi sul territorio collinare compresi nel Parco Nazionale delle Cinque Terre (Musso, Franco 2006). Quella Guida conteneva già, in nuce, le basi per affrontare uno dei problemi più significativi per gli insediamenti sparsi, non raggiunti da sistemi e infrastrutture di rete: l'approvvigionamento energetico necessario per qualsiasi forma di consumo, sia esso legato all'abitare o al produrre.

Anche in considerazione dell'aumentato numero di richieste autorizzative per l'installazione di dispositivi tecnologici finalizzati all'auto-produzione di energia e alla riduzione dei consumi, la Direzione Regionale ha inteso approfondire una tematica così attuale e complessa, incaricando esperti dell'Università di Genova e di Pavia di predisporre nuovi studi

e ricerche per verificare la reale applicabilità nel sito unesco (Cinque Terre, Porto Venere e isole) di sistemi finalizzati all'eco-efficienza degli edifici tradizionali (relativi quindi al miglioramento del comportamento termico degli edifici e all'approvvigionamento energetico) e la loro compatibilità con la tutela dei caratteri del patrimonio costruito e del paesaggio, ricerca pubblicata nel volume *Paesaggi ed energia. Un equilibrio delicato* (Franco 2015).

Il sito unesco nell'estremo levante ligure, costituisce, infatti, uno dei più noti esempi di paesaggi salvaguardati. Per la particolare morfologia, per la relativa difficoltà di accesso, per una politica di tutela che ha avuto inizio ancora prima della seconda guerra mondiale, il territorio ha potuto salvarsi dalle trasformazioni novecentesche. In questo modo, il sito rappresenta ancora significativa testimonianza di una millenaria civiltà dell'abitare, che ha saputo modellare e plasmare, con fatica quotidiana, un territorio aspro, per ottenere un paesaggio terrazzato assai suggestivo. L'interazione tra modi di abitare e contesto naturale ha dato forma a un ecosistema ambientale che ha continuato a evolvere per oltre un millennio.

Ancor più, le relazioni istituite tra società e territorio, la creazione di un terreno agricolo anche impervio, le modalità con cui le civiltà passate si sono organizzate per produrre la propria vita materiale, oltre a dar forma e luogo a un territorio piuttosto unico, hanno anche contribuito a costituire quell'idea di "paesaggio" a cui ancora oggi rimaniamo ancorati. Un paesaggio espressione consolidata, dell'«economia, concepita come produzione di beni materiali, e la cultura, concepita come produzione di simboli e di significati» (Cosgrove 1974: 69).

Enti territoriali e organismi preposti alla tutela esercitano il ruolo di salvaguardia che è loro proprio, promuovendo azioni di sensibilizzazione degli abitanti, come ribadito nella Convenzione Europea del Paesaggio. L'Ente Parco, per esempio, ha favorito azioni di sviluppo alla ricerca di un delicato equilibrio tra competitività economica e mantenimento della qualità del paesaggio, incentivando la riattivazione di meccanismi virtuosi basati sulla sostenibilità nel lungo periodo, sull'equa ripartizione della ricchezza, in grado di sostenere un sistema sociale "resiliente". In questo modo sono stati di nuovo attratti, oltre ai turisti, residenti che, materialmente, hanno contribuito a recuperare, almeno in parte, il paesaggio tipico fatto di vitigni e monoculture.

Neanche questo territorio, tuttavia, è esente da rischi, come dimostrano le recenti alluvioni (la più nefasta quella dell'ottobre 2011) che ne hanno devastato una significativa porzione. Inoltre, la progressiva riduzione delle attività economiche è stata accompagnata dalla costituzione di una rendita di posizione invidiabile, attrattiva a livello nazionale e internazionale. La progressiva alienazione della terra dal valore d'uso agricolo e produttivo, un fenomeno diffuso anche nel territorio delle Cinque Terre, e la crescita esponenziale del valore patrimoniale dei terreni e dei fabbricati, anche rurali, comporta nuove forme di produzione del suolo, prevalentemente legate allo sviluppo turistico, che, tuttavia, possono mettere fortemente a rischio la conservazione di alcuni peculiari caratteri che hanno contribuito a creare e diffondere, nel mondo, l'unicità di questo paesaggio. Oltre al progressivo abbandono delle fasce terrazzate, e all'avanzamento dei limiti di aree boscate, che costituisce forse la manifestazione percettivamente più evidente della modificazione del paesaggio, piccole ma disseminate modificazioni edilizie, motivate da scelte di gusto, oltre che da rinnovate richieste di comfort e funzionalità, hanno indotto, negli ultimi decenni, mutamenti nel paesaggio costruito costiero e, sensibilmente, anche in quello collinare. Ancor più, baracche, manufatti di servizio, piccole costruzioni di carattere temporaneo, e quindi non soggette a regime autorizzativo, divenute in tempi recenti costruzioni permanenti, realizzate con tecniche costruttive a basso costo e di facile esecuzione, mettono in crisi quel concetto di

“evoluzione dinamica” del territorio che da sempre è stato legato anche alla sua connotazione paesaggistica.

Non a caso, generalmente parlando, i problemi contemporanei di pianificazione e conservazione dei paesaggi sono legati «all’incapacità di contenere all’interno dell’idea di paesaggio un senso collettivo del significato che il territorio e il luogo hanno per coloro che vi sono attivamente coinvolti e che lo sperimentano» (Cosgrove 1974: 240) fino a giungere al paradosso per cui nuove forme di produzione e di sfruttamento del suolo possono provocare anche l’alterazione dei valori del paesaggio.

Una volta messo in crisi, a seguito delle profonde trasformazioni politiche, economiche e culturali del XX secolo, il rapporto di causa-effetto fra “tradizione” e “identità” (Bettini 2011), il problema cruciale del sito unesco diviene quello della sua gestione consapevole, in precario equilibrio tra conservazione dei caratteri costitutivi e rinnovata fruizione, spesso tra loro in antitesi piuttosto che in armonia. La salvaguardia e la gestione del patrimonio architettonico, paesistico e culturale, tra conservazione e cambiamento, è una delle chiavi fondamentali attraverso cui possono essere perseguiti obiettivi di sviluppo e crescita sostenibili, che sempre più guardano allo sfruttamento dei suoli in forme di turismo sostenibile. Ma il problema della gestione, soprattutto di siti tutelati, è tutt’altro che pratica semplice e operazione condivisa, anche all’interno della cultura della salvaguardia, poiché spesso si corre il rischio di confinare la memoria collettiva a un valore evocativo e decontestualizzato, e di sradicare culturalmente la cittadinanza dal proprio territorio. «Culture materiali e locali costruiscono loro concezioni di patrimonio, si apre una ricerca all’identità, in primo luogo regionale [...]. Con un rischio grande: la salvaguardia *dell’aratro e del dialetto* da elemento di rottura di culture consumiste [...] diventa costruzione di recinti e di enclaves alla fine del secolo, aprendo rivendicazioni di identità sociali dei luoghi quanto mai ambigue». (Olmo 2010: 53).

Anche i siti unesco, poi, sono stati investiti, seppure ancora in modo marginale ed unicamente da impianti di piccola taglia (essenzialmente per l’autoconsumo), dalle trasformazioni indotte dalla promozione dell’uso fonti energetiche rinnovabili. Pareva quindi indispensabile proporre un’appendice alla Guida del 2006, legata alle corrette modalità per garantire anche l’eco-efficienza degli edifici rurali e per inserire, in modo compatibile con la salvaguardia dei valori architettonici e paesistici, impianti di piccola taglia alimentati da fonti rinnovabili.

Si è così colta l’occasione di un bando di finanziamento a valere sui fondi della Legge n. 77/2006 recante misure speciali per la tutela e la fruizione dei siti unesco italiani, per proporre un progetto di ricerca su questi temi, con una crescente attenzione alla vulnerabilità del territorio e del paesaggio, inteso come percezione non solo estetica, individuando i fattori di rischio insiti in ogni forma di cambiamento.

Il lavoro ha guardato quindi alle numerose guide e ai diversi manuali, prevalentemente pubblicati in ambito internazionale, come a un riferimento metodologico e operativo finalizzato a fornire, a un ampio spettro di attori, indicazioni di metodo ed elementi tecnici utili alla formulazione di principi guida e di modalità operative.

Particolare attenzione è stata dedicata alle recentissime guide per la conservazione “sostenibile” del patrimonio storico predisposte in ambito nord americano ed europeo. Disseminazione delle conoscenze e formazione, non solo dei tecnici ma anche e soprattutto dei proprietari, sono, per esempio, azioni chiave che l’area anglosassone ha da tempo individuato come prioritarie per raggiungere veri livelli di avanzamento culturale. Numerosi sono gli opuscoli, le guide tecniche, i manuali che affrontano, in modo pragmatico ma comunque supportato da principi metodologici chiaramente esplicitati, i problemi che ciascun utente o proprietario può trovarsi ad affrontare relativi a umidità, isolamento, miglioramento delle dotazioni impiantistiche, risparmio nei consumi. Una particolare questione di metodo è,

infatti, la preventiva esplicitazione dei criteri, in modo chiaro e non riduttivamente vincolistico o eccessivamente tecnicistico, che amministrazioni, enti erogatori di finanziamenti, enti preposti alla tutela utilizzeranno per valutare e poi certificare l'ammissibilità degli specifici interventi volti al risparmio energetico. La dimostrazione, attraverso opere già realizzate e documentate con foto di cantiere e con risultati leggibili dai consumi energetici annuali, della reale fattibilità tecnica e dei risparmi conseguiti diventa veicolo, attraverso la guida, di reale disseminazione.

Infine, già da qualche anno anche il patrimonio classificato da unesco è oggetto, in ambito anglosassone e non solo, di specifici approfondimenti relativi ai temi del risparmio, dell'efficienza energetica e della micro-generazione; in questo panorama la città di Edinburgo ha svolto un ruolo promotore, non solo disseminando le conoscenze tecniche, ma anche premiando i progetti ritenuti più meritevoli di modificazione "sostenibile" della casa georgiana (Changeworks 2008, 2009). In queste esperienze si tiene conto delle azioni del cambiamento climatici sulla salvaguardia e sulla tutela attiva del patrimonio storico, spostando quindi l'attenzione dall'intervento sul singolo edificio ai problemi di gestione complessiva, formulando anche mappe del rischio a livello urbano.

Tali azioni hanno avuto un positivo riscontro in altre città classificate come siti unesco, come Bath (Bath 2011), ma soprattutto a livello internazionale, con l'organizzazione di un primo workshop, con la costruzione di una piattaforma web e con la pubblicazione di un volume specificamente mirati a raccogliere le "best practice" di esperienze di miglioramento energetico sui siti classificati come patrimonio mondiale dell'umanità (Hartman, Kirac, Scalet 2013).

Approvvigionamento energetico e micro-generazione in contesti paesistici sensibili

Uno dei presupposti essenziali - anche se non unico - ai modi di re-insediamento in territori isolati, come forma di presidio e di tutela attiva, è la possibilità di approvvigionamento energetico, in considerazione delle rinnovate esigenze legate alle attività economico-produttive o semplicemente residenziali. Il sito unesco, infatti, non è interamente coperto da sistemi a rete, per l'approvvigionamento idrico, per quello elettrico, per lo smaltimento dei reflui, per l'adduzione di gas-metano. Ciò non ha impedito, in passato, la creazione di piccoli presidi, più o meno temporanei e legati all'agricoltura, che rispondevano, però, a esigenze di comfort di ben altra natura rispetto a quanto richiesto oggi.

Per questo, una delle sfide al cambiamento che occorre affrontare nei progetti di recupero riguarda problemi di decentralizzazione diffusa, ossia di micro-generazione (elettrica e termica) per la produzione di piccole o piccolissime quantità di energia per forme di auto-consumo locale, escludendo comunque a priori l'installazione di impianti di media o grande taglia, generalmente non compatibili con i valori del sito in esame.

Si aprono così nuovi interrogativi sulla compatibilità e sulla reale integrabilità delle tecnologie impiantistiche, totalmente o parzialmente alimentate da fonti energetiche rinnovabili, in un paesaggio fragile e sensibile, non sempre in grado di assorbirle in modo durevole, nonché sulla debolezza degli strumenti autorizzativi in grado di gestirne i cambiamenti.

Guardando al panorama internazionale, e alla numerosa diffusione, soprattutto in ambito anglosassone, di guide per l'efficientamento energetico del patrimonio storico, si possono individuare come prioritarie le avvertenze che richiamano la delicatezza e la fragilità del

patrimonio storico architettonico, la necessità di conservarlo ricorrendo ai principi della reversibilità, del minimo intervento e della minimizzazione degli impatti, ponendo quindi in primo piano la salvaguardia dei valori storico-culturali (English Heritage 2008, 2012).

Né si può tralasciare il ruolo che ha giocato, in senso positivo e negativo, la contingenza economico-politica, a livello nazionale e locale. Il forte impulso alla produzione e commercializzazione di pannelli fotovoltaici, non a caso, è esito di decisioni governative e di interessi economici che hanno trovato espressione in forme di agevolazione fiscale e incentivazione economica negli ultimi anni. Eppure, il perseguimento degli obiettivi comunitari entro il 2020 per la riduzione di emissioni inquinanti e impiego di fonti energetiche rinnovabili non può essere limitata alla sola fonte solare (e, in particolare, alla tecnologia del fotovoltaico). Una corretta impostazione strategica del problema impiantistico dovrebbe prendere in considerazione, oltre a fattori di natura economica, riflessioni relative all'efficacia di tali dispositivi nel tempo (garantiti solo per qualche decina di anni), ai problemi legati allo stoccaggio di energia (con l'installazione di sistemi di accumulo), alla loro dismissione (materiali non completamente riciclabili), ai costi energetici di produzione e, infine, alla loro efficienza reale e non solo nominale. Insomma, sarebbe doveroso dotarsi, anche confrontandosi con problemi energetici e architettonici di piccolo taglio, di una attitudine ambientalmente consapevole, più legato ad approcci di tipo Life Cycle Assessment. Tuttavia, la crescente richiesta autorizzativa per l'installazione di pannelli solari sul costruito storico tradizionale e in contesti paesistici sensibili, se pure in dimensioni minime e per ridotti consumi, ha indotto gli Enti preposti alla tutela, ormai da qualche anno, a interrogarsi sulle forme e sui modi di tutela del paesaggio seguendo linee e indirizzi condivisi, individuando i limiti entro cui possa essere gestito il cambiamento.

A partire dalla promulgazione del Decreto Interministeriale del 10 settembre 2010, le Regioni hanno infatti regolamentato, nei propri territori di riferimento, le condizioni di applicabilità, le porzioni di territorio idonee e non idonee, nonché le procedure autorizzative, anche nell'ottica di una maggiore snellezza burocratica degli iter legislativi. I singoli comuni, poi, si stanno attrezzando non solo per semplificare l'iter autorizzativo, ma anche per redigere piani volti a integrare, nelle coperture di interi comparti urbani, dispositivi alimentati da energia solare.

Proprio per affrontare queste problematiche, sono state intraprese alcune iniziative, che vedono coinvolti in prima persona gli enti di tutela (il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo direttamente o attraverso i propri organi periferici) nella definizione di criteri o linee guida (Di Bene, Scazzosi 2006; Badescu, Barion 2011; Progetto ATTESS; Direzione Regionale Friuli Venezia Giulia 2011, 2012; Canton Ticino 2010), che rimangono circoscritte - allo stato attuale - a una dimensione territoriale locale. Indipendentemente dagli esiti specifici, ciò che conta per la definizione di linee guida è l'esplicitazione dei principi e assunti di base, che devono essere condivisi dalla più ampia collettività, e non solo dagli esperti nel campo della tutela. Solo da tale condivisione possono derivare l'individuazione di obiettivi specifici, che certamente dipendono dalle caratteristiche di uno specifico paesaggio e, poi, la definizione di linee di indirizzo utili alla progettazione e alla valutazione dei singoli interventi.

Senza alcun dubbio possono essere unanimemente condivise le considerazioni sulla buona qualità di un progetto già esplicitate nel documento di valutazione a cura del Gestore dei Servizi Elettrici: buona progettazione degli impianti; valorizzazione dei potenziali energetici delle diverse risorse rinnovabili presenti nel territorio; ricorso a criteri progettuali volti a ottenere il minor consumo possibile di territorio, sfruttando al meglio le risorse energetiche disponibili; riutilizzo di aree già degradate da attività antropiche pregresse o in atto, tra cui siti industriali, cave, discariche; progettazione legata alle specificità dell'area in cui viene

realizzato l'intervento; ricerca e la sperimentazione di soluzioni progettuali e componenti tecnologici innovativi.

Tuttavia, l'inserimento dei pannelli solari in paesaggi sensibili è ancora considerato, di fondo, un problema aperto, più che una vera e propria opportunità.

L'approccio metodologico alla ricerca

Il lavoro è stato quindi svolto seguendo alcuni principi generali, sulla scorta di quelli che, a suo tempo, avevano supportato la costruzione della *Guida al recupero* (2006). Tali principi possono essere riassunti nei punti seguenti:

- considerare un'efficace gestione delle risorse naturali (acqua, per l'approvvigionamento e per il possibile recupero, anche tramite sistemi di fitodepurazione integrata dei reflui; vento; sole; terra; biomasse) in riferimento alle vocazioni territoriali ma anche, e soprattutto, alla compatibilità paesaggistica;

- mettere a punto metodologie di calcolo attendibili per valutare il reale comportamento energetico del patrimonio oggetto di studio, che può essere legittimamente oggetto di interventi di miglioramento, nonostante esuli da adempimenti normativi;

- ricorrere a tecnologie semplici, disponibili sul mercato ed economicamente sostenibili, per il miglioramento del comportamento termico degli edifici, con attenzione anche al rapporto costi/benefici e ai sistemi integrati tra edificio/impianto, esplicitando le condizioni più vantaggiose che possano indirizzare la scelta tra le diverse dotazioni impiantistiche, anche alimentate da fonti rinnovabili;

- mantenere e riparare gli edifici tradizionali piuttosto che sostituire materiali e parti, anche e soprattutto quando si renda necessario l'inserimento di nuovi dispositivi tecnici, in vista di una reale compatibilità architettonica e paesaggistica

- assumere quindi le condizioni di conservazione dei manufatti, insieme ai loro valori architettonici e costruttivi, come uno dei criteri fondamentali per consigliare o sconsigliare alcuni interventi specifici;

- comunicare in modo adeguato i risultati dei calcoli tecnici relativi al comportamento energetico e all'efficacia di diverse possibili soluzioni di miglioramento, mettendo l'utente in condizione di poter effettivamente fruire della ricerca e di poter verificare o riproporre i necessari audit energetici;

- aspirare a un dialogo proficuo tra innovazione tecnica e valorizzazione architettonica, puntando quindi sulla sensibilità e sulla creatività, tipica del disegno di singoli pezzi, spostando la visione dal solo livello mimetico a uno più profondamente legato ai valori dell'architettura e del paesaggio.

In modo più specifico, lo studio è stato articolato nelle seguenti fasi, impostate alle diverse scale coinvolte dalla ricerca, da quella territoriale quella architettonica e costruttiva, disciplinarmente integrate tra loro:

- La lettura del paesaggio come sistema: lettura del sistema morfologico - insediativo e di accessibilità, identificazione delle morfologie edilizie ricorrenti e censimento delle visuali più rappresentative fruibili dal sistema di accessibilità pubblica, analisi delle risorse ambientali, delle vocazioni e delle sensibilità territoriali.

- Lo studio dei fabbricati rurali e del loro comportamento termico: analisi delle caratteristiche termiche e dei fabbisogni energetici con esplicitazione delle eventuali criticità legate alle condizioni insediative e costruttive.

-L'identificazione delle operazioni tecniche atte al miglioramento della prestazione energetica degli edifici (con riferimento a tecniche di isolamento e a interventi sugli impianti) e la definizione dei criteri di compatibilità architettonica con le caratteristiche costruttive tradizionali.

-La quantificazione dei risparmi nei consumi energetici raggiungibili con l'adozione delle soluzioni tecniche ipotizzate, valutate singolarmente (in modo da poter confrontare l'efficacia degli interventi tra loro) e in modo combinato (cioè integrando interventi sugli impianti e vari interventi sul cosiddetto "involucro edilizio").

-L'individuazione delle condizioni di applicabilità di impianti per la micro-generazione alimentati da fonti energetiche rinnovabili (anche con riferimento ai contenuti del Piano Energetico Ambientale Regionale) e dei fattori che incidono sulla loro compatibilità architettonica e paesaggistica, con particolare riferimento alla tecnologia solare.



Bibliografia

Bath Preservation Trust and the Centre for Sustainable Energy, 2011. *Warmer Bath. A guide to improving the energy efficiency of traditional homes in the city of Bath.*

Bettini M., 2011. *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna.

Commissione Europea, 1998. *Manuale per la valutazione ambientale dei Piani di sviluppo regionale e dei Programmi dei Fondi strutturali dell'Unione Europea*, Londra.

- Canton Ticino, Ufficio della natura e del paesaggio, Commissione del paesaggio, 201. *Linee guida: Pannelli solari nei nuclei storici. Criteri di posa e di valutazione paesaggistica*, Dipartimento del Territorio, Bellinzona.
- Changeworks, Edinburgh World Heritage, 2008. *Energy Heritage. A guide to improving energy efficiency in traditional and historic homes*.
- Changeworks, Edinburgh World Heritage, 2009. *Renewable Heritage. A guide to microgeneration in traditional and historic homes*.
- Cornwall Council Historic Environment Service. *Improving Energy Efficiency in Historic Cornish Buildings*.
- Commissione Europea, 1998. *Manuale per la valutazione ambientale dei Piani di sviluppo regionale e dei Programmi dei Fondi strutturali dell'Unione Europea*, ERM, Londra
- Cosgrove D., 1974. *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, a cura di C. Capeta, Milano.
- De Marco L., Franco G., Magrini A., 2014. *Guidelines for eco-efficiency in the UNESCO site of Cinque Terre: an example of best practice*, in L. Toniolo, M. Boriani, G. Guidi (Eds.), *Built Heritage :Monitoring Conservation and Management*, Springer Science & Business Media, pp. 21-32.
- Dematteis, G., Governa, F. (a cura di) 2005. *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*. Milano.
- English Heritage, 2008, 2012. *Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment*.
- Di Bene A., Scazzosi L. (a cura di), 2006. *Gli impianti eolici: suggerimenti per la progettazione e la valutazione paesaggistica*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma, 2006.
- Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Veneto, a cura di I. Badescu, F. Barion, 2011. *Fotovoltaico: prontuario per la valutazione del suo inserimento nel paesaggio e nei contesti architettonici*, Venezia.
- English Heritage, 2013. *Energy Efficiency and Historic Buildings*.
- English Heritage, 2008. *Small scale solar thermal energy and traditional buildings*.
- English Heritage, *Microgeneration in the Historic Environment*.
- Franco G. 2015, *Paesaggi ed energia. Un equilibrio delicato*. Monfalcone.
- Franco G. 2015. *From 'ghost towns' to 'places of memory': a process of re-signification*, in R. Crisan, D. Fiorani, L. Kealy, S.F. Musso (eds.), *Restoration/Reconstruction. Small Historic Centres. Conservation in the Midst of Change*, EAAE, Hasselt (Belgium), 2015, pp 453-463.
- Franco G. 2013. *Innovazione e sostenibilità in un paesaggio culturale*, in Technè n.5, pp. 129-134.
- Halbwachs, M., 1996. *La memoria collettiva*. Milano (or. *La mémoire collective*. Paris, 1968).
- Hartman V., Kirac M., Scalet M. (Eds.) 2013. *Energy Efficiency and Energy Management in Cultural Heritage. Case studies Guidebook*, unesco.
- Lucchi E., Pracchi V. (a cura di), 2013. *Efficienza energetica e patrimonio costruito. La sfida del miglioramento energetico nell'edilizia storica*, Milano.
- Metadistretto veneto della Bioedilizia, Metadistretto veneto dei Beni Culturali. *La qualità delle prestazioni energetico-ambientali nella manutenzione dell'architettura storica. Linee guida*, Progetto ATTESS.
- Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Friuli Venezia Giulia, Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici del Friuli Venezia Giulia, 2011 e 2012. *Collocamento di pannelli solari in ambito paesaggistico. Linee guida*.
- Olmo, C., 2010. *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*. Roma.
- Rykvert, J., 2003. *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*. Torino (or. *The seduction of Place. The history and future of the City*. New York, 2000).
- Musso S.F., Franco G., 2006. *Guida agli interventi di recupero dell'edilizia diffusa nel Parco Nazionale delle Cinque Terre*, Venezia.

La nuova identità multifunzionale dei paesaggi rurali

Matteo Pedaso

Gruppo LAND

Introduzione

Oggi più che mai l'attenzione disciplinare è rivolta al grande tema del paesaggio, visto come bene irrinunciabile per il benessere dell'uomo e delle sue azioni sul territorio nella società contemporanea.

Tale argomento centrale nel dibattito attuale non può non coinvolgere e non relazionarsi con il grande tema del ruolo dell'agricoltura nell'economia contemporanea e di conseguenza della tutela dei paesaggi rurali. La ruralità è infatti uno dei principali caratteri comuni a tutta l'Europa, nonché elemento unificante, riscoperto e sancito dall'Unione Europea nella Conferenza di Cork del 1995¹.

Affrontando il paesaggio, inteso come opera collettiva data dalla sommatoria di azioni individuali con implicazioni estetiche e valenze sociali ed economiche, la questione assume subito un'altra dimensione al di là di ogni banalizzazione che ha portato spesso a spazi ibridi, in bilico tra città e campagna, senza una ben minima pretesa di emanare una qualità autonoma e tanto meno autoctona.

Le discipline che si occupano di tutela del paesaggio si stanno con sempre maggior rigore orientando alla salvaguardia del binomio 'agricoltura-ruralità', ruralità intesa come storico rapporto uomo-agricoltura-natura per molto tempo custode e garante della qualità del paesaggio e che oggi rappresenta un valore aggiunto in una società del benessere che mira a prodotti di qualità, di origine controllata e soprattutto ad una maggiore trasparenza del ciclo produttivo.

Ricondurre queste esigenze in termini spaziali significa ricordarsi maggiormente dell'origine del paesaggio agricolo, valorizzando i segni (canali, strade, filari, ecc) e le microrstrutture (monasteri, pievi, santuari, borghi, ville, fattorie) che testimoniano la stratificazione storica dei luoghi.

Proprio sul tema del paesaggio come volano per nuove forme di sviluppo sostenibile abbiamo lanciato al MIPIM 2012, in collaborazione con ANCE e con il supporto di ANCE Piemonte, il tema della Green Landscape Economy, (www.greenlandscapeeconomy.org) una declinazione della Green Economy legata alle trasformazioni urbane e territoriali.

Un modello tutto italiano, visto la delicatezza e bellezza dei propri paesaggi che possono tornare a rappresentare, non solo un elemento di forte identità culturale, ma anche uno straordinario motore di ripresa economica.

Per far ciò diventa indispensabile ragionare non più in termini di singoli progetti ma di processi complessi, fondati su strategie che mirano alla valorizzazione delle risorse esistenti e all'attivazione di sinergie tra le diverse azioni progettuali con l'obiettivo di migliorare l'efficienza, l'operatività e l'economicità dell'intero sistema.

¹

Conferenza Europea sullo sviluppo rurale: "Europa rurale - prospettive future". Cork, Irlanda, 1996

La trasformazione del territorio rurale ha infatti fortemente inciso, specie negli ultimi decenni, sulla configurazione e le caratteristiche intrinseche del paesaggio italiano ed europeo.

Un approccio che cerca di dare risposte a domande che nascono dai problemi dello sprawl urbano, dai modelli di incondizionata crescita e da un continuo inquinamento soprasoglia, in attesa di una nuova forma di economia capace di risanare le ferite e nel contempo di rilanciare forme di produttività, incorporando il limite ecologico-ambientale al suo interno, integrando le specificità territoriali e promuovendo una cultura urbanistica e architettonica in grado di dare risposte a misura.

I campi di applicazione sono molteplici e coinvolgono in pieno i grandi temi che l'Europa è chiamata ad affrontare: il nuovo paradigma energetico, sempre più attuale anche con la politica europea 2030, l'adattamento ai cambiamenti climatici e l'incombente questione demografica. E' l'urbanistica del paesaggio che dice "Si alla rigenerazione urbana, No al consumo di suolo", trovando la sua applicazione sia nei centri urbani consolidati che nei paesaggi agricoli e naturali, alla ricerca di nuove forme di promozione anche a fini turistici.

Il consumo di suolo e la perdita di agro-diversità

"Il paesaggio è il grande malato d'Italia. Basta affacciarsi alla finestra: vedremo villette a schiera dove ieri c'erano dune, spiagge e pinete, vedremo mansarde malamente appollaiate su tetti un giorno armoniosi, su terrazzi già ariosi e fioriti. Vedremo boschi, prati e campagne arretrare ogni giorno davanti all'invasione di mesti condomini, vedremo coste luminose e verdissime colline divorate da case incongrue e 'palazzi' senz'anima, vedremo gru levarsi minacciose per ogni dove. 3

*Vedremo quello che fu il Bel Paese sommerso da inesorabili colate di cemento. [...] Monti, campagne, marine sono sempre meno il tesoro e il respiro di tutti i cittadini"*².

La Green Landscape Economy diventa pertanto una strategia indispensabile per contrastare il consumo di suolo: già i dati dell'Agenzia europea per l'ambiente (EEA) relativi all'uso delle terre in Europa nel periodo 1990-2000 dimostravano la rapidità con la quale stava mutando l'aspetto dei paesaggi europei.

In particolare, la superficie urbanizzata europea ha subito in quel decennio un incremento netto di circa 865.000 ettari, più del 5,4% rispetto al 1990. Lo 0,25% del territorio rurale europeo si è trasformato in aree urbanizzate nell'arco di un solo decennio, producendo per lo più la cosiddetta dispersione urbana, intorno alle grandi agglomerazioni, spesso senza una specifica identità rispetto al territorio nel quale si colloca.

Il Rapporto ISPRA 2014 sul consumo di suolo in Italia documenta l'andamento dal secondo dopoguerra ad oggi e mostra una crescita giornaliera del fenomeno che non sembra risentire dell'attuale congiuntura economica e continua a mantenersi intorno ai 70 ettari al giorno, con oscillazioni marginali intorno a questo valore nel corso degli ultimi venti anni. Si tratta di un consumo di suolo pari a circa 8 metri quadrati al secondo che continua a coprire, ininterrottamente, notte e giorno, il nostro territorio con asfalto e cemento, edifici e capannoni, servizi e strade, a causa dell'espansione di aree urbane, spesso a bassa densità, di infrastrutture, di insediamenti commerciali, produttivi e di servizio, e con la conseguente perdita di aree aperte naturali o agricole.

Di fronte ad un continuo consumo del suolo, il settore agricolo attraversa una profonda trasformazione con evidenti ricadute sul paesaggio non solo rurale. Basti pensare alla diminuzione continua delle aziende agricole sul territorio nazionale, calate del 40% nell'arco di dieci anni nella sola Lombardia, o alla superficie agricola totale che ha subito una riduzione rispetto al 1990 di circa 3 milioni di ettari (superficie pari alla somma di quelle di Liguria e

² Settis, S. Paesaggio Costituzione cemento, Einaudi, Torino, 2010.

Piemonte) per rendersi conto dell'importanza del settore non solo dal punto di vista produttivo ma anche e soprattutto di quello della salvaguardia di un territorio formatosi in secoli di cultura e tradizione agricola.

Altro elemento che caratterizza l'impoverimento del nostro territorio è legato alla perdita di biodiversità e agro-biodiversità. Nella storia del nostro pianeta tutto ha avuto un'origine e una fine e, in ogni epoca, si sono estinte molte specie, ma mai alla velocità impressionante di questi ultimi anni. Una velocità mille volte superiore alle epoche precedenti. In un secolo si sono estinte oltre 250.000 varietà vegetali e, secondo le stime di Edward O. Wilson, continuano ad estinguersi al ritmo di tre ogni ora, 27.000 all'anno. Insieme alle piante e agli animali selvatici, scompaiono le piante e le razze animali selezionate dall'uomo. Secondo la FAO il 75% delle varietà vegetali è ormai perso irrimediabilmente.

L'agricoltura oggi: nuovo motore di ripresa economica?

A fronte di queste considerazioni legate ai processi dell'inarrestabile cementificazione e della perdita di biodiversità, agrobiodiversità e alla perdita di produttività delle più diffuse colture agronomiche a causa dei cambiamenti climatici, la figura dell'agricoltore riveste una duplice funzione: non solo custode del patrimonio agricolo e storico testimoniale ma anche tesoriere del bagaglio genetico, ecologico ed agroalimentare.

Basti pensare che gli agricoltori italiani rappresentano l'1% della popolazione, producono l'1,6% del PIL e gestiscono il 66% del territorio e che per la maggior parte sono aziende di medio-piccole dimensioni. Persone e famiglie che continuano a credere sui valori tradizionali e innovativi dell'agricoltura; una soluzione per la tutela del territorio è rappresentata dall'agricoltura multifunzionale, per una campagna viva e vitale, proprio come auspicato dalla FAO che ha dedicato l'anno 2014 alla promozione dell'agricoltura familiare.

Questo complesso sistema di valori porta con sé, non soltanto le produzioni agroalimentari di qualità ma anche il luogo specifico di produzione che evoca tradizione, cultura e bellezza. E' attraverso questo stretto connubio, che lega il prodotto al luogo di produzione e trasformazione, che il Made in Italy potrà essere preservato, sconfiggendo il "falso" e favorendo forme di turismo sostenibile, affinché l'Italia, grazie al suo paesaggio, possa ritornare ad essere il Giardino d'Europa.

E per capire il grande potenziale del settore agricolo basta dare uno sguardo ai dati sulla crescita della domanda e dell'offerta: la produzione agricola non tiene il passo con la domanda. L'aumento della popolazione e quello ancora più marcato, dei consumi, stanno facendo crescere a ritmi impressionante le richieste alimentari, mentre la disponibilità di terre agricole e la loro produttività si riducono.

Nel 2050 saremo più di nove miliardi ad abitare il pianeta, circa un terzo in più di quelli di oggi, e per soddisfare la domanda di cibo avremmo bisogno di aumentare la produzione agricola del 70% rispetto a quella attuale.

Per di più dovremmo farlo in maniera più sostenibile che in passato.

Produrre di più inquinando di meno: un obiettivo che si presenta arduo da raggiungere senza un deciso intervento della comunità internazionale e una altrettanto virata dell'impegno pubblico in ricerca e innovazione, che negli ultimi anni è sceso a ritmi preoccupanti.

La opportunità dei programmi europei

In ambito europeo, la comunicazione "Rio +20: verso un'economia verde e una migliore governance" è la road map della green economy per il raggiungimento di obiettivi ambizioni e

condivisi, tra i quali la promozione dell'agricoltura sostenibile, dell'uso del suolo e dell'approvvigionamento alimentare, anche tramite la creazione di partenariati internazionali. Tali obiettivi sono stati adottati anche attraverso le numerose riforme che hanno interessato la Politica Agricola Comunitaria.

Sul piano produttivo, l'orientamento al mercato e la competitività dell'agricoltura si arricchiscono di un'importante innovazione: una maggiore attenzione alla conservazione al paesaggio, alla protezione dell'ambiente, alla qualità e sicurezza dei prodotti alimentari, al benessere degli animali e alla multifunzionalità dell'agricoltura per uno sviluppo equilibrato del territorio.

Oltre a ciò verrà premiato non soltanto l'impegno dei produttori di beni primari di consumo e servizi ma anche di coloro che si faranno custodi del paesaggio, tornando ad essere protagonisti nella protezione del territorio, soprattutto laddove è oggetto di incuria e abbandono.

E' proprio di manutenzione del territorio che si sente sempre più la necessità, come strumento ordinario per la protezione dal rischio idrogeologico, una emergenza purtroppo di attualità nel nostro Paese dal fragile e delicato equilibrio con risvolti drammatici ogni qualvolta si verifica un evento meteorologico intenso.

Di seguito alcuni aspetti prioritari definiti dalla PAC che si presentano come pilastri della green economy:

- Il rafforzamento e la valorizzazione delle identità paesaggistiche locali legate ai sistemi rurali, ormai culturalmente consolidati;
- Il greening come strumento per la definizione della natura ed il ruolo delle infrastrutture verdi eco-paesaggistiche in ambito agricolo;
- La minimizzazione dei nuovi consumi di suolo come produzione di nuove esigenze di definizione del ruolo dell'agricoltura periurbana e di un suo ridisegno attraverso criteri integrati, perseguibili anche attraverso uno sviluppo di infrastrutture verdi multifunzionali.

Questi tre principi ruotano intorno al concetto della *smart country* e della *smart city*: ovvero un sistema integrato, basato su un fenomeno finito di sottoinsiemi (sicurezza, acqua, salute, infrastruttura, economia, ambiente agricoltura, ecc.) da gestire in maniera coordinata per assicurare crescita e sviluppo sostenibile. Nel quadro *smart city*, l'agricoltura urbana, così come un collegamento funzionale a un accorciamento della filiera tra aree rurali e centri urbani, può senza dubbio contribuire a garantire un'alimentazione sana ad un numero sempre maggiore di persone, utilizzando al contempo metodologie di coltivazione sempre meno aggressive verso l'ambiente e favorendo la creazione di una micro-economia. In quest'ottica l'agricoltura (così come l'acqua e l'energie) ripensata, attualizzata e riorganizzata è parte integrante e strategica del nuovo modo di considerare la città.³

Tematiche che si pongono in linea con le nuove indicazioni dell'Unione Europea in tema di **Green Infrastructure**, finalizzate a ridurre la frammentazione del paesaggio e degli ecosistemi e la riduzione di biodiversità con effetti benefici di tipo ecologico, economico e sociale che saranno finanziate da diversi programmi comunitari (PAC, Horizon 2020, F.E.S.R., ecc).

Investimenti da cogliere come occasioni per il futuro dei nostri territori che possono diventare esempi virtuosi di sinergia tra infrastrutture e paesaggio a condizione che già nelle prime fasi di progettazione siano definite azioni che diano spazio non solo alle funzioni da svolgere ed agli impatti ambientali da evitare, ma anche alle peculiarità del territorio da tutelare o valorizzare, al fine di integrare il progetto di infrastrutturazione con l'intreccio di elementi

³ AAVV, *Green economy - Rapporto 2013 – Un green new deal per l'Italia*, 2013.

naturali del contesto, assecondando le vocazioni dei luoghi, mantenendone l'identità o tutelandone attivamente l'integrità nel tempo.

L'obiettivo principale diventa quindi lo sviluppo equilibrato e sostenibile dello spazio e dei suoi legami con il territorio alla macroscale, considerandone aspetti naturali, culturali e di percezione sociale, come indicato dalla Convenzione Europea del Paesaggio.

Le Green Infrastructure collegano quello che pochi anni fa era impensabile: la prevenzione del rischio idrogeologico e l'aumento della biodiversità, la protezione della natura e lo sviluppo economico, la lotta ai cambiamenti climatici e il miglioramento della qualità della vita, come si può leggere bene da un estratto del documento: *‘Le infrastrutture verdi si basano sul principio che l'esigenza di proteggere e migliorare la natura e i processi naturali, nonché i molteplici benefici che la società umana può trarne, sia consapevolmente integrata nella pianificazione e nello sviluppo territoriali. Realizzare elementi di infrastrutture verdi nelle aree urbane rafforza il senso di comunità, consolida i legami con azioni su base volontaria promosse dalla società civile e contribuisce a contrastare l'esclusione e l'isolamento sociale. Questo approccio giova ai singoli cittadini e alla comunità sul piano fisico, psicologico, emotivo e socio-economico. Le infrastrutture verdi forniscono opportunità di collegamento tra le aree urbane e creano spazi in cui è piacevole vivere e lavorare.’*⁴

Il Progetto Paesaggio per la valorizzazione del territorio: esempi applicativi

Considerare il paesaggio come una infrastruttura è un tema che accomuna diversi progetti che stiamo portando avanti sul territorio italiano e non solo.

In questa sede si propone l'approfondimento di due esperienze significative che applicano, in contesti e scale differenti, il tema della riqualificazione del paesaggio come strategia per il rilancio del territorio puntando in primis alla valorizzazione delle risorse esistenti.

Il Parco Adda Mallero ‘Renato Bartesaghi’ – Sondrio

Il Parco Renato Bartesaghi è situato alle porte della città di Sondrio, alla confluenza del torrente Mallero nel fiume Adda e si estende per una superficie di circa 15 ettari.

L'intervento ha permesso la completa riqualificazione di una vasta area periurbana strategica per l'immagine di Sondrio, occupata fino al 2006 da un impianto di lavorazione di inerti e da un deposito di materiali vari, con pessimo impatto visivo dalla principale via di accesso alla città.

L'intervento di riqualificazione del sito promosso dal Gruppo Bancario Credito Valtellinese tramite le società Steline Servizi Immobiliari spa è avvenuto prima dell'avvio delle opere edilizio-architettoniche previste dal piano urbanistico e ha portato alla formazione di un nuovo grande parco urbano dedicato all'innovazione, al cui interno in futuro troverà posto anche il nuovo Centro Servizi del Gruppo Bancario.

Partendo dalle caratteristiche principali del contesto ambientale, ed in particolare dai corsi d'acqua che la costeggiano, il progetto paesaggistico ha definito una serie di concavità e convessità del terreno che richiamano nell'assetto morfologico finale il tema del greto di fiume. In tal modo si vengono a formare rilievi e avvallamenti definiti anche dalla rete dei percorsi, isole asciutte come zolle dure circondate e innervate dall'elemento fluido a formare delle geometrie frattali.

⁴ Infrastrutture verdi – Rafforzare il capitale naturale in Europa. Comunicazione della Commissione al Parlamento Europeo, al Consiglio, al Comitato Economico e sociale Europeo e al Comitato delle Regioni; 06.05.13 (ec.europa.eu/environment/nature/ecosystems).

A queste si associano specchi d'acqua e macchie boscate compatte che per forma e disposizione riprendono il medesimo tema e, ispirandosi alle immagini di Alberto Burri, compongono un andamento morfologico tale da articolare l'ampio spazio disponibile, generando ambienti diversificati, scorci mirati e visuali allargate sui versanti circostanti.



Fig. 1: Area oggetto dell'intervento prima del progetto di valorizzazione di Parco Adda Mallero - anno 2005



Fig. 2: Il Parco Adda Mallero in seguito al progetto di valorizzazione - anno 2010

Data la valenza di parco periurbano dell'area di intervento, il progetto ha seguito sia obiettivi ecologici, con la realizzazione di interventi di recupero ambientale e qualificazione naturalistica, sia obiettivi di potenziamento dell'attrattività e fruibilità, con la valorizzazione delle interconnessioni ciclo-pedonali con il contesto. Il parco si configura così come polo ricreativo dove il rapporto con il limitrofo fiume è valorizzato dalla presenza di un sistema di rivoli e specchi d'acqua, in parte balneabili, con sistemi di fitodepurazione delle acque di notevole impatto comunicativo.

La presenza dell'acqua si espande dalla corrente del fiume e si irradia nel Parco dove il rapporto con questa risorsa, strategica in Valtellina, diviene diretto e in sicurezza.



Fig. 3: Il biolago all'interno del parco Adda Mallero non soltanto come elemento di naturalità ma anche come luogo ludico - anno 2010

Si sono privilegiati materiali a basso impatto ambientale e si sono valorizzate tecniche come la forestazione per i rimboschimenti e la fitodepurazione per la formazione di un sistema di laghi connessi tra loro e in parte balneabili.

Sono stati realizzati 4 ettari di nuovi boschi mettendo a dimora 400 alberi sviluppati, 5.000 alberi forestali e 4.000 arbusti forestali. I percorsi ciclo pedonali si sviluppano per circa 4.5 km e le aree gioco hanno una superficie di circa 1.000 mq.

LET - Landscape Expo Tour

Questo progetto, promosso da Fondazione Cariplo, svolto da AIM - Associazione Interessi Metropolitani e da LAND Milano, prende le mosse dagli studi portati avanti dal Politecnico di Milano sempre su mandato della Fondazione Cariplo, sui futuri scenari dei territori intorno al sito Expo 2015.

Il progetto ha avuto un duplice obiettivo: da una parte restituire un quadro completo sugli sviluppi territoriali, attraverso un'analisi che ha mappato tutte le progettualità in essere sul territorio; dall'altro costruire proposte operative per una valorizzazione e fruizione di questi spazi in un'ottica di Expo 2015 territoriale diffusa.

Il progetto Expo 2015, oltre alla realizzazione del sito espositivo che ospiterà la manifestazione, prevede una visione territoriale strategica per mettere a sistema l'area con tutto il territorio circostante. 10

Allargando lo sguardo ad un territorio più vasto, si intende definire un altro sistema territoriale strategico che punti alla valorizzazione di un anello ciclabile lungo le Vie d'Acqua, partendo dal sito Expo 2015 lungo il Canale Villoresi, scendendo successivamente lungo il Ticino per poi correre lungo il Naviglio Grande e infine, attraverso la Via d'Acqua, ritornare al sito. Un progetto che valorizzi i grandi corsi d'acqua, messi a sistema in un 'Anello Verde Azzurro'.



Fig. 4: I dieci circuiti - LET Landscape Expo Tour - tracciati nei territori intorno ad EXPO

Il progetto LET (Landscape Expo Tour) si colloca esattamente all'interno di questo ambito territoriale, intersecandosi ad esso in punti strategici ed innervando tutto il territorio all'interno dell'anello. In questo modo il progetto LET determina un sistema di circuiti cicloturistici per la valorizzazione delle tante eccellenze naturali-storico-culturali del territorio facendo riscoprire questa risorsa non soltanto al turista di Expo 2015 ma soprattutto al turista di prossimità. Il cittadino che vive in questi luoghi spesso dà per scontato il territorio che lo circonda e non considera che esistono molteplici possibilità di turismo quotidiano o del week end molto più comode e altrettanto interessanti delle solite più lontane mete turistiche.

Grazie agli obiettivi proposti, alla vision di insieme ed alla strategicità della sua collocazione il progetto ha avuto ufficiale Patrocinio di Expo 2015, rimandando ad un'unica grande regia complessiva la visione strategica del territorio metropolitano milanese.

Complessivamente il progetto ha coinvolto 31 Comuni, centinaia di cascine e decine di edifici storici ed è possibile seguire la sua implementazione sul sito www.let-milano.com.



Fig. 5: Uno scenario di riferimento del sistema di mobilità dei LET

Bibliografia

C.M. Marzotto, *Arte Open Air. Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia*, Milano, 22 Publishing, 2007
P. Ghio; G. Ruffa; G. Succi, *Michele racconta. Storia di una famiglia del vino in Piemonte*, Savigliano (CN), L'Artistica Editrice, 2010

Sitografia

<http://www.lacourt.it/>
<http://www.michelechiarlo.it/>
<http://www.chiarlando.it/>
<http://www.paesaggivitivinicoli.it/>

Criteri e soluzioni progettuali per la mitigazione dei capannoni ad uso agricolo nel paesaggio rurale

Marco Devecchi, Paola Gullino, Federica Larcher

Dipartimento di Scienze agrarie, Forestali e Alimentari, DISAFA, Università degli Studi di Torino.

Introduzione

La proliferazione di nuovi insediamenti produttivi, specialmente lungo gli assi viari, ma anche sui crinali, si pone, come una grave minaccia da affrontare e la necessità di intervenire con opere di mitigazione costituisce un'importante priorità per la collettività. La ricerca nasce dalla necessità, sempre più sentita dalla comunità locale e dagli Amministratori pubblici, di individuare precise strategie di intervento volte alla conservazione, salvaguardia e valorizzazione del paesaggio rurale. Analizzando alcune esperienze nel contesto internazionale e nazionale, si sono individuate le linee guida ed i criteri per la mitigazione di queste strutture e le tipologie d'intervento volte a mitigare gli insediamenti o a ridurre il loro impatto visivo. Dall'analisi condotta sui criteri e le linee guida, emerge come l'inserimento nel contesto paesaggistico risulti in molti casi estremamente difficoltoso e delicato: pertanto diventa di estrema importanza individuare già in fase di pianificazione territoriale e comunale le localizzazioni di minor impatto ed incidenza ambientale-paesaggistica. L'uso della vegetazione, prevalentemente autoctona, la scelta del colore e l'utilizzo di materiali reperibili in loco sono i criteri e le strategie più condivise. Dall'analisi condotta sulle soluzioni progettuali, si evincono diverse tipologie d'intervento. Analizzando la localizzazione di questi interventi emerge però come le soluzioni adottate caratterizzino principalmente realtà produttive di pregio e prestigio economico. Nelle realtà agricole minori, con aziende con minor riconoscibilità, sono rari i casi in cui gli edifici di neo costruzione e capannoni ad uso agricolo siano stati adeguatamente mitigati. Da questo studio si evidenzia l'importanza di individuare precise strategie di intervento condivise volte alla conservazione, salvaguardia e valorizzazione del paesaggio rurale ed adottare linee guida e misure comuni per mascherare/mitigare queste strutture.

Il patrimonio culturale, associato ai valori educativi e alla storia, ha acquistato in Europa dagli anni Settanta in poi, una crescente importanza e visibilità nella dimensione propria, di traccia e testimonianza della sua persistenza. L'interesse da parte della collettività verso il valore del paesaggio rurale, inteso come patrimonio bioculturale, è legato probabilmente a come questo abbia rappresentato nella storia l'espressione di un'organizzazione economico-sociale e di una modalità più visibile del rapporto tra l'uomo e l'ambiente (Roggero, 1996). Il paesaggio inteso come "sintesi dei segni naturali nel loro continuo proporsi in mutamento nel tempo anche in rapporto all'uomo" (Cetti Serbelloni, 2004) è caratterizzato dall'incessante e continuo processo di trasformazione che ne determina nel tempo profondi cambiamenti che a volte ne alterano la struttura rendendolo non più riconoscibile. Spesso però la maggior parte delle trasformazioni paesaggistiche che avvengono, non sono percepite o assimilate dalla popolazione locale poiché non si sente parte attiva del sistema di pianificazione.

La necessità di approfondire questa tematica è emersa nell'ambito di studio precedente

“PRENDERE DECISIONI SUL PAESAGGIO Riconoscere, valorizzare e comunicare la qualità paesistica” (PDP), condotto dal Dipartimento di Scienze Agrarie, Forestali ed Alimentari dell’Università di Torino in collaborazione con il Politecnico di Torino, il Dipartimento di Scienze Sociali ed il Centro Studi per lo Sviluppo Rurale della Collina dell’Università di Torino (Larcher, 2012). La ricerca, condotta nel 2008-2010 in alcune aree di studio esemplificative dei paesaggi vitivinicoli dell’astigiano, aveva l’obiettivo di valutare le trasformazioni paesaggistiche avvenute nel corso del tempo e di indicare agli amministratori locali ed ai policy makers linee di azione per il governo del territorio in accordo con la Convenzione Europea del Paesaggio. Parte del lavoro di analisi per il progetto PDP è stato svolto con il coinvolgimento degli attori locali (es. amministratori e stakeholders) mediante l’utilizzo di tecniche di progettazione partecipata. Nell’ambito di focus group tematici inerenti le trasformazioni paesaggistiche, è emerso come fortemente sentito dalla comunità locale il tema degli impatti di tipo estetico dei capannoni agricoli ed industriali di recente costruzione e, in connessione con tale aspetto, la problematica della mancanza di norme e linee guida costruttive per queste nuove strutture (Larcher et al. 2013).

Nel 2014, alcune realtà analizzate nel progetto di ricerca PDP, sono state riconosciute da parte dell’Organizzazione delle Nazioni Unite per l’Educazione, la Scienza e la Cultura (UNESCO) come Patrimonio dell’Umanità. L’eccezionale valore universale dei paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato è rappresentato dalla radicata cultura del vino e dallo straordinario paesaggio modellato dal lavoro dell’uomo, in funzione della coltivazione della vite e della produzione del vino. Son state riconosciute come Patrimonio dell’Umanità sei aree di eccellenza comprese all’interno dei confini delle province di Alessandria, Asti e Cuneo, distretti amministrativi della Regione Piemonte. I comuni coinvolti nelle aree di eccellenza sono in tutto ventinove per un’area pari a 10.789 ettari. Le sei realtà rappresentano la selezione di territori più rappresentativi del paesaggio vitivinicolo del Piemonte. I nomi che distinguono le aree si riferiscono alla produzione vitivinicola e al territorio al quale la produzione è connessa.

Oggigiorno, per “I Paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato” si sta redigendo e definendo il piano di gestione. La specifica esigenza di approfondimento di questi temi, nata con approccio botton-up, si è tradotta nella presente ricerca avente come obiettivo generale quello di individuare criteri e soluzioni progettuali per la mitigazione dei capannoni ad uso agricolo nel paesaggio rurale. Questa esigenza è comune e caratterizza molte altre realtà Pimontesi ma in un paesaggio vitivinicolo di eccezionale valore per l’Umanità è ancora più sentita. Con tali opere si intendono tutte quelle soluzioni progettuali, come l’inserimento di barriere vegetali, gli interventi sui cromatismi degli edifici ecc., volte alla riduzione dell’impatto visivo delle strutture in oggetto. La proliferazione di nuovi insediamenti produttivi, specialmente lungo gli assi viari, ma anche sui crinali, si pone, infatti, come una grave minaccia da affrontare e la necessità di intervenire con opere di mitigazione costituisce un’importante priorità per la collettività in un’ottica di salvaguardia e valorizzazione paesaggistica. La ricerca nasce quindi dalla necessità, sempre più sentita dalla comunità locale e dagli Amministratori pubblici, di individuare precise strategie di intervento volte alla conservazione, salvaguardia e valorizzazione del paesaggio rurale.

Linee guida e criteri per la mitigazione

In questi ultimi anni, in Italia, diversi Enti, hanno proposto metodologie di analisi e linee guida in cui sono indicati criteri per la mitigazione di queste strutture. Si è deciso di analizzare alcune esperienze della realtà piemontese (Provincia di Asti, Associazione del Barolo) e altre nel contesto nazionale. In Tabella 1 si sono schematizzate le linee guida ed i criteri per la mitigazione, adottati dai diversi Enti di seguito più approfonditamente descritti.

Ente Proponente	Linee guida e criteri di mitigazione
Associazione del Barolo	Scelta dell'ubicazione ed indicazioni sulla dimensione dell'edificio Indicazioni progettuali-operative: i fabbricati devono essere opportunamente giocati con le superfici a verde e le alberature prescritte, le superfici pavimentate (preferibilmente a blocchi in cemento colorato opportunamente variati nel disegno e nel colore, piuttosto che asfaltate) devono essere ridotte al minimo opportuno, realizzando a prato calpestabile le aree di parcheggio autovetture; le recinzioni, improntate alla massima semplicità, devono essere coerenti con i fabbricati e progettate simultaneamente.
Regione Piemonte	Scelta dell'ubicazione e pianificazione per ridurre l'impatto paesaggistico Interventi di mitigazione e misure di mascheramento. Utilizzo del verde verticale (specie rampicanti), del verde pensile e l'utilizzo di specie disposte in filare o a macchie. Importanza di utilizzare specie autoctone, sia arboree, sia arbustive.
Provincia di Asti	Scelta del colore e della tessitura architettonica dell'edificio
Provincia di Mantova	Opere di mitigazione e compensazione
Comune di Zimella	Messa a dimora di filari con specie autoctone

Tabella 1 Linee guida e criteri di mitigazione individuati da ciascun Ente proponente

Con la “Guida per gli interventi edilizi nell’area territoriale dei Comuni dell’Associazione del Barolo” nel 2000 si propone invece una serie di analisi che devono essere condotte, per la costruzione di nuovi edifici e tra questi sono inseriti quelli industriali ad uso agricolo (Re, 2000). L’Associazione Barolo che comprende i comuni di Barolo, Cherasco, Castiglione Falletto, Diano d’Alba, Grinzane Cavour, La Morra, Monforte d’Alba, Montelupo Albese, Novello, Roddi, Roddino, Serralunga d’Alba, Sinio e Verduno, rileva l’importanza della scelta legata all’ubicazione dell’edificio ed al suo dimensionamento. L’attenzione, infatti, deve essere rivolta alle viste dall’alto delle coperture ed ai cannocchiali visivi. Per i nuovi insediamenti, sono fornite una serie d’indicazioni operative che rigiurando le superfici a verde, le alberature prescritte, le superfici pavimentate, le aree di parcheggio e le recinzioni. Nel 2003 la Regione Piemonte, prima dell’entrata in vigore del Codice italiano, pubblica i “Criteri e indirizzi per la tutela del paesaggio”. In questo documento si approfondiscono i valori degli elementi caratterizzanti il paesaggio e le principali problematiche/criticità che si possono incontrare nella progettazione e realizzazione di interventi sul paesaggio. Si presenta di notevole interesse poiché fornisce indicazioni operative, utili ai progettisti, ai cittadini e alle Amministrazioni pubbliche, finalizzate al migliore inserimento e compatibilità delle opere con il contesto paesaggistico. Per quanto riguarda la costruzione di edifici per le attività produttive, nel documento si evidenzia la difficoltà nel loro inserimento e l’importanza nel valutare l’ubicazione per ridurre il loro impatto sul paesaggio. Gli interventi di mitigazione

devono essere valutati e definiti in base all'orientamento produttivo dell'edificio, alla vegetazione esistente, alla morfologia, all'orientamento, i venti dominanti e la conformazione del lotto. Si propongono una serie di interventi legati al mascheramento ed alla mitigazione delle strutture esistenti e di neo costruzione sempre in relazione al paesaggio circostante ed alla vegetazione.

La Provincia di Asti con la "Metodologia e criteri per la valutazione degli impatti sul paesaggio" del Piano Territoriale Provinciale nel 2004, propone un'analisi prettamente visiva delle strutture di nuova costruzione. Infatti, l'inserimento di nuove opere o la modificazione di opere esistenti inducono riflessi sulle componenti del paesaggio, sui rapporti che ne costituiscono il sistema organico e ne determinano la sopravvivenza e sulla sua globalità. La loro valutazione richiede la verifica degli impatti visuali perché potenzialmente in grado di modificare le componenti naturali ed antropiche. Lo studio degli impatti visivi di un progetto sul paesaggio si pone l'obiettivo di valutare, in termini prevalentemente grafico – percettivi e qualitativi, le ricadute sull'ecosistema così come si propagano dall'opera oggetto di valutazione. Nell'analisi dell'impatto visivo, la provincia di Asti, inserisce anche la formulazione di eventuali correttivi (protezioni, minimizzazioni, compensazioni) e l'analisi di mitigazione delle opere/strutture di neo costruzione durante la predisposizione del progetto esecutivo. In particolare, per quanto riguarda queste strutture, tra le raccomandazioni sono indicate:

- I colori delle superfici e dei materiali utilizzati devono rappresentare la ricchissima tavolozza cromatica dell'ambiente e del contesto storico edificato.

- La tessitura o composizione architettonica delle superfici percepite non può non rapportarsi alle preesistenze importanti del territorio.

La Provincia di Mantova nel 2010 invece con i "Criteri di mitigazione e compensazione ambientale" sottolinea l'importanza di integrare la struttura di nuova costruzione con il contesto paesaggistico. La progettazione deve prevedere opportuni accorgimenti ed interventi tra cui la rinaturalizzazione, la mitigazione e la compensazione. In particolare, la compensazione riguarda, sia all'interno dell'area di intervento, sia ai margini con la messa a dimora di fasce boscate o filari.

Il comune di Zimella, in Provincia di Verona, nel 2012 con il "Prontuario per la qualità architettonica e la mitigazione ambientale" fornisce indicazioni puntuali sulla realizzazione di impianti per la mitigazione di infrastrutture o insediamenti produttivi. Tali interventi dovrebbero essere attuati nelle aree di fascia di rispetto stradale, delimitazione zona produttiva/zona agricola, delimitazione zona residenziale/zona produttiva con l'obiettivo di ridurre l'impatto visivo ed acustico. Per mitigare la struttura ed incrementare al tempo stesso la biodiversità, si dovrebbe impiantare una serie di filari arborei ed arbustivi con specie autoctone.

Soluzioni progettuali volte alla mitigazione e realtà esemplificative

Dalla ricerca condotta a livello internazionale e nazionale, è possibile identificare diverse tipologie d'intervento volte a mitigare gli insediamenti o comunque a ridurre il loro impatto visivo. Dall'analisi delle principali soluzioni progettuali identificate, è possibile suddividerle in due categorie: quelle che sono adottate in seguito alla costruzione dell'edificato e quelle concepite contemporaneamente, ossia durante le fasi di progettazione e realizzazione. In particolare, l'utilizzo di alcuni materiali (sia per le superfici laterali, sia per la copertura), la scelta di specifici cromatismi e l'inserimento della vegetazione sono interventi generalmente adottati per ridurre l'impatto visivo dell'edificato esistente. La costruzione invece di edifici ipogei è un intervento adottato in fase di progettazione-realizzazione.

Di seguito vengono descritte ed illustrate le soluzioni progettuali identificate e per ciascuna si è fatto riferimento ad una-due realtà nel contesto nazionale ed internazionale, considerate particolarmente significative. Dal punto di vista metodologico, si sono considerate principalmente le costruzioni inserite in paesaggi rurali e non in contesti urbani o legati alle zone periferiche metropolitane.

Utilizzo di materiali e scelta del colore

Nuance

 (http://www.landsrl.com/project/11/)	Stabilimento Fassa Spa Localizzazione: Calliano, Asti (Italia) Anno: 2010 Orientamento produttivo: produzione di cartongesso Progetto: Land srl 
 (http://theredlist.com/wiki-2-19-879-606-623-view-herzog-jacques-pierre-de-meuron-profile-herzog-jacques-pierre-de-meuron-dominus-winery-yountville-california-usa.html)	Dominus Winery – Yountville Localizzazione: Yountville, California (USA) Anno: 1998 Orientamento produttivo: vitivinicolo Progetto: Herzog & de Meuron 

Colori mimetici



Area industriale

Localizzazione: Alba, Cuneo (Italia)

Anno: 2012

Orientamento produttivo: misto

Progetto: Aganahuei "Il camouflage nei vigneti del Barolo".



Azienda Rigotti

Localizzazione: Trento (Italia)

Anno: 2013

Orientamento produttivo: autodemolizioni

Progetto: -



(<http://autodemolizionirigotti.it>)

Utilizzo della vegetazione

Verde verticale



Cantina Spinelli

Localizzazione: Atesa, Chieti (Italia)

Anno: 2007-2013

Orientamento produttivo: vitivinicolo

Progetto: Fiorenzo Valbonesi



(<http://divisare.com/projects/112455-Fiorenzo-Valbonesi-Cantina-SPINELLI>)



Swiss Re

Localizzazione: Unterföhring (Germania)

Anno: 2000-2008

Orientamento: Edificio per uffici - Swiss Re

Progetto: BRT Architekten



(www.brt.de)

Quinte arboree e barriere visive



(<http://www.landsrl.com/project/49/>)

Nuovo Masterplan per la Valtellina

Localizzazione: Sondrio (Italia)

Anno: 2012

Orientamento: Area industriale. Progetto commissionato dalla Stelline Servizi Immobiliari S.p.A.

Progetto: Land srl



Utilizzo di edifici ipogei – interrati



(<http://www.cascinaadelaide.com/>)

Cascina Adelaide

Localizzazione: Barolo (Italia)

Anno: 2004

Orientamento: vitivinicolo

Progetto: Dellapiana





Cantina Terra da Vino
Localizzazione: Barolo (Italia)
Anno: 2000-2010
Orientamento: vitivinicolo
Progetto: Amaudo



(<http://www.terredavino.it/>)

Conclusioni

Da questo studio si evidenzia l'importanza di individuare precise strategie di intervento volte alla conservazione, salvaguardia e valorizzazione del paesaggio rurale ed adottare linee guida comuni per mascherare-mitigare queste strutture (Calamoneri, 2015). Recentemente si sono portati avanti studi per comprendere come questi edifici ad uso agricolo, siano percepiti dalla popolazione locale e ricerche volte a valutare il beneficio economico delle opere di mitigazione (Larcher et al. 2010). Dall'analisi condotta sui criteri e le linee guida, emerge come l'inserimento nel contesto paesaggistico risulti in molti casi estremamente difficoltoso e delicato: pertanto dovrebbe essere evitata o comunque limitata la collocazione di attività produttive in zone di particolare interesse paesistico-ambientale. Diventa quindi di estrema importanza individuare già in fase di pianificazione territoriale e comunale le localizzazioni di minor impatto e incidenza paesistica, ed è raccomandabile verificare se sia preferibile

ristrutturare un analogo fabbricato già esistente. Per quanto riguarda “fabbricati esistenti” occorre individuare soluzioni progettuali di particolare qualità paesaggistica volte a mitigare l’impatto del costruito nel paesaggio rurale circostante. Dagli esempi in precedenza citati, emergono diverse indicazioni operative che riguardano la mitigazione ed il mascheramento delle strutture esistenti. L’uso della vegetazione, prevalentemente autoctona, la scelta del colore e l’utilizzo di materiali reperibili in loco sono i criteri e le strategie più condivise. Dall’analisi condotta invece sulle soluzioni progettuali, si evincono diverse tipologie d’intervento. E’ possibile riscontrare come nella realtà italiana ed in generale in quella internazionale, siano pochi i casi in cui i capannoni agricoli ed industriali di nuova costruzione e quelli già inseriti nel territorio sono stati adeguatamente mitigati con la vegetazione (verde parietale) o barriere visive. Diversi interventi di mitigazione, soprattutto riguardanti progetti recenti, sono rivolti all’interramento della struttura. Analizzando la localizzazione di questi interventi emerge come le soluzioni adottate caratterizzino principalmente realtà produttive di pregio e prestigio economico. Nelle realtà agricole invece minori, con aziende con minor riconoscibilità, sono rari i casi in cui gli edifici di neo costruzione e capannoni ad uso agricolo siano stati adeguatamente mitigati.

Ringraziamenti

Si ringrazia la Dottoressa Miriam Calamoneri per l’approfondimento effettuato nell’ambito della tesi di laurea sulle soluzioni progettuali nel contesto nazionale ed internazionale. Si ringrazia inoltre l’azienda Michele Chiarlo che ha finanziato il progetto di ricerca “Sperimentazione di modelli innovativi di sistemazioni a verde per la mitigazione dell’impatto visivo ed il miglioramento della qualità ecologica ed ambientale dei capannoni ad uso agricolo: Il caso dell’azienda vitivinicola Chiarlo” con il Dipartimento di Scienze Agrarie, Forestali e Alimentari dell’Università degli Studi di Torino.

Bibliografia

- M. Calamoneri, *Criteri per la mitigazione dei capannoni agricoli in aree di notevole interesse paesaggistico. Il caso progettuale dell'azienda vitivinicola "Michele Chiarlo" a Calamandrana (AT) in territorio UNESCO*. Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Genova, Università degli Studi di Torino, Politecnico di Torino, Università degli Studi di Milano. Relatore : Larcher, Correlatori: Reyneri, Devecchi, Gullino, 2015.
- F.Cetti Serbelloni, *Paesaggio, bene culturale*. In Boggiano A., (a cura di), *Il Paesaggio Italiano negli ultimi cento anni* (Atti del Convegno, Cafaggiolo 13-14 febbraio 2004), Cafaggiolo, pp. 37-44
- Comune Zimella, 2012. *Prontuario per la qualità architettonica e la mitigazione ambientale*. http://www.zimella.com/files/prontuario_qualita_architettonica_e_mitigazione_am.pdf.
- F.Larcher S.Novelli P.Gullino, A.Corsi *Visual mitigation of sheds impact in rural landscape: a preliminary study to conduct a choice experiment in Asti Province*. In Cassatella C., Devecchi M., Gambino R., Larcher F. (a cura di), *Landscape education and research in Piedmont for the implementation of the European Landscape Convention*, AGIT MARIOGROS, Beinasco, pag. 51, 2010.
- F.Larcher (a cura di) *Prendere decisioni sul paesaggio. Sperimentazione interdisciplinare per la gestione del paesaggio viticolo*. Franco Angeli Editore, Milano, 2012.
- Larcher F., Novelli S., Gullino P., Devecchi M., 2013. *Planning rural landscapes: a participatory approach to analyse future scenarios in Monferrato Astigiano, Piedmont, Italy*. *Landscape Research*, 38 (6), pp. 707-728.
- Piano Territoriale Provinciale della Provincia di Asti, 2004. *Metodologia e criteri per la valutazione degli impatti sul paesaggio*.
[file:///C:/Documents%20and%20Settings/gullino/Documents/Downloads/pianif_ptp_all_a2%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/gullino/Documents/Downloads/pianif_ptp_all_a2%20(1).pdf).
- Piano Territoriale di Coordinamento della Provincia di Mantova, 2010. *Criteri di mitigazione e compensazione ambientale*.
https://www.provincia.mantova.it/UploadDocs/2379_All_D5_PTCPMN10.pdf.
- L.Re (a cura di) *Guida per gli interventi edilizi nell'area territoriale dei Comuni dell'Associazione del Barolo*. Regione Piemonte, 2000.
http://www.regione.piemonte.it/territorio/dwd/documentazione/Barolo_Guida.pdf.
- M.F.,Roggero *Le difficili strategie per una tutela diffusa del paesaggio culturale*. In Nappi M.R., (a cura di), *Il paesaggio culturale nelle strategie europee*. Electa, 1996. Napoli, pp. 130-134.

