

Questioni di paesaggio

Il mondo dell'uomo innalza i fenomeni naturali e i loro rapporti introducendoli in un'altra sfera, quella del pensato, del voluto, dello stabilito, del costruito, che in un modo o nell'altro sono sempre lontani dalla natura: la sfera delle realtà culturali. In questo mondo della cultura vive l'uomo.

Romano Guardini.

Il paesaggio non nasce come un *opera d'arte*. Lo può divenire solo *a posteriori*. Esso in prima istanza è l'esito di una serie di modificazioni indotte nel corso del tempo dalle comunità insediate in un certo intorno della superficie terrestre. Modificazioni che hanno a che fare con una serie di necessità primarie le quali, se presentano anche aspetti estetici, non li iscrivono, se non dopo un lungo periodo, in un organico ordine compositivo. Per questo motivo il paesaggio è quindi un'opera d'arte *a posteriori* nel momento stesso in cui è anche un'opera d'arte *indiretta*, vale a dire non prodotta da una vera e propria intenzionalità artistica. Quanto detto consegna il paesaggio a una dimensione *ibrida*, per la quale esso è interpretabile sia come un sistema di interventi di natura funzionale, legati da relazioni necessarie ma in se stesse discontinue, nonché relativamente casuali, sia come un *testo* coerente, caratterizzato da una sua finitezza e da una sua organicità. Un'altra osservazione che si può fare concerne il modo con il quale si fa l'esperienza del paesaggio. Guardando un quadro e una scultura si nota una differenza sostanziale tra la pittura e l'arte plastica. Nella sua bidimensionalità la tela si raccoglie attorno a se stessa irradiandosi, come nel caso delle opere di Mark Rothko, nello spazio che la contiene, lasciando comunque chi è in una sua presenza sempre al suo *esterno*; come realtà tridimensionale la scultura possiede invece un suo spazio che interferisce con lo spazio reale che la accoglie. In qualche modo, e a vari livelli, una scultura è quindi *abitabile*. La sua dimensione, anche quando si tratta di grandi opere plastiche – si pensi al Meeting a Gibellina, di Pietro Consagra, che ospita ambienti veri e propri – è sempre riconducibile a quella del corpo di chi ne sta facendo esperienza esplorandone la cavità, la materia, il volume. Ricomponendo mentalmente le immagini parziali ricavate dai numerosi punti di vista dai quali può essere osservata, una scultura rinnova la sua natura di oggetto spazialmente concluso e formalmente definito. Nel caso dell'architettura la modalità con la quale si prende coscienza di un'opera plastica si conferma e si esalta. La *lettura in movimento* di un edificio è infatti, per più di un verso, un'anticipazione di quella che riguarda il paesaggio, per la cui contemplazione si dà nell' *essere immersi in esso*. Circondando chi lo sta guardando il paesaggio rende difficile coglierne, ove esista l'unitarietà, proponendosi come il montaggio di singole vedute. La natura processuale dell'esperienza di un paesaggio si somma quindi alla sua vastità, in una successione di inquadrature nelle quali la comprensione dell'insieme è attraversata, e spesso contrastata, da quella delle sue componenti.

Oltre che per i caratteri messi in evidenza nel precedente paragrafo, la nozione di paesaggio è notoriamente molto complessa, nonché ambigua e controversa, per un'altra serie di motivi. Essa riguarda per un verso qualcosa di oggettivo, vale a dire un supporto geografico modificato dall'azione umana dotato di determinati caratteri, descrivibile in modo attendibile; per l'altro il paesaggio non è che *uno stato d'animo*, come ha scritto Henri Frédéric Amiel, un insieme di

sensazioni *indicibili* che per loro stessa natura non possono conseguire uno statuto concettuale definito e stabile. Data la condizione costituzionalmente incerta del paesaggio non si tenterà in questo scritto di darne una definizione, limitandosi a svolgere alcune considerazioni generali, riguardanti i suoi aspetti strutturali più evidenti, per poi dire alcune cose sul paesaggio italiano.

La prima cosa che si può affermare è che il paesaggio è un *sistema di regioni*, ovvero di aree individuate da perimetri. Con la parola regione si intende una parte dell'ambiente fisico che è possibile identificare come qualcosa di *unitario*. La regione è caratterizzata dalla presenza di *confini*, vale a dire, usando altri termini non del tutto equivalenti, di contorni o di margini. Tali elementi *istituiscono*, per così dire, la regione stessa assegnando ad essa una dimensione e una misura. Margini, contorni e confini sono fatti concreti che includono al loro interno una serie di altre perimetrazioni, di rango diverso. Tali margini secondari possono essere fisici o *immateriali*. Una regione è dunque composta da uno spazio *recintato* che comprende altri spazi minori, individuati a loro volta da margini che possono essere fisici o *invisibili* come nel caso di allineamenti, assialità, polarizzazioni, riverberazioni atmosferiche di oggetti. Questi recinti possono essere chiamati anche *stanze*, stanze territoriali e paesistiche che possono comprenderne altre, di dimensioni più contenute. Le stanze possono essere anche pensate come *unità ambientali* o *unità morfologiche*. All'interno di queste *stanze* si verificano alcuni fenomeni di un certo rilievo relativi alla loro lettura. Il primo concerne l'esistenza di fasce *temporali di memorizzazione*. Percorrendo una *stanza*, ovvero una regione, la mente riesce a trattenere e ad archiviare un certo numero d'immagini. Dopo aver metabolizzato questa *quantità iconica* interviene una sorta di saturazione che obbliga a rigenerare e *ricaricare*, per così dire il meccanismo di accumulazione delle immagini. Le fasce di memorizzazione, a ciascuna delle quali corrisponde un *tempo* di registrazione delle cose che si stanno osservando, hanno un'ampiezza che dipende dalla densità degli elementi che le rendono evidenti. Questi momenti di saturazione e, che anticipano l'azzeramento delle immagini corrispondono ad altrettante *soglie*, e cioè a condizioni di passaggio da una fascia di memorizzazione all'altra. Oltre alle fasce di memorizzazione e alle soglie tra l'una e l'altra esiste poi il fenomeno della compresenza di elementi *attivi* perché inseriti in una funzionalità totale e gli elementi *residuali* i quali, seppure esistenti e visibili, sono immessi in una sospensione temporale e semantica. Il terzo fenomeno è la decodificazione dei segni presenti nel paesaggio. Segni da considerare nella loro singolarità e nelle loro complesse relazioni. Proseguendo in questa analisi, si può dunque definire il paesaggio come una successione di stanze al cui interno è presente ciò che si potrebbe chiamare una *scrittura terrestre*. Si tratta di un sistema di segni fisici – argini, canali, filari di alberi, recinzioni, strade, ponti, campi coltivati, tracciati urbani e tessuti – che vengono letti e interpretati come una vera e propria *scrittura terrestre*. Tuttavia quella dei segni terrestri non è la sola metafora con la quale è possibile chiarire, almeno in parte, cosa è il paesaggio. Anche l'idea di *corpo*, un *corpo dipinto*, ovvero una *scultura decorata*, esprime con sufficiente esattezza l'essenza di un paesaggio. Colline e montagne, con le loro ombre profonde, con le loro superfici sfumate, sono altrettante sculture, *tatuato* dai segni dell'abitare. Ma il paesaggio è anche un *tessuto*, un *tessuto drappeggiato*, come ha scritto Laura Thermes, che nelle sue pieghe e nei disegni che lo ricoprono allude a spazialità contenute l'una nell'altra, nonché alla *complessità narrativa* delle superfici di cui esso è fatto. Spazialità e complessità nelle quali, come ha scritto Rosario Assunto, la *finitzza chiusa* trascende nell'*infinità illimitata*.

A partire dalle considerazioni finora esposte è possibile a questo punto suggerire una definizione *in progress* del paesaggio, una definizione *tentativa*, per usare un termine caro a Giancarlo De Carlo, capace di tener conto sia della soggettività della visione individuale, sia dell'oggettività di un dato contesto paesistico, vale a dire della sua realtà strutturale. Secondo questa definizione il paesaggio è il risultato di una lettura estetica di un certo intorno del mondo fisico limitato da elementi capaci di farlo riconoscere come qualcosa di unitario, caratterizzato dalla presenza di alcuni elementi significativi organizzati in un ordine evidente e comprensibile, elementi dotati di una certa

invarianza nel tempo. La lettura di un paesaggio non è, quindi, quella di un *quadro*. Essa si configura piuttosto come l'interazione tra l'acquisizione dei dati concreti espressi da un determinato paesaggio, peraltro sottoposto nel tempo a continue trasformazioni, e il *trasferimento* di tali dati nello spazio parallelo della *rappresentazione*, una *duplicazione* fondamentale sulla quale si tornerà più avanti.

