

Armando Dal Fabbro

83 **Architettura e figure del margine. Border-lines versus edge-land.***

Vorrei parlare del confine: il confine come spazio essenziale, come vuoto necessario, come limite e allo stesso tempo luogo che unisce e divide cose. E questo tema mi è di spunto per riconsiderare la questione della definizione dello spazio architettonico da un punto di vista iconico-narrativo. In altre parole vorrei proporvi una riflessione basata sulla ricerca figurativa dello spazio urbano della città che nel tempo (nel rapporto spazio-tempo) si è alimentata nel mito, nella memoria, nell'interpretazione della storia della città e dell'architettura attraverso il repertorio figurativo urbano assorbito e trasfigurato nella multiforme cultura artistica di questo ultimo secolo appena trascorso.

Il mio interesse è riferito sostanzialmente al tema, per niente nuovo, del confine come **limite**, come **soglia**, come **margine**. Un tema eminentemente compositivo, fortemente attuale se letto come strumento operativo nella costruzione di luoghi futuri della città. In questo senso il confine o margine, è da intendersi come spazio, come luogo misuratore di spazi, dotato di dimensioni, misure e identità; più che occasione di riflessione concettuale, teorico-etimologica, esso va inteso come luogo di ricerca progettuale, strumento di progetto per la costruzione di nuovi scenari urbani.

Wim Wenders in occasione di una conferenza avvenuta a Tokio rivolgendosi a un pubblico di architetti presenti li invitava a guardare la città contemporanea con occhio critico e disincantato: "Le città sono così piene di ogni genere di cose che hanno cancellato l'essenziale, vale a dire che sono vuote, il deserto al contrario è così vuoto che è straboccante di essenziale"¹.

Un altro esempio convincente, riferito al tema che stiamo indagando, lo ritroviamo dentro il mondo letterario fantastico borgesiano. Borges, nel suo racconto "Evaristo Carriego" per spiegare un passaggio del racconto, in una nota a piè di pagina, così scrive: "Affermo – senza falsi timori né amore letterario del paradossale – che solo i paesi nuovi hanno un passato, voglio dire un ricordo autobiografico del passato; cioè hanno storia vitale. (...)".

"Io non ho avvertito il dolce scorrere del tempo a Granada all'ombra di torri cento volte più antiche delle ficchie, come invece l'ho avvertito a Pampa o a Triunvirato: località insulsa di tegole anglicizzanti adesso, di forni fumosi tre anni fa e di caotici pascoli cinque anni fa". "(...) Qui siamo dello stesso tempo del tempo, siamo i suoi fratelli"².

In "The edge of the City" il fotografo di New York Char-

les Pratt cercò, a cavallo degli anni '60, con la macchina fotografica, di fermare l'immagine su alcuni luoghi in via di sparizione: i margini della città. "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"³.

Indagare i margini della città, forse con uno spirito narrativo diverso – non di urgenza come nel caso di C. Pratt, ma di manifesta ricerca di una nuova estetica della città – è stata l'esperienza narrativa altrettanto singolare che ritroviamo nei lavori di un pittore tutto italiano come Mario Sironi. I disegni di paesaggi urbani, le periferie della città sironiana, degli anni '20 e '30, sembrano oggi pietrificati come nuove icone della ricerca figurativa pittorica. A distanza di tempo, queste immagini, hanno prodotto uno stimolo creativo particolare nell'immaginario urbano, dando vita a forti connotati evocativi ed estetici che si sono trasmessi anche all'architettura della città.

Wim Wenders, George Luis Borges, Charles Pratt, Mario Sironi, sono solo alcuni protagonisti della cultura artistica del XXI secolo che attraverso le loro opere (Cinema, Letteratura, Pittura, ecc.) hanno fatto conoscere la città in divenire, attratti dalla città dei margini, dalla città dei luoghi margine e dal loro ruolo di centralità. Un repertorio figurativo che è accresciuto e si è alimentato parallelamente all'espansione della città, alla sua rinata immagine e nuova complessità.

Lo stesso Giuseppe Samonà alla fine degli anni sessanta, per la progettazione nei nuclei antichi della città auspicava l'eloquenza dei vuoti di caratterizzarsi come nuove architetture, come vedute di bordo della città storica, pause architettoniche di un discorso figurativo esterno improntato più sulle distinzioni che sulle grandi continuità della città contemporanea. Per Samonà i vuoti sono "segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprima ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativo che si può attribuire al segno della nostra civiltà e non di quella antica"⁴.

Analogamente al debito culturale del repertorio figurativo della *città-mondo* del novecento, già nel '500 l'immaginario urbano veneziano appare trasfigurato nelle pitture di Jacopo e Giovanni Bellini, oppure evocato nei teleri di un Carpaccio o descritto nelle tavole della Venezia a volo d'uccello del De Barbari. Anche

questo iconismo celebrativo rappresenterà per la storia della città il repertorio figurativo di riferimento per tutte le successive generazioni di artisti compresi scultori e architetti.

Potremmo chiederci seguendo una felice intuizione di Bruno Fortier contenuta nel suo bel libro "Amate Città" se la realtà urbana che noi viviamo quotidianamente può ancora definirsi il risultato di due città che convivono e si contrappongono: "l'una intessuta di spazi, l'altra composta di oggetti"⁵, la città dei vuoti e la città dei pieni. Due aspetti fondamentali nel pensiero compositivo della città, che hanno rappresentato da sempre il fondale teorico degli studi urbani di ricerca e di progetto sulla città.

Per traslato, se guardiamo all'opera grafica di Giorgio Morandi ci accorgiamo che la sua è stata una ricerca paziente tesa alla definizione dello spazio circoscritto dai contorni degli oggetti. I moltissimi disegni di studio ci mostrano una ricerca tutta volta nello studiare la composizione e le figure dello spazio definito dagli oggetti, e le relazioni che questi oggetti fra loro determinano. Per Morandi è lo spazio fra le cose che da vita sulla tela agli oggetti quotidiani rappresentati. Come personaggi in scena le brocche, le bottiglie, le tazze si dispongono fra loro in modo da creare figure inaspettate, multiformi composizioni spaziali. Come *objet trouvé*, gli oggetti comuni appaiono quali personaggi sulla scena. Lo spazio fra questi oggetti, appena accennati negli schizzi, perdono il loro carattere di spazi di risulta, di spazi interstiziali e diventano figurazioni, composizioni di figure belle.

Il superamento di questa città doppia è stato il sogno delle teorie neoplastiche, di De Stijl, dell'idea di "città neoplastica", di superare la dicotomia tra volumi pieni e i vuoti, tra quantità edilizie e assenze, ovvero presenze di luce e cielo. Mentre Le Corbusier con la "Ville Radieuse" profetizzò la città del purismo, e Sant'Elia condenserà nelle sue immagini profetiche di turbine, di fabbriche, di stazioni la "città futurista", Piet Mondrian proverà ad esprimere in un saggio del 1927 l'idea di città in De Stijl. Per Mondrian "la casa è parte del tutto, elemento costruttivo della città". L'idea di città coinciderà per Mondrian con la sua pittura, con la sua poetica: "(...) occorre coraggio e forza per osare di vivere in un'epoca disarmonica"⁶.

In architettura, sosterrà Mondrian (pensando al-

le sue tele), "(...)lo spazio vuoto corrisponde al non-colore, mentre la materia può corrispondere al colore"⁷.

Ricordando l'opera grafica di Morandi e le teorie samoniniane che permearono le ricerche sulla città europea, potremmo affermare in modo manifesto il ribaltamento delle affermazioni neoplastiche ribadendo che "in architettura lo spazio vuoto vale un colore primario".

La città di oggi necessita di nuovi strumenti operativi e interpretativi, in grado di progettarne la complessità contemporanea, a partire da una realtà urbana che non si pone più in continuità con la città storica e con un unico centro, ma tende a trasformare le aree di bordo in nuove centralità urbane, secondo il principio insediativo del territorio - arcipelago policentrico e multiscalare.

In questi ultimi anni, si è assistito a un fenomeno particolare e oltremodo inadeguato a governare – e penso, in particolare, al caso veneto – la dispersione urbana e territoriale: allo spreco dimensionale della città diffusa che tendeva all'infinito, come se lo fosse anche il territorio-mondo, si è contrapposto un processo di densificazione e straniamento; cioè, in altre parole, si è passati da una complessità urbana "dispersiva" e "geograficamente omologante", ad una complessità "implusiva", tutta introiettata alla scala dell'edificio.

La città dei tipi e dei morfemi urbani non sembra più sufficiente a decifrare e interpretare la città contemporanea, che ha perso il suo centro e si è trasformata in un "margine urbano continuo", dai molti centri e dalle multiformi connotazioni. Lavorare sui materiali del margine può rappresentare un modo per promuovere una nuova ricerca compositiva impostata sulla dimensione topologica della città contemporanea; accettando il confronto con i codici topologici, indagando e progettando per "architetture-luoghi".

Il paesaggio di riferimento è una terza città, un teatro mutevole nel tempo, da interpretare attraverso i caratteri figurativi, evocativi e strutturali della scena urbana. Uno spazio da inventare continuamente dentro il grande "vaso" della città contemporanea; spazio scenico che interpreta antico e moderno, segni della storia e della geografia vicini e lontani, direzioni, tracce e orientamenti della città e del territorio.

Frammenti della memoria urbana, della nostra

cultura, della nostra conoscenza in grado di riconcettualizzare e finalmente superare questioni urbane del tipo: rapporto tra città e campagna, contrapposizione di centro e periferia, annullamento dei limiti interni - esterni della città e dell'architettura, ecc.

* Lezione tenuta alla Conferenza *Definizione dello spazio architettonico* dell'Istituto di Progettazione Architettonica della Facoltà di Architettura del Politecnico di Cracovia, nel 2004.

1. Wim Wenders, *The Urban Landscape*, in: *The Act of Seeing*, Verlag der Autoren, 1992.
2. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, in: *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1984.
3. Charles Pratt, *The edge of the City*, Nazraeli Press, Tucson, 1970.
4. Giuseppe Samonà, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in: *Il fenomeno città nella vita e nella cultura d'oggi*, Quaderni di S. Giorgio, Sansoni Editore, Firenze, 1971.
5. Bruno Fortier, *Amate Città*, Electa, Mediolan, 1995.
6. Piet Mondrian in: *Vouloir, revue mensuelle d'esthétique neo-plastique*, n.25 1927, riportato in: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Einaudi, Torino, 1974.
7. Piet Mondrian, op. cit.

Architektura i forma granic. Od linii granicznych po tereny marginalne.*

Chciałbym mówić o granicy: granicy jako znaczącej przestrzeni, jako nieodzwonnej pustce, jako krawędzi, która jednocześnie dzieli i jednoczy. Temat ten jest punktem wyjścia do ponownego poruszenia kwestii definicji przestrzeni architektonicznej w sensie ikonograficzno-narratorskim. Innymi słowy, chciałbym skłonić nas do refleksji nad figuratywnym poznawaniem przestrzeni urbanistycznej miasta, która z upływem czasu (w relacji przestrzeń – czas) ograniczyła się do mitu, do pamięci, do interpretacji historii miasta i architektury poprzez figuratywny schemat urbanistyczny, przyswojony i przetworzony pod wpływem złożonej kultury artystycznej ubiegłego, właśnie zakończonego wieku.

Moja szczególna uwaga skupia się przede wszystkim na temacie, zresztą nie nowym, granic jako **kresu, progu, marginesu**. Ów temat odnoszący się do kompozycji jest obecnie bardzo aktualny, ponieważ postrzegany jest jako ważny instrument działania w budowie przyszłych fragmentów miasta. W tym sensie, granica czy margines, odbierane są jako przestrzeń, jako miejsca ułatwiające odmierzenie przestrzeni, posiadają swój rozmiar i tożsamość. Bardziej niż okazja do konceptualnej refleksji, teoretyczno – etymologicznej, granice powinny być rozumiane jako miejsce analiz i badań projektowych, jako narzędzie służące do projektowania nowych scenarii urbanistycznych.

Wim Wenders podczas konferencji, która miała miejsce w Tokio zwracając się do obecnych tam architektów, zapraszał do patrzenia na współczesne miasto w sposób krytyczny i nie naiwny: „Miasta są tak pełne rzeczy różnego typu, że zatraciły esencję, należy powiedzieć, że są dziś puste; pustynia w odróżnieniu, jest pustką pełną esencji”¹.

Inny przekonujący przykład, odnoszący się do poruszanego tematu, odnajdujemy w świecie literatury fantastycznej Borgesa, który w dziele „Evaristo Carriego”, aby wyjaśnić przebieg opowiadania w kilku wersach, pisze tak: „Przyznaję – bez fałszywych złudzeń i literackiej miłości do paradoksu – że tylko nowe kraje mają przeszłość, mówię to w oparciu na autobiograficzną pamięć przeszłości; a więc na żywą historię (...)”. „Nie doświadczyłem tak słodkiego upływu czasu w Granadzie, w cieniu jej wież sto razy bardziej antycznych aniżeli drzewa figowe, jak w Pampie czy w Triunvirato: miejscach obecnie pełnych stylowych angielskich dachówek, dymiących pieców trzy lata te-

mu i chaotycznych pastwisk pięć lat wcześniej”. „(...) To tutaj jesteśmy z tego samego przedziału czasowego, jesteśmy dla siebie braćmi”².

W „The edge of the City” nowojorski fotograf Charles Pratt starał się, na przełomie lat '60, dzięki aparatowi fotograficznemu, zatrzymać obrazy niektórych zanikających miejsc: granic miasta. „Czuję się pilnie związany z obrzeżami, wiedząc, że jutro mogłyby już więcej nie istnieć – mogłyby nie tylko rozpląnąć się, ale nawet definitywnie zniknąć”³.

Badając obrzeża miasta, być może w innym duchu – nie z poczuciem pośpiechu jak w przypadku Pratta, ale z wyraźnym poszukiwaniem nowej estetyki miasta – odnajdujemy równie unikatowe, ważne doświadczenie, w pracach włoskiego malarza Mario Sironiego. Rysunki krajobrazów miejskich, peryferie miasta Sironiego, z lat '20 i '30, wydają się być dziś utwierdzone w postaci nowych ikon poszukujących figuratywności malarskiej. Z perspektywy czasu można zauważyć, że obrazy te, były partykularną, kreatywną stymulacją wyobrażenia miejskiego, dając początek silnej konotacji i estetyce, które wpłynęły również na architekturę miasta.

Wim Wenders, Jorge Luis Borges, Charles Pratt, Mario Sironi, są tylko niektórymi z głównych postaci życia artystycznego XX wieku, którzy poprzez swoje dzieła (kino, literatura, malarstwo, itd.), umożliwili nam poznanie miasta przyszłości, przyciągani przez marginalne części miasta, przez miasto złożone z miejsc skrajnych z ich rolą tworzenia centrów. Tworzą oni figuratywny repertuar, który wyrósł równolegle w czasie ekspansji miasta, wraz z jego nowym wizerunkiem i złożonością.

Podobnie Giuseppe Samonà w końcu lat sześćdziesiątych, odnośnie projektowania w antycznych centrach miast, wyrażał przekonanie, że pustka stanowi nową architekturę, jak widoki obrzeży miasta historycznego, które stanowią architektoniczne pauzy figuratywnego wywodu, wpływającego bardziej na różnice, niż na ciągłość współczesnego miasta. Dla Samony pustki to: „znaki bogactwa, które odnawiając związki, odciskają na zabytkach prestiż i charakter o dużym znaczeniu, który można określić atrybutem naszej cywilizacji, a nie tej antycznej”⁴.

Analogicznie do kulturowego figuratywnego re-

pertuaru miasta-świata z dziewiętnastego wieku, już XV wieku krajobraz wenecki zostaje przetworzony w malarstwie Jacoba i Giovanniego Belliniego, przywołany w zbiorach Carpaccia czy opisany na planszach Wenecji z lotu ptaka przez De Barbariego. Również ta ikonografia będzie w historii miasta podręcznikiem odnośników dla wszystkich następných pokoleń artystów, włączając w to rzeźbiarzy i architektów.

Możemy zadać sobie pytanie, śledząc szczęśliwą intuicję Bruno Fortiera zawartą w jego pięknej książce „Amate Città”, czy rzeczywistość miejska jaką przeżywamy codziennie może jeszcze podlegać definicji będącej rezultatem dwóch, współzujących i nakładających się na siebie miast: „Jedna utkana z przestrzeni, druga składająca się z przedmiotów”⁵, miasto pustek i miasto wypełnień. Dwa podstawowe aspekty w myśleniu o kompozycji miasta, które od zawsze stanowiły teoretyczną bazę analiz urbanistycznych i projektowania miasta.

Powołując się na dzieło graficzne Giorgio Morandiego, zdajemy sobie sprawę, że jego praca była cierpliwym badaniem definicji przestrzeni wyznaczonej przez kontury poszczególnych przedmiotów. Mnóstwo studyjnych szkiców pokazuje nam badania skupiające się na analizie kompozycji i kształtu przestrzeni wyznaczonej przez przedmioty, oraz relacje, jakie zachodzą pomiędzy tymi elementami. Według Morandiego, to miejsce pomiędzy namalowanymi figurami nadaje życie przedmiotom codziennego użytku. Jak postaci na scenie: karafki, butelki, kubki układają się między sobą tworząc nieoczekiwane figury, wielokształtne, przestrzenne kompozycje. Jak *objet trouvé*, zwyczajne przedmioty przybierają kształt głównych aktorów spektaklu. Przerwy pomiędzy tymi przedmiotami, lekko zarysowującymi się w szkicach, tracą swój charakter na rzecz pięknych kompozycji figur.

Przewyciężenie miasta złożonego z dwóch nakładających się na siebie struktur – tkanki i wolnej przestrzeni - było marzeniem neoplastycznych teorii De Stijl, idei „miasta neoplastycznego” polegającego na zerwaniu z dychotomią pomiędzy bryłami pełnymi i pustymi, pomiędzy ilością zabudowy i ich braku, czy też obecności światła i nieba. Podczas gdy Le Corbusier w „Ville Radieuse” prorokuje miasto purystyczne, a Sant’Elia umacnia w jego proroczych obrazach turbin, fabryk, stacji kolejowych „miasto futurystyczne”, Piet Mondrian w eseju z 1927 roku, próbuje przedsta-

wić miasto w duchu De Stijl. Dla Mondriana „dom jest częścią wszystkiego, jest elementem budującym miasto”. Mondrianowska wizja miasta współgrać będzie z jego malarstwem i poezją: „(...) potrzeba odwagi i siły aby ośmielić się żyć w epoce dysharmonii”⁶. W architekturze, Mondrian podtrzymywał będzie (myśląc o jego płótnach), „(...) myśl, że pusta przestrzeń odpowiada brakowi koloru, podczas gdy materia może być równoważnikiem koloru”⁷. Przypominając dzieło grafiki Morandiego i teorie Samony, które przeniknęły do badań nad miastem europejskim, moglibyśmy dostrzec odwrócenie neoplastycznych założeń, stwierdzając, że „w architekturze wolna przestrzeń jest podstawowym kolorem”.

Dzisiejsze miasto potrzebuje nowych sposobów działania i interpretacji, które poradzą sobie z projektowaniem współczesnej złożoności, zaczynając od urbanistycznej rzeczywistości, która nie jest już kontynuacją historycznego miasta o jednym centrum, ale dąży do przekształcenia granicznych obszarów w nowe centra, zgodnie z zasadą zasiedlania terytorium – wieLOBIEGUNOWEGO archipelagu o różnorodnej skali. W ciągu ostatnich lat, byliśmy świadkami wyjątkowego zjawiska niemożliwego do opanowania – i myślę tu w szczególności o przypadku regionu Veneto – rozproszenia terytorialnego: marnowania przestrzeni miejskiej, dążącej do nieskończoności, jakby terytorium miasta było światem, który jest przeciwny procesowi zagęszczania; innymi słowy, nastąpiło przejście od złożoności urbanistycznej „rozłożonej” i „geograficznie homologicznej”, do organizmu „impulsywnego”, skupionego w całości na skali budynku.

Typologie miast i kompozycji urbanistycznych nie wydają się być już wystarczające do rozkodowania i interpretacji współczesnego miasta, które straciło swoje centrum i przekształciło się w „ciągnący się margines urbanistyczny”, z wieloma centrami i o wielokształtnym charakterze. Praca nad peryferiami miasta może oznaczać potrzebę wprowadzenia nowych studiów kompozycyjnych opartych na rozmiarach topograficznych współczesnego miasta; akceptując porównanie z kodami topologicznymi, dociekając i projektując poprzez „architektury-miejsca”. Krajobraz, do którego można się odnieść jest trzecim miastem, teatrem zmiennym w czasie, jest do zinterpretowania poprzez figuratywny, wywołujący i strukturalny charakter urbanistycznej sceny. To przestrzeń do ciągłego wymyślenia wewnątrz wielkiego „wazonu”

współczesnego miasta; przestrzeń sceniczna, która interpretuje antyczne i nowoczesne, znaki historii i geografii, te bliskie i te dalekie, kierunki, ślady i orientacje miasta i terytorium.

Fragmenty pamięci urbanistycznej, naszej kultury i wiedzy są w stanie stworzyć nowy koncept i przewyciężyć kwestie urbanistyczne typu: stosunek pomiędzy miastem a wsią, przeciwstawianie się centrum do peryferii, likwidacja granic wewnętrznych – zewnętrznych miasta i architektury, itd.

* Referat wygłoszony na Konferencji *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej* Instytutu Projektowania Architektonicznego WA PK w roku 2004.

1. Wim Wenders, *The Urban Landscape*, w: *The Act of Seeing*, Verlag der Autoren, 1992.
2. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, w: *Tutte le opere*, Mondadori, Mediolan, 1984.
3. Charles Pratt, *The edge of the City*, Nazraeli Press, Tucson, 1970.
4. Giuseppe Samonà, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, w: *Il fenomeno città nella vita e nella cultura d'oggi*, Quaderni di S. Giorgio, Sansoni Editore, Florencja, 1971.
5. Bruno Fortier, *Amate Città*, Electa, Mediolan, 1995.
6. Piet Mondrian in: *Vouloir, revue mensuelle d'esthétique neo-plastique*, n.25 1927, przytoczony w: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Einaudi, Turyn, 1974.
7. Piet Mondrian, op. cit.