Il paesaggio agrario come infra/eco struttura territoriale

Manuel Gausa Navarro

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

I– Strategie “multinter”

Gli ultimi decenni hanno visto l'emergere di una doppia equazione basata, da un lato, sul posizionamento competitivo delle città e dei territori in un quadro economico globale – associato al crescente incremento della mobilità e della internazionalizzazione del mercato del suolo – e, dall'altro lato, sull'apparizione di una nuova sensibilità culturale e ambientale, che solleva la necessità sia di riflettere sui nuovi processi di riformulazione urbana, sia di avviare operazioni di identificazione “significante”, innovativa e qualitativa, in detti “circuiti” globali di flusso e scambio.

La definizione di possibili strategie “multinter”, *multi-livello* e *inter-territoriali* (Gausa 2010)¹ per le grandi sfide che si sollevano oggi in questo scenario di scambio, obbliga a contemplare alcuni dei grandi temi trasversali associati agli stessi fattori <ri> (ri-ciclo, ristrutturazione, ri-fondazione, ri-attivazione e ri-informazione, ecc.) che tendono oggi a segnare le nuove agende urbano-territoriali di questo inizio di secolo².

Nel caso delle realtà europee, e specialmente di quelle mediterranee, questa condizione *geo-urbana* (Gausa 2010)³ sarebbe ancor più esplicita nel sottolineare il valore rilevante di una geografia diversificata, di solito ricca di popolazione e di spazi densi, medi e intermedi, direttamente relazionati con grandi spazi di vita e di scambio (antichi *centri nodali* o nuovi *nuclei intensi*), particolarmente vicini, reale e potenzialmente interconnessi tra loro, non solo “virtualmente” – per le diverse reti de comunicazione digitale –, ma anche, “materialmente” – per le grandi reti di connessione infrastrutturale –, e “ambientalmente”, per un nuovo tipo de reti di articolazione eco-sistemica⁴.

Oggi si tratta di riconsiderare, in effetti, la possibile qualità propositiva implicita nello stesso potenziale dinamico di questo nuovo scenario “urbano-territoriale” della mobilità e dello scambio, relazionandolo, a sua volta, sia con una nuova visione dell'idea del paesaggio – come “campo di forze” e “campo di relazioni” – potenziato e articolato⁵.

¹ Vedi GAUSA, M.–RICCI, M.: *AUM 01, Atlante Urbano Mediterraneo*, ed- List, Trento 2014.

Vedi anche RICCI, Mosé: *Nuovi Paradigmi*, Ed. List Laboratorio Editoriale Internazionale, Trento 2012.

² Vedi GAUSA, Manuel: “Hiperterritorios–multiciudades–geourbanidades” in GAUSA, M., GUALLART, V., MULLER, W., PRAT, R., *HiperCatalunya, Territoris de Recerca*, Ed. Generalitat de Catalunya, GENCAT, Barcellona 2003, pagg. 1–704.

³ Vedi GAUSA, Manuel, “Multi-Barcelona, Hiper-Catalunya. Estrategias para una nueva Geo-Urbanidad”, Ed. List, Roma-Trento 2009, pagg. 1- 280

⁴ Se il 25% della popolazione di solito vive nei grandi centri abitati, esiste anche un'ampia rete di strutture intermedie “intense” che assicurano, in effetti, la sostenibilità globale del sistema territoriale. Spazi (sviluppati intorno a nuclei o nodi di dimensioni variabili) che potranno avere un seguito solo mantenendo l'intensità delle loro attuali relazioni, al momento di introdurre graduali modificazioni in alcune delle loro strutture autonome e produttive e scommettendo sulla creazione di nuove reti qualitative di relazione trasversali. Vedi NELLO, Oriol: *Ciutat de ciutats, reflexió sobre el procés d'urbanització a Catalunya*, Ed. Ampuries, Barcellona 2001.

⁵Vedi MUÑOZ, Francesc: *Urbanización*, Ed. GG, Barcellona 2008.

Come attuare in questo nuovo scenario polifonico e incrociato?

1– Riproponendo, oggi, la possibile qualità “(pro)positiva” implicita nel potenziale di un nuovo tipo di connettività urbana e interurbana “in rete”; indirizzata ed equilibrata allo stesso tempo⁶; diversificata, articolata e necessariamente asimmetrica in termini di valori, di strutture e di usi del suolo e che esigerebbe la sua possibile coniugazione relazionale e, anche, differenziale⁷;

2– Re-delimitando, consolidando, rafforzando e/o rinnovando (riattivando) i propri nuclei e spazi di densità esistenti (tessuti urbani), riciclando e riaffermando il suo proprio carattere urbano e nodale, dotandolo di nuove formulazioni spaziali e programmatiche, di riciclo funzionale e, perché no, morfologico;

3– Strumentalizzando, al contempo, la stessa idea di paesaggio non solo come *vuoto interstiziale* – residuo o come riserva *pseudo-bucolica* – ma come “sistema operativo” (campo di manovra e campo di forze): spazio produttivo – *in-intra/in-between* – per usi e attività, individuali e collettive;

Paesaggio, dunque, non solo come “spazio caratterizzato”, ma come possibile eco-sistema strutturale, “in” e “del” territorio⁸;

4– Intendendo la nuova città “*glocale*” come una possibile struttura flessibile di spazi densi, flussi articolati e paesaggi caratterizzati, intrecciati. Una possibile struttura, in rete, *infra-strutturale*, *intra-strutturale* ed *eco-strutturale*, ma anche *informazionale*, collegata ad una nuova *sensorizzazione* dinamica e spaziale e ad una gestione integrata di flussi, trasporti, energia, acqua, percorsi e circuiti relazionali, ecc. Una nuova *logica intelligente* vincolata ad una nuova sensibilità sostenibile in un approccio *eco-smart* – connettore e correttore – decisivo per il futuro della città e del territorio⁹.

La idea del Paesaggio in questo ambizioso contesto, richiama una visione trasversale e interdisciplinare, di chiaro protagonismo strategico-sostenibile.

Un approccio complessivo associato alle nuove sfide dello spazio aperto, dello spazio pubblico e dello spazio “interattivo” (sociale, ambientale e culturale); alla rivalorizzazione attiva d’un patrimonio ospite e anfitrión al stesso tempo; alla pianificazione a scala urbano-territoriale e all’articolazione della multi-città contemporanea e la sua integrazione “trans-scalare”, in soma, tra *infra-strutture*, *intra-strutture* e *eco-strutture*.

Il Paesaggio capito, dunque, come una condizione attiva della città contemporanea, dove dimensione architettonica, infrastrutturale, geografica e ambientale, tendono a incrociarsi e a scambiare condizioni, situazioni e “nature” diverse, in una nuova dimensione strategica e sistemica di una città che oggi è *Natur* et *Urbs* allo stesso tempo e che ha bisogno di *re-informare* in sui tessuti ma, anche, di *ri-naturalizzare* le sue diverse e variate strutture¹⁰.

⁶ Vedi GAUSA, Manuel: “Repensando la movilidad” in *Quaderns* n. 218/1997 (monografia *Mobility*), pag. 46; ma anche “Land - Links: operative lands” nel catalogo *Archilab 01*, Ed. Archilab, Mairie d’Orleans, Orléans.

Vedi anche GAUSA, Manuel: “Hiperterritorios–multiciudades–geourbanidades” in: GAUSA, M., GUALLART, V., MULLER, W., PRAT, R., *HiperCatalunya, Territoris de Recerca*, op. cit.

⁷ Si vedano le analisi di PUIG VENTOSA, Ignasi: “Polítiques econòmiques locals per avançar cap a formes més sostenibles d’habitatge i d’ocupació”, in A.A.V.V., *Cap a un Habitatge Sostenible*, CADS, Consell Assessor per el Desenvolupament Sostenible, Generalitat de Catalunya, Barcellona 2011.

⁸ Vedi GAUSA, Manuel: “O.P.Lands: Paisatges Operatius” in ESPANYOL, Joaquim (a cura di): *Arquitectes en el paisatge*, Ed. Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Girona 2000; “Land Links” in BRAYER, M.A., MIGAYROU, F., *Archilab 01/Orléans 1999*, Orléans 2000 e diversi testi pubblicati nella rivista «*Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*», n. 217 (*Land-Arch*), n. 219 (*Topografias operativas*) e n. 224 (*Destellos*).

⁹ Vedi GAUSA, Manuel: Testo: “City Sense: Territorializing Information” in A.A.V.V.: *City Sense*, 4th *Advanced Architecture Contest* ed. Iaac, Actar, Barcellona 2012, Pagg. 6-13

¹⁰ Vedi GAUSA, Manuel: “Rinaturalizzare la multi-città. Verso una nuova centralità eco-a(tr)attiva” in RICCI, Mosé: *Nuovi Paradigmi*, Ed. List Laboratorio Editoriale Internazionale, Trento 2012, pagg. 50-57.

II– Land-Links / re-Cyting

La nuova città urbana e territoriale appella, dunque, a una nuova sistematica evolutiva e "in rete", più intelligente e immaginativa, che tenderebbe verso una nuova logica concettuale (più strategica, dinamica e informazionale); una logica capace di favorire un orientamento a maglia delle aree di sviluppo e dei punti d'incrocio e di trasferimento ad essa associati; ma anche un rapporto più efficace con il paesaggio e tra i paesaggi (sui limiti di incontro tra naturale e artificiale); e in ogni caso, una (ri)definizione qualitativa dei suoi principali tessuti nodali e, quindi, in un riutilizzo e riciclaggio delle pre-esistenze urbane, attraverso un impegno volto alla *mixicità* spaziale, programmatica e sociale¹¹.

In questo ambito di riflessione, e ricerca, si articolano alcuni dei nuovi lavori di ridefinizione territoriale oggi emergenti, volti a prospettare nuovi "sistemi operativi" in sintonia con la complessa realtà di connessioni *polifoniche*, nella quale si inscriverebbero gli attuali sistemi territoriali.

Abbiamo utilizzato, in diverse occasioni, i termini *LAND-LINKS* (Gausa, 2003), *LAND-GRIDS* (Gausa, 2001), o *RECYTING* (Gausa-Ricci, 2012) associati alle nuove dinamiche delle *n-CITIES*¹², per definire queste possibili strategie, integrate e interdipendenti, destinate ad assicurare sviluppi locali e globali, coordinatamente qualitativi, alla grande scala (territoriale) e alla scala intermedia (urbana): sviluppi in cui la città non verrebbe più ad interpretarsi come una gran "estensione edilizia" vincolata ad una unica realtà mono-centrale e mono-referenziale, ma come una possibile struttura multicentrica; strategicamente riaggiustata, opportunamente riciclata, sensibilmente "riattrezzata" e intelligentemente "riformattata".

Combinando, in effetti, movimenti di articolazione globale e di rinforzo globale – di "sistole urbana" e di "diastole territoriale" (o inter-urbana) – in nuovi dispositivi integrati di relazione. Estendendo il paesaggio e consolidando la città.

L'attuale prospettiva urbana e l'orizzonte del suo decisivo declino permettono di riflettere su questa dimensione discontinua, complessa e intrecciata di un nuovo tipo di geografia relazionale: una *geourbanità* in rete associata a una necessaria concezione a maglia – articolata e aperta – chiamata a combinare movimenti intensivi e sviluppi estensivi.

Da un territorio "extraurbano" si tratta, in effetti, di passare ad un territorio "intra-urbano".

Da un territorio di fondo ad un territorio di maglia.

Da un territorio passivo ad un territorio attivo.

-Rafforzando e riattivando le attuali strutture urbane;

-Articolando le differenti maglie infrastrutturali (e di programmazione);

-Coordinando le varie "matrici" paesaggistiche, in nuovi modelli di pianificazione integrata.

Oggi si tratta di interpretare le infrastrutture come paesaggi e i paesaggi come infrastrutture; oppure, se si preferisce, le *infra-strutture* come *eco-strutture* e le *eco-strutture* come *intra e infra-strutture*.

La città territoriale può essere proposta, quindi, come una struttura "non-lineare" di eventi, e programmi sequenziali, relazionati con efficaci reti eterogenee legate a loro volta ad una sistematica combinatoria ed evolutiva in grado di promuovere gli scambi, l'interrelazione e la

¹¹Vedi GAUSA, M., GUALLART, V., MULLER, W.: "Ideas como estrategias, proyectos como mapas", in *MET 01-Barcelona Metapolis*, Ed. ACTAR, Barcellona 1998, pag.11. Si veda anche: GAUSA, Manuel, "Multi-Barcelona, Hiper-Catalunya. Estrategias para una nueva Geo-Urbanidad", op. cit.

¹² Vedi GAUSA, Manuel: "LAND-LINKS & RE-CYTING: verso una nuova *geourbanità* in rete" in GAUSA, M.–RICCI, M.: *AUM 01, Atlante Urbano Mediterraneo*, op. cit.

mixité, ma anche in grado di offrire una possibile "libertà intrecciata" negli eventi e nei movimenti.

Come già anticipato, se tradizionalmente le discipline urbane si sono concentrate sulla continuità del costruito come modo di fare e collegare città, oggi si tratta di pensare e combinare "vuoti, pieni e collegamenti" contemporaneamente (crescite, maglie e paesaggi) in nuovi tipi di matrici integrate in termini di rapporto e relazione: *Land-Links*.

Non si tratta di modelli compatti, né di modelli "poli-diffusi", ma di possibili sistemi "(in)trecciati", articolati o focalizzati, estensivi ed intensivi; suscettibili di combinare, all'interno di nuove reti territoriali, strutture di densità (tessuti urbani), strutture di collegamento (maglie connettive) e strutture di relazione (paesaggi attivi) in grado di stabilire nuove geografie urbane o "*geo-urbanità*".

Strutture discontinue volte alla *mixité* spaziale, funzionale e sociale, associate ad un'organizzazione differenziale, quale è la della nuova metropoli: un *iper-luogo* fisico e virtuale (un "luogo di luoghi", un complesso metabolico, metamorfico e metaforicamente diversificato), piuttosto che un ipotetico "luogo ideale, "essenziale e / o referenziale"¹³.

III- AC+. AGRI-CULTURES, AGRO-CITIES

In questo senso, l'evoluzione della città *urbanoterritoriale* e dei nostri stessi ambienti insediativi ha prodotto negli ultimi decenni, in Europa e in Italia, un insieme di questioni relative alla tradizionale relazione *Città-Paesaggio*, *Paesaggio-Natura*, *Natura-Città* e un cambiamento di prospettiva fra la dimensione urbana, fisica, culturale e sociale, e il più ampio sistema ambientale in generale –e agro paesaggistico in particolare– nel contesto del quale la città si colloca e si sviluppa, si ricicla e si *ri-naturalizza*.

Alla crescita delle città *informale/informazionale*, corrisponde, in maniera quasi paradossale, la produzione di paesaggi insediativi e la previsione di paesaggi correttori in cui il ruolo degli spazi agricoli e forestali viene interpretato come elemento fondamentale (e possibilmente fondatore) di una nuova forma sostenibile di città *dis-densa* (*discontinuamente densa*, Gualart-Gausa 2003)¹⁴.

Consistenti parti della riflessione delle discipline urbanistiche e delle scienze territoriali sono state dedicate alla reinterpretazione, nell'ambito della pianificazione e delle strategie di governo del territorio, del ruolo degli spazi aperti (spazi liberi, spazi semi-naturali, spazi *in-between*), vincolati di modo diretto alla produzione agricola (attiva e/o in declive) e che diventano elementi generativi per la definizione *nuovi paradigmi* di costruzione della forma urbana e dei suoi elementi costitutivi (Ricci, 2013))¹⁵.

Questo cambiamento di prospettiva si consolida ed espressa nella crescente consapevolezza della necessità che i paesaggi agricoli e forestali debbano svolgere un ruolo di carattere strutturale e articolatore; ruolo rispetto al quale si incrociano, competenze e discipline diverse, così come varie forme e settori delle politiche pubbliche.

Il trasferimento di una lettura oppositiva fra città e campagna a una lettura integrata e intrecciata, in la quale il territorio periurbano assume un ruolo vitale ed attivo, con una funzione produttiva e creatrice di valore complesso, pone la necessità di un nuovo modello di approccio olistico alle politiche territoriali e al progetto *geo-urbano*, in grado di rappresentare in maniera adeguata le diverse domande che insistono sul territorio, la sua pianificazione e le politiche derivate di sviluppo *inter-urbano* e *neo-rurale* in strutture chiamate necessariamente a combinare attività primaria e attività terziaria; produzione agricola e produzione tecnologica, sensibilità ambientale e attrazione turistica, spazio privato e spazio pubblico, ecc.

¹³ Vedi GAUSA, Manuel, "Multi-Barcelona, Hiper-Catalunya. Estrategias para una nueva Geo-Urbanidad", Op. cit.

¹⁴ Vedi GAUSA, M., GUALLART, V., MULLER, W., PRAT, R., *HiperCatalunya, Territoris de Recerca*, op. cit.

¹⁵ Vedi RICCI, Mosè: *Nuovi Paradigmi*, Ed. List Laboratorio Editoriale Internazionale, Trento 2012, pagg. 50-57.

Il ruolo dell'agricoltura in questo quadro d'interpretazione, si rivela dunque fondamentale, essendo uno degli usi del suolo – vincolati al concetto di “paesaggio”– più decisivi e trascendenti, fondamentali per l'efficienza di questa nuova dinamica *urbano-territoriale*, *multi-trama* e *multi-matrice*.

In il caso della penisola spagnola, l'agricoltura rappresenta 25 milioni di ettari (35% della superficie geografica) ma occupa unicamente un 5% della popolazione attiva del paese.

In il caso dell'Area Metropolitana de Barcellona, parliamo di 242000 ettari, un 32% della superficie geografica (e intorno a un 40% degli spazi aperti della città-regione)¹⁶.

Nel caso italiano, basti pensare che la popolazione agricola rappresenta l'1% della popolazione totale e gestisce dal 55% al 65% del territorio.

L'importanza di capire gli spazi (paesaggi) agricoli non solo come paesaggi produttivi ma come paesaggi multi-produttivi, convoca una nuova visione *urbano-rurale* della città-mosaico contemporanea (naturale e artificiale) e della possibile condizione multifunzionale e multi-programmatica degli spazi agricoli non più concepiti unicamente come spazi “primari” ma come “infrastrutture verdi”, “corridoi ecologici”, “matrici naturali”, “ambienti attrattori”, ecc., in un significato più ampio del concetto de paesaggio inteso come “sistema di eco-sistemi, in interazione”¹⁷.

Una condizione legata alla sua componente basica, *agricola-alimentare*, ma connessa anche al benessere sociale, al sviluppo economico, alla qualità ambientale e *resiliente* della città, e ad una (nuova) dimensione tecnologica e operativa, cioè ad una considerazione dei spazi agricoli come possibili *smart-landscapes* o “*paesaggi avanzati*”¹⁸.

La veicolazione del concetto “Smart” allude a un insieme di sistemi e sottosistemi integrati (sicurezza, resilienza, acqua, salute, infrastrutture, economia, ambiente, alimentazione, ecc.), chiamati a orientare e gestire, in maniera coordinata, lo sviluppo e la crescita sostenibili dei nuovi scenari *multi* e *inter* urbani.

Nel quadro *Smart* l'agricoltura urbana, periurbana e interurbana, può contribuire a garantire non solo un'alimentazione sana ed efficiente (a partire dell'ottimizzazione di parametri ambientali ed economici) ma anche dinamiche collegate relazionate con i cicli dell'energia e i rifiuti, dell'acqua e la materia, così come con la resilienza ambientale, l'interazione ludico-sociale e l'identità patrimoniale, come parte integrante di un nuovo modo multilivello di considerare la città, ma come parte, anche, di una strategia diversificata, orientata alla creazione di un sviluppo non solo agricolo, ma anche ricreativo, ristorativo e agroturistico ed a una nuova proiezione dei valori ambientali e socio-culturali preesistenti¹⁹.

In questo senso alcuni problemi di base si solevano rispetto a questa nuova proiezione/progettazione dello spazio agricolo e della sua tradizione locale e alla capacità di sopravvivere alle attuali trasformazioni degli scenari globali sempre meno rurali e più urbani:

1. Quali sono, e quali potrebbero essere, i ruoli e le nuove identità delle grandi aree agricole

¹⁶ Vedi *Hechos y Cifras de la Agricultura, la Pesca y la Alimentación en España* / Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación/ NIPO: 251-06-115-0.

¹⁷ Vedi Daniela BUONANO: *Ruralurbanism, Paesaggi produttivi*, dottorato in progettazione urbana, Università degli Studi di Napoli “Federico II”.

¹⁸ Vedi Paola CARRABBA, Barbara DI GIOVANNI, Massimo IANNETTA, Laura Maria PADOVANI: “Città e ambiente agricolo: iniziative di sostenibilità verso una Smart City”, in *EAI Energia, Ambiente e Innovazione* n. 6/2013, pp. 21-26.

¹⁹ Ibidem. Vedi anche l'importante contributo SOMMARIVA, Emanuele; *Cr(eat)ing City. Agricoltura urbana. Strategie per la città resiliente*, ed. List, Trento, 2015.

nelle loro diverse definizioni, caratterizzanti e strutturanti rispetto alle nuove realtà *post-metropolitane*, e come potrebbe essere rafforzato il loro significato come luoghi "*naturbani*", di scambio multi-produttivo: "agricolo-ricreativo", "logistico-infrastrutturale" e/o "turistico-patrimoniale"?

2. Come potrebbero meglio relazionarsi tali tipologie di spazi con gli altri sistemi naturali/metropolitani e quali potrebbero essere, anche, i limiti della loro eventuale definizione come grandi elementi dell'articolazione "naturale-artificiale", grandi vuoti interurbani e corridoi di sviluppo.

3. Dove potrebbero annoverarsi questi spazi, di evidente valore patrimoniale/paesaggistico nelle diverse equazioni tra scenari attrattori (funzionali, ambientali e/o culturali) e scenari produttivi (economici, materiali e industriali) rispetto alle attuali dinamiche urbane?

4. In che modo potrebbero essere sfruttati diversi flussi legati alle grandi infrastrutture che li delimitano, attraversano o circondano, riorientando tali flussi di modo strategico e sensibile allo stesso tempo?

5. In che modo potrebbero essere ripensati, dunque, i funzionamenti degli insiemi residenziali, ricreativi e produttivi oggi esistenti nei limiti e nei perimetri di queste zone, per favorire una nuova interazione positiva tra agricoltura, svago e industria, "intra-natura", tra cultura, natura e città, tra popolazioni stabili, fluttuanti e temporanee?

6. Come recuperare tali estensioni agricole, inserendole in una nuova realtà in cui industria innovativa e turismo attivo potrebbero essere formulati come campi economicamente sostenibili, generando nuovi stimoli economici e programmatici in queste aree? Come ottenerlo attraverso una ripresa strategica del patrimonio architettonico e paesaggistico esistente?

7. Come mantenere, dunque, la vocazione agraria e i valori paesaggistici di questi spazi e progettarli, allo stesso tempo, verso una nuova condizione ludico-produttiva, ma anche resiliente, intendendoli come possibili agenti induttori di processi di *ri-naturalizzazione* centrale, peri-centrale e poli-centrale? E come integrare tutto questo di forma coerente e ambientale ed economicamente sostenibile?

8- Quali potrebbero essere, in definitiva, i diversi orizzonti di trasformazione sensibile (e funzionale) dello spazio agricolo (spazio semi-naturale e culturale, produttivo e patrimoniale, ecc.), e quali potrebbero essere le potenzialità di evoluzione in un sistema di spazi *urbano-paesaggistici*, in e tra le diverse realtà socio-culturali di una *città-territorio*, che li supporta e inquadra?

Queste domande guidano la Ricerca, AC +. *AGRI-CULTURE, AGRO-CITIES*, vincolata al GIC-Lab-UNIGE e alla linea di ricerca LUAD, *Landscape and Urban Advanced Design* UNIGE 2012²⁰, inquadrando un insieme di progetti di ricerca sulla multi-città contemporanea e la sua relazione tra le diverse equazione *città-territorio-paesaggio-architettura*. Tale linea vuole costruire un approccio sensibile alle tematiche ambientali e alla ri-valutazione funzionale dei grandi spazi agricoli nella città diffusa attuale, e la loro riattivazione operativa attraverso studi comparativi, letture strategiche e proposte di analisi e rappresentazione, incentrati su tre casi-studio paradigmatici.

– ALBENGA: From the GlassCity to the GreenCity²¹

L'analisi del caso della pianura agricola di Albenga come paesaggio particolarmente intensivo, rappresenta un'opportunità per approfondire gli dati paesaggistici, geografici ed economici necessari per ottenere un sistema territoriale focalizzato intorno alla produzione

²⁰ Ricerca PRA-2014, Dir. Manuel GAUSA con Nicola CANESSA, Gic-Lab-UNIGE.

²¹ Vedi Georgia TUCCI ALBENGA: From the GlassCity to the GreenCity (dir. Mosé RICCI, Manuel GAUSA-GIC-LAB, 2014-15).

agricola, caratterizzato dall'enorme presenza di serre agricole (un enorme *pattern* di vetri e vuoti, inseriti all'interno di un contesto verde di fondo), ma anche da un insieme di tessuti diversi e variegati (con il segno patrimoniale del suo centro storico e la presenza, ancora latente, d'una attività turistico-balneare nella sua costa) e dal potenziale ruolo articolatore del **Fiume Centa** come nuovo corridoio verde centrale. Il territorio di Albenga presenta, dunque, uno straordinario campionario di beni ambientali che hanno reso possibile la sua espansione economica oltre la relatività geografica della Liguria, sviluppando le risorse ambientali e paesistiche ed esplorando nuove definizioni *ludico-conviviali*.

– **PABLL-BCN+**: il nuovo Parco Agrario del Llobregat, un parco di parchi²²

Il Parco Agrario del Llobregat presenta invece un altro aspetto legato alle relazioni multidimensionali, ed in particolare morfogeniche ed ambientali, fra la città ed il territorio agro urbano di Barcellona che, secondo forme e modalità varie, condiziona la forma urbana.

Il parco agricolo Baix Lobregat (PABLL_BCN +) forma parte di una rete di parchi naturali e semi-naturali della zona metropolitana di Barcellona che disegna una catena di aree verdi protette, collegate tra loro di cornice urbana -centro tradizionale e nel cuore della nuova agglomerazione multi-urbana e organizzate in sequenze parallele al mare.

La politica agricola comunitaria, che a portato alla realizzazione dell'ente Parco Agricolo, si è fortemente orientata verso la ricerca di un equilibrio fra produzioni agricole e conservazione degli aspetti ambientali e culturali del paesaggio rurale. L'indirizzo attualmente prevalente è quello di un modello di agricoltura multifunzionale, in grado di fornire non solo beni (alimentari e non), ma anche servizi, fra cui, appunto il paesaggio (turismo, ricerca tecnologica, svago, ecc.).

In effetti, la perdita di forza economica dell'agricoltura nei confronti di altre fonti produttive, favorisce la pressione espansiva urbana ed edilizia dei comuni circostanti, in combinazione con quella dell'industria e delle grandi infrastrutture che lo circondano, invadendolo o ricucendolo. Preservare il Parco del Llobregat come spazio prioritariamente agricolo invita a rafforzare la iniziale definizione primaria del paesaggio, completandola e combinandola con nuove strategie, usi, pratiche e attività (tradizionali o innovative) che, senza danneggiare il suo carattere, permettano arricchire e proiettare la sua dimensione economica, sociale e culturale.

– **AGROMA, ROMA 2025**. La ricerca AGROMA (Agro-Roma), ancora in fase iniziale, s'inserisce nel progetto di ricerca internazionale, e inter-ateneo, ROMA 20-25, e vuole esplorare l'insieme di spazi vincolati all'antico Agro Romano e la sua integrazione olistica come possibile matrice eco-produttiva della Roma Metropolitana.

Sono, questi, casi di studio chiamati a riconoscere l'attuale contesto dei nuovi scenari *iper-agricoli* e le loro diverse ripercussioni strategiche (urbane, culturali, economiche, sociali, paesaggistiche), dal punto di vista dell'alto valore territoriale e ambientale connessi alle dinamiche *urbano-turistico-produttive* oggi in corso.

Le diverse letture sviluppate si orientano verso lavori di analisi urbana e territoriale (informazioni strutturali di morfologia e relazioni di scala, studi di potenziali connettivi e di sviluppo urbano-paesaggistico, strategie intenzionali e linee guide di programmazione, analisi SWOT, ecc.).

²² Lavoro di ricerca *PABLL-BCN+*: il nuovo Parco Agrario del Llobregat, un parco di parchi (Actar Arquitectura/ Gic-Lab, Barcellona 2014, in corso)

Questa volontà di combinare analisi ICT e progetto si affronta attraverso processi di mappatura intenzionale (*datascares*, *datascans*) e di *diagrammatizzazione strategica* (*diagrammaticities* o *diagram-cities*), associati a un approccio intenzionale a quelle condizioni strutturanti inerenti ai tessuti urbani affrontati: le mappe iniziali, cartografie di dati e d'informazioni tematiche (*planimetrie*) sono formulati, a loro volta, come *schemi* (strutture), *diagrammi* (criteri) e *ideogrammi* (concetti e strategie), acquisendo una progressista "intenzionalità", cioè, una qualità selettiva di riconoscimento e una qualità sintetica di rappresentazione, combinando "riconoscimento + diagnosi + strategia + abbordaggio operativo"²³.

IV–Verso una nuova ripresentazione: **DATASCANS & DIAGRAMMATICITIES**

La nuova condizione dinamica e *informazionale* della città non si può costruire già, unicamente, in base a criteri formali più o meno sostanziali, ma si deve potere definire e ridefinire dinamicamente, in maniera relazionale, dalla combinazione interattiva fra i diversi – e simultanei – livelli di informazione (topografica, biologica, economica, culturale, ambientale, socio-politica, ecc.) che la caratterizzerebbero e le reti (infra)strutturali di scambio (di trasporto, di energia, di diffusione, di comunicazione, di movimenti demografici o finanziari, ecc.) che la articolerebbero, materializzando le fluttuazioni proprie di un sistema complesso e plurale, costantemente influenzato da situazioni e sollecitazioni differenti, discontinue e non fisse, interrelate e trasformate costantemente e la cui forza consisterebbe, esattamente, in tale capacità di rinnovamento e modernizzazione, di costruzione e riciclaggio²⁴.

Oggi, si fanno più che mai necessari i meccanismi prospettivi basati sull'anticipazione: sistemi di analisi e progettazione, aperti e polivalenti, adattabili alle stesse condizioni di una nuova forma urbana, fluttuante e globale, che supera i limiti delle metropoli tradizionali, inglobando, al suo interno, spazi eterogenei, ambiti di attività e funzionalità *dis-densi*, non necessariamente contigui o continui.

L'avvicinamento a questo nuovo tipo di spazialità (e/o territorialità) multipla – e dei movimenti ed evoluzioni che la definirebbero e/o delinerebbero – richiede dunque, per un suo efficace riconoscimento, l'elaborazione di *scenari* "n-dimensionali" di registro e proiezione, così come la definizione di possibili *strategie* ad essi associate. *Strategie* "n-differenziali" intese come criteri di azione – "orizzonti collettivi di consenso" o virtuali "regole di gioco" direzionate –fondamentalmente per assicurare un orientamento qualitativo del(i), proprio(i) sistema(i) globale(i)²⁵

Il mondo digitale e le tecnologie dell'informazione (Internet of Things, Smart-cities & Smart-citizens, ecc.) hanno ampliato esponenzialmente tale potenziale di scambio tra situazioni e sollecitazioni, ma anche la propria capacità di parametrizzare e (ri)progettare, programmare, e riprogrammare, processare e riprocessare (sotto forma di logaritmi precisi, registrabili, ricercabili e rieditabili in formati, traiettorie e contesti multipli e variabili).

Scenari *informazionali* (*tendenziali*) ma anche strategie relazionali (intenzionali) della città e/nel territorio. *Scenari* (combinatori) e *strategie* (veicolari) capaci di selezionare i dati rilevanti di una realtà multipla, elaborandoli, registrandoli, sintetizzandoli e attivandoli intenzionalmente, al fine di esprimere al meglio i loro livelli di informazione e la loro capacità

²³ Vedi GAUSA, Manuel. "Diagrammaticities-GOA Diagram City", in AUM01, *Atlante Urbano Mediterraneo 01*, ed. List-Lab. Trento, 2014, op.cit.

²⁴ Vedi GAUSA, Manuel, "City Sense. Territorialising information", in CAPELLI, Lucas, *City Sense. Shaping our environment with real-time data*, Ed. Actar-IAAC, Barcellona 2013, pag. 6.

²⁵ Vedi GAUSA, Manuel, "City Sense. Territorialising information", op. cit.

di coniugare ed esprimere essi stessi in “proiezioni operative”, reali o potenzialmente qualitative.

Questa necessità di favorire proiezioni strategiche per le future evoluzioni urbane, basate su tecniche combinate di “presentazione” e “rappresentazione” (di codificazione di dati, potenzialmente significativi, e di decodificazione di letture, potenzialmente strutturanti) potrebbe essere favorita dalle nuove tecniche cartografiche (*data-scapes*, *data-scans*) e da ciò che abbiamo chiamato processi di *diagrammatizzazione* intenzionale (*diagrammaticities*), associati a vettorizzazioni intenzionali di quelle condizioni strutturanti, inerenti le stesse matrici urbane affrontate (*diagram-cities*).

In questi processi diagrammatici, le mappe di dati, di analisi e interpretazione, acquisiscono, in effetti, progressiva “intenzionalità”, cioè una qualità selettiva di riconoscimento e una qualità sintetica di rappresentazione dove unire: “riconoscimento + diagnosi + strategia + progetto”

Il passaggio dalla planimetria (cartografia tematica, selettiva) allo schema (modello strutturale), dallo schema al diagramma (criterio organizzativo), dal diagramma all'ideogramma (concetto strategico orientativo e/o generativo), dall'ideogramma al logogramma (messaggio espressivo, comunicativo), e il suo rilancio “rimasterizzato” verso una possibile proiezione integrale ed espressiva, di insiemi combinati (masterizzazioni sintetiche) permette esprimere potenziali territoriali e/in scenari integrati in cui ogni strato – o proiezione intenzionale nel sistema – si combina con altri al fine di creare un complesso globale interconnesso e flessibile al contempo, estremizzando la stessa capacità di concertare future evoluzioni in sé: la sua definizione dà luogo a strutture intrecciate, complesse e “rumorose” (nella sua condizione di resa simultanea) ma mantiene, tuttavia, la forza dei modelli e degli schemi (*patterns*) strutturali e organizzativi in essa impliciti, immanenti e riconoscibili al tempo stesso e che può combinarsi con visioni/simulazioni (*scenari programmati*) ad essi associati, in una progressiva tecnica di astrazione e sintesi interpretativa ed espressiva, al contempo.

Planimetrie, schemi, diagrammi, ideogrammi, logogrammi e (*ri*)masterizzazioni o visioni/simulazioni evidenziano, comunque, un gioco di trasmissioni successive, *mobilizzatrici* e sintetizzatrici, applicabili a tutte le scale e capaci di esplorare – esattamente, attraverso, questa dinamica di “salti di scala” – una trasversalità generata tra il locale e il globale²⁶.

Sarebbero queste proiezioni, in qualche caso, a “interrogare la città e il territorio”, proponendo (registrando, esprimendo, visualizzando) *domande (latenze)* – esplicite o implicite – associate a dati e informazioni evolutive (processi) e a sistemi in sviluppo (fenomeni) che però, in loro stessi, solleciterebbero, spesso, possibili *risposte (criteri)* associate a quelle risorse ed elementi attivi latenti in il territorio (potenziali) cui dare impulso e orientamento, e, dunque a possibili orizzonti urbani (obiettivi).

Letture interpretative – intenzionali – condensate in visioni sintetiche, chiamate ad esprimere nuovi quadri relazionali per la città: locali e globali, globali e locali, al tempo stesso²⁷.

²⁶Vedi GAUSA, Manuel: *Open. Espacio-Tiempo-Información*, op.cit. Vedi anche: GAUSA, Manuel, "Diagram as a Battle Map" in A.A.V.V.: *Program Diagrams*, ed Damdi Publishers, Seoul, 2011, pagg. 13-17 e GAUSA, Manuel, "The diagram as a map of battle and negotiation" in SEONWOOK, Kim, *Architectural and Program Diagrams (Construction and Design Manual)*, Ed. DOM Publishers, Berlino 2012, pagg. 216-247.

²⁷ Vedi KRAUSSE, Jazchim, "Information at a glance: on the history of the diagram" in «OASE» n. 48/1998, pag. 3.

Si riconoscerebbe così, nelle linee di cui sopra, un altro gioco di transiti, fatto di trasferimenti tra “territorio, città, luogo e progetto”: che si muove a partire dall’esplorazione di nuovi tipi di mappi espressivi ed evolutivi chiamati a coniugare informazioni e condizioni, programmazioni e formulazioni, in nuove mappe (e/o configurazioni) di analisi e sintesi al contempo. Le precedenti considerazioni possono apparire decisamente astratte, connesse unicamente con l’universo geografico o strategico (tecnologico e digitale) del processo dei dati e della sua strumentalizzazione espressiva. Esse, tuttavia, contengono una forte componente sensibile: quella di una possibile *volontà di proiezione e di organizzazione dei nostri spazi abitativi, in compromesso con il collettivo*, che allude alla capacità di elaborare, in maniera progettuale, l’universo dell’informazione e di trasformarlo, territorializzarlo e proiettarlo, sensibilmente e qualitativamente in/verso ambienti dinamici, più immaginativi e qualitativi, di vita e di relazione.



Fig.1 Barcellona, PABLL. Parco Agrario del Baix Llobregat. Fonte: Archivio / MF.



Fig.2 Barcellona, ricostituzione della griglia agraria ex-muri. Fonte: CCCB.



Fig.3 Pixels agrari a Estati Uniti. Fonte: Sommariva E.: Urban Agriculture, Strategies for city resilience, tesi di dottorato UNIGE-2012²⁸

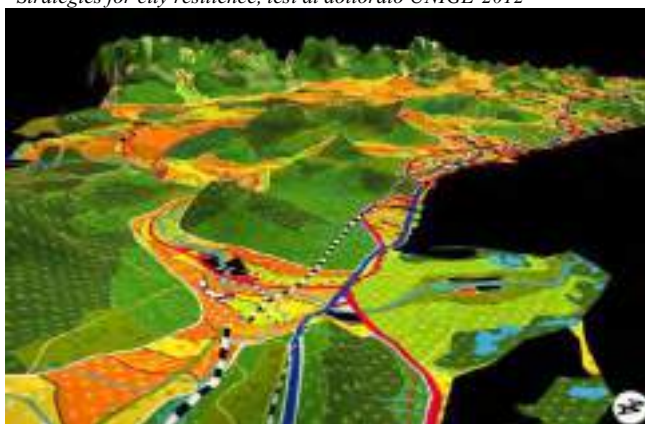
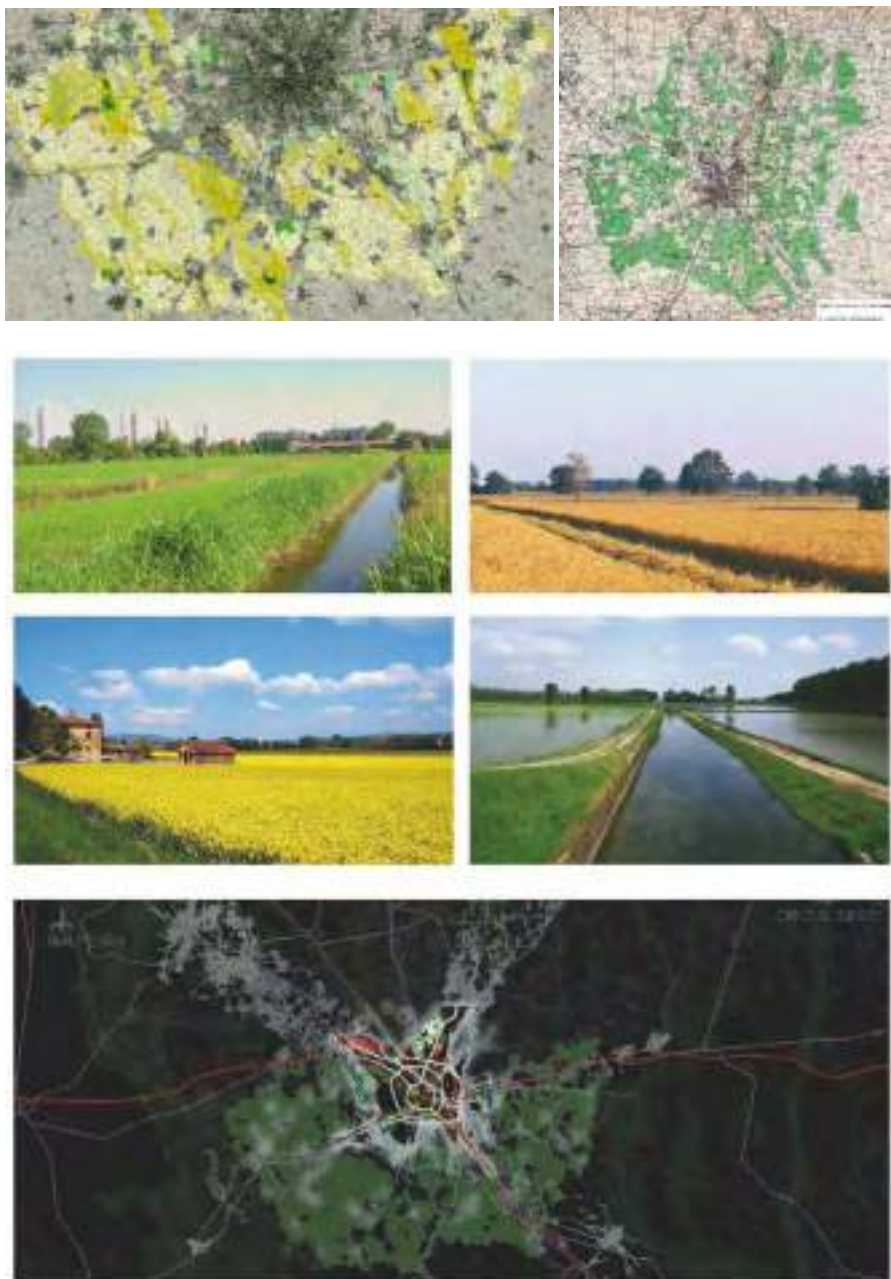


Fig.4 BCN.CAT, Catalunya Land Grid. Barcelona/Catalunya, un modello integrato di sviluppo urbanoterritoriale (Hicat-Actar Arquitectura, 2003

²⁸ "The relationship with the territory must be taken back as reference scenario for the urban design; satellite image of farming in Minnesota.



Figg. 5/6/7 Parco Agricolo Sud Milano, 47.000 ha, 61 comune, 2005.

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA



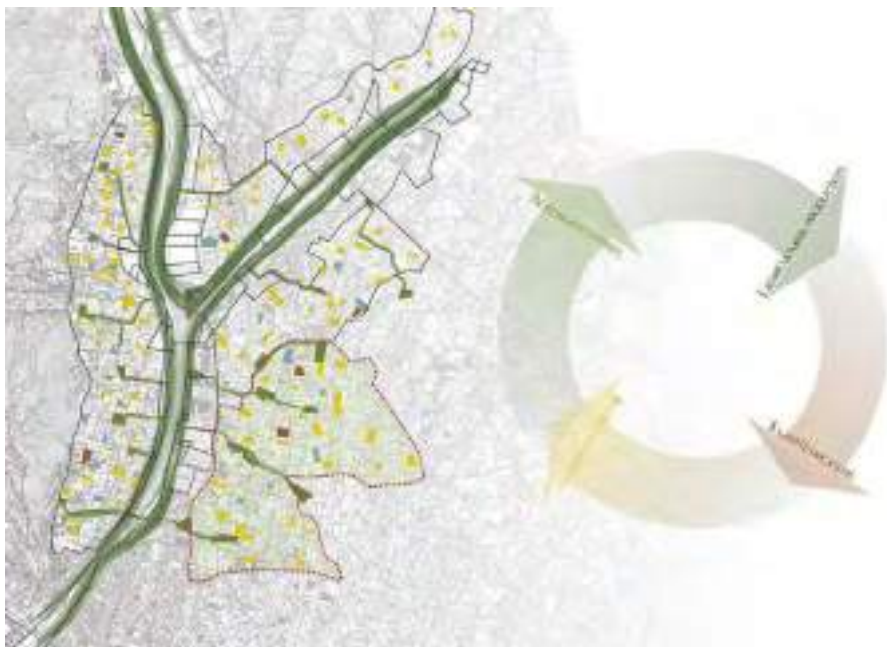
Fig.8 Yves LYON- Jérôme VILLEMARD, Le Triangle Vert, Essonne-Île de France, 2009



Fig. 9/10Joerg Schroeder, Agropolis, München, 2009.



Fig.11 Albenga, Foto Aerea. Fonte: Archivio; Albenga, under the glass?. Giorgia TUCCI: Albenga, Glass City, (Ricci-Gausa, Gic-Lab, 2014-15).



Figg.12/13 Giorgia TUCCI: Albenga, Glass City, una strategia paesaggistica e sostenibile a cicli integrati (Gic-Lab, 2014-15).



Fig.14 Parco Agrario del Baix Llobregat: Vista Aerea (archivio)

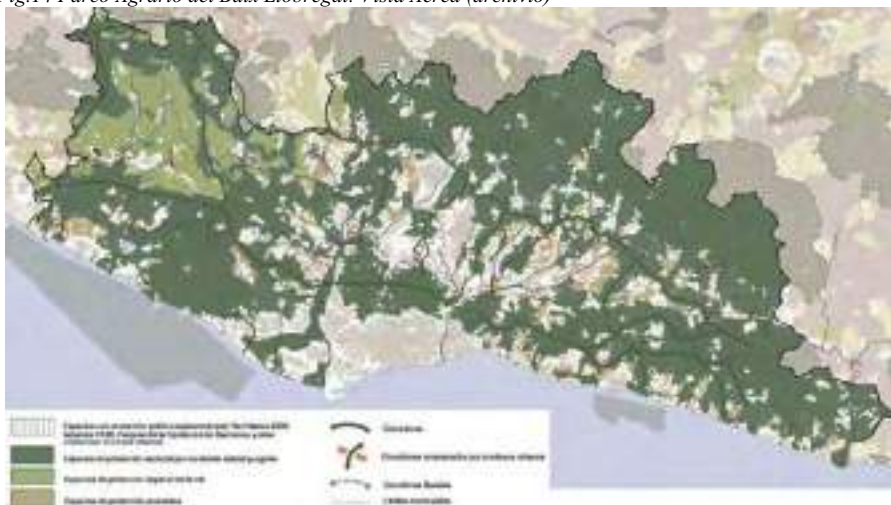


Fig.15 Parco Agrario del Baix Llobregat: mappa degli spazi aperti dell'Area Metropolitana de Barcellona (Fonte. GEN-CAT)



Figg.16/17 PABLL-BCN+ , Parco Agrario del Baix Llobregat: un parco di parchi (Actar Arquitectura Gic-Lab, 2014). Mappe di relazioni territoriali.



Fig 18/19 PABLL-BCN+ , Parco Agrario del Baix Llobregat: un parco di parchi (Actar Arquitectura-Gic-Lab, 2014). Schemi strutturali.



Fig.20/21 PABLL-BCN+ , Parco Agrario del Baix Llobregat: un parco di parchi (Actar Arquitectura-Gic-Lab, 2014). Diagrammi prospettivi di strategie strutturanti.



Fig.22/23 PABLL-BCN+ , Parco Agrario del Baix Llobregat: un parco di parchi (Actar Arquitectura-Gic-Lab, 2014). Visioni intenzionali.

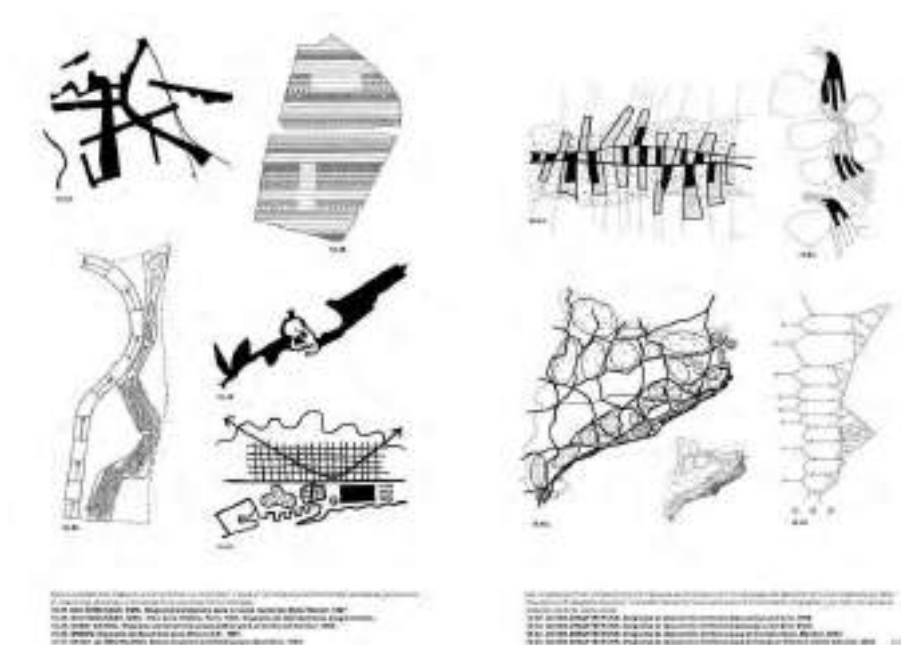


Fig.24 *Diagrammaticities, Diagrammi e Ideogrammi territoriali*. In Manuel GAUSA, *Open-Space-Time-Information*, ed Actar, Barcelona 2010

Bibliografia

- M.Gausa, M. Ricci, *AUM 01, Atlante Urbano Mediterraneo*, ed- List, Trento 2014.
M. Ricci, *Nuovi Paradigmi*, Ed. List Laboratorio Editoriale Internazionale, Trento 2012.
M. Gausa, V. Gualart, W.Muller, R.Prat, *HiperCatalunya, Territoris de Recerca*, Ed. Generalitat de Catalunya, GENCAT, Barcellona 2003.
M. Gausa, "Multi-Barcelona, Hiper-Catalunya. Estrategias para una nueva Geo-Urbanidad", Ed. List, Roma-Trento 2009, pagg. 1- 280
NEL.LO, Oriol: *Ciutat de ciutats, reflexió sobre el procés d'urbanització a Catalunya*, Ed. Ampuries, Barcellona 2001.
F. Muñoz, *Urbanización*, Ed. GG, Barcellona 2008.
P. Ventosa, Ignasi: *Polítiques econòmiques locals per avançar cap a formes més sostenibles d'habitatge i d'ocupació*, in A.A.V.V., *Cap a un Habitatge Sostenible*, CADS, Consell Assessor per el Desenvolupament Sostenible, Generalitat de Catalunya, Barcellona 2011.
D. Buonano, *Ruralurbanism, Paesaggi produttivi*, dottorato in progettazione urbana, Università degli Studi di Napoli "Federico II".
J., Krausse, "Information at a glance: on the history of the diagram" in «OASE» n. 48/1998.

Il disegno dell'agricoltura nel paesaggio

Sara Eriche

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Molteplici definizioni di paesaggio sono associate a diverse scuole di pensiero, ciascuna delle quali si sforza di definirlo in maniera molto precisa.

Lucio Gambi definisce il paesaggio come: *"L'insieme della realtà visibile che riveste o compone uno spazio più o meno grande, intorno a noi: cioè una realtà materiale che si sostanzia in forme, in fattezze visibili, rivestite di colori, e non di rado si esprime anche in suoni e odori."*

Dove viviamo, fu spazio della natura, con le sue continuità e i suoi sconvolgimenti, fino a quando l'uomo prese a imprimervi i propri segni, trasformandolo profondamente a propria somiglianza.

La modificazione dello spazio naturale per opera dell'uomo è stata sempre più intensa nel tempo e cresce ancora, seguendo l'inarrestabile aumento della popolazione, un processo sempre più preoccupante per le risorse che consuma, a cominciare dal più elementare: l'alimentazione.



Fig.1 Vincent Van Gogh, Il raccolto nella piana della Crau, 1888, Amsterdam, Van Gogh Museum.

I Paesaggi Agrari

I paesaggi agrari costituiscono un elemento fondamentale dell'immaginario paesaggistico, possiedono importanti valori produttivi, estetici e ambientali la cui conservazione è importante sia sotto il profilo della gestione del territorio sia sotto quello della qualità di vita delle persone.

Questi ultimi sono ora sottoposti a intensi e rapidi processi di trasformazione; va via via scomparendo l'immagine dello spazio rurale contrapposto allo spazio urbano e compare una mescolanza di spazi aperti e spazi costruiti con un'immagine dubbia, indefinita e banale che i cittadini non sentono come propria.

In questo sfondo di perdita di chiarezza del paesaggio agrario tradizionale, sembra pertinente trattare una problematica comune: l'aumento di edificazioni a carattere agrario, specialmente a carattere produttivo ma anche con funzione residenziale.

La risistemazione delle edificazioni agrarie, deve consentire di evitare il degrado dei valori del paesaggio, salvaguardare un patrimonio architettonico considerevole e conservare l'identità storico culturale dei territori.

Si tratta di contribuire, in definitiva, a indirizzare l'evoluzione dei paesaggi agrari verso paesaggi dalle nuove caratteristiche che mantengano però dei valori e una qualità globale.

Per garantire un'adeguata evoluzione dei paesaggi, è condizione necessaria un'impostazione progettuale attenta alle caratteristiche specifiche del luogo e ai valori del paesaggio.

La scelta dell'area è il principale fattore da prendere in considerazione per un corretto inserimento nel paesaggio, poiché una localizzazione adeguata consente di prevenire molteplici effetti. Una buona conoscenza del luogo comporta l'identificazione dei tratti caratteristici, i valori del paesaggio circostante e l'identificazione delle unità paesaggistiche della zona. Questo consente di impostare scelte progettuali che soddisfino le esigenze funzionali e che, mediante la considerazione di fattori quali la topografia, la visibilità e i modelli di localizzazione locali, garantiscano che l'edificazione stabilisca una relazione armoniosa con il paesaggio.

Una visione integrata delle caratteristiche del luogo permette di determinare gli elementi dominanti e i valori paesaggistici rilevanti riguardo al progetto, è condizione necessaria un'impostazione progettuale attenta alle caratteristiche specifiche del luogo e ai valori del paesaggio.

La scelta dell'area è il principale fattore da prendere in considerazione per un corretto inserimento nel paesaggio, poiché una localizzazione adeguata consente di prevenire molteplici effetti. Una buona conoscenza del luogo comporta l'identificazione dei tratti caratteristici, i valori del paesaggio circostante e l'identificazione delle unità paesaggistiche della zona. Questo consente di impostare scelte progettuali che soddisfino le esigenze funzionali e che, mediante la considerazione di fattori quali la topografia, la visibilità e i modelli di localizzazione locali, garantiscano che l'edificazione stabilisca una relazione armoniosa con il paesaggio.

Una visione integrata delle caratteristiche del luogo permette di determinare gli elementi dominanti e i valori paesaggistici rilevanti riguardo al progetto.

I progetti vanno impostati da un'analisi attenta del paesaggio del luogo, di conseguenza lo studio iniziale deve considerare gli elementi fisici che compongono il paesaggio (rilievi, vegetazione), gli aspetti identificativi (tipologie architettoniche, modelli urbanistici) come pure l'analisi degli aspetti percettivi (linee di forza, cromatismo, scala, proporzione).

Una particolare attenzione deve essere rivolta all'analisi dei fattori visivi per ottenere l'integrazione del progetto analizzato a varie scale. Per la scelta dell'ubicazione si deve tenere conto dell'estensione e della forma del bacino visivo, dell'esistenza di zone d'ombra

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA

derivanti da edifici o masse vegetali, della distanza e della posizione relativa dei principali punti di osservazione o della vicinanza di percorsi frequentati, tutti fattori fondamentali per determinare l'impatto visivo dell'intervento.

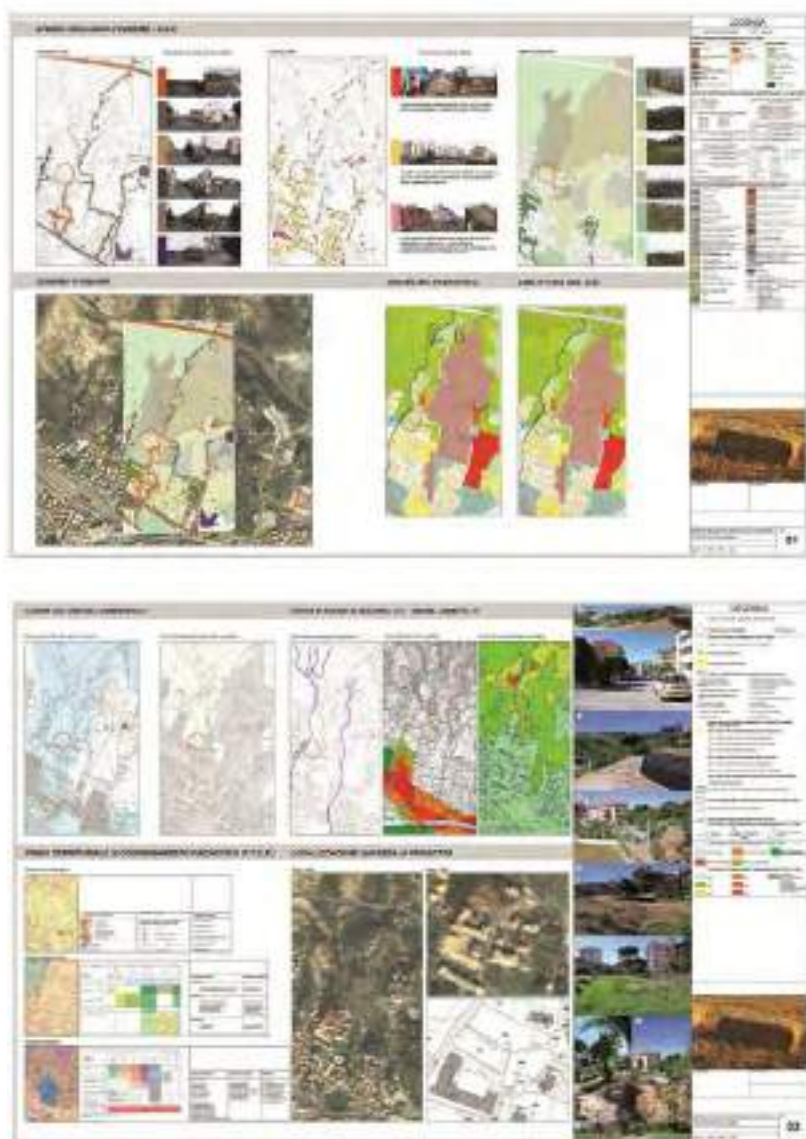


Fig.2 Studio Organico d'Insieme di un'area agricola sita in Sestri Levante (Liguria)

Prima di costruire edifici nuovi devono essere state studiate le possibilità di riabilitare edificazioni antiche o arretrate per adeguarle ai requisiti attuali ed evitare la costruzione di nuovi volumi. L'obiettivo è ottenere un disegno funzionale e moderno adattato alle caratteristiche del territorio, che contribuisca all'evoluzione e al miglioramento del paesaggio.



Fig. 3/4 - Possibilità di riqualificazione edificio esistente - Marsciano (Umbria)- Mariano Sartore, 2007; Manufatto realizzato in terra e paglia - Sestri Levante (Liguria)

I principali fattori che contribuiscono all'integrazione nel paesaggio dei progetti di edificazioni agrarie sono: la composizione dell'insieme, per evitare insediamenti disordinati o senza relazione con l'ambiente circostante, il sistema costruttivo dell'edificio che consente d'incidere nella qualità compositiva ed estetica della costruzione e il trattamento cromatico, che costituisce un potente strumento d'integrazione mediante una corretta scelta dei materiali, strutture e colori.

La vegetazione è l'elemento principale nella configurazione dei paesaggi agrari. Ogni paesaggio è caratterizzato da una disposizione particolare della vegetazione a causa sia di fattori geografici sia di fattori legati alla cultura locale.

L'uso di vegetazione è un mezzo di armonizzazione poiché può garantire una migliore relazione tra lo spazio costruito e l'ambiente e contribuire alla creazione di paesaggi gestiti e di qualità.

Il disegno delle nuove piantagioni deve fondarsi sulla conoscenza delle formazioni vegetali proprie dell'ambiente circostante e deve utilizzare preferibilmente un vocabolario di specie e modelli di piantagione non discordanti. D'altra parte, pianificare il disegno appoggiandosi sugli elementi vegetali esistenti, siano esse masse arboree, strutture lineari o elementi puntuali consente una miglior integrazione dell'edificazione nel paesaggio e vantaggi collaterali (ventilazione, insolazione).

Le possibilità offerte dall'uso complementare di alberi, arbusti, rampicanti o edere in formazioni con struttura, carattere e funzione diversi sono molteplici e incidono nella creazione di ambienti attrattivi.

Tanto le formazioni vegetali nuove, quanto quelle già esistenti possono apportare importanti benefici ambientali come il controllo dell'erosione, il regolamento idrico, l'aumento della biodiversità o l'incremento dell'accessibilità ecologica.

L'agricoltura, è in grado di determinare l'aspetto visivo di una zona e quindi di incidere in maniera decisa sulle sue bellezze naturali, in cui l'attività agricola è l'attività antropica predominante, e quindi la maggiore responsabile della modificazione del paesaggio.

Essa rappresenta l'attività produttiva per eccellenza più diffusa sul territorio ed è, quindi, quella che disegna in modo decisivo il paesaggio; per questo motivo l'attività agricola, con il

suo ruolo sempre più multifunzionale, costituisce l'elemento protagonista per la tutela ambientale e la valorizzazione della tipicità e della qualità.



Fig.5 L'ubicazione degli edifici agrari accanto a masse vegetali esistenti o il loro collegamento mediante nuove piantagioni permette d'inserirle nella struttura paesaggistica esistente - Requena (Comunitat Valenciana)- Francisco Galiana, 2007

Il paesaggio agricolo va protetto e valorizzato e può divenire fattore competitivo tra i territori rurali, un elemento strategico, che va fatto oggetto di tutela, pianificazione e gestione attenta. Grazie alla sottoscrizione della Convenzione Europea del Paesaggio, l'attenzione nei confronti di questo bene ambientale ha trovato un certo rilievo nella ricerca economico-agraria nazionale degli ultimi anni. Inoltre nel 2005 si è avuta la pubblicazione del Codice dei beni culturali del paesaggio, nel quale i contenuti stanno oramai a dimostrazione dell'accresciuta importanza e interesse al tema.

Tali documenti sono orientati verso una più precisa definizione del concetto di paesaggio che ha sempre presentato una pluralità di significati e definizioni a seconda dalla disciplina scientifica e o dal quadro nel quale se ne fa riferimento.

La Convenzione Europea del Paesaggio, nei primi due articoli definisce chiaramente che il termine *“Paesaggio designa una determinata parte di territorio, così com'è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”* e che la politica del paesaggio dovrà consentire di adottare *“misure specifiche finalizzate a salvaguardare gestire e pianificare il paesaggio”* al fine di soddisfare le *“aspirazioni delle popolazioni per quanto riguarda le caratteristiche paesaggistiche del loro ambiente di vita”* tenendo in considerazione *“sia i paesaggi che possono essere considerati eccezionali, che i paesaggi della vita quotidiana e i paesaggi degradati”*.

Questo significa che il ruolo del paesaggio e la sua percezione sono mutati nel tempo: oggi non è più soltanto un aspetto “estetico - culturale”, inteso come fenomeno isolato dal contesto socio-economico, ma si configura come momento essenziale nella definizione del modello di sviluppo. In questo senso sembra evidente come il paesaggio rappresenta una delle migliori sintesi interpretative di un nuovo concetto di sviluppo agricolo che valorizzando l'identità culturale del territorio possa anche interpretarla come elemento di sviluppo.

Solo negli ultimissimi anni si sta comprendendo ed affermando il valore che assume a livello collettivo il bene "territorio".

L'interesse privato è da sempre troppo spesso, considerato più importante di quello collettivo o pubblico. La pubblica amministrazione e in genere le forze politiche hanno assecondato questa impostazione cercando di soddisfare, o almeno non penalizzare, l'insieme delle pressioni individuali, piuttosto che l'interesse collettivo, permettendo così la sovrapposizione di interventi sul territorio non programmati e, dunque, del tutto disorganici, che hanno provocato pesanti riflessi negativi proprio all'agricoltura e al paesaggio rurale. Si pone l'esigenza di tutelare il paesaggio valorizzando il ruolo dell'agricoltura come fattore essenziale per arrestare l'avanzata del cemento e frenare l'abbandono delle campagne.

L'agricoltura è, ed è da sempre, creatrice e protettrice del paesaggio, si dovrebbe sfruttare quest'occasione per creare un'agricoltura sostenibile, che offra molto e che sia in grado di mantenere le maggiori spese effettuate grazie agli incentivi e alle agevolazioni che deve ricevere obbligatoriamente per il servizio reso.

In tal modo si avrebbero riflessi positivi sia sull'intera collettività, grazie alla salvaguardia del paesaggio, sia per il settore agricolo, grazie al sostentamento dei redditi. Inoltre paesaggio e produzione agricola si integrano soprattutto in chiave di immagine del territorio beneficiando l'uno dell'altro e promuovendosi a vicenda, creando un positivo effetto per entrambi.

