

IL PAESAGGIO COME INTERPRETAZIONE DEL LUOGO UN PROGRAMMA DI RICERCA

Il PAESAGGIO esiste solo attraverso gli strumenti di lettura che si usano per interpretarlo. Leggerne i SEGNI disposti sul suolo, riconoscerli in quanto tali, scoprirne le relazioni, permette la costruzione di un tessuto interpretativo che fa *scaturire* dal suolo il Paesaggio.

Il paesaggio è interpretazione del luogo. Qualunque parte del pianeta è leggibile riconoscendone e analizzandone i segni sovrapposti nei secoli. I segni, nel tempo, si sedimentano. Solo alcuni, apparentemente, scompaiono; ma in realtà permangono, quasi nel sottosuolo, nella memoria dei luoghi. I segni nel loro intreccio costituiscono la TRAMA del tessuto dei Paesaggi (Fig. 1).

Ciò dato, si può proporre una sperimentazione, da condurre in senso diverso rispetto all'esperienza quotidiana nella formazione del paesaggio, finalizzata sia allo studio del paesaggio che alla sua progettazione.

• IL METODO

Ipotizziamo un luogo naturale non antropizzato. Un luogo in cui la natura è ancora primordiale. Un paesaggio naturale come quelli che un qualunque esploratore dei secoli passati avrebbe potuto trovare in un'esplorazione d'oltremare.

Ipotizziamo il nostro ideale esploratore giungere in una baia. Abbiamo una parte di terreno collinare, una parte di terreno pianeggiante, una zona di terra-mare, un fiume con il suo estuario: alcune tra le caratteristiche essenziali per un nuovo insediamento umano. Ovviamente un luogo salubre.

Nello spazio del *tempo reale* della relatività generale classica il tempo, a differenza delle direzioni spaziali, aumenta sempre. Invece il *tempo immaginario* nella teoria quantistica è come una quarta dimensione spaziale: può sia aumentare sia diminuire (Fig. 2). Le leggi della fisica chiariscono come un fenomeno evolva nel tempo, domandandosi sempre quali siano le condizioni iniziali cui applicare le leggi per interpretare il fenomeno stesso. Nella *M-teoria* si ammette invece un numero enorme di possi-

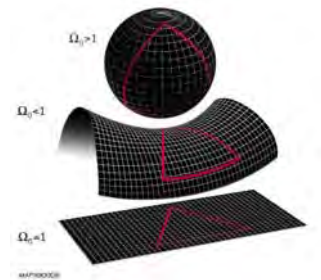


Figura 1

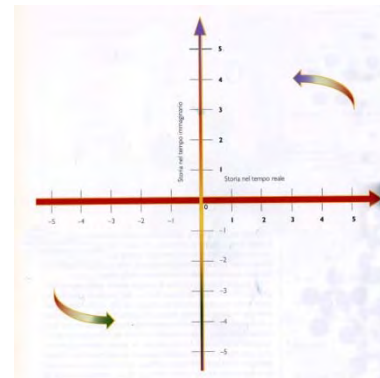


Figura 2- Il tempo immaginario disposto perpendicolarmente rispetto al tempo reale

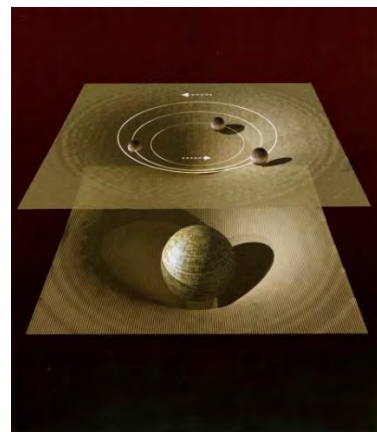


Figura 3 - I pianeti potrebbero orbitare intorno ad una massa oscura su una brama ombra, perché la forza di gravità si propaga nelle dimensioni extra.

bili storie dell'universo in cui però non tutte sono interessanti per la vita perché vuote o troppo rapide ecc.¹ (Fig. 4)

Ipotizziamo quindi che nella fluttuazione del tempo immaginario le deformazioni che avvengono nello spazio fisico a *tre dimensioni piatte* lascino delle TRACCE. Il tempo immaginario espandendosi determina una STORIA nel tempo reale.

La procedura è essenzialmente un metodo di composizione applicata all'architettura del paesaggio mediante una procedura a *blocchi*.²

Si possono sperimentare due procedure.

1 - una forma di occupazione del suolo generata nel tempo immaginario incrociata con una nata nel tempo reale e scoprirne i campi discreti di incontro.

2 - una forma di occupazione del suolo generata nel tempo immaginario cui succedono altre occupazioni: per sovrapposizione, addizione o sottrazione fino a che non permanga un SEDIME cui incagliare le forme di occupazione del suolo proposte successivamente (Fig. 3).

Ambedue i percorsi descrivono quello che è poi affine alla realtà storica.

• LA SPERIMENTAZIONE

La sperimentazione può essere fatta utilizzando due tipi di riferimenti: *anticlassici* e *classici*.

All'interno di queste due grandi categorie, si lavora per mezzo di alcuni specifici riferimenti architettonico-urbanistici a cavallo tra la composizione urbana e la composizione del paesaggio.

COSTELLAZIONE DI MICROCOSMI - Tra gli **anticlassici** (non si usa qui il termine *preclassici* per segnare la differenza

¹ Stephen Hawking, *L'universo in un guscio di noce*. Mondadori, Milano 2002.

² La *procedura a blocchi* fa riferimento alla tecnica di composizione musicale che fu ideata dal Magister Perotinus (Pérotin) tra il XII e XIII secolo ma anche reinterpretata, nella contemporaneità, in una composizione come *Stimmung* di Karlheinz Stockhausen. Una procedura in cui all'introduzione nella composizione di blocchi preordinati s'innestano libere interpretazioni da parte degli esecutori secondo modalità progettate.



Figura 4 - Universi possibili e universi senza possibilità di sviluppo.

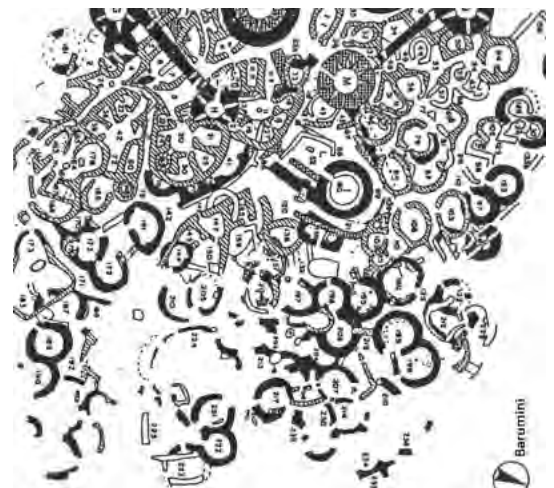


Figura 5 - L'insediamento nuragico di Barumini in Sardegna (Italia).

teorica) ci si riferisce alle modalità insediative proto-italiche e mediterranee o delle culture nordamericane. Ovvero modalità insediative che non avranno esiti urbani (no leggi compositive, ritmi aperti, cadenze disarmoniche, dissonanze, ecc.).

Una *costellazione di microcosmi* tipo il sistema nuragico, fatto di luoghi d'incontro (aree sacre, recinti per mercati, siti per feste o rituali, ecc.) come l'insediamento di Barumini in Sardegna, Italia, oppure come il Pueblo Bonito, con le kivas circolari nel New Mexico, USA (Figg. 5, 6).

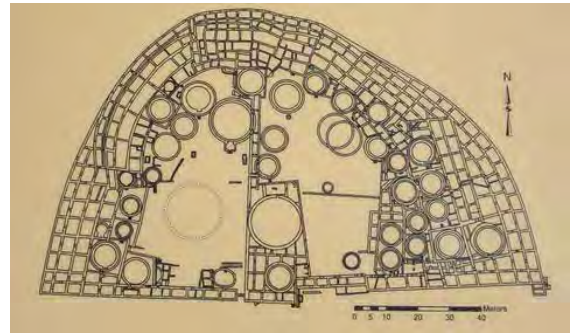


Figura 6 - Pueblo Bonito, New Mexico (USA).