Prima di affrontare il tema del paesaggio italiano è necessario fare alcune precisazioni. La prima riguarda il rapporto tra l'idea di territorio e quella di paesaggio. L'oggetto è lo stesso, ma mentre la nozione di territorio indica tutto ciò che c'è di *fisico* nel mondo naturale trasformato dall'uomo, quella di paesaggio riguarda il senso storico – culturale – estetico di questa stessa modificazione fisica. Come ha scritto Laura Thermes, in qualche modo il territorio è un *hardware*, laddove il paesaggio è un *software*. La seconda precisazione riguarda la relazione che si può stabilire tra il paesaggio così come esso si *vede* e il *paesaggio originario*. Con queste parole si intende quel paesaggio ipotetico che è possibile pensare immaginando di eliminare tutto ciò che nel corso del tempo si è depositato sul supporto geografico naturale. Ricostruire con gli occhi della mente l'aspetto del paesaggio originario può essere un ottimo strumento concettuale per comprendere meglio il senso di quello reale, in cui si è immersi. La terza precisazione ha a che fare con l'idea di *paesaggio urbano*. Questo concetto, di matrice anglosassone, trasporta la categoria del paesaggio nella città fondando un'equivalenza che nell'architettura moderna e contemporanea, è ed è stata, centrale. Si tratta tuttavia di una equivalenza, sulla quale si tornerà più avanti, per qualche verso poco fondata perché manca in essa quel dato – la scena naturale – rispetto alla quale le trasformazioni indotte dall'uomo *producono* il paesaggio.

Un paesaggio possiede un suo contenuto strutturale, un suo significato storico, e una serie di valori estetici. Per quanto si è detto all'inizio di queste note tali valori sono costruiti a posteriori e indirettamente. Il modo con il quale essi si definiscono è quello di una complessa operazione culturale attraverso la quale un certo numero di descrizioni paesistiche, letterarie, pittoriche e filmiche confluiscono in una narrazione che duplica il paesaggio reale in un *simulacro parallelo*. Si tratta di una *rappresentazione collettiva* che seleziona ed esalta i caratteri identitari di un paesaggio istituendolo come un *luogo esemplare*. Anche se dotata di una sua intrinseca solidità, questa narrazione collettiva subisce nel corso del tempo un decadimento progressivo, un consumo crescente che ne attenua l'efficacia fino a provocarle un vero e proprio *collasso*. Quando ciò avviene occorre *rigenerare* la rappresentazione riformulandone tutti gli elementi. Questa nuova rappresentazione avrà a sua volta una certa durata alla fine della quale si produrrà una nuova *crisi*. Si configura in tal modo un doppio ciclo. Il paesaggio reale subirà una serie di trasformazioni le quali si configurano come un ulteriore fattore di modificazione della sua rappresentazione parallela. Questo a sua volta, sarà effetto, dopo un certo tempo, di una perdita di senso sempre più rapida e marcata.

Dopo queste precisazioni, e ricordando la coppia *regioni – scrittura terrestre*, è possibile ora dire qualcosa attorno al paesaggio italiano. Esso si definisce attraverso tre caratteri principali. Il primo consiste nel fatto che esso è composto di *stanze* di dimensioni limitate, che presentano il loro margine come segni dotati di grande evidenza. Queste stanze di dimensioni limitate hanno prodotto un'attitudine a una modulazione circoscritta dello spazio, una *misurazione interstiziale* che si è tradotta nella messa a punto di metriche spaziali estremamente riconoscibili, compatte e circoscritte. Si deve alla stessa dimensione media e piccola delle *stanze paesistiche* che la scala umana pervada in modo esteso e insieme minuto l'ambiente italiano. Equilibrio, armonia, proporzione, sono parole che esprimono bene questa condizione. In Italia non esistono città superiori a tre milioni di abitanti o aree metropolitane o regionali superiori a sei, così come non esistono grattacieli che superano di molto i centoventi metri. Il secondo carattere del paesaggio italiano è la *stratificazione*. I segni della *scrittura terrestre* sono molti e sovrapposti in un numero elevato di livelli. La stratificazione è così