Bibliografia

- Assunto R., *"Il Paesaggio e l'Estetica"*, Giannini, Napoli, 2005.
- Biblioteca De Catalunya, *"Per una corretta gestione del paesaggio: linee guida"*, Entitat Autònoma del Diari Oficial i Publicacions, Barcellona 2007
- Bloch M., *"I caratteri originali della storia rurale francese"*, Einaudi, Torino 1973.
- Clement G., *"Manifesto del terzo paesaggio"*, Quodlibet, Milano, 2005.
- Clementi A., *"Le forme del territorio italiano"*, Laterza, Roma, 1996.
- Clementi A., *"Interpretazioni di paesaggio"*, Roma, Meltemi, 2002.
- Corboz A., *"Il territorio come palinsesto"*, in Casabella, 1985, n.516.
- De Vecchi C., *"La rappresentazione del paesaggio"*, Cuem, Milano, 2000.
- Deléage J.P., *"Storia dell'ecologia. Una scienza dell'uomo e della natura"*, CUEN, Napoli, 1991.
- Donadieu P., *"Campagne urbane. Una nuova proposta di paesaggio della città"*, Donzelli, Roma, 2006.
- Franceschetti G., *"Governare il territorio problemi e metodi delle analisi di interazione urbano-rurale"*, F. Angeli, Milano, 1990.
- Gambi L., *"La costruzione dei piani paesistici"*, Urbanistica, n. 85, 1996
- Gambino R., *"Conservare Innovare. Paesaggio, ambiente, territorio"*, UTET, Torino, 1997.
- Lanzani A., *"I paesaggi italiani"*, Meltemi, Roma, 2003
- Magnaghi A., *"Il territorio bene comune"*, Firenze university press, Firenze, 2012.
- Romani V., *"Il Paesaggio. Teoria e pianificazione"*, Angeli, Milano, 1994
- Secchi B., *"Un progetto per l'urbanistica"*, Einaudi, Torino, 1989.
- Tempesta T., *"Paesaggio rurale e agrotecnologie innovative una ricerca nella pianura tra Tagliamento e Isonzo"*, F. Angeli, Milano, 1997
- Turri E., *"Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato"*, Marsilio, Venezia, 2003.
- Turri E., *"Il paesaggio e il silenzio"*, Marsilio, Venezia, 2004.
- Turri E., *"Semiologia del paesaggio italiano"*, Longanesi & C., 1979.
- Vigano' P., *"I territori dell'urbanistica il progetto come produttore di conoscenza"*, Electa, Napoli, 2001.

Le emergenze architettoniche: recupero, riqualificazione, progetto.

Adriano Magliocco

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Una architettura emerge rispetto a un contesto se lo sopravanza: in una accezione morfologico-dimensionale, in una accezione percettiva (che non necessariamente coincide con la prima) o come opera significativa (in relazione ad un sistema di valori comunemente riconosciuto e condiviso).

Se il paesaggio è “(...) una determinata parte di territorio, così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”¹, anche l'emergere di una architettura sarà una questione di percezione. “La percezione dell'architettura inoltre – anche laddove si muova da enfattizzazioni di modalità e ambiti prettamente sensoriali (e dunque validandone coerenze sinestetiche) non appare disgiungibile da componenti legate agli usi dei manufatti e così collocandola peraltro in una posizione particolare fra quegli stessi assunti con cui – soprattutto storicamente – si sono delineati peculiarità e modi di fruizione delle opere artistiche.”²

Se l'emergenza morfologico-dimensionale non è strettamente legata all'elaborazione che la mente fa dei dati ricevuti dall'apparato sensoriale – poiché è un'emergenza “misurabile” - l'emergere in senso culturale sarebbe soggettivo (poiché la cultura è bagaglio esperienziale del singolo e del gruppo sociale a cui appartiene³) se non intervenisse la mediazione della delega di chi ha come ruolo la valutazione del valore di un bene.

Tale processo di delega-valutazione è esplicitato, in Italia, dal Codice dei beni culturali e dell'ambiente⁴. Nella parte II – Beni culturali – si definisce⁵ “1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico. (...) ”

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'Articolo 13: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1; (...); d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze

¹ art.1, lettera a. della Convenzione europea del Paesaggio, adottata dal Comitato dei Ministri della Cultura e dell'Ambiente del Consiglio d'Europa nel 2000 a Firenze.

² G. Giallocosta (2014) p.16. Giallocosta fa riferimento alle posizioni di Merleau-Ponty (1945) sull'approccio sinestetico alla percezione e di Benjamin sull'opera d'arte (1936).

³ Secondo il pensiero della sociologia a partire da Émile Durkheim.

⁴ Decreto legislativo 22.01.2004 n° 42 e ss.mm.

⁵ Si riportano solo i punti inerenti le opere “immobili” inerenti l'oggetto della presente trattazione

dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose (...).". Inoltre, al comma 4. "Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a): a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; (...); f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico; g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico; (...); l) le architetture rurali aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale."

Ai precedenti elenchi si aggiungono anche gli immobili e le aree sottoposti a tutela dai piani paesaggistici previsti dagli articoli 143 e 156⁶.

Le emergenze architettoniche, quindi, sono molte e diverse tra loro.

Dovendo parlare di progetto, cioè di intervento sulle emergenze architettoniche, si tralascerà, in questa sede, di trattare di quelle emergenze a valore monumentale – che cioè presentano più elementi di valore contemporaneamente – che possono subire unicamente, secondo il pensiero prevalente, interventi di tipo conservativo. Nelle righe che seguono ci si limiterà a parlare di due approcci progettuali connessi con due questioni "calde" della contemporaneità: la necessità di trovare strategie per la conservazione dei nuclei storici semi abbandonati e l'opportunità di individuare strategie di riqualificazione energetica anche per gli edifici "antichi"⁷.

La riqualificazione dei Borghi antichi

Una emergenza architettonica che si pone come di estremo interesse sia dal punto di vista storico-testimoniale che come elemento morfologicamente emergente del paesaggio (pertanto determinante dal punto di vista percettivo "multi scalare"), è quella dei Borghi antichi.

Il Borgo era una estensione di una città fuori delle antiche mura, come luogo fortificato, ma poteva avere anche una sua indipendenza giuridica. In Italia era generalmente un villaggio autonomo, posto in posizione tale da essere facilmente difendibile, costituito da un gruppo di abitazioni abitate dal popolo, distinto quindi da altre modalità insediative come il *castrum* o *castellum*⁸.

La preservazione dei Borghi in Italia ha visto diverse operazioni, più o meno tutelative del loro valore testimoniale e comunque in grado di mantenere una consona presenza sul territorio come elementi caratterizzanti il nostro paesaggio. Nell'estremo sforzo di mantenere un numero di abitanti sufficiente a garantire la conservazione, si è a volte indulto ad operazioni di manutenzione che via via ne hanno modificato alcune qualità forse percepibili solo ad una parte dei potenziali percettori. Si tratta di modifiche di dettaglio – per cui individuabili ad una visione ravvicinata – ma che cambiano "il gusto" del luogo: tipo di intonaco, proporzioni delle bucatore, rapporti dimensionali tra pieni e vuoti, ecc. (con interventi a volte irreversibili). Tali modifiche – che se limitate al singolo organismo architettonico possono apparire come peccati veniali – portano con sé un rischio maggiore: quello di trasfigurare i "tipi" locali e, nel tempo, trasferire una realtà modificata di patrimonio storico.

⁶ Il Piano Territoriale di Coordinamento Paesistico (P.T.C.P.) regionale è uno strumento – previsto dalla Legge n. 431 del 1985, recepito con specifiche leggi regionali anche in funzione del D.Lgs 42/2004 – preposto a governare sotto il profilo paesistico le trasformazioni del territorio. Il Piano viene redatto sulla base di un complesso di studi propedeutici e di analisi che consentono di leggere e interpretare il territorio a livello di ambiti paesistici sovracomunali e, alla scala locale, secondo sistemi legati alle caratteristiche insediative, quelle geomorfologiche e quelle vegetazionali, secondo strutture e definizioni variabili da Regione a Regione.

⁷ Art. 10 comma 5 del Codice dei beni culturali "Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni, se mobili, o ad oltre settanta anni, se immobili, nonché le cose indicate al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni."

⁸ Enciclopedia Treccani.

Volendo rammentare casi contemporanei di riqualificazione di Borghi antichi sale alla memoria il caso di Colletta di Castelbianco, borgo medievale che si erge su un rilievo nell'entroterra del ponente ligure. L'incarico dato all'architetto Giancarlo De Carlo, ad inizio anni '90 da parte della società SIVIM⁹, e il coraggio della committenza, hanno portato a nuova vita questo nucleo, formatosi tra il XII e il XIV sec che aveva visto un progressivo abbandono da parte della popolazione a partire dal 1887 a causa di un terremoto.

La tutela del Paesaggio ha un valore economico oltre che culturale. I territori il cui valore paesaggistico è universalmente riconosciuto, e non è solo patrimonio locale, sono in grado di attrarre gli interessi del mercato turistico sia di massa che di nicchia. Il recupero dei Borghi può essere attuato attraverso strategie di valorizzazione tali da permetterne la conservazione quali luoghi di estremo interesse non solo per la *subcultura* degli architetti e degli archeologi¹⁰ ma per la società tutta, rendendoli però remunerativi e in grado di autosostenersi.

Colletta di Castelbianco deve la sua notorietà, oltre che al nome del progettista De Carlo, alla innovativa idea di cablare gli edifici per permetterne la connessione in rete, negli anni '90 una vera novità per il settore civile. Gli edifici sono quindi stati messi in vendita e in affitto pubblicizzando la possibilità di poter abitare permettendo il *telelavoro*, quindi godendo della pace e della bellezza del luogo senza l'assillo di doversi spostare quotidianamente verso la città. Il processo di re-insediamento non è stato per nulla veloce e l'esperienza si è sviluppata via via sino a che, in modo analogo ad altri casi sviluppatisi successivamente, è stato sostenuto grazie a nuove forme di ricettività turistica. Nel 2007 questo borgo è stato inserito nel Club dei Borghi più Belli d'Italia¹¹. Nel 2010 le diverse attività insediate formano un consorzio, il Consorzio Gestione Ospitalità Diffusa di Castelbianco, per opera del Sindaco Marino Fenocchio e degli operatori delle strutture ricettive del paese¹². Tra le attività un albergo diffuso, idea chiave che sta portando al recupero di diversi centri antichi semidisabitati in Italia.

La nascita della definizione di albergo diffuso risale a molti anni fa. Concettualmente viene concepito dopo il terremoto del Friuli, nel 1976¹³; l'idea era di ristrutturare, a scopo turistico, i nuclei danneggiati dal terremoto ed abbandonati, in modo da sostenere le comunità locali e, allo stesso tempo, conservare il patrimonio tradizionale. Ma è alla fine degli anni '80 che viene coniato la denominazione Albergo Diffuso¹⁴, dallo stesso Giancarlo Dall'Ara che aveva seguito dapprima il caso friulano e, successivamente, il progetto pilota Comeglians nel

⁹ M.C. Torricelli (1997).

¹⁰ Probabilmente è eccessivo parlare di *subcultura* rispetto a categorie professionali in quanto non si tratta di gruppi così omogenei come il concetto di subcultura richiederebbe, ma rende comprensibile quanto può differenziarsi l'interpretazione di un fenomeno quando influenzata da una attività lavorativa intellettuale.

¹¹ Il club dei Borghi più Belli d'Italia nasce nel 2001 su iniziativa della Consulta del Turismo dell'Associazione dei Comuni Italiani (ANCI). L'esigenza di valorizzare il grande patrimonio artistico e culturale della tradizione ancora evidente nei piccoli centri italiani induce a trovare forme di compensazione rispetto alla difficoltà di attrarre flussi di visitatori e turisti. Si tratta di un Club di Prodotto che raccoglie le esigenze di amministratori sensibili alla tutela e alla valorizzazione del Borgo, il quale deve presentare, e conservare, le caratteristiche armoniche del tessuto urbano originario legate ad una specifica qualità del patrimonio edilizio.

¹² www.borgotelematico.it

¹³ www.albergodiffuso.com/1:idea.html

¹⁴ Caratteristica dell'Albergo Diffuso è quella di utilizzare spazi abitativi distribuiti per il nucleo insediativo, non troppo lontani gli uni dagli altri, fornendo però (diversamente dai "residence" diffusi) servizi del tutto uguali a quelli di un albergo (reception, colazione, ecc.), offrendo però una esperienza interessante in relazione al fascino che vivere, seppure momentaneamente, in un Borgo antico può esercitare.

1982¹⁵. Dopo altre esperienze analoghe, a metà degli anni '90 Dall'Ara pubblica la prima opera dedicata specificatamente al concetto di Albergo Diffuso¹⁶. Nel 2002 la "Rivista del Turismo" del Touring Club Italiano pubblica un "Report sull'Albergo diffuso in Italia", definendolo come modello per una nuova opportunità di recupero del patrimonio edilizio tradizionale e per definire una forma di ricettività turistica di particolare qualità. Nel 2006, quindi, viene fondata l'Associazione nazionale degli Alberghi Diffusi.

A coadiuvare le operazioni di riqualificazione delle emergenze architettonico-paesaggistiche troviamo anche l'iniziativa delle Bandiere Arancioni, nata nel 1998 a Sassello, in Liguria, a seguito di una serie di incontri tra la Regione e i comuni interessati a valorizzare il proprio territorio economicamente depresso a causa della progressiva perdita delle attività produttive tipiche, considerate non più remunerative. La Bandiera Arancione è un marchio di qualità turistico ambientale supportato dal Touring Club Italiano, destinato alle piccole località dell'entroterra che si distinguono per un'offerta di eccellenza e un'accoglienza di qualità. Molti dei Borghi in cui troviamo iniziative di Albergo Diffuso hanno quindi ottenuto la Bandiera Arancione, che dà loro maggiore visibilità sul mercato nazionale ed internazionale.

Il potenziale dell'Albergo Diffuso è legato alla sua capacità di attivare indotto locale, proponendo, insieme a spazi abitativi di fascino, prodotti gastronomici tipici del territorio e inducendo gli ospiti a trascorrere il proprio tempo (e spendendo i propri soldi) godendo delle bellezze del paesaggio circostante, visitando architetture di interesse e piccoli musei etno-antropologici, comprando i prodotti locali, ecc. Ad un primo investimento - in genere sostenuto da società in grado di sostenere costi iniziali piuttosto alti, dovendo, oltre che recuperare gli immobili, offrire una ospitalità caratterizzata da servizi del tutto uguali a quelli di un albergo (pena l'impossibilità di fregiarsi della denominazione) - se l'operazione funziona, seguiranno altri investimenti privati dovuti all'apertura di piccoli punti di ristoro, negozi di prodotti tipici, ecc. che porteranno a un progressivo recupero di porzioni dell'insediamento sempre più ampie. Ciò comporta un mantenimento, e forse addirittura un ritorno, della popolazione locale che ritrova la possibilità di rendere remunerativo il proprio lavoro sul territorio.

Sebbene l'Albergo Diffuso basi la sua attrattività sulla proposta di spazi tradizionali, quindi determini una buona garanzia di conservazione dell'immagine esteriore degli edifici e dell'insediamento nel suo insieme, le modalità di allestimento degli spazi interni, e quindi le tecniche di riqualificazione e i materiali impiegati, variano molto da caso a caso. Sicuramente la necessità di adeguare gli spazi abitativi alle esigenze e agli standard di comfort odierni obbligano ad inserire elementi estranei quali servizi igienici, impianti di riscaldamento ecc. D'altronde non è possibile immaginare una totale cristallizzazione e "museificazione" di tali insediamenti, pena la quasi impossibilità di renderli autosufficienti economicamente. Certamente l'attenzione nei confronti di un recupero filologico non sempre è possibile. In alcuni casi questo viene effettuato e sottolineato dal contrasto con dotazioni impiantistiche dal design contemporaneo; in altri si tende ad accentuare il carattere "tipico" con il rischio di *disneyficazione* e caduta nel *kitch*; in altri ancora, la necessità di contenere i costi porta ad allestimenti "da catalogo" che rischiano di far perdere il fascino dei luoghi. In ogni caso si ritiene che questa forma di ricettività abbia le caratteristiche giuste per sostenere una adeguato recupero delle emergenze architettoniche costituite dai Borghi antichi.

¹⁵ Tesi di Laurea "Albergo Diffuso. Lo sviluppo di un fenomeno", Elena Sofia Guidi di Bagno, aprile 2015, relatore prof. A. Giachetta, correlatore prof. A. Magliocco.

¹⁶ G. Dall'Ara, (1997) "Albergo diffuso. Bosa: Laboratorio per una soluzione ricettiva innovativa e replicabile". Ed. Il Ponte, Rimini

La riqualificazione energetica degli edifici di interesse storico

Un altro importante aspetto da considerare oggi nell'affrontare la riqualificazione di edifici considerabili come "emergenze" architettoniche è la necessità di individuare modalità di intervento coerenti con gli obiettivi di forte riduzione dei consumi energetici nel settore edilizio che la Comunità Europea si è posta.

La Direttiva 2010/31/UE al punto 17 della premessa dichiara *"È necessario istituire misure volte ad aumentare il numero di edifici che non solo rispettano i requisiti minimi vigenti, ma presentano una prestazione energetica ancora più elevata, riducendo in tal modo sia il consumo energetico sia le emissioni di biossido di carbonio. A tal fine gli Stati membri dovrebbero elaborare piani nazionali intesi ad aumentare il numero di edifici a energia quasi zero e provvedere alla trasmissione regolare di tali piani alla Commissione."* Ciò implica che vi è la necessità di occuparsi anche degli edifici esistenti, non solo delle nuove costruzioni, i quali devono essere riqualificati se vogliamo raggiungere valori di riduzione dei consumi sostanziali¹⁷. Secondo l'art. 4 paragrafo 2 della stessa Direttiva, gli Stati Membri possono decidere se applicare requisiti energetici anche alla categoria di *"edifici ufficialmente protetti come patrimonio designato o in virtù del loro particolare valore architettonico o storico, nella misura in cui il rispetto di determinati requisiti minimi di prestazione energetica implichi un'alterazione inaccettabile del loro carattere o aspetto; (...)"*. Ciò significa che è necessario verificare la possibilità di adottare soluzioni di *retrofitting* energetico che non modifichino i valori per i quali l'edificio è stato individuato come organismo edilizio da tutelare, ma vuol anche dire che questi edifici non sono esclusi a priori dall'applicazione della legge¹⁸.

L'individuazione di soluzioni di intervento per la riduzione dei consumi energetici negli edifici di valore è una questione delicata che, nonostante sia già stata affrontata in diverse esperienze di ricerca¹⁹, va ancora perseguita. È difficile raggiungere i valori limite individuati dalla normativa (trasmissione delle chiusure opache e trasparenti, indicatore di prestazione energetica), ma è comunque possibile ridurre sostanzialmente il fabbisogno energetico per riscaldamento²⁰. Un attento studio delle tecnologie costruttive tradizionali e delle "opportunità" di intervento che possono presentarsi sono necessarie per approntare le soluzioni più adatte, in virtù del grado e del tipo di vincolo che l'edificio ha e degli interventi che può sopportare senza modificare il proprio carattere e il proprio valore.

¹⁷ Secondo il Rapporto CRESME SAIENERGIA gli edifici di interesse storico si aggirano attorno all'8% del totale patrimonio esistente.

¹⁸ Il 18 ottobre 2012 si è svolto a Lucca, nell'ambito della manifestazione internazionale Lu.Be.C. 2012, un workshop organizzato da ENEA Smart, sostenibile e sicuro: il futuro dei centri storici; tra le sessioni "Riqualificazione energetica di edifici storici".

¹⁹ Sono stato personalmente co-responsabile dell'unità locale di ricerca (per il DSA) del progetto Casemediteranee, nell'ambito del programma Marittimo IT_FR 2007-2013. I comuni di Camogli (lead partner), Portoferraio, Putifigari, Alghero e Bocognano (in Corsica, attraverso il partner Chambre des Métiers de la Corse du Sud) avevano il compito di individuare edifici all'interno dell'area costiera con vincolo paesaggistico, in cui questi comuni si trovano, e, con la nostra collaborazione, individuare, con i loro consulenti tecnici, soluzioni di riqualificazione energetica che non modificassero l'aspetto di questi edifici. Le soluzioni sono state ovviamente concordate con le locali Sovrintendenze.

²⁰ Questi edifici normalmente non hanno grandi problemi nella stagione estiva, a causa della grande massa muraria che li contraddistingue e che corrisponde ad alti valori di capacità termica (funzione della massa, appunto, e del valore di calore specifico del materiale costituente la muratura), responsabile di valori di sfasamento e attenuazione superiori alle 8 ore. Questa condizione determina buone condizioni di comfort, in quanto il picco dell'onda termica viene non solo ridotto ma trasmesso nelle ore notturne, quando la temperatura atmosferica si abbassa.

Altra questione legata alla riduzione dei consumi energetici da fonte fossile è quella individuata dalla direttiva 2009/28/CE sulla produzione di energia da fonte rinnovabile; questa sembra porre una ulteriore sfida: far convivere l'architettura storica con dispositivi di produzione energetica che necessitano – almeno alcuni – di essere esposti agli agenti atmosferici, poiché è da quelli che traggono fonte “gratuita” (sole, vento). In questo frangente si possono percorrere due strade contrapposte (e, ovviamente, una tra le mille varianti intermedie): quella della mimesi e quella della evidenziazione formale. La mimesi spesso non è percorribile o viene illusoriamente percorsa portando ad esiti inadeguati²¹. Spesso viene adottato un approccio di "occultamento", volto ad eliminare l'impatto visuale dovuto all'inserimento dei nuovi elementi, almeno rispetto a viste preferenziali. La strada della minimizzazione dell'impatto visuale, in funzione dei valori storico-architettonici dei paesaggi urbani in cui si va ad operare, non è però sempre perseguibile, anche se è l'approccio di intervento predominante nella nostra cultura. Una possibile strada, che potrebbe essere interessante in determinate circostanze, è quella del “confronto” tra preesistenze e nuovi inserimenti, a partire da principi di conservazione dell'individualità e dell'identificabilità. Tale approccio permette di mantenere intatti gli edifici preesistenti, i quali dialogano con le “nuove presenze”, come d'altronde è sempre accaduto dalla nascita della città ad oggi. Questo approccio, indubbiamente richiede una grande sensibilità da parte del progettista e una capacità di controllo formale che d'altronde dovrebbe essere capacità propria degli architetti. È sicuramente una strada più difficile che però vede esempi frequenti e interessanti nei casi di allestimento di edifici antichi destinati a scopi museali. Se nel “paesaggio interno” di un edificio è possibile tale coesistenza – con attenzione e misura - perché non dovrebbe esserlo nel paesaggio urbano?

Bibliografia

- W. Benjamin (2000), “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”, Einaudi, Torino (ed orig. 1936).
 G. Dall'Ara, (1997) “Albergo diffuso. Bosa: Laboratorio per una soluzione ricettiva innovativa e replicabile”. Ed. Il Ponte, Rimini
 G. Giallocosta, A. Magliocco, a cura di (2014), “Fattori percettivi in architettura”, Alinea Editrice. Firenze.
 M. Merleau-Ponty (2012), “Fenomenologia della percezione”, Bompiani, Milano (ed. orig. 1945).
 M.C. Torricelli “Tecnologie avanzate per il villaggio di Colletta di Castelbianco”, in *Costruire in Laterizio* n. 57/97

Sitografia

- www.albergodiffuso.com/l:_idea.htm
www.borghitalia.it
www.borgotelematico.it
www.camera.it/parlam/leggi/deleghe/04042dl.htm
www.casemediterranee.eu
www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/
www.enea.it/it/comunicazione/events/lubec-workshop/FANOU_1.pdf

²¹ Ci si riferisce a soluzioni quali i “coppi fotovoltaici”, costosi, poco efficienti e che non risolvono, di fatto (almeno per ora), il problema della modificazione dell'immagine delle coperture.

Territorio e paesaggio: il colore come elemento di identità e qualità ambientale.

Patrizia Falzone

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Se la percezione cromatica avviene contemporaneamente riguardo a forma, volume e colore, com'è stato dimostrato ormai da tempo dalla teoria della percezione della forma, allora, nell'analisi di un territorio omogeneo, ben identificato nel suo perimetro, grande o piccolo, ma sempre chiaramente unitario nei suoi caratteri, tutte le sue componenti: struttura naturale/forma del territorio, struttura agricola, insediamenti, emergenze storiche quali fortificazioni (mura e castelli), edifici religiosi (chiese conventi oratori, ecc...) edifici civili (ville edifici strutture rustiche masserie frantoi cantine vinicole, ecc...) , percorsi, principali e secondari), contengono un portato cromatico importantissimo per la percezione, e quindi individuazione, di quel territorio.

Un territorio che risulta unitario, e identitario, quando area storicamente strutturalmente ed economicamente omogenea, sedimentata nel tempo, nei caratteri principali, che si suddividono poi in una rete più capillare a contraddistinguere nel dettaglio il territorio, come in questo caso 'il Monferrato'.

Monferrato, area omogenea situata nella Provincia di Alessandria, al centro di quello che è soprannominato "triangolo industriale", che costituisce oggi un'area privilegiata, mantenendo intatti i suoi territori e il loro utilizzo tradizionale, agricolo, soprattutto a vigneti, il cui disegno regolare, seguente le dolci colline che lo solcano per gran parte, e per questo con suggestive prospettive, di vigneti in primo piano sino a quelli, più in scorcio, degli ultimi piani, dà vita a morbidi paesaggi curati, molto simili ma mai uguali, ancora a "dimensione d'uomo", dove i colori danno vita ad una messa in opera di scenografie sempre diverse, nelle varie stagioni, la più suggestiva è l'autunno, e nelle diverse ore del giorno. Ma anche le zone boschive contribuiscono a creare ampie macchie nei vari toni di verde delle essenze autoctone: altro elemento distintivo alle vedute sia da lontano che dall'alto.

Un territorio incontaminato costellato dal patrimonio storico di castelli torri e conventi situati nelle posizioni più elevate e difendibili, che costituiscono note cromatiche legate ai materiali locali, soprattutto il cotto; ed

anche i borghi svettano in alto sui crinali, a motivo di difesa, con la sequenza delle falde di copertura nei colori caldi del cotto che contrastano con i colori degli intonaci naturali.

Ma come si può analizzare ed individuare la struttura rappresentativa dell'identità di un territorio? Semplice: seguendo una metodologia collaudata e sperimentata di analisi. E, riguardo a ciò, oltre agli elementi conoscitivi principali sopra elencati (struttura naturale/forma del territorio, struttura agricola, insediamenti, emergenze storiche) la componente fondamentale, che non si può trascurare, pena la perdita di gran parte di quella identità, è proprio quella cromatica, che a tutti i precedenti elementi è connessa, e con i quali da vita ad una articolata, specifica, gamma cromatica. Quella del luogo.

Ma, per meglio affrontare il tema, si vuole ricordare i significati dei termini di ‘territorio’ e ‘paesaggio’, e l’importanza che ha avuto la introduzione della Convenzione Europea del Paesaggio.

‘Territorio’ in urbanistica e in pianificazione territoriale è lo spazio geografico, comprendente zone urbanizzate, agricole o naturali, possibile oggetto di progettazione, regolamentazione e sviluppo dell’ambiente costruito.

‘Paesaggio’, per la «Convenzione Europea del Paesaggio», Strasburgo 2000, entrata in vigore nel 2004 è:

a - *"Paesaggio" designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni.*

Ma non solo, la Convenzione definisce le importantissime azioni rivolte al paesaggio, alla sua gestione e pianificazione:

b - *"Politica del paesaggio"*, designa la formulazione, da parte delle autorità pubbliche competenti, dei principi generali, delle strategie e degli orientamenti che consentano l'adozione di misure specifiche finalizzate a salvaguardare gestire e pianificare il paesaggio;

c - *"Obiettivo di qualità paesaggistica"*, designa la formulazione da parte delle autorità pubbliche competenti, per un determinato paesaggio, delle aspirazioni delle popolazioni per quanto riguarda le caratteristiche paesaggistiche del loro ambiente di vita;

d - *"Salvaguardia dei paesaggi"*, indica le azioni di conservazione e di mantenimento degli aspetti significativi o caratteristici di un paesaggio, giustificate dal suo valore di patrimonio derivante dalla sua configurazione naturale e/o dal tipo d'intervento umano;

- e *"Gestione dei paesaggi"*, indica le azioni volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio al fine di orientare e di armonizzare le sue trasformazioni provocate dai processi di sviluppo sociali, economici ed ambientali;

- f *"Pianificazione dei paesaggi"*, indica le azioni fortemente lungimiranti, volte alla valorizzazione, al ripristino o alla creazione di paesaggi.

Riguardo al tema generale del paesaggio è avvenuta una lenta ma progressiva evoluzione, dal riconoscimento e salvaguardia dei valori culturali, al recupero, al controllo del progetto, per arrestare, contrastare e, per quanto possibile, recuperare, i valori paesaggistici dei luoghi, troppo spesso stravolti da recenti pesanti urbanizzazioni e industrializzazione.

Infatti, da anni, il tema/problema del paesaggio si è evidenziato come centrale nell’ambito della problematica della conservazione e valorizzazione del Patrimonio Culturale, e dell’identità dei popoli, ed anche la tutela è estesa ormai ai beni immateriali, anch’essi valore universale, ribadito in recenti dichiarazioni, come quella di Quebec 2008, volta a salvaguardare e promuovere lo spirito dei luoghi.

Ma, se condizione primaria per la conservazione di un bene è la conoscenza, pluridisciplinare, l’aspetto della documentazione storica, iconografica e della rappresentazione grafica, risulta fondamentale per riprendere atto di caratteri e vocazioni originarie dei territori e ridelinearne forme e trasformazioni.

Uno dei punti fondamentali di partenza del processo è stata la «Convenzione UNESCO per la tutela del patrimonio mondiale culturale e naturale» di Parigi, 1972; nel 1982, la «Convenzione Benelux in materia di conservazione della natura e di protezione del paesaggio di Bruxelles»; nel 1983 la «Carta europea dell’assetto del territorio, di Torremolinos; ma soprattutto, nel 1993, la «Carta del Paesaggio Mediterraneo», che tra i diversi obiettivi, pone quello, importantissimo, di: *far sì che la realizzazione delle grandi infrastrutture di trasporto o di sviluppo urbano, turistico e industriale, tenga conto della salvaguardia del paesaggio e, all’occorrenza, del suo recupero.*

La «Convenzione Europea del Paesaggio», Strasburgo 2000, entrata in vigore nel 2004, introduce un'altro importante concetto all'art. 2, Campo di Applicazione: "... *la presente Convenzione si applica a tutto il territorio delle Parti e riguarda gli spazi naturali, rurali, urbani e periurbani. Essa comprende i paesaggi terrestri, le acque interne e marine. Concerne sia i paesaggi che possono essere considerati eccezionali, sia i paesaggi della vita quotidiana sia i paesaggi degradati*, ponendo così l'attenzione a tutti i paesaggi, che devono garantire buona qualità di vita alle popolazioni, perché tutto è paesaggio, non solo i territori dotati di particolari bellezze naturali o culturali. Sempre nel 2004, in Italia, il Codice dei Beni culturali¹ e del Paesaggio (Codice Urbani), all'art. 2 precisa cosa sia "Patrimonio culturale" (1), mentre il successivo decreto legge del 2005: *Individuazione della documentazione necessaria alla verifica della compatibilità paesaggistica degli interventi proposti, ai sensi dell'articolo 146, comma 3, ...*fissa, nella *Relazione paesaggistica* (art. 1), la documentazione approfondita necessaria alla verifica di compatibilità paesaggistica degli interventi proposti, per ottenere l'autorizzazione paesaggistica.

Di recente, in tema di paesaggio culturale, nel Simposio Internazionale Unesco di Firenze, 2012, "*The international protection of landscape*" in occasione del 40° anniversario della Convenzione del Patrimonio Mondiale UNESCO, la *Florence Declaration on Landscape*, subito appoggiata dall'ICOMOS, ribadisce l'importanza della salvaguardia del paesaggio sia per la qualità della vita, sia per la conservazione dell'identità culturale; nuovamente, gli estensori "*esprimono in primis la loro profonda preoccupazione e condivisione per il degrado del paesaggio globale dovuto all'industrializzazione, alla rapida urbanizzazione, intensificazione dei processi agro-culturali ed altri trattamenti e rischi causati dal cambiamento globale*". Temi tutt'ora particolarmente attuali anzi ormai di emergenza.

Il tema del colore

Dunque, il tema del 'colore del costruito storico', si intende come colore complessivo degli edifici del costruito, e dello spazio strutturato che lo attornia, ma anche dei singoli territori, in quanto spazi strutturati comunque dall'opera dell'uomo; esso è ormai evidentemente fondamentale, e come tale sempre più riconosciuto, soprattutto a livello di contesti urbani e urbano-ambientali, non solo ai fini della documentazione e valorizzazione, ma anche ai fini di salvaguardia e riqualificazione, come valore sia materiale che immateriale.

In particolare, quello dei paesaggi urbani, costituisce un patrimonio che identifica, caratterizza e valorizza i diversi luoghi e le diverse aree culturali, ponendosi come ulteriore categoria di paesaggio, quello urbano, portatrice di nuovi e diversi quesiti ai fini della sua protezione e conservazione.

In tema di 'colore del costruito', si intende il colore di tutte le superfici del costruito: paramenti e rivestimenti murari lapidei e laterizi, e relative forme tessiturali, che genera disegni sempre diversi; gli stucchi decorativi; gli intonaci; le tinteggiature; infine, le facciate dipinte vere e proprie ed i graffiti.

Di questo chi scrive aveva subito preso coscienza, perché emerso con grande evidenza, nell'ambito dell'attività universitaria, didattica e ricerca, rivolta al Rilevamento del Costruito

¹ Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all'articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge.

– dall’edificio al territorio – svolta in un ambiente come la Liguria e la città di Genova, dove la componente colore risultava elemento fondamentale del costruire storico, sotto molte forme: materiali, colori, caratteri decorativi e stilistici; dunque meritevole di specifica attenzione attraverso uno specifico rilievo e la sua rappresentazione: un rilievo quale indispensabile strumento ai fini di conoscenza, documentazione e valutazione completa dei valori degli ambienti, urbani e non.

In particolare, nell’ambito dei paesaggi urbani, il colore – o la componente ‘colore’ - assume grande rilievo, costituendo uno degli elementi in cui si esprime il “genius loci”, sia dal punto di vista percettivo, sia come patrimonio culturale del costruire e dell’abitare da parte dell’uomo in quel luogo; il colore dunque costituisce una componente del patrimonio culturale che identifica, caratterizza e qualifica i diversi luoghi e le diverse aree culturali - sia il colore degli elementi fisici naturali, sia il colore di quanto costruito dall’uomo - ma questo riconoscimento porta anche a nuovi e diversi quesiti ai fini della sua protezione e conservazione, ai diversi livelli di lettura.

Per questo, qualsiasi intervento di conservazione e/o recupero del colore del costruito, a qualsiasi livello, non può prescindere dalla conoscenza della sua incidenza percettiva nel contesto, sia come situazione di partenza, ma ancor più deve valutare e verificare l’impatto che si verrà a determinare con i nuovi interventi, non solo nel singolo edificio, ma anche nell’intorno. Infatti, la percezione del colore, soprattutto in una materia edilizia compatta com’è di solito quella degli ambienti urbani storici, non avviene mai separatamente, edificio per edificio; di più, per particolari posizioni geografiche ed altimetriche dell’oggetto la sua percezione può essere amplissima e quindi incidere a grandi distanze.

Il tema colore/*genius loci* scaturisce con specifico riferimento nella Dichiarazione sulla conservazione dello Spirito del Luogo, della 16° Assemblea generale ICOMOS del 2008 di Québec, che i partecipanti hanno adottato, nei principi e raccomandazioni, per preservare “lo spirito del luogo” *attraverso la salvaguardia dei beni materiali e immateriali, come un modo innovativo ed efficace di garantire lo sviluppo sostenibile sociale in tutto il mondo. Spirito del luogo che è definito come il tangibile (edifici, siti, paesaggi, percorsi, oggetti) e l’intangibile (memorie, racconti, documenti scritti, riti, feste, i saperi tradizionali, i valori, le grane, colori, odori, ecc), vale a dire gli elementi fisici e spirituali, che danno significato, valore, emozione e mistero al luogo.* Pertanto, proprio su questo punto, nella VI International Conference ICOMOS ISC Theory and Philosophy of Conservation and Restoration di Firenze, 4-6 marzo 2011, “PARADIGM SHIFT IN HERITAGE PROTECTION? Tolerance for Changes, Limits for Changes”, chi scrive ha presentato una breve memoria orale nell’ambito della tematica del colore, sul tema specifico: *ARCHITETTURA DIPINTA E DIPINTI SULLE FACCIATE DEL COSTRUITO STORICO. Tolleranza e Limiti delle trasformazioni*, in cui affermavo che, “tra i cambiamenti percettivi che la società moderna ci offre, uno tra i più immediati è quello che ci trasmettono i colori delle facciate dei fronti urbani e delle facciate dipinte dell’architettura storica europea, e non solo europea. Esse rivestono a tutt’oggi un forte significato, non solo storico-artistico-architettonico, ma anche ai fini della identità dei luoghi stessi, che si esprime non solo negli episodi di interi ambiti urbani caratterizzati da questo fenomeno, ma talora anche nella presenza di una sola facciata, per il riverbero che essa produce nello spazio urbano di contesto”. Ed aggiungo: come documento culturale irripetibile. “Appare quindi utile riflettere su criteri, metodologie e modalità di interventi di conservazione/restauro: aspetti teorici e aspetti tecnici, problematiche tuttora in essere, pur se indagate dagli anni ’80 del Novecento, con sempre maggiore approfondimento, sino ad oggi; e ragionare ancora, soprattutto attraverso il confronto di esempi diversi di intervento, in rapporto non solo agli assunti teorici generali, ma anche in rapporto alle singole situazioni, e soprattutto al rapporto dell’oggetto con il suo contesto, onde delineare uno

spettro sufficientemente ampio di modalità di interventi, circa il problema del comportamento da tenere, ogni volta. Tenuto conto che questi manufatti si trovano oramai inseriti in contesti quasi sempre non omogenei, profondamente modificati.

Infatti, come coordinatore della sezione italiana ICOMOS MURAL PAINTING, sulla base della trentennale attività di studio e di ricerca sull'aspetto 'colore' del costruito storico, che riguarda il campo amplissimo della materia delle superfici dei prospetti storici e la relativa tecnica: paramenti e rivestimenti murari - lapidei e laterizi - stucchi, intonaci, tinteggiature, facciate dipinte ed elementi dipinti sulle facciate, ritengo importantissimo questo aspetto nell'ambito della problematica, in quanto particolarmente importante e determinante ai fini della conservazione della integrità e della qualità dei luoghi, tenuto conto che il campo di interesse del colore riguarda oramai l'aspetto più ampio, ambientale e paesistico, sia nel caso si tratti di ambiente costruito, sia nel caso di ambiente naturale, o di situazioni miste: come scaturisce del resto dalla Convenzione Europea del paesaggio, avente l'obiettivo (Art. 3) *"di promuovere la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi e di organizzare la cooperazione europea in questo campo"*.

Anche dal punto di vista legislativo nazionale italiano, nel Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 12 dicembre 2005, *Individuazione della documentazione necessaria alla verifica della compatibilità paesaggistica degli interventi proposti, ai sensi dell'articolo 146, comma 3, del CODICE DEI BENI CULTURALI E DEL PAESAGGIO*, di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, dove sono definiti la documentazione richiesta, tipi e modi, per il controllo della qualità e congruità degli interventi, uno degli aspetti chiaramente individuabili è quello della verifica con le qualità cromatiche dei luoghi, come deriva dal Punto 3. del D. L., *Contenuti della relazione paesaggistica*, dove sono definiti minuziosamente tutti i materiali che devono essere prodotti ai fini in oggetto. Si parla specificamente di *"ambiti a cromatismo prevalente"*; di *"conoscenza dei colori"*; e di *"adeguatezza architettonica (forma, colore, materiali, tecniche costruttive, rapporto volumetrico con la preesistenza), del nuovo intervento con l'oggetto edilizio o il manufatto preesistente e con l'intorno"*.

Tutto ciò è particolarmente importante e determinante ai fini della integrità e qualità dei luoghi, sia circa il patrimonio monumentale di edifici urbani e/o ambienti storici di pregio e di particolare rilevanza, e quindi anche dei paesaggi urbani, sia a livello di protezione dei paesaggi, quali che siano, sul tema degli interventi cromatici impropri che li deturpano, soprattutto nel caso dei Siti Archeologici, che non sono immuni da questi problemi. Infatti, circa il patrimonio, importantissimo, di Siti Archeologici, va rilevato che essi risultano sempre più spesso pressati, soffocati, degradati e sviliti, talora da vicino e quasi sempre da lontano, e compromessa irrimediabilmente la percezione dei valori originari delle strutture storiche anche in rapporto al contesto, dalle note incongruenti, degradanti, dei volumi recenti, e soprattutto dai loro colori, incongrui con lo spirito dei luoghi e della loro cultura dell'abitare.

Un tema peraltro oggetto di normative di tutela specifiche e di grande attenzione, da parte degli Enti competenti, ma che richiede, nonostante ciò ancora molta diffusione, sensibilizzazione, ed un controllo ininterrotto, continuo, ed una più stringente, puntuale ed attenta applicazione, soprattutto nei Paesi dove tale cultura non è ancora diffusa, e le condizioni politiche non ne favoriscono purtroppo la diffusione. Perciò necessita ancora soprattutto la diffusione capillare di criteri e contenuti, e sensibilizzazione, perché la prima tutela è connessa alla cultura ed alla sensibilità individuale di ciascuno degli abitanti, oltre che di chi vi si trova ad operare.

Purtroppo, anche in Italia molti sono gli ambienti urbani di grandissima qualità monumentale, dove la componente colore presenta stridenti contrasti, derivanti dalla non attenzione ai colori degli edifici di contesto, ed è causa di “degrado culturale”.

Metodologia

Una tale conoscenza, approfondita, dell’aspetto “*Colore*” del *Costruito* e dell’*Ambiente*, richiede di applicare una Metodologia rivolta a tutte le scale di lettura, dal territorio agli agglomerati urbani - storici e non - all’edificio sino a quella degli elementi di arredo urbano, che acquisisce, riferisce e filtra tutti i dati, di vario tipo, multidisciplinari raccolti, passando attraverso la dimensione storica, teorico-critica e tecnologico tecnica, per corrispondere adeguatamente a tutti i fini: dalla documentazione per la valorizzazione delle identità culturali, al controllo della componente “colore” in tutti gli interventi di conservazione, recupero, riqualificazione, ma anche progetto del nuovo.

Una conoscenza rivolta sia agli elementi e parti dell’ambiente costruito che a quelle del territorio nelle caratteristiche di sedime, composizione geomorfologica, del ricoprimento vegetato, e delle acque, perché la percezione di forma e colore è unitaria, e la specifica valutazione del colore deriva dal confronto tra i colori del quadro complessivo, come del resto da sempre premesso e scritto in tutti i principali materiali di riferimento prodotti nel tempo sul tema, tra cui *IL PROGETTO DEL COLORE*, del 2001, Genova, ERGA Ed., sino al recente *COLORE ARCHITETTURA AMBIENTE*, Roma, KAPPA Ed., 2008.

Pertanto, al Convegno “COLORE ARCHITETTURA AMBIENTE”, da me organizzato a Genova, in occasione di GENOVA CAPITALE EUROPEA DELLA CULTURA (30 settembre - 1 Ottobre 2004), è stata presentata ed approvata dagli studiosi presenti la *Dichiarazione sul Rilievo del Colore delle finiture esterne del Costruito* (Architettura, Città, Ambienti urbani e non), nella sua qualità di strumento di valorizzazione, salvaguardia e riqualificazione dell’architettura e dell’ambiente.

A questo proposito, si richiama l’attenzione sui punti di partenza indispensabili al corretto sviluppo delle indagini su questo tema, che sono: sensibilità, conoscenza/esperienza del problema in generale, e conoscenza storica dell’oggetto in essere.

Pertanto, la corretta operazione di intervento, consapevole e congruente con la situazione e con la storia dei luoghi, non può che articolarsi nelle due grandi fasi: della Conoscenza (attuata attraverso il Rilevamento), e del Progetto.

In entrambe le fasi risulta fondamentale la corretta rilettura del rapporto architettura / apparati decorativi - valori cromatici, perché travisare gli apparati decorativi ed i relativi valori cromatici significa modificare fortemente la facciata nel suo impatto percettivo, sia ai fini del valore del fronte stesso, sia ai fini del suo rapporto con il contesto. Un controllo assai importante ai fini del controllo della qualità urbano-ambientale.

Conclusioni

Dunque, l’identità del territorio è il punto centrale per cogliere pienamente il valore ed attivare processi di sviluppo sostenibile fondati sull’integrazione tra testimonianze del presente e la memoria del passato (risorse culturali architettoniche e ambientali), la necessità d’innovazione e le prospettive economicamente sostenibili.

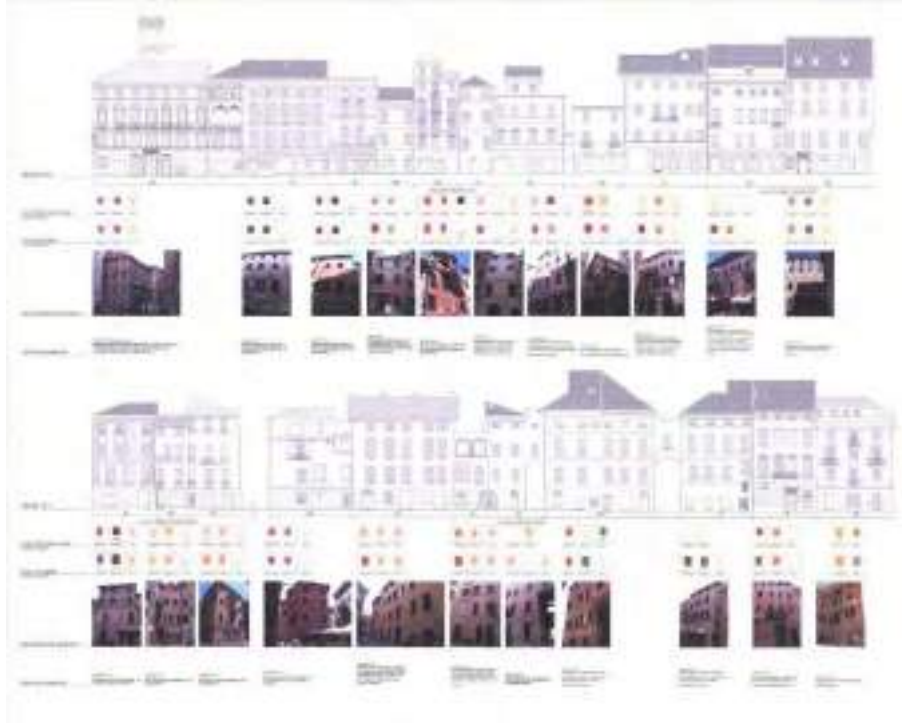
Oggi, un territorio che costruisce il proprio modello di sviluppo sulla qualità della vita e dei servizi, è un territorio attrattivo sia per i residenti, sia per i non residenti.

La qualità locale, se rafforzata da servizi dimensionati alla scala sovracomunale (nazionale ed internazionale), può rappresentare una meta del turismo culturale ed ambientale ed, inoltre, può partecipare alla competizione tra territori valorizzando le proprie tipicità: l’identità locale

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA

e il suo riconoscimento deve essere intesa come miglior prodotto per la visibilità nelle logiche della globalizzazione.





Paesaggi. Interazione architettura – Ambiente



Bibliografia

- A. Maniglio Calcagno, *LE 'CROSE' DI ALBARO. Una proposta di rilevamento critico*, in : «Quaderno n. 1» dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti. Genova, Edizione dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, 1968.
- Norberg Schulz, *Genius loci*, Milano, 1980.
- P. Falzone, *Ville di Sampierdarena e Cornigliano*, in *Il Ponente*, vol. III della collana «*LE VILLE DEL GENOVESATO*», Genova, Valenti editore, 1986
- P. Falzone, *Analisi e rappresentazione dei caratteri ambientali del tessuto di villa di Albaro a Genova*, in "L'immagine nel rilievo", Atti dell'incontro di studio. Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - UID - CIPA., (Roma 1989), Roma, Gangemi, 1992.

- Falzone, P., *La rappresentazione dello spazio strutturato. Relazione* pubblicata in "Atti del XIII Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della Rappresentazione nelle Facoltà di Architettura e Ingegneria", 1991 Lerici, Ed. a cura dell'Istituto di Rappresentazione Architettonica, Facoltà di Architettura di Genova, 1992, pp. 215-234.
- Falzone, P., *Colore e architettura. Significati, materiali, tipologie di finitura, conservazione/recupero e valorizzazione: metodologie di rilievo e di progetto*, in "RETHINKING THE CITY PROJECTS FOR A NEW URBAN QUALITY", a cura di AMORUSO G., Mingucci R., Ed. Alinea, Firenze 2007, pp. 177-188 - ISBN 978-88-6055-133-7.
- Falzone, P., *I parametri di riferimento del progetto del colore. Il caso di Finalmarina*, in Zennaro P. (a cura di), "IL COLORE NELLA PRODUZIONE DI ARCHITETTURA", in Atti del Convegno, IUAV, Venezia 27-28 settembre 2007, Iper testo Edizioni, pp. 329 – 342 - ISBN 978-88-6216-004-9, Codice IT Edizioni A7006512
- Falzone P. (a cura di), *COLORE ARCHITETTURA AMBIENTE. Esiti, problematiche, conoscenza, conservazione e progetto delle finiture dipinte e del colore nella città storica e nella città moderna, in Italia e in Europa*". Ed. KAPPA, Roma 2008, pp. 473.
- Galletti, M., *Recupero e restauro delle superfici decorate e dipinte. il nuovo aspetto teorico e normativo della tutela* (Soprintendente per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma già Soprintendente per i Beni Architettonici e per il Paesaggio della Liguria), in: FALZONE, P. (a cura di), *COLORE ARCHITETTURA AMBIENTE. Esiti, problematiche, conoscenza, conservazione e progetto delle finiture dipinte e del colore nella città storica e nella città moderna, in Italia e in Europa*". Ed. KAPPA, Roma 2008.
- Falzone P., *Complessità e articolazione del tema delle Facciate dipinte nei grandi e medi centri storici, in rapporto ai contesti ambientali di appartenenza*, in 2009 RESTAURO. Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali. Acropoli s.r.l., Testi Fotolito Stampa. GRAFICHE ZANINI – Bologna, pp. 225-229.
- Falzone P., Pellegri G., *Rilievo, documentazione, tutela: l'intervento nel sito archeologico di "Corte Bassa"*, pp. 74-85, in Riv. *DISEGNARE*, Anno XX, n. 39/2009, Gangemi, Roma 2009.
- Falzone P, *Changing approaches in dealing with Cultural Property in the past on both a physical and intellectual level. The case of Genoa and its Cultural Patrimony*, pp. 71-91, in: *THE IMAGE OF HERITAGE. CHANGING PERCEPTION – PERMANENT RESPONSIBILITIES*, Atti del Convegno Internazionale – Firenze 2009. Auditorium al Duomo. ICOMOS International Scientific Committee Theory and Philosophy of Conservation and Restoration, ICCROM – Rome; Fondazione Romualdo Del Bianco, with the co-operation of ICOMOS ITALIA. Comune di Firenze – Direzione Cultura Patrimonio Mondiale UNESCO POLISTAMPA, Firenze, 2011, Maniglio Calcagno A., *Architettura del paesaggio. Evoluzione storica*, edizioni Franco Angeli, 2006, collana Il paesaggio
- Arnheim R., *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974
- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.
- Barbisio C.G., *La rappresentazione del paesaggio*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1999
- Botta G., (a cura di), *Studi geografici sul paesaggio*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989.
- Corna-Pellegrini G., *Dalla percezione alla comprensione del paesaggio geografico*, "La nostra Geografia", II, 1 1997,
- Hillmann J., *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano, 2004
- Magnosi F., *Il diritto al paesaggio: tutela, valorizzazione, vincolo ed autorizzazione*, Exeo, 2011
- Norberg Schultz C., *Genius Loci*, Electa, Milano, 1999
- Ritter J., *Paesaggio. Uomo e natura in età moderna*, Milano, Guerini e Associati, 1994.
- Rizzo G. "Leggere i luoghi, Aracne editrice, Roma 2004
- Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari, 1961
- Sestini A., *Il paesaggio antropogeografico come forma di equilibrio*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", LXXXI 1947, pp. 1-8.
- Sestini A., *Il paesaggio*, Collana conosci l'Italia, Vol VII, Milano, Touring Club Italiano, 1963
- Settis S., "Paesaggio, costituzione, cemento", Einaudi, Torino 2010
- Socco C., *Lo spazio come paesaggio*, in VS. *Quaderni di studi semiotici*, n. 73-74, pagg.193-215
- Vallega A., *Geografia umana*, Milano, Mursia, 1989
- Vallerani F., *Geografia rurale, tra ricreazione sostenibile e arcadie domestiche*, Cuem, Milano, 2001
- Zerbi M.C., *Paesaggi della geografia*, Giappichelli, Torino, 1993

Il colore dell'architettura di terra: Shibam.

Massimo Corradi

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

‘O sublime città di Shibam, tu sei la città di Hadramawt.’

Introduzione

Shibam o Shibām (il nome deriva dal Re Shibam ibn al-Hārith bin Hadhramout bin Saba Al-Asghar, discendente della famiglia della regina di Saba), città dello Yemen nel Governatorato di Hadramawt risalente al III secolo a.C., sita nel deserto Ramlat al-Sab'atayn – la “terra senza ombre”¹ – lungo la strada che conduce alla capitale yemenita Sana'a (*Ṣan'ā'*), crocevia di importanti carovaniere sulla via dell'incenso e delle spezie attraverso l'altopiano arabo meridionale, è famosa per le sue case-torri costruite in *adobe* (mattoni di terra-fango). Le sue case-torri che si sviluppano in altezza anche per 9 piani si innalzano fino a circa 36 metri di altezza fuori dal letto del Wadi Hadhramaut (*Wādī ḥaḍramawt*) e per questa ragione la città è ricordata anche come la ‘Manhattan del deserto’ – termine coniato dall'esploratrice inglese Freya Stark (1893 – 1993) che scrisse « *Built by the hands of Giants / For Godlike kings of old* »². Alcuni edifici hanno il primato di essere tra i più alti edifici del mondo costruiti in terra, anche se forse il primato in senso assoluto appartiene al minareto della moschea di Al-Mihdhar (moschea Al-Muhdar, costruita nel 1914) nella vicina città di Tarīm, alto circa 53 metri. Shibam rappresenta uno degli esempi più antichi e meglio conservati di uso del territorio e pianificazione urbana a sviluppo verticale; la città è circondata da mura continue, omogenea per tipologia architettonica, sistemi e tecnologie costruttive, essa dispone di un sistema di smaltimento delle acque reflue molto avanzato, ma – soprattutto – è interessante per il cromatismo delle sue facciate, il colore delle sue architetture che richiamano il colore della terra di *ḥaḍramawt*. Le sue costruzioni, forse di matrice più antica, risalgono probabilmente al XVI secolo e sono state più volte restaurate e talvolta ricostruite, mantenendo tuttavia inalterate forme, funzioni, struttura e uso dei materiali³. Costruita su uno sperone roccioso elevato rispetto al letto del Wadi Hadhramaut è comunque sita in un'area esondabile e le fondamenta delle sue architetture risentono delle periodiche esondazioni in parte naturali in parte artificiali (legate al sistema di gestione dell'inondazione agricola per la coltivazione delle terre nel *wadi*), nondimeno resistono nei secoli grazie al continuo e costante lavoro di manutenzione che prevede comunque il periodico rifacimento di intonaci e rivestimenti. Oggi, l'introduzione delle tecniche di approvvigionamento idrico moderno combinato a un drenaggio insufficiente delle terre, nonché le variazioni economiche legate all'abbandono dell'agricoltura in parte a favore dell'allevamento e dell'emigrazione, hanno contribuito al degrado della città, anche se il paesaggio circostante delle terre irrigate

¹ Helfritz, Hans 1937. “Land without shade”. *Journal of the Royal Central Asian Society*, 24, n. 2: 201–16.

² Costruita “da mani di giganti per antichi re simili a dei”, cfr. Stark, Freya 1936. *The Southern Gates of Arabia. A Journey in the Hadhramaut*. S.I.: E.P. Dutton; p. 185.

³ Jerome, Pamela; Chiari, Giacomo; Borelli, Caterina 1999. The Architecture of Mud: Construction and Repair Technology in the Hadhramaut Region of Yemen. *APT Bulletin* 30, n.2–3: 39–48.

costituisce un sistema economico integrato tra agricoltura e allevamento, tra uso del territorio e delle risorse locali, soprattutto la terra, il fango e il limo per l'edilizia.

L'urbanistica di Shibam formata da case torri, spesso contigue tra loro, all'interno della cinta muraria difensiva della città, quasi senza finestrate a livello del suolo, ha rappresentato per secoli la risposta urbana alle necessità di rifugio e protezione delle popolazioni locali dalle famiglie e dalle tribù vicine; si tratta di una testimonianza eccezionale della forte concorrenza esistente tra le famiglie rivali di questa regione, così come ogni edificio era una rappresentazione del prestigio economico e politico della famiglia proprietaria, di tipo patriarcale tutta riunita sotto lo stesso tetto, e rappresenta uno splendido, ma veramente vulnerabile espressione della cultura tradizionale araba e musulmana. Essa rappresenta l'esempio più compiuto dell'architettura tradizionale urbana Hadrami o Hadharem⁴.



Fig. 1 – Lo skyline di Shibam, un unicum nel panorama della costruzione in terra.

Architettura di terra

L'Architettura di Shibam è architettura di terra. Oltre 500 costruzioni e cinque moschee appartengono al tessuto edilizio della città che ha una popolazione di circa 7.000 abitanti. Il sistema costruttivo utilizzato in tutte le costruzioni è detto *mudbrick*, ed è costituito da una muratura di mattoni, formati da una miscela di argilla, fango, sabbia e acqua mescolata con fibre naturali locali (paglia e fieno); il mattone così realizzato prende il nome anche di *adobe*. In molte fabbriche non è raro trovare mattoni di argilla più pura di quella usualmente utilizzata nell'*adobe*. I mattoni, essiccati al sole, sono messi in opera con uno strato di malta di terra e rivestiti con un intonaco di terra-calce che dà protezione dall'acqua e ne fornisce la finitura esterna, visiva e colorata, e serve anche per le decorazioni e le finiture artistiche degli edifici. La tecnica costruttiva impiegata per le strutture verticali, associata al legno per quelle orizzontali, non consente di realizzare edifici di grandi dimensioni in pianta, ma ha comunque permesso di elevare le costruzioni ad altezze per noi oggi impensabili per una costruzione in terra.

L'unità di misura della costruzione è la '*dhira*' (*dhirā*'), che approssimativamente vale 45,8 centimetri (originariamente era la misura del braccio dal gomito fino alla punta del dito medio, corrispondente alla misura del cubito, e allo stesso tempo è il nome dato allo strumento di misura stesso)⁵. Tutte le parti dell'edificio sono geometricamente stabilite come frazioni o multipli della *dhira*.

⁴ Ronald Lewcock 1986. *Wadi Hadramawt and the walled city of Shibām*. Paris: UNESCO

⁵ Hinz, W. "Dhira'." *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Brill Online, 2015.

Gli edifici realizzati con questi mattoni di fango hanno le pareti spesse anche un metro e mezzo, e le murature sono a sezione rastremata verso alto. La massa muraria delle pareti è ideale per mantenere l'interno dell'edificio fresco; le aperture delle finestre, infatti, sono piccole e disegnate per evitare la luce solare diretta, e dispensano una luce tenue diffusa con giochi di chiari e scuri, luci e ombre, con infissi di legno ornati da grate che offrono ombra e riservatezza, e disegnano sui pavimenti decori in un'alternanza di chiari e di scuri. Gli edifici più alti hanno anche un camino adiacente alla scala principale che serve per indirizzare l'aria più fresca proveniente dal suolo ai piani alti dell'edificio.

La disposizione degli edifici, che formano vicoli stretti e piazze poco estese, favorisce l'ombra nelle viuzze e un microclima favorevole all'uomo, anche per il basso tasso di umidità della regione nella stagione secca.



Fig. 2 – Planimetria del centro storico di Shibam all'interno della cinta muraria.

La terra per i mattoni di fango proviene dal *wadi* e si preleva quando è ancora satura d'acqua dopo la stagione delle piogge. Shibam e il Wadi Hadhramaut sono in una zona dal clima arido; il sud dello Yemen e la costa sono infatti soggetti a piogge stagionali e torrenziali durante il periodo dei monsoni sub-continentali. Il fango è mescolato con paglia tritata e acqua e poi messo in semplici stampi di legno a terra e fatto essiccare al sole; ciascuno stampo serve per formare due blocchi. Test sperimentali hanno mostrato che il materiale dei mattoni è un impasto di ottima qualità, insolitamente elevato nel suo contenuto di legante, l'argilla che è pari a circa il 10 per cento del volume di terra. I mattoni sono grandi, circa 45 centimetri di lunghezza per 30 cm di larghezza e poco spessi sull'ordine dei 10 centimetri al massimo, e possono variare di dimensioni in funzione dello spessore della muratura che diminuisce dai piani più bassi rispetto a quelli più alti. Le murature hanno quindi spessore variabile, in

genere da 75 a 100 centimetri, ma alla base degli edifici più antichi si possono trovare murature spesse anche 150 centimetri.

Le dimensioni tipo dei mattoni normalmente utilizzati in una costruzione sono cinque: a

livello di piano terra, le dimensioni dei mattoni sono pari a $\left(1 + \frac{1}{10}\right) \times \frac{7}{10}$ *dhira* (50,5 x 32,75

centimetri), i mattoni al secondo livello hanno dimensioni pari a $\frac{9}{10} \times \frac{2}{3}$ *dhira* (42,5 x 30,5

centimetri), e così via per i mattoni fino alla quinta dimensione che misurano

$\left(\frac{5}{10} + \frac{1}{20}\right) \times \left(\frac{1}{3} + \frac{2}{10}\right)$ *dhira* (25,5 x 23 cm).

Lo spessore della parete è pertanto circa pari a: piano terra e primo piano, $1 + \frac{7}{8}$ *dhira* (86

centimetri); secondo, piano $1 + \frac{1}{2}$ *dhira* (69 cm); terzo piano $1 + \frac{1}{4}$ *dhira* (57 cm); quarto

piano 1 *dhira* (46 cm); quinto piano $\frac{3}{4}$ *dhira* (34,5 centimetri); sesto piano $\frac{5}{8}$ *dhira* (28.5

cm); settimo piano e superiori $\frac{1}{2}$ *dhira* (23 cm). Queste dimensioni variano naturalmente da

costruzione a costruzione e la variazione di spessore è tale che le facciate esterne sono rastremate a scarpa in maniera tale che le pareti interne risultano perfettamente verticali.



Fig. 3 – A sin. telaio per fare due mattoni di fango; al centro e a destra mattoni di terra-fango (mudbricks).

Le fondamenta sono a trincea profonda per le pareti fino a raggiungere lo strato roccioso, di solito posto a circa 1,60 metri sotto il livello del suolo. La trincea delle fondamenta è pari a circa una volta e mezzo / due volte la dimensione massima dello spessore della parete a livello del suolo. Il fondo della trincea è coperto con uno strato di 3 cm di spessore di escrementi di animale, sul quale è steso un successivo strato di salgemma per uno spessore di 8 cm, che rende il terreno molto resistente. Poi sono poste travi di legno del diametro di circa 10÷20 cm sistemate parallelamente alla lunghezza della parete, e della stessa larghezza della trincea. Piccole pietre sono usate per riempire gli interstizi tra le travi e per rendere il piano di fondazione più resistente e con un livello uniforme. Dopo è applicato uno strato di ‘*ramād*’ (calce con malta di cenere), su cui si dispone il primo corso di pietre del basamento. Corsi successivi di pietra innalzano il muro di fondazione fino al livello del suolo, in maniera tale da garantire un sufficiente livello di impermeabilizzazione delle murature in *adobe*. Per garantire la qualità della muratura di fondazione le pietre sono ammorsate tra loro con il *ramād*.

Nelle costruzioni di minor pregio (più basse e più povere) non si usa il *ramād*; la malta di allettamento della muratura è fatta con malta di terra, spesso sono assenti le fondamenta in pietra e solo la muratura esterna è eccezionalmente intonacata con *ramād* o malta di calce. Lo

spessore del muro di fondazione di pietra è rastremato verso l'interno lentamente fino a raggiungere la larghezza prevista del muro di mattoni di terra-fango, e si innalza per almeno 50 centimetri fino a un massimo di due metri fuori terra, prima che sia messo in opera il primo corso di mattoni.

Le murature sono infine rivestite da uno strato di terra-fango più fine per rendere la parete liscia e svolgere la funzione di intonaco protettivo. Il tipo di terra, che è una giusta combinazione di argilla, limo e sabbia, è fundamentalmente impermeabile, anche se non è infrequente vedere rivestire le parti basse delle murature con un intonaco a base di calce con funzione protettiva. In alcuni casi è usata una pietra locale per i basamenti e per le coperture piane degli edifici. La muratura in pietra, che si estende fino ai primi due metri dell'edificio, ha la funzione di impedire il fenomeno di umidità di risalita dal terreno. La copertura piana è in genere coperta di fango, con le parti vulnerabili, come i parapetti rivestiti con un limo di alta qualità chiamato '*nurah*' (un intonaco fine di calce e/o gesso), spesso applicato all'intera superficie del tetto; tale rivestimento è disposto a strati successivi, con un impasto sempre più fine e poi faticosamente "lucidato" con una pietra di forma speciale, come il *tadelakt* marocchino.

Il *nurah* è anche utilizzato ai fini decorativi intorno alle finestre e alle porte grazie alle sue caratteristiche di bianco brillante, spesso è mischiato all'indaco e produce un celeste delicato. Si tratta di un intonaco simile a quello di calce, che ha ottime caratteristiche di resistenza all'acqua, nonché qualità plastiche e coloristiche⁶.

I solai sono realizzati in legno. Il problema principale da risolvere è sempre stato quello di trovare legno in grande quantità e di dimensioni tali da poter coprire luci abbastanza grandi. Nei tempi antichi si utilizzava il teak importato dall'India. Negli ultimi decenni, l'importazione di teak, e anche di legno proveniente dall'Africa, ha consentito la sostituzione dei solai ammalorati con nuove strutture e reso possibile il recupero di molti edifici. Per gran parte della sua lunga storia Shibam ha avuto a disposizione solo due tipi legni da costruzione, il legno '*elb*' ('*ilb*') o '*sidr*' (*Ziziphus spina-christi*), noto anche come '*himr*' o '*nebk*' che ha la caratteristica di aumentare la sua resistenza con l'invecchiamento nel tempo, e il legno '*ithl*' (*Tamarix aphylla*) o tamerici. Siccome sono specie legnose che non raggiungono grandi dimensioni in altezza del loro fusto, le dimensioni degli elementi costruttivi portanti non potevano essere molto elevate pertanto le dimensioni delle camere tendevano a essere limitate in lunghezza con dimensioni massime pari a circa 3,5 m. Fasci più lunghi di travi erano usati per le stanze di grandi dimensioni, e in questo caso si utilizzavano colonne di legno rompi-tratta; una specie legnosa molto utilizzata per le travi era il legno '*ariata*' (*Conocarpus erectus*), che si ricavava dalle poche aree in cui questa specie cresceva spontaneamente, anche se era estremamente difficile trasportare lunghe travi a dorso di cammello su strade e terreni dal fondo accidentato. Le strutture secondarie dei solai sono realizzate con piccole travi, che si estendono trasversalmente, in numero di circa dodici per ogni vano, e per questi elementi

⁶ Sull'Architettura di Shibam e del Wadi Hadhramaut cfr.: Salma Samar Damluji, *The Valley of Mud Brick Architecture (Shibām, Tarim, and Wadi Hadramaut)*. Reading: Garnet Editions, 1992. Sull'Architettura yemenita vedi invece: Salma Samar Damluji 2008. *The Architecture of Yemen: From Yafi to Hadramut*. London: Laurence King Publishing. Cfr. anche: Breton, Jean-Francois and Darles, Christian 1980. Notes préliminaires sur l'architecture de Shibām une ville du aramawt (Sud-Yémen). *Studia Islamica*, 51, 179-97; Breton, Jean-Francois and Darles, Christian 1985. Shibam and the Wadi Hadramaut. *MIMAR 18: Architecture in Development*, Singapore: Concept Media Ltd. Infine, sempre sull'Architettura yemenita cfr.: Costa Paolo e Ennio Vicario 1977. *Yemen, paese di costruttori*. Milano: Electa; Manfredi Nicoletti 1985. *Architettura e paesaggio nello Yemen del Nord*. Roma-Bari: Laterza.

costruttivi molto bene si prestavano le essenze legnose locali. Tradizionalmente, il legno *elb* è stato utilizzato anche per tutte le opere complementari come porte, finestre, zanzariere, tapparelle, armadi e mobili in genere. Si tratta di un legno abbastanza resistente che nelle condizioni di esposizione più sfavorevole agli agenti atmosferici può durare anche cinquanta o sessanta anni senza eccessiva manutenzione; quando conservato internamente all'alloggio, al riparo dall'acqua, è invece quasi indistruttibile. In caso di esposizione alle intemperie, il legno *ithl* ha una durata inferiore, che si può stimare in circa quindici anni; è pertanto un legno molto più economico, usato solo nelle case più povere. Insetti infestanti come le termiti sono rari a Shibam, e questo ha favorito la conservazione delle strutture di legno.

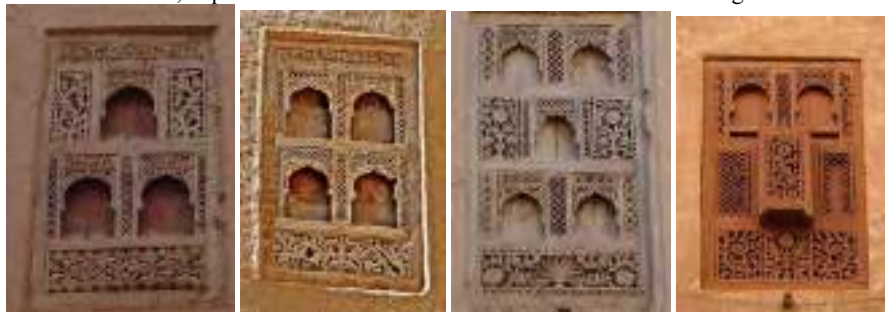


Fig. 4 – Shibam: tipologie di finestre a tre, quattro, cinque e sei aperture. Le finestre sono dotate di scuri mobili all'interno e traforate con ricchi decori a 'merletto'; inoltre, sono state progettate per consentire il passaggio delle correnti d'aria anche quando sono chiuse. Sotto i tetti ci sono piccole finestre con persiane che possono essere aperte o chiuse, secondo le condizioni meteorologiche, in modo che la temperatura all'interno degli edifici rimanga pressoché costante durante il giorno.

Le case si sviluppano su più piani, attorno alla struttura portante del vano scala (*salaalim* o *arus al-bayt*, letteralmente 'corrente di casa'), spesso costruito per quasi tutta la sua altezza in muratura di pietra e malta *ramād* o malta di terra, anche quando tutto il resto della costruzione è di mattoni di fango; il vano scala non è molto grande e ha dimensioni pari a

$$\left[3 + \frac{3}{10} \right] \times \left[2 + \frac{7}{10} \right] \text{ dhira (pari a circa 1,5 x 1,25 metri).}$$



Fig. 5 – A sin.: sezione e pianta del piano terra di una costruzione tipo del centro di Shibam, da Hesham Gerisha 2012. *Mud Stadium. New York Science Journal*, n. 5 (5): p. 64; a destra: sezione e prospetto della casa di 'Alwi bin Sumayt, da Friedrich Ragette, *Traditional Domestic Architecture of the Arab Region. American University of Sharjah*, 2003: p. 234).

Le case sono ingentilite con finestre e persiane in legno, lavorate a *dentelles* come trine. Solitamente, i piani più bassi non sono dotati di finestre e sono utilizzati come magazzini per il grano e hanno aree destinate all'uso domestico. Gli animali di proprietà della famiglia,

come pecore e capre, sono tenuti in locali attigui e nelle terrazze sopra i primi piani. Le stanze principali al secondo e al terzo piano presentano ampi vani (*mahadir*) dedicati alle attività degli uomini della famiglia e una sala di ricevimento (*mafraj*); quest'ultima è la principale stanza delle case Yemenite e possiede generalmente ampie finestre basse che assicurano allo sguardo luce e vista sulla strada. Le aree dedicate alle donne si trovano solitamente ai piani superiori, il quarto e il quinto piano; in questi piani si trovano anche le cucine, i bagni e i servizi igienici. Il sesto piano e quelli superiori sono utilizzati dai bambini o dalle coppie di sposi della famiglia allargata. Terrazze poste ai livelli superiori compensano l'assenza di cortili aperti in casa.



Fig. 6 Interni, in cui si vede la colonna rompi-tratta delle travi portanti dei solai e il 'capitello' di ripartizione dei carichi.

Le abitazioni sono spesso collegate tra loro da ponticelli (detti *mi'bar*) e porte di accesso all'edificio, questi elementi costruttivi avevano una funzione di difesa ma anche pratica, poiché consentivano agli anziani e alle donne di spostarsi da una casa all'altra senza dover utilizzare le scale⁷.

Le facciate sono rivestite con un intonaco in terra, terra-calce o *ramād*, spesso arricchito con carbone di legna, usato come legante per aumentare la tenacità dell'impasto, e con sabbia grossolana e fine. Il *ramād* è posto su un sub-strato di intonaco di terra-paglia, e finito con calce. Gli intonaci interni sono dello stesso tipo ma senza l'utilizzo della cenere come ulteriore legante. Inoltre, le pareti interne sono levigate con una selce fino a quando la parete non è perfettamente liscia e lucida. In taluni casi, per aumentare la lucentezza della parete si utilizzava nell'impasto il bianco d'uovo; questa tecnica era una miglioria importante all'impasto, che ne garantiva lavorabilità e durata, ed era sinonimo di ricchezza della famiglia quello di utilizzare un gran numero di uova nella costruzione.

⁷ Un interessante studio sull'edilizia di Shibam è il seguente: Anwar Ahmed Baessa, Ahmad Sanusi Hassan 2010. An Evaluation of Space Planning Design of House Layout to the Traditional Houses in Shibam, Yemen. *Asian Culture and History*, Vol. 2, No. 2; July 2010: pp. 15-24. Vedi anche: Hatim M. Al-Sabahi 2005. A Comparative Analysis of the vernacular Housing Cluster of Yemen. Sana'a and Shibam Hadhramawt A Case Study. *Journal of Science & Technology*, Vol. 10, n. 1 & 2: pp. 27-34.

La calce si otteneva in piccoli forni costruiti con mattoni di fango, e si utilizzava lo sterco come combustibile. Quando la calce era sufficientemente cotta, si mescolava con acqua in una trincea, e poi era battuta da dieci fino a venti uomini con pesanti bastoni utilizzati per rompere tutti i grumi dell'impasto; gli uomini lavoravano in piedi su lati opposti della trincea per alternare i colpi e rendere omogeneo il risultato finale.

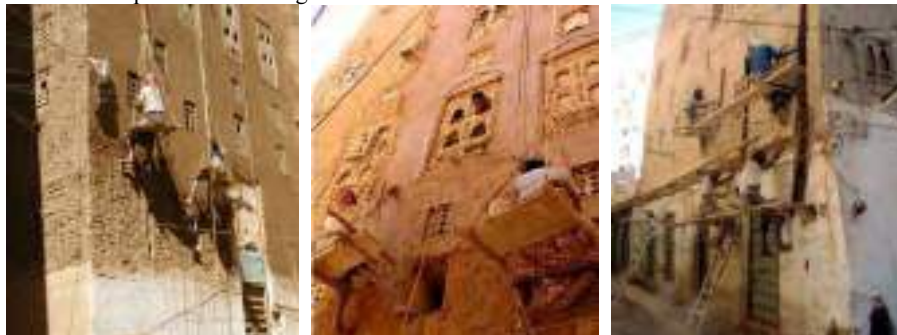


Fig. 7 – Rivestimento delle murature con malta di terra-fango.

Le condizioni climatiche del luogo impongono, dopo la stagione delle piogge, che i rivestimenti in terra delle facciate degli edifici siano oggetto di manutenzione. Tale manutenzione si esegue realizzando un nuovo strato di 'intonaco' di terra-fango che successivamente può essere dipinto con il *nurah* che ha, come abbiamo visto, funzione protettiva contro l'azione del vento e dell'acqua.



Fig. 8 – I colori di Shibam: vista generale dal Wadi Hadhramaut.

Il colore della terra

La terra argillosa del Wadi Hadhramaut associata al bianco cangiante del *nurah* dà all'osservatore un'immagine particolare e mutevole dell'Architettura di Shibam. Argille chiare e scure, tendenti all'ocra e al rosso, tonalità di bianco che mutano al variare della luce solare sono gli ingredienti cromatici del colore della città. I cromatismi di Shibam dipendono dalla natura della terra stessa, ma anche dalla sapiente opera dell'uomo che ha saputo manipolare un materiale povero come questa particolare terra argillosa, associata al limo e al fango del *wadi* per ottenere un materiale plastico dalle forti valenze costruttive, tecnologiche e strutturali, ma anche materiche e coloristiche.

La terra di Shibam ha tonalità calde e sature, tra loro facilmente accostabili con effetti di notevole gradevolezza cromatica, estetica e tattile. Il pigmento naturale ad alto tenore di argilla assume variazioni cromatiche in funzione della luce, con colorazioni che variano dall'alba al tramonto, dall'ocra – con le sue tonalità mutevoli dal giallo-oro al marrone chiaro – al rosso mattone.

La peculiarità di questa terra è la sua capacità di avere al suo interno la gamma delle tonalità dell'ocra dal giallo al rosso, con colorazioni differenti dal giallo chiaro al bruno-giallastro, e questo cromatismo si evidenzia in particolare nel pomeriggio, quando la luce calante fa assumere agli edifici un caldo colore del bronzo, e fa brillare il bianco dei decori e lo scuro degli infissi di legno.



Fig. 9 – I colori di Shibam: gradazioni di ocra delle argille, e rivestimenti bianchi realizzati con nurah.



Fig. 10 – I colori di Shibam: contrasti di luce e materiali.



Fig. 11 – I colori di Shibam: contrasti cromatici di luci e colori tra pareti e soffitti.

Conclusioni

Situato tra due montagne sul bordo del grande *wadi* e quasi completamente isolato da qualsiasi altro insediamento urbano, Shibam e il suo ambiente conservano l'ultimo superstito e forse la prova provata di una società tradizionale che si è adattato alla vita precaria di un ambiente agricolo che dipende dalle piene periodiche del Wadi Hadhramaut. All'interno della cinta muraria, le caratteristiche e il tessuto urbano della città, tutti gli elementi materici e costruttivi dell'edilizia, che formano il significato di una realtà architettonica e urbana sono presenti e in gran parte integri e per lo più in buone condizioni⁸. Inoltre, l'oasi, il suo funzionamento e il rapporto con la città è ancora intatto, e merita una adeguata protezione. L'integrità sociale, funzionale e visiva dell'ambiente naturale e antropizzato è ancora valida anche se l'integrità materiale, costruttiva, funzionale e strutturale delle fabbriche è indirettamente minacciata dalle nuove costruzioni in calcestruzzo armato, oggetti dannosi per l'ambiente circostante.

L'Architettura di Shibam è una architettura materica, plastica, visiva, colorata ed è oggi minacciata nella sua integrità architettonica, formale, tecnologica e strutturale dal 'moderno' che avanza e che impone stili e tecniche costruttive importate dall'Occidente, nonostante siano stati eseguiti importanti interventi di recupero promossi negli anni a favore della conservazione del *genius loci* e di una ripresa dell'economia che favorisca la residenza e non permetta l'abbandono della città.

Nondimeno, Shibam richiede una continua opera di manutenzione per la sua tutela, soprattutto quando l'azione dei monsoni genera effetti devastanti sulle costruzioni soggette all'incuria dell'uomo. Nel 2008 forti precipitazioni e l'esondazione del Wadi Hadhramaut hanno causato gravi danni a numerosi edifici della città, messo in ginocchio l'economia locale, e molte persone hanno abbandonato la città storica in favore di nuovi insediamenti in aree non esondabili, e più sicure dal punto di vista ambientale. Questo depauperamento del tessuto abitativo è una delle cause più importanti del declino che può colpire la città millenaria.

⁸ Una campagna di restauri è stata promossa dall'UNESCO, dal Governo Yemenita (*General Organization for the Preservation of Historic Cities in Yemen, Ministry of Culture, the General Organization for the Preservation of Historic Cities in Yemen*), dall'Aga Khan Awards for Architecture e dalla German Society for Technical Cooperation (*Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit*), quest'ultima ha intrapreso un progetto di sviluppo urbano di Shibam tra il 2000 e il 2010. Un team di professionisti ha documentato e ispezionato gli edifici storici e residenziali della città, e ha offerto una guida e una stima per il costo del restauro. I proprietari interessati potranno quindi ripristinare i loro edifici con una sovvenzione del 35% offerto dal Fondo sociale dello Yemen per lo sviluppo sociale ed economico del Paese. Il progetto prevede un forte incentivo contro l'esodo dalla città storica e ha avuto l'effetto di stimolare la conoscenza e il re-impiego delle tecniche di costruzione tradizionali delle costruzioni in mattoni di terra-fango di Shibam. Per rispondere alle esigenze di una comunità che vive attraverso la conservazione il progetto ha ricevuto il Premio *Aga Khan Awards for Architecture* nel 2007.



Fig. 12 – Moschea, minareto, torre civica e casa-torre.



Fig. 13 – Edifici dell'antica città di Shibam il 28 ottobre 2008 dopo la devastante alluvione che ha colpito lo Yemen del sud-est distruggendo centinaia di case di terra-fango e lasciando decine di morti e dispersi. Si possono osservare le facciate degli edifici con le lacune nei rivestimenti e alcune costruzioni senza le coperture.

Per questo motivo già nel 1982 l'UNESCO aveva fatto redigere da Ronald Lewcock e Jacques Heyman⁹ un dettagliato rapporto sulle condizioni di degrado ambientale, statico e materico della città e proposto una serie di interventi di restauro e consolidamento statico per ridare alla città lo splendore passato, e poi dichiararla patrimonio mondiale dell'UNESCO. La

⁹ Ronald Lewcock & Jacques Heyman 1982. *Shibam and Wadi Hadramawt. Report No. 3. Technical Report.* Paris: UNESCO.

conclusione di Heyman è perentoria: « *The first priority in the rehabilitation of the houses must be to restart the traditional ways of maintaining the roofs and walls* »¹⁰.

In questo senso, lo spirito di questa breve nota è quello di portare all'attenzione dello studioso un patrimonio di Architettura che raccoglie al suo interno l'insieme di quei *saperi* propri dell'arte e della scienza del costruire, che sono alla base del fare Architettura. In questo senso reputiamo che il recupero consapevole degli antichi mestieri, delle tecniche costruttive tradizionali, dell'uso dei materiali locali sia un passo in avanti verso il progresso, per la conservazione e la riabilitazione di un patrimonio architettonico sempre più violato dal 'modernismo' imperante volto al 'nuovo', e molto spesso dimentico di conoscenze di grande valore storico e scientifico. Per questo motivo Shibam con i suoi palazzi innalzati verso il cielo azzurro dell'*Arabia Felix*, rappresenta l'essenza dell'Architettura materica e razionale contro l'insensatezza di molta architettura contemporanea.

“*We are not against Beauty, but against useless things*”.
[Nikita Sergeevič Chruščëv, 1954].

Bibliografia

- Helfritz, Hans 1937. *Land without shade*. Journal of the Royal Central Asian Society, 24, n. 2: 201–16.
Costruita “da mani di giganti per antichi re simili a dei”, cfr. Stark, Freya 1936. *The Southern Gates of Arabia. A Journey in the Hadhramaut*. S.I.: E.P. Dutton; p. 185.
Jerome, Pamela; Chiari, Giacomo; Borelli, Caterina 1999. *The Architecture of Mud: Construction and Repair Technology in the Hadhramaut Region of Yemen*. APT Bulletin 30, n.2–3: 39–48.
Ronald Lewcock 1986. *Wadi Hadramawt and the walled city of Shibām*. Paris: UNESCO.
Hinz, W. *Dhīrā*. Encyclopaedia of Islam, Second Edition. Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Brill Online, 2015.
Salma Samar Damluji, *The Valley of Mud Brick Architecture (Shibām, Tarim, and Wadi Hadramaut)*. Reading: Garnet Editions, 1992. Sull'Architettura yemenita vedi invece: Salma Samar Damluji 2008. *The Architecture of Yemen: From Yafi to Hadramut*. London: Laurence King Publishing. Cfr. anche: Breton, Jean-Francois and Darles, Christian 1980. *Notes préliminaires sur l'architecture de Shibām une ville du aramawt (Sud-Yémen)*. Studia Islamica, 51, 179-97; Breton, Jean-Francois and Darles, Christian 1985. *Shibam and the Wadi Hadramaut*. MIMAR 18: Architecture in Development, Singapore: Concept Media Ltd.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

Costa Paolo e Ennio Vicario 1977. *Yemen, paese di costruttori*. Milano: Electa; Manfredi Nicoletti 1985. *Architettura e paesaggio nello Yemen del Nord*. Roma-Bari: Laterza.
Anwar Ahmed Baessa, Ahmad Sanusi Hassan 2010. An Evaluation of Space Planning Design of House Layout to the Traditional Houses in Shibam, Yemen. *Asian Culture and History*, Vol. 2, No. 2; July 2010: pp. 15-24. Vedi anche: Hatim
M.Al-Sabahi 2005. A Comparative Analysis of the vernacular Housing Cluster of Yemen. Sana'a and Shibam Hadhramawt A Case Study. *Journal of Science & Technology*, Vol. 10, n. 1 & 2: pp. 27-34.
Ronald Lewcock & Jacques Heyman 1982. *Shibam and Wadi Hadramawt*. Report No. 3. Technical Report. Paris: UNESCO.
Ibidem, p. 47.

Colori della natura, colori nell'architettura: indagini archeometriche sul costruito.

Daniela Pittaluga

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Spesso guardando i colori delle facciate storiche ci si stupisce di come essi siano in accordo tra di essi e di come risultino complessivamente in armonia con l'ambiente. Quali le ragioni di questo? Come recuperare questa qualità senza impedire o inibire una crescita ed una evoluzione di tecniche e materiali?

Un'analisi stratigrafica effettuata in uno dei centri storici più antichi e più grandi d'Europa, il centro storico di Genova, con comparazioni su costruzioni in aree limitrofe al capoluogo, unita ad analisi archeometriche effettuate sugli intonaci e sui pigmenti ha fornito a questo riguardo elementi interessanti.

L'articolo parte da tre ricerche in particolare: uno studio dei colori nel centro storico genovese, un'analisi delle terre coloranti intorno al capoluogo e lungo l'intero arco costiero ligure ed un esame dei pigmenti effettuato sulle superfici dipinte di una villa, villa Ansaldo a Recco (GE).

Le esperienze nell'ambito degli studi degli intonaci decorati genovesi, di cui si dà breve cenno nel presente saggio, completano ed integrano alcuni studi iniziati già negli anni Ottanta 'estendendole alla totalità delle superfici intonacate e non limitandole come si era fatto in precedenza agli edifici nobiliari

Questa dilatazione di campo comporta una serie di problemi per la mancanza di documentazione scritta; di qui la necessità di mettere a punto una serie di strumenti di analisi con caratteristiche realmente interdisciplinari. In particolare si sono avuti risultati interessanti utilizzando metodiche proprie della pratica archeologica e dell'analisi scientifica con la collaborazione della Facoltà di Architettura (ora Dipartimento di Scienze per l'Architettura della Scuola Politecnica di Genova) della facoltà di Fisica dell'Università di Genova e dell'Accademia di Belle Arti². Ciò ha permesso, con le analisi archeometriche (analisi diffrattometriche a raggi X ed analisi microscopiche, statistiche e di fotointerpretazione dei materiali stessi) e di archeologia d'elevato (CRONOTIPOLOGIA di cornici di portali e finestre; di elementi decorativi; di oggetti; di decorazioni dipinte; di tessiture murarie, MENSIOCRONOLOGIA i mattoni e di litici, DATAZIONI SCRITTE di targhe, epigrafi o di edicole sacre), la definizione di alcuni dei fattori maggiormente responsabili della differenza di percezione di colore di una facciata decorata (maggiore o minore senso di trasparenza, fenomeni di cangianza del colore, riflettanza entro certe lunghezze d'onda particolari, ruolo rivestito dai cristalli isomorfi di calcite, influenza del diverso tipo di strumenti utilizzati per la

¹ Si veda a questo proposito ROTONDI TERMINIELLO 1984

² In particolare determinante è stato l'apporto dei proff. B. Gabrielli, G.V. Galliani, T. Mannoni, R. Pierantoni e P. Torsello.

stesura della tinta, ...). Questa lettura tecnologica approfondita, compiuta su larga scala, con considerazioni di ordine piu' generale dal punto di vista storico, archeologico ed urbanistico ha permesso inoltre di penetrare nella mentalita' dei costruttori del passato (scelte compiute, modi di agire, frequenza o meno della manutenzione, leggi imposte non rispettate o leggi non scritte ma seguite, ecc.) ed aggiungere quindi elementi in piu' nella comprensione globale dell' identita' del luogo.

I colori degli edifici nel centro storico genovese: un'analisi stratigrafica attraverso il tempo³

" A Genova .. il problema della conservazione delle opere d'arte esposte all'aperto... non concerne soltanto alcuni monumenti ma il carattere e l'aspetto generale della citta'. Genova infatti era una citta' piena di figure e di colori, pavesata come una nave in un giorno di festa: le pitture sulle facciate erano un continuo discorso, tra aulico e vernacolo"⁴.

L'esperienza di Pre' (1989) Una prima esperienza nello studio delle superfici colorate degli edifici "minori" e' stata compiuta dall'ISCUM (Istituto di storia della cultura materiale) di Genova nel sestiere di Pre', negli anni 1989-90 all'interno di un intervento sperimentale di recupero, realizzato dal Comune in convenzione con il Ministero dei Lavori Pubblici⁵. Scopo di questa collaborazione era di stabilire un piano adeguato per il recupero del colore delle facciate. Il quartiere in particolare, posto all'interno del centro storico, e' uno dei primi insediamenti suburbani della Genova Medievale. Di carattere popolare ha mantenuto nel tempo questa sua caratteristica; non vi era quindi possibilita' migliore per affrontare l'argomento a cui da tempo si stava guardando.

Le metodiche archeometriche nel passato erano state gia' piu' volte applicate, con ottimi risultati, nello studio di manufatti edilizi di tipo popolare, ma mai in questi casi si era esteso il discorso alla superficie intonacata. La mancanza pressoché totale di fonti scritte riguardanti le singole trasformazioni operate nel tempo in questa area, ha comportato infatti, al fine di una conoscenza approfondita dell'edificio e delle sue storiche ritinteggiature, la necessita' di strumenti nuovi di lettura⁶. Le analisi⁷ tese all'individuazione della natura dei pigmenti usati e alla caratterizzazione degli inerti presenti negli intonaci, ne hanno messo in luce un aspetto particolare. In tutte le sezioni sottili eseguite infatti e' apparso un numero straordinario ed inaspettato di strati di colore sovrapposti: una vera e propria registrazione della storia delle

³ Alcuni elementi di tale ricerca sono stati ripresi da Skapin e Carvalho.

⁴ Con queste parole Giulio Carlo Argan introduceva la mostra "Genua Picta", tenutasi a Genova dal 15 aprile al 15 maggio 1982

⁵ Il lavoro e' stato svolto da: I. Ferrando Cabona, O. Pizzolo, R. Pagella con la supervisione del prof. Tiziano Mannoni. Nell'ultima fase vi e' stata anche la partecipazione dell'autore del presente articolo.

⁶ Le analisi archeologiche sull'edificio, infatti, erano state per il passato condotte a livello di struttura degli edifici e non di pelle esterna. Nello specifico per ogni edificio analizzato e' stata quindi approntata una scheda in cui condensare indicazioni cronologiche, elementi caratterizzanti ed informazioni sugli strati di tinta e/o di intonaco individuati. I dati registrati evidenziano in forma semplificata la cronologia e le condizioni di degrado degli interventi costruttivi che affiorano sulla superficie e li rendono leggibili e classificabili. Alle informazioni dedotte dall'analisi diretta sono state successivamente collegati i risultati delle analisi di laboratorio eseguite su campioni di intonaco prelevati all'interno del quartiere (precisamente 56 sondaggi suddivisi tra: Vico Tacconi, vico delle Marinelle, vico Macellari, piazza S. Brigida, vico Elba, vico S. Cristoforo, Piazza inferiore del Roso, vico di S. Fede e via Pre').

⁷ Le analisi sono state eseguite dalla societa' L.A.R.A. di Genova su campioni prelevati seguendo le direttive dedotte dalla fase precedente

Dei campioni sono state eseguite sezioni lucide e sezioni sottili. Queste sono state sottoposte ad analisi al microscopio in luce riflessa e al microscopio polarizzatore. In particolare sono state eseguite analisi morfoscopiche e sedimentologiche dello stato di conservazione e sulla natura dei pigmenti al microscopio in luce riflessa e al microscopio polarizzatore su sezioni sottili analisi semiquantitative della natura mineralogico-petrografica di tutti i componenti .

modificazioni intercorse dal XVI secolo ad oggi. Il considerevole numero di elementi in nostro possesso permetteva di tracciarne una sequenza relativa e di dare indicazioni piuttosto precise per il recupero delle facciate. Venivano così riconosciute alcune tecniche, tinte e accostamenti adeguati per preservare il carattere del quartiere e dei singoli edifici.

Lo studio sulla zona di Sarzano (1991) Un secondo approfondimento di queste tematiche si è avuto nel 1991 nel corso della collaborazione richiesta all'Università per il Programma Organico di Intervento di Sarzano -Porta Soprana-San Donato⁸. Obiettivo dello studio, coordinato dall'ARRED di Genova, era la definizione di linee guida per i progetti di recupero dell'insediamento in generale e dei singoli manufatti, comprendendo anche le facciate degli edifici. In questo ambito, oltre ad una ricognizione globale delle diverse strutture e superfici edilizie in relazione alle tecniche costruttive, si sono svolti alcuni studi puntuali approfonditi sulla successione di strati di tinta e di intonaco. Questa, tra l'altro, è stata l'occasione per sperimentare un sistema diverso di analisi: l'individuazione degli strati tramite "sfogliamento meccanico" con un bisturi a lama media, e la registrazione degli stessi comprensiva della esatta codifica cromatica secondo lo standard internazionale Munsell. Sono stati così effettuati "micro-tasselli stratigrafici".

Così facendo è stato più facile confrontare e integrare le informazioni da aree diverse di uno stesso prospetto ed avere quindi indicazioni più precise sulla successione delle tinteggiature. Inoltre, la determinazione del colore Munsell è risultata agevole e dettagliata e si è potuta applicare a tutti gli strati e non solo a quelli attualmente visibili sulla superficie delle facciate. Bisogna dire che alcuni dei vantaggi che si sono avuti con questo modo di procedere, derivano dal costo modesto dell'operazione, (anche perché l'analisi resta a livello macroscopico⁹), dal minor grado di distruzione conseguente il prelievo e dalla possibilità, se richiesto di eseguire addirittura l'operazione in sito. La portata però dei benefici e le potenzialità di questa metodologia, si sono colte meglio solo in seguito con lo studio su via S.Bernardo- Salita del Prione, quando cioè se ne è intrapresa l'applicazione su larga scala.

Dall'analisi dell'asse S. Bernardo - Prione al ruolo del colore nell'immagine urbana (1989-1992)

Questa analisi è stata svolta come tesi finale per il Dottorato di Ricerca in Recupero Edilizio ed Ambientale¹⁰. Scopo del lavoro era, attraverso una ampia base di dati, indagare sulla possibilità o meno di trovare tonalità particolari, specifiche e differenti nella zona di Genova che potevano in qualche modo essere responsabili della caratteristica immagine di questa città. Inoltre si voleva capire se i materiali e le tecniche usate erano mutate nei secoli e quali le ragioni alla base delle scelte fatte (scelte economiche, sociali, di gusto...). Ci si chiedeva

⁸ Il lavoro è stato eseguito da R.Pagella e D.Pittaluga con la supervisione del prof. Tiziano Mannoni.

⁹ Infatti in questo caso, dato il minor costo dell'operazione, potevano essere contemporaneamente esaminati più campioni di una stessa zona e quindi accertarsi che il numero e la sequenza degli strati fosse quella giusta. Le stratigrafie eseguite su due edifici della zona sono state eseguite da A. Mantero e F. Salvarani su consigli di D.Pittaluga che all'epoca ne stava approfondendo l'aspetto teorico all'interno della tesi di dottorato.

¹⁰ Daniela Pittaluga: "Identità e mutamento: il colore nell'immagine urbana", tesi di Dottorato di Ricerca in Recupero Edilizio e Urbano, V ciclo, tutors B. Gabrielli, E. Poleggi, T. Mannoni, R. Pierantoni, febbraio 1993, Università degli studi di Genova, Napoli e Palermo e Politecnico di Torino. La tesi inoltre è stata redatta anche grazie all'apporto ed ai consigli del collegio dei docenti (G.Galliani, V.Di Battista, F.Brancato, G.Caterina, G.Guarnerio, P.Torsello). Si sono inoltre avuti preziose informazioni dai seguenti docenti: T.Bedarida, A. Bellini, A. Gazzola, A.Maramotti.

infine se si potevano cogliere effetti percettivi diversi in differenti periodi storici, se questi erano voluti o del tutto casuali e se rispondevano a leggi naturali scientificamente provate. Questo studio dell'aspetto fisico materiale, e' stato intrapreso un po' per soddisfare le curiosita' che le precedenti esperienze avevano suscitato e un po' perche' diversi motivi inducevano a credere che proprio questa analisi della superficie degli edifici potesse essere una chiave di lettura adeguata per affrontare il complesso problema dell'immagine urbana.

La superficie esterna dei manufatti edilizi infatti coincide con la struttura materiale che piu' di ogni altro elemento dell'architettura condiziona l'apprezzamento formale del manufatto urbano e ne fornisce il dato prevalente della sua immagine, la sostanza stessa del suo modo di manifestarsi. Puo' essere dunque vista come l'elemento privilegiato di ogni visione formalistica e definita, con ragione, l' "epifania dell'immagine"¹¹. Inoltre, essendo la parte piu' soggetta ad invecchiamento e conseguenti operazioni di rifacimento, registra in modo piu' spiccato i mutamenti (naturali e/o provocati dall'uomo) e quindi la sua e' una storia completa e globale. *"..La citta', la pelle, la fabbrica hanno sovrascritta sui propri muri tutta la loro storia"*¹²; un vero e proprio palinsesto di segni che chiede di essere capito, letto ed interpretato.

Nell'affrontare un problema tanto vasto si e' cercato di limitare l'attenzione ad un ambito preciso per permetterne un efficace approfondimento. Come campo di applicazione si e' quindi scelto uno degli assi viari piu' antichi del centro storico, quello costituito da via S.Bernardo, via di S.Donato, Piazza delle Erbe e Salita del Prione. Quest'asse era considerato nel passato come un'unica percorrenza e rivestiva un ruolo preminente nei collegamenti tra il mare e l'interno. La sua importanza, da principale sede di aggregazioni nobiliari nel medioevo, decresce a partire dal XVII secolo sino ad arrivare all'attuale stato di decadenza¹³. Al momento attuale ci si trova dunque di fronte ad un ambiente piuttosto vario, dove e' possibile ritrovare edifici nobiliari perfettamente conservati, palazzi un tempo signorili, fortemente trasformati dagli interventi successivi di tipo popolare e costruzioni molto modeste destinate alle classi meno abbienti. Uno spettro ampio, quindi, che ha permesso da un lato lo studio dell'evoluzione nei secoli delle superfici intonacate (in particolare tra il XV e il XX secolo) e dall'altro la loro analisi in diverse situazioni socio economiche.

Nell'esperienza di Pre' le datazioni archeologiche delle facciate avevano permesso di stabilire il termine "post-quem", cioe' il momento di partenza della stratigrafia dei colori di ogni

¹¹ A.Bellini, "La superficie registra il mutamento: percio' deve essere conservata", in Atti del convegno "Superfici dell'architettura. Le rifiniture", Bressanone, 26-29 giugno 1990, Libreria Progetto, Padova, 1990, pp.571-579

¹² M.Dezzi Bardeschi, "La didattica come informazione finalizzata", in Atti del convegno, Riabiat. Informazioni per il recupero, Edizione SAGEP, Genova, 1986, pp.105-109.

¹³ La sua urbanizzazione iniziata nel secolo XI, con un'edificazione concentrata soprattutto nel tratto inferiore, viene completata nel corso dei due secoli successivi e vede l'insediamento di famiglie nobiliari quali i Cattaneo, i Volta, gli Stregiaporco ed i Bufferi tra la chiesa di S.Donato ed il mare.

Nel secolo XIV e' sede di diversi "alberghi" ossia di diverse associazioni di famiglie che avevano comuni interessi economici e di potere. La sua importanza cresce, al punto che nei secoli XVI-XVII, ben 7 palazzi di via S.Bernardo ed 1 di via S.Donato vengono inseriti nei "rolli", cioe' in registri particolari nei quali erano elencati tutti i palazzi di Genova abilitati ad ospitare dignitari stranieri in visita alla citta'. Nel sec. XVII inizia nel centro storico la corsa alla sopraelevazione in una continua ricerca di nuovi spazi abitativi che proseguira' nel secolo successivo. A questa legge non si sottrae neanche la zona oggetto di studio, nella quale infatti si possono facilmente ritrovare edifici con piu' trasformazioni ed espansioni successive in altezza. Nel XVIII Genova segue ormai a fatica il corso degli eventi europei, e la Repubblica oligarchica non e' piu' in grado di affrontare programmi impegnativi di rilancio dell'economia e di finanziamento di grandi opere pubbliche, anche a causa delle forti spese affrontate per fronteggiare la guerra civile in Corsica. Nel XIX secolo si ha un progressivo abbandono del centro da parte delle classi dominanti, che pongono le loro dimore nelle aree di nuova urbanizzazione fuori porta, sulle colline di Castelletto e Carignano, costituendo il primo depauperamento del mix composito che ne costituiva la compagine sociale. L'attuazione di interventi urbanistici di miglioramento della viabilita' (taglio di via S.Lorenzo, circosollavazione a mare, via XX settembre...) ha come effetto l'isolamento della zona storica alla quale non resta che il ruolo di terziario, di legame con il porto, il cosiddetto "scagno". I bombardamenti dell'ultima guerra hanno inferto un duro colpo, le cui ferite non rimarginate sono visibili tutt'ora.

facciata, ed il termine "ante-quem" dell'ultima tinteggiatura¹⁴. In seguito con il lavoro di Porta Soprana si era sperimentato un sistema per controllare e studiare meglio le diverse stratificazioni che come si era già potuto vedere precedentemente, sono una consuetudine per Genova. Con questa ulteriore ricerca si è cercato di associare entrambe le cose. La scelta di operare tramite "sfogliamento meccanico" è stata qui portata alle estreme conseguenze, incrementando notevolmente il numero dei casi studiati sino ad un livello significativo dal punto di vista statistico (complessivamente 196 campioni di superficie, per un totale di 786 strati di colore classificati), e arrivando anche ad una maggiore precisione nella determinazione cromatica. Si è inoltre aumentato il numero e la varietà di analisi da eseguire, conseguentemente al maggior numero di interrogativi posti.

Al di là quindi degli specifici contenuti e risultati raggiunti in questa esperienza, il lavoro svolto ha particolare importanza per l'arricchimento che propone riguardo il processo di analisi.

Aspetti metodologici dell'indagine: l'integrazione tra analisi stratigrafica, macroscopica e microscopica Il metodo di ricerca utilizzato, in sostanza, si avvale di strumenti generalmente usati nelle discipline scientifico-matematiche, abbinandoli a procedure archeologiche. La realtà fisica viene infatti indagata con gli strumenti dell'analisi scientifica applicati ai materiali costitutivi e alle tecniche realizzative, e ne segue via via le trasformazioni. Affinché però i dati scientifici possano essere utili per le conoscenze storiche e inevitabile una loro interpretazione che tenga conto del contesto archeologico, dal quale tali dati sono stati ricavati. Questo concetto risulta sintetizzato molto bene dalle parole di Marco Polo, nel libro "Le città invisibili" di Italo Calvino, quando a cospetto del grande imperatore riferisce circa il carattere delle città viste: *"Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti, ma so già che sarebbe come non dirti nulla. non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato"*.

E così si è fatto: nell'esperienza condotta, sono stati presi in considerazione in un primo momento tutti i prodotti materiali, anche quelli giudicati generalmente poco significativi, perché ad essi è stato riconosciuto il carattere di fonte perché residui materiali del passato¹⁵. Successivamente ne sono stati esaminati i caratteri generali, le analogie e le eccezioni. Alle similitudini, agli elementi ripetitivi ed omologanti si sono contrapposte le differenze, le

¹⁴ Per quanto riguarda il termine "ante quem" dell'ultima tinteggiatura, bisogna considerare in modo differente i piani terreni che sono stati soggetti a continue trasformazioni e coloriture ed i restanti piani, nei quali, tranne in due casi (per il sestiere di pre') non sono state trovate tinte sintetiche, ma soltanto coloriture a calce. Tenendo conto che la tinta a calce non è stata più usata dopo la guerra, né durante il periodo bellico, le ultime coloriture di tal genere si devono collocare negli anni '30.

¹⁵ Da quello che si è detto precedentemente si può dire che ogni indicazione è un "dato". ("...il dato chiede la presa d'atto di una compiutezza che si è già realizzata, quindi non può realizzabile, ma che proprio per questo, si dispone come fonte inesauribile di saperi, come inizio sempre nuovo, nella sua apparente immobilità di processi interpretativi..."). Il dato è costituito dalle ricorrenze, anomalie ed eccezioni. Il dato non è sempre immediatamente afferrabile attraverso la semplice osservazione; spesso è nascosto, inaccessibile, camuffato e, abbisogna, per essere colto di un particolare metodo di lavoro sia dal punto di vista intellettuale che tecnico.

I dati sono inoltre mutevoli, "...costantemente immersi in una influenza reciproca che si eslica nello spazio e nel tempo" e si può tentare di coglierne i modi di formazione e di cambiamento, la dinamica delle relazioni attraverso la scomposizione, l'analisi ed il confronto con gli altri dati.

anomalie, le irregolarità; accanto alle forme compiute e singolari, si sono studiati, perché di interesse analitico, il molto, il piccolo, il numeroso, il "disordinato", e tutte le interrelazioni, anche marginali, rinvenibili tra i fenomeni del costruito. Spesso solo di fronte ai grandi numeri, alla serie dei fenomeni riscontrati su decine o centinaia di campioni si sono ottenuti elementi chiave ai fini della ricerca. Una volta individuate le classi di elementi predominanti, minoritari ed eccezionali, si è cercato di comprenderne il carattere voluto o casuale, perché proprio in questa differenza si è scorta una ragione della loro individualità. Molti sono anche gli elementi che si sono ricavati dall'esame delle eccezioni, delle trasgressioni, delle anomalie geometriche e costruttive rinvenibili nella materia e nel suo utilizzo. Sono infatti tutti segni di particolari fenomeni naturali o di atti volontari che hanno rotto oppure negato presunti equilibri, e dalla loro osservazione è venuto spontaneo interrogarsi sulle "norme" che dovrebbero o potrebbero esserne alla base. Allo stesso modo il ripetersi di determinate scelte, se rilevate con una frequenza superiore alle leggi del caso, indica una precisa intenzionalità "..*Conoscere infatti con sicurezza statistica un'intenzione esercitata da una scuola costruttrice del passato, costituisce già una nozione storica, come altre che si possono ricavare dai documenti*"¹⁶.

Durante l'applicazione si è agito in questo modo:

- 1) Per mezzo di uno scalpello da scultore si sono prelevati i campioni. di dimensione intorno al centimetro quadrato; generalmente per ogni facciata sono stati eseguiti uno o più campionamenti nel basamento e nell'elevato.
- 2) Tramite sfogliamento meccanico a mezzo di bisturi si sono separati e successivamente posti su vetrino i diversi strati; di ognuno si sono misurati tinta spessore e colore secondo la codifica Munsell, se ne è osservato il tipo di materiale (tinta a calce, tinta sintetica) e la tecnica di stesura (a secco, a fresco, a falso fresco, ecc.).
- 3) Si è annotato quindi tutto ciò in una scheda, dove gli strati individuati sulla facciata appaiono in sequenza dai più recenti ai più antichi (con una sigla progressiva AA = più recente, AB, AC, ecc.).
- 4) Si è provveduto a datare i singoli strati, o almeno a porre alcuni punti fermi con datazioni assolute nella sequenza stratigrafica. In questa fase si sono usate ove possibile le analisi archeometriche: analisi cronotipologica delle aperture, mensiocronologia dei mattoni e dei litici, analisi e cronologia delle malte^{17 18}. Inoltre si è utilizzata l'analisi stratigrafica verticale

¹⁶ T. Mannoni, "Dialoghi di Pantalone", TEMA n.2/1993

¹⁷ un'analisi più attenta del degrado subito da ogni strato (scoloritura da attacco del carbonato di calcio che lega la tinta, da parte dell'acqua piovana ricca di anidride carbonica), e la debole adesione della tinta a calce sul precedente strato secco, si possono fare delle compensazioni fra la durata di uno strato rispetto ai precedenti e ai successivi, dato lo stesso punto di esposizione del campione. Ciò permette una ricostruzione abbastanza precisa della data di ciascun strato di colore.

¹⁸ Nel lavoro in questione si è partiti dalla datazione delle malte, che nei casi considerati presentava spesso un'incertezza di due secoli, e ci si è avvalsi di altri metodi per restringere l'intervallo temporale di datazione. Il principale indicatore cronotipologico è stata la forma e la dimensione delle aperture, specialmente portali e finestre, con riferimento alla banca dati di cronotipologia delle aperture dell'ISCUM. L'esame riguarda tutta la facciata; in presenza di una risistemazione generale con trasformazione della forma di tutte le aperture, questa viene legata in maniera abbastanza certa con lo strato di intonaco adiacente alle aperture stesse. La mensiocronologia è stata utilizzata laddove distacchi di intonaco o la presenza di cantieri hanno permesso la misurazione di un numero adeguato di mattoni o di pietre. La datazione è stata poi ottenuta confrontando i dati con le curve mensiocronologiche relative ai laterizi ed ai lapidei di Genova messe a punto dall'IsCum di Genova in questi ultimi vent'anni. Oltre alla datazione con i metodi precedentemente esposti, alcuni strati sono stati determinati cronologicamente in relazione al tipo di tinta, essendo noto il periodo della commercializzazione dei relativi pigmenti. Dal XVIII sec. in poi vengono infatti introdotti sul mercato i colori inorganici artificiali, di cui si conosce l'anno di inizio di produzione. Alcuni di questi sono: il bianco di zinco, l'oltremare artificiale, il verde cromo, l'azzurro di Prussia. In corrispondenza di queste tinte, quindi, nelle relative stratigrafie, si hanno dei termini post-quem che possono risultare molto utili per la datazione generale. Sempre di datazione post-quem si parla in

applicata alle singole facciate e l'analisi stratigrafica orizzontale tesa ad individuare i rapporti di contemporaneità' anteriorità' e posteriorità' tra edifici contigui.

5) Si sono raggruppati i singoli strati entro aree cronologiche precise cercando di organizzare l'insieme dei dati raccolti.

6) A questo punto si è deciso di approfondire l'indagine passando alle osservazioni macroscopiche: analisi della brillantezza, analisi del colore della matrice dei pigmenti e morfologia degli stessi. Il concetto è quello di condurre un esame contestuale da più punti di vista: cromatico, morfologico, dimensionale. Si sono ricercate in questo modo a livello microscopico le cause di analogie e differenze riscontrate a livello macroscopico, con particolare attenzione all'evoluzione temporale.

Questa parte della ricerca ha costituito un momento di sperimentazione piuttosto delicato, in cui sono state applicate al campo dell'edilizia urbana tecniche di analisi usate nel passato in altri campi, dall'analisi microscopica all'uso del calcolatore per l'elaborazione ed analisi di immagini¹⁹.

Aspetti innovativi delle metodologie di sintesi. La seconda parte del metodo, la cui complessità non è stata trascurabile, ha visto la necessità di dominare questa enorme mole di dati. Infatti da un lato si aveva l'esigenza di non perdere nessuna informazione, dall'altro di non perdersi nella molteplicità delle variabili. A questo scopo sono stati messi a punto e sperimentati i seguenti strumenti originali che operano sintesi parziali dei dati precedentemente raccolti con lo scopo di studiarne separatamente l'andamento nel tempo e nello spazio: diagramma diacronico del colore specifico per ogni facciata (nel tempo); diagramma sincronico del colore, complessivo per l'intera via (nello spazio); distribuzioni statistiche in relazione alla tinta, saturazione e luminanza, di tutti i dati raccolti (nello spazio).

Diagramma sincronico: per questo studio è stato messo a punto e sperimentato lo strumento originale del diagramma di sequenza spaziale relativo alla tinta. Soffermandosi separatamente su quelle del basamento e quelle relative all'elevato e distinguendo i due lati

presenza di edicole, scritte od altri elementi datati. Nelle schede sono state riportate solo le datazioni assolute ricavate con i metodi precedenti. Si intende che per gli altri strati intermedi sono possibili solo delle datazioni relative, con probabili cadenze regolari, ma nessuna delle quali è stata indicata.

¹⁹Le analisi di seguito riportate sono state eseguite presso l'Istituto di Cibernetica e Biofisica del CNR di Genova, sotto la supervisione del prof. R. Pierantoni e con la collaborazione del Dott. L. Spadavecchia e del dott. C. Usai.

Le osservazioni sono state fatte con microscopio ottico in luce riflessa, a cui è stata applicata una camera lucida che ha permesso l'esecuzione dei disegni e delle mappature

Le misurazioni sono state effettuate con un oculare micrometrico da 12.5 ingrandimenti. I campioni sono stati esaminati con un ingrandimento complessivo di 93.7x, mentre i disegni sono stati eseguiti con un ingrandimento di 50x, per la riduzione dovuta alla camera lucida associata all'oculare. Al microscopio è stata collegata una sorgente luminosa monodirezionale a intensità regolabile, in alcuni casi le analisi sono state integrate con misurazioni dell'intensità luminosa eseguite a mezzo di un fotometro elettronico. In queste analisi vengono studiati singolarmente i singoli strati di tinta, isolati gli uni dagli altri dal precedente sfogliamento a mezzo di bisturi. Nella fase di determinazione Munsell del colore dei pigmenti e della matrice lo strato di tinta posto su di un apposito vetrino non è stato trattato in nessun modo; invece per identificare e disegnare i singoli granuli di pigmenti in alcuni casi è stato necessario trattare il campione in modo da rendere più visibile gli stessi.

Per lo studio quantitativo morfologico e dimensionale dei pigmenti ci si è avvalsi del programma di elaborazione e analisi di immagini OPTIMAS disponibile presso il laboratorio di Cibernetica e Biofisica del CNR. Optimas è un programma della ditta Bioscan Inc., disponibile su computer PC-IBM con sistema operativo DOS-Microsoft Windows, con funzionalità di acquisizione di immagini, filtri di vario genere, misure ed estrazione di features grafiche, classificazione di oggetti grafici.

dell'asse viario (nord e sud), si e' riportato in un grafico l'andamento della tinta predominante al variare della coordinata spaziale lungo l'asse, cioe' al variare del numero civico dell'edificio. Scopo di tutto questo era cogliere, ove esistessero, le persistenze di determinati valori di tinta, luminanza o saturazione in posizioni particolari dell'asse viario. Con questo strumento si perde un po' l'indicazione cronologica, ma si possono cosi' piu' facilmente ritrovare particolari elementi distintivi nello spazio²⁰.

Diagramma diacronico: questo studio ha lo scopo di evidenziare quali possono essere le variazioni o le persistenze del colore di un edificio nel corso dei secoli rispetto alla tinta cromatica originale, ed in generale come la tinta di ogni strato varia rispetto a quella dello strato precedente. Il diagramma presenta in ascissa le gradazioni Munsell della tinta, luminosita' o saturazione; in ordinata compare la successione degli strati con le rispettive sigle (AA, AB...) nello stesso ordine in cui compaiono nella stratigrafia di superficie. Si sono evidenziati solo quegli strati che corrispondono cioe' a diverse fasi della tinteggiatura (sequenze diacroniche). E' estremamente significativo per comprendere la storia del singolo edificio e da' una serie di dati utili per comprendere il comparto urbano. Questo strumento e' originale e questa applicazione ne e' anche la prima sperimentazione.

Distribuzioni statistiche di tinta saturazione e luminanza: da tutte le analisi precedenti sono state individuate le tinte più ricorrenti (oggi ma anche in passato); per ognuna di queste tinte, e' stata riportata una matrice rettangolare con valori di saturazione (in ascissa) e quelli di luminanza (in ordinata). Il punto di incontro di questi due valori viene colorato differentemente a seconda della percentuale di strati rilevati con quelle caratteristiche. Si ha cosi' un'immagine grafica della distribuzione statistica di tutti i colori prevalenti con le loro specifiche di saturazione e luminanza. Ripetendo la medesima analisi su popolazioni diverse (ad es. i colori del centro storico con quello dei borghi limitrofi) si hanno diversi diagrammi il cui confronto visivo risulta facilitato.

2.3.3 Le conclusioni dell'applicazione di questo metodo al dominio scelto. La prima conclusione a cui si e' giunti e' stata una ulteriore conferma della frequente manutenzione che nel tempo passato si faceva alle facciate. Infatti, come gia' era emerso per il quartiere di Pre', sono stati rilevati un numero elevato di strati sovrapposti: sino a 31 nei basamenti e comunque 8-10 di media in elevato. I diagrammi sincronici hanno rilevato che fino al secolo XVII raramente nelle ritinteggiature ci si discostava dalla tonalita' originale (sia come tinta che luminanza e saturazione), mentre per periodi successivi facilmente si registrano sostanziali variazioni di questi parametri. **Questa evidenza materica di continuita' cromatica, confrontata con le fonti documentali, indica la radicata mentalita' di imitazione e conservazione dell'esistente** nonostante non vi fosse nessun vincolo e controllo governativo. La stessa mentalita' ha sicuramente determinato un'altra caratteristica saliente dei colori di Genova: **l'uso di tinte a bassi valori di saturazione e alti valori di luminanza.** Queste tinte ²¹, caratteristiche delle facciate dipinte ad affresco, sono state infatti ritrovate

²⁰ Si puo' vedere come nella maggior parte dei casi edifici adiacenti presentino tinte dominanti diverse e relativamente dissimili, determinando cosi' un ricercato contrasto cromatico. Inoltre si e' riscontrata una prevalenza di tinte tendenti al giallo (parte YR e Y della notazione Munsell) lungo il lato dell'asse viario esposto a nord (numeri civici dispari di via S.Bernardo), mentre tinte tendenti al rosso (parte R della notazione Munsell) caratterizzano il lato esposto a sud (numeri civici pari di via S.Bernardo). La presenza di queste alternanze tra edifici adiacenti e diverse provenienze sui due lati e' indice di una legge non scritta, ma ben definita, di un criterio estetico cioe' che uniforma e identifica questo asse viario. Si tratta di una legge radicata empiricamente negli abitanti, perche' la scelte di queste tinte avveniva senza nessun tipo di autorizzazione o controllo da parte delle autorita' competenti. Questo e' maggiormente significativo proprio per il fatto che si tratta di parti basamentali, rifatte molto di frequente, spesso ad iniziativa del solo commerciante proprietario della bottega.

²¹ Un'altra caratteristica riscontrata in queste tinte riguarda il perfetto accordo cromatico che hanno con l'ambiente naturale. Una ricerca sul colore delle terre naturali in provincia di Genova, attualmente in fase di ultimazione (condotta da

nella quasi totalità degli strati esaminati nella zona del centro storico. Si può quindi pensare che la grande abbondanza di facciate decorate presenti nel centro genovese nel periodo XVI-XVII secolo abbia imposto queste caratteristiche quali standard di fatto anche per le facciate non dipinte. E se anche ora ciò può essere in parte offuscato dagli effetti grigi dell'inquinamento o dalle pellicole pittoriche opache di questi ultimi decenni, non a caso nelle memorie del passato Genova veniva descritta come *"una città di marmo ..."*, *"palazzi che brillano ..."*, *"gradevoli effetti atmosferici e coloristici ..."*, ecc.²². A livello microscopico si è trovata una puntuale spiegazione di tutto ciò nelle cause fisiche che generano queste percezioni luminose, e che sono ad esempio **l'uso di tinte composte da mescole di pigmenti diversi, l'aggiunta di polvere di marmo e alabastro calcareo²³ e la presenza di cristalli di calcite²⁴ e di quarzo.**

I colori della terra nel paesaggio intorno a Genova: un'analisi sul campo (1992-93).

Dalle analisi precedenti, come si è visto, la maggior parte dei pigmenti storici è di origine minerale, soprattutto per quanto riguarda la tinteggiatura in esterno. Parallelamente si è cercato di approfondire la ricerca sul territorio ligure valutando anche la possibilità di un approvvigionamento dei materiali in loco, o comunque con trasporti minimi per ragioni di costo.

La ricerca in questione ha riguardato le terre colorate nell'intorno di Genova e in Liguria. *"Si è cercato di partire da un livello zero, sperimentale. Iniziando con la ricerca e la raccolta diretta di terre colorate, si è seguito un processo empirico per esperire una sequenza di operazioni da noi conosciute solo in teoria e in un secondo luogo verificare l'attuabilità di metodi considerati oggi con rispetto, ma relegati al campo della memoria storica, avulsi da destinazioni di puro uso, considerati di fatto operativamente improponibili. Le fonti di archivio esaminate non hanno permesso di accertare un'eventuale, anche se ridotta, produzione locale; anche i dati relativi all'importazione e al commercio sono risultati troppo generici per poterne ricavare delle indicazioni di rilievo. ...Il primo oggetto della nostra ricerca sono stati i luoghi il cui toponimo poteva denotare la presenza di terre colorate (Terrarossa, Terre Rosse, Priaruggia, Terralba ecc.).*

Nella nostra raccolta abbiamo compreso anche alcune rocce, ritenendole significative per i loro valori cromatici, e tradizionalmente utilizzate in Liguria soprattutto come pietre da

Piero Fantoni e Sandra Gatti), ha riscontrato una grande varietà cromatica delle terre genovesi, con caratteristiche simili alle più famose ocre provenzali, terre veronesi e senesi. E' comunque improbabile che queste potessero in qualche modo soddisfare il fabbisogno della città, anche perché non vi sono formazioni di capellacci sufficientemente potenti da fornire materiale per la fabbricazione di pigmenti in abbondante quantità. Tuttavia appare interessante la presenza di particolari cromie nell'ambito naturale intorno alla città, soprattutto in relazione all'inserimento delle costruzioni.

²² Si veda E. Poleggi, "Iconografia di Genova e delle riviere", Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova, 1976; ed il capitolo 5 della tesi di dottorato, Pittaluga Daniela, "Identità...", op.cit.

²³ Nei capitoli si giustifica questa aggiunta di marmo e alabastro calcareo con la necessità di conferire agli intonaci una maggiore resistenza alle intemperie, (a Genova in particolare la pioggia di "stravento" è un fenomeno piuttosto frequente). E' da notare quindi non solo una preoccupazione di ordine estetico, ma anche funzionale.

²⁴ secondo il prof. Bedarida, grande esperto di crescita dei cristalli interpellato al riguardo, non è da escludersi la possibilità che il pelo del pennello, durante la stesura della tinta a calce, orienti il cosiddetto "germe di cristallizzazione" e quindi la cristallizzazione successiva.

*rivestimento o per realizzare elementi decorativi e scultorei: pietra di Finale, verde Polcevera, diaspro, rosso di Levante*²⁵.

Si sono materialmente prelevati da queste zone piccole quantità di terra. I campioni poi sono stati pesati allo scopo di determinare la resa del prodotto finito. E' stata eseguita un'attenta selezione del materiale per evitare di comprendere piccole pietre cromaticamente estranee, la cui presenza avrebbe abbassato la saturazione del colore.

A seconda della durezza del grezzo in alcuni casi è stata necessaria una leggera frantumazione per facilitare il lavaggi e nel caso di pigmenti estratti da roccia si è fatto uso di un mazzuolo per lo schiacciamento e pestaggio del materiale.

A seguire è stato eseguito un complesso lavaggio delle terre stesse di cui in nota si puntualizzano i passi principali²⁶. Per ogni terra è stata eseguita la notazione Munsell del colore, la composizione mineralogica tramite la diffrazione a raggi X. Nella tabella successiva vengono sintetizzati i risultati di questa ricerca.

Un carattere distintivo comune a gran parte delle terre coloranti rispetto ai pigmenti artificiali, è quello di possedere curve spettrali di riflettanza con una distribuzione più ricca di componenti cromatici.

Confrontando ad esempio la curva spettrale di riflettanza di un ossido di ferro ottenuto per precipitazione, con quello di un'ocra, si osserva nel primo caso un'emissione concentrata nel campo di lunghezze d'onda proprie del colore distintivo, mentre nel secondo, pur mantenendo il massimo alle stesse lunghezze d'onda, l'emissione è più distribuita, la curva è più morbida, non ha picchi.

Guardando la distribuzione dei colori dei pigmenti prelevati in tutta la Regione Liguria ed oggetto di questa ricerca di sperimentazione e sovrapponendoli alle distribuzioni delle tinte presenti sulle facciate genovesi (ed aree limitrofe), considerando anche le stratigrafie relative ad epoche del passato, si può notare una sostanziale consonanza .

²⁵Cfr. FANTONI GATTI 1993.

²⁶ "...le operazioni da noi effettuate possono essere ricondotte alle seguenti fasi: -immersione e rimiscolamento in abbondante acqua con conseguente sgretolamento del campione grezzo (2-3 ore), Dopo una decantazione (10-15 min.) si procede alla tracimazione del livello superiore del liquido per eliminare le impurità. Eseguito questo si è proceduto a travasare tutto il contenuto in recipienti di vetro dalla capacità di un litro. Si è effettuata un'ulteriore filtratura. I recipienti vengono lasciati in decantazione (da un'ora ad alcuni giorni a seconda delle terre). Dopodiché con l'ausilio di siringhe da 50 cc è stata estratta l'acqua impura. E' Stata aggiunta acqua pura e si è proceduto con un ulteriore periodo di decantazione e filtraggio. I recipienti in questo caso sono stati lasciati decantare per un periodo superiore alla prima decantazione, fino a che si è potuto estrarre l'acqua limpida con alcune siringhe. Il contenuto dei recipienti è stato quindi travasato in un unico recipiente a base larga e lasciato seccare, procedendo a ulteriori estrazioni di eventuale acqua limpida per accelerare il processo di essiccazione. Durante l'asciugatura, la terra assume consistenza fangosa fino a solidificare con un ritiro a volte sensibile. Si procede allora a frantumare e polverizzare il prodotto essiccato, che viene poi sottoposto a setacciatura per ottenere granulometria sufficientemente omogenea. Il rapporto tra materiale grezzo e prodotto finito (polvere) è risultato, mediamente, del 34%. (Fantoni Gatti , pp.18-19)

Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA

LOCALITA'	Q	F	M	A	C	S	D	Ca	Sm	Cao	miner ali argill osin.d	E	G	note sull'origine
Pedemonte	+	=	=		-			+		=				Argilloscisto, alterazione fisica degli strati superficiali. La colorazione è dovuta alla presenza di carbonio
Guardia	+		+		-							-		Argilloscisto, in stato di disgregazione. La colorazione è dovuta alla presenza di ematite e composti di manganese
Monte Gazzo	=						=				+			Sedimentazione residuale di ambiente carsico. La colorazione è dovuta a ossidi e idrossidi di ferro
Arenzano e Terrarossa												-		Ferrettizzazione climatica di epoca quaternaria:alterazione di silicati di ferro e di magnesio costituenti rocce ofiolitiche, in situazioni climatiche interglaciali, molto calde e umide. Il contenuto di ferro è circa del 10%
Passo del Turchino	-			+	+	+								Alterazione superficiale di rocce verdi
Passo del Faiallo	=					+							+	Alterazione superficiale di rocce verdi. La colorazione è dovuta alla presenza di goethite
Monte Moro	+										-			Concentrazione di argille dei calcari marnosi.La colorazione è dovuta alla presenza di ossidi e idrossidi di ferro
Monte Fasce	+										-			
S.Desiderio loc. Terre Rosse	+		-		-			=				-		Argille scagliose del periodo cretaceo, dette "galestri", contenenti ferro e manganese
Capreno	+	-									-			Concentrazione di argille dei calcari marnosi. La colorazione è dovuta alla presenza di ossidi e idrossidi di ferro
Carasco loc. Terra Rossa	+	=			=				-	-				Prodotto di alterazione di argilloscisti. La colorazione è dovuta a ossidi e idrossidi di ferro
Val Graviglia, loc. Molinello	+	=									=	-		Alterazione di filitanti. La colorazione
Libiola (cratere) camp.n.1	-	=											+	"Cappellacci ferruginosi", alterazione superficiale su giacimenti di solfuri di rame e ferro. La colorazione è dovuta alla presenza di ematite e goethite
Libiola (cratere) camp.n.2	=	+									-			
Libiola (alto)	-											+	+	
Langasco	-	-	-											alterazione superficiale di rocce verdi. La colorazione è dovuta alla presenza di ossidi e idrossidi di ferro
Voltaggio	+	+	+											"Fango nero", da alterazione fisica di argilloscisti. La colorazione è dovuta alla presenza di carbonio
Str. Marcarolo camp. n.1				=	-	+		=	+					alterazione superficiale di rocce verdi. La colorazione è dovuta alla presenza di ossidi e idrossidi di ferro
Str. Marcarolo camp. n.2	-	=				+		=	+					alterazione superficiale di rocce verdi. La colorazione è dovuta alla presenza di idrossidi di ferro.
Str. Marcarolo, loc. Eremiti	+	+	=	-	-									
Carrasio					-	+			-					alterazione fisica di rocce verdi. La colorazione è dovuta a silicati di ferro e magnesio
S.Cristoforo (chiesa)	+										-			terreno argilloso alluvionale. La colorazione è dovuta alla presenza di ossidi e idrossidi di ferro.
S.Cristoforo (discesa)	-	=				+	-	=			+			argille alluvionali. La colorazione è dovuta alla presenza di idrossidi di ferro.
S.Cristoforo (tubo)	-						-				-			
Molini - Voltaggio														carbonatazione e silicizzazione in terreni ricchi di minerali di rame
Casazza Ligure														minerali di rame
Arcola														ex miniera di manganese

Tabella n.1 di comparazione. Risultati analisi in diffrazione ai raggi X. Legenda: + superiore al 15%, - dal 4% al 15%, = inferiore al 4% ; Q= Quarzo, F=Feldspato, M=Mica, A=Anfibolo, C=Clorite, S=Serpentino, D=Dolomite, Ca=Calcite, Sm=Smectite, Cao=Caolinite, n.d.= non determinato, E=Ematite, G=Goethite (tabella tratta da FANTONI, GATTI 1993)

Quando materiali utilizzati nelle colture vengono utilizzati per i dipinti: il caso di villa Ansaldo Allou a Recco (2005)

Oggetto dell'analisi sono le superfici dipinte di villa Ansaldo, significativo esempio di architettura di villeggiatura ottocentesca situato a mezza costa, in linea con il tradizionale insediamento di villa genovese. Gli uliveti, i boschi misti e cedui, i fabbricati rurali e la casa di villeggiatura formanti un solo corpo occupano magnificamente un'estesa porzione di collina ancora percepibile dalla città e dal versante orientale della valle del Recco. Si tratta di beni di notevole rilevanza paesistica, capaci ancora oggi di apparire come un riferimento essenziale all'interno del contesto ambientale di eccellenza: a oriente il promontorio del Monte di Portofino che detti beni prospettano ed a occidente la rimanente parte della Montagna di Fascia (sito di importanza comunitaria del Monte Fasce). *“La vicinanza del bosco pertinenziale, immediatamente alle spalle della Villa Allou, ed il bel rosa ancora leggibile in facciata, interrompono la massa verde argentea dell'uliveto e permettono la percezione armonica dei colori che abitualmente si incontrano nella Liguria marittima: gli azzurri del mare e del cielo, il verde intenso del Monte di Portofino sullo sfondo, il morbido contrasto tra le sfumature dell'uliveto e quelle più mutevoli del bosco, in autunno marrone-giallo e in primavera verde chiaro luminoso per la presenza della roverella e del carpino cui va aggiunta la massa più scura ed elevata del pino d'Aleppo. I beni dell'Alloro sopra descritti costituiscono un'eccezionale testimonianza paesaggistica, architettonica ed etnoantropologica da recuperare in modo corretto e da valorizzare. In Liguria più che altrove ogni oggetto è a vista, produce colore e concorre a costruire il paesaggio: un intervento edilizio quale oggi siamo purtroppo usi riscontrare determinerebbe una ferita profonda ed insanabile: un rischio concreto di omologazione che azzerà la storia e di perdita di identità riconducibile alla ormai nota mancanza di saper fare che provoca danni ai manufatti stessi, all'ambiente e all'umano percepire”²⁷.*

Anche l'uso di spazi immediatamente adiacenti all'edificio si coniuga al carattere di villa, dove, la presenza predominante del terreno adibito ad uliveto non trascura brevi spazi di giardino “di piacere”. In particolare una porzione di terreno antistante la costruzione (lato est), corrispondente alla zona di accesso doveva presentare caratteri di giardino in comunicazione e sullo stesso piano della porzione del lato sud, dove, forse, si evidenziano tracce di una pergola. Interessante anche la soluzione sul lato ovest: l'edificio non addossa direttamente al terreno, ma un'intercapedine separa il costruito dalla terrazza soprastante. Il secondo piano, quindi, dell'abitazione era messo in comunicazione con un terrazzamento, con tutta probabilità adibito a giardino, attraverso un ponticello gettato a recuperare l'intercapedine. Alcune specie di palme (probabilmente di diversa epoca di piantumazione) seguono i lati della proprietà e costituiscono l'ultimo segno evidente del carattere di un giardino “padronale”.

Il volume attuale della villa è l'esito conclusivo di una serie di accorpamenti successivi. L'edificio con la serie di quattro bucaure su tre piani, infatti, in un primo momento viene semplicemente accostato lungo il lato nord ad un preesistente rustico di soli due piani inglobandolo (metà XIX sec. datazione da analisi mensiocronologica²⁸); una seconda fase di ampliamenti porta alla sopraelevazione di quest'ultimo corpo di fabbrica (inizi XX sec. datazione da analisi mensiocronologica). Si registrano, inoltre, una serie di piccoli interventi eseguiti sull'intero complesso in tempi relativamente recenti; sempre molto contenuti e limitati che non ne hanno comunque alterato in alcun modo l'impostazione Otto-

²⁷ Cfr. Baraldi et al., 2005, 1005-1006

²⁸ Si veda a questo proposito il libro *“La mensiocronologia dei mattoni. Per datare, per conoscere e per comprendere le strutture storiche”*, ed. ECIg, Genova di D.Pittaluga.

Novecentesca. Il risultato è l'attuale volume a forma parallelepipedica sormontato da una copertura a quattro falde.

L'edificio oggi presenta nel lato est (facciata principale) sei assi di finestre che si sviluppano al primo ed al secondo piano. Al piano terreno, in posizione centrale è situato l'accesso all'edificio, due finestre munite di inferriata sono poste ai due lati. La villa in origine aveva, con molta probabilità, almeno due ingressi: uno sul lato est ed uno sul lato sud. L'ingresso sul lato est, posto al piano terreno, era in posizione eccentrica rispetto alla facciata come pure quello sul lato sud, al secondo piano. All'intervento di sopraelevazione del corpo a settentrione si succedono ulteriori modifiche: sul lato nord viene introdotto un accesso al primo piano tramite una scala esterna a doppia rampa in voltine di mattoni e putrelle (datazione cronotipologica: inizi secolo scorso). Sul retro della villa, fronte ovest sono visibili tre piani fuori terra. Anche in questo caso il volume reca traccia piuttosto evidente delle diverse trasformazioni.

