

Dalla Composizione alla ri_Composizione

Comporre frammenti nello junkspace

Ludovico Romagni

Università di Camerino, Italia

The contemporary city appears as the eulogy of the fragment in which existing parts seek a possible coexistence with the new. In this context, the actions of re-composition, which obviously cannot rely on the simplification of an entire cancellation and therefore a new beginning of composition, must deal with what they find in the field by constructing overlaps and overwriting. Faced with this scenario, it is evident the need to redefine settlement criteria that are no longer based on the tabula rasa, but on the need to recover the existing, the remains and discards, as well as the fragments of a new 're-compositive' geography, that can configure new space systems. The existing becomes the 'variation on the theme' of new settlement principles that, in the face of the dissolution of the order of history, can bring out a new order by exploiting the opportunities for enhancing the pervasive fluid of the postmodernity junkspace.

Keywords: fragments, recycle, remix, demolitions.

Nella mia vita non ho mai avuto l'opportunità di progettare una parte di città completamente nuova. Potremmo dire che, a parte la città di VeMA ideata da Franco Purini e esposta alla Biennale di Architettura di Venezia del 2006, negli ultimi decenni questo non è stato un argomento di riflessione per la nostra cultura architettonica.

Da quando ho iniziato a frequentare l'architettura (oramai più di trenta anni fa), mi sono sempre confrontato con una città che era già lì, ne ho progettato spazi residuali, relazioni tra antico e nuovo, cancellazioni parziali e sovrapposizioni. Ho dovuto sempre cercare di costruire relazioni tra elementi straordinariamente differenti: all'estemporaneità e dismisura delle forme che caratterizzano la produzione architettonica contemporanea, ho dovuto contrapporre una realtà urbana e territoriale caratterizzata da uno scenario definito da Augè come un cantiere continuo in cui convivono in maniera simultanea e conflittuale sia la contemporaneità della costruzione che il tempo storico della distruzione. Le rovine di ieri ma soprattutto le macerie di oggi non sono più episodi eccezionali nel tessuto urbano ma sono ormai i caratteri riconoscibili e strutturanti della città¹. L'idea di una città idealizzabile come una immensa rovina, dove i diversi livelli di abbandono coesistono e cercano una relazione con il resto, genera una contraddizione dovuta proprio alla complessità e alle differenze insite nelle parti che la compongono: se da un lato esiste tutta una serie di frammenti incompiuti e abbandonati, cioè i rifiuti della città che si costruisce (o tenta di farlo), dall'altro c'è la rovina della città della storia identificata nei siti archeologici, nei ruderi dei

¹ M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 55-58.

monumenti storici o negli edifici del Tardo Moderno. L'interazione di rovine storiche, macerie contemporanee e eccezionalità formali, disciolte nelle varie declinazione del fluido continuo residuale, 'Nonluoghi', 'Terzo paesaggio', 'Junkspace', ci costringe a ricercare strumenti e azioni progettuali capaci di riconoscere il potenziale positivo del frammento, del rifiuto, dello scarto e persino del monumento come se ci trovassimo in un'immensa rovina da usare, su cui accumulare, sovrascrivere il testo mutevole della città, sfruttare l'errore, la mancanza, il frammento, l'inconveniente: la città come il luogo dell'elogio del frammento, dove il tempo deve necessariamente essere "materia irrinunciabile del progetto"². Di fronte a questo scenario è evidente la necessità di ridefinire criteri insediativi che non si basino più sulla tabula rasa con un'azione compositiva; si assiste invece all'esigenza di mettere a punto principi ri-compositivi che considerino l'esistente, i resti e gli scarti, come i frammenti di una nuova geografia del riuso dove ricercare lo spazio per la progettazione architettonica del nuovo secolo. Quello che possiamo fare, suggerisce Renato Bocchi, "[...] è disegnare un processo (con tutte le variabilità e adattività possibili) che costruisca relazioni (spazio-temporali) fra quei frammenti scarti: un Merzbau dadaista alla Schwitters, più che un quadro cubista, dove ad un metodo scompositivo si preferisca un metodo ri-compositivo, dove il divenire e quindi la dinamica temporale, il mutamento, sia attentamente considerato e incorporato e tuttavia non tanto in funzione 'analitica' ma propriamente in funzione 'proiettiva', 'progettuale'"³.

In sostanza, la ricerca di un metodo che abbia non solo il fine di dissolvere l'ordine tradizionale della storia, trasformandola in un caotico ammasso di frammenti non in relazione, ma che faccia emergere da questi frammenti un nuovo ordine: prendere quei frammenti, quegli scarti, quelle rovine e ridargli un senso sfruttando le opportunità di valorizzazione offerte dal fluido pervasivo dello *junkspace* della postmodernità.

Secondo Luciano Semerani, nel panorama architettonico contemporaneo, non possiamo più parlare di composizione per i lavori di architetti come Bernard Tshumi, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zaha Hadid (architetti postmoderni di seconda generazione), intenti a confrontarsi con la 'dissonanza' degli oggetti (the bigness) e, in generale, con la dissoluzione della forma urbana. Lo *star-system* architettonico non ha tempo di inserirsi in un disciplinare capace di relazionare tra di loro le diverse esperienze progettuali ma è concentrato ad utilizzare a proprio favore le 'invenzioni comuni' con cui soddisfare le esigenze commerciali e comunicative che richiede il mercato⁴.

Tuttavia la definizione di una poetica del frammento ha caratterizzato, da sempre, la ricerca di molti architetti ed è alla base delle strategie compositive contemporanee in molti ambiti disciplinari. Aldo Rossi fa ricorso a elementi provenienti dal repertorio del vissuto personale in un gioco di continue sovrapposizioni tra esperienza e memoria disegnando una città immaginaria composta dal collage di progetti, immagini e luoghi da lui amati; la chiama *Città Analoga* ricordando con questo titolo la mescolanza di desiderio, sogno e ragione presente in ogni autentico progetto di architettura, "[...] la mia più importante educazione formale è stata l'osservazione delle cose; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario"⁵.

² C. Di Domenico, *Sul futuro dell'origine. Novità ed Originalità in Architettura*, Il Melangolo, Genova 2014,

³ R. Bocchi, *Cicli e ri-cicli dei territori contemporanei*, in *Ga Gazzetta ambiente* 5/2013, pp.37-38.

⁴ L. Semerani, *La ricerca compositiva delle avanguardie del XX secolo*, in C. D'Amato, *Il progetto di Architettura fra didattica e ricerca*, Polibapress, Bari 2010, pp.213-220.

⁵ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p.27.

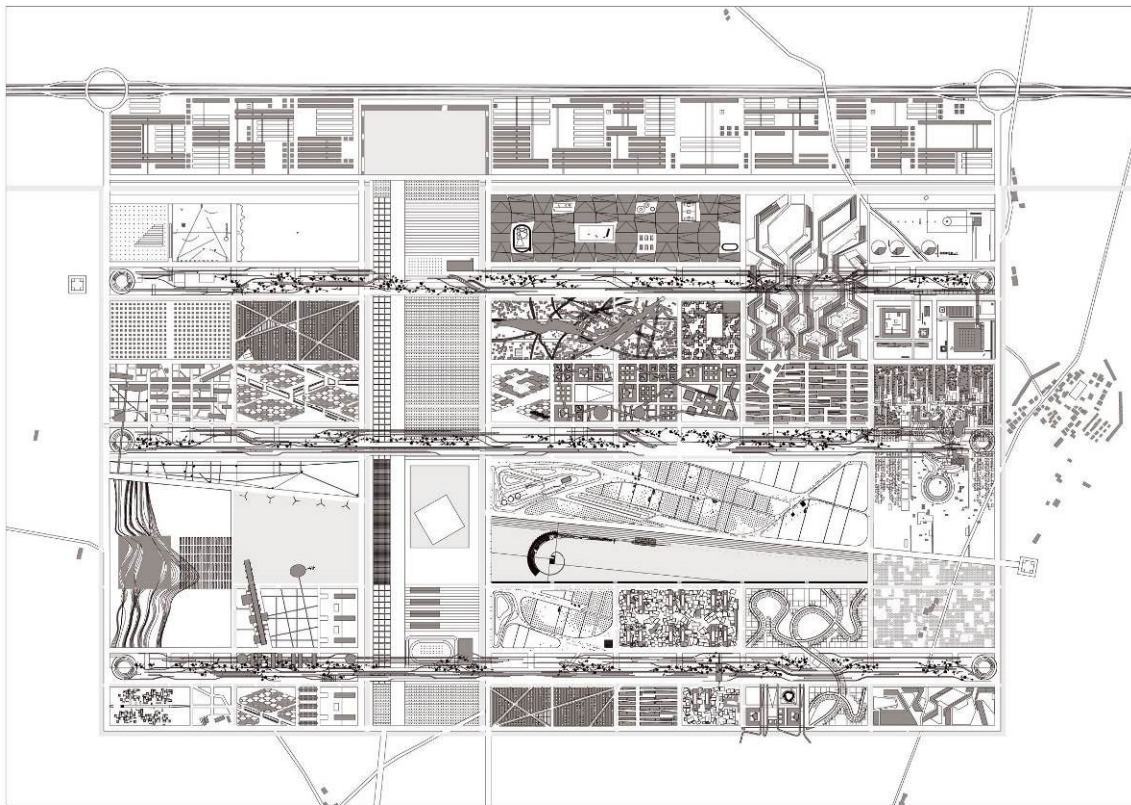


Fig. 1 Schema insediativo di Vema redatto da Franco Purini con Francesco Menegatti e Sebastiano Giannesini, esposto alla X Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia 2006.

In maniera non troppo diversa, possiamo rintracciare una nuova strategia di relazione tra frammenti e parti giustapposte anche nella trasposizione moderna delle vedute piranesiane nel loro punto di incontro con la *città generica* dello spazio spazzatura di Koohlaas: un montaggio, una nuova arte capace di far coesistere cose e immagini, anche dissonanti, senza un ordine cronologico o dimensionale, ma che ritrova la sua coerenza e la sua forma armonica nella presenza simultanea e in continuo mutamento di elementi differenti, “[...] un palinsesto su cui continuamente si cancella e si riscrive ma sul quale le tracce permangono a costruire una continuità: tracce di cultura, strati geo-archeologici (anche di un’archeologia del contemporaneo) che rappresentano nel bene o nel male la nostra eredità”⁶. Strategie capaci di inedite sequenze narrative che fondano le basi sulle suggestioni pluridisciplinari della cultura occidentale, in cui elementi provenienti da fonti differenti si uniscono ricercando un nuovo senso, dove il nuovo coesiste con l’antico alla scoperta di un nuovo tipo di legante, un collante culturale, un virus, capace di informare e sostenere tutta la nostra cultura contemporanea; mi riferisco, ad esempio, all’analogia che Giovanni Cianci descrive tra il flusso

⁶ R. Bocchi, *Op. Cit.*

istantaneo della scrittura joyciana e la pittura futurista, “nell’impossibilità di distinguere l’interiorità dall’esteriorità – scrive Cianci - l’interno dall’esterno, i meandri dell’anima si trovano a coincidere spesso con gli stessi labirintici itinerari della metropoli”⁷.

Un’esaltazione della dissonanza dove poter ricercare continuamente variazioni, anomalie, imperfezioni grammaticali che, se pur minimi, rappresentano comunque nel tempo quella garanzia di aleatorietà di imperfezione in cui è doveroso provocare l’errore, le smagliature, le sgrammaticature e dalla quale si ri-genera l’unità e l’unicità. Del resto, la necessità di costruzione di una ‘armonia’ attraverso il sapiente controllo dell’anomalia o della dissonanza è già formulata da Plotino, “[...] proprio dall’unico disegno razionale del mondo si profila la battaglia delle cose disunite: per conoscenza, sarebbe preferibile paragonare il disegno razionale del mondo all’armonia che risulta dalle dissonanze e ricercare perché mai le dissonanze rientrino nelle leggi dell’armonia” (Plotino, *Enneade*. III, 2, 16).

Così come nell’introduzione del ‘non armonico’, su cui si fonda la musica seriale, Arnold Schonberg, mettendo a punto i principi della dodecafonia che egli stesso denominò ‘l’emancipazione della dissonanza’, affermava che le dissonanze non possono essere considerate un’eccezione bensì elementi logici e linguistici di nuove strutture capaci di vivere un’esistenza propria senza il bisogno di riferirsi ai prototipi di ieri⁸.

Proseguendo nell’analogia dei processi compositivi legati alla logica del frammento, può essere utile rileggere la definizione di “musica concreta” elaborata nel 1948 dall’ingegnere musicale Pierre Schaeffer secondo il quale comporre con i frammenti ci rimanda ad un procedimento inverso rispetto a quello tradizionale in cui la musica era concepita e scritta secondo teorie predeterminate. Nella composizione della musica tradizionale il punto di partenza era rappresentato dall’idea, poi si passava alla sua espressione e infine alla sua esecuzione in un percorso che dal pensiero astratto conduceva alla realizzazione concreta.

Nella “musica concreta” il procedimento è inverso: dai suoni reali si arriva, mediante la sperimentazione, alla composizione di un brano. Criterio fondamentale e confrontarsi con tutto quello che c’è, con ogni genere di suono o rumore, sostituendo alle note musicali gli oggetti sonori, con un procedimento assimilabile alla tecnica del collage.

Alla scala puramente architettonica, la poetica della cesura, del frammento, diventa spunto di riflessione intorno al quale sviluppare un’altra possibile lettura: nell’opera di Carlo Scarpa, ad esempio, l’uso della luce è mirato alla smaterializzare di alcuni elementi in modo che l’accento ricada su altri; l’azione di coppie oppostive mirate ad interrompere la linearità rafforza l’attenzione verso l’esaltazione dei contrasti. Scarpa è attento agli effetti di luce/ombra e grande/piccolo per controllare la percezione dello spazio visivo, modella i materiali per orientare la luce attraverso lo spazio, studia le superfici, la risposta cromatica dei vari materiali, sperimenta finiture nuove.

In ambito strettamente compositivo, comporre con i frammenti si traduce quindi nella ricerca di strategie e sistemi figurali che si diramano verso direzioni contrastanti e non lineari, dove l’individualità delle figure non segue più gerarchie compositive strutturali ma si basa su logiche ri-compositive che producono nuovi principi d’ordine complessi e incerti.

⁷ G. Cianci, *La fortuna di Joice in Italia*, Adriatica, Bari 1974, p.32-35.

⁸ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano ed. 2008, p.18.



Fig. 2 Wang Shu_ Amateur Architecture Studio, Ningbo Historic Museum, Yinzhou, Cina, 2009

La forma che ne deriva è il prodotto di una concatenazione di elementi autonomi che non si riconoscono in una sintesi complessiva ma conservano la propria riconoscibilità in un contesto in cui coesistono parti differenti, “ogni cosa nasce come frammento, cresce come frammento, si trasforma come frammento, muta la sua condizione organica e formale come frammento; i frammenti si addizionano, si sommano, proliferano, danno luogo ad altri frammenti o ad altre porzioni più grandi o più piccole di frammento. [...] La momentaneità, la effimerità del frammento sono tali che non gli è concesso di costituirsi come totalità nella loro somma. L’opera, in questo caso, non è niente altro che una addizione di frammenti che si trasformano, che crescono, che si affiancano, che diminuiscono, che scompaiono, che risuscitano [...]”⁹.

L’architettura, in sintesi, non segue più le logiche compositive basate su regole insediative, tipologiche e formali precostituite, come avveniva nella tradizione, ma considera come dato fondativo del processo compositivo gli elementi stessi.

Comporre secondo la logica del frammento significa quindi qualcosa di diverso rispetto all’applicazione delle formule ‘difensive’ che hanno caratterizzato le azioni recenti nei differenti ambiti urbani; nei nostri centri storici, ad esempio, le azioni tradizionali di sostituzione o di restauro

⁹ F. Donatoni, *Il sigaro di Armando. Scritti 1964-1982*, Spirali, Milano 1982, p.13.

architettonico, appaiono oramai modalità di intervento inadeguate rispetto all'esigenza, su scala urbana, di operazioni più complesse di rigenerazione dell'esistente che non rinuncino alla sovrascrittura del testo, al contrasto e che mirino più in alto, rispetto a quella deriva tecnicista con cui, ad esempio nella disciplina del restauro, assistiamo alla coincidenza tra azione conoscitiva e progetto. Allo stesso modo, nelle zone periferiche della città, l'azione di *riuso*, intesa come volontà di confermare il predominio dei valori dell'esistente ha prevalso nettamente sulla possibilità di rigenerare parti urbane rispetto ad un'azione di *riciclo* in cui l'esistente diviene materiale utile per un progetto completamente rinnovato¹⁰. La città, in tutte le sue parti, ha bisogno di definire strategie capaci di costruire ed innestare relazioni con i nuovi segni di mutazione tumultuosa dei processi di produzione di beni e servizi della *terza città*, secondo la definizione formulata da Giovanni Caudo, in base alla quale il progetto potrebbe non coincidere più con aumenti di quantità quanto piuttosto con l'affermarsi di una logica di sparizione, o di demolizione delle sue parti¹¹. Negli ambiti di città in cui l'esistente non può rappresentare, proprio perché non è riuscito a definire o mantenere configurazioni spaziali efficaci, il punto di partenza di un progetto di *riciclo* urbano, è necessario ricercare nuovi principi insediativi che siano in grado di rigenerare, modificandoli, i resti fisici e le tracce del sistema esistente verso qualcosa di nuovo. Alle categorie di intervento sull'esistente oramai chiaramente definite, quali ad esempio la ristrutturazione di edifici o di gruppi di edifici, finalizzata a conferire un nuovo contenuto funzionale e formale a elementi edilizi dotati di un valore architettonico che può essere confermato e potenziato, si devono sostituire categorie di intervento che mirino alla costruzione di nuovi scenari urbani attraverso processi di sostituzione edