

Tra parte e frammento

Continuità e discontinuità

Nella continuità *a posteriori* della sua evoluzione la città procede sempre per fasi *discontinue*. A periodi anche lunghi di stasi, in realtà costellati di *microinterventi* di completamento, di sistemazione ambientale e di manutenzione succedono, spesso improvvisamente e per motivazioni complesse, una serie di trasformazioni viarie, infrastrutturali ed edilizie. Esse sono di tipo diverso e agiscono in maniere anch'esse differenti sull'organismo urbano. Dal punto di vista edilizio queste trasformazioni sono sostanzialmente di tre generi, di solito compresenti. Il primo consiste in interventi *puntuali*. La crescita della città avviene per aggiunte discrete che non mettono in discussione l'assetto strutturale delle aree urbane interessate alle nuove costruzioni. E' il caso a esempio dell'edificazione di molte aree di Roma tra gli anni trenta e gli anni sessanta del Novecento tramite la tipologia della *palazzina*. Volume dopo volume la città cresce, ma tale aumento non si pone come un fatto chiaramente avvertibile, in altre parole essa non appare come un *valore urbano*, nel senso che i suoi esiti non sono avvertiti a livello della *forma urbis*. Tipica oggi della *città diffusa*, questa modalità insediativa causa disorientamento e omologazione, producendo un paesaggio urbano privo di punti di riferimento.

Il secondo tipo di trasformazione si dà per interventi di dimensioni consistenti i quali non possiedono però una chiara definizione morfologica. Si tratta di architetture urbane che sono situate in aree di risulta o che vengono *addizionate* ad altre architetture urbane già realizzate in aree precedentemente costruite, senza che la loro presenza sia sufficientemente distinta da quelle. La ricostruzione a Napoli dopo il terremoto del 1980, colmando senza un disegno evidente i vuoti tra poli periferici e casali storici, rappresenta un caso esemplare di questo tipo di modificazione urbana, che pure vanta singole realizzazioni di grande qualità. Un altro esempio significativo di questo tipo di intervento è rappresentato nelle periferie contemporanee dalla simbiosi *centri commerciali/parcheggi*. Simili edifici, isolati in una distesa di automobili, dispongono sicuramente di una *visibilità*, ma certo non riescono a essere letti come luoghi di una articolazione morfologica della città. Tale senso di sospensione è tradotto con molta efficacia dal termine *non luoghi* al quale essi sono associati.

Il terzo tipo di trasformazione si identifica con interventi non solo unitari ma capaci di fare di questa unità l'elemento primario della loro identità architettonica. Essi sono riconoscibili per alcuni caratteri quali la *congruenza* dei loro componenti, una *dimensione adeguata* e una *organizzazione strutturale molteplice* che vede convivere più livelli funzionali e formali. Il progetto di Saverio Muratori per Aprilia è un esempio particolarmente convincente di questa modalità di intervento. Fortemente strutturato, attentamente calibrato nei suoi vuoti e magistralmente tessuto nei rapporti spaziali tra le sue diverse componenti, il progetto elenca e concentra in una dimensione relativamente contenuta e con l'intensità di un trattato gli elementi costitutivi della città. Definibili come *parti* secondo la nota teorizzazione di Carlo Aymonino, parti che possono coincidere con il

quartiere, queste architetture urbane si propongono come *addizioni finite* che intervengono nello spazio della città come elementi individuabili *per contrasto* rispetto al tessuto circostante. L'EUR a Roma è una delle più chiare architetture urbane di questo tipo. Pensato come un insediamento autonomo che enumera *analogicamente* parti ed elementi di una città completa il cui perimetro evoca valori simbolici il progetto di Marcello Piacentini si costruisce attraverso una sequenza di visuali urbane perfettamente coordinate, tese ad *avvicinare* edifici lontani in una sapiente organizzazione prospettica di superfici verticali, di piani orizzontali e inclinati.