Alla complessa stratificazione di volume si associa una altrettanto varia sequenza di rivestimenti visibile sia sulle superfici esterne dell'edificio che all'interno dello stesso. Quest'abbondante successione di strati può solo in parte essere motivata dalle modifiche strutturali prima accennate: se così fosse, infatti, si dovrebbe ritrovare un uguale numero di modifiche all'interno e all'esterno. Altre ragioni che possono aver reso necessarie le diverse trasformazioni sulle superfici sono legate senza dubbio al degrado (visibile anche se con manifestazioni diverse sia all'interno degli ambienti che sui prospetti) e ai differenti utilizzi della costruzione. Questi ultimi incidono particolarmente sugli ambienti interni. Vi è tuttavia una particolarità: le stanze di rappresentanza legate probabilmente al primo impianto della villa sono quelle che registrano un minor numero di strati sovrapposti, più forte invece sono le stratificazioni rilevate nelle stanze del primo piano ed in quelle relative alle ultime modificazioni di inizio Novecento.

Un'altra considerazione che si può fare riguarda la caratterizzazione delle stratificazioni riguarda l'esterno in cui si registra una maggiore aderenza alle caratteristiche del primo impianto (le successive trasformazioni tendono ad imitare fedelmente le precedenti finiture). Questo si registra non solo per quanto riguarda la decorazione ma anche per quel che riguarda la scelta dei materiali e la loro lavorazione. Sia all'interno che all'esterno, sia nelle malte utilizzate "da intonaco" che in quelle "da allettamento" vi è una netta prevalenza del legante calce ed i pochi rappezzi cementizi di limitata estensione risalgono probabilmente ad interventi posteriori all'ultima guerra. Nelle tinte, all'interno della villa, si registra una maggiore libertà (v. paragrafi 6 e 7). Nell'esterno appare significativo il dato che vede una netta persistenza dello stesso tinta (10 R) ripresa anche in interventi cronologicamente diversi. Se nel caso degli interni si ha la sovrapposizione dei diversi strati, nel caso degli esterni, invece, raramente si registra questo, più diffusa, invece, è la loro giustapposizione.

L'analisi dei pigmenti utilizzati nelle decorazioni all'interno della villa. Una ventina di campioni provenienti nella maggior parte dal soffitto di una delle sale al piano nobile e in misura minore dalle pareti di sale sempre di questo piano sono stati sottoposti ad indagini scientifiche. Pietro Baraldi del Dipartimento di Chimica dell'Università di Modena e Reggio Emilia ha analizzato le materie coloranti con la tecnica della **spettrometria infrarossa micro-Raman**, mediante uno spettrometro Raman confocale Labram della Jobin-Yvon Horiba, laser di 632 nm, risoluzione spaziale 1 mm, risoluzione spettrale 5 cm⁻¹, potenza massima 5 mW. Non sono state effettuate analisi sui leganti, comunque si è potuto constatare che solo pochi frammenti di intonaco dipinto resistono bene all'acqua, suggerendo che il colore sia stato applicato a calce o con tempere di caseina, mentre la maggior parte dei

prelievi mostra una grande sensibilità all'acqua, indice dell'esecuzione con tempere proteiche, molto probabilmente colle animali. I colori risultano applicati con stesure piuttosto sottili, corpose solo in pochi casi, sopra un intonachino bianco o bianco-crema spesso non più di un millimetro. I materiali coloranti individuati sono i seguenti:

colore	n. campioni	descrizione
AZZURRI:	6	in tutti i casi è stato riscontrato oltremare artificiale (silico alluminato di sodio contenente polisolfuri), negli azzurri più chiari il pigmento è mescolato con calcite; in un caso sono presenti piccole quantità di bianco di bario (BaSO ₄);
ROSSI:	3	ematite (da ocre rosse), cinabro (HgS), minio (Pb ₃ O ₄). Il minio è presente solo in un campione, di tono marrone rossiccio, mescolato con il cinabro;
GIALLI:	2	giallo di cromo (PbCrO ₄), goethite (da ocre gialla);
VERDI:	3	sono ottenuti per mescolanza di a) oltremare artificiale, un verde di solfato di rame basico e piccole quantità di goethite; b) oltremare + verde di solfato di rame basico; c) oltremare + nero organico;
ARANCIONI:	1	arancione di cromo (PbO PbCrO ₄), con tracce di bianco di bario e di biacca;
VIOLA:	2	ottenuti con miscele di oltremare artificiale e ematite (da ocre rosse);
BIANCHI:		piccole quantità di pigmenti bianchi sono mescolati a vari colori, sotto forma di calcite, solfato di bario e biacca.

Tabella 2 con i risultati delle analisi della Spettrometria Infrarossa Micro-Raman

Alcuni dei pigmenti rilevati dall'analisi meritano un breve commento: “ *l'oltremare artificiale è stato prodotto per la prima volta in Francia nel 1828 e diffuso in tutta Europa nel giro di pochi anni: per quanto riguarda l'Italia si può notare come sia presente nella tela Antigone condannata a morte di Giuseppe Diotti, eseguita tra il 1840 e il 1845. Nonostante fosse molto meno costoso dell'oltremare naturale (lapislazuli) aveva comunque un prezzo abbastanza elevato, come si può dedurre dai cataloghi ottocenteschi della ditta di materiali per artisti Lefranc di Parigi: il suo abbondante uso nella decorazione in esame anche nelle tonalità miste ha comportato sicuramente una spesa non piccola. Il cinabro e il minio non sempre venivano utilizzati nella pittura murale per timore di mutazioni nella tonalità e infatti il campione dove sono presenti entrambi non è rosso ma marrone rossiccio, molto probabilmente per fenomeni di alterazione; quando il cinabro è da solo si è invece ben conservato. La presenza del minio potrebbe essere dovuta ad una adulterazione del cinabro, che era molto più costoso: in ogni caso averlo rilevato in un dipinto murale moderno è sinora un unicum. Per quanto riguarda il giallo di cromo e l'arancio di cromo, pigmenti artificiali, si sa che il primo era disponibile in Italia sin dal 1815, comparendo però raramente nella pittura murale: la sua tendenza ad alterarsi scurendosi ne fece diminuire l'uso nella seconda metà del secolo, tanto che Vibert lo include nel 1892 tra i materiali da evitarsi (nel nostro campione appare tuttavia ben conservato). Il secondo fu commercializzato dagli anni Trenta e Forni nel 1862 lo pone tra i pigmenti adatti all'affresco ma ebbe un uso piuttosto ridotto (il presente risultato è uno dei pochi riscontri analitici noti).*

E' interessante la presenza di un solfato di rame basico, che potrebbe essere il frutto di una alterazione per solfatazione di un pigmento a base di rame come l'azzurrite o la malachite, ma sembra poco probabile la presenza di questi ultimi in un contesto decorativo ottocentesco. L'altra possibilità è che si tratti di un pigmento preparato artificialmente e utilizzato come tale, potrebbe cioè trattarsi di brochantite o antlerite. Quest'ultima in particolare (CuSO₄ 2Cu(OH)₂), ottenuta facendo reagire il solfato di rame (vetriolo) con il latte di calce, costituisce la cosiddetta 'poltiglia bordolese' usata come disinfestante in agricoltura”²⁹. L'ipotesi avanzata da Paolo Bensi e da Pietro Baraldi è plausibile se si tiene conto che in Liguria si estraeva il vetriolo e che la villa è collocata in ambiente rurale. La presenza di piccole

²⁹ Cfr. Baraldi et al. 2005

quantità di solfato di bario in vari colori è tipicamente ottocentesca, dato che il materiale, ad alto peso specifico, veniva aggiunto dai produttori per schiarire i colori e 'appesantire' il prodotto. La tavolozza dei colori usati, dunque, appare un compromesso tra tradizione ed innovazione in quanto mancano alcuni colori tipici dell'Ottocento come i blu di cobalto e soprattutto i verdi di cromo, disponibili dagli anni Sessanta dell'Ottocento, i viola di manganese e cobalto, le lacche viola, e i gialli e gli arancioni di cadmio, che sono entrati in uso in Italia negli anni Ottanta, mentre sono presenti il giallo e l'arancio di cromo che nell'ultimo ventennio del secolo cadranno in gran parte in disuso. Sulla base della storia dei materiali Paolo Bensi e Pietro Baraldi sono riusciti a fare un'ipotesi suffragata da diversi elementi che ha permesso di collocare le decorazioni di villa Ansaldo agli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento.

Conclusioni : una storia quantitativa Le ragioni della bellezza e dell'armonia dei colori minerali: l'elettone mobile del ferro

Cosa se ne può dedurre da questa nutrita carrellata di dati ed informazioni? Una delle prime considerazioni che si possono fare riguarda proprio il tema sintetizzato nel titolo di questa comunicazione: colori della natura- colori sull'architettura. Colori delle terre, delle rocce che sotto forma di pigmenti vengono riproposti sulle facciate dei nostri edifici, recando quindi traccia di un percorso produttivo a breve raggio che deve solo essere decifrato e letto. *"...Si è anche dimostrato che i cosiddetti "rossi liguri" convivono cromaticamente con l'ambiente e tra di loro perché alla loro base c'è sempre l'"elettone mobile" del ferro che si trova nelle ocre, nelle terre, nell'ematite, nei diaspri, nella pietra di Finale e in quella di Levanto che i nostri padri poveri e ricchi sceglievano secondo la "borsa". Non esiste un doppio legame polimerico che sia in grado di fornire le stesse lunghezze d'onda dell'elettone del ferro..."*³⁰. Economia dunque ma anche armonia dei colori tra quello che è il mondo artificiale, costruito e quello naturale.

Un'altra considerazione riguarda proprio l'ultimo esempio proposto: il caso dei colori ritrovati nelle decorazioni di villa Ansaldo. Pur nel rispetto di una tradizione, sia per quanto riguarda i temi delle pitture parietali della villa, sia per quanto riguarda le tonalità dei colori ricorrenti, in questo caso si introduce un elemento diverso: il solfato di rame. La sua colorazione ben si adatta ai soggetti raffigurati in questi interni ma, soprattutto è un elemento non estraneo alla quotidianità del lavoro che proprio in questa villa si svolgeva: il solfato di rame viene sovente impiegato in agricoltura. Ecco quindi che anche in questo caso, anche se in maniera differente rispetto a quanto emerso dall'analisi dei colori del centro storico genovese (poco saturi e molto chiari che tenevano memoria dei colori e delle tonalità utilizzate nelle facciate dipinte ad affresco) o dei colori dei borghi marinari Prà-Crevari-Voltri (molto saturi e poco chiari che tenevano memoria dei colori utilizzati per dipingere le imbarcazioni³¹) ciò che caratterizza una quotidianità viene "naturalmente" utilizzato anche nella cura della propria abitazione.

Il risultato ottenuto da queste ricerche e' dunque molteplice. Infatti da un lato si può cogliere l'estrema complessità che vi è dietro una tinteggiatura, per cui non basta scegliere il tipo di terra adatto per ottenere un determinato effetto ma bisogna mettere in conto gli effetti di riflessione, diffusione, chiarezza e trasparenza; questi dipendono dalla granulometria alla quale la terra è macinata e setacciata, dal rapporto terra - latte di calce, dalla densità della

³⁰ Cfr. T.Mannoni, "Conoscenza e recupero edilizio" in NAM n. 53, 1990, p. 4

³¹ In questo caso, sulla base anche di tradizioni sopravvissute sin quasi ai giorni nostri, per rinnovare, rinfrescare il colore dell'abitazione si utilizzavano spesso proprio le rimanenze delle vernici usate per colorare l'imbarcazione.

miscela, dalla tiratura finale della superficie e dal rapporto calcio magnesio della calce impiegata. D'altra parte e' evidente come, attraverso questa storia materiale, si sia riusciti a penetrare nella mentalita', nei gusti, nelle capacita' tecniche ed economiche dei committenti e di chi operava. Come si vede l'analisi archeologica, quella fisica e la lettura dei documenti sono strettamente interconnesse e solo l'esame contestuale puo' portare effettivamente a fare storia in modo diverso e piu' completo, come si e' intrapreso nelle esperienze qui riportate.

Cosa si dimostra con tutto questo:

- 1) Il forte legame tra ambiente naturale e ambiente costruito che nel passato vedeva una sostanziale continuit .
- 2) La grande quantit  di informazioni presenti nei segni dei nostri edifici. Stratificazioni che se opportunamente decifrate ci raccontano anche di commerci, di flussi di materiale, di contaminazioni.
- 3) La grande quantit  di informazioni presenti nei segni dei nostri edifici. Stratificazioni che ci raccontano di libert  d'uso della citt , di molteplicit  delle trasformazioni e di simultaneit  delle soluzioni
- 4) La grande quantit  di informazioni presenti nei segni dei nostri edifici. Stratificazioni che delineano le "permamente" ma allo stesso tempo si delineano i "progressi", "le innovazioni"
- 5) La grande quantit  di informazioni presenti nei segni dei nostri edifici. Stratificazioni come frammenti di storia che rivelano ma solo in parte un vissuto

Sintetizzando appaiono quanto mai opportune le parole di Jacques Le Goff *"... E' una rivoluzione insieme quantitativa e qualitativa. L'interesse della memoria collettiva e della storia non si cristallizza pi  esclusivamente sui grandi uomini, gli avvenimenti, la storia che corre in fretta, la storia politica, diplomatica, militare. Essa ora si occupa di tutti gli uomini, comporta una nuova gerarchia pi  o meno sottintesa dei documenti...nasce la **storia quantitativa** che rimette in discussione la nozione di documento e il modo di usarlo. La rivoluzione documentaria tende anche a promuovere una nuova unit  d'informazione: al posto del fatto che conduce all'avvenimento e a una storia lineare, a una memoria progressiva essa privilegia il dato , che porta alla serie e a una storia discontinua (...). La memoria collettiva si valorizza, si organizza in patrimonio culturale."*³²...e tutto questo pu  essere letto sui muri delle nostre case.

³² Cfr. J. Le Goff, voce "Documento/monumento", in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1978



Fig.1: Il quartiere del Molo in età tardomedievale (C. De Grassi, in museo Civico Navale di Genova)



Fig.2/3 Scheda di stratigrafia orizzontale e verticale. In questa scheda vengono annotati i rapporti di anteriorità, posteriorità e contemporaneità tra unità edilizie adiacenti. Vengono inoltre registrati, per ogni piano, gli elementi in grado di fornire un'indicazione cronologica; Scheda di stratigrafia di superficie della parte basamentale di Palazzo Grillo Cattaneo: vengono annotati tutti gli strati di intonaco e colore presenti sulla facciata. Si contano addirittura 30 strati sovrapposti di cui 4 di intonaco (o intonachino).

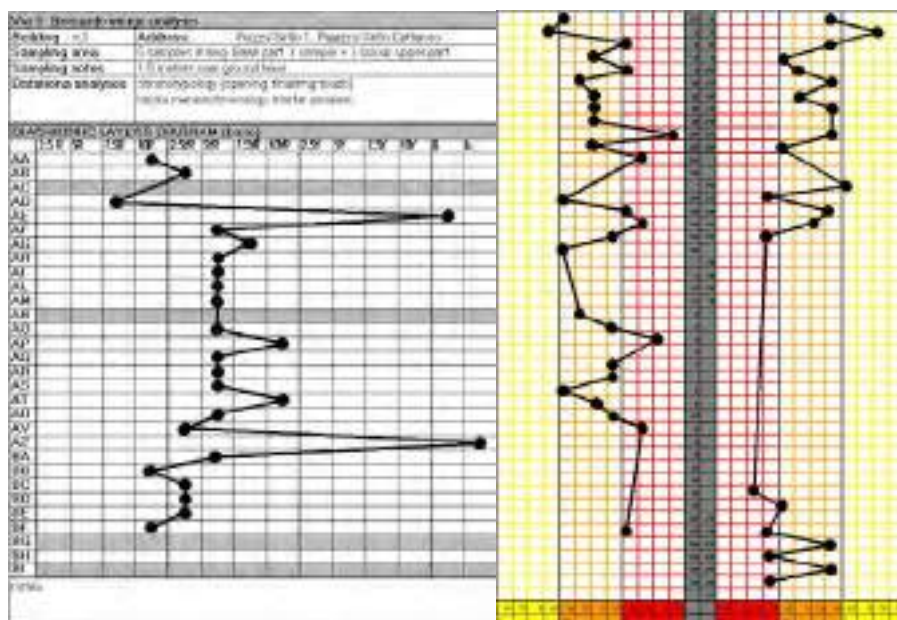


Fig. 4/5: Diagramma diacronico relativo alla parte basamentale di Palazzo Grillo Cattaneo. Nella scheda presentata le linee di colore grigio rappresentano gli intonaci o intonachini. Questi grazie all'analisi mineralogico-petrografica sono stati datati. Tutti gli altri strati sono strati di colore. Come si può notare diversi riportano in tempi diversi la stessa tinta (5YR), uno strato si distacca notevolmente ed è lo strato AZ (colore celeste). Nella sequenza presentata un solo strato è di colore bianco (strato AE): raramente si tratta di uno strato di finitura, più facilmente si trattava di uno strato di preparazione per sovrapporre ad esempio ad uno strato più scuro uno più chiaro ed in alcuni casi era uno strato "imposto" per motivi igienici (ad esempio durante le epidemie di peste veniva prescritto di imbiancare le pareti con una mano di calce); Diagramma sincronico dei colori per l'intero asse viario. Si può vedere che nella maggior parte dei casi edifici adiacenti presentano tinte dominanti diverse e relativamente dissimili, **per un senso di identificazione** e determinando un particolare contrasto cromatico. Inoltre si è riscontrata una prevalenza di tinte tendenti al giallo (YR e Y nella notazione Munsell) lungo il lato dell'asse viario esposto a nord (parte destra del diagramma) mentre tinte tendenti al rosso (R nella notazione Munsell) caratterizzano il lato esposto a sud. La presenza di queste alternanze tra edifici adiacenti e diverse tonalità sui due lati dell'asse viario è indice di una legge non scritta ma ben definita, è espressione di un criterio estetico che in qualche modo identifica l'asse. Si tratta di una legge radicata negli abitanti, perché le scelte di queste tinte avvenivano senza nessun tipo di autorizzazione o controllo da parte delle autorità competenti. Questo è particolarmente significativo per il fatto che si tratta nel diagramma esposto delle parti basamentali degli edifici, rifatte di frequente, spesso per iniziativa del singolo senza alcuna autorizzazione.

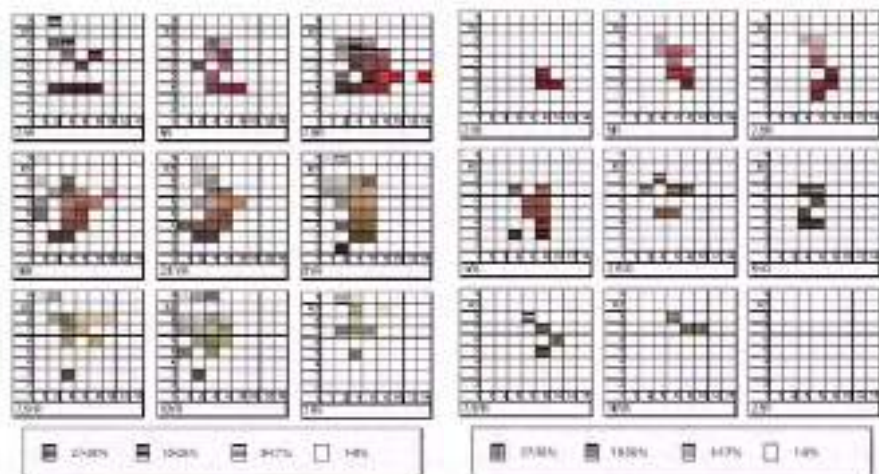


Fig 6 A: Distribuzione statistica dei colori, espressa nei tre valori Munsell, di oltre 500 strati di colore relativi a campioni prelevati lungo l'asse viario S. Bernardo-S. Donato-Salita del Prione.

Fig 6 B: Distribuzione statistica dei colori, espressa nei tre valori Munsell, di oltre 100 strati di colore relativi a campioni prelevati nei borghi limitrofi il centro storico di Genova, Prà, Crevari, Voltri.

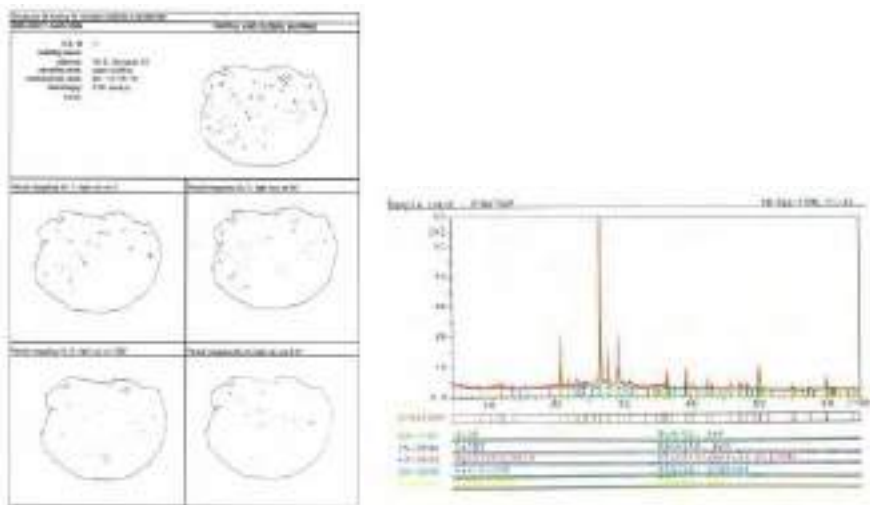


Fig. 7: Scheda di rilevamento della brillantezza di uno strato di tinta. I campioni di tinta, montati su appositi vetrini ed illuminati da un'apposita sorgente di luce monodirezionale, all'osservazione al microscopio hanno mostrato popolazioni diverse di punti ad elevata brillantezza

Fig. 8: Analisi ai raggi X di un campione di colore di via S. Bernardo.



Fig. 9: Le superfici dipinte di villa Allou a Recco.

Bibliografia

- A.Sever Skapin, P. Ropret, *Identification of Historical pigments in wall Layers by combination of optical and scanning electron microscopy coupled with energy-dispersive spectroscopy* in "Advances in Imaging and Electron Physics, vol. 163, 2010, pp. 141-163, ed. Elsevier, Parigi.
- Scheda n.XV – *L'asse viario di via S.Bernardo nel centro storico genovese* in D. Pittaluga, "Questioni di archeologia dell'architettura e restauro" ed. ECIG, Genova, 2009 a, pp.209-235.
- D.Pittaluga, *la mensiocronologia dei mattoni. Per datare, per conoscere e per comprendere le strutture storiche*, ed. ECIG 2009 b, Genova
- A.P. Carvalho, J. Pires, A.J. Cruz, L.Matias, *Estudo e caracterização de argamassas, cerâmicas arquitetônicas e materiais pétreos - o contributo da química*, in *Patrimônio – Estudos*, 10, 2007, pp. 81-87
- A. Sever Skapin, P.Ropret, P. Bukovec, *Determination of pigments in colour layers on walls of some selected historical buildings using optical and scanning electron microscopy* in "Materials Characterization", vol. 58, issue 11-12, 2007, pp. 1138-1147.
- E.Giannichedda *Uomini e cose. Appunti di archeologia*, ed. Edipuglia, Bari, 2006
- P.Baraldi, P.Bensi, V.Bocci, A.Campodonico, C.Gardella, E.Jacopino, L.G.Magnani, M.R.Montiani, D.Pittaluga, R.Ricci, F.Simonetti, Conoscenza e proposta di conservazione delle superfici murali decorate interne ed esterne di Villa Ansaldo in località *Allou*, Recco (Ge). Un'iniziativa pilota per il recupero dell'edilizia rurale storica, in Atti del Convegno "Scienza e beni Culturali" su "Sulle pitture Murali. Riflessioni, conoscenze, interventi" ed. Arcadia Ricerche, Venezia 2005, pp.1005-1015
- A.Casarino, D.Pittaluga, "An Analysis of building methods: chemical-physical and archaeological analyses of micro-layer coatings on medieval facades in the centre of Genoa" in *Journal of Cultural Heritage* vol. 2, n. 4, 2001, ed. Elsevier, Parigi
- A.Casarino, L. Negretti, D. Pittaluga, *Le pellicole ad ossalati sulle superfici architettoniche: analisi di laboratorio ed archeologiche* in: M. Realini, L.Toniolo (eds.) "The oxalate films in the conservation of works of art, Atti del II "International Symposium", Editeam, Milan, 1996, pp.33-45.
- P.Fantoni, "Colorazione della superficie intonacata: percorso sperimentale per il recupero delle qualità tecniche ed espressive attraverso l'uso di terre coloranti. Ricerca nell'entroterra genovese e riviera di Ponente", tesi di laurea, aa 1992-93, relatore prof. Luciano Grossi Bianchi, correlatore prof. Tiziano Mannoni
- S. Gatti, "Colorazione della superficie intonacata: percorso sperimentale per il recupero delle qualità tecniche ed espressive attraverso l'uso di terre coloranti. Ricerca in Genova e riviera di Levante", tesi di laurea, aa 1992-93, relatore prof. Luciano Grossi Bianchi, correlatore prof. Tiziano Mannoni
- D.Pittaluga, "Identità e mutamento: il colore nell'immagine urbana", V ciclo di Dottorato "Recupero edilizio ed ambientale 1989-1992, Ph.D. thesis, Università di Genova, 1993
- T.Mannoni, "Conoscenza e recupero edilizio" in *NAM* n. 53, 1990, pp. 3-4
- T.Mannoni, "Analisi di intonaci e malte genovesi. Formule, materiali e cause di degrado, in "Facciate dipinte. Conservazione e restauro, ed. Sagep, Genova, pp. 141-149, 195-197
- G.Rotondi Terminiello, F.Simonetti (a cura di), *Genua Picta. Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, Atti del Convegno, Genova 1984, Sagep, Genova

Il colore e l'ambiente

Serena Pastorino

Architetto- Studio Landscape and Environment di M.I.Mantello

"I colori, come i lineamenti, seguono i cambiamenti delle emozioni."

Pablo Picasso

Introduzione

"I colori, come i lineamenti, seguono i cambiamenti delle emozioni." Pablo Picasso

Non è un concetto nuovo che i colori, ognuno con le sue vibrazioni, riescano a suggerire emozioni diverse nell'animo umano basti pensare, ad esempio, al ruolo primario che questi hanno sempre avuto nella scuola del Feng shui che letteralmente significa "vento e acqua" la quale vede negli elementi colorati presenti nello spazio veri e propri canali di energia che possono assumere connotazioni differenti da individuo ad individuo grazie anche alla capacità dell'uomo di riconoscere oltre duemila differenti tonalità di colore!

Il ruolo decisivo che hanno i colori nell'ambiente in cui si vive, sia esso un appartamento o uno spazio aperto, è tale per cui i due elementi vadano pensati e progettati all'unisono. E' noto infatti che i colori forti ed intensi riducono notevolmente gli spazi mentre i colori neutri esercitano l'effetto contrario, e, a livello della psiche, le tonalità più chiare rispetto a quelle più scure hanno anche il potere di migliorare l'umore.

Va puntualizzato che nel mondo occidentale rispetto a quello orientale l'approccio verso il colore è stato, anche con il decorrere dei secoli, più "timido", timidezza nata da situazioni storiche e filosofiche importanti che si sono radicate nella nostra cultura e sono sfociate nel Razionalismo. Per lungo tempo inoltre, all'interno del periodo rinascimentale, si studiavano i prototipi dell'arte greca riproducendone i modelli che sono stati recepiti bianchi quando in realtà l'architettura e le sculture di questo mondo, culla della civiltà, erano coloratissime determinando così un errore di informazione significativo per l'evoluzione dell'arte occidentale.

Oggi più che mai si cerca di tornare a quello "stato di grazia" dato dall'armoniosa integrazione tra lo stato conscio della materia, ovvero la forma, ed il suo stato inconscio: il colore. Questa sensibilità ritrovata è possibile scorgerla a livello legislativo con l'emanazione del piano di colore quale strumento importante per la riqualificazione ed il recupero della memoria antica, e, soprattutto, per la regolamentazione dell'aspetto visivo delle nuove costruzioni site a ridosso dei centri storici al fine di mitigarne l'integrazione con il contesto.

I piani del colore costituiscono una realtà tutto sommato recente se si considera che il primo fu varato a Torino alla fine degli anni '70 e non è un caso che in Italia ciò abbia coinvolto dapprima le aree più rappresentative delle città, ovvero i centri storici.

Il rispetto per l'ambiente presuppone anche la salvaguardia delle sue peculiarità di tipo naturale, paesaggistico, storiche e culturali ed in quest'ottica è molto importante sottolineare quanto nel passato i colori utilizzati fossero molto più diversificati tra loro rispetto ad oggi poiché la varietà era assicurata dalla diversità dei materiali reperiti e dalle diverse espressioni culturali delle popolazioni figlie di differenti climi e paesaggi.

Per la riqualificazione di quest'ultimi l'elemento più importante, poiché di costo contenuto, è proprio il colore capace infatti di trasformare l'impatto visivo degli elementi influenzando fortemente la percezione della forma, riplasmando volumi e correggendo le distanze.

A differenza dell'ambiente costruito il paesaggio offre colori sempre cangianti con il divenire delle stagioni e tale peculiarità fa predominare il colore sulla forma stessa. Comprendere quanto la cromia dal vegetato sia un elemento altamente riqualificante nelle nostre città è possibile osservando piccoli elementi come terrazze e balconi fioriti capaci, come già sottolineato da Pietro Porcinai nel lontano 1957 al Congresso dell'Istituto Nazionale del Colore a Padova, di rompere il grigiore.

Come per l'edificato, anche all'interno di parchi e giardini pubblici, spesso l'attenzione al colore è inesistente per una mancata, forse, sensibilità dei tecnici sull'argomento che realizzano così prodotti quanto più scadenti volti alla sopravvivenza delle specie vegetali ma non al loro accostamento armonico come elemento emozionale.

Un aiuto importante ci viene suggerito dalla natura stessa in quanto piante che vivono nel medesimo habitat hanno forme, portamento e colori che esprimono perfezione armonica e per tanto i migliori effetti cromatici si possono ottenere tra specie reperibili negli stessi luoghi.

I colori, come già accennato nelle righe sopra, migliorano la percezione degli spazi ma possono aumentare anche la sensazione di sicurezza e l'orientamento degli individui producendo così significativi effetti sul benessere ambientale e psicofisico quali aspetti fondamentali per la riuscita di un progetto.

Si può comprendere l'importanza del colore nel paesaggio anche tramite la fotografia ed in particolare in alcuni scatti di Franco Fontana, uno tra più importanti fotografi della storia, che rivolge da subito le sue scelte estetiche al colore, di cui diverrà un pioniere.



Fig.1 Landscape Puglia, 1978

Basta guardare questa fotografia scattata in Puglia nel 1978, per comprendere quali siano i veri protagonisti della foto, ovvero, il giallo del campo di fiori ed il blu del cielo quasi a voler creare una realtà immateriale ed eterea. Fontana riesce così a spiegare il paesaggio, sia esso naturale che antropizzato, convertendolo in puzzles di colori e poligoni, in un gioco di ritmi. E' semplice comprendere per tanto quanto il colore possa strutturare fortemente la configurazione visiva e comunicativa della città, che, in un momento meno frenetico della storia, dove tutto non era misurato sull'uso e sul guadagno relazionato alla funzione, e, precisamente nel XIX secolo grazie all'Art Nouveau ed alla pittura di Henri Matisse, di Paul Klee, all'architettura colorata di Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld, sono proprio le tonalità ad esercitare la funzione essenziale di definizione degli stili comunicativi, di orientamento spaziale e di espressione percettiva.

In particolare nell'architettura il colore definisce un linguaggio nuovo ed autonomo: è un segno, un simbolo ed un elemento di orientamento nelle città.

Ripercorrendo invece l'architettura leggermente più tarda del XX secolo si evidenzia come l'imperativo della produttività ha visto traslare in secondo piano il progetto cromatico dei luoghi a favore dell'urgenza volta all'esigenza immediata di abitazioni.

Sono le guerre occidentali a portare l'Europa ad uno stato di 'a-cromia' generalizzata finalizzata al controllo delle menti così come era per i grandi regimi quali quello fascista in Italia che lascia tutt'oggi architetture imponenti, bianche prive però del garbo classico.

Non è questo un esempio lampante di come il colore possa influire sulla psiche?

Da quel momento bisognerà aspettare fino agli anni '60, epoca di grande rivoluzione e cambiamento, per riappropriarsi della comunicazione visiva, colorata, espressione dell'uomo.

Nel XIX secolo, invece, come non mai siamo di fronte alla perdita di identità degli oggetti e delle forme che rappresentano le nostre città poiché sempre più spesso approdano su suoli di matrice storica edifici ed oggetti dal design moderno ma spersonalizzato, fuori luogo.

Arrivati a questo punto si potrebbe fare un'altra considerazione relativa al come mai oggi, più di allora, assistiamo ad atti di vandalismo sui monumenti e sui muri grigi delle nostre città. La causa potrebbe essere proprio ricercata in questa mancanza di identità che porta a vandalizzare ciò che è altro da noi e che come tale non ci appartiene.

Queste espressioni confluiscono quasi sempre nella realizzazione di scritte e disegni colorati con bombolette spray quasi a voler dar vita e carattere agli oggetti grigi e senz'anima; una voce che si esprime attraverso le emozioni del colore.

Alcuni comuni hanno compreso come i colori siano necessari a vivere bene ed hanno incanalato questa espressione culturale, tipica di questo periodo storico, al fine di riqualificare le zone degradate e limitare contestualmente ulteriori atti vandalici poiché i "writers" vengono attratti proprio dalle superfici incolori.

Un passo successivo, che aiuterebbe sicuramente l'ambiente, è mitigare l'impatto delle superfici con i colori della natura, impiegando ad esempio il verde rampicante, potendo così fare a meno delle bombolette che aumentano l'effetto serra a causa dei gas alogenuri che contengono.

Ecologico o meno queste iniziative sono un timido segnale della accresciuta consapevolezza di quanto il colore concorra alla definizione della qualità del paesaggio ed alla sua riconoscibilità.



Il problema fondamentale che riguarda la concezione dei colori nell'abitato è l'incapacità di elaborare, a livello mentale, la città come un'entità mobile, mutevole e lo dimostra il fatto che con la locuzione "colore della città" si pensa immediatamente alla tinta delle facciate dei suoi edifici quando in realtà coesistono molti elementi come piante, fiori dai colori cangianti nei vari periodi dell'anno ma anche auto dalle cromie sempre più diversificate, manifesti pubblicitari, graffiti ecc...

Serve di fatto una vera e propria strategia di pianificazione del colore per migliorare la comunicazione con i visitatori e con gli abitanti. Per far questo è auspicabile che entrino nello scenario amministrativo urbano nuove figure quali artisti, pittori, paesaggisti ed altri che abbiano una maggiore sensibilità rispetto ai meri tecnici.

In secondo luogo sarà necessario estendere i ragionamenti anche alle periferie urbane che necessitano di maggiori interventi, poiché, non essendo aree vincolate, le cui scelte stilistiche non sono quindi state dettate da ragioni storico-tradizionali né da motivazioni socio-culturali bensì dalla possibilità "di poter fare", ovvero di edificare in modo scellerato in funzione dell'esigenza, hanno un bisogno estremo di essere, generalizzando i termini, riqualificate.

Tornando al concetto di vandalismo è ormai risaputo che l'ambiente in cui l'uomo vive è determinante per la definizione del carattere dello stesso. Esiste infatti uno studio intitolato "La Teoria delle Finestre Rotte" che mette in evidenza come i comportamenti scorretti siano un fenomeno contagioso, così come potrebbe essere contagiosa una tendenza della moda, che può iniziare con una finestra rotta e diffondersi a un'intera cittadinanza. In sintesi questo studio/esperimento di psicologia sociale condotto nel 1969, presso l'università di Stanford dal professor Philip Zimbardo dimostra che l'impulso ad assumere un determinato comportamento, sia esso positivo o negativo, non dipende tanto dalla persona in sé quanto dall'ambiente circostante capace di suggerire impulsi positivi e negativi.

Per determinare quanto sopra descritto vennero lasciate due automobili identiche di stessa marca, modello e colore abbandonate in strada, una nel Bronx, zona povera e conflittuale di New York, e l'altra a Palo Alto zona ricca e tranquilla della California.

Ciò che accadde fu che l'automobile abbandonata nel Bronx cominciò ad essere smantellata in poche ore mentre al contrario, l'automobile abbandonata a Palo Alto, rimase intatta.

Quanto successe è sicuramente da attribuire al crimine ed alla povertà, tuttavia, l'esperimento non terminò così.

Infatti, dopo una settimana, quando la vettura abbandonata nel Bronx era stata completamente demolita e quella a Palo Alto era rimasta intatta, i ricercatori decisero di rompere un vetro della vettura a Palo Alto e assistettero alla medesima dinamica di vandalismo che avevano registrato nel Bronx.

Questa teoria, che apparentemente ha poco a che fare con il colore, è in realtà importante proprio per sottolineare la correlazione tra le azioni dell'uomo e gli impulsi suggeriti dal luogo.

Del resto questo concetto traspare molto bene anche nel mondo animale poiché ogni specie modifica colore, forma e comportamento sotto l'influenza dell'habitat che la circonda al fine di poter continuare ad esistere ed ecco che stimolazioni cromatiche, odori e suono sono fondamentali per rispondere alle necessità imposte dal territorio.

Un ambiente vivo, colorato che suscita benessere mitigherà sicuramente i fenomeni negativi per cui non resta che abbellire le nostre città di colori e di profumi della vegetazione, mitigatrice, non solo degli animi ma anche dell'ecosistema



Fig. 2 Steve Mccurry, Venice 2012 Venezia Una delle città più colorate a livello italiano

Che dire dei paesaggi della Langa e del Monferrato?



Fig.3 I colori del Monferrato, Mark Cooper

I colori autunnali invadono le campagne e si assiste alla perfetta unione di uomo e natura. Questi territori, non sarebbero patrimonio dell'Unesco senza le loro ricche tonalità che fanno di ogni foto un vero e proprio dipinto da ammirare come per gli scatti di Mark Cooper fotografo specializzato in fotografia aerea e fotografia del paesaggio originario di Carlisle in Inghilterra, che, non a caso, ha deciso di rivolgere qui la sua attenzione.



Fig. 4 “gioco di luce in uno stagno di letame”- Pianura del Roero

A conclusione di quanto sopra descritto e per incentivare verso una visione più “green”, intesa anche come colore del paesaggio in senso il lato, si può citare un recente studio dell'università

di Exeter, pubblicato sul Journal of Psychological Science, che dimostra quanto i giardini ed i parchi con le loro cromie riescano a ridurre in modo notevole la negatività. La ricerca ha coinvolto i dati relativi ai trasferimenti di 5000 famiglie in arco temporale di diciassette anni fra il 1991 ed il 2008 ai quali è stato richiesto di riferire le loro condizioni psicologiche relativamente ai luoghi in cui hanno vissuto.

Dalle interviste è emerso come le persone, a monte delle esperienze stressanti della vita, quali il lavoro e la famiglia, risultassero meno stressate nei periodi in cui vivevano in zone più verdi e quindi ricche di colori cangianti.

Bibliografia

P. Porcinai "IL COLORE NEI GIARDINI E NEL PAESAGGIO". *Estratto dagli Atti del I Congresso dell'Istituto Nazionale del Colore, Padova 10-11 giugno 1957.*

"Franco Fontana" *Intervista esclusiva al Maestro. Retrospectiva Venezia 15 febbraio 2014.*

James Q. Wilson and George L. Kellin, *Article "Broken Windows" The police and neighborhood safety*, March 1982 The Atlantic.

M.Cooper, *Monferrato Earthscapes L'arte del Paesaggio*, Mostra, Fontanetto Po, 3-25 maggio 2014.

The green spaces in the city are good mood, Journal of Psychological Science, E. Eich ed. 2013.

Steve McCurry official website

Percezione e Identità Territoriale

Maria Linda Falcidieno

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

L'argomento della percezione legato all'identità (di un luogo, ma anche del costruito in genere, così come di un'azienda, di un gruppo o di qualsivoglia entità o oggetto) è, da un lato strettamente connesso al significato che si intende dare ai termini 'percezione' e 'identità' e, dall'altro, alle caratteristiche stesse del soggetto.

Si intende in questa sede procedere innanzitutto alla definizione, se pur a grandi linee, di 'percezione'; definizione necessariamente sommaria, vista l'articolazione e la complessità del tema, da sempre argomento di studi filosofici, psicologici, sociologici e anche di recente al centro di dibattiti e nuove o rinnovate teorie. Inoltre, a perimetrare ulteriormente il campo, si tratterà di indagare la questione per ciò che attiene le discipline del disegno e della comunicazione visiva, direttamente collegate agli ambiti di ricerca e didattica di chi scrive.

Percezione sensoriale, innanzitutto, legata al singolo e alle sue peculiarità; percezione visiva, tattile, uditiva, olfattiva; percezione visiva, in questo specifico caso, in cui si chiede alla rappresentazione un contributo fondamentale.

E per comprendere il legame che può intercorrere tra percezione e territorio, è necessario approfondire ulteriormente l'indagine, al tempo stesso specificandola nell'attribuzione di competenze: non più percezione visiva 'tout court', ma percezione 'visiva territoriale'.

Il primo passaggio è senza dubbio analizzare le componenti del territorio, sia per quanto attiene l'analisi morfologica, sia per ciò che concerne l'antropizzazione, evidenziando eventuali punti di contatto e/o di conflitto; non di rado, infatti, soprattutto in epoche recenti, ma non solo, si assiste alla messa in opera di interventi che nulla hanno a che fare con la vocazione 'naturale' di un territorio e che, al contrario, la negano.

E' possibile definire 'componenti naturali' le caratteristiche che non derivano da alcun intervento antropico e che sono connaturate con la morfologia del luogo: pianure di fondovalle, altopiani, colline di mezze coste, promontori e catene montuose di crinali, così come corsi d'acqua, laghi e mari ne costituiscono la principale casistica; l'uomo si inserisce in tale realtà con modalità differenti a seconda delle sue capacità tecnologiche e tecniche, condizione necessaria per le eventuali trasformazioni.

Ecco, quindi, il controllo sulle acque, la nascita di guadi e porti, di gallerie e terrazzamenti, di tagli e collegamenti di ambiti solo limitrofi, di sbancamenti e percorsi di collegamento sopraelevati; l'uomo costruttore edifica argini, suddivide, accorpa, rievoca quote costanti e piccoli spazi piani in luoghi scoscesi e tanto più aumentano le sue competenze e le conoscenze teorico-metodologiche e operative, tanto più ci si può spingere e osare, fino a correggere, deformare e addirittura negare la natura morfologica stessa del territorio su cui si opera.

Gli elementi caratterizzanti l'attività antropica, pur con tutte le possibili variazioni e accezioni, possono venir raggruppati in macro ambiti, che contengono le percorrenze, le residenze e le aree produttive e collettive; ciascun ambito, a sua volta, può poi essere criticamente letto nelle successive articolazioni e specificazioni, nelle diverse accezioni

geografiche e nelle periodizzazioni. Doppia lettura, quindi, sincronica, per ciò che attiene soprattutto le diversificazioni areali e diacronica, per le fasi temporali.

Percorrenza: dal semplice sentiero tracciato dal solo camminare calpestando sempre il medesimo tratto di terreno, alle strade di qualsiasi genere esse siano (carrozzabile, pedonali, asfaltate e non, fino alle infrastrutture quali autostrade, tangenziali, circonvallazioni...), si tratta dell'antropizzazione primaria e principale. L'andare per andare, collegando semplicemente un punto di partenza con un punto di arrivo è quanto avviene, ad esempio, nella fase di civilizzazione nomade, dove ancora la stanzialità non era pratica seguita, né l'agricoltura introdotta e la sopravvivenza era garantita dalla raccolta occasionale delle messi, così come il ricovero; pertanto, tale conquista è prioritaria rispetto alla strutturazione del percorso che porta ad una qualsivoglia residenza.

Abitazione: è forse l'elemento antropico che più ha condizionato e modificato la *facies* del territorio, sovente rendendo quasi indistinguibili ambienti in origine anche molto diversificati tra loro; è quanto è accaduto, ad esempio, con le periferie e gli edificati che le costituiscono, simili o uguali a altri che si trovano in ambienti lontani fisicamente e dai caratteri climatici e morfologici diversi. Sempre riferito agli organismi residenziali, occorre fare un'ulteriore precisazione circa le accezioni che possono riscontrarsi: in questa sede non si tratta di ragionare sulla tipologia e sulle conseguenti scelte tecnologiche, tecniche e fruibili che la caratterizzano, ma solo sul ruolo che la forma esterna del costruito gioca nella percezione visiva dello spazio, pur derivando proprio da tali scelte.

In linea di massima, perciò, sarà utile qui solo sottolineare come gli edifici abitativi che hanno anche una forte valenza rappresentativa uniscano la funzione residenziale a quella di percezione 'collettiva', quando addirittura non rivestano anche una funzione pubblica e, quindi, possano venir definiti come 'poli' e elementi fortemente percettivi; si pensi, ad esempio, a castelli, palazzi nobiliari, ville.

Ultimo elemento da menzionare è quello delle aree produttive e collettive: attività agricole o meccaniche, artigianali o industriali, sedi di attività primarie, secondarie o terziarie costituiscono il necessario complemento alla configurazione dell'ambiente antropico di qualsiasi nucleo urbano o proto urbano di qualsiasi periodo storico. Accanto, infrastrutture, servizi, luoghi di riunione e celebrazione del culto sono presenti e si articolano secondo le caratteristiche dei singoli periodi.

Tutto quanto finora esposto, è funzionale all'utilizzo della percezione visiva per la definizione dell'identità di un determinato territorio: elementi morfologici naturali, uniti a elementi antropici, infatti, rendono un luogo 'memorabile', tanto più, quanto maggiormente unici e evidenti sono.

In tal caso, possono essere definiti come 'poli', punti singolari attrattori ed emergenti dal contesto, così come gli antipoli, analoghi ai precedenti, ma con valenza negativa invece che positiva; tutti possono essere sia appartenenti all'ambito naturale, sia antropico, come ben evidenziano alcuni esempi universalmente riconosciuti, quali il monte Cervino e la Tour Eiffel, per i poli, o i deserti e Chernobyl, per gli antipoli.

Da ciò si evince che la percezione visiva ha uno strettissimo legame con l'identità di un luogo, dal momento che quanto colpisce maggiormente gli osservatori, è al tempo stesso indicativo delle sue peculiarità, tanto da poter costituire un punto di appoggio della memoria, facilmente trasformabile in segno connotativo.

La rappresentazione, in tal senso è il fondamento di come si possa comunicare l'identità territoriale, sia essa legata all'ambiente, come al costruito, ponendosi come il mezzo per tracciare segni del tutto analoghi al concetto di marchio; in questa sede si propone una breve sintesi di progetti di ricerca che hanno proprio avuto come scopo la lettura critica di un luogo,

al fine di evidenziarne i caratteri peculiari, poi confluiti in una sintesi grafica in grado di descriverlo e farlo entrare nell'immaginario collettivo.

L'ultima considerazione concerne la scelta operata in termini esemplificativi: si è preferito presentare studi che si occupano di ambiente o, al massimo, di componenti antropiche all'interno dell'ambiente, piuttosto che di edificato alle diverse scale e con diversi utilizzi, in quanto il tema del territorio è da sempre uno dei più complessi dal punto di vista della produzione di sintesi grafiche. Le forme rappresentative, siano esse tradizionali o informatiche o miste, quindi, divengono protagoniste e sfociano direttamente in un progetto, senza la necessità di alcun filtro di tipo extra disciplinare.

I temi si sviluppano in genere attraverso un primo momento istruttorio, in cui vengono analizzati l'oggetto dello studio, il brief e il de-brief, i competitors per poi passare ad una fase di concept; solo a questo punto si procede con primo ventaglio di possibili soluzioni, tra le quali quelle ritenute migliori, nel senso di maggiormente esaustive e chiare, sono portate ad un livello successivo di approfondimento in termini di realizzabilità e definizione tecnica. Sempre, comunque, si persegue l'obiettivo di giungere a proposte innovative, sperimentali e di ricerca teorico-metodologica.

Casi studio

Cittadella Mediterranea della Scienza

Il progetto di comunicazione per la progettazione del marchio e dell'immagine coordinata per la "Cittadella Mediterranea della Scienza" nasce nell'a.a. 2004-2005, da una collaborazione tra il Dipartimento di Scienze per l'Architettura –Direttore prof. O. Pedemonte e responsabile scientifico prof. M.L. Falcidieno- e il Gruppo operativo per la divulgazione e la didattica" dell'Istituto Nazionale di Fisica della Materia – coordinatore prof. M. G. Dondi e prof. I. Catalano – dell'Università degli Studi di Bari, responsabili del progetto della Cittadella. L'oggetto di studio era l'esigenza di comunicare l'apertura dello Science Center con un progetto di allestimento che rispettasse alcuni vincoli quali i materiali, i cromatismi e le forme che lo dovevano caratterizzare. Le ipotesi progettuali sono state elaborate dagli studenti del Laboratorio di Grafica Editoriale e Pubblicitaria del II anno del Corso di Laurea Triennale in Disegno Industriale.



Fig. 1 Elaborati grafici di Civiletti, Frangioni, Scarsi, Laboratorio di Grafica Editoriale e Pubblicitaria, Corso di Laurea Triennale in Disegno Industriale, Università degli Studi di Genova.

Il marchio e l'identità proposte illustrano chiaramente i principi informatori, ovvero l'appartenenza ad un ambito geografico ben preciso, cui associare il valore culturale e di

innovazione scientifica: i colori, il segno che rimanda indiscutibilmente all'acqua, così come il simbolo che unisce il rimando allo stereotipo del tempio alla definizione di un simbolo matematico estremamente noto e, infine, la forma esterna che ricorda la lampadina, rappresentano la ricerca di una contaminazione di linguaggi visivi che vanno dalla sintesi grafica (le onde), al progetto di pittogrammi consolidati (la colonna), all'impiego di caratteri speciali (il P greco), al linguaggio dei fumetti (la lampadina come illuminazione creativa). Il risultato è di forte comunicatività, univoco nell'interpretazione, pur nella complessità delle componenti.



Fig. 2 Elaborati grafici di S. Definis, Laboratorio di Grafica Editoriale e Pubblicitaria, progetto vincitore. Corso di Laurea Triennale in Disegno Industriale, Università degli Studi di Genova.

Sanremo Fiori

Il progetto di comunicazione per la progettazione del marchio e dell'immagine coordinata per il "Mercato dei fiori di Sanremo" nasce nel 2003 da una collaborazione tra il Dipartimento di Scienze per l'Architettura, UCFLOR (Unione Cooperativa Floricoltori della Riviera) e IRF (Istituto Regionale per la Floricoltura, Sanremo). I risultati di un primo workshop organizzato dai docenti del Corso di Laurea in Disegno Industriale, sono stati successivamente affinati in una ricerca coordinata nel 2006 dai proff. P. Gambaro, M.L. Falcidieno R. Fagnoni e S. Sbalchiero e si sono concretizzati nella redazione della tesi di Dottorato in Architettura e Design – XXII ciclo- degli studenti E. Pianese e D. Russo, dal titolo "Nuove strategie di posizionamento per il sistema fiori di Sanremo. Il design per la costruzione del valore".



Fig. 3 E. Pianese, D. Russo, elaborati grafici tratti da "Nuove strategie di posizionamento per il sistema fiori di Sanremo. Il design per la costruzione del valore", Dottorato in Architettura e Design – XXII ciclo.

In questo caso, il marchio e l'immagine coordinata vertono sulla percezione visiva di due ambienti differenti, ma complementari: da un lato l'edificato dei primi anni del Novecento e dall'altro l'ambiente della floricoltura. La ricerca è la coniugazione di un segno che metta a sistema le due realtà, in una sintesi grafica che evidenzi le linee comuni, fino a farle divenire partizioni decorative.

Aree Protette Liguri

Il progetto di comunicazione "Aree protette Regione Liguria" nasce dalla collaborazione tra il Dipartimento di Scienze per l'Architettura – responsabile scientifico prof. M.L. Falcidieno- e la Regione Liguria, al fine di valorizzare e comunicare il patrimonio paesistico, geologico ed ambientale della regione. Tema complesso e articolato, il progetto, sviluppato in numerose tesi di laurea in Disegno Industriale della Facoltà di Architettura di Genova negli anni 2001-2006, si pone come scopo di ricerca l'individuazione di un metodo per la definizione di un sistema coordinato di identità visiva delle aree protette liguri, a partire dalla percezione delle peculiarità di ciascuna.

In tal senso, la ricerca sistematizza un abaco cromatico e figurativo, che identifichi le differenti aree geografiche (marine, lacustri, collinari, montuose) e rappresenti sinteticamente i 'punti d'appoggio della memoria' di ognuna. Elementi naturali, soprattutto, ma in alcuni casi anche contributi antropici, divengono così i segni connotativo dell'identità visiva del luogo, segni grafici derivati dalla lettura critica dell'esistente e dalla conseguente estrapolazione delle caratteristiche significative e uniche, perciò stesso facilmente memorizzabili e trasmissibili.



Fig. 4 Elaborati grafici di S. Cordelli, N. Olia, "Piana Crixia. Parco Naturale Regionale", Tesi di Laurea in Disegno Industriale, relatrice prof. M. L. Falcidieno, D. Bardola.

Fattorie Didattiche

Il progetto di comunicazione "Fattorie Didattiche" nasce nell'a.a. 2002-2003, dalla collaborazione tra il Dipartimento di Scienze per l'Architettura – responsabile scientifico prof. M.L. Falcidieno- e la Regione Liguria, a seguito del quale i docenti di design e grafica del Corso Triennale di Disegno Industriale hanno coordinato gli studenti in un workshop volto alla definizione del marchio distintivo delle risorse produttive e ambientali del territorio agricolo ligure. Il quesito essenziale, nella fattispecie, è stato quello di rappresentare la regione Liguria e declinare tale percezione visiva con la strutturazione delle fattorie didattiche, esperienze formative strettamente connesse con il territorio; la soluzione ritenuta più semplice e efficace è stata quella dell'estrema sintesi della forma della Liguria stessa,

ottenuta con un doppio segno dei due colori che rimandano al modello stereotipato del mare e dei monti -il blu e il marrone-, disposti a disegnare l'andamento morfologico del territorio. Dalla definizione del marchio distintivo, l'elaborazione dell'immagine coordinata è stata articolata sino alla redazione della segnaletica e della pannellistica da collocare in loco. Tali elaborazioni sono state successivamente comunicate in una mostra, organizzata dalla Regione Liguria, nell'ambito del Convegno "Saperi e sapori", progetto regionale ligure di educazione alimentare, che si inserisce nel più ampio programma interregionale "Comunicazione e Educazione Alimentare" promosso e finanziato dal Ministero delle Politiche Agricole e Forestali.



Figg. 5 - 6 Concept di Ferrajoli, Ruffa, Zuffi, Di Gennaro, Muroi, Danielli, Mazza, Beveggi, Gotelli, Tardito, Facci, Traverso. Elaborati grafici del Workshop al Corso Triennale di Disegno Industriale, Università degli Studi di Genova.

Bibliografia

- M. L. Falcidieno, *La rappresentazione come linguaggio visivo. The representation as visual language*, in M. L. Falcidieno (a cura di), *Le scienze per l'architettura. Frammenti di sapere. Architectural Sciences. Fragments of knowledge*, Alinea Editrice, pp. 190-199, 2010, Firenze.
- M. L. Falcidieno, *Comunicazione e rappresentazione*, Alinea Editrice, 2009, Firenze.
- M. L. Falcidieno, *Recupero e valorizzazione delle torri di Imperia: il contributo del design di comunicazione*, in L. Cogorno, M. L. Falcidieno, M. Mazzucchelli, S. Wich (a cura di), *Le torri costiere dell'imperiese. Riflessioni sulla conoscenza, la valorizzazione e il recupero delle strutture difensive e di avvistamento*, Graphic Sector Editore, pp. 110-113, 2009, Genova.
- M. L. Falcidieno (a cura di), *Il ruolo del disegno nella comunicazione*, Alinea Editrice, 2007, Firenze.
- M. L. Falcidieno (a cura di), *Parola, disegno, segno. Comunicare per immagini. Segno, significato, metodo*, Alinea Editrice, 2006, Firenze.

Percezione e identità territoriale

Maria Irena Mantello

Osservatorio del Paesaggio Alessandrino.

Introduzione

Il paesaggio risultato di un'incessante interazione tra opere dell'uomo ed evoluzione spontanea dell'ambiente naturale, non è solo permeato dai segni della stratificazione storica, ma costituisce una importante risorsa economica, ecologica e sociale, che coinvolge una grande diversità di fenomeni configurazioni, qualità e valori dell'intero territorio.

E' necessario sottolineare l'importante ruolo che una idonea *lettura* ed una accurata interpretazione dei valori naturali, culturali, storici del territorio possono svolgere nei luoghi definiti "di identità territoriale".

Se il paesaggio come afferma Beguin Françoise è "un *patrimonio di immagini condivise che può fondere una identità omogenea*", esso diviene "la cartina di tornasole" dei valori, del degrado, dei problemi del territorio così come il volano dei processi innovativi di riqualificazione ambientale capaci di fare interagire componenti storiche, naturali, culturali, sociali.

Analisi visivo- percettiva del paesaggio

"Il vero viaggio di scoperta non consiste nel vedere nuove terre, ma nell'avere nuovi occhi"

Marcel Proust

L'analisi percettiva procede per scomposizione e classificazione degli elementi individuati, i quali sono considerati "invarianti" o punti fermi da escludere da qualsiasi progetto di trasformazione e modificazione con l'inserimento delle variabili, elementi artificiali che ne modificano gli aspetti.

Prendendo a prestito la teoria di Kevin Lynch sulla percezione visiva e la configurazione del luogo è possibile fornire sempre nella chiave di lettura del paesaggio, una coerenza nella forma dei valori paesaggistici.

La trasformazione del paesaggio da parte dell'uomo è un fattore strettamente correlato al suo sviluppo "civile".

Ad un "*paesaggio naturale*" non modificato dall'intervento dell'uomo, si è quindi andato a sovrapporre "*un paesaggio antropizzato*" funzione invece delle diverse esigenze di sviluppo.

Paesaggi e città si sono modificati e si stanno evolvendo secondo modalità non sempre complementari ed un accurato studio *visivo-percettivo* ed *estetico* del paesaggio, stabilisce l'utilità della rappresentazione del reale e la decodificazione dei segni dell'antropizzato.

Si tratta in sostanza di fornire un'interpretazione critica e valutativa ed intuire il senso di complessità di un paesaggio talvolta in conflitto.

Gli approcci classici hanno da sempre enfatizzato gli aspetti legati alla *visione* e alla *percezione*. Ciò risulta necessario in quanto la vista è l'organo di senso che più ci aiuta nella decodificazione e comprensione di un luogo sconosciuto.

La percezione permette la formazione dell'immagine, ossia la descrizione del mondo che ci circonda in base alle informazioni disponibili, le quali derivano dal consenso e dalla natura propria dell'osservatore.

Le più recenti teorie geografiche ed ecologiche, prendendo spunto dalla fotografia aerea e dalle immagini satellitari che permettono di evidenziare legami e relazioni non percepibili alla scala umana, stanno tentando di conferire oggettività al paesaggio, evidenziando le relazioni tra i caratteri dei mosaici ambientali e i processi biologici.

C.Troll fu il primo a porre le basi dell'ecologia del paesaggio intorno agli anni 1940 e le teorie ecosistemiche, correlate ai caratteri spaziali, hanno dato corpo alle teorie ecologiche del paesaggio, mettendo in evidenza le correlazioni esistenti e oggettive, tra strutture e processi evolutivi e tra le scale spazio-temporali.

E' necessario sottolineare il fatto che l'osservatore/fruitori può essere qualunque essere vivente in grado di catturare stimoli sensoriali.



Fig.1 Profondità di campo visivo Elementi morfologici strutturanti il paesaggio; Elementi di discontinuità paesistica o di disturbo percettivo; Skyline (sagoma di un territorio con particolari aspetti naturali o antropici)

Nell'analisi dei paesaggi caratterizzati da formazioni di quote diverse, di linee morfologiche contrastati dallo sviluppo in altezza, di colline, di catene montuose e rilievi di varia natura con inserimento si insediamenti urbani, si sta conferendo crescente attenzione allo *skyline*, inteso come la sagoma di un territorio, o dei suoi aspetti naturali e umani.

L'analisi dello *skyline* fornisce una visione dell'insieme di un territorio presentandone gli aspetti paesaggistici nei diversi momenti del giorno e periodi dell'anno e nelle loro relazioni con l'ambiente circostante e le interazioni delle attività umane con l'ecosistema.

Di conseguenza l'analisi consente di delineare indicazioni utili sia per le azioni future, sia per valutare il peso della pressione umana in aree degradate o abbandonate ma che creano paesaggi residuali.

Dobbiamo chiederci quale rapporto sia stato instaurato tra

Segno (rappresentazione)	e	Significato (teoria del paesaggio)
Peculiarità	Stabilità	Individualità



Caratteri del Paesaggio
Identità Armonia Equilibrio



Attraverso i segni del paesaggio non si può arrivare alla verità che sta dietro al paesaggio stesso, se non attraverso una ricerca delle motivazioni storiche, diacroniche.

La motivazione che starebbe alla base dei centri arroccati, i centri alti, da una impronta così caratteristica al paesaggio italiano, di cui rappresentano uno dei principali iconemi (immagine caratteristica). Ricorrendo ad un rigore scientifico della geografia, le ragioni starebbero nel fatto che solo sulle sommità delle alture il terreno è al riparo delle erosioni che solitamente intaccano i versanti. Questa è sicuramente una buona ragione che può valere per i nostri centri del Monferrato ma essi non hanno l'unità sistemica di paesaggio. Sicuramente, è un paesaggio polisemico. Iniziando dal dato percettivo, dai suoi segni componenti, gli *iconemi*, che sono dati incontrovertibili della percezione, dati di partenza dell'operazione semiotica, che porta a riconoscere un territorio o una regione.

Per *iconemi* si intendono i segni peculiari, emergenti, distintivi, identitari degli spazi regionali o delle unità di paesaggio, parti rappresentative che collegano una organizzazione territoriale.



Le prime due figure rappresentano il Disegno Settecentesco che testimonia nel casalese la cura della regimazione delle acque (canali e rogge) e la notevole presenza della vegetazione ripariale, fondamentale per preservare il tracciato dei fossati –Archivio Storico di Casale Monferrato

Ogni società cerca di esprimere nel paesaggio il segno di sé, il marchio del proprio esistere che nel caso dei centri arroccati si realizza attraverso la scelta del luogo di forte identità, distinguibile. Pensiamo quindi alla celebrazione di un luogo attraverso "la visione

teatralizzata dello scenario topografico” E. Turri” poiché il pianeta intero è il “teatro per le recitazioni dell’uomo. “Citando una frase di Charles Morris: “Guardare il paesaggio non è mai mera contemplazione, ma è un processo altamente selettivo nel quale l’attore raccoglie indicazioni sul modo i cui, nel suo rapporto con il mondo, deve agire per soddisfare i suoi bisogni e interessi”

La descrizione del paesaggio attraverso i punti di visuale preferenziale
componenti di tipo visuale-percettivo

ANALISI VISIVA

Caratteri paesistici e morfologici del paesaggio



Campi visivi	distanza		orizzonte visuale
			spazio visuale
			qualità d'insieme
Elementi naturali	elementi naturali		
Elementi antropici	elementi antropici		
Discontinuità	discontinuità		
Elementi di			La discontinuità visuale non è sempre visibile

La visione e la percezione sono due momenti iniziali del complesso processo conoscitivo del reale.

La *teoria della forma* ha aperto, a suo tempo, nuovi approcci *metodologici-conoscitivi* allo studio dei modi di attuarsi delle sensazioni.

Secondo tali teorie il processo visivo si attua secondo sei leggi principali:

- 1) la legge della *vicinanza* per la quale le parti di un insieme percepito vengono riunite in unità conformi alla minima distanza;
- 2) la legge dell'*eguaglianza* per la quale chi osserva tende ad associare in gruppi elementi che sono simili tra loro;
- 3) la legge della *forma chiusa* per al quale chi osserva tende mi una immediata comprensione delle forme che costituiscono delle *unità*;
- 4) la legge della *curva buona* o del *destino comune* inerente la possibilità di percepire più facilmente quelle forme che si costituiscono come *unità*;
- 5) la legge del *moto comune* per la quale si costituiscono in unità quegli elementi che si muovono insieme in modo simile;
- 6) la legge dell'*esperienza* fattore altamente condizionante il processo visivo e percettivo, che va aldilà della semplice azione ottica

La percezione del reale infatti è determinata da due organi principali:

L'occhio che come una macchina fotografica, registra l'immagine senza comprenderla, e il cervello che elabora in maniera critica, sulla base delle esperienze raccolte.

L'equazione "**sensazione + selezione + percezione = visione**" possiede quindi al suo interno una variabile, la percezione appunto, che al di là delle capacità fisiologiche proprie di un soggetto, che possono essere comuni con altri, è invece assolutamente dipendente dall'esperienza individuale, ovvero dalla *memoria*.

La questione non è da poco conto perché dal senso di equilibrio di un paesaggio dietro l'immagine, dipende l'orientamento, concettuale e metodologico, prefigurabile in tema di futuro intervento sul territorio.

Obiettivi principali per la valutazione polisemica del paesaggio

a-valutare le condizioni del paesaggio creato dall'influenza umana sulle forme naturali, individuando aspetti e problemi non visibili attraverso le analisi convenzionali

b-valutare un metodo utilizzabile in maniera differente da tipo di paesaggio di pianura, di collina, di montagna e non consentire un suo sconvolgimento

c-utilizzare la ricerca visiva individuando la risorsa preziosa che diventa economica condivisione per chi sa "vendere" il proprio territorio.



Anche l'ambiente naturale, dove è presente l'acqua diventa un paesaggio culturale nel territorio, frutto dell'interazione tra uomo e ambiente, una rappresentazione culturale dello spazio.



Elementi di forte disturbo

Il disegno critico del paesaggio deve essere inteso come rappresentazione utile ed analitica, come un processo attivo che utilizza le informazioni e può suggerire e controllare le ipotesi.

La rappresentazione grafica "manuale", in veste di alleata nell'incombente dominio telematico, continua a fungere da stampella visiva e interpretativa.

Se esaminiamo una foto aerea ripresa a bassa quota o una foto obliqua da una montagna o comunque da un posto rilevato, ciò che ci appare è un mosaico di oggetti distinti.

Se la foto rappresenta dei coltivi, ci appariranno forme regolari o irregolari a seconda degli agenti che hanno prodotto dette forme. Regolari, lineari e semplici se di origine antropica (filari di alberi, campi coltivati rettangolari, vaste aree che determinano differenti tipi di colture, come le risaie.....)

Queste forme assumono per noi un significato di tipo culturale ed esistono a prescindere che ci sia o non ci sia un organismo che in quel momento le percepisce.

La leggibilità esprime un fattore di chiarezza con il quale è possibile interpretare un sistema e poterne predisporre le parti in unità coerenti.(Almo Farina)

È leggibile uno spazio facile da descrivere e da ricordare.

Così la presenza di landmark facilita le memorizzazione e la lettura.

Da una serie di studi fatti da Apletton, emerge chiaramente la preferenza da parte dell'osservatore di vedute naturali rispetto a vedute urbane e miste, di un paesaggio cognitivo (Almo Farina). Quando l'uomo percepisce il suo intorno e quindi entra in contatto con esso, solo allora si instaura un processo ecologico.



Il paesaggio “mozzafiato”, il paesaggio” sublime”, coinvolge la sensibilità umana e riecheggia in una inestimabile capacità del saper apprezzare il” bello”.

Si tratta di comprendere, all'interno di "visione dell'insieme" ciò che da senso alle trasformazioni, ciò che modifica l'equilibrio, perché esiste il ruolo del vuoto, perché si possono individuare le proporzioni delle parti, i punti focali, i ritmi e le direzioni e le emergenze strutturali e predominanti.

Gli elementi forniti dal "supporto visivo e interpretativo" delle immagini contribuiscono a sviscerare "i disturbi percettivi" poiché "una unità paesaggistica equilibrata" non registra discontinuità qualitative.

In sostanza tale metodologia valutativa deve condurre ad individuare i diversi livelli di vulnerabilità e contemporanee potenzialità delle singole componenti o unità che possono costituire il paesaggio

- stabilirne le diverse interrelazioni
- ridurre il più possibile gli effetti negativi
- determinare quali potranno essere le scelte progettuali migliori

Giudizio di valore qualitativo- sintetico sulla sensibilità complessiva

I criteri di lettura e di indagine variano in relazione alle diverse competenze di chi se ne occupa; alcuni criteri possono definirsi oggettivi e cioè scientifici-naturalistici, semiologici, socio- economici, storico-culturali, altri sono prevalentemente soggettivi e cioè fondati sull'apprezzamento estetico e sulle modalità di lettura visivo-percettiva.

Tali studi consentono non solo di approfondire le regole presenti sul contesto, ma anche di individuare le azioni progettuali più opportune e le più idonee modalità per realizzarle.

Il paesaggio è diventato terreno di incontro ma anche di scontro tra discipline apparentemente distanti tra loro come la geografia, l'antropologia, la psicologia, la sociologia, l'estetica, l'architettura e la stessa ecologia.

Lo studio delle relazioni tra pattern spaziali di un territorio e processi ecologici, ha trovato nell'ecologia del paesaggio una disciplina promettente ma al tempo stesso priva di efficaci strumenti di analisi dei fenomeni attorno ai quali è stata organizzata e strutturata.

Il paesaggio percepito diventa il contesto entro il quale gli organismi operano e con il quale si rapportano.

Interpretazione e lettura del paesaggio

- 1) i segni del dialogo uomo-ambiente : paesaggio fisico e paesaggio antropico
- 2) i segni della storia.: la profondità temporale del paesaggio
- 3) i segni del potere: politico, religioso, economico
- 4) la simbologia : imageability (kevin Lynch) landmarks (elementi chiave)
- 5) la percezione del paesaggio è mediata dalle condizioni atmosferiche e dalle coordinate temporali: luce, clima, gusti personali

Metodologia e didattica per una corretta analisi visiva-percettiva del paesaggio

Unità 1- Valutazione estetico-critica di un paesaggio: esperienza percettiva

Unità 2- Interpretazione percettiva del paesaggio La misura del luogo (aspetti fisionomici, qualitativi e simbolici)

Unità 3- Identificazione delle permanenze attraverso i segni ambientali

Unità 4- La qualificazione del paesaggio costruito: indirizzi e tipologie

Unità 5- Componente antropica-culturale:evoluzione dei paesaggi

Unità 6- Sintesi identificativa che restituisce carte della visibilità e della panoramicità dei luoghi (definizione dello skyline che connota i luoghi)

Paesaggio culturale paesaggistico : qualità del territorio per le generazioni future

Il paesaggio esiste solo attraverso il contributo degli organi di senso individuali

In realtà, ogni organismo entra in contatto solo con una limitata porzione della complessità. Ciò che viene escluso, pur essendo presente, viene considerato un paesaggio neutro.

Da questo paesaggio neutro i processi percettivi consentono di accedere a ulteriori possibili paesaggi. Obiettivi che dovranno essere perseguiti all'interno di una corretta pianificazione e progettazione dei paesaggi culturali:

1) Conservazione delle risorse per le generazioni future, attraverso il riconoscimento civile di tali finalità come base strategica fondamentale per qualunque tipo di politica per lo sviluppo sostenibile.

2) Miglioramento ambientale urbano dal punto di vista microclimatico, della mitigazione dei fenomeni di inquinamento, dell'offerta qualitativa e quantitativa degli spazi di ricreazione, attraverso la riserva e l'equipaggiamento paesistico di spazi organizzati in termini sistemici su base multi scalare.

3) Riappropriazione dei valori del paesaggio e sviluppo delle identità territoriali progressivamente omologate dall'evoluzione socio-culturale contemporanea, attraverso la fruizione del paesaggio secondo condizioni logistiche e informative idonee alla sua comprensione.

4) Conservazione e miglioramento della biodiversità e delle condizioni di vita e riproduzione delle popolazioni animali e vegetali, attraverso la salvaguardia o la neocostituzione degli habitat e dei sistemi paesistici di connessione.

5) Rafforzamento dell'efficacia delle politiche per le aree protette, attraverso la costituzione di sistemi territoriali dotati di livelli di protezione effettivamente graduati, con effetti di filtro rispetto alle maggiori fonti di impatto ambientale.

6) Conservazione e miglioramento delle condizioni di produttività e di protezione ambientale degli ecosistemi agrari ad elevato grado di consumo delle risorse non rinnovabili, attraverso

l'equipaggiamento e la diversificazione del paesaggio.

7) Difesa e riequilibrio idrogeologico, attraverso la progressiva rinaturazione dei corsi d'acqua e la messa in sicurezza delle aree sensibili con strategie di rispetto e riserva di spazi per le dinamiche idrauliche.

8) Miglioramento qualitativo dell'offerta turistica, particolarmente importante dal punto di vista socio-economico, attraverso la diversificazione e la realizzazione di circuiti di qualità diffusa fra i siti tradizionali di maggior rilievo storico culturale e naturalistico.

Bibliografia

- R.Assunto,*Il paesaggio e l'estetica*,Napoli ,1993
Quaderni di architettura,*Architettura del paesaggio*,Officina grafica della Sagep ,Genova ,1984
E.Turri,*Il paesaggio come teatro*,Venezia,Marsilio,1998
Rosanna Pirajano,*Il paesaggio dell'architettura*,Palermo,Flaccovio Editore,2001
E. Turri,*Il paesaggio e il silenzio* .Venezia ,Marsilio Editori,2004
F.Balletti e S.Soppa ,*Il paesaggio in evoluzione*,Milano,FrancoAngeleri ,2005
Almo Farina ,*Il paesaggio cognitivo*,Milano,FrancoAngeleri,2006
E.Anguillari,V Ferrario,e.Grassi ,*Paesaggio e benessere*,Milano,FrancoAngeler,2011

Percezione, Identità, Memoria

Giorgio Giallocosta

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Esse est percipi. La celebre asserzione, che compendia l'empirismo *immaterialista* di George Berkeley (1685-1753), può in certa misura rappresentare, seppure con evidente estremizzazione, molteplici assunti di pensiero *soggettivista* (o *antirealista*, coerentemente con più rigorose accezioni epistemologiche).¹ Secondo le ipotesi estreme del filosofo irlandese, ogni oggetto (o *cosa*) a cui *erroneamente* può attribuirsi qualche forma di esistenza materiale costituirebbe in realtà una semplice *collezione di idee*, o *collezione di percezioni* (Dassori, 2014), non originate dunque (queste ultime) *fuori da noi*, se non come *umanizzazione*, per quanto concesso, di parte delle Idee Divine calate nel mondo. Seguendo Berkeley pertanto, l'*essere* di un oggetto consisterebbe esattamente (e *unicamente*) nella sua percezione, come fattualmente esperita.²

Per altri versi, come già può evincersi da una lunga tradizione che annovera positivisti come Comte (1798-1857) o convenzionalisti come Duhem (1861-1916), ogni nostra osservazione risulta *condizionata da teorie*, non sussistendo dunque alcuna *immacolata osservazione* dei fatti se non con quanto capita *con gli idioti o i bambini molto piccoli* (Hanson, 1969):³ così, *nel vedere* "(...) c'è un fattore 'linguistico', anche se non c'è niente di linguistico nel meccanismo di formazione dell'immagine nell'occhio (...) Se non ci fosse l'elemento linguistico, niente di ciò che osserviamo potrebbe avere rilevanza per la nostra conoscenza (...) Se la visione fosse soltanto un processo ottico chimico, nulla di ciò che vediamo sarebbe mai rilevante per ciò che sappiamo e nulla di ciò che sappiamo potrebbe avere significato per ciò che vediamo" (Hanson, 1958). Si sostiene inoltre, negli ambiti disciplinari della fisica dei sistemi biologici e del cervello, come a ogni esperienza percettiva corrisponda una ricerca di analogie con eventi pregressi, o in assenza *si produca un nuovo attrattore* che in un certo

¹ Molto approssimativamente, l'accezione *realista* contempla la descrizione di una *realtà extrateorica*, indipendente da mente, linguaggio e/o schemi concettuali. "A questa visione si oppongono (...) gli approcci che possiamo indicare sotto l'espressione onnicomprensiva di *antirealismo* – e che possono (...) essere etichettate come strumentaliste, nominaliste, idealiste, pragmatiste, empiriste eccetera" (Di Francesco, 2006).

Esplicitando la questione in maniera maggiormente pertinente circa gli scopi di questo contributo, può assumersi l'asserzione secondo cui il *realismo scientifico* contempli la *concreta esistenza* di entità, stati e processi, come *descritti da teorie corrette* (Hacking, 1983). Dummet (1978) caratterizza il realismo come *credenza* che gli assunti di una classe di cui si dibatte possedgano "(...) un valore di verità oggettivo, indipendentemente dai nostri mezzi di conoscerlo: essi sono veri o falsi in virtù di una realtà che esiste indipendentemente da noi. A ciò l'antirealista oppone la concezione secondo cui le asserzioni della classe in discussione debbono essere comprese soltanto attraverso il riferimento al tipo di cosa consideriamo come prova per un enunciato di quella classe". Van Fraassen infine (1980) rilevando come la scienza tenda, secondo le ipotesi realiste, alla "(...) scoperta della descrizione vera dei processi inosservabili che spiegano quelli osservabili (...)", contrappone il suo empirismo *costruttivo* in base a cui "(...) l'attività scientifica è di costruzione piuttosto che di scoperta: costruzione di modelli che debbono essere adeguati ai fenomeni e non scoperta di verità che concernono l'inosservabile".

² Le *idee umanizzate*, secondo Berkeley, risulterebbero impresse da Dio, Spirito Infinito. Lo stesso Dio inoltre, configurandosi come *Mente Infinita*, renderebbe tuttavia possibile l'esistenza delle idee, anche laddove non vengano percepite.

³ L'*osservazione* di *x*, si afferma inoltre, risulta pertanto *condizionata dall'anteriore conoscenza* di *x* (Hanson, 1958).

senso ne costituisca *incipit* per un nuovo processo di sedimentazione mnemonica:⁴ ogni esperienza percettiva, si afferma infatti, “(...) induce il cervello a esplorare il paesaggio degli attrattori attraverso traiettorie, da attrattore ad attrattore (...) alla ricerca di una corrispondenza o del riconoscimento delle similitudini tra l’esperienza presente e un’esperienza passata di cui uno degli attrattori è la memoria, o in sua mancanza creando un ‘nuovo’ attrattore (...) L’acquisizione di una nuova memoria comporta (...) la riorganizzazione dell’intero paesaggio (degli attrattori - *nda*), e quindi il suo completo aggiornamento (...) In tal modo si costruisce la conoscenza e attraverso di essa una ridisegnata visione del mondo (...)” (Vitiello, 2010).

Lo studio dei fattori percettivi nelle discipline dell’architettura e *per estensione* (concettuale e fruitiva) in quelle propriamente inerenti il paesaggio e l’ambiente costruito non può inoltre prescindere, a parere di chi scrive, almeno da due questioni. La prima concerne la particolare importanza del rapporto fra *uso* e *percezione* dell’architettura, come sottolineata da Benjamin (1936) che assegna all’*abitudine* (in quanto *ambito privilegiato* in cui si sedimentano e dispiegano modalità fruitive propriamente inerenti gli *usi* di manufatti, spazi, ecc.) ruoli che condizionano la stessa prassi percettiva (o *ricezione ottica*, nell’accezione utilizzata dal filosofo berlinese), e dunque esaltandosi la pregnanza così assunta dal significato della *venustas* vitruviana soprattutto in rigorosa connessione con l’*utilitas*: rilevante al riguardo è la relazione ravvisabile in architettura con l’idea kantiana di *pulchritudo adhaerens*, con cui si subordina *la bellezza di un edificio* (o di un contesto antropizzato) *al suo presupposto concetto di scopo* (Kant, 1790), così peraltro determinandone *attribuzioni di significato identitario* (potenzialmente sussistenti pur nella storicizzazione delle trasformazioni indotte, purché non obliteratrici in tal senso). La seconda questione, per certi aspetti relazionata alla prima soprattutto laddove si evincano gli effetti prodotti dai nessi uso-percezione (pregnanti per l’architettura e l’ambiente fruito) su aspetti non secondari circa le valenze attribuibili agli stessi fenomeni sensoriali, riguarda la sinestesia delle esperienze percettive; la percezione sinestetica, sottolinea in proposito Merleau-Ponty (1945), *è la regola*; certo, i diversi sensi non sono posti su uno stesso piano, l’esperienza “(...) non ce li dà come equivalenti: mi sembra che l’esperienza visiva sia più vera dell’esperienza tattile, raccolga in se stessa la sua verità e la accresca, in quanto la sua struttura più ricca mi presenta delle modalità dell’essere insospettabili per il tatto. L’unità dei sensi si realizza trasversalmente, a motivo della loro struttura propria (...) l’unità dell’esperienza non è una unità formale, ma una organizzazione autoctona” (Merleau-Ponty, 1945).

Un’ipotesi sviluppata nell’ambito di una critica radicale al cognitivismo è quella avanzata da Gibson (1979): ipotesi soprattutto inerente la percezione visiva, e tuttavia sostenuta da ribadite necessità di analisi di tipo sinestetico;⁵ secondo il *direct realism* gibsoniano, la percezione di un oggetto consiste essenzialmente nell’individuazione da parte del percipiente delle *opportunità offerte* dal primo (*affordances*), come per esempio la possibile utilizzazione di un masso, o le attività che possono svolgersi su un prato, ecc.⁶ Significativi, anche per i nessi con l’ipotesi gibsoniana, sono gli esiti della ricerca condotta dall’Università di Parma (Gallese, Fadiga, Fogassi, Rizzolatti, 1996a e 1996b) che ha comportato la scoperta dei *neuroni specchio*, di cui parla per esempio Silvano Tagliagambe (2014) segnalandone interessanti implicazioni con possibili *assetti duali* degli eventi percettivi.

L’osservazione di un oggetto, si afferma, “(...) determinerà l’attivazione di più popolazioni neurali (...) ciascuna delle quali codifica una determinata *affordance* (...) Ora la scelta di

⁴ Propriamente nel linguaggio dei sistemi dinamici non-lineari, gli *attrattori* vengono definiti come “(...) punti, o insiemi di punti, verso cui convergono le traiettorie che descrivono l’evoluzione del sistema (cervello - *nda*)” (Vitiello, 2010).

⁵ Cfr. per esempio: Gibson, 1966.

⁶ Tale ipotesi costituisce anche uno degli approdi più interessanti della (relativamente) recente *svolta realista*, che sta interessando ambienti significativi del pensiero contemporaneo.

come agire non dipenderà soltanto dalle proprietà intrinseche dell'oggetto (...) bensì anche da quello che intendiamo fare di esso, dalle funzioni d'uso che gli riconosciamo, ecc.” (Rizzolatti, Sinigaglia, 2006). Emerge così una *coppia di tendenze e capacità, entrambe effettuali* (Tagliagambe, 2014): l'oggetto percepito manifesta al percipiente le proprie possibilità, opportunità offerte, ecc. (contraddistinte, appunto, come sue *tendenze oggettive*), mentre il secondo esprime una *capacità soggettiva* di estrapolare ed elaborare informazioni di cui il primo risulterebbe depositario (Tagliagambe, 2014), o comunque avvalendosene come *validazione* di proprie esigenze o disvelamento delle stesse (qualora dapprima non esplicite), e come loro tendenziale soddisfacimento.⁷ Per un oggetto prensile per esempio si attua anche pertanto, “(...) se non soprattutto, un vedere *con* la mano, rispetto al quale l'oggetto percepito appare immediatamente codificato come un insieme determinato di *ipotesi d'azione*” (Rizzolatti, Sinigaglia, 2006).

Fra le diverse declinazioni di *identità territoriale*, o appunto, nel novero delle modalità interpretative (e talora *assertive*) dei nessi fra *percezione* e *identità* di paesaggi, territori, sistemi insediativi, ecc., qui si privilegiano soprattutto quelle relazioni fra eventi percettivi dei luoghi, come *filtrati* dai modelli socio-culturali dei percipienti,⁸ e il riconoscimento (o il disconoscimento) da parte di questi ultimi dei relativi fattori identitari. Parimenti si assume, come è ovvio, la rilevanza delle componenti mnemoniche nelle percezione identitaria dei territori, che pure rischiano in alcuni casi (se non idoneamente assunte) improprie cristallizzazioni, spesso vanificanti migliori opportunità di ottimizzazione fruitiva e *solo debolmente rappresentative* di assetti pregressi.

L'identità dei luoghi assume ovviamente, con altri, i propri valori e caratteri connotativi (di tipo produttivo, insediativo, culturale, ecc.) e le relative interazioni, validando o meno, a ogni esito di attività gestionali e/o modificatrici, e in rapporto a quanto percepibile dal novero dei fruitori, una propria permanenza (secondo attribuzioni consolidate ma anche, come si cercherà brevemente di argomentare, di *nuovo* tipo). Centrale peraltro, per la sussistenza dei caratteri identitari di un territorio, pur nelle possibili trasformazioni indotte e soprattutto a fronte (per quanto qui massimamente interessa) dei molteplici assetti e dinamiche percettive, è il mantenimento di un'unicità di senso, non necessariamente procrastinatrice di *status quo* (secondo modalità più o meno *rigorose*) ma comunque assertiva della connotazione olistica che contraddistingue ogni identità di luogo come *esito condiviso* di innumerevoli interazioni di e fra proprie componenti; ne consegue inoltre, soprattutto per le implicanze con attività operative e gestionali, la necessità di considerare ogni possibile configurazione territoriale (o paesaggistica, insediativa, ecc.) decisamente avulsa da gerarchizzazioni circa caratteri (morfologici, assiologici, produttivi, ecc.) e approcci interpretativi, a meno di riconosciute peculiarità fra i primi (o attendibilmente riconoscibili *ex-post*, come esiti non effimeri di valorizzazioni e/o modificazioni *ad hoc*). Significativo, per certi versi, è quanto si osserva circa un'attuale accezione di paesaggio, *accreditabile* di un proprio spessore ontologico, e dunque denotabile “(...) in quanto *totalità* espressiva, come un ambito di interpretazione. L'aspetto estetico del paesaggio (...) è la forma in cui si trasfigurano innumerevoli dinamiche di formazione (...) e geomorfologiche. In un certo senso, esso è lo strato più superficiale,

⁷ Cfr: Cucurnia, Giallocosta, in fase di pubblicazione.

⁸ Può comunque desumersi dai fenomeni percettivi, pur nelle diverse ipotesi fin qui brevemente delineate circa i rapporti percipiente-percepito, l'importanza dei ruoli assunti dai modelli culturali, comportamentali, ecc., propriamente ascrivibili al primo. Cfr. anche: Mela, Belloni, Davico, 2000; Piccardo, 2014.

quello visibile, il quale però rimanda ai vari gradi ed estensioni di invisibilità (o non immediata visibilità), di ordine naturale, culturale, storico e simbolico” (Bonesio, 2007); la particolare sottolineatura in quanto *ambito di interpretazione* (o ambito di *molteplici* interpretazioni) delle identità di luogo può anche intendersi, da un lato (e come già osservato), in funzione degli *atteggiamenti* percettivi dei diversi fruitori (popolazioni residenti, visitatori, ecc.), dall’altro, come rescissione di pretese leadership disciplinari e comportamentali.

Si è già avuto modo di rimarcare la rilevanza assunta, in architettura e nei contesti antropizzati, dai nessi intercorrenti fra fenomenologie percettive e *abitudini all’uso* di manufatti, spazi, ecc., e come peraltro da qui discendano fattori motivazionali non secondari nell’attribuzione e nel riconoscimento dei caratteri identitari di luogo. Si è anche accennato alle connessioni che legano fattori percettivi e dinamiche dei sistemi di esigenze,⁹ dunque contraddistinte da costanti evoluzioni a fronte delle ricorrenti acquisizioni cognitive e dei continui sviluppi comportamentali. Ne conseguono significative assonanze fra identità dei luoghi, fattori axiologici riconosciuti e, come già osservato, memorie più o meno sedimentate: assunti che, in un certo senso, possono interpretarsi come *nobilitanti* accezioni consuetudinarie di abitudinarietà (spesso in effetti contraddistinte da valenze non ottimali di senso positivo); nondimeno dinamiche esigenziali, *diacronicamente* o *sincronicamente* esplicitabili anche in propri aspetti particolari rispetto al conseguimento dei relativi soddisfacenti,¹⁰ determinano talora trasgressioni (o sovvertimenti) rispetto ad assetti pregressi, pure percepibili come rappresentativi di memorie, abitudini e valori consolidati.¹¹ Sembra porsi in questi casi, e *drammaticamente*, la ricorrente aporia fra memoria e trasformazione, spesso apparentemente *superata* con semplicistiche attribuzioni di priorità a talune fra le opportunità/necessità coinvolte senza peraltro, come sovente avviene, attendibili disamine circa implicazioni ed esiti conseguibili, più in generale, in scenari ampi di assetti fruitivi e percettivi.

Banalizzando (e pure con evidente schematismo): se un malinteso senso di *identità territoriale*, particolarmente nelle sue connessioni con accezioni riduttive di memorie dei luoghi, comporta spesso (come già osservato) impropri assunti di presunta *intangibilità* degli stessi, per altri versi, opzioni operative mirate a modificazioni di assetti pregressi, ma non sufficientemente ponderate soprattutto (per quanto qui massimamente interessa) in termini implicativi rispetto ai secondi, determina esiti frequentemente contraddistinti da erosioni identitarie, e talora non portatori di nuove connotazioni in tal senso.¹² Un coerente

⁹ Cfr. per esempio: Cucurnia, 2014.

¹⁰ Si tratta nel secondo caso dei sistemi di *esigenze implicite* (o *inesprese*), che determinano soddisfacenti inattesi, così agendo, appunto, in maniera sincronica rispetto a un compiuto disvelamento di quei bisogni agli stessi soggetti detentori. Cfr. per esempio: Cucurnia, 2014; Di Battista, Giallocosta, Minati, 2010.

¹¹ Sovvertimenti di identità pregresse assumono tuttavia legittimità, in chiave non *radicalmente* obliteratrice, qualora le seconde risultino contraddistinte da riconosciuta obsolescenza, e purché i primi comportino *incipit* di nuove connotazioni identitarie.

¹² Contesti con forti connotazioni di privazione identitaria, come nel caso di gravosi depauperamenti di valori e fattori riconosciuti di questo tipo (anche a seguito di interventi erosivi in tal senso di assetti pregressi), sembrerebbero in certa misura convergere verso accezioni di *non luogo*, propriamente nei significati attribuiti da Augé (1992). In realtà, molti fra i riferimenti assunti dall’antropologo francese per esemplificazioni pertinenti tale neologismo (*non luogo*) contemplano comunque possibilità di tessuti relazionali, pure etichettabili come *tristi*, *decadenti*, ecc., non privi tuttavia in molti casi di una propria dignità politica (la maggiore rapidità degli acquisti in un centro commerciale rispetto ai negozi al dettaglio per esempio, o una certa *diversificazione* delle opzioni disponibili nei cinema multisala, ecc., a fronte spesso di necessità derivanti da condizioni di lavoro non permissive di tempi adeguati ad alternative comportamentali, e che possono di fatto implicare, seppure con difficoltà, *ambiti e tipologie* di relazioni quanto meno non consuetudinari, e tuttavia sussistenti).

Deficit di natura identitaria attengono piuttosto a mancati riconoscimenti e condivisioni di *valori/fattori*, pure potenziali ma non effettivamente connotativi di attribuzioni in questo senso (nuove o sussistenti) a fronte, appunto, di assenze o insufficienze di relazioni *condivise* in rapporto a tali territori.

dispiegamento di relazioni tendenzialmente non lesive fra fattori riconosciuti di tipo identitario e mnemonico, e istanze trasformatrici dei territori, comporta piuttosto atteggiamenti interpretativi circa i *significati* dei primi, come percepiti dai soggetti interessati (fruttorio autoctoni, visitatori occasionali, ecc.) e come *percepibili* a fronte di molteplici modalità modificatrici (e di *rappresentazione* di quegli stessi fattori), e attività operative che tendano, per le seconde, verso modi e *nature* congruenti con le *propensioni all'uso* di quei luoghi e sistemi territoriali coinvolti. Si tratta, in certa misura, di una prospettiva che ribalta approcci tradizionali (e in larga misura consuetudinari) di pianificazione e gestione dei territori, soprattutto in chiave modificatrice di preesistenze. Istanze di sviluppo e trasformazione in effetti, come desumibili da dinamiche esigenziali e/o da opportunità contestuali, anziché programmabili e graduabili massimamente (o *esaustivamente*) in funzione delle disponibilità di risorse economiche, andrebbero piuttosto relazionate (per tipologie di intervento, opere previste e, laddove possibile, localizzazione delle stesse) soprattutto in funzione di compatibilità e idoneità via via riscontrabili fra i diversi luoghi e sistemi territoriali alle scale interessate, e graduate anche in funzione delle propensioni, più o meno ottimali, in tal senso *espresse* da questi ultimi.

Qui appare di significativa pertinenza un'accezione di *affordance* particolarmente incline a descrivere processi di sviluppo di sistemi territoriali, coerentemente con quegli *assetti duali* di fenomenologie percettive e fruibili (Tagliagambe, 2014), e non lesivi di identità di luogo. In effetti, opzioni operative che assecondino propensioni di contesti territoriali, in certa misura denotabili come proprie *tendenze oggettive*, validando e massimizzando *capacità soggettive* (o di *progetto*) mirate a *estrapolazioni* delle prime e a interpretazioni/disvelamenti di dinamiche esigenziali dei sistemi sociali coinvolti,¹³ consentono modificazioni non dissipatrici di memorie e connotazioni identitarie.

Naturalmente, modalità operative che assecondino modificazioni territoriali coerenti con dinamiche esigenziali, e iscritte in opzioni compatibili con ambiti di opportunità (o *affordance*) come efficacemente *rilevabili*, possono comportare in alcuni casi sviluppi che propendano verso sussistenze di identità pregresse, ma anche (in altri), come in parte osservato,¹⁴ verso trasformazioni e *rotture* con queste ultime a vantaggio di nuove connotazioni identitarie. *Sostituzioni*, con altre, di identità obsolete assumono legittimità evidentemente, secondo quanto fin qui esposto, purché scovre da autoreferenzialità, coerenti con quelle *propensioni all'uso* dei sistemi territoriali interessati, e motivate da nuove necessità insorte e disconoscimenti di assetti pregressi (come concretamente accreditabili a dinamiche esigenziali).

¹³ Cfr: Tagliagambe, 2014; Cucurnia, Giallocosta, in fase di pubblicazione. Qui si assume, naturalmente, l'accezione di *progetto* come *strutturalmente inclusiva* di istanze interpretative dei sistemi di esigenze da soddisfare.

¹⁴ Cfr: nota 11.

Bibliografia

- M. Augé (1992), *Non-lieux*, Seuil, Parigi
- W. Benjamin (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Zeitschrift für Sozialforschung, Parigi
- L. Bonesio (2007), *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia
- A. Cucurnia (2014), *Percezione ed evoluzioni di approccio esigenziale-prestazionale*, in G. Giallocosta, A. Magliocco (a cura di), "Fattori percettivi in architettura", Alinea, Firenze
- A. Cucurnia, G. Giallocosta (in fase di pubblicazione), *Emergences in social systems. Perceptual factors, affordances and performances in architecture*, Springer, New York
- E. Dassori (2014), *Argomenti fra Architettura e Tecnica*, De Ferrari, Genova
- V. Di Battista, G. Giallocosta, G. Minati (2010), *L'auto-architettura nei sistemi sociali*, in P. Capone (a cura di), "Ricerche ISTEa verso una edilizia ragionevole", Medicea, Firenze
- M. Di Francesco (2006), *Aspetti logico-linguistici dell'impresa scientifica*, in G. Giorello, "Introduzione alla filosofia della scienza", Bompiani, Milano
- M. Dummet (1978), *Truth and Other Enigmas*, Duckworth, Londra
- V. Gallese, L. Fadiga, L. Fogassi, G. Rizzolatti (1996a), *Action Recognition in the Premotor Cortex*, in "Brain", 119
- V. Gallese, L. Fadiga, L. Fogassi, G. Rizzolatti (1996b), *Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions*, in "Cognitive Brain Research", 111
- G. Giallocosta, A. Magliocco (a cura di), 2014, *Fattori percettivi in architettura*, Alinea, Firenze
- J. J. Gibson (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston
- J. J. Gibson (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston
- I. Hacking (1983), *Representing and Interventing*, Cambridge University Press, Cambridge
- N. R. Hanson (1958), *Patterns of Discovery*, Cambridge University Press, Cambridge
- N. R. Hanson (1969), *Logical positivism and the interpretation of scientific theories*, in P. Achinstein, S. F. Barker (a cura di), "Studies in the Philosophy of science", Johns Hopkins University Press, Baltimore
- I. Kant (1790), *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde e Friederich, Berlino e Libau
- A. Mela, C. M. Belloni, L. Davico (2000), *Sociologia e progettazione del territorio*, Carocci, Roma
- M. Merleau-Ponty (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi
- C. Piccardo (2014), *Rapporti utente-fruitori e sistemi tecnologici integrati: orientamenti operativi*, in G. Giallocosta, A. Magliocco (a cura di), "Fattori percettivi in architettura", Alinea, Firenze
- G. Rizzolatti, C. Sinigaglia (2006), *So quel che fai*, Cortina, Milano
- S. Tagliagambe (2014), *Presentazione* a R. Raiteri, "Progettare progettisti", Quodlibet, Macerata
- B. Van Fraassen (1980), *The Scientific Image*, Clarendon Press, Oxford
- G. Vitiello (2010), *Dissipazione e coerenza nella dinamica cerebrale*, in L. Urbani Ulivi (a cura di), "Strutture di mondo", Il Mulino, Bologna

Tre visioni “animate” di Napoli Tra stereotipi ed empatia

Alessandro Castellano

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Tre film d'animazione italiani, *Opopomoz*, *Totò Sapore*, entrambi del 2003, e *L'Arte della Felicità*, di dieci anni più tardi, hanno in comune l'ambientazione nella città di Napoli. In questo testo analizzeremo la rappresentazione della città, o meglio dell'intero Golfo di Napoli, come il risultato di scelte narrative, scelte tecniche, scelte espressive. Infatti, a partire da uno stesso referente, i tre film mostrano tre modelli di paesaggio completamente diversi.

La narrazione ci suggerisce indicazioni di contesto come ad esempio quelle temporali - dal periodo storico al momento della giornata -, ma anche quelle ambientali - condizioni di luminosità e atmosferiche, ad esempio. Le scelte tecniche riguardano il modo in cui le immagini sono state realizzate - disegno animato, computer graphic - che determina molto dell'aspetto del risultato finale e non sono indipendenti dal fattore economico. L'espressione dipende dal modo in cui si decide di rappresentare le tre qualità dell'oggetto percepito: qualità primarie, o fisiche, qualità secondarie, o percettive e le qualità terziarie o espressive.

Su quest'ultimo punto in particolare è necessario fare un po' di chiarezza.

Narrazione, tecnica, espressione

Il dibattito su come vengano percepite queste qualità, e di conseguenza di come possano essere rappresentate, è sempre stato molto acceso, ma come sostiene Arnheim, “non si fa giustizia a ciò che si vede se lo si descrive soltanto mediante misure di grandezza, di forma, di lunghezza d'onda, di velocità: le qualità dinamiche delle forme, dei colori e degli avvenimenti si sono dimostrate un aspetto inseparabile di ogni esperienza visiva. [...] non appena si aprono gli occhi alle qualità dinamiche trasmesse da uno qualsiasi di questi oggetti, li si vede inevitabilmente come portatori di un significato espressivo.”¹ Le qualità dinamiche sarebbero quindi per Arnheim il fulcro dell'espressione: esempi di qualità dinamiche sono le forze interne alle figure, ma anche quelle che agiscono sul campo, il quadro all'interno del quale viene eseguita la composizione.

Dalle ricerche di Arnheim si arriva alla conclusione che tali qualità non sono discrezionali, ma parte integrante dell'oggetto percepito, ovvero “le caratteristiche dinamiche sono strutturali, e oltre che nella visione si sperimentano nel suono, nel tatto, nella sensazione muscolare; ma quel che più conta, definiscono anche la natura e il comportamento della mente umana, e in modo molto coercitivo.”² Quest'ultima affermazione trova conferma e sviluppi nella più recente teoria dell'*embodied mind*³, in cui corpo e mente sono visti come un sistema unico e

¹ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 361.

² *ibidem*.

³ Caruana Fausto, Borghi Anna M., 2013. Embodied Cognition, una nuova psicologia. *Giornale Italiano di Psicologia*. Bologna: Il Mulino, Marzo 2013, vol. 1, pp. 23-48.

secondo la quale le funzioni cognitive vengono modellate in base a come il corpo agisce all'interno dello spazio: questa concezione unitaria di corpo e mente ci permette anche di spiegare come fatti cognitivi, come sentimenti ed emozioni, in altre parole le qualità espressive, da sempre ritenuti appartenenti alla sfera soggettiva, abbiano di fatto una relazione di isomorfismo con lo stimolo che li ha prodotti.

Torniamo nuovamente ad Arnheim. Le teorie tradizionali associano l'espressione ai soli esseri animati e, solo per analogia col comportamento umano, gli oggetti inanimati possono esprimere qualcosa, inoltre legano l'associazione tra fenomeni percettivi ed espressione come frutto di un apprendimento. "[...] un passo innanzi fu compiuto da Lipps, il quale accennò al fatto che la percezione dell'espressione implica l'attività di determinate forze. La sua teoria dell'"empatia" (*Einfühlung*), era intesa a spiegare perché scopriamo un'espressione persino negli oggetti inanimati, come le colonne di un tempio."⁴ Di fatto però la teoria di Lipps, riferendo il meccanismo dell'empatia all'apprendimento, ha alimentato una serie di interrogativi, definiti da Arnheim "falsi problemi": "Ci si è chiesti: i sentimenti espressi in forma visiva e sonora sono quelli dell'artista che li ha creati o quelli del ricevente? Bisogna sentirsi malinconici per creare, eseguire o fruire di una composizione malinconica? [...] Questi e altri interrogativi analoghi non hanno più senso, una volta inteso che l'espressione risiede nelle qualità percettive del pattern stimolante."⁵

A livello neuronale la scoperta dei neuroni specchio ha dato una base scientifica alle teorie sull'empatia, in particolare grazie alla scoperta dell'esistenza di neuroni capaci di essere attivati sia quando un'azione viene compiuta sia quando questa azione viene osservata, anche solo in una rappresentazione artistica, di fatto confermando l'ipotesi che l'espressione sia già integrata nello stimolo.⁶ Infine Arnheim spiega come i nostri organi di senso siano parte di un meccanismo complesso la cui funzione è quella di ricavare dall'ambiente le informazioni necessarie per poter interagire nel modo più opportuno: "L'organismo è prima di tutto interessato alle forze che sono attive attorno ad esso: alla loro intensità, situazione, direzione. L'ostilità e la benevolenza sono attributi di tali forze, e l'effetto percettivo di esse equivale a ciò che chiamiamo espressione."⁷ La tensione generata dalle qualità dinamiche è sicuramente in grado di attirare la nostra attenzione, ma è possibile sostenere che senza il movimento la percezione non esisterebbe proprio⁸. Il sistema integrato all'interno del quale agisce il nostro sistema percettivo è stato descritto da LeDoux per spiegare il meccanismo che governa il cervello emotivo⁹, che definisce le emozioni come programmi di pronta risposta ad uno stimolo. Ritornano al discorso di Arnheim, alla luce di quanto visto, quindi le emozioni non sono altro che la risposta del nostro organismo a quanto suggerito dall'esterno. Ma le emozioni sono solo una parte di quello che possiamo fare ricadere sotto l'etichetta di qualità espressive: di fatto anche l'attribuzione di significato prevede che venga riconosciuta una qualità espressiva. Torniamo qui al concetto di *embodied mind* e del legame tra le azioni del corpo e l'isomorfismo con aspetti cognitivi che formano la mente, tra i quali proprio la formazione del linguaggio¹⁰.

Chiariti questi aspetti della funzione della percezione e del suo legame con la sfera dell'espressione, cosa succede quando il mondo reale diventa referente per una sua rappresentazione? Continua Arnheim: "l'espressione è il contenuto primario della visione

⁴ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 364

⁵ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 365

⁶ Pizzo Russo, L. (2009). So quel che senti - Neuroni specchio, arte ed empatia. Pisa, Edizioni ETS

⁷ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 370

⁸ O'Regan, J. K. (2012). Perché i colori non suonano. Una nuova teoria della coscienza. Milano, Raffaello Cortina

⁹ LeDoux, J. (2003-2004). Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni. Milano, Baldini Castoldi Dalai

¹⁰ Lakoff, G. and M. Johnson (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books

nella vita giornaliera, lo stesso dovrebbe valere per la maniera in cui l'artista osserva il mondo. Le qualità espressive sono i suoi mezzi di comunicazione; esse attraggono la sua attenzione, attraverso di esse egli comprende e interpreta le sue esperienze, e sono esse a determinare i pattern formali che egli crea.”¹¹

Riassumendo: le qualità espressive hanno la loro base strutturale negli aspetti dinamici del percepito; sono qualità proprie dello stimolo e vengono percepite attraverso processi empatici, ma soprattutto le qualità espressive sono di primo interesse per l'osservatore, e per questo l'oggetto principale di qualsiasi rappresentazione. Di fatto anche la rappresentazione prospettica, nella sola scelta del punto di vista, non può prescindere dal veicolare significati espressivi legati a quella particolare scelta. È vero che alcune forme di rappresentazione hanno col tempo codificato la loro forma diventando poco espressive in sé, ma di fatto, anche la scelta di rappresentare un dato attraverso una forma codificata diventa una scelta espressiva. Infine, in tempi più recenti, l'attenzione posta alle infografiche nel valorizzare i dati presentati, ad esempio, non fa altro che sottolineare questo concetto del primato delle qualità espressive nella rappresentazione.

Paolo Bozzi, studiando le qualità terziarie, parla di antropomorfismo riferendosi all'osservazione di alcuni fenomeni come l'esperimento nel quale vengono mostrati ad alcuni osservatori delle brevi animazioni in cui delle figure astratte si muovono nello spazio: nel descrivere queste scene gli osservatori si riferiscono alle figure come a delle persone e descrivono i movimenti osservati come se fossero azioni¹². Questo ci suggerisce come, di fatto, le qualità espressive siano in grado già da sole di veicolare una narrazione. Quando però ci si trova già in un contesto narrativo come quello di un film, le qualità espressive della rappresentazione giocano un ruolo fondamentale nel rafforzare la narrazione stessa. Ovviamente in questo senso anche la scelta della tecnica con la quale il film viene realizzato diventa una discriminante fondamentale per la resa delle qualità espressive, in particolare per quanto riguarda gli aspetti spaziali e la fluidità del movimento¹³.

Opopomoz – la sineddoche rappresentativa

Il film del 2003 diretto Enzo d'Alò racconta un'originale storia natalizia, incentrata sul presepe e il tentativo del diavolo di fermare la nascita di Gesù bambino, traendo in tentazione un bambino, Rocco, che sembra non aver accolto bene l'arrivo del nuovo fratellino.

Dal punto di vista narrativo il film racconta proprio la vigilia di Natale, in una Napoli in pieno fermento, illuminata a festa. In particolare la famiglia di Rocco si ritrova in giro per i vicoli di Napoli presso San Gregorio Armeno, celebre via dei presepi, per gli ultimi acquisti: “una Napoli odierna un po' troppo serena ed armonica, forse, proprio per questo, ci risparmia i consueti manierismi: tanto quelli di una Napoli canterina e folkloristica che quelli di una Napoli difficile e violenta.”¹⁴

Le scene sono state realizzate per la tecnica di animazione bidimensionale – ad esclusione di quelle ambientate all'inferno, in computer 3D –, il disegno animato classico: per questa

¹¹ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 370

¹² Paolo Bozzi, *Fisica ingenua. Oscillazioni, piani inclinati e altre storie: studi di psicologia della percezione*, Garzanti, 1990, pp. 158-191

¹³ Alessandro Castellano, *Indizi di reale. L'immagine in movimento tra realtà e finzione*, Aversa 2014 (www.ideeperlarappresentazione.it). In stampa.

¹⁴ Renato Pallavicini, *Napoli la guerra dei cartoon*, 26 November 2003, pubblicato nell'edizione Nazionale, p. 21, nella sezione “Spettacoli”, L'Unità

<http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/105000/103429.xml?key=eugenio+marino&first=81&orderby=0>

tecnica, il set designer Michel Fonzellier ha realizzato delle scenografie più ampie rispetto a quanto si vede nella singola inquadratura, in particolare per le scene che prevedono dei movimenti di camera; oltre alla suddivisione in livelli che vengono mossi a diverse velocità, anche le panoramiche più ampie, come quella sul golfo di Napoli ripresa in diversi momenti all'interno dei primi minuti del film, prevedono in un disegno unico una scenografia molto ampia che, fatta scorrere sotto la macchina da presa, riproduce l'impressione di movimenti di camera complessi, quali panoramiche che vadano da viste zenitali sulla città a viste frontali sull'intero golfo, come si può vedere in figura.



Fig. 1 Opopomoz (2003) – ricostruzione, a partire dalle immagini del film, del disegno di Fuzellier per la panoramica sulla città. Si nota in primo piano il quartiere intorno a San Gregorio Armeno che nella visione globale della città del diventa la parte caratterizzante il tessuto urbano.

Dal punto di vista espressivo Fuzellier si affida ad una rappresentazione di tipo pittorico con pennellate dai forti contrasti e colori che riproducono l'immagine di una città alle prime ore della sera, quando il freddo della luce naturale che ancora illumina l'ambiente si fa scaldare dalla luce artificiale delle luminarie e delle luci all'interno delle abitazioni.

Il referente, la città di Napoli, viene restituito attraverso la rappresentazione abbastanza fedele di alcuni dei luoghi simbolo della città, da San Gregorio Armeno, a Piazza del Gesù, e del paesaggio circostante, il Castel dell'Ovo, Castel Sant'Elmo e il cono del Vesuvio, mentre il resto della città viene solo accennato e suggerito.



Fig. 2 Opopomoz (2003) – alcuni ambienti simbolo della città di Napoli rappresentati nel film, dall'alto: San Gregorio Armeno; scorcio dei vicoli con Castel San'Elmo; panoramica della parte a mare della città con, sullo sfondo, di nuovo Castel Sant'Elmo, Castel dell'Ovo e il Vesuvio; Castel dell'Ovo; Piazza del Gesù.

In particolare nella panoramica dall'alto sulla città si nota come la zona della tradizione dei presepi sia rappresentata con dimensioni maggiori rispetto alle strade circostanti, quasi come se questo incrocio di vie possa racchiudere in sé l'essenza stessa della città, una sineddoche rappresentativa in cui uno scorcio di città diventa rappresentativo di tutto il suo paesaggio. Scelta pienamente giustificabile proprio dal contesto narrativo e reso possibile proprio grazie alla scelta tecnica del disegno animato che permette di rompere i vincoli spaziali che una rappresentazione tridimensionale imporrebbe.

Totò Sapore – ricostruire l'immaginario

Anche questo film è del 2003 ed è diretto da Maurizio Forestieri e porta in scena una storia scritta da Roberto Piumini che racconta in modo favolistico l'origine dell'”invenzione” della pizza.

Dal racconto emerge una Napoli settecentesca perennemente inondata dal sole dove gli abitanti vincono i morsi della fame grazie alla musica di Totò Sapore. Notiamo che non viene fatto nessun riferimento ai luoghi reali della città, se non nel nome del cattivo di turno, la strega Vesuvia, che abita all'interno del vulcano, ne tanto meno viene fatto riferimento a personaggi reali: si accenna alla visita dei reali di Francia, ma questi, come i regnanti di Napoli hanno nomi di fantasia.

Per le scene Forestieri chiama Marcus Matheu Mestre, il quale realizza le scenografie con tecniche miste, dal disegno bidimensionale per le scene che comprendono l'ambiente naturale al 3D per realizzare la città e le sue strade.

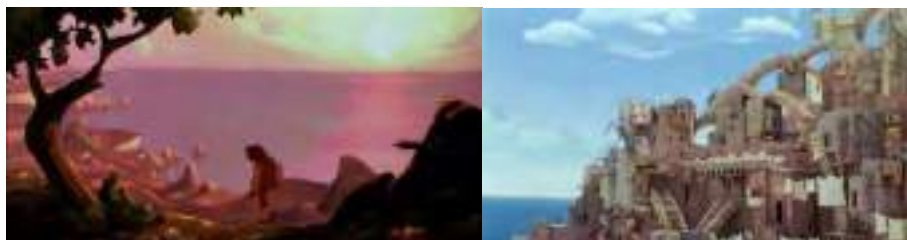


Fig. 3 Frame da Totò Sapore (2003) – ambiente naturale in disegno 2D e ambiente urbano in computer 3D nel paesaggio napoletano di Mestre.

Mestre rappresenta una città fortemente verticale, con scale e archi e case dalle volumetrie improbabili che sembrano sostenere un castello decisamente sproporzionato che sormonta la città. Anche l'ambiente naturale ha linee decisamente barocche e il cono del Vesuvio sembra riprendere la forma stessa della città.



Fig. 4 Frame da Totò Sapore (2003) – il Vesuvio è l'unico elemento riconoscibile della Napoli reale, anche se nel film viene trattato come un doppio della città stessa.

Il referente non sembra più essere la Napoli reale, ma una Napoli immaginaria, in cui il termine immaginario è da intendersi in senso lacaniano, ovvero come rappresentazione del reale percepito attraverso il filtro del simbolico. Ma in cosa consiste questo filtro? Nel racconto viene fatto esplicitamente riferimento alla Napoli del Settecento: la Napoli del film

sembra un capriccio architettonico, genere di rappresentazione che vide proprio in quel periodo storico una forte diffusione. Ma a ben guardare il film sembra avere un altro forte referente: il presepe tradizionale napoletano, che vuole la natività rappresentata proprio in una Napoli settecentesca. Il riferimento a Napoli come set del presepe viene ribadito anche nella pellicola precedente. In *Opopomoz* il protagonista si ritrova catapultato nel presepe per fermare il viaggio di Maria e Giuseppe: in una scena in particolare si nota sullo sfondo il cono del Vesuvio che denuncia proprio il fatto che il paesaggio in cui si sono mossi i personaggi non è altro che una rappresentazione della città reale.

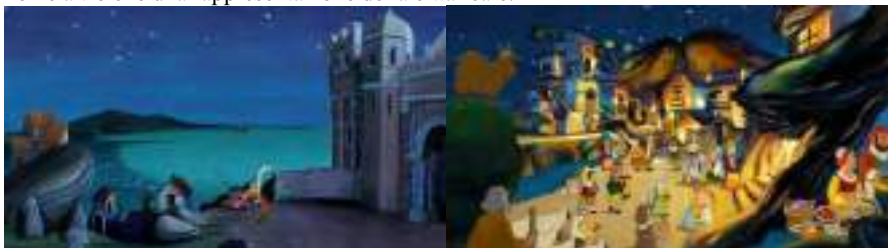


Fig. 5 Frame da Opopomoz (2003) – due immagini del film nelle scene in cui il protagonista viene catapultato all'interno del presepe. Nella prima abbiamo conferma che di fatto il presepe è di fatto una versione di Napoli contaminata dai simboli della cristianità; nella seconda riconosciamo alcuni elementi volumetrici degli edifici della Napoli di Totò Sapore.

L'analogia tra il presepe della prima pellicola e la Napoli di *Totò Sapore* si può notare anche nei volumi degli edifici della rappresentazione della natività nel film di d'Alò. Di fatto in *Totò Sapore* ci troviamo davanti ad una Napoli immaginaria, una sorta di sintesi di tutte le rappresentazioni fantastiche della città: i capricci architettonici, il presepe tradizionale, ma anche le scenografie dell'Opera Buffa, genere operistico sviluppatosi nella città partenopea, ma anche i *reportages* agli scavi di Ercolano e Pompei che hanno reso Napoli meta irrinunciabile del *Grand Tour*.

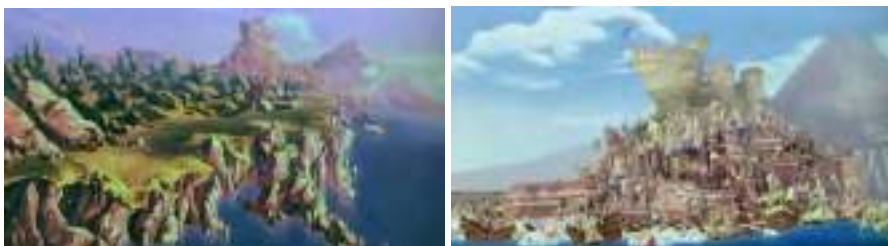


Fig. 6 Frame da Totò Sapore (2003) – in queste due immagini vediamo come di fatto non ci sia proprio nessun intento di rappresentare la Napoli storica reale, ma un paesaggio vagamente partenopeo, simbolicamente rappresentato attraverso l'uso del ricco repertorio immaginario del periodo in cui il film è ambientato, il Settecento.

L'Arte della Felicità – la città empatica

Il film di Alessandro Rak del 2013 racconta di un tassista che lavora per allontanare i pensieri dalla recente morte del fratello, ma proprio l'incontro con i vari passeggeri non farà altro che spingerlo all'elaborare il lutto.

Quasi tutto il film viene raccontato dall'interno del taxi, con i vetri rigati dalla costante pioggia. Una Napoli, nel periodo natalizio, costantemente immersa nel traffico e sommersa dalla spazzatura. È facile immaginare che fin dal racconto la città sia stata trattata come un personaggio vero e proprio, ma comunque a partire dalla città reale, attraverso scorci di luoghi noti, ma anche attraverso scorci anonimi caratterizzati dai cumuli di spazzatura, che per settimane hanno caratterizzato la città nella rappresentazione data da tutti i mezzi di informazione.

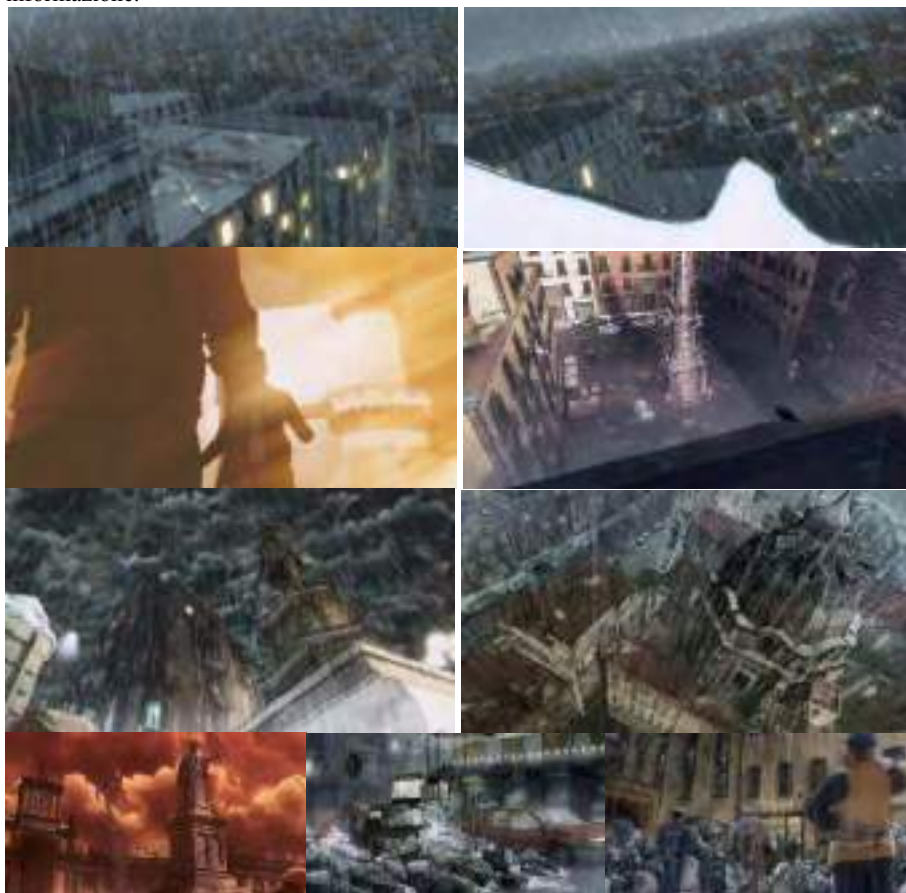


Fig. 7 Frame da L'Arte della Felicità (2013) – Alcune immagini di luoghi simbolo della città di Napoli, questa volta una Napoli reale riconoscibile attraverso i suoi monumenti, ma allo stesso tempo resa insolita da un'atmosfera che la porta lontano dallo stereotipo della città sempre baciata dal sole. Le ultime due immagini ci mostrano invece un aspetto di Napoli reso tristemente celebre dai molti servizi televisivi sul caso dell'emergenza rifiuti.

Dal punto di vista tecnico le scenografie, ad opera del regista, sono state realizzate in Computer 3D, anche se poi le immagini sono state trattate con diversi filtri per rendere l'immagine più "disegnata".

La scenografia, realizzata dallo stesso regista, punta a smorzare la rigidità delle linee generate al computer "sporcando" l'immagine con effetti pittorici e ogni forma di simulazione di pulviscolo atmosferico e pioggia, che tendono a rendere omogenea anche la palette di colori, permettendo così di distinguere in modo netto le scene ambientate nel presente e quelle legate ai ricordi, o alle fughe immaginarie.

Di tutte le pellicole questa è quella in cui i tre aspetti della rappresentazione, narrazione, tecnica e espressione sembrano miscelarsi in modo indissolubile riproducendo una città che è specchio dello stato d'animo del protagonista. In un'intervista il regista risponde come segue alla domanda sulla scelta inusuale di rappresentare Napoli sotto la pioggia: "Per varie ragioni. È vero, Napoli è conosciuta per il sole, ma la pioggia ha un significato ben preciso. Uno è legato proprio al film stesso, *L'Arte della Felicità*, perché serviva una condizione cupa per uscirne e trovare il sole, appunto la felicità. Se partivamo da una condizione di sole probabilmente si doveva portare lo spettatore oltre la felicità, oltre, qualcosa anche lontano dalla nostra cognizione. [...] La pioggia è sicuramente un elemento che richiama la tristezza, il pianto, ma è anche legato ad fattore produttivo economico, perché la città di Napoli è una città animata e fare un film di animazione con troppi disegni comportava molte spese. Piove, e quindi le persone stanno in casa.

E poi la pioggia è qualcosa che lava, che purifica, e in questo caso il film è ambientato in una Napoli del periodo dei rifiuti, quel periodo dove Napoli era sommersa anche da molte polveri sottili dovute ai cassonetti bruciati, e quindi la pioggia è stato l'elemento chiave per abbassare quel tipo di inquinamento."¹⁵

In particolare proprio l'immagine del Vesuvio sembra accompagnare al meglio lo stato d'animo del personaggio, fino al momento dello smarrimento emotivo in cui il Vesuvio erutta catapultando la città nel panico e il protagonista nei meandri della memoria.

Le qualità dinamiche del paesaggio rappresentato sembrano qui essere un tutt'uno col protagonista accompagnando empaticamente lo sviluppo della storia.



Fig. 8a Frame da L'Arte della Felicità (2013)

¹⁵ Intervista al regista Alessandro Rak 'L'arte della felicità', Categoria: Interviste Pubblicato Domenica, 22 Febbraio 2015 08:30 Scritto da philip olland Baglini italo europeo, L'ItaloEuropeo – Independent magazine in London - <http://www.italoeuropeo.it/interviste/4286-intervista-al-regista-alessandro-rak-l-arte-della-felicit>

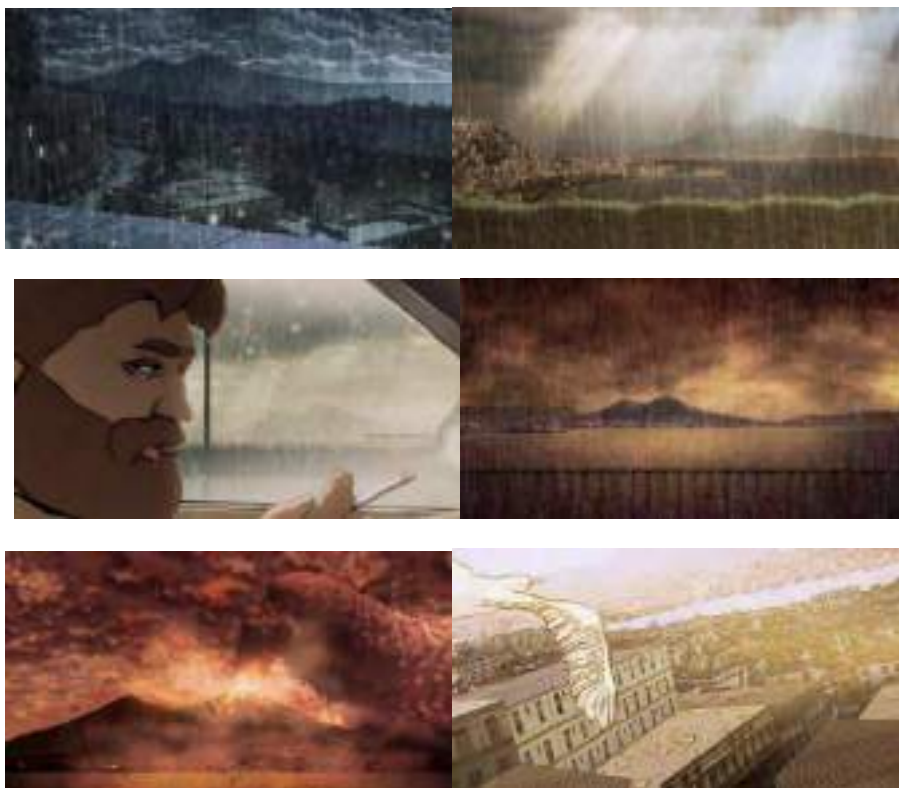


Fig. 8a/ b Frame da *L'Arte della Felicità* (2013) – il Vesuvio torna spesso nel film e diventa il segno di riconoscimento della città, a partire dal racconto cornice in cui una macchinina giocattolo gira intorno ad un vulcano posticcio. Empaticamente il Vesuvio e la città riflettono lo stato d'animo del protagonista, anche quando le certezze del protagonista si incrinano e questo si riflette su un'eruzione immaginaria del vulcano. Una rottura necessaria preludio del ritorno del sole.

Conclusioni

Come sottolineato all'inizio, ogni rappresentazione, nelle scelte operate dal suo creatore, non è altro che una selezione di qualità dinamiche ed espressive in senso più ampio, che nel caso dei film analizzati trovano ad esempio nelle qualità cromatiche un elemento decisamente determinante, escludendo in questo contesto gli altri canali percettivi. In particolare in queste tre pellicole la città di Napoli viene rappresentata in tre modi completamente diversi, ma a loro modo decisamente funzionale al racconto e al target al quale si rivolgono puntando ad una rappresentazione poetica in *Opopomoz*, ludica in *Totò Sapore* – entrambi film rivolti al pubblico dei più piccoli – ed emotiva nell'*Arte della Felicità* – pellicola che parla ad un pubblico adulto. Alla luce di questi esempi si nota come il cinema d'animazione si dimostra, tra le tecniche cinematografiche, quella più adeguata nell'elaborare le qualità espressive di ciò che si intende rappresentare, sia quando si cerca una rappresentazione più mimetica – come nel film di Rak – sia quando la rappresentazione è puramente evocativa – come nel film di Forestieri.

Bibliografia

- R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2005.
- F. Baglini, *Intervista al regista Alessandro Rak. L'arte della felicità*, Categoria: Interviste Pubblicato Domenica, 22 Febbraio 2015, L'ItaloEuropeo – Independent magazine in London - <http://www.italoeuropeo.it/interviste/4286-intervista-al-regista-alessandro-rak-l-arte-della-felicit>
- F. Caruana, A.M. Borghi, 2013. "Embodied Cognition", una nuova psicologia. *Giornale Italiano di Psicologia*. Bologna: Il Mulino, Marzo 2013, vol. 1, pp. 23-48.
- A. Castellano, *Indizi di reale. L'immagine in movimento tra realtà e finzione*, paper approvato per il seminario *Visualità*, Aversa 2014 (www.ideoe.com/ideeperlarappresentazione.it). In stampa.
- G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books, 1999.
- J. LeDoux, *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003-2004.
- J. K. O'Regan, *Perché i colori non suonano. Una nuova teoria della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
- R. Pallavicini, *Napoli la guerra dei cartoon*, 26 November 2003, pubblicato nell'edizione Nazionale, p. 21, nella sezione "Spettacoli", L'Unità, <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/105000/103429.xml?key=eugenio+marino&first=81&orderby=0>
- L. Pizzo Russo, *So quel che senti - Neuron specchio, arte ed empatia*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

Psico-antropologia del paesaggio

Alessandro Bertinotti

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

"L'uomo non conosce l'essenza di nessuna cosa:
né quella della materia che ha sotto gli occhi, né
quella del recondito principio
che la vivifica e determina tutti i fenomeni
dell'universo" (Cabanis P.J.G, 1797).

Introduzione

Cos'è il paesaggio?

Secondo l'ottica psico-antropologica, che qui verrà considerata, il paesaggio è tutto ciò che i nostri sensi incontrano al di fuori del proprio corpo e integrano all'interno della propria mente, secondo una prospettiva evolutiva, ossia legata alle azioni che si possono compiere. In quest'ottica, appare subito chiaro che oltre il nostro perimetro corporeo si estende un vero e proprio paesaggio mentale, frutto di relazioni ed intersezioni, desideri e bisogni, realtà e rappresentazioni, e così via. In prospettiva educativa, la percezione del paesaggio si protrae durante l'intero arco della vita umana, anche se durante le tre fasi dell'infanzia - la prima, da 0 a tre anni; la seconda, da 4 a 7 e la terza, da 8 a 10 - il nostro sistema neuro-cognitivo mette a punto un rapporto con l'esterno, ossia il mondo, secondo il criterio dell'affezione.

Questo criterio, in base al quale la nostra mente prende sempre maggiore confidenza con i luoghi che il nostro corpo e i nostri sensi frequentano, diventa fondamento delle radici territoriali che conserveremo per tutta la nostra esistenza, attribuendo ad esse un carattere emozionale decisamente vincolante. Ecco perché ognuno di noi viene educato ad un paesaggio particolare, quello elaborato dalle esperienze affettive che si sono avute nei luoghi che abbiamo frequentato nella nostra infanzia. In effetti, se ci facciamo caso, ogni volta che parliamo del nostro vissuto facciamo molta attenzione a collocare gli avvenimenti all'interno di un paesaggio che ne giustifichi il nostro ricordare, secondo dinamiche narrative emozionalmente significative. I luoghi, mi è capitato di scrivere in altra sede, fanno parte delle nostre esperienze affettive, ed acquistano senso solo se continuano nel tempo ad esprimere l'affetto che hanno favorito e che noi abbiamo coltivato stabilendo un rapporto intimo con gli elementi del paesaggio stesso. In questo modo, diventano importanti anche gli oggetti, che non sono più solidi privi di vita e di anima, ma rappresentano una relazione che si stabilisce tra noi e loro, diventando animati grazie alle azioni che noi riusciamo a compiere con loro, oppure attorno a loro. Ne sono esempio, oggetti e rappresentazioni come la linea dell'orizzonte, le montagne sullo sfondo azzurro tenue, la luce crepuscolare della sera, l'ombra dell'albero amico, il canto delle cicale e le luci delle luci-ciole, il vociare del mercato, il cortile dei giochi, i racconti delle veglie notturne in riva al mare, e così via.

La funzione educativa del paesaggio

Parlare in questi termini di paesaggio ci permette di raggiungere due scopi educativi di notevole valore: a), apprezzare la complessità delle infinite interazioni che la nostra mente stabilisce con il mondo e come creare i diversi significati attribuiti al termine *realtà*; b), ottenere la consapevolezza dei limiti umani, diminuendo in noi la sete di smisurata onnipotenza. L'idea di Protagora, secondo cui "Di tutte le cose è misura l'Uomo, di quelle che sono per quelle che sono e di quelle che non sono per quello che non sono" (451, Ca a.C.) può sembrare un'affermazione importante e persino scientificamente lungimirante per l'epoca, ma porta con sé equivoci evolutivi ed esistenziali che solo il concetto di *paesaggio* può allontanare. Essere il centro dell'Universo Uomo non significa essere al centro dell'Universo Mondo.

Credere che il primo modo di stare al centro sia identificabile con il secondo significa condurre una vita all'insegna dell'infelicità, mentre ogni individuo vive su questa terra con il fondamentale scopo di trovare la felicità. Non dobbiamo dimenticare come funziona la nostra mente, al di là delle diverse appartenenze etno-logiche ed antropologico- culturali: ogni persona, matura nella consapevolezza di trovarsi di fronte ad una complessità tale del mondo intero, che le infantili idee meccanicistiche non riusciranno mai a spiegare, mentre se conservate in età adulta stimolano la formazione di atteggiamenti esistenziali privi di *speranza*.

Il paesaggio è come i nostri sogni: personale e culturale assieme, proprio perché diventa il luogo dei nostri affetti e il territorio nel quale ritrovare gli altri individui, all'insegna di significati condivisi.

L'identità di un paesaggio come identità della persona

Il paesaggio può essere considerato da due punti di vista, diversi ma complementari, e che si fondano su presupposti scientifici diversi. a), quello scientifico-oggettivo, che ricerca in esso la presenza di fenomeni quantificabili ed obiettivi; b), quello umanistico- filosofico, con il quale si cerca di individuare gli aspetti soggettivi ed i fenomeni psicologici che creano un ponte con il primo punto di vista. In effetti, il concetto di paesaggio è presente non soltanto in geografia, architettura e scienze della terra, ma lo troviamo in musica, nei romanzi, nelle favole e nella poesia, per non parlare poi della pittura.

Quando l'essere umano si è trovato nella possibilità di poter raccontare sotto forma di segni, più o meno permanenti e iscritti in un supporto qualsiasi, le proprie esperienze ha inventato naturalmente il concetto stesso di *pae-saggio*. Ha prodotto una rappresentazione che evidenziava il proprio rapporto con le cose e le persone presenti nel territorio all'interno del quale viveva, sia in stato di pace che di caccia, di serenità che di avversità. L'unico modo per conoscere un paesaggio è quello di rappresentarlo e dunque narrarlo, utilizzando qualsiasi codice possibile. Non abbiamo altre possibilità, su questo attuale sistema solare.

In futuro, non lo sapremo ancora. Certo è che la tecnologia e la telematica ci stanno conducendo alla formulazione di paesaggi talmente virtuali che possiamo raccontare anche quello che forse potremmo non vivere mai. Ma anche questo atteggiamento non è nuovo, perché la fantascienza ha da sempre raccontato paesaggi virtuali, e che alcune volte sono diventati poi del tutto reali. Quello che cambia rispetto al passato è la facilità con cui oggi questi mezzi tecnologici ci permettono di cambiare velocemente paesaggio virtuale, creando una situazione mentale di costante dinamismo.

In questo processo temporale, così fortemente dinamico ed instabile, ecco che l'idea antica di *identità paesaggistica* è entrata in crisi, e non potrebbe essere altrimenti, visto che i processi evolutivi umani si basano appunto sulla messa in crisi di ciò che appare stabile ed immutabile con la presenza del cambiamento sempre più rapido. Il fatto è che oggi questo tipo di

cambiamento è troppo veloce rispetto alla possibilità di ri-manere affezionati al paesaggio che fu, e le possibilità di mutazioni paesaggistiche sono rese più realistiche dai mezzi tecnologici. Basti pensare a come un paesaggio possa totalmente cambiare con la renderizzazione, grazie alla quale la nostra mente si trova di fronte ad una rappresentazione visiva talmente veritiera da indurci a ritenere che tale modificazione sia semplice, oppure indolore. Nello stesso tempo, sono proprio questi mezzi che permettono un nuovo tipo di narrazione del paesaggio, stimolando l'attivazione della coscienza rispetto al paesaggio stesso, con il valore aggiunto che la tecnologia comporta a livello psicologico: si tratta, in effetti, di immagini che non solo danno visibilità al paesaggio, ma attribuiscono significato e senso all'esperienza esistenziale nel tempo e nello spazio. Con il termine *rappresentazione*, in ottica psico-antropologica, si intendono due aspetti della funzionalità mentale: a), l'organizzazione mentale interna e l'integrazione di immagini e disposizioni relazionali di sé e degli altri; b), l'organizzazione dei contenuti mentali delle caratteristiche affettive presenti in queste immagini e che si collocano nel vissuto personale dell'individuo (Ammaniti M., Stem D.N., 1991). Sono sostanzialmente due le diverse branche delle scienze psicologiche che, a vario titolo e misura, si occupano di *paesaggio*. La *psicoanalisi* indaga il mondo onirico, immaginifico e della fantasia, e costruisce in questo modo scenari e paesaggi che acquistano un preciso significato simbolico ed inconscio per l'individuo che li evoca; la *psicologia sociale* utilizza i paradigmi propri della teoria delle rappresentazioni sociali, unitamente alle teorie connesse all'identità sociale, per fornire una visione dei legami psico-percettivi che l'individuo stabilisce con il paesaggio.

Proprio in riferimento alla psicologia sociale è importante ricordare che sono due i tipi di esperienza psicologica che secondo tale disciplina ogni individuo stabilisce con il paesaggio: a), lo *spazio*, non solo inteso come ambiente, la sua declinazione in *territorio*, ossia luogo emotivamente significativo, specialmente dal punto di vista relazionale e b), il *tempo*, ossia la storia di quel territorio e delle vicende umane che lo hanno costruito in quel preciso modo. Ecco perché la dimensione psico-antropologica del paesaggio acquista un ruolo significativo, tanto nel mondo dell'architettura quanto in quello del design: con essa si individua il legame esistente con la propria casa, la propria terra e le proprie tradizioni, cogliendo in esso l'unicità dell'esperienza umana nel suo *stare nel territorio*.

È così preponderante quest'ultima concezione inconscia di paesaggio che essa assume il valore di una *ge-stalt*, all'interno della quale non sarebbe nemmeno più giusto parlare di ambiente, come se questo fosse qualcosa di estraneo, oppure al di fuori della mente/corpo individuale. In effetti, secondo l'ottica che stiamo esponendo, l'ambiente diventa una vera e propria visione del mondo territoriale all'interno della quale si esprime l'azione dell'individuo che esiste in quanto tale. In breve, l'identità del paesaggio rappresenta l'identità del gruppo che vi abita, come quest'ultimo è rappresentato dal paesaggio.

"Il rapporto fra l'uomo e le cose genera un'«aura» che lo contraddistingue attraverso un sistema complesso di interazioni che danno luogo ad uno «spazio emozionale». Ci riconosciamo nelle cose che ci circondano e che consideriamo nostre, oggetti che definiscono il nostro spazio emozionale attraverso i quali risaliamo alla memoria. Nel fare esperienza del mondo lasciamo delle tracce indelebili che si accumulano come cicatrici e come archivi di memoria di esperienze" (Catalano C., 200, 1:20).

Ecco perché il termine ambiente è, in effetti, inappropriato: ogni individuo è il proprio ambiente, e quando ci troviamo in gruppo costruiamo un ambiente plurale, nel quale ci

identifichiamo come persone. E que-sto processo di identificazione è sempre dinamico, ossia espresso attraverso l'attaccamento alle proprie ori-gini e radici con lo sguardo al futuro, come espressione di luoghi in cui realizzare i propri bisogni e desideri.

"Il tatto può essere inteso come una forma di vista ridotta a distanza nulla e la vista come una forma di tatto che si espande da noi all'infinito osservabile, in tale modo si intuisce come l'esperienza del mondo è essenzialmente un'esperienza tattile e la nostra pelle segna il confine tra il nostro corpo e il mondo e-sterno. L'olfatto e il gusto immettono il mondo esterno dentro di noi permettendoci di avere un contatto intimo con la materia a noi esterna. La totalità della percezione allora non è altro che il nostro essere dentro un mondo che diviene parte integrante del nostro corpo e della nostra mente" (Catalano C., ibi-dem:19)

In quest'ottica, non si dovrebbe più parlare di visione interna ed esterna, perché, in chiave antropologica, il paesaggio rivela il risultato di sintesi, con approssimazioni per difetto, fra un paesaggio emozionale inter-no e un paesaggio concreto esterno secondo un *continuum* senza soluzione che procede, appunto, dall'interno all'esterno e viceversa.

La dimensione estetica

Non è questa la sede in cui ragionare sul concetto di "bello", tuttavia risulta importante attribuire a que-sto termine la relazione che abbiamo evidenziato essere presente fra desideri, bisogni e fantasie interne e la loro pseudo-realizzazione del paesaggio nel quale viviamo. Lo studio dell'antropologia, sia essa fisica, culturale oppure della mente, rivela quanto e come la bellezza sia, in realtà, non solo una categoria del giudizio estetico, ma la categoria per eccellenza di un giudizio esi-stenziale ed etico. Quando Fëdor Dostoevskij pronuncia la sua celebre frase, "La bellezza salverà il mondo", denuncia que-sto intimo rapporto, secondo cui l'esperienza di vita di ognuno di noi, seppure nei drammi come nelle gioie, è l'esperienza sensoriale ed armonica più completa che la nostra mente possa desiderare.

Tutte le forme artistiche di questo mondo, ivi comprese quelle del design, hanno la loro matrice nella biografia e nei paesaggi che gli autori di tali opere sono riusciti a mettere in scena, di fronte a fruitori che hanno riconosciuto loro stessi nelle opere che ammiravano. E il mondo, prima di tutto, è sempre il *nostro mondo*, dove tutte le forme fisiche che esso racchiude diven-tano significative solo se ne riconosciamo l'espressione di sensibilità grazie alla quale esse acquistano un'a-nima. Se le cose possiedono un'*anima*, da *animus*, ossia *movimento e cambiamento*, ecco che l'Uomo può mani-polare la realtà, secondo principi che ritrova in se stesso, nella propria singolarità, nella propria bellezza.

In questo senso, acquista potere il *fare*, come forma primigenia della nostra evoluzione su questa terra, perché il

"corpo si orienta nello spazio attraverso i sensi e la percezione è strumento di conoscenza ed è anche mezzo del fare, un ponte fra noi e il mondo che viene modellato secondo i nostri mutevoli punti di osser-vazione. Trasformiamo e generiamo il mondo in forza della nostra osservazione, ne consegue che porre attenzione alla nostra sfera percettiva significa ampliare la nostra presa sulla realtà. Percepire non è semplicemente un elaborare delle sensazioni ma è soprattutto la volontà di fare emergere un mondo strutturato dalle sue connessioni e nella sua essenza" (Catalano C., idem:18).

Il *fare* umano, inteso come costruzione propositiva, ossia espressione a favore di qualche cosa che sia con-divisibile da più persone contemporaneamente, è il frutto di un progetto in cui si anticipano i significati fi-nali che si realizzeranno al termine dell'opera.

Quando tale situazione non si è avverata, quando cioè le co-struzioni paesaggistiche umane non hanno tenuto conto di questa proprietà estetica del fare, siamo andati incontro ad una svalutazione della relazione uomo-paesaggio-uomo, con le conseguenze che sono sotto gli occhi di tutti. Affinché un paesaggio acquisti il proprio significato, devono esistere tutte quelle azioni all'in-terno delle quali il significato viene creato. Proviamo a pensare al ruolo che in una piazza rinascimentale avevano gli edifici della Signoria, i portici del mercato e la facciata di una Chiesa: erano simbolicamente l'espressione del senso totale del vivere umano, che ha necessariamente a che fare con la politica, il mercato e il fine ultimo dei dolori che in questa esistenza ognuno di noi incontra. Questo paesaggio è un paesaggio esteticamente *bello*, indipendentemente dal nostro giudizio contemporaneo su ciò che possiamo definire *bello*. Lo è per le armonie delle forme e delle proporzioni, come se gli autori avessero voluto indicare la presenza di giuste misure relazionali fra i tre significati, e coloro che incontrano tale paesaggio sono *toccati* da ciò che vedono proprio perché ne avvertono un significato eterno, oltre lo spazio ed il tempo in esso rappresentato. E per concludere, nel tentativo di evidenziare l'importanza della nostra mente in quanto espressione di una costante e continua relazione con il mondo interno ed esterno, tra il singolare e il plurale della nostra stessa esistenza, ecco le parole che riteniamo essere le più appropriate:

"Sono innamorato dei particolari. Mi piace tutto ciò che è piccolo, ho una sorta di rispetto per gli animelli, per gli oggetti. Più sono fragili, più mi piacciono. Tutti abbiamo un'immagine imprecisa della vita; la mia è fatta di questi particolari meschini. Una stanza ad esempio, con ninnoli di poco valore, un tappeto logoro, una mosca che vola, cenere di sigaretta sparsa intorno al posacenere. Una penna a sfera di metallo bianco, con piccole righe circolari, e, sul fermaglio, scritto Quesway. I riflessi triangolari del sole attraverso le persiane (...). Un francobollo del Canada. Una pianta di Nizza, divisa in quadrati uguali (...). Niente è indifferente. So anche il colore del cielo. La forma delle nubi. Lo splendore del sole. (...) È bello un paesaggio per sé, degli oggetti, dei piccoli segni, delle macchie, degli avvenimenti minimi da poter osservare e comprendere. Questo vi obbliga ad essere coscienti. Vi costringe ad essere piccoli piccoli, anche voi una piccola macchia, nel mondo pieno di strani graffiti, di segni, di oggetti teneri e tragici. Questo vi fa chinare la testa sotto il peso dell'esistenza, vi getta a terra e vi fa adorare. Nella mia stanza, nella via, nella città, su tutta la terra e anche altrove, ci sono molti piccoli dèi, ed io mi prosterno davanti a ciascuno di loro"

(Le Clezio J.M.G., 1969:40).

Bibliografia

Ammaniti M., Stern D. N., 1991, *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza Editore, Bari. Cabanis P.J.G., 1974, *La certezza della medicina*, Editori Laterza, Bari.
Catalano C., 2011, *Spazi emozionali*, Aracne Editore, Roma.
Le Clezio J.M.G., 2009, *Estasi e materia*, Rizzoli Editore, Milano.

Territorio, identità, brand. Dalla cultura *pop* alla reputazione delle nazioni.

Elisa Angella

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Identità

Cosa si intende per 'identità di un luogo'?

"Nullus locus sine Genio."¹

Adottando un approccio fenomenologico tipico dell'architettura moderna – introdotto da Christian Norberg-Schulz con il saggio 'Genius loci. Paesaggio ambiente architettura'² – è possibile definire il significato di identità territoriale attraverso la locuzione di *genius loci*, con la quale si individuano le caratteristiche proprie di un ambiente interconnesse con l'uomo, le abitudini con cui lo vive, la memoria collettiva degli individui che ne fanno esperienza. Una stratificazione di dati, avvenimenti, caratteri e relazioni che emergono con diverse gerarchie ma sono sempre compresenti.

Giovanna Piccinno, riflettendo su alcune affermazioni di Michael Walzer ed Eugenio Turri riguardanti i territori e la loro identità, osserva:

"I territori sono costruzioni storiche, non derivano esclusivamente da processi di sviluppo naturale, ma si originano dalla doppia evoluzione, su tempi molto lunghi, delle comunità insediate e dell'ambiente, da secoli di trasformazioni conseguenti ai comportamenti umani e dalle logiche evolutive naturali generandosi, per un continuo processo di reciproco scambio e affinamento, fra natura e artificio, fra spontaneo e progettato."³

Percezione

Cosa si intende per 'percezione di un luogo'?

"Siamo semplicemente creature che possono avere esperienza del mondo solo attraverso le percezioni che abbiamo di esso. La distinzione fra 'percezione' e 'realtà' non è affatto netta quando ci si pensa bene; al contrario si tratta di una nozione filosofica alquanto problematica."⁴

Fin dai primi anni quaranta è stato messo in discussione il concetto di percezione affermato dalla tradizione illuminista iniziata con John Locke, che identificava il fenomeno come la risultante di sensazioni atomiche casuali.

Attraverso i suoi primi testi Maurice Merleau-Ponty ridefinisce la concezione classica del fenomeno, introducendo il concetto di percezione così come la intendiamo oggi:

"L'analisi classica della percezione riduce ogni nostra esperienza a un unico livello, a ciò che, per buoni motivi, è giudicato come davvero esistente. Quando, al contrario, considero l'ambiente della mia percezione, esso mi rivela un'altra modalità che non è né l'essere ideale e necessario del geometra, né la semplice prova sensibile, il 'percipi', ed è proprio ciò che ci

¹ Servio, (X-XI secolo d. C.). *Commento all'Eneide*, 5, 95.

² Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Firenze: Electa (1992).

³ Piccinno, G. (2008). *Space design. 4 riflessioni = 4 lezioni*. Rimini: Maggioli Editore. (p. 3).

⁴ Anholt, S. (2007). *L'identità competitiva. Il branding di nazioni, città, regioni*. Milano: Egea. (p. 20).

resta ora da studiare. [...] La percezione è dunque un paradosso, e la cosa percepita è essa stessa paradossale: esiste solo in quanto qualcuno può percepirla.”⁵

Brand e territorio

A partire dagli anni novanta il fenomeno della percezione è strettamente legato al concetto di *brand* – e in particolare, parlando di territorio, ad alcuni tra gli aspetti che lo compongono.

Per *brand* si intende una qualsiasi entità, fisica o astratta, considerata in associazione al suo nome, alla sua identità e alla sua reputazione. Elemento fondamentale – e connessione intrinseca tra il fenomeno e il concetto in esame – è la *brand image*, ovvero la percezione del brand che esiste nella mente della sua *audience*, l’insieme di associazioni, ricordi, aspettative e altri sentimenti che, di fatto, ne determinano la reputazione.

Applicato al territorio il *brand* assume molte sfumature, tra loro interconnesse, riguardanti la comunicazione dell’identità, la politica estera e interna, la diplomazia pubblica.

Assumendo questi concetti emerge come la *brand image*, che risiede in una località remota sicura – la mente – e distribuita – le molteplici menti –, possa essere al tempo stesso uno strumento potente e pericoloso.

Oggi comunicare l’identità di un territorio – creare quindi un *brand* forte – è una necessità dettata dalla totale mancanza, in alcuni casi, e dalla forte presenza, in altri, di confini: a causa della fluida dimensione globale, della città continua, della società virtuale, si è innescata una crisi dell’identità dei luoghi – rivolta sia al loro interno, gli abitanti, che verso l’esterno, gli altri territori – dipendente dalla complessità delle relazioni e dei fenomeni che essi ospitano.

Rem Koolhaas porta all’estremo questa visione:

“La Città Generica è quel che resta da quando vaste sezioni della vita urbana si intrecciano nel cyberspazio. Un luogo di sensazioni deboli e rilassate, scarse e distanziate tra un’emozione e l’altra, discrete e misteriose come un grande spazio illuminato da una lampada da notte.”⁶

Il paradosso contemporaneo è legato a fenomeni quali l’immigrazione, le comunità extra-territoriali, la costruzione di mondi utopici su identità artificiali e la mitizzazione e celebrazione di fenomeni territoriali appartenenti a una realtà talvolta morbosa o grottesca.

Il concetto di ‘nazione’ ad esempio risulta effimero se si pensa alla Cecoslovacchia – scomparsa –, alla Repubblica di Timor Est – apparsa – e alla Somalia – crollata.

In un articolo pubblicato sul New York Times, Taiye Selasi osserva:

“Prima di cominciare l’università usavo i termini ‘nazione’, ‘stato’ e ‘paese’ come se fossero equivalenti. [...] Ora scoprivo che quei termini significavano cose diverse. Una nazione era un’entità linguistica e culturale; uno stato un’entità politica e geopolitica. L’idea dello stato-nazione moderno – uno stato sovrano che governa una nazione culturale – era vecchia di 350 anni, e li dimostrava tutti. Non c’è niente di eterno nelle nazioni, niente di biologico nelle nazionalità.”⁷

Cultura pop

Altra faccia della stessa medaglia si può trovare in alcuni fenomeni di cultura pop che hanno volontariamente manipolato o casualmente influenzato – magari con l’aiuto dei *media* – l’identità di un territorio definito, mutandone la percezione, il ruolo, la reputazione.

⁵ Merleau-Ponty, M. (1946). *Il primato della percezione*. Milano: Medusa (2004). (p. 22, 25).

⁶ Koolhaas, R. (1995). La Città Generica. In Mastrigli, G. (Ed.), (2006). *Junkspace* (pp. 25-59). Macerata: Quodlibet.

⁷ Selasi, T. (2015). La nazionalità da costruire, in *Internazionale* 1088, febbraio 2015. (p. 92-94).

In 'Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato'⁸ De Majo e Viola indagano alcune realtà territoriali italiane che si sono scontrate con la 'cultura commerciale nazionale-popolare'. Un caso interessante è ad esempio quello del Mulino Bianco.

Nel 1990 Barilla decide di mandare in pensione il 'Piccolo Mugnaio' affidando ad Armando Testa, Giuseppe Tornatore ed Ennio Morricone la nuova immagine del noto marchio di prodotti da forno.

Il risultato di questa manovra fu la materializzazione – mediante sovrastruttura in cartongesso e ruota posticcia, applicati su una vecchia struttura esistente – del Mulino Bianco 'in carne e ossa' nella campagna di Chiusdino.

'Visione straordinaria, frutto di tanto *pathos* emotivo'. [...] Nelle parole di Guido Barilla, presidente dell'azienda omonima, il Mulino Bianco assurge a utopia. Il termine risulta perfettamente congruo al mondo delle Fette biscottate e delle Macine inzuppate da milioni di famiglie, in ambedue le varianti impresse dal suo inventore Tommaso Moro: il Mulino Bianco, difatti, è al contempo 'nessun luogo' (*outopia*) e 'buon luogo' (*eutopia*).'⁹

Oltre che set per gli *spot* televisivi, il Mulino diventa meta turistica obbligata per chi si trova ad attraversare quel tratto di campagna toscana, meta di pic-nic – deliziati dai fiori di plastica che ricoprivano i prati adiacenti la struttura a fini pubblicitari, e che vi risiedevano impassibili per settimane – e catalizzatore di una assopita economia locale.

Oggi il Mulino Bianco – quello in cartongesso, che aveva conquistato la terza posizione nella classifica di luoghi imperdibili sul sito 'weekendromanticointoscana' –, non esiste più. Al suo posto il Mulino delle Pile, agriturismo sorto sulla struttura originaria – in effetti un vero e proprio mulino, ma a ruota orizzontale – che conserva tuttavia la ruota posticcia, la stessa della pubblicità, che mediante un pulsante alla reception viene attivata per esaudire i sogni dei clienti.

Vicenda analoga seppur innescata da un fatto compiuto – di cronaca nera – è il caso Cogne.

Nel 2002 l'infanticidio a cui la villetta in frazione Montroz fece da sfondo, gettò il paese sotto lo sguardo di milioni di telespettatori incalliti che per mesi seguirono avidamente i risvolti delle indagini.

A questo proposito gli autori sopracitati commentano:

"[...] è come se essere oggetto di tanti sguardi avesse fatto compiere al paese un ulteriore salto in avanti, dopo la deindustrializzazione e la conversione al turismo, la 'smaterializzazione', una sorta di consacrazione all'universo televisivo capace di trasformare Cogne [...] in un set. [...] uno scenario 'emozionale', un comparto del nostro immaginario con sembianze realistiche."¹⁰

Durante il mese di agosto dello stesso anno, *Le Monde* ha stilato una lista delle località protagoniste della cronaca ricercate da viaggiatori alla ricerca di emozioni forti: Cogne si schiera nella *top ten* preceduta da mete quali il campo di prigionia di Guantánamo e Chernobyl.

Un altro esempio recente è il naufragio della nave da crociera Costa Concordia, avvenuto nel gennaio 2012 a ridosso dell'Isola del Giglio. Alla tragedia sono seguiti un appassionato racconto mediatico incentrato sulle vicende del capitano indagato Francesco Schettino e un

⁸ De Mayo, C., Viola, F. (2008). *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*. Roma: Minimum Fax.

⁹ De Mayo, C., Viola, F. op.cit. p. 21.

¹⁰ De Mayo, C., Viola, F. op.cit. p. 42.

rinnovato e proficuo turismo invernale sull'isola, da quel momento associata – dal globo intero – all'evento.



*Turisti stranieri intenti a scattare una foto ricordo davanti al relitto della Costa Concordia
ANSA, Carlo Ferraro*

Dunque che ruolo può avere la *brand image* in un mondo nel quale la realtà oggettiva è manipolata e filtrata mediante il ricamo di storie e la costruzione di identità artificiali che viziano la nostra percezione?

Che peso può avere all'interno di questo scenario – la percezione e la comunicazione dell'identità territoriale – in cui spesso la finzione la fa da padrone, il *brand*, una pratica basata sulla costruzione ex novo di valori?

Reputazione e 'diplomazia pubblica'

Come già accennato il concetto di *brand* è strettamente legato al concetto di reputazione, che si tratti di una marca commerciale o di un territorio.

Parlando di nazioni, città e di qualsiasi altra entità riconducibile a un luogo non è esagerato dire che la reputazione – che sia questa verso i suoi abitanti o verso l'esterno – ha un forte impatto sul suo destino sociale, culturale, politico ed economico.

Nei primi anni sessanta la *United States Information Agency* definisce il concetto di *public diplomacy*:

“L'influenza del pubblico nei confronti della formazione e dell'esecuzione della politica estera. Essa comprende la dimensione delle relazioni internazionali al di là delle modalità diplomatiche tradizionali; il coltivare, da parte dei governi, l'opinione pubblica di altri paesi; l'interazione fra gruppi e interessi privati di un paese con quello di un altro; le corrispondenze sui fatti internazionali e il loro impatto sulla politica estera; la comunicazione fra coloro il cui

mestiere è comunicare, come nel caso dei corrispondenti esteri o dei diplomatici internazionali; i processi di comunicazione interculturale.”¹¹

Quando questo concetto fu coniato ancora non esistevano le telecomunicazioni così come le conosciamo oggi, internet, i *social network*, l'account *twitter* 'pontifex', i voli *low cost*, la democrazia diffusa.

Nel 1945 Roosevelt, Stalin e Churchill ricostruivano l'Europa a Yalta, in privato.

I vertici del XXI secolo sono stati trasmessi in diretta al popolo globale.



Storica immagine di Roosevelt, Stalin e Churchill durante il vertice a Yalta del 1945

Valori condivisi tra governi, amministrazioni, assessori locali e squadre di 'specialisti del brand' possono condurre a una azione efficace a ridefinire la percezione di un dato territorio, della sua identità, così da posizionarsi correttamente nel panorama locale o globale.

“Come diceva Berkeley, se provo a immaginare qualche luogo del mondo che non sia mai stato visitato, il fatto stesso che io l’immagino mi rende presente in quel luogo; quindi, non posso concepire un luogo percepibile in cui io stesso non sia presente. Ma gli stessi luoghi in cui mi trovo non mi sono mai dati del tutto; le cose che vedo sono cose per me solo a condizione di ritrarsi sempre oltre i loro aspetti percepibili.”

¹¹ Anholt, S. (2007). *L'identità competitiva. Il branding di nazioni, città, regioni*. Milano: Egea. (p. 20).



G20 Summit's International Media Centre, San Pietroburgo 2013 (Host Photo Agency)

Bibliografia

- D. Aecker, *Brand Equity. La gestione del valore della marca*. Franco Angeli ed., Milano, 2003.
- D. Aaker, E. Joachimsthaler, *Brand Leadership.*: Franco Angeli ed., Milano, 2006.
- S. Anholt, *L'identità competitiva. Il branding di nazioni, città, regioni*. Egea ed., Milano, 2007.
- Augé, M. *Disneyland e altri nonluoghi*. Bollati Boringhieri ed., Torino, 1999.
- Z. Bauman, *Modernità liquida*. Laterza ed., Bari, 2008.
- F. Bevilacqua, *Genius Loci. Il dio dei luoghi perduti*. Rubettino ed., Catanzaro, 2010.
- V. Codeluppi, *Il potere della marca*, Bollati Boringhieri ed., Torino, 2001.
- C. De Mayo, F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*. Minimum Fax. ed., Roma, 2008.
- C. Freccero, *Televisione*. Bollati Boringhieri ed., Torino, 2013.
- F. Gallucci, *Marketing Emozionale*. Egea ed., Milano, 2006.
- F.E. Guida, La grafica e la (ri)scoperta del genius loci. *Progetto Grafico* 17, 2010.
- J.N., Kapferer, J.C. Thoenig, *La marca. Motore della competitività delle imprese e della crescita dell'economia*. Milano: Guerini. (1991).
- R. Koolhaas, (1995). La Città Generica. In Mastrigli, G. (Ed.), (2006). *Junkspace* (pp. 25-59). Macerata, Quodlibet.
- R. Koolhaas, (1995). Junkspace. In Mastrigli, G. (Ed.), (2006). *Junkspace* (pp. 61-102). Macerata, Quodlibet.
- M. McLuhan, (1967). *Il medium è il massaggio*. Mantova: Corraini Edizioni (2011).
- M. Merleau-Ponty, (1946). *Il primato della percezione*. Milano: Medusa (2004).
- M. Merleau-Ponty, (1945). *Phénoménologie de la perception*. Milano: Bompiani (2003).
- C. Norberg-Schulz, (1979). *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Firenze: Electa (1992).
- G. Piccinno, (2008). *Space design. 4 riflessioni = 4 lezioni*. Rimini: Maggioli Editore.
- Selasi, T. (2015). La nazionalità da costruire. *Internazionale* 1088, febbraio 2015, (p. 92-94).
- E. Ypma, (2010). *The Crisis of designing Identities*. Retrieved november, 2014 from <http://www.unitadicrisi.org/wp-content/uploads/2013/06/krisis-identities-ypma.pdf>.

Il Grande Palcoscenico

Francesco Fassone

Scenografo Vice-Presidente CRAFT (Centro Ricerca Arte Formazione Teatro)

Per una lettura del paesaggio attraverso i codici del linguaggio teatrale

L'uomo è l'unico animale che ha la necessità di costruire una rappresentazione della realtà che lo circonda ed il teatro è una delle manifestazioni di questa esigenza.

Shakespeare scriveva che il mondo è un palcoscenico: il teatro pertanto non è solo l'arte di allestire una rappresentazione per un pubblico, ma è una condizione insita nella relazione tra l'essere umano e l'ambiente che lo circonda.

Per questo motivo trovo molto stimolante utilizzare i codici di questa disciplina per leggere ed astrarre i comportamenti di una comunità, immaginando di collocare una porzione di essa su di un palcoscenico, per scoprire il ruolo che ogni "attore" sta recitando all'interno di essa.



Adriana Asti in Giorni felici foto Luciano Romano

Da qui l'idea di un grande palcoscenico all'interno del quale ci muoviamo, come suggeriva il grande drammaturgo inglese. Questa definizione non deve essere fraintesa, ne tantomeno relegata ai convenzionali e prevedibili giudizi sulla falsità dei comportamenti dell'individuo all'interno della società, ne tantomeno all'idea negativa di "recitare una parte nella vita"

contrapposta al luogo comune dell' "essere se stessi", ma vuole anzi assumere il concetto del rappresentare come condizione imprescindibile del vivere sociale, serenamente, senza alcun giudizio di merito. Per entrare nello specifico delle tematiche che stiamo affrontando, estenderei questa interpretazione al concetto di paesaggio e prenderei in considerazione come attori di questa rappresentazione ideale anche altri elementi, oltre all'uomo, che concorrono a disegnare il contesto: lo spazio, la luce, il suono, il clima.

Dall'interazione tra l'agire di questi attori e l'agire dell'attore essere umano mi piace immaginare scaturisca la rappresentazione del paesaggio.

PROPOSTA PER UN'ESERCITAZIONE

La proposta a seguire non ha presunzione di scientificità, ma vuole essere una provocazione, un modo per sollecitare le capacità di osservazione di un progettista, offrendogli una diversa chiave interpretativa nella lettura di un contesto.

Proveremo a immaginare di collocare idealmente una porzione di un territorio immaginario su un palcoscenico per osservare indisturbati le dinamiche che lo abitano. Pur consci dell'impossibilità di catalogare tutte le interazioni che avvengono al suo interno, cercheremo di individuare grandi categorie di elementi che "recitano" un ruolo in quella frazione di spazio.

Prima di iniziare vorrei dare una schematica definizione del palcoscenico come di un luogo che da la possibilità di inscenare lo svolgersi di un fenomeno, sottolineando e, all'occorrenza, amplificando l'effetto che esso ha sui sensi di un osservatore. Visto da questa angolazione può essere assimilabile ad un laboratorio scientifico dove si sta tenendo sotto osservazione qualcosa, nel caso del teatro propongo di immaginare che ciò che stiamo tenendo sotto osservazione è il reagire del nostro mondo interiore agli stimoli fisici e psicologici che provengono dall'esterno.

In sintesi possiamo dire che il teatro è uno spazio in cui alcuni individui (spettatori) osservano altri individui (attori) instaurare relazioni tra di loro, con lo spazio e gli oggetti che li circondano e di conseguenza con chi li sta guardando.

Con questo assunto come riferimento proviamo a procedere con l'osservazione del nostro territorio come un palcoscenico.

Per farlo tentiamo una sommaria identificazione e catalogazione degli ipotetici attori e cioè di tutti quei fattori che, con il loro agire, modificano un contesto e costruiscono relazioni su vari livelli.

Osservando una frazione di paesaggio proviamo a stilare un elenco dei possibili attori che contribuiscono alla sua messa in scena.

Categoria di attori n.1: lo spazio e le forme che lo disegnano

- la morfologia di un territorio(collinare, pianeggiante, montuoso...)
- fabbricati e infrastrutture presenti all'interno di esso (case, strade, ponti, monumenti...)
- elementi naturali presenti (vegetazione, fiumi, laghi...)

Categoria di attori n 2: la luce

- variazione della temperatura di colore della luce e dell'intensità con il trascorrere del giorno
- variazione della temperatura di colore della luce e dell'intensità con il cambiare delle condizioni meteorologiche
- le ombre prodotte dai volume

Categoria di attori n.3: il suono

- rumore di fondo naturale
- rumore di fondo artificiale
- rumori specifici e saltuari
- vociare umano
- musica

Categoria di attori n.4: odori

- profumi e odori

Categoria di attori n.5: simboli grafici e immagini bidimensionali

- cartelli
- insegne
- immagini digitali prodotte da schermistica

Categoria di attori n. 6: esseri umani

- presenza di esseri umani e attività che compiono all'interno del territorio

A conclusione di questa sommaria e simbolica catalogazione degli attori possiamo dire che le relazioni che essi instaureranno tra di loro, sul nostro palcoscenico immaginario, e il frutto di esse, saranno date da infinite combinazioni possibili e in perpetuo cambiamento e per questo motivo sicuramente sfuggiranno alle capacità di osservazione di qualsiasi osservatore.

Ma come anticipato, questa proposta vuole essere uno stimolo per affinare le proprie capacità di interpretazione, pertanto proviamo a concentrarsi su una infinitesima parte di una categoria e vediamo come questa interagisce con le altre, proviamo a interpretare ciò che accade davanti ai nostri occhi con semplicità.

A seguire un esempio:

-Siamo di fronte a una vallata disabitata avvolta nel silenzio\Siamo di fronte ad una vallata disabitata e, improvvisamente, da dietro una collina, proviene un vociare umano.

Proposta interpretativa

A teatro diciamo che un palcoscenico vuoto è un racconto, un palcoscenico vuoto dalle cui quinte provenga improvvisamente un grido di una persona è un altro racconto.

Pertanto, nel primo caso la valle è la cosa più importante, nel secondo caso, molto probabilmente, nella nostra mente diventerà più importante scoprire ciò che nasconde la collina da dietro la quale proviene il vociare. Ci si presenta un ignoto da indagare e lo spazio che abbiamo di fronte risulta indissolubilmente legato ad un altrove del quale forse prima non ci saremmo curati.

Gli attori sono in questo caso lo spazio e il suono, il suono modifica la messa in scena dello spazio, alterando la percezione che noi spettatori ne abbiamo. Se mai ci troveremo in futuro a dover progettare nello spazio di quella valle, la nostra mente non potrà fare a meno di ricordare quell'altrove da cui proveniva un vociare e nel profondo del nostro inconscio questa sarà una traccia indelebile che non potremo ignorare, ma che anzi ci spingerà ad analizzare meglio come la realtà di quella valle è influenzata e modificata dal territorio circostante.

Ricordiamo dunque di rispettare e valorizzare tutti gli attori che i nostri sensi riescono a

cogliere, anche quelli che paiono avere ruoli apparentemente minori: un'ombra di un albero che a una certa ora del giorno altera la percezione che abbiamo della facciata di un fabbricato, un profumo intenso che ci riporta alla mente un ricordo piacevole, l'umidità dell'aria che altera la percezione dei colori...

Ognuno di questi attori modifica il racconto che il nostro inconscio costruisce di questo luogo. Ci siamo addentrati nella sfera della sensibilità soggettiva e queste riflessioni che ho esposto non vogliono essere altro che un invito a coltivarla e svilupparla il più possibile, avvalendosi, qualora sia possibile, degli strumenti forniti da una disciplina affascinante e stimolante come il teatro.



Bibliografia

- G. Consonni, *Teatro, corpo, architettura*, Università Laterza Architettura, 1998
S. Santiano, *“Le ragioni del testo e le regioni dello spazio”*, Celid, 2001
S. Santiano, *“Dal testo allo spazio”*, Celid, 1996
S. Mancini, *“L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro epico”*, Edizioni Dedalo, 1975
O. Brockett, *“Storia del teatro”*, Marsilio, 2003

Oltre l'abbandono. Azioni con-temporanee

Raffaella Fagnoni

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Una porta chiusa con una catena, una gru che si impone sul paesaggio, una transenna che limita un percorso, la vegetazione che riprende il possesso di edifici ormai vuoti. Oggetti che testimoniano trasformazioni aprendo la porta temporale tra il passato, il presente e il futuro. Spazi sospesi, in attesa di nuove destinazioni, caratterizzati dalla stratificazione, edifici che riportano le tracce della costruzione sui resti, sulle macerie, con gli scarti. Segni distintivi della peculiarità e della bellezza del patrimonio italiano e mediterraneo, a cui servono occasioni e opportunità di rilancio. Attraverso temi tratti dalla cultura locale, racconti, testimonianze, storie che rimandano all'immaginario, è possibile rimettere in circolo il senso di luoghi apparentemente dimenticati o sottoutilizzati? Coltivare la nostra cultura significa prendere la direzione tracciata a suo tempo dai movimenti situazionisti, dalla cultura radicale, traendo suggestioni che partono dall'arte e dalla letteratura come occasioni per azioni collaborative, opportunità. I luoghi dimenticati o abbandonati si offrono come scenario per eventi o performance artistiche che preludono nuovi cicli di vita. Azioni con-temporanee creano connessioni fra i racconti e gli oggetti, intercettano i luoghi creando occasioni per rimettere in circolo l'energia e la bellezza che solo il patrimonio storico è capace di offrire, re-interpretando il topos romantico, prendendosi cura che partono dall'arte, dalla letteratura, dalla cultura dei luoghi anticipano il futuro proiettando il reale verso future soluzioni possibili. Attraverso la capacità di osservazione creativa, pilotata e consapevole, strumento fondamentale del processo del design, si intercettano i segnali che consentono di avviare il progetto.

Immaginare futuri possibili

Nell'immaginario (imago: apparenza, apparizione) si riscontra un'ambivalenza fra apparenza di realtà/immagine di realtà (Bertirotti, Locatelli 2013). Immaginario è ciò che ci viene dalla capacità di immaginare, di pensare la realtà come altra da quella che è: se da una parte questo può facilitare il collegamento con ciò che è realmente presente, dall'altra può agevolarne l'allontanamento. Attraverso l'immaginario si rimette in discussione ciò che esiste ed è noto, si raccontano storie nuove, che emergono da un terreno sedimentato. La memoria storica dà forma al luogo stesso, e costituisce la base per la considerazione che di esso hanno i suoi abitanti, fruitori, visitatori. Si tratta di dare forma, funzione e senso ad un ambiente, in cui l'utente, attore nella narrazione stessa, agisce come soggetto attivo. Il progetto passa dalla forma alla performance, dall'oggetto al processo. Si prospetta un approccio che va oltre il disegnare oggetti e/o spazi, va oltre l'uso di devices tecnologici, concentrandosi su come si comportano le persone con questi oggetti/spazi, devices. Ogni singola azione, oltre ad essere importante per chi la vive, genera un sistema di relazioni. L'insieme dei connotati materiali e immateriali di un determinato ambiente concorre nella percezione di un luogo, con confini aperti a scambi fra reale e immaginario, in una sorta di cross-over culturale continuo.

L'analisi svolta con il progetto di Ricerca "NeoLuoghi"¹, prendendo avvio dalla constatazione della necessità degli utenti di un nuovo approccio al nostro patrimonio culturale, ha prodotto una documentazione di casi studio sui contesti tematizzati, evidenziando gli equivoci generati dalla tematizzazione usata come strumento di persuasione, cercando di ricavarne una serie di strumenti e opportunità che possono essere occasione per esperienze di valorizzazione e riuso. Se produrre una visione diviene il concetto chiave, il design entra in gioco come *envisioning* (capacità di pensare a ciò che ancora non esiste e a come realizzarla, avere una visione lungimirante) sfruttando gli strumenti della comunicazione, del racconto, della rappresentazione, dell'interazione, della visualizzazione. Sfruttando la capacità di dare forma alla vita quotidiana e agli spazi collettivi, ma senza ridurre il tutto solo a una questione di forma, strategie di riuso e/o riciclo del patrimonio culturale entrano a far parte di una narrazione continua e collettiva.

Cicli

La conclusione di un ciclo attivo di ogni elemento del nostro patrimonio storico allude a una perdita, lasciando tuttavia aperta la possibilità di una sorta di risarcimento implicito con la possibilità di un uso diverso. Il rito del passaggio da un ciclo all'altro da una parte genera una nuova cornice di senso, dall'altra lascia ruderi, rottami, relitti, frantumi, residui, scarti, industriali, commerciali, urbani, in un'epoca dominata dal consumismo, principale energia di trasformazione dell'esistente. "Abbandonati dalla storia, ci troviamo sperduti sotto le macerie del muro di Berlino, in mezzo ai gas di scarico, immondizie, inquinamenti, veleni e altre nequizie e altre iniquità ambientali. È il tempo della scoria! Restiamo fra i resti, risiediamo tra i residui, avanziamo tra gli avanzati. Oggi le idee avanzate sono solo avanzati di idee." (Fabbri 2008:81) Ma, prosegue Fabbri, c'è una possibile via d'uscita: trasformare la quantità in qualità, attraverso l'estetica della scoria, come nell'arte contemporanea. La maggior parte delle opere che si trovano nelle mostre d'arte sono sublimazioni di scarti, di residui, di scorie. La via del riciclo, dunque, si percorre all'interno di una cornice di senso, immaginando una trasformazione del residuo. L'attribuzione di senso contribuisce a costruire ciò che si percepisce, riguarda "i modi in cui le persone generano quello che interpretano." (Weik, 1997:13). L'individuo percepisce un determinato aspetto della realtà, interagisce con esso, che in questo modo è attivato, esiste, e può modificarlo con le proprie azioni continuando a attribuire ad esso senso. A sua volta l'ambiente attivato retroagisce su altri soggetti che assumeranno comportamenti conseguenti alla nuova realtà costruita. Il soggetto dunque non plasma l'ambiente, ma è l'ambiente, una volta attivato (ovvero una volta che il soggetto lo percepisce e lo fa esistere, per sé) che influenza le azioni del soggetto.

Gli elementi che entrano in gioco nei processi di creazione di senso, e che spesso coincidono con i processi di organizzazione, sono tre: *cornice, informazione e relazione*. I primi due riguardano il contenuto, il terzo il processo. Costruire il senso è l'operazione per cui si collocano degli stimoli (informazioni) all'interno di un contesto (cornice) mettendoli in relazione con altri preesistenti. Si può parlare di *sensemaking* come di un processo attivo, dinamico, una forma di azione sul mondo che permette di costruire, filtrare, incorniciare la realtà. Produrre senso è anche elaborare una *buona storia*, "qualcosa che conservi plausibilità e coerenza, qualcosa di ragionevole e di memorabile, qualcosa che incarni l'esperienza passata e le aspettative, qualcosa che faccia risuonare insieme le persone, qualcosa che si possa

¹ Cfr. Progetto di Ricerca "Neoluoghi, Soluzioni per l'esperienza culturale nei luoghi elettivi della surmodernità" realizzato con il contributo del Programma Operativo Nazionale (PON) Ricerca e Competitività - finanziamenti 2007-2013, cofinanziato con risorse europee del Fondo europeo di sviluppo regionale (FESR) e con risorse nazionali, a cui R. Fagnoni ha partecipato nell'unità OR2. (<http://www.neoluoghi.it>)

costruire retrospettivamente, ma che anche possa essere usato in prospettiva” (Weik, 1997:64-65)

Le storie dei luoghi | oltre lo storytelling

La fortuna del termine *storytelling* fa sembrare nuova una pratica antica come la storia dell'uomo. Lo *storytelling* (story-telling, Affabulazione, arte di scrivere o raccontare storie catturando l'attenzione e l'interesse del pubblico)² rimanda al bagaglio di narrazioni storiche, dai racconti biblici alle favole di Esopo o Fedro, ai racconti educativi per l'infanzia, ai racconti popolari. L'arte di raccontare storie è l'essenza dell'umanità da sempre, rappresentazione e condivisione di valori. In realtà più che raccontare storie lo *storytelling* individua l'azione di parlare attraverso racconti. Una storia è un evento definito in una certa situazione spaziale e temporale, mentre un racconto è la rappresentazione, la messa in scena di quel fatto/evento con i suoi protagonisti, i suoi problemi, le sue variabili, le sue motivazioni e infine i suoi esiti.

Lo storytelling quindi è la prassi che analizza il racconto personale e istituzionale (di un individuo, di una organizzazione, di un prodotto) per poi orientarlo in modo più efficace rispetto a bisogni di sviluppo personale / organizzativo e di crescita / coinvolgimento sociale (Fontana, 2009)

La novità non riguarda, dunque, la pratica del narrare in sé, quanto gli ambiti e gli strumenti che mette in campo. Oltre a proporre una modalità di organizzazione del racconto, la narrazione si manifesta come un fondamentale strumento di pensiero, un mezzo di integrazione dell'individuo nel contesto sociale, un modo per suscitare l'interesse e valorizzare prodotti di ogni genere.

Oggi lo storytelling è assunto dal mondo industriale, politico economico come mezzo di promozione, persuasione, affabulazione. Lo stesso accade a livello turistico, per la promozione e la valorizzazione dei luoghi, muovendosi fra immaginario e scenario, fra memoria e presente, sfruttando gli strumenti della comunicazione per presentare in modo visionario le relazioni fra i vari elementi che compongono un determinato sistema, progettando, cioè, per favorire l'instaurarsi di relazioni sociali. Nei racconti ci sono spesso zone d'ombra, passaggi incerti, ipotesi. Nel progetto, si integra nel racconto qualcosa che alla storia manca attingendo anche al quotidiano, o all'immaginario. La Storia è una narrazione che tende alla veridicità, supportata dalle fonti ufficiali e dalle ricostruzioni, nella quale tuttavia permangono momenti ambigui. Spesso la Storia si frammenta in una moltitudine di storie, di cui le comunità che si sono susseguite sono portatrici e garanti dell'esistenza, che può essere riproposta, ricordata e tramandata in mille modi diversi. La memoria si evolve come una massa cangiante, un insieme mutevole.

La recente svolta narrativa che ha portato lo storytelling alla ribalta, trova fondamenti anche in studi e ricerche che hanno evidenziato l'importanza della narrazione (proiettata nella realtà) come il processo cognitivo più importante. I racconti, secondo la nuova narratologia, costituiscono la forma principale di produzione di senso e di spiegazione del mondo (Poggio 2004:35). “Lo storytelling costruisce ingranaggi narrativi seguendo i quali gli individui sono portati a identificarsi in certi modelli e a conformarsi a determinati standard” (Salmon 2008:13), appare dunque ineludibile il ruolo delle narrazioni nella nostra quotidianità.

² [http://www.treccani.it/vocabolario/storytelling_\(Neologismi\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/storytelling_(Neologismi)/) (consultato marzo 2015)

Costruire scenari, imagery

Facendo riferimento all'approccio della letteratura e del cinema, la metodologia per la messa in scena di una narrazione va oltre la definizione di progetto degli spazi, degli artefatti fisici, integrando il processo interpretativo dell'utente, concentrandosi sul progetto di processo, sullo scenario in cui si svolge l'azione. Lo scenario è l'insieme degli elementi che costituiscono l'ambiente scenico, il luogo in cui si svolge l'azione, l'ambiente che serve come sfondo a una rappresentazione. Parlare di scenario significa dunque presupporre l'ambiente come luogo di azione, vivo, dinamico, in cui il primo soggetto è l'attore, o il sistema di attori, che in esso partecipano (chi abita, chi investe, chi percorre, chi lavora, ecc.) e in cui ogni elemento materiale o immateriale assume un preciso significato.

L'*imagery* è l'insieme degli elementi che concorrono alla definizione dell'immagine che caratterizza uno spazio esperienziale. Un lavoro creativo con cui si generano l'immaginario visivo, i simboli, l'evoattività formale, gli elementi di riconoscibilità. È un'operazione che traduce le suggestioni culturali in sistemi visivi simbolico-immaginativi. Le modalità per raccontare una storia in un ambiente tridimensionale sono diverse dalle modalità per raccontare una storia in forma orale.

Nel progetto della rappresentazione spaziale del racconto (scenario narrativo) entrano in gioco il *mood* e l'*atmosfera*: il primo si riferisce allo stato d'animo, alla sensazione che le persone hanno quando entrano in uno spazio. La seconda è l'influenza esercitata da tutto ciò che ci circonda, mentale, morale o materiale.

Si possono considerare tre scenari possibili di interazione fra il racconto e il progetto:

1. La storia dà l'avvio al progetto

La Storia è l'elemento iniziale utilizzato per ispirare il progetto del luogo, di un determinato ambiente. A partire dall'analisi del contesto si sviluppa la storia che dà vita al progetto, definendo le linee guida. Su questa base, vengono definite tutte le soluzioni progettuali, dal generale al dettaglio, in armonia.

2. Il progetto ispira la storia

Alla base c'è una proposta progettuale con determinate caratteristiche iconiche, strutturali, stilistiche, di preesistenza. È dalle peculiarità di questa che possono scaturire forme, materiali, colori, e ogni elemento del progetto, per esaltare le qualità che possono stimolare gli utenti/visitatori, creare emozioni. In questo senso la storia è un effetto secondario, una conseguenza usata per amplificare e/o aggiungere qualità al progetto.

3. Reciprocità fra storia e progetto

In questo scenario racconto e progetto hanno pari effetto l'uno sull'altro. Una determinata storia si lega ad un determinato luogo e ne ispira i connotati, l'architettura e il design. In questo caso si ha una sorta di reciprocità fra storia e progetto.

Tracce

Le parole con cui Calvino descrive Zaira³ evidenziano il rapporto fra le tracce del luogo e la memoria. L'occhio vede forme, segni, materiali, colori, e con il pensiero ricostruisce scene di vita, nascono sensazioni, collegamenti con il proprio immaginario, il proprio quotidiano. Attraverso l'attenzione ai dettagli il contesto si arricchisce di interesse e qualità. Isolando

³ "potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto sono gli archi dei porticati (...) ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni fra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato: (...) il filo teso dal lampione alla ringhiera di fronte e i festoni che impavesano il percorso del corteo nuziale della regina; (...) gli strappi della rete da pesca e i tre vecchi che seduti sul molo a rammentare le reti i raccontano per la centesima volta la storia della cannoniera dell'usurpatore (...) la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, segheature, intagli, svirgole." (Calvino, 1972:5).

alcuni componenti, individuando dei punti, dei nodi da mettere a fuoco, si generano punti di partenza per storie e paesaggi da rivivere nella propria interezza.

Le tracce presenti in ogni luogo sono la principale fonte di ispirazione per creare una storia raccontata, una storia da vivere. Secondo Ricoeur (1983) nel termine *narrazione* è possibile individuare la chiave interpretativa per vivere il tempo nel contemporaneo (identità narrativa) che si applica anche allo spazio, che definisce l'idea di itineranza, dinamica e sfuggibile allo stesso tempo.

Giampaolo Proni e Raffaella Trocchianesi individuano cinque temi compositivi di cui si compone la pratica progettuale narrativa⁴:

1. *Nominare*. Assegnare una identità, una riconoscibilità diretta. Dare un nome vuol dire anche prendere possesso simbolico di qualcosa, coglierne l'essenza. L'atto della nominazione è un passo strategico fondamentale per dare forma ad un luogo.

2. *Costruire una sequenza*. Creare una relazione fra una serie di spazi seguendo una logica narrativa. Il senso della sequenza narrativa viene così presentato: "una parola dopo un'altra in una frase, un evento dopo l'altro in una storia, un elemento dopo un altro in un paesaggio".

3. *Rivelare e nascondere*. Il progettista interpreta ed anticipa il cambiamento: può coinvolgere il lettore-fruitori in un meccanismo di continue scoperte e rivelazioni, modulando con abilità narrativa la struttura dello spazio progettato. Gli autori indagano le possibilità offerte da questo meccanismo a partire da tre concetti chiave: segreto, trasparenza, mascheramento / smascheramento (di informazioni, identità, significati).

4. *Raccogliere, condensare*. Il paesaggio condensa nelle sue forme i segni di mutamenti spazio-temporali. Nel paesaggio narrativo viene potenziato questo carattere ontologico di giardino e paesaggio come depositi di segni: frammenti, ricordi, memorie possono esservi raccolti come i personaggi di un racconto.

5. *Aprire*. L'idea di paesaggi narrativi aperti, dicono gli autori, cioè quella che considera i luoghi formati da una pluralità di voci e segnati da una molteplicità di storie, è particolarmente importante in una epoca quale quella attuale in cui si tende a plasmare spazi pubblici procedendo con l'assegnazione di temi predefiniti.

Una buona capacità di analisi e di osservazione critica porta alla definizione del problema progettuale. Saper formulare buone domande è il primo passo verso azioni per il riuso dei luoghi. Entra in gioco la capacità del progettista, mettendo in campo competenze di regia, è importante la *lettura* del contesto, il saper vedere – e non solo guardare – il sistema e trovare relazioni. Saper raccontare il contesto oggetto di analisi è la fase preliminare necessaria da cui far emergere le potenzialità progettuali.

Azioni con-temporanee

Il termine ha in sé l'incertezza dello sviluppo futuro, si associa ad effimerità e provvisorietà. Effimero riguarda un'esistenza momentanea, provvisorio indica un fenomeno breve che si protrae per un tempo più lungo. Il *temporaneo* è breve come l'effimero, e condivide qualità

⁴ G. Proni è dottore di ricerca e docente di Semiotica presso l'Università degli Studi di Bologna, R. Trocchianesi è architetto e designer, professore associato in Design presso il Politecnico di Milano, cfr. Lambertini, A. (a cura di) 2008, pag. 5.

del provvisorio. (Haydn, Temel 2006).

Temporaneo è un concetto che ha senso solo in relazione ad un periodo di tempo definito. Allargando i confini dell'arco temporale, il concetto di temporaneo - che si ricicla e si trasforma cambiando senso, uso e forme di spazi e luoghi - si perde. È un susseguirsi di tappe nell'arco della storia che fa parte della permanenza e allo stesso tempo del fascino del nostro abitare italiano.

La crisi del concetto di permanenza, che caratterizza la nostra epoca, si connette alla retorica della postmodernità, rimanda alle riflessioni sulla modernità liquida di Baumann, all'incertezza di Branzi, alla transitorietà, non solo dal punto di vista fisico, ma anche legislativo, delle pratiche sociali, delle economie.

Il numero di vuoti urbani, come evidenzia ad esempio il fenomeno dello *shrinkage* (contrazione) delle città occidentali, è destinato a crescere. Si tratta di contenitori dismessi, aree industriali, edifici monumentali, beni del nostro patrimonio storico artistico, interi borghi o villaggi, in cui l'abbandono si collega al calo degli abitanti e alla perdita di attrattività di luoghi spesso incapaci di adattarsi ai cambiamenti economici e sociali che impattano sulla qualità della vita dei residenti. Spazi che perdono il loro significato e allo stesso tempo caratterizzati dal vuoto normativo. Ciò che consente la loro rimessa in circolo sono le iniziative che partono dal basso, le economie locali, i cui casi-studio più eclatanti sono quelli delle città della Ruhr, da Essen a Gelsenkirchen fino a Duisburg, in Germania, o delle città americane di Detroit e Cleveland, supportati da altrettanto importanti ricerche come la ricerca europea Urban Catalyst⁵. Finanziata nel 5th Framework Programme (2001-2003) attraverso una serie di casi studio nelle aree di Amsterdam, Berlino, Helsinki, Napoli e Vienna, ha indagato le possibilità per offrire un modo nuovo di intendere gli usi temporanei. Cosa si può imparare dai processi spontanei? Che ruolo possono giocare in questo processo? Gli usi temporanei possono essere pianificati? Controllati?

Essi mostrano i risultati di strategie di partecipazione civica che puntano a coinvolgere i cittadini nei cambiamenti urbani e a riadattare gli spazi alle modificate esigenze sociali ambientali e economiche delle loro regioni.

Esempi ormai entrati nella storia e nella cultura delle nostre discipline del progetto, ma anche della politica e della economia. Pratiche orientate verso la realizzazione di progetti artistici, culturali, sociali, espositivi, esperienze di *pionierismo urbano* (AA.VV. 2007) che tentano di favorire forme di riappropriazione della città mediante azioni urbane in cui gli utenti giocano un ruolo progettuale attivo. Lo spazio instabile del temporaneo ribalta la tendenza tradizionale di concezione di città: non sono gli spazi e le strutture a plasmare gli eventi, ma sono gli eventi a dare forma a spazi e strutture urbane (Oswalt 2013). L'effetto di questi interventi è soprattutto sociale, comporta una maggiore partecipazione e la nascita di una rete territoriale capillare, sia formale che informale, tra i diversi progetti. I siti occupati dagli usi temporanei sono soggetti a un costante cambiamento, e ciò in ragione dell'influenza esercitata dai processi urbani e dai mutamenti che si verificano nella città. In questo senso lo spazio temporaneo non è solo un luogo di partecipazione, ma uno strumento per dare avvio a forme di autorganizzazione sociale (Rudolph 2007).

La diffusione di queste pratiche è in forte crescita anche in Italia: una molteplicità di piccole iniziative locali si diffondono e si propagano con la cultura del riuso, con azioni che spesso nascono come temporanee. Tuttavia, nell'impegno di dare spazio alla creatività del quotidiano e del temporaneo, si si può perdere di vista la responsabilità e il ruolo del progetto come propulsore di cambiamento. Gli usi temporanei evidenziano la capacità degli individui di

⁵ Cfr. Oswalt, 2013, e <http://www.urbandcatalyst.net/projekte.php?lang=en>

pensare al di fuori delle regole formali, assumere un ruolo progettuale attivo e usare questi spazi come campo di sperimentazione per favorire il manifestarsi di differenti spazialità. Da questo coinvolgimento può emergere un enorme potenziale non solo per questi siti, ma per la vita urbana in generale.

Nel libro *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of the City Spaces* le situazioni di Uso temporaneo sono considerate come strumenti di empowerment, rivelano le possibilità dello spazio (Haydn 2006) anche se spesso sono situazioni non legittimate.

Le azioni con-temporanee generano *spazi relazionali* che superano i confini delle categorie disciplinari del progetto (dell'urbano, dell'architettura, del design, del paesaggio) in cui più che la scala dimensionale conta il processo, contano gli obiettivi. (Branzi, 2014:272)

Si passa dal mettere al centro l'oggetto al mettere al centro i soggetti, ovvero chi agisce, fruisce, gestisce spazi, oggetti, luoghi o paesaggi e le relazioni che si instaurano. Spesso sono il risultato di una serie o di una successione di progetti. Ciò che li caratterizza non sono le categorie estetiche, compositive o narrative, bensì le relazioni che consentono, le caratteristiche performative, la possibilità di essere reimmessi nell'economia circolare del contesto.

Modi e strumenti

Sono diversi i modi e gli strumenti per contrastare l'abbandono: dall'installazione intesa come oggetto collocato in uno spazio, all'arte sociale che lavora e coinvolge gli abitanti per migliorare l'ambiente abitativo, alla performance che richiama residenti e /o visitatori focalizzando l'attenzione su un luogo. Se da una parte il fenomeno può essere considerato una forma estrema di arte, che prende nomi diversi ed è dominio di varie discipline, dall'altra è considerata una strategia di valorizzazione dalle politiche pubbliche. Negli ultimi anni le iniziative, le ricerche, le sperimentazioni su questi temi sono proliferate in modo esponenziale ovunque. Dalle città alle regioni, dai piccoli borghi, agli interventi di singoli privati, l'approccio per ri-accendere anche temporaneamente i luoghi spesso produce l'effetto positivo di attirare l'attenzione sul problema cruciale, ma allo stesso tempo rischia di causare attese che difficilmente troveranno risposte. Il rischio è alimentare l'illusione che tutti i problemi possano essere risolti attraverso un intervento di arte pubblica. Dunque se da una parte sono occasioni che propongono una via di uscita apparentemente semplice al problema dell'abbandono, della crisi dei luoghi, dall'altra sono ancora rari gli episodi che sono riusciti a invertire la rotta del loro destino. In questo senso c'è ancora molto da fare.

Strumenti economici, come il crowdfunding pongono il patrimonio culturale all'inizio della catena del valore e danno l'opportunità di contaminare "in modi completamente nuovi e spesso imprevedibili quelle che sono le modalità tradizionali di produzione del valore" (Sacco, 2006)

Strumenti politici sono stati spesso usati per realizzare opere d'arte⁶ per attirare l'attenzione dei media e suscitare un buon ritorno di immagine. Più recentemente, strumenti normativi come il principio di sussidiarietà⁷, stanno producendo i primi effetti positivi, riconoscendo e

⁶ Da oltre 65 anni in Italia è attiva la legge che prevede di destinare il 2% del costo delle opere pubbliche a opere d'arte. (L. 717 del 1949) ma negli ultimi tempi le amministrazioni hanno spesso omesso di darne attuazione per carenza di finanziamento o per mancanza di fiducia nel fatto che l'inserimento di opere d'arte nell'edificio sia utile per migliorarne la bellezza.

⁷ Nel 2001 è stato introdotto l'art. 118 nella Costituzione Italiana che sancisce il Principio di Sussidiarietà. "*Stato, Regioni, Province, Città Metropolitane e Comuni favoriscono l'autonoma iniziativa dei cittadini, singoli e associati, per lo svolgimento di attività di interesse generale, sulla base del principio della sussidiarietà*". Tale principio implica che le

individuando modalità per supportare le azioni di attivismo urbano. Il comune di Massarosa (LU) è il primo in Italia a prevedere in via sperimentale uno sgravio fiscale per tutti i cittadini che sono attivamente impegnati in azioni sul territorio. In applicazione dell'articolo 24 della Legge 164 del 2014, meglio conosciuta come Sblocca Italia, ha istituito l'albo della Cittadinanza attiva, in cui cittadini ed associazioni posso dare la propria disponibilità a svolgere servizi di volontariato per il comune e la comunità in cambio di uno sconto proporzionale all'impegno sulla tassa dei rifiuti (Tari) o sull'imposta per i servizi comunali (Tasi).

Una possibile articolazione degli interventi per il riuso e la riattivazione di luoghi distingue 5 differenti tipologie:

1. Oggetto

Singolo intervento, installazione, segnale, performance. Permette una relazione con l'intorno, suscita richiamo e interesse. Usato dalla politica pubblica.

2. Contenitore

Complessi e situazioni che si trasformano occasionalmente – o permanentemente - in contenitori attrattori e catalizzatori di spettatori e di interesse pubblico e privato.

3. Mediatore

Prodotti di comunicazione, reti, comunicati e/o comunicanti, interventi sinaptici fra artisti e abitanti, iniziative per interpretare, promuovere luoghi. Arte come veicolo per comunicare processi, renderli visibili e condivisi. Arte come facilitatore di processi, arte come veicolo comunicativo e azione politica.

4. Evento

Seminari, convegni, performance, spettacoli di ogni genere come azioni di produzione creativa, di comunicazione.

5. Dispositivo

L'arte non è necessariamente un oggetto ma l'esito di un processo che coinvolge più attori a ridosso di un problema espresso dalla città, dal territorio. L'arte circola e torna alla città in forme diverse: progetto urbano, archivio, progetto sociale, occasione di formazione, lavoro, economia circolare.

Oltre i confini disciplinari

Questo tipo di azioni vanno oltre il valore intrinseco delle cose e delle discipline. Molte iniziative artistiche, progetti, campagne, sono proposte indistintamente da artisti, architetti, cittadini, associazioni, studenti, ecc. Attivisti di ogni genere si trovano a lavorare e poi a fruire insieme riscoprendo il valore dell'azione condivisa, dell'azione sociale e politica (fig. 15 a-f). Risentendo l'eco delle azioni situazioniste, iniziative e progetti inseguono ideali, lavorano con un sogno, ma allo stesso tempo sono immersi nella concretezza della crisi del nostro tempo, con l'obiettivo di trasformare la vita quotidiana per costruire situazioni. Una situazione è “un momento della vita concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti.” (definition, Internationale Situationniste, n.1 giugno 1958). Opponendosi con tutte le sue forze alla città spettacolo che rappresenta «un supplemento al museo» «considera il centro urbano come il terreno di un gioco di partecipazione. Si contrappone alla fissazione delle città nel tempo e, al contrario, porta a preconizzare la trasformazione permanente, un movimento accelerato d'abbandono e di ricostruzione della città nel tempo e all'occorrenza anche nello spazio», (IS n. 3)

La concezione del design come disciplina del progetto di oggetti (come architettura su piccola

diverse istituzioni debbano creare le condizioni necessarie per permettere alla persona e alle aggregazioni sociali di agire liberamente nello svolgimento della loro attività.

scala) sta lasciando il passo ad un approccio del design come *azione politica e sociale*, usato dai creativi di ogni genere per scardinare il reale in cambio del possibile. Un salto epistemologico del progetto, non più centrato sul prodotto ma sul processo, i cui soggetti attivi sono le persone. Per alcuni un ritorno agli anni '60, in cui il progetto era inteso come rottura, rivoluzione dei temi della vita, della socialità.

Oggi – e le manifestazioni e gli eventi lo confermano - i designer fanno design per lo stesso motivo per cui gli artisti fanno arte: non per rendere belli gli oggetti, o per portare la bellezza nelle case della gente, come il disegno industriale degli anni '50. In una realtà priva di meta-narrazioni e ricca di performatività tecnologiche, il senso dei fatti culturali sta nella ricerca delle potenzialità, non nell'affermazione, ma nel divenire. Spingere oltre i confini dell'esistente per immaginare situazioni future. Il ruolo anticipatorio dell'arte e del design si trova in queste azioni a carattere collaborativo, sociale, politico e di rilancio del nostro patrimonio.

La ri-evoluzione del fare

I segnali di un cambio di rotta, evidenti in quei casi in cui al consumo passivo si contrappone il desiderio di partecipazione, la dimensione attiva, si ricollegano ai movimenti del Do It Yourself (DIY) degli anni '60. Il *fare* dell'autoproduzione, del ri-ciclo e dell'attivismo sta acquistando un valore che travalica quello del banale bricolage. Emerge l'esigenza di ridare al singolo individuo il controllo e la consapevolezza su ciò che fa e consuma, maggior coscienza e impegno attivo. Un approccio che richiama l'uomo-artigiano di Richard Sennett ma supera l'artigianalità del fare con le mani, tendendo verso l'impegno sociale, che nel *fare* cerca condivisione, scambio, consapevolezza, in un periodo, il nostro, in cui tutto sembra smaterializzato. La dimensione autoriale passa in secondo piano, in favore di piattaforme di collaborazione, strumenti che si avviano per auto-organizzazione, reti di produzione che coinvolgono gli utenti stessi nella definizione di prodotti, servizi, sistemi aperti. Una sorta di rivoluzione tecnologica ma anche culturale e sociale, le cui origini escono dai confini della comunità del progetto entrando nella cultura di massa, pronta ad abbracciare molti altri ambiti tematici, fra cui anche quello della cultura.

Sulla scia del ready-made duchampiano è il fruitore-osservatore che attribuisce il senso, l'intervento è malleabile: parte da ciò che già esiste, si ricicla, si riusa, si re-inventa, si rinnova agendo in modo sensibile sulle peculiarità dei luoghi, sulle leve strategiche a disposizione degli operatori, sulle possibili configurazioni alternative dei modelli di business effettivamente collegati alle prioritarie esigenze di utilizzazione. E' necessario però andare oltre. Lo spirito del tempo, quando è recepito da tutti, è ormai passato. Per questo serve guardare a quell'oltre, cui non si riesce ancora bene a dare una forma o un nome, ma che già fa avvertire la sua presenza, cercando un possibile equilibrio fra il *fare* e l'*essere*. Serve essere anticipatori di futuro, dando la direzione, e guidando verso una *estetica del ri-ciclo* che non sia confusa con il bricolage e il fai da te, guidata dalle competenze dei progettisti.

Allora forse anche nei luoghi della cultura piuttosto che di una storia che ci sommerge, abbiamo bisogno di una storia da costruire o ri-costruire pezzo per pezzo. Una estetica che si allontana dai canoni per andare verso il condiviso. Luoghi *dove fare, da fare* in prima persona. Il rigore e l'immaginazione devono poter convivere attraverso un adattamento virtuoso.



Fig. 1/2 “Laboratorio interdisciplinare sul tema del patrimonio dismesso e strategie di riuso” per sensibilizzare il pubblico al riutilizzo degli immobili abbandonati come potenziali luoghi per nuove economie legate alla cultura, all’arte e al sociale. A cura di Giacomo Zaganelli del gruppo [esibisco](#) | 2013| Stazione Radiotelegrafica di Coltano (PI); “Laboratorio interdisciplinare sul tema del patrimonio dismesso e strategie di riuso” per sensibilizzare il pubblico al riutilizzo degli immobili abbandonati come potenziali luoghi per nuove economie legate alla cultura, all’arte e al sociale. A cura di Giacomo Zaganelli del gruppo [esibisco](#) | Ex- cementificio Giuffanti.



Fig. 3. I luoghi del cuore, censimento dei luoghi italiani da non dimenticare

ELEMENTI BASE	RACCONTO TRADIZIONALE	SCENARIO NARRATIVO
* trama o narrazione (plot or narrative)	si sviluppa con un ritmo regolare, azioni ed eventi assumono un carattere coerente con la storia	{ si sviluppa attraverso il viaggio nel contesto che si svolge attraverso oggetti, ambienti, luoghi progettati ad hoc.
* prospettiva, visione (perspective)	si crea attraverso la voce e le tecniche letterarie	{ si crea con scorci visivi, ambienti di affollamento, progetti di artefatti e forme ad hoc.
* tema (theme)	si offre attraverso l'azione e il carattere, la natura degli esseri, il narratore	{ si offre attraverso le forme del progetto, in alcune situazioni rese esplicite, in altre con richiami metaforici, più sottili.
* carattere (character)	si esprime attraverso l'azione, nelle scene e negli eventi del racconto	{ si esprime con le forme degli oggetti e degli spazi, con la tecnologia, attraverso il ruolo di attori, uomini, e ospiti ideati.
* ambientazione (setting)	si crea attraverso un linguaggio evocativo e un susseguirsi di azioni che restituiscono il senso del luogo	{ si crea attraverso l'attenzione ai ogni dettaglio che entra in gioco nella spazio
* lettore (reader)	un racconto si legge singolarmente, mentre l'idea della storia viene condivisa in conversazioni, conferenze, testi critici, ecc.	{ l'interazione avviene in compagnia di altri, una comunità di persone interagisce con gli spazi progettati.

Fig.4 Dalla storia tradizionale alla storia progettata. Elaborazione: R. Fagnoni (cfr. Lukas, 2013, pag. 53)



Figg. 5/6 Firenze, Campagna di Fundraising Promossa da Unicoop Firenze; Olivier Grossetête - Château d'eau - 2010 - Cesac/Filatoio di Caraglio (Foto: Francesca Cirilli)



Figg. 7/8 Nuovi Committenti a Barca, un progetto a cura di a.titolo, Maurizio Cilli, Giulia Majolino e Alessandra Giannandrea. Un progetto di autocostruzione collettiva a Torino entra nelle collezioni del MoMA di New York; Antony Gormley | Critical Mass II 1995 | L'opera è stata creata per rispondere al recupero del vecchio deposito dei tram a Vienna, per attivare l'intero edificio e farne un punto di riflessione su un momento buio della storia.



Fig. 9 Fosca | Note in viaggio_Monteriggioni 17.05.2014
Performance site specific. per raccontare un luogo, raccontare il viaggio attraverso gli occhi del camminatore, osservatore del mondo che lo circonda. Attori leggono lettere. La lettera come documento di uno spostamento fisico ed emotivo, di un essere altrove, di uno sguardo rivolto a un cambiamento. Attraverso le parole occupare gli spazi naturali e creare nuovi luoghi e paesaggi.
<http://www.fosca.eu/wp/>



Figg. 10/11 **Temporiuso.org** | **Milano**. P7 CORTILE P8 è un evento per conoscere il progetto di riuso temporaneo di P7 Palazzina Liberty Ospitalità e Scambio, del cortile e le trasformazioni della Pensilina P8 in Viale Molise 62. Un pomeriggio dedicato alla scoperta degli strumenti per la rinascita di uno spazio in abbandono, allo scambio, al riuso, al riciclo e alla reinvenzione di oggetti e complementi di arredo con il coinvolgimento di artigiani, designer, urbanisti, artisti, studenti ed abitanti della Zona 4. L'11 Aprile 2015 si apriranno i cancelli del cortile della palazzina P7, saranno allestite aree gioco, scambio, relax. (www.temporiuso.it); **Campo de Cebada, Madrid**. Iniziativa di appropriazione creativa da parte di un gruppo di cittadini di un cantiere abbandonato nel centro della città, vincitrice nel 2013 della Biennale di Architettura spagnola (<http://elcampodecebada.org/>)



Fig. 12 **Re-Cycle Italy** | **Genova** | **Superelevata 21.09.2014**

Evento a cura della rete Re-Cycle Italy, con il Comune di Genova, Autorità Portuale, Ordine degli Architetti e numerose associazioni di cittadini, gruppi di attivisti, associazioni per sensibilizzare e promuovere iniziative di riuso temporaneo. (www.recycleitaly.it)



Fig.13 We-Traders. Cedo crisi, offro città è una coproduzione dei Goethe-Institut di Bruxelles, Lisbona, Madrid, Tolosa e Torino.

E' una piattaforma di scambio di competenze e produttività dedicate ai We-Traders già attivi e a coloro che lo vogliono diventare. Architetti, designer, artisti, agricoltori, fashion e web designer, scrittori, professionisti, attivisti o semplici cittadini che, in una logica di cittadinanza attiva, vogliono prendersi cura dello spazio nel quale vivono, lavorano, studiano o passano il tempo libero.

In una situazione di crisi urbana i We-Traders danno vita a una ampia gamma d'iniziative di tipo economico, culturale e sociale. Quello che li accomuna è l'idea di rendere fluido il rapporto tra acquirente e venditore, i consumatori diventano co-produttori.



Fig. 14a Firenze, St'O Aperta | 25-27.09.2014



Fig. 14 b Firenze, St'O Aperta | 25-27.09.2014 Il progetto La città dentro San Lorenzo – St'O aperta, ideato per l'Estate Fiorentina 2014 e realizzato da associazioni locali, scuole, con il patrocinio del Comune e della Provincia di Firenze, propone tre giorni di installazioni, esposizioni, reading, musica e performances dentro il quartiere di San Lorenzo attraverso un viaggio verso Sant'Orsola quale luogo monumentale emblematico da recuperare e restituire alla città. L'ex convento di Sant'Orsola, poi divenuto fabbrica per la lavorazione del tabacco, centro sfrattati, sede della Guardia di Finanza ed infinito cantiere, dopo anni di silenzio viene riaperto per 3 giorni per interrogare la città sul futuro dei suoi spazi abbandonati.



Fig. 15 a Favara (AG)



Fig 15 b Favara (AG) è una piccola città segnata da problemi di abbandono, abusivismo, urbanizzazione selvaggia, rifiuti ovunque. F.U.N. Favara Urban Network è la rete che oggi riunisce varie associazioni: DinamicaMente, Beddra Favara, Farm Cultural Park, Nicodemo, Comitato Beni Comuni, la Tenda di Abramo ecc. con il patrocinio del Comune di Favara. Si propone di far rinascere la città attraverso l'arte contemporanea e la collaborazione sociale. Progetto promosso dal notaio Andrea Bartoli che dal 2010 sta attuando una vera e propria rivoluzione riuscendo a coinvolgere centinaia di persone. A dirigere i lavori l'architetto L.Giglia e F. Saieva.

Bibliografia

- AA.VV. (2007), *Urban Pioneers*, Jovis, Berlin.
- AA.VV. (2013) *Detroit Future City 2012 Detroit Strategic Framework Plan*- Inland Press 2001 Detroit, MI
- Bertirotti A., Locatelli, U., (2013) *Areale: una cartografia in divenire. Verso un'ecologia del pensiero e dello sguardo*, in Im@go, Rivista di studi sociali sull'Immaginario, Mimesis ed., Anno II n. 1, pag. 53-86
- Branzi A., (1996) *Il Design dopo Dio (e la poetica dei gommini)* in Domus 787, pag. 58
- Branzi, (2014), *Una generazione esagerata*, Baldini e Castoldi, Milano

Calvino, (1972) *Le città invisibili*, Einaudi, Torino

Campagnoli, G. (2014) *Riusiamo l'Italia. Da spazi vuoti a Stat-Up Culturali e sociali*, Il Sole 24 Ore, Milano

Fabbri P., (2008) *Storia e scorie*, in Fraziano G. (a cura di), *Abitat e bellezza*, LINT, Trieste

Fagnoni, R., (2009) *Design and new behaviours - Project responsibility, social and cultural connectivity. [Three case histories]*. Strategic Design Research Journal, vol. 2, pag. 45 -55.

Fagnoni, R., (2006) *La valorizzazione dei beni culturali, pratiche operative e campi di azione del design. Brand, servizi aggiuntivi, merchandising, funzioni educazionali*, in SDI Design Review, n. 03, 2003 Poli.design.

Fagnoni, R., (2013) *[In]Azione. The Design way*, in Monograph.it, International Monomagazine Collection Design, Urbanism, Landscape. N. 5/2013, ISSN 2279-6886, p. 227-229

Fagnoni, R., Pericu, S., (2014) *Re-activate the city, sharing spaces for research on design and humanities* In: De Moraes, Dijon; Dias, R. A.; Sales, R. B.C.(Eds.). *Diversity: design/humanities. Proceedings of Fourth International Forum of Design as a Process*. Barbaena: EdUEMG, 2014. pp. 538-546.

Fontana, A. (2009) *Manuale di Storytelling. Raccontare con efficacia prodotti, processi e identità d'impresa*, ETAS, Milano.

Fuad Luke, A., (2009) *Design Activism, Beautiful Strangeness for a sustainable world*, Earthscan, London.

Haydn F., Temel ,R. (a cura di) (2006) *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of the City Spaces*, Birkhauser, Basel.

IS n. 3, *L'urbanismo unitario alla fine degli anni '50*, p. 13. (<http://www.ecn.org/nautilus/PDF/%20intsit4%20.pdf> / marzo 2015) Internazionale Situazionista, 1958-69, *Nautilus*, Torino 1994 (traduzione italiana dei numeri della rivista)

Inti, G., Cantaluppi, G., Persichino, (2014) M. *Temporioso. Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono in Italia*, Altra Economia Ed. Milano

Lucas, Scott A., (2013), *The Immersive worlds handbook*, Focal Press, Taylor & Francis Book, London, New York

Oswalt, P. Overmeyer K., Misselwitz, P. (2013) *Urban Catalyst, the power of temporary use*, Dom Publishers

Lambertini, A. (a cura di) (2008), *Iter progettuali ed estensioni di campo. Una conversazione tra Giampaolo Proni e Raffaella Trocchianesi*, in Ri-Vista, Ricerche per la progettazione del paesaggio, Dottorato di Ricerca in Progettazione Paesistica, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze gennaio-giugno 2008 Firenze University Press I (<http://www.unifi.it/ri-vista>)

Manzini, E. (2014) *Design and Policies for Collaborative Services*, in Design for Policy, (ed. Bason, C.) Gower Publishing, pag. 103-111

Pine, II B. J., Gilmore, J. H. (1999) *The experience economy. Work is theatre & Every Business a Stage*. Harvard Business School Press, Boston, trad. it (2000) *Oltre il servizio. L'economia delle esperienze*, Etas Libri.

Poggio M. (2004), *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Carocci, Roma

Ricoeur P., (1983), *Tempo e racconto*, vol. I, Ed. Jaca Book, Milano

Rudolph I.U. (2007), *Vacant space and new form of labour: the niche, the melting pot or the incubator*, in AA.VV., *Urban Pioneers*, Jovis, Berlin, pp. 150-156.

Sacco. P. (2006) *Il fundraising per la cultura*, Meltemi, Roma

Salmon C. (2008), *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma

Trocchianesi (2008) *Strutture narrative e metalinguaggi Design-Oriented per la fruizione del patrimonio culturale*, in Tafter Journal, Esperienze e Strumenti per la cultura del territorio, Monti & Taft, Roma, 22.12.2008

Turri, E., (2001), *Il paesaggio come teatro - Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.

Weik, K. E. (1997) *Senso e significato nell'organizzazioni. Alla ricerca delle ambiguità e delle contraddizioni nei processi organizzativi*, Raffaello Cortina Ed. Milano

Parco artistico Orme su La Court: l'arte tra i filari delle vigne come progetto di valorizzazione del paesaggio culturale

Laura Botto¹, Aldo Buzio²

¹ Associazione Orme su La Court, ² Centro Studi Silvia Santagata, CSS-EBLA

Introduzione

L. Botto, A. Buzio

Presentare un approfondimento sul progetto e la valorizzazione culturale all'interno di un momento di studio sulla rappresentazione del paesaggio dal punto di vista architettonico non vuol essere una nota stonata ma la proposizione di uno spunto di riflessione tra due discipline complementari.

Progetto architettonico e progetto di valorizzazione, se così si vuole chiamare quella pratica di attività culturali volte alla creazione di nuovi valori culturali e creativi, sicuramente parlano lingue simili e spesso si trovano a concorrere assieme nella sfida di conservare e gestire l'immenso patrimonio culturale di cui è dotato il paese. Ormai è appurata l'inutilità del progetto di restauro che non comprenda una successiva fase di valorizzazione e creazione, così come è palese l'assurdità, e spesso illegalità, del progetto di valorizzazione svolto all'interno di un contenitore non adeguatamente conservato.

In tal senso il contributo vuol avvicinare due specifiche fasi, quelle dello studio e rappresentazione del contesto, come centrali per la creazione di progetti, architettonici o di valorizzazione, che siano efficaci ed efficienti, permettano quindi il raggiungimento dei risultati preposti nel miglior modo possibile partendo da un'attenta analisi della realtà di riferimento.

Il presente contributo vuol proporre un caso studio di alto prestigio culturale, come il parco artistico Le Orme su la Court, portandolo come esempio di una buona pratica di gestione del paesaggio culturale e progettualità scaturita dall'intuizione di un imprenditore locale.

L'area del parco si trova nel cuore del territorio entrato a far parte della Lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità UNESCO nel 2014 proprio come paesaggio culturale. Tale paesaggio viene definito come esemplare di un'interazione positiva tra l'uomo e la natura che ha prodotto un paesaggio di Eccezionale Valore per le generazioni future e come tale va conservato, gestito e valorizzato.

All'interno di questo quadro di riferimento, gli imprenditori del mondo del vino vengono quindi chiamati ad una duplice sfida di sostenibilità. Se da un lato sono, per loro natura imprenditoriale, chiamati ad incrementare produttività e valori aziendali, dall'altro diventano i primi attori della conservazione e valorizzazione del territorio e paesaggio che li circonda.

Conservare un paesaggio nella sua integrità e autenticità culturale significa definire una strategia di gestione che permetta al tessuto economico di continuare le attività di cura e manutenzione fisica del territorio e ciò vuol essere solo permesso attraverso un buon successo economico delle coltivazioni presenti, se ciò non fosse gli operatori si vedrebbero costretti a cambiare approcci o coltivazioni, andando così a ledere indelebilmente il paesaggio stesso e le sue componenti di Valore Eccezionale. Tale successo imprenditoriale, come nel caso di Michele Chiarlo, si basa anche su operazioni di marketing e comunicazione che permettano di penetrare in nuovi mercati e contesti di riferimento ma nel fare ciò raggiungono un ulteriore

obiettivo di valorizzazione e creazione di nuovi contenuti culturali, diventando volano di produzione per artisti e creativi.

Il project cycle come studio della realtà socio-economica del territorio

A.Buzio

Leggendo il Codice sui Beni Culturali, si intendono le attività di valorizzazione come volte alla fruizione del bene da parte dei cittadini, seguendo un'interpretazione abbastanza stretta si tratterebbe di "tener aperto" e fruibile il museo o complesso considerato dalla legge.

Nel contesto del presente contributo le attività di valorizzazione culturale sono intese come quelle volte a evidenziare e mettere in luce le caratteristiche del bene stesso nell'ottica di facilitarne e massimizzarne la comprensione da parte del pubblico. In tal senso le attività di valorizzazione sono spesso incentrate sulla creazione di nuovi contenuti o narrazioni per il bene e devono essere direttamente rivolte al pubblico di fruitori o, come nel caso del paesaggio, dei cittadini che vivono, possiedono e lavorano il bene culturale stesso.

L'approccio contemporaneo alla valorizzazione dei beni culturali passa sicuramente attraverso la creazione di progetti, consistenti nell'organizzazione di specifiche risorse per il perseguimento di obiettivi specifici in un determinato periodo di tempo.

Ma cos'è realmente un progetto culturale di valorizzazione?

La definizione e gestione di un progetto si basa su una specifica metodologia adottata a livello internazionale e creatasi nel campo della cooperazione allo sviluppo per la realizzazione di interventi mirati in paesi terzi.

La figura sottostante rappresenta il ciclo del progetto usato all'interno delle agenzie UN o della Comunità Europea.

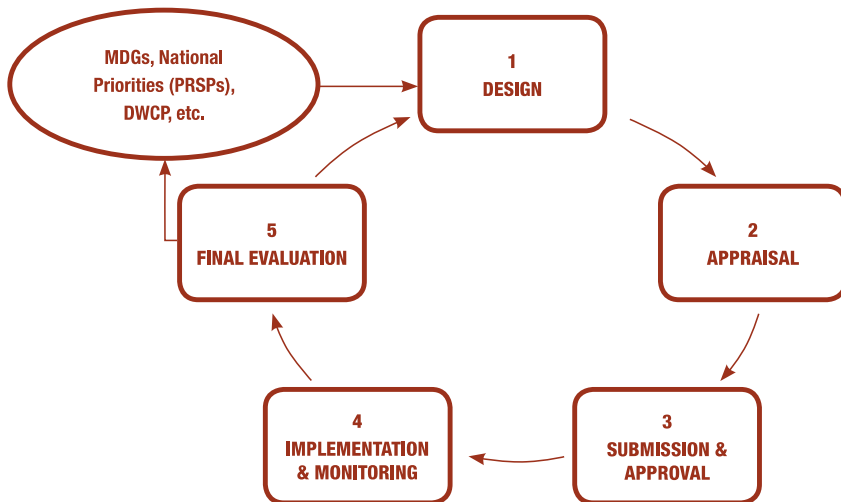


Fig.1 Le fasi del Project Cycle Management

Come si nota la fase di realizzazione rappresenta solo uno di 5 differenti step che partono dal disegno del progetto per ritornarvi in una logica di continuo monitoraggio e miglioramento delle attività svolte.

Proseguendo nell'analisi teorica delle fasi di preparazione del progetto si vede che per il disegno del progetto, e per una valutazione positiva, è necessario che quanto definito sia aderente il più possibile alla realtà di riferimento, tale procedura, intesa come vero e proprio lavoro di gruppo, passa attraverso un'analisi degli stakeholders, una SWOT e definizione del problema/obiettivi.

L'analisi degli stakeholders e l'analisi SWOT rappresentano quindi l'equivalente in termini di progetto di valorizzazione della rappresentazione dal vero e del rilievo in termini architettonici.

Così come da un lato si vuole creare una rappresentazione della realtà fisica percepita, dall'altro si vuole riassumere il quadro degli attori e dei loro interessi, descrivendo il contesto di riferimento dal punto di vista economico, sociale, ambientale, culturale sia nei punti di pregio che di debolezza. Lo schema sottostante riporta le categorie di analisi degli stakeholders secondo la classificazione della progettazione europea:

Tabella 1 Modello classificazione stakeholders

Stakeholders:
- Caratteristiche / competenze - Interessi /Attese - Coinvolgimento nella pianificazione

L'efficacia di un progetto di valorizzazione parte quindi dalla creazione di solide basi analitiche e rappresentative della realtà di riferimento, esattamente come per il progetto architettonico.

Il processo di definizione del progetto prosegue quasi autonomamente attraverso un'analisi delle logiche di causa/effetto per i fenomeni su cui si vuole intervenire, sempre nella consapevolezza che il progetto che raggiunge i propri risultati si basa su una corretta interpretazione della realtà in cui si inserisce.

Nel paragrafo sottostante si descrive il caso del Parco artistico Orme di Calamandrana come esempio di progettazione culturale che ha saputo interpretare in modo eccellente e innovativo le caratteristiche del territorio in cui era sito, trasformando il paesaggio in modo sostenibile e creando nuovi significati e valori per lo stesso.

Il caso del Parco artisitco Orme su la Court

L. Botto Chiarlo



Fig.2 La Court, veduta panoramica della Tenuta di Castelnuovo Calcea

Quando Michele Chiarlo, già titolare dell'omonima azienda con sede a Calamandrana (AT), riesce ad acquistare la collina de La Court, nel cuore della Barbera D'Asti, è il 1995. L'enologia piemontese è già una realtà affermata per quanto riguarda i suoi nomi più famosi, ma altri vitigni, pur alla base della storia della viticoltura locale, fanno ancora fatica a uscire dai confini del territorio. Tra questi c'è la Barbera D'Asti, vino dalle grandi potenzialità non ancora sfruttate. Acquistato il terreno, a Chiarlo basta un giro tra i filari per avere un'intuizione decisiva: quel vigneto, magnificamente aperto sul territorio circostante, sarebbe diventato il principale ambasciatore della "nuova Barbera".

Tanto la decisione appare semplice, quanto, in realtà, ha una portata quasi rivoluzionaria: per promuovere un vino e farlo conoscere al mondo in tutte le sue qualità, non si punta unicamente su lavoro in vigna e cantina e sulla qualità di ciò che viene messo in bottiglia, ma si coinvolge fin da subito il territorio, consapevoli che è questo la base sulla quale tutto il processo si radica e che proprio il territorio può essere il principale veicolo di promozione del vino stesso.

Convinto sostenitore di una filosofia del lavoro che ha nella sinergia delle diverse attività radicate sul territorio uno dei suoi cardini, Michele Chiarlo decide di aprire la vigna all'arte, puntando a far diventare la collina de La Court un vero e proprio museo a cielo aperto. A dargli manforte sono, primi tra tutti, Giancarlo Ferraris, artista piemontese che della Michele Chiarlo disegna le etichette delle bottiglie, e il maestro Lele Luzzati. Questi si innamora del progetto del Parco, ne condivide le linee guida e, soprattutto, realizza e supervisiona le principali opere che in esso trovano spazio.

Il progetto è davvero innovativo perché, per come viene concepito, se da un lato coinvolge il lavoro di artisti prestigiosi, portandoli in un luogo solitamente estraneo al mondo dell'arte, dall'altro eleva allo stesso livello il ruolo del territorio: la collina, con i suoi pendii, i filari, le travi che sostengono le viti... non sono una scenografia di sfondo, ma sono chiamati diventare essi stessi per primi parte integrante della creazione artistica.

Non a caso, il tema del Parco viene individuato da Luzzati nei quattro elementi della natura. Così, lungo il sentiero che risale la collina, vengono dislocati i quattro siti principali di Terra, Aria, Acqua e Fuoco.



Figg. 1/2/3/4 Ubu, il grandioso totem realizzato da Lele Luzzati, oggi sull'Aia della Cascina La Court; Il "Sito dell'Acqua" piastrelle in vetro fuso di Fabio Cavanha e ceramica raku di Dedo Roggero - Fossati ; Il "Sito del Fuoco" Le fiamme sono opera del maestro Fabio Cavanne, il sole è di Emanuele Luzzati ; Il "Sito dell'Aria", Lele Luzzati

Inoltre, riprendendo un'antica tradizione, che voleva si incidessero sui pali a sostegno dei filari delle figure che proteggessero la vigna dalle malattie, alcuni artisti reinterpretano queste figure realizzando delle teste segnapalo utilizzando materiale di recupero o materie prime naturali. Inoltre, la vecchia torretta di mattoni diventa un Osservatorio da cui ammirare a 360° il territorio circostante, e l'antica costruzione a metà della collina viene resa una "casa" dedicata alla memoria dei Piemontesi che hanno lasciato un segno nella storia.



Le “teste segnapalo”, terribili numi tutelari posti come guerrieri medievali a difesa dell'uva, prezioso, antico tesoro

Ma l'aspetto principale dell'iniziativa che piano piano prende forma è che ogni intervento, artistico, architettonico e paesaggistico, è da leggere, come si diceva, nel contesto naturale del Parco: non si possono estrarli da esso, pena una mutilazione che impedirebbe di cogliere, nei singoli attori in gioco, la pienezza del senso.

Questa unità inscindibile di arte e natura ha anche un'altra conseguenza immediatamente visibile a chiunque: ogni volta che si visita il Parco, esso appare diverso. Appare trasformato, in continuo divenire, capace di sorprendere anche chi ha la fortuna di venirci regolarmente per compiere il proprio lavoro di vignaiolo. In questo senso, i colori giocano un ruolo decisivo: nella pienezza dell'estate, le opere d'arte si stagliano in uno scenario che ha nel verde brillante della vegetazione rigogliosa la sua dominante. Con il passare dei giorni, questo verde si punteggia del nero scuro e brillante dei grappoli della Barbera, a ricordare che non ci si trova semplicemente in un museo, ma in un luogo vivo, i cui frutti danno materialmente vita a un prodotto destinato a portare il nome del Parco in tutto il mondo.

In autunno le vigne si vestono di tinte cangianti, cambiando lo scenario da un giorno con l'altro. A seguire, l'inverno regala al Parco una veste spoglia, dimessa, ma non meno suggestiva. E quando il cielo decide di ricoprire il tutto con un manto di neve, ecco che la magia diventa piena, mettendo in mostra quanto l'operosità dell'uomo possa arrivare fino a un certo punto e sia solo la natura a poter regalare questa ulteriore, inaspettata, versione del Parco. L'eterno ciclo delle stagioni, quindi, ricomincia allo sbocciare della primavera, con altri colori a promettere suggestioni sempre nuove.

Come i colori sono un elemento decisivo per quel che riguarda il versante naturale, anche per le opere d'arte l'attenzione a questo aspetto è stato ed è fondamentale. Lo si può notare, in modo particolare, nell'ultima opera realizzata in occasione dei dieci anni de La Court: la "Porta sul vigneto" di Ugo Nespolo.

Anche lui piemontese, è l'ultimo, in ordine di tempo, dei grandi artisti che sono rimasti affascinati dal progetto del Parco Artistico e hanno accettato con entusiasmo di porvi una loro opera.

Nespolo, fedele allo stile della sua "arte-pop", ha fortemente giocato sui colori, realizzando una installazione che ha nel marrone dei pali intrecciati il suo elemento di base, sul quale si stagliano le figure stilizzate, dai colori accesi, degli elementi più tipici del vigneto e del vino: dal verde di alberi, foglie e colline, al blu di grappoli e bicchieri, al giallo del sole e così via.

Il risultato è un colpo d'occhio che riassume, in sé, tutta la filosofia sulla quale il Parco è stato costruito, sintesi dei colori di tutte le stagioni, esempio tangibile di opera d'arte che ha la sua pienezza di senso solo vista nel contesto della collina sulla quale si appoggia; aprendo, se attraversata in un senso, lo scrigno magico del Parco e, nell'altro, affacciandosi su quel territorio che del Parco è più di una semplice cornice.



La "Porta sul Vigneto", opera di Ugo Nespolo per il decennale del Parco Orme su La Court

Conclusioni

L. Botto, A. Buzio

Il parco nasce quindi esattamente con l'intenzione di contribuire alla valorizzazione di un vitigno tradizionale espressione di una cultura locale autentica e autoctona. Le fasi di definizione e disegno del progetto si ritrovano tutte nella capacità di partire da un'attenta analisi del contesto fisico e intangibile per creare un progetto fortemente innovativo e lontano dalle pratiche tradizionali. Tutti gli attori coinvolti partono proprio da una profonda conoscenza, e innamoramento, della realtà paesaggistica per concepire una serie di attività che, sinergicamente con le caratteristiche vitivinicole del luogo, lo trasformino in un'installazione artistica.

Bibliografia

- Conti S. (ed.; 2011), *Alla scoperta di un patrimonio Langhe-Roero e Monferrato*, Allemandi, Torino.
- Donato F. Badia F. (2008), *La valorizzazione dei siti culturali e del paesaggio, una prospettiva economico-aziendale*, Leo S. Olschki, Firenze.
- European Commission EuropeAid Co-operation Office (2001), *Manual Project Cycle Management*, European Commission.
- Greffè X. (2003a), *La gestione del patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano.
- Santagata W. (2014), *Promuovere sviluppo e qualità sociale*, Il Mulino, Bologna.

Quando la rappresentazione è design per il paesaggio?

Enrica Bistagnino

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

La nostra osservazione è sul paesaggio italiano.

Un paesaggio che appare sempre più fluido, instabile; un paesaggio articolato in una molteplicità di paesaggi che prendono forma in relazione al loro essere percepiti e agiti, quindi modificati.

I modi di osservarlo sono molteplici e conducono a diverse elaborazioni: dalle riflessioni di carattere teorico sul concetto di paesaggio, alle rappresentazioni contemporanee di spazi complessi (multiscalarari e plurisensoriali), dalle suggestioni letterarie, al cinema fino al web. Idee che approfondiscono, sperimentano ed ampliano il concetto di paesaggio oltre la propria dimensione fisica verso i territori del progetto contemporaneo, verso le forme rappresentative della complessità, verso la comunicazione, l'informazione, ecc.

In questa molteplicità di sguardi, il disegno è realtà "altra" rispetto a quella rappresentata, in quanto esito di processi di discretizzazione che esprimono un punto di vista, un'idea, un progetto.

Ricordare questa differenza, intrinseca ad ogni atto rappresentativo, è fondamentale, sia a livello teorico, sia nella sfera tecnico-operativa.

Questa riflessione è utile anche per evitare quella conoscenza falsata, spesso vincolata a immagini stereotipate, generata dalla tendenza assai frequente a confondere l'ambito del reale con quello della rappresentazione. In altre parole, è necessario evitare facili semplificazioni concettuali e visive che possono deformare la corretta percezione del cosiddetto "reale" e le conseguenti possibili azioni di ridefinizione.

Da questo quadro risulta più che mai attuale, e soprattutto "vera", l'idea tratta da alcune riflessioni di Predrag Matvejević sulle culture del Mediterraneo, che il paesaggio e la sua rappresentazione non siano la stessa cosa.

Nello specifico, riferendo il ragionamento al paesaggio italiano contemporaneo, spesso leggiamo mancate corrispondenze: talvolta la rappresentazione è "armonica, alta, positiva" di fronte a un paesaggio "disarticolato, contaminato, triste", o viceversa, è "oscura e negativa" di fronte a un paesaggio "colorato, solare e piacevole". Da ciò consegue, ovviamente, un'alterazione del processo conoscitivo, di tutela, di comunicazione e di progetto.

Per evitare equivoci, soprattutto a livello didattico, è importante evidenziare, come in più occasioni abbiamo fatto, che segnalare la mancanza di corrispondenza fra disegno e realtà non implica affatto la volontà di perseguire o teorizzare forme e modi per un 'disegno uguale'.

Si vuole solo richiamare l'attenzione sulla necessità di approcciare il paesaggio e la sua rappresentazione nella consapevolezza della loro diversità, messa in atto proprio dal processo rappresentativo.

Ma quando la rappresentazione è design per il paesaggio?

Per cercare di rispondere a questa provocatoria domanda e per esplicitare quanto precedentemente affermato, proviamo ora a leggere le idee contenute in alcune significative rappresentazioni del paesaggio elaborate in differenti ambiti disciplinari.

Si vuole continuare ad indagare e attualizzare quella complessa relazione fra realtà (nella sua consistenza naturale, antropizzata, antropologica, ecc.) e immaginazione (nelle sue varie declinazioni), evidenziando quei modelli di rappresentazione del paesaggio (in architettura, nel design, nell'arte) portatori, alle volte anche inconsci, di caratteri meta-progettuali.

L'obiettivo è mostrare, quindi, come, proprio la visione autoriale, ovvero il libero e originale sguardo "sul mondo", proprio nell'apparente distacco rispetto al dato concreto e oggettivo, sia azione di progetto; un progetto da leggere in filigrana, a volte solo da immaginare, ecc.

In queste rappresentazioni sarà possibile rintracciare dati oggettivi e segni simbolici, quello che il paesaggio è, e quello che il paesaggio significa.

Questo studio si pone in continuità con una ricerca, coordinata da chi scrive, sul più ampio tema "Disegno-Design Mediterraneo. Nuovi modelli per conoscere, tutelare, valorizzare e comunicare i paesaggi italiani"¹, divenendo una ulteriore momento di attualizzazione e rielaborazioni critica orientata, in particolare, alla lettura delle valenze progettuali comprese in ogni atto rappresentativo di natura autoriale.

Iniziamo questo percorso proponendo alcune immagine di paesaggi, tratte dal lavoro di artisti, in cui possiamo ricordare alcuni tratti identitari della nostra cultura rappresentativa.

Lasciando vivo nella nostra memoria quel visivo endemico dei paesaggi rappresentati dai grandi autori della storia italiana, si è scelto di proporre altre immagini, di minor consumo massmediatico e pubblicistico, che, nei colori, nelle forme, nei segni, testimoniano un diffuso "vedere, sentire e pensare" il paesaggio italiano del Novecento².

Esempi anche di riferimento linguistico, concettuale e simbolico, per le attuali ma anche per le future rappresentazioni di paesaggio, verso la definizione di una rinnovata identità.

Alcune di queste raccontano il paesaggio – quello naturale così come quello antropizzato – svelando, nella chiarezza formale, nelle cromie desaturate, nella particolare luminosità, quell'atmosfera metafisica che diventa subito il tema da ricercare nella lettura di molti altri spazi italiani e, allo stesso tempo, la cifra stilistica per raccontarli. (cfr. Tav. 01).

Pensiamo, ad esempio, alle rappresentazioni di Roberto Aloï, nelle quali, attraverso forme pure valorizzate da armonie cromatiche, prendono forma paesaggi che slittano verso l'astrazione e schiudono spazi mentali e immaginifici.

Oppure pensiamo al "neorealismo" di certi paesaggi urbani nei quali gli elementi della composizione disegnano una scena e, in essa, un'identità, un'ideologia. Sono rappresentazioni di paesaggi in cui ognuno riconosce un'identità: familiare, sociale, produttiva, storica, ecc.

Su un altro registro espressivo, sono poi particolarmente interessanti, i "ritratti" dei paesaggi regionali dipinti da Giuseppe Zigaina. Nelle pieghe di una figuratività "bassa", i cui contenuti sono spesso orientata a rappresentare scenari agricoli, risulta esplicita l'idea di un paesaggio in fieri, ibridazione fra evento biologico e opera trasformativa dell'uomo che, in continuità con i cicli naturali, disegna il territorio aggiungendo vita alla vita.

Passiamo ora ad un altro sguardo d'artista, ma più rivolto alla narrazione meta-progettuale: Pedro Cano.

¹ Per approfondire cfr. E. Bistagnino (a cura di), *Sguardi mediterranei. 10 rappresentazioni di paesaggi italiani*, FrancoAngeli, Milano 2011. ISBN: 9788856845600

² Per approfondire cfr. BISTAGNINO E., *Disegno-Design Mediterraneo. Modelli per conoscere, tutelare, valorizzare e comunicare i paesaggi italiani*, in Giovannini M., Prampolini F. (a cura di), *Spazi e culture del mediterraneo 3*, Edizioni Centro Stampa di Ateneo (CSd'A), Reggio Calabria, 2011, pp. 11-19. ISBN: 9788889367605. Il volume raccoglie gli esiti del Prin 2007-2009.



*Figg. 1-3 Da sinistra verso destra: Anonimo, *Pesaggio urbano*, senza data (collezione privata); Roberto Aloï, *San Benedetto del Tronto*, 1948, olio su tavola (collezione privata); Giuseppe Zigaina, *Vigneti a Sondrio*, 1961, olio su tela (collezione privata).*

Fra la sua ricchissima produzione pittorica, sembra interessante segnalare, per gli argomenti qui trattati, gli acquarelli di Pompei dove, attraverso un sapiente uso della luce, Pedro Cano dà profondità allo spazio, disegna geometrie e “crea” colori, che proiettano l’osservatore dentro a un paesaggio-spazio assoluto, metafisico. Provate a leggere queste immagini un progetto di “restauro”. Il risultato è sorprendente.



Fig. 4 Pedro Cano, *Pompei*, 2011. Acquarelli su carta, cm 35 x 50.

Arriviamo ora alle rappresentazioni di paesaggi elaborate da alcuni progettisti.

Le immagini di Giancarlo Iliprandi, nell'efficace unione tra descrizioni testuali e visive, si collocano in equilibrio fra arte e design. In esse gustiamo le poetiche pennellate e la sapiente costruzione spaziale di Iliprandi pittore e scenografo, ma apprezziamo anche, soprattutto nell'intreccio dei valori iconici e simbolici della scrittura, la suggestione di un pensiero "segnico", quello di Iliprandi grafico.



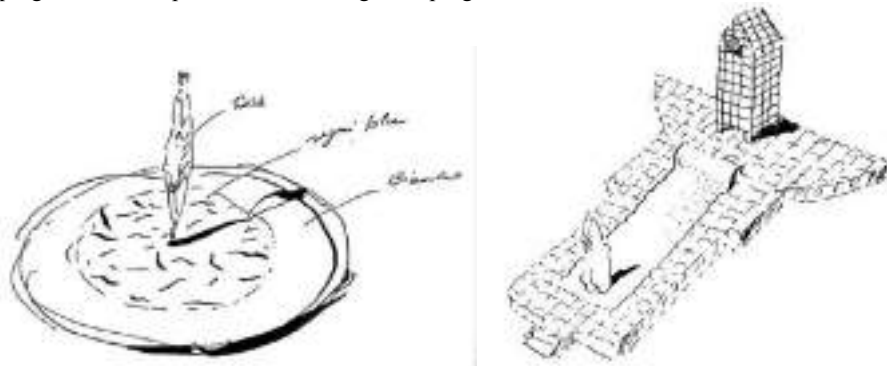
Fig. 5 Giancarlo Iliprandi, *In laguna*, 2009. Acquerello su carta Fabriano disegno gr. 200, cm 24 x 33.

Così le sue rappresentazioni testuali e visive descrivono luci, tracciano forme, evocano atmosfere. Sono "istantanee" che fissano spazi e suggeriscono nuove visioni di paesaggi, anche inaspettate.

Parlano ai sensi i luoghi rappresentati da Giancarlo Iliprandi, come, ad esempio Venezia che, come osserva «ti accoglie subito come una bella signora. Un poco decaduta ma, ancora, generosa di sorrisi e ammiccamenti. Persino di abbracci più intensi, dai quali traspare una sensualità morbida. Come lo sciabordio di certi canali. (...) è deliziosa, la sera, su certi traghetti semivuoti che ti riportano in città dalle isole.

Quando ti fanno quasi intuire da lontano chiese e palazzi che ti corrono incontro nelle brume. Via via rivelando contorni più netti. Sino a quando, come d'improvviso nell'estate delle Quattro stagioni, il cielo si accende di sbuffi e pennellate. Regalandoti un momento di gloria (...)»

Nei radicali disegni di progetto di Ugo La Pietra, oltre alla definizione formale dei contenuti progettuali, emerge con continuità uno dei principali interessi teorici dell'autore: l'idea di un *Design territoriale*, legato ai materiali, alle tecniche, alle tradizioni e alle culture locali. I disegni di Ugo La Pietra, infatti, hanno un doppio livello di lettura, uno strettamente legato al progetto, l'altro espressivo dell'ideologia del progetto, una sorta di "manifesto" visivo.



Figg. 6/7 Ugo La Pietra, schizzi di studio per il Monumento alla Balnearità, Cattolica, 1990. China su carta.

In questo sguardo rivolto alla rappresentazione del paesaggio, le immagini di Andrea Branzi sono fondamentali. Per vari motivi. Innanzitutto per la loro portata teorica.

Ad esempio, la dimensione intellettuale del Manifesto "Per una Nuova Carta di Atene", è presente nei disegni che mostrano nuovi modelli di "urbanizzazione debole"; paesaggi ibridi, aperti, mutanti, dove territori urbani e territori agricoli si aprono gli uni agli altri intrecciando saperi, identità, innescando anche nuove dinamiche sociali, culturali, ecc.

E così i segni, i materiali, le prospettive raccontano questo scolorare di confini, questo vitale slittamento di forme e significati. Prende senso l'idea di un paesaggio vivo, sospinto 'dal basso' verso continue trasformazioni evolutive.

Introduciamo ora il lavoro visivo di un architetto paesaggista.

"Un percorso più intuitivo che razionale, orientato ad acquisire - come scrive lo stesso autore - una consapevolezza progettuale fra le tante possibili di quella qualità che appunto chiamiamo "paesaggio"» è ciò che emerge nelle rappresentazioni di Franco Zagari.



Figg. 8/9 "Dieci modesti consigli per una nuova Carta di Atene", immagine tratta dal progetto: Andrea Branzi, ARCHITETTURA / AGRICOLTURA, 2005. Modello teorico di Territorio Archeologico. Coll. Daniele Macchi, Dario Valenti. Collezione Friedman Benda (New York). Visore a specchi, sughero, alluminio, legno. Dimensioni modello: 125 x 125 x 55 cm.; Venezia, IX Biennale di Architettura, Piccolo cosmo in 4 movimenti, 2004. Installazione di Franco Zagari fotografata da Antonio Perazzi. Gruppo di lavoro: Alessandro Villari, Claudia Clementini, Lorenza Bartolazzi, Giovanni Luca Germinario, Martina Pasini. Consulenze: Massimo Cannelli, Fabio Guglielmi, Roberto Ortolani, Massimo Pietroletti. In collaborazione con: Titania, STR, Natura & Architettura, 3M Italia.

Una ricerca progettuale colta e sensibile, tradotta in segni, geometrie e materiali che disegnano il paesaggio nella sua dimensione etica ed estetica.

Gabriele Pierluisi presenta un'interessante integrazione di forme di rappresentazione, digitali e tradizionali, un "digitale caldo" in funzione di una nuova costruzione, intellettuale prima che spaziale, della città. Attraverso un *détournement* che attualizza la cultura visiva situazionista, l'autore ri-configura il disegno, lo spazio, il senso di alcune città contemporanee proponendole come "ipercittà", ovvero come luoghi non gerarchizzati, multicentrici, sostanzialmente strutturati come sistemi di relazioni, caratterizzati dalla compresenza di vocazioni anche divergenti. Questi nuovi paesaggi urbani, tracciati attraverso la sovrapposizione di immagini digitali (le viste fotografiche zenitali fornite dall'occhio di Google) e la successiva fusione di frammenti di città, attraverso lo sguardo discretizzante del disegno-pensiero analogico, generano nuove forme di paesaggio".

Post Script

In un sostanziale allargamento degli orizzonti di interesse della cultura contemporanea, in cui i riferimenti centrali ed esclusivi sembrano venir meno, la rappresentazione del paesaggio risulta, quindi, sempre più libera e composita. Una miscellanea di immagini differenti per genere, tecniche, metodi, supporti, ecc. appaiono, in definitiva, come contributi al disegno di una realtà sempre più sfuggente, che, proprio nella rappresentazione, conferma progettualità, traccia nuovi orizzonti concettuali e immaginifici



Figg. 10/11 Gabriele Pierluisi, Marsiglia, Genova, La Spezia, "Ipercittà", 2011. Visioni zenitali attraverso l'"occhio di Google" e bistro.

Perché vale la pena di vivere?

È un'ottima domanda...

Be', ci sono certe cose per cui vale la pena di vivere...

Per esempio, per me... Uff, io direi... la Città Analoga di Aldo Rossi, per dirne una...

e la Venezia di Canaletto e dei tramonti,...

Via del Campo raccontata da De Andrè... No Stop City,

visitare le città con Google... sì, il Cielo sopra Berlino, naturalmente...

L'immagine della città di Kevin Lynch...

Parigi disegnata da Guy Deborde,

New York di Frank Sinatra...

quell'incredibile pino marittimo disegnato da Gio Ponti nel progetto della casa al mare...

le città italiane nei manifesti turistici degli anni Sessanta...

il ricordo delle Torri Gemelle...

(Adattamento del monologo "Perché vale la pena di vivere?" pronunciato da Woody Allen in Manhattan, 1979).

Il Design per il Paesaggio

Diego Repetto, Luca Toppino, Cesare Catena
Designer-Madeinlanga

Introduzione

Il patrimonio culturale dei paesaggi del vino

Il 50° sito iscritto alla World Heritage List dell'Unesco, di cui è riconosciuto l'"Eccezionale Valore Universale", per la radicata cultura del vino e lo straordinario paesaggio modellato dal lavoro dell'uomo, si vede protagonista di un valore aggiunto: l'eco design **madeinlanga**.

L'eco design **madeinlanga** vede come mood di partenza il patrimonio culturale dei paesaggi del vino, in cui la sorprendente arte del recupero del mondo rurale viene reinterpretata in oggetti dalla forte valenza estetica.

Il paesaggio vitivinicolo di Langhe-Roero e Monferrato è il risultato eccezionale di una "tradizione del vino", trasmessa ed evoluta dall'antichità fino a oggi, costituendo il centro della vita socio-economica del territorio.

Il sito, testimonianza unica di una tradizione culturale viva ed esempio eccezionale di rapporto tra l'uomo e la natura per più di due millenni, è caratterizzato da filari di vitigni storicamente coltivati nel territorio, da tipologie di coltura e da un ricco sistema di luoghi produttivi e di insediamenti tradizionali, che evidenziano un paesaggio "vivente", una "geografia culturale" dei paesaggi del vino.

Origini e concetti dell'eco design sul territorio

L'eco design, o design sostenibile, italiano risale al 1964, quando l'industria dolciaria Ferrero S.p.A. di Alba ideò i contenitori/bicchieri di Nutella, decorati con figure fumettistiche; l'innovazione stava nel pensiero progettuale: contenitori usati e lavati per poi essere ri-usati come bicchieri da tavola.

Ai giorni nostri l'idea del design sostenibile si è fatta definitivamente strada, dando un notevole impulso alla creazione di oggetti ormai entrati nell'uso comune.

Inoltre il design sostenibile ha preso varie desinenze: design ecologico, design spontaneo, ri-design (dove "ri" sta per riciclo e riuso), green design, design ambientale, social design, ecc.

L'eco design, quindi, affronta la ri-programmazione dei materiali non interamente consumati, donando agli oggetti una seconda vita.

L'innovazione tecnologica apportata al recupero di ciò che già esiste ridefinendo nelle cose una nuova funzionalità, che all'inizio appariva nascosta e insospettabile, consente di farle sopravvivere prolungando il loro utilizzo.

Il design sostenibile ha visto già negli anni '60 del secolo scorso un acceso dibattito teorico internazionale, in cui l'Italia è stata importante protagonista. In quegli anni Vittorio Gregotti ha scritto a proposito:

«Nulla si crea, nulla si distrugge: tuttavia tutto si accumula in attesa di essere trasformato. [...] Ciò che è partorito dalle strutture produttive decentrate confluisce nei centri di consumo,

passa attraverso gli stadi della utilizzazione di prima, seconda e terza mano, e si ferma [...] a metà strada, attendendo che torni conveniente il suo ricupero» (V. Gregotti, E. Battisti, Periferia di rifiuti, «Edilizia moderna», 1965, 85, p. 28).

Il riutilizzo, diametralmente opposto all'usa e getta, racchiude in fondo l'essenza dello sviluppo sostenibile, che secondo la definizione corrente coincide con una saggia e oculata gestione delle risorse naturali, per garantire il soddisfacimento dei bisogni delle generazioni presenti e future.

Eco design madeinlanga

Il marchio e l'identità proposte illustrano chiaramente i principi informativi, ovvero l'appartenenza ad un ambito geografico ben preciso, cui associare il valore culturale e di innovazione scientifica: i colori, il segno che rimanda indiscutibilmente all'acqua, così come il simbolo che unisce il rimando allo stereotipo del tempio alla definizione di un simbolo matematico estremamente noto e, infine, la forma esterna che ricorda la lampadina, rappresentano la ricerca di una contaminazione di linguaggi visivi che vanno dalla sintesi grafica (le onde), al progetto di pittogrammi consolidati (la colonna), all'impiego di caratteri speciali (il P greco), al linguaggio dei fumetti (la lampadina come illuminazione creativa). Il risultato è di forte comunicatività, univoco nell'interpretazione, pur nella complessità delle componenti.

Il risultato è un codice etico/estetico che ri-utilizza pali da vigna, barrique, botti, vecchi trattori, stufe a legna (putagè), bottiglie, ecc. per creare oggetti attuali, che spesso incorporano tecnologie Led e sistemi domotici, oppure, semplicemente, riportano all'evidenza le linee essenziali e straordinariamente attuali dei vecchi manufatti.

Partendo dal concetto *“da noi es campa via mai niente”* [da noi non si butta via mai niente], frase continuamente ripetuta dai nostri nonni, si offre uno spunto di riflessione sulla pratica del recupero e dell'interpretazione dello scarto nel design e nella land art.

L'eco design **madeinlanga** vede una serie di oggetti la cui forma attuale è il risultato di un ripensamento e di una ri-progettazione della loro utilità, una sorta di sviluppo dei caratteri della loro originaria identità verso nuove configurazioni per nuovi ambiti d'uso nel 50° sito iscritto alla World Heritage List dell'Unesco.

La creatività “spontanea” che ne scaturisce è la sintesi tra arte, tecnica e tecnologia.

L'eco design **madeinlanga**, inoltre, prende spunto dal concetto giapponese “wabi-sabi”, in cui la bellezza degli oggetti ri-progettati risiede nell'irregolarità e nell'imperfezione risultante dai materiali e dalla loro precedente vita.

Il “wabi-sabi” insegna a esercitare il distacco dall'idea di perfezione assoluta, per riscoprire la bellezza di una creazione intuitiva e spontanea, forse incompleta ma sicuramente ricca di originalità.

Immaginando di trasformare in tavolo parte di un vecchio trattore, in passato utilizzato nelle vigne e in cui l'usura e il tempo l'hanno reso inutilizzabile, si ritrova oggi, tramite la sua imperfezione e l'incompletezza dei componenti meccanici, un valore estetico assolutamente unico.

Il termine “wabi-sabi” è composto da due vocaboli distinti, dal significato piuttosto sfuggente: -“wabi” suggerisce un concetto di bellezza discreta, generata dalla presenza di un'imperfezione naturale o introdotta in modo casuale dai processi di lavorazione artigianale, ma mai simbolica e intenzionale (una bellezza viziata dalla presenza di difetti naturali considerata, paradossalmente, perfetta);



Giornata di Studi - Genova 11 maggio 2015, Dip. DSA

-“sabi” sottintende un’idea di bellezza legata al passare del tempo, che può manifestarsi solo in seguito all’usura e all’invecchiamento, come può accadere per le rughe che solcano il volto di un uomo, o la patina che ricopre inevitabilmente gli oggetti che usiamo.

Il paesaggio singolare delle Langhe, del Roero e del Monferrato è caratterizzato da piccoli paesi attorno a borghi, castelli e cascine e da un panorama di vigneti a perdita d’occhio disegnati da geometrie uniche, che nei vari periodi dell’anno si tramutano in suggestive macchie di colore.



Fig.1 Piantana LED-PALUC



Fig.2/3 Serie RE-TRATTO ; dettaglio sedile

Un'opera di land art per il 50° sito iscritto alla World Heritage List dell'Unesco

In occasione della 39° Fiera Nazionale dei vini di Langhe e Roero madeinlanga ha realizzato un'installazione multisensoriale di land art dal titolo "La vigna", inserita all'interno del Cortile della Maddalena, spazio aperto nella città di Alba destinato a tramutarsi nel futuro in vero e proprio salotto urbano.



Fig.4 "La vigna" rende visiva l'attenzione posta dai nostri avi e dagli attori attuali nella lavorazione dei vigneti e del vino: tramutando la vigna in un giardino verde.

Il visitatore stupito dall'esperienza unica, definita dall'opera di land art, vede e sente il paesaggio vitivinicolo in una veste inedita: l'elemento verde (la vigna) entra nello spazio urbano del centro storico.

Artificio e natura collaborano in sinergia creando uno spazio in cui oggetto e osservatore lo occupano in modo diverso dialogando tra loro.

Con la rimodellazione dell'ambiente ottenuta attraverso l'interferenza tra arte e paesaggio, il Cortile diventa un nuovo campo di azione nel quale i fruitori smettono di essere normali osservatori e si trasformano in elementi indispensabili alla definizione dello spazio che li ospita.

Le componenti ambientali diventano direzionali, dimensionali, funzionali ed espressive, cioè comunicano valori che vanno oltre la definizione dei limiti e delle "membrane" che separano gli ambienti.

L'installazione prende da tutti gli ambienti, sconfina in essi e li incorpora, diventando lui stesso uno spazio capace di essere ambiente esterno, interno e intermedio.

L'asse centrale dell'installazione, definito dalla congiunzione ideale tra l'ingresso da via Vittorio Emanuele e l'accesso alla nuova Sala Beppe Fenoglio, diventa un vialetto caratterizzato da pali da vigna illuminati con tecnologia Led.

Ulteriore peculiarità dell'opera di land art è l'inserimento all'interno della stessa di un sistema di architettura sonora, che permette al visitatore di partecipare maggiormente alla vita e alle tradizioni dei paesaggi del vino.

L'elemento innovativo trasmette i suoni e le parole del lavoro in vigna (documento che andrà a inserirsi nell'archivio virtuale dello sviluppo della conoscenza culturale dei territori di Langhe-Roero e Monferrato).

Bibliografia

- P. Tamborini, *Design sostenibile*, Electa, 2009
D. Pario Perra, *Low Cost Design*, Silvana Editoriale, Vol. I 2010, Vol. II 2011
L. Bistagnino, *Il guscio esterno visto dell'interno*, CEA, Milano, 2008
A. De Martini, R. Losito, F. Rinaldi (a cura di), *Antologia di saggi sul design in quarant'anni di «Op. cit.»*, Franco Angeli Editore, Milano, 2006
J. Krauel, *Passeggiate contemporanee*, LINKS, 2008
K. Long, *Giovani architetti. La nascita di una scuola universale*, Logos, 2008
A. de Botton, *Architettura e felicità*, Ugo Guanda Editore, 2006
V. Arkhipov, *Design del popolo. 220 inventori della Russia post-sovietica*, Isbn Edizioni, 2007
E. Mari, *25 modi per piantare un chiodo*, [Arnoldo Mondadori Editore](#), 2011
C. Ratti, *Architettura Open Source*, Giulio Einaudi Editore, 2014
S. Conti, *Alla scoperta di un patrimonio. Langhe-Roero e Monferrato*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2011
A. Aymonino, Valerio Paolo Mosco, *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, Skira Editore, Milano, 2006
J. Grima, *Instant Asia. L'architettura di un continente in trasformazione*, Skira Editore, Milano, 2008
L. Galofaro, *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia, Milano, 2006
C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Gruppo Editoriale Electa, Milano, 1979

C'era una volta il paesaggio

Chiara Olivastri

Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Scuola Politecnica di Genova

Introduzione

Inquadrare il tema del paesaggio nell'accezione di patrimonio, demanda immediatamente al concetto di eredità appunto per le generazioni future.

Il patrimonio culturale, artistico e paesaggistico è un elemento fondativo dell'identità nazionale e contribuisce alla qualità della vita individuale e collettiva dei cittadini. Il patrimonio culturale è il prodotto di un processo di accumulazione e stratificazione che si misura sulla scala delle generazioni. La stratificazione è un sovrapporsi di storie di vissuto, in cui lo strato successivo prende vita dalla valorizzazione del precedente per lasciar spazio e mutare in un diverso che verrà definito dal tempo.

Il patrimonio è un bene pubblico, che tuttavia si stenta a riconoscere e custodire in quanto tale. Come bene pubblico deve appartenere alla comunità che lo vive e lo percepisce come tale, ma è questo è proprio questo aspetto l'anello debole che crea uno scollamento.

Assistiamo impotenti al continuo aumento di spazi che vengono abbandonati, perché non più utilizzati, perché diventati vetusti, perché le nuove costruzioni che sono state appena erette non vengono acquistate da nessuno e ingordi di spazio cementifichiamo, ignari del fatto che continuiamo a creare spazi che verranno presto dimenticati.

Ecco allora che le città si riempiono di vuoti, vuoti che divengono teatro di degrado e insicurezza dove i cittadini non si sentono più protagonisti, ma comparse di uno scenario estraneo che sembra essersi dimenticato del suo passato e che possa fare a meno del suo vissuto.

Metodologia

Occuparsi della qualità del territorio per le generazioni future, significa in primis evitare che queste cesure del tessuto prendano il sopravvento, ritornando a prendersi cura degli spazi come nutrimento per l'anima. Ma cosa si intende con il termine paesaggio?

Il paesaggio è passato ad essere da un sistema di misure, a un sistema di valori. (Ricci, 2012) Nel paesaggio ci riconosciamo, descrivendolo raccontiamo noi stessi, ci identifichiamo. Diamo valore e senso alle cose che facciamo. Il paesaggio è in qualche modo, la categoria descrittiva all'interno della quale le forme dell'abitare diventano spazi e trovano significati. L'idea di territorio sviluppata nella seconda metà del secolo scorso chiedeva all'architettura stabilità e persistenza nel tempo e chiedeva progetti come decisione autoriale, l'idea di paesaggio invece chiede all'architettura tempi non definiti, chiede di poter invecchiare insieme, di cambiare continuamente come continuamente i paesaggi cambiano. Il paesaggio è l'idea sintetica di un contesto naturale e culturale, ecologico e sociale al tempo stesso, è un punto di vista sul cambiamento. Prendersi cura del paesaggio, non equivale a tutelarlo nel senso di congelarlo dal trascorrere del tempo, ma comporta quindi fare scelte sostenibili, nel senso originario del termine "condizione di uno sviluppo in grado di assicurare il soddisfacimento dei bisogni della generazione presente senza compromettere la possibilità

delle generazioni future di realizzare i propri”, concetto introdotto nel corso della prima conferenza ONU sull’ambiente nel 1972, con la pubblicazione del cosiddetto rapporto Brundtland.

La storia ci racconta di un passato con una spontanea tendenza alla riscrizione dei significati degli spazi che ha permesso un naturale susseguirsi di usi riscritti dalle esigenze del tempo e dei cittadini. Alla piazza dell’Anfiteatro a Lucca il cui nome e la cui conformazione ricorda ancora l’originario utilizzo di quello spazio, sarebbe stato abbandonato ai nostri giorni, come è successo per molti complessi sportivi sostituiti da strutture più capienti e moderne, come lo stadio Filadelfia a Torino o i centri olimpici di Barcellona e Berlino.



Fig.1 Lucca, piazza dell'Anfiteatro



Fig.2 stadio Filadelfia, Torino

Una volta il paesaggio era profondamente legato e valorizzato dal vissuto, ora sembra essersi interrotto questo legame, imbrigliato da maglie burocratiche che preferisco congelare i paesaggi, perché incapaci di reagire davanti alla crisi, risulta quanto più necessario ricostituirlo, recuperarlo, riciclarlo.

Il design per il paesaggio deve occuparsi allora della riappropriazione di tutti quegli interstizi dimenticati, che sempre più frequentemente vengono occupati e riutati anche solo temporaneamente dall’iniziativa spontanea di comuni cittadini o attivisti, che stanchi di assistere impotenti all’intervento delle amministrazione pongono un freno al degrado crescente dell’abbandono.

Il ruolo del design sta nell’assumere un punto di osservazione del fenomeno alternativo, che mette il fuoco sui soggetti, sui processi e sulle pratiche che vengono adottate in queste procedure d’urgenza che vedono nel riuso temporaneo il primo intervento da applicare in attesa di un riciclo.

La coscienza della mancanza si è spostata: essa non riguarda tanto un senso perduto, quanto un senso da ritrovare.

Il proliferare di questi processi bottom up hanno avuto anche un riconoscimento nel 2001 nell’articolo 118 della costituzione italiana che introduce il principio di sussidiarietà, il quale riconoscendo che i cittadini sono in grado di attivarsi autonomamente nell’interesse generale e disponendo che le istituzioni debbano sostenerne gli sforzi in tal senso, conferma che le persone hanno interesse non solo nel risolvere i problemi individuali, ma anche quelli che riguardano la collettività.

Un approccio migliore all’innovazione è quello di spostare l’attenzione dalle visioni future (science fiction) alle visioni sociali alternative (social fiction).

Come spiega in modo molto convincente Howard Rheingold nel suo *Smart mobs* (2002), non c’è bisogno di reinventare il concetto di collaborazione: l’esigenza di collaborare è nella natura di noi esseri umani e questa caratteristica sociale può essere ampliata e accelerata grazie ai nuovi mezzi di comunicazione.

La concretezza del design consiste nell'intervenire nella realtà, per influenzare il pensiero e il comportamento delle persone, dunque anche applicando le proprie capacità progettuali in un contesto diverso. Ogni progetto, inteso come forma espressiva, deve trovare lo spazio ideale per mostrarsi, con il fine di diffondere il cambiamento.

Il riuso temporaneo diviene quindi un nuovo paradigma, che vede nella flessibilità e nella determinatezza le sue caratteristiche, come riflesso delle necessità della nostra società e come nuova interpretazione dell'organizzazione umana dello spazio e quindi di una nuova ecologia; uno strumento concettuale e operativo indispensabile per affrontare le emergenze poste al progetto in relazione alle problematiche ambientali, sociali ed economiche.

In una chiave del design che potremmo definire sociale, l'attenzione sul riuso temporaneo degli spazi viene visto come pratica di DIY, come azioni di sopravvivenza, reazioni alla crisi ambientale, sociale, economica.

La dimensione autoriale si perde per lasciare spazio alla pluralità, alla cultura resiliente, che trae vigore dai momenti di crisi e in cui l'attivismo diviene carattere del progetto, alla base del suo ruolo politico c'è un'aspirazione morale a creare relazioni. Schon (1983) afferma che il lavoro del design consiste nel passare dal comporre l'analisi e l'interpretazione teorica dei fenomeni all'intervento pratico sui fenomeni, attingendo a diversi ambiti del sapere e dell'agire.

Thackara, nel suo libro *In the bubble* (2008), afferma che troppe cose al mondo sono state progettate, un eccessivo controllo sugli spazi pubblici è dannoso, alla sostenibilità di un luogo, molte città europee stanno prendendo in considerazione l'idea di istituire delle zone non progettate, nelle quali tenere a freno l'urbanistica e altri miglioramenti imposti dall'alto.

Si vuole così dare spazio alle sperimentazioni che possono emergere, senza una pianificazione preventiva e in modo del tutto inaspettato.

Questo pensiero può essere messo in relazione con ciò che sostiene Gill Clément in *Manifesto del terzo paesaggio* (2005), che rinvia a terzo stato, uno spazio che non esprime né il potere né la sottomissione al potere. Con terzo paesaggio intende racchiudere tutti quei frammenti che costituiscono un territorio di rifugio per la diversità in cui osservare i comportamenti che si svolgono dentro questi spazi, gli esseri che vi trovano cittadinanza.

Il terzo paesaggio come un rovescio del mondo organizzato, frammento indeciso di uno spazio comune per il futuro. Il bello dell'inversione di tendenza è che, in un contesto determinato da sistemi complessi e da continui cambiamenti, anche piccoli azioni possono avere effetti potenti, che generano trasformazioni su vasta scala.

Il design con la sua capacità di porre l'uomo al centro del progetto deve incrementare la facoltà di tutti i cittadini di partecipare alla discussione, di interrogarsi in modo costruttivo sul loro ambiente e sul loro contesto, favorendo le relazioni tra le persone che producono cose e le persone che ne fanno uso.

Qual è la responsabilità del design nel guardare ad esempi di riuso temporaneo che hanno visto per esempio negli anni 90 recuperare spazio incolti lungo la Sprea a Berlino, raccolti nel volume *Urban Pioneers* (2007), per tramutarli in spazi conviviali atti ad ospitare attività sportive ricreative, spazi della movida estiva frequentatissimi per la costellazioni di spettacoli, musica o semplicemente per il ritrovo all'aria aperta.

Oppure per citare un caso nazionale, l'intervento di riuso degli spazi sotto il viadotto dei presidenti a Roma, inaugurato ad ottobre 2014, che ha visto coinvolti il gruppo G124, sei giovani architetti che lavorano sul tema delle periferie insieme a Renzo Piano, in collaborazione con il progetto Tutur (Temporary use as a tool for urban regeneration), una

ricerca che insieme a Roma vede coinvolte altre città europee che si confrontano su pratiche di riattivazione degli spazi abbandonati.



Fig.3 Oststrand, east side beach, Berlino



Figg.4-5 Esempi di riuso temporaneo a Berlino

Il progetto prevede la trasformazione di uno spazio urbano degradato in un luogo di scambio e di partecipazione attiva della cittadinanza, per favorire un concreto riuso dell'infrastruttura. L'idea è abitare gli spazi interstiziali e innestarvi delle funzioni specifiche, che permettano la fruibilità e l'utilizzo di almeno una parte di queste aree a oggi completamente abbandonate. La partecipazione attiva della cittadinanza assumerà un ruolo di rilievo anche nella cura e nella manutenzione dello spazio stesso, in linea con le molteplici esperienze di automanutenzione che stanno emergendo in tutto il Municipio.



Fig.6 Sotto il viadotto dei Presidenti, Roma

L'ipotesi prima formulata è che il rapporto tra etica ed estetica costituisca il nucleo fondativo del design e che possa essere utile muovere da esso per indagare come il design vada collocandosi nei nuovi scenari della contemporaneità. D'ora in poi, quando si parlerà di estetica, ci si riferirà non solo e non tanto alla riflessione sull'arte e sul bello, quanto al significato etimologico della parola che implica la percezione e l'esperienza degli aspetti e dei valori delle cose.

Si pone così il tema delle scelte progettuali, che sono scelte etiche ed estetiche.

In questa direzione è possibile allora occuparsi del riuso temporaneo come progetto estetico andando a ridefinire il lessico dei materiali che spesso lo caratterizzano per riscriverne delle flessioni che possano essere riconosciute come belle e quindi, nel senso etimologico del termine come diminutivo di una forma antica di *bonus*, buono.

Spesso queste operazioni svolte da attivisti in maniera del tutto autofinanziata sono legate da un repertorio di materiali che provengono dal mondo del riciclo come pallets, bottiglie, cassette, container, copertoni... e quindi poi molte volte visti come interventi di scarso livello e interesse per il basso profilo estetico.

Lo scopo è non delegare all'esclusiva iniziativa dei singoli cittadini il riuso temporaneo degli spazi, ma integrarlo nelle agende politiche come prassi di intervento in attesa di un progetto definitivo degli spazi; questo chiaramente porterebbe finanziamenti, professionalità, partecipazione ingredienti vitali per mutare questi singoli episodi di recupero in linfa vitale per i nuovi paesaggi del futuro. L'obiettivo che ci si pone, dunque, non è tanto quello di cercare una chiave di lettura unificante quanto di coglierne, attraverso la fenomenologia, la ricchezza di espressioni e, per i nostri fini, alcuni caratteri ricorrenti. Tra questi: la sua dimensione situata l'abilità di aprire, con le proprie capacità, un processo dialogico tra più attori; l'esigenza di soddisfare bisogni differenti realizzando risultati riconosciuti di valore. (Zurlo, 2010)

E' Papanek (1976) ad introdurre il concetto di responsabilità sociale e morale da parte del progettista che è in possesso del più potente strumento attraverso il quale l'uomo modella il suo ambiente naturale e per estensione la società e se stesso: la progettazione.

Occorre pensare lo spazio in tutte le sue possibili modalità e tipologie, mettendo in evidenza la condizione di possibilità, attraverso una rinnovata percezione degli insediamenti urbani, per impedire che si parli di negligenza. (Braungart e McDonough 2003)

C'era una volta il paesaggio e c'è ancora, ha cambiato forse aspetto per trasfigurarsi camaleonticamente in spazi sempre più contraddistinti dalla mano dell'uomo, per innestarsi in ritagli sempre più angusti, ma c'è ancora, e riafferma come non mai la sua presenza. E' l'uomo piuttosto che deve ritrovare la capacità di riconoscerne le potenzialità, prendendosene cura e valorizzandolo, per poter consegnare alle generazioni future paesaggi in continuo dialogo identitario con l'uomo.

Bibliografia

- M. Braungart, W. McDonough, *Dalla culla alla culla*, Blu Edizioni srl, Torino, 2003.
 G. Clement, , *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005.
 I. Inti, G. Cantaluppi M. Persichino Temporiuso, *Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono, in Italia*, AltraEconomia, Milano, 2014.
 P. Oswalt, K. Overmeyer, P. Misselwitz, *Urban catalyst, the power of temporary use*, DOM publishers, 2013.
 K. Overmeyer, *Urban Pioneers*, Jovis Verlag GmbH, Berlin, 2007.
 V. Papanek, *Progettare per il mondo reale*, Arnoldo Mondadori, 1976.
 H. Rheingold, *Smart mobs. The next social revolution*, 2002, Basic Books, Cambridge.
 M. Ricci, *Nuovi paradigmi*, Babel, Trento, 2012.
 D.A. Schon, *The reflective Practitioner*, Basic Books, New York, 1983.
 J. Thackara, *Design per un futuro sostenibile*, Umberto allemandi & C., Torino, 2008.
 F. Zurlo, *Design Strategico. XXI Secolo*, 2010, Enciclopedia Treccani Available from: [http://www.treccani.it/enciclopedia/design-strategico_\(XXI_Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/design-strategico_(XXI_Secolo)).



Finito di stampare nel mese di Maggio 2015

GS Digital s.a.s.

€ 25,00