diventata, come nel caso di Roma – una vera e propria *forma simbolica* dell'architettura italiana, un modo di intendere il progetto – si pensi a Carlo Scarpa – attraverso il quale la dialettica tra continuità e discontinuità paesistica e urbana si dà in una chiave teorica, tematica e linguistica consapevole ed esplicita. Giovanni Battista Piranesi è stato l'interprete più profondo e ispirato della stratificazione come paradigma fondativo della immagine italiana sintetizzata per lui dallo straordinario sovrapporsi a Roma di fenomeni diversi. Nella sua opera il succedersi delle fasi di costruzione del paesaggio e delle città si colora di emozione e di mistero. Il terzo carattere si può riconoscere in una marcata *idealizzazione* del paesaggio. Tale idealizzazione consiste nel darne, prima di tutto una *rappresentazione*. Il paesaggio diviene *scena trasfigurata*, emblema e al contempo promessa di un mondo superiore. Da Francesco Petrarca a Ludovico Ariosto; da Andrea Mantenga a Leonardo da Vinci; da Paul Bril a Nicolas Poussin si può osservare come il paesaggio reale, tranne qualche caso, venga lasciato a se stesso mentre il progetto estetico si trasferisce nella pittura e nella letteratura. Si assiste così a una divaricazione importante. Il paesaggio reale è lasciato alle sue modificazioni strutturali, legate alle logiche economiche, agricole, industriali mentre nasce un paesaggio parallelo che è quello dei quadri, delle poesie, dei romanzi e, dalla fine dell'Ottocento, dei film. L'assenza di una estetizzazione che non sia quella rappresentata è esattamente ciò che costituisce il fascino del paesaggio italiano, quella sua *verità* che aveva colpito Johann Wolfgang Goethe, Stendhal, Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn, Karl Friedrich Schinkel. Un fascino ma anche limite piuttosto vistoso. La scissione della realtà del paesaggio e la sua idealizzazione hanno consentito infatti di preservare quest'ultima mentre il paesaggio reale veniva aggredito fino a perdere una parte considerevole dalla sua identità.

Il paesaggio italiano ha in effetti subito negli ultimi tre decenni una serie di processi degenerativi di notevole gravità. Tra questi l'abusivismo, la crescita inarrestabile delle città diffuse, la mancata ultimazione degli interventi, l'abbandono di vaste aree coltivate, nonché di numerosi centri abitati ad esse legate, un'infrastrutturazione realizzata con manufatti di scarsa qualità. Si tratta di fenomeni noti, i quali hanno dato vita ad analisi, inchieste, polemiche, proposte di soluzioni. Per quanto riguarda l'edilizia abusiva si è pensato di ricorrere alla demolizione, sia in modo esteso sia selettivo. Come è accaduto per l'Albergo di Fuentes, le Vele di Secondigliano e alcuni edifici a Roma, la demolizione è diventata un evento mediatico di grande risonanza, al quale non è seguita però, la messa a punto di una strategia sulle situazioni critiche, di intervento veramente efficace. Anche sulla proliferazione delle città diffuse non sono state predisposte misure adeguate per attenuare gli effetti, consistenti non tanto nello spreco di territorio quanto nel fatto che esso si è in gran parte *periferizzato*. La mancata ultimazione degli interventi, soprattutto abitativi, è un fenomeno che interessa soprattutto le regioni meridionali, in particolare la Calabria. La conseguenza è un paesaggio irrisolto, frammentario e incoerente, una sorta di improprio *non finito* il quale, se è privo di qualsiasi suggestione, è per contro denso di valenze negative. L'abbandono delle colture, specialmente nell'Appennino, produce un sensibile degrado del paesaggio agricolo, un degrado che non appare facile contrastare, dal momento che le sue cause sono di natura strutturale, coinvolgendo in profondità l'assetto economico dei territori interessati. Infine le infrastrutture, caratterizzate da una grande evidenza nel paesaggio, che per questo condizionano in modo rilevante, rappresentano un ambito nel quale una progettazione più attenta può consentire di ottenere risultati di notevole qualità, facendo sì che esse si configurino, in qualche modo come *espressioni dirette* del paesaggio stesso, sue *forme implicite*, rivelate da un disegno accurato, nel quale un giusto inserimento nell'ambiente si affianchi a un adeguato e innovativo livello estetico. Pur essendo esteso e variegato, oltre che preoccupante, il degrado del paesaggio italiano non deve comunque suggerire comportamenti pessimistici e rinunciatari. Al contempo questa situazione non può dar luogo neanche a scelte totalizzanti per le quali, se non si cambiasse sostanzialmente il quadro strutturale che produce il degrado, non sarebbe possibile affrontare i numerosi problemi che da essa nascono. Occorre quindi adottare una strategia realistica, basata su azioni interstiziali, commisurate con esattezza alla singola occasione.

La limitazione dell'ampiezza problematica degli interventi di *restauro del paesaggio* – perché di un restauro si tratta – è resa importante e urgente da un fenomeno di notevole importanza, ovvero dal fatto che negli ultimi anni la nozione di paesaggio è divenuta sempre più inclusiva *invadendo*, per così dire, ambiti che erano oggetto precedentemente di altre discipline. Oggi tutto tende a essere considerato come paesaggio. Del paesaggio urbano si è fatto riferimento, chiarendo la sua relativa fondatezza, garantita solo su un piano metaforico. La stessa urbanistica è stata *colonizzata* dal paesaggio, per non parlare dell'architettura. Nel suo *Manifesto di Modena*, del 1997, *Paesaggistica linguaggio grado zero dell'architettura*, Bruno Zevi aveva teorizzato una nuova stagione del progetto nella quale le sue consuete categorie venivano esaurite a favore di una modellazione plastica del suolo attraverso la quale risolvere ogni problema funzionale e formale. L'espansione dell'idea di un paesaggio – un ampliamento tematico, che nella sua crescita rapidissima ha qualcosa di aggressivo – è nello stesso tempo una conseguenza della crisi delle nozioni di città e di architettura e una delle cause di questa stessa crisi. In un certo senso il paesaggio è oggi una *categoria vicaria* che si sostituisce ad altre, senza però tradurle in modo chiaro e compiuto. Esso tende a *rinominare* l'intero l'esistente, ma l'assegnare un significato nuovo a ogni ambito del mondo non può evitare di rendere instabile e confuso ciò che viene ridefinito. La capacità espansiva, inclusiva, e pervasiva dell'idea di paesaggio è tale che essa può essere considerata ormai come una vera e propria *forma concettuale* totalizzante, capace di attraversare ogni linguaggio, polarizzandolo tematicamente. Ciò è avvenuto non solo per la pittura – si pensi alle opere di artisti come Alberto Burri, Paul Jackson Pollock, Ennio Morlotti, Gastone Novelli, Enzo Cucchi, del tutto leggibili, anche se per traslato, alla luce della nozione di paesaggio – la letteratura, il cinema, l'architettura ma anche per altre discipline. Tuttavia, mentre il paesaggio si totalizza, sovrapponendosi a una pluralità di linguaggi e di saperi, esso perde parte della sua identità trasformandosi in una semplice *atmosfera tematica*, una dimensione discorsiva che nella indubbia suggestione rischia di dissolversi in una moltitudine di descrizioni.

Fino a qualche anno fa la nota definizione che William Morris aveva dato dell'architettura, confermata a metà degli anni sessanta da Vittorio Gregotti con il famoso numero di *Edilizia Moderna* dal titolo *La forma del territorio* al quale si deve, per quanto riguarda il dibattito italiano, la diffusione delle tematiche paesistiche, faceva sì che l'architettura *comprendesse* il paesaggio come una sua espressione. Da qualche anno tale concezione si è ribaltata, parallelamente al prevalere, nel territorio e nella città, della frammentazione insediativa, della crisi dello spazio pubblico, del primato dei non luoghi o degli iperluoghi. E' il paesaggio, oggi, non solo *contiene* l'architettura come una sua *parte*, ma si identifica completamente con essa. Ad esempio tutto ciò che è *esterno* e *aperto*, tutto ciò che è *vuoto*, dalle strade alle piazze, dai terrain vague ai parchi, dai parcheggi alla sistemazione dei pendii, delle spiagge, delle cave dimesse è divenuto paesaggio. Per contro si tende a ritenere che l'architettura sia solo il *pieno*, solo l'edificio isolato, privato delle sue relazioni con il contesto, anche queste entrate nel dominio del paesaggio.