CINTURA SACRA - Tra i **classici** ci si vuol riferire alle modalità insediative delle colonie greche nella Magna Grecia e nel bacino del Mediterraneo (Fig. 7). Se l'uso degli elementi delle tipologie architettoniche (anche complesse) era il medesimo codificato nella madre patria, la dislocazione di questi nei territori delle colonie era effettuata con metodi ed esiti diversi. Una diversità che si evince propriamente nelle dinamiche che poi daranno esito al paesaggio urbano e rurale. La *cintura sacra* che definisce il territorio della *polis* coloniale, mediante la dislocazione di manufatti urbani riconoscibili da chiunque, forma un perimetro simbolico e politico che costruisce il paesaggio³.



Figura 7 - Tavola sinottica tipologie edilizie ellenistiche.

PAESAGGIO UMANISTICO – Il paesaggio naturale esiste nella città occidentale solo quando diventa paesaggio urbano. Altra cosa è la natura, più o meno "corrotta", ma per lo studio e la tutela della quale non servono gli strumenti dell'architettura (o non solo). Il Paesaggio entra nella composizione urbana al pari delle strade, dei ponti, delle gallerie e delle stazioni della metropolitana, degli edifici residenziali e pubblici, degli edifici di culto, dei luoghi del commercio, dei luoghi della salute, degli edifici dello Stato, ecc.

Si vogliono qui utilizzare **tre** diverse tecniche compositive che solo a prima vista potrebbero non sembrare dissimili poiché all'apparenza con caratteristiche simili. Trattasi delle tre tavole del XV secolo genericamente indicate come "città ideali": la tavola di Urbino, la tavola di Baltimora e la tavola di Berlino. Tre diverse costruzioni dello spazio, nate all'interno dello stesso mondo culturale, che servi-

³ Ci si riferisce alle preziosissime **tavole sinottiche** elaborate da Mario Coppa in *Storia dell'urbanistica, le età ellenistiche*. Volumi I e II. Officina Edizioni. Roma 1981.

ranno per altrettante sperimentazioni che potremmo definire “umanistiche”.⁴

La *tavola di Urbino* è costruita fermamente, il *volume* e la solidità della struttura vengono messe chiaramente in risalto con il centro della scena dominato dal volume cilindrico (Fig. 8).

Nella *tavola di Baltimora* prevale la solennità maestosa. Elemento fondamentale non è il volume bensì lo *spazio*. Il centro è occupato dall’espandersi di una piazza su due livelli (Fig. 9).

La *tavola di Berlino* è molto diversa dalle due precedenti, manca della vivacità cromatica e compositiva di quella di Urbino e della maestosità spaziale della tavola di Baltimora, ma è anche quella in cui il rapporto con il paesaggio esterno sembra essere più diretto (Fig. 10).

Le tre tavole ci interessano per essere una variazione sullo stesso tema ma con tre approcci diversi, in cui la città in quanto tale sta dietro, ed ancor più arretrata la natura. Trattasi piuttosto di *combinazioni* di palazzi ovvero di pezzi di architettura secondo un catalogo umanistico albertiano e post-albertiano. Un mondo ideale da rappresentare dipinto, ma non realizzabile. Le tre tavole sono come un promemoria visivo per la sperimentazione che si vuole attuare in cui la natura sempre si affaccia.

LA DISSOLUZIONE DELLA FORMA – Il “Campo Marzio” di Piranesi rappresenta la dissoluzione della forma della struttura spaziale. Permane l’idea storicista «ma a copertura della dissoluzione del concetto stesso di città (...), gli **oggetti** del Campo Marzio sono lacerti dell’*ordo* umanistico dopo la devastazione ideale»⁵. La tavola piranesiana del Campo Marzio rappresenta un CATALOGO, un campionario tipologico in cui è ben nascosta la regola «ma il campionario esclude l’individuazione della città come compiuta struttura formale»⁶. Nella sperimentazione qui proposta il Campo Marzio interessa per l’assoluta disgregazione dell’ordine formale e per la perdita dello spazio prospettico simbolico umanistico (Fig. 11).

⁴ Il riferimento interpretativo deriva dal fondamentale scritto di Richard Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate* nel catalogo della mostra *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell’architettura*. Bompiani. Milano 1994.

⁵ Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*. Giulio Einaudi Editore. Torino 1980.

⁶ M. Tafuri, *op. cit.* pag 49.



Figura 8 - Tavola di Urbino.



Figura 9 - Tavola di Baltimora.

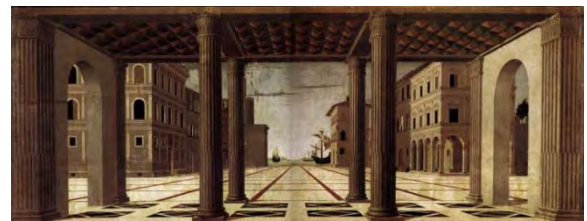


Figura 10 - Tavola di Berlino.

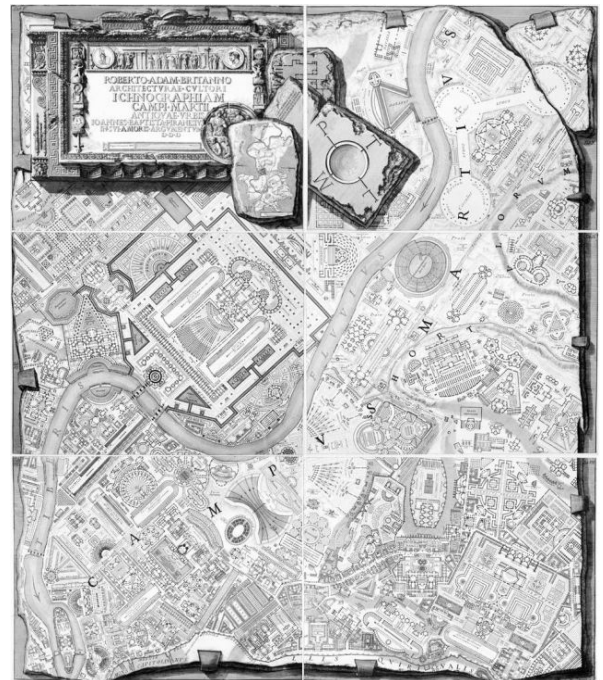


Figura 11 - G.B. Piranesi, Campo Marzio.

Una composizione con elementi che sono dislocati intorno a molteplici centri e con la relativa perdita dello spazio geometrico. Una sperimentazione guidata dall'intuizione di Piranesi: «l'inevitabilità del disordine»⁷

• CONCLUSIONI

Si richiede una sperimentazione su un luogo: si applicano *tecniche compositive* riferite a specifici ambiti storici e culturali, per verificarne le modifiche per sovrapposizione di SEGNI, ovvero quelle azioni che trasformeranno un luogo in Paesaggio. La SOVRAPPOSIZIONE su i luoghi può essere fatta per singola dislocazione, addizione successiva, per sottrazione delle parti inserite.

Inoltre sono possibili incroci tra il *tempo reale* e il *tempo immaginario*.

Il lavoro potrebbe essere fatto sviluppando, da parte di personale competente, un *software* per la gestione del progetto.



⁷ M. Tafuri, *op. cit.* pag 71.

Le immagini numeri 2,3,4 sono tratte da S. Hawking *op. cit.*
Le immagini numeri 1,5,6,8,9,10,11 sono tratte da Internet.
L'immagine numero 7 è tratta da Virgilio Vercelloni, *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*. Jaca Book. Milano 1994.

ABSTRACT

LANDSCAPE only exists through specific interpretations used to codify it.

Reading its signs on the ground, recognizing them as such, discovering their connections, allow the construction of an interpretative language which lets the landscape arise from the ground.

Landscape is the interpretation of the place.

• THE METHOD

It is possible to test two procedures.

A kind of occupation of land created in an *imaginary time* crossed with another one belonging to the *real time* to find out the meeting discrete fields.

A kind of occupation of land created in an *imaginary time* with other occupations: overlapping, addition or subtraction until a sediment persists, crossing the kinds of occupation of land subsequently proposed.

• THE TRIAL

It can be managed using two kinds of references: *anti-classical* and *classical*. Inside these two big categories, the test is carried out through specific references between the *urban settlement* and the *landscape settlement*.

• CONCLUSIONS

It is requested a trial on a place through the implementation of compositive techniques related to specific historical and cultural fields, to verify the changes for overlaps of signs on a place so that it can turn into Landscape.

The OVERLAPPING on the places can be carried out with a single dislocation, subsequent addition or subtraction of the inserted parts.

The trial could be done developing a software for the project management, from well-trained staff.