Alla continuità *a posteriori* dell'evoluzione della città si contrappone quindi, nella costruzione, l'*a priori* di una discontinuità genetica che si esprime, per usare un'immagine, per *scatti successivi*, come in un ingranaggio di ruote dentate. Movimento per movimento la città reagisce ai cambiamenti riassetandosi su equilibri nuovi che durano fino a quando un ulteriore scatto provoca una sorta di *destabilizzazione* che costringe la città a riformulare il suo assetto complessivo assieme al senso metaforico che questa esprime. Ogni città può essere infatti ridotta a un suo ideogramma che è carico di contenuti che trascendono quelli legati alla struttura urbana per attingere a valori più generali, valori di carattere universale tradotti in semplici segni. Individuare tale ideogramma si configura per inciso come una condizione preliminare per qualsiasi operazione progettuale sulla città.

Un modello nuovo

La terza modalità tra quelle descritte nel paragrafo precedente si presta a una interpretazione progettuale per molti versi nuova. E' possibile infatti pensare a interventi di dimensioni medie, *segnati* nel tracciato in modo geometricamente definito, che si configurino come materializzazioni di una serie di relazioni tra un numero limitato di manufatti. Manufatti legati tra di loro da una trama *narrativa* che li rende necessari l'uno all'altro per affinità costitutive e per assonanze tematiche. Un intervento di questa natura risulterebbe dall'incrocio tra una particolare dimensione urbana, risolta in qualcosa di più compatto e spazialmente definito di un quartiere, e una specifica connessione tra pochi volumi. Questo modello nuovo, una *zolla urbana*, richiede che il suo *contorno* si costituisca come un episodio morfologicamente complesso, un episodio che esige di essere osservato secondo condizioni prestabilite, ad esempio tramite distanze architettoniche controllate. La principale *regola* formativa della zolla può essere riconosciuta nella *quantità mnemonica* che essa propone, ovvero nella capacità di ricordare che essa richiede per essere rievocata *in sua assenza* nelle linee portanti che la definiscono e in qualche suo dettaglio. Da questo punto di vista la zolla è un'*unità del tempo urbano*, assunto questo come una frazione misurabile del flusso metropolitano. Pensare una determinata quantità mnemonica significa vedere la città come un insieme di brani distinti, di *individui insediativi* tra i quali più che un *accordo c'è conflitto*, un conflitto di singolarità architettoniche da ricomporre su un registro più alto attraverso una *rammemorazione* che è un vero e proprio *progetto di ricostruzione mentale*. Sovrapponendo le intuizioni di Kevin Lynch sull'*immagine della città* con le prefigurazioni kahniane su Filadelfia il modello della zolla rivela una genealogia che ne rende più espliciti i caratteri e la finalità urbana. Risalendo indietro nel tempo si possono considerare come altrettanti antecedenti dell'idea di zolla alcuni progetti urbani di Ludwig

Hilberseimer, di Ludwig Mies Van der Rohe per il Campus dell'Illinois Institute of Technology le proposte di shopping center elaborate da Victor Gruen.

La zolla urbana come unità insediativa

All'interno dell'ipotesi teorica alla quale il gruppo di ricerca ha lavorato, e sulla base di precedenti esperienze, la zolla è stata considerata come *l'unità insediativa di base*, un elemento geneticamente intermedio tra architettura e città. Paragonato a ciò che avviene nel linguaggio verbale e scritto tale elemento si configura come un periodo breve ma *intero*, capace di costruire per assonanze un intorno tematico molto più vasto della sua ampiezza reale. La zolla è la tessera di un nuovo mosaico urbano fatto di interventi chiaramente riconoscibili nella loro identità spaziale, formale e funzionale. Questa identità si definisce prima di tutto nel rapporto tra la zolla e il suolo, un rapporto intrinsecamente *paesistico* che si iscrive in un ordine dimensionale il quale incorpora la *vastità* come un paradigma concettuale e non come un semplice requisito fisico. Questo riferimento al paesaggio rinvia ai contenuti del "Manifesto di Modena" di Bruno Zevi, la teorizzazione di un nuovo *grado zero* dell'architettura come interpretazione plastica del supporto naturale. Oltre il rapporto *fondativo* con il terreno la zolla si rende riconoscibile attraverso il *perimetro*. Questo limite è concepito come un *limite costruito*, un'*architettura del bordo* che si rivela in un andamento topografico dal carattere chiaro e *definitivo*. L'architettura del bordo attiva il limite della zolla facendo di essa una fascia per così dire *magnetizzata*, lungo la quale i volumi si dispongono secondo distanze accuratamente calibrate, in un gioco di forze che attraggono e respingono. Il limite della zolla è un fattore attivo che si comporta, rispetto a ciò che la zolla contiene, come la cornice nei confronti del quadro, secondo la lettura che Georg Simmel ha dato del rapporto tra una tela e ciò che la iscrive nello spazio. Il terzo carattere che qualifica la zolla come tale è un particolare rapporto tra l'estensione libera della zolla stessa e le sue zone edificate, un rapporto che vede prevalere il *vuoto* rispetto al pieno. Un vuoto modellato come un volume percorso da vibrazioni e da contrazioni, da accelerazioni e da dilatazioni.

La zolla può essere immaginata come un'*impronta* e cioè per *scavo*, come un *rilevato*, vale adire per *aggiunta*, o come un'*impronta /rilevato* nel caso di un suolo in pendenza. L'essenza *plastica* della zolla stabilisce la premessa del suo contenuto architettonico individuando un *campo* di forze dal quale nascerà la composizione dei volumi. L'ombra che ritaglia la porzione della zolla sul terreno svolge un ruolo essenziale nel rappresentare *l'azione insediativa*. Richiamando gli archetipi del *recinto* e del *podio* la zolla si colloca all'interno di una visione *classica* dell'architettura.

Dal punto di vista iconografico la zolla si configura come una *natura morta*. Il basamento, che regola la relazione con il suolo, proponendosi come uno spessore contenente parcheggi, impianti e spazi di servizio, ovvero come un *hardware* che consente il funzionamento dell'insediamento, forma un piano orizzontale che costituisce la superficie nella quale gli edifici sono appoggiati. Le loro ombre generano con il movimento del sole una complessa coreografia che disegna sul piano un gioco di calcolati *volumi virtuali* fatti di ombre scorrenti e mutevoli. Oltre al modello iconografico della natura

morta la zolla rimanda al *bassorilievo*. Di questo genere artistico essa possiede la stratificata nonché sintetica *compostezza*. Anche in questo caso la luce gioca un ruolo determinante.

La zolla è un dispositivo che mentre isola gli elementi da essa contenuti li mette in una relazione estremamente semplice e diretta con l'ambiente urbano circostante. Esito del modello classico dell'*esplanade*, poi ripreso da Le Corbusier a Chandigarh e da Lucio Costa e Oscar Niemeyer a Brasilia nella forma di una composizione urbana rarefatta e nello stesso tempo intensa, la zolla è un *evidenziatore* ideale di relazioni spaziali, relazioni quasi *didatticamente* esposte secondo un ordinamento planimetrico e spaziale leggibile in modo istantaneo.

La zolla è un'unità insediativa completa e autonoma che sta tra la *parte urbana* ovvero, come si diceva nel paragrafo precedente, un intervento dotato di *organicità strutturale*, *conformità scalare* e *complessità tematica*, e il *frammento urbano*, vale a dire un'architettura che si propone come qualcosa che, tramite una serie di valenze libere e di *aperture semantiche*, lascia a chi la percorre o la abita margini di ulteriore definizione. Il frammento urbano si qualifica come un'entità che evoca l'estetica del *non finito* nonché il fascino enigmatico dell'archeologia. Tra *paesaggio*, *parte urbana* e *frammento urbano* la zolla si carica così di plusvalori iconici e di densità semantiche che restituiscono alla città in cui la zolla stessa si inserisce quelle dimensioni narrative quasi del tutto scomparse dalla città contemporanea.

Che la zolla urbana sia se stessa e insieme la sua rappresentazione, vale a dire che sia doppia, conferisce a questo modello insediativo una profonda *tonalità storica*. Tale dualità la apparenta alle immagini cartografiche, immagini dove la comprensione della struttura, consentita dalla modalità della restituzione grafica, acquista una perentorietà teoremativa. La dimensione contenuta dalla zolla, qualità che permette di allestire spazialità misurate, conformate come *stanze concluse*, evoca le atmosfere intensamente compiute delle tavole di Urbino, Berlino e Baltimora. Come in quegli esempi di *città ideale* la zolla procede dal bordo verso l'interno caricandosi progressivamente di potenzialità urbane fatte di tensioni spaziali e di improvvise rarefazioni. Come nelle tavole citate la spazialità della zolla, proprio per la sua concentrazione, rivela una sua essenza *teatrale*. Un teatro dimostrativo che circoscrive una porzione riconoscibile dell'indistinto metropolitano, trasformandolo in un intorno misurato, chiaramente circoscritto e polarizzato. La tonalità storica, che fa di ogni zolla una sorta di *anamorfosi temporale* di una precedente, ipotetica città *miniaturizzata*, non attenua la *promessa di futuro* di cui essa è portatrice. Si può aggiungere infatti che l'aspetto di *matrice* che la zolla esibisce la fa partecipare di quel nuovo immaginario che si muove tra la fantascienza e il mondo digitale. Da questo punto di vista la zolla ricorda nella sua strutturazione a *elenco* e nella rescissione di mezzi sintattici a favore di associazioni paratattiche la composizione degli elementi che formano la *scheda madre* di un computer. Nello stesso tempo l'identità *ideogrammatica* della zolla la fa partecipare anche dell'area semantica degli *stemmi*, quella *aura araldica* che sottintende un piano allegorico nonché un contenuto simbolico.

Caratteri strutturali della zolla

Per la sua dimensione contenuta; per la sua struttura unitaria e nello stesso tempo attraversata dal tema del frammento, e per questo dotata di una complessità architettonica, per la sua stessa densità figurativa e per la separazione tra gli aspetti infrastrutturali e quelli abitativi la zolla definisce un *microcosmo ambientale* innovativo, capace di offrire prestazioni funzionali e plusvalori rappresentativi di livello elevato. Interamente pedonale – i parcheggi sono sistemati nello spessore del basamento assieme a locali per impianti e depositi – la zolla recupera i *ritmi* della città storica senza possedere di questa l'estensione e la ricorsività labirintica, qualità spesso difficilmente controllabili, traducendo queste stesse qualità in più semplici e agibili relazioni spaziali tra un numero limitato di edifici. Edifici disposti secondo un tracciato che vuole conservare un carattere *embrionale*. Memorizzabile in ogni suo dettaglio la zolla corrisponde a una *quantità iconica conforme*, vale a dire che essa dispone di una strutturazione spaziale in grado non solo di essere decodificata in breve tempo ma soprattutto di essere ricostruita mentalmente con una accettabile precisione. Per questo la sua suddivisione in zone diverse avviene secondo un disegno essenziale che intende declinare: modi primari di definizione di un'area urbana tramite una serie limitata di assi. Date queste caratteristiche la zolla può essere considerata come un *dispositivo urbano elementare* che seleziona e mette in evidenza alcuni nessi di base tra gli elementi fondativi della città. Da qui una valenza *assertiva* e insieme *dimostrativa* attraverso la quale vengono *compresse* molte *informazioni genetiche* riguardanti l'organismo urbano. Da questo punto di vista la zolla si presenta come una *città di sintesi* la quale, come si può constatare analizzando il precedente costituito dall'unità proposta da Saverio Muratori in una delle soluzioni approntate nell'ambito del Concorso per le Barene di San Giuliano a Mestre nel 1959, può essere pensata come l'esito di un *processo formativo* semplice, conciso come uno slogan.

La zolla ha tre requisiti principali. I suoi elementi devono esprimere una *gerarchia* che li ordini secondo una progressione significativa in cui ciascuno di essi può rivestire un ruolo preciso; deve presentare una certa *varietà* delle sue componenti; in essa occorre infine che sia riscontrabile una *declinazione scalare* che si esprima in passaggi dimensionali accuratamente predisposti. La gerarchia si presenta come un ordinamento il quale, a partire da una emergente polarità, decresce fino a lasciare margini di labilità di disegno e di posizione agli elementi murari; la varietà si esprime in una differenziazione anche notevole, e comunque apprezzabile, dei singoli *oggetti* che la zolla contiene, materializzando quella molteplicità costitutiva, pur dentro l'unità dell'insieme, teorizzata da Marc Antoine Laugier; la declinazione scalare articola una serie di intervalli dimensionali anche consistenti, dando luogo a una compresenza a volte conflittuale di diverse *grandezze*. Quest'ultimo carattere ha come effetto il fatto che qualsiasi area della zolla comprende quasi *statisticamente* ogni *campione scalare*, in una mescolanza stratificata di registri dimensionali. Gerarchia, varietà e declinazione scalare sono in grado di conferire alla zolla non solo complessità e completezza ma una dimensione formale che ne fa un'architettura nella quale la concisione strutturale si amplifica, e nello stesso tempo si contraddice, in una dispersione degli edifici che può essere libera fino a una *casualità performativa*. Tali requisiti vanno considerati come fattori capaci di far sì che la zolla possieda una genetica *qualità aristotelica* espressa metaforicamente in *un'unità di tempo, di luogo e di azione*. Ciò attribuisce alla zolla una compattezza strutturale che ne fa come la tessera autonoma di un ricco mosaico urbano, un'autonomia che si costruisce, come s'è già detto in un paragrafo

precedente, nella *temporalità specifica* che la zolla propone. E' proprio la *finitezza* della zolla che istituisce la *durata* della sua lettura. Questa, a partire dal suo *marginе architettonico*, può essere misurata in modo preciso. Questo tempo che si trasforma in *memoria*, si presenta nell'esperienza spaziale della zolla come un suo aspetto essenziale.

La zolla è un'unità insediativa intrinsecamente *razionale*. Questa razionalità si esprime in prima istanza nel margine della zolla, intesa questa come un'*architettura fondativa* dal consistente significato concettuale, una *linea viva* che isola e insieme mette in contatto, riconoscendosi poi nella netta *distanza concettuale* tra lo spessore tecnologico che forma il basamento attrezzato e i volumi appoggiati su di esso. Tale razionalità non si esaurisce però in una linearità strutturale e formale: se essa vive di schematicità trova proprio nella decisa opposizione netta tra il suolo artificiale del podio e gli edifici disposti su questo elemento una complessità iconica – la *natura morta* già ricordata - che supera considerevolmente la semplicità apparente dell'impianto. In un'altra chiave la zolla può essere decifrata nella sua costituzione segnica come un *morfema*, vale a dire una combinazione di elementi dotata della icasticità comunicativa di un ideogramma. Figurativamente la zolla è se stessa e nello, stesso tempo la propria *rappresentazione*. Il fatto di possedere una *cornice* sottoforma di un bordo rilevato in negativo o in positivo la qualifica, tale confronto è analogamente riscontrabile nel frontespizio del *Campo Marzio* di Giovan Battista Piranesi come la *derivata prima* della propria struttura. Rispetto alla semplice *parte* la zolla possiede dunque una valenza in più, consistente nel suo sdoppiarsi tra la realtà insediativa e *simulacro*. Questa scissione, determinata dalla compattezza aristotelica richiamata qualche rigo addietro, una compattezza strutturale talmente accentuata da farsi leggere istantaneamente, e proprio per questo in grado di generare altrettanto rapidamente una sorta di *copia* della zolla, dà luogo a un *plusvalore iconico* che è uno dei risultati principali della definizione di questa unità insediativa. La *città della zolla* è per questo una città riflessa nella propria immagine, una città speculare che contempla nella sua riproduzione una replica non idealizzata ma *straniata* e dislocata del disegno che la ispira.

Franco Purini