Il quadro tracciato negli ultimi due paragrafi è destinato molto probabilmente a farsi nel prossimo futuro ancora più complesso. L'idea di paesaggio si è infatti sovrapposta a quella della stessa *rete*, un'entità immateriale che aveva bisogno di un modello visivo per essere compresa e, forse accettata. La rete si è così identificata con la sterminata griglia urbana di Los Angeles vista di notte come in *Mulholland Drive*, di David Lynch, una prospettiva che rende analogicamente esplicite le infinite connessioni della rete. Al contempo l'orizzontalità spaziale della stessa rete si inverte nella *verticalità zenitale* di Google Earth. Poter osservare dall'alto ogni punto della superficie terrestre colloca l'osservatore al di fuori del mondo, nel momento in cui la stessa *esternità* dello sguardo restituisce al paesaggio quell'unità che sembrava esso avesse perduto sia nella concezione moderna delle *scale* come realtà dimensionali separate, sia nella inarrestabile moltiplicazione delle sue espressioni. Google Earth porta a compimento un processo di *straniamento* teorico che era iniziato

quando, a seguito delle esplorazioni spaziali, fu possibile ammirare il globo terrestre nella sua interezza, una sfera bianco azzurra sospesa in un firmamento nero. Google Earth segna in qualche modo la *fine del paesaggio* ma anche un suo nuovo inizio. Un inizio denso di mistero ed emozione. Ma non è solo in Google Earth che il paesaggio si azzerà nel momento stesso in cui si ricostruisce in altre forme. Lo spazio prospettico che appare negli schemi in movimento dei navigatori satellitari – si veda TomTom Go – si riduce a immagini piatte che mentre annullano la profondità propongono un nuovo modo di concepire il paesaggio. Un paesaggio come *pura mappa*, tracciato essenziale di direzioni vettoriali, di tensioni topologiche primarie, che *meccanizzano* distanze e collegamenti in un ambiente *neutro* ma nello stesso tempo denso di astratti valori figurativi. A questo paesaggio piatto e in qualche modo *aniconico* va poi aggiunto quello che ci restituiscono con falsi colori le immagini provenienti da Marte. Gli scorci del *pianeta rosso* rivelano, più di quelle che venti anni fa avevano mostrato la scabra superficie della Luna, spingono al loro estremo la necessità di ridurre il paesaggio al suo solo *nome*, riconducendola a una *nudità* antologica, a una drammatica *assenza di storia*, laddove esso è storia stratificata, anche se oggi muta e intransitiva. Anche sulla base di queste sue autentiche e radicali *rifondazioni* il paesaggio riscoprirà probabilmente la sua *fisicità* abbandonando tutto ciò che è pura diagrammaticità, registrazione di flussi, trascrizione dei cicli metropolitani. Rinunciando alla sua attuale deriva totalizzante, e accettando il suo essere la stessa cosa del territorio, ma in un altro ambito descrittivo, il paesaggio potrà così rientrare nei suoi confini tematici. In tal modo esso sarà in grado di proporsi di nuovo come un'entità teorico – progettuale capace di contribuire al miglioramento dell'abitare, e non solo al suo scindersi in una estetizzante ed evasiva moltitudine di narrazioni.

Molte delle questioni trattate in questo testo si ritrovarono nel progetto di Vema, la città di fondazione ideale, utopica, innovativa e sostenibile che ha rappresentato il tema del Padiglione Italiano alla 10° Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia 2006. Il progetto è stato elaborato da venti gruppi di giovani architetti che hanno sviluppato uno schema insediativo messo a punto da chi scrive, curatore del Padiglione Italiano, assieme a Nicola Marzot, Margherita Petranzan e Livio Sacchi. Situata tra Venezia e Mantova, in un quadrante territoriale nel quale si incontreranno i corridoi ferroviari transeuropei n. 1 (Berlino - Palermo) e n. 5 (Lisbona – Kiev), Vema è una città nella quale il paesaggio assume un ruolo decisivo, costituendosi come una presenza costante che assicura ad essa una forte coerenza strutturale e morfologica. A Vema il paesaggio non si propone come un'entità pervasiva, totalmente onnicomprensiva da divenire generica e per questo, in fondo, inoperante. Esso si conferma come il tramite tra la natura e l'abitare, una modalità dell'architettura nella quale quest'ultima si presenta nei suoi segni primari, gli elementi di quella misteriosa e suggestiva scrittura terrestre con i quali essa scopre le proprie finalità.

Franco Purini
Tokyo, 6/6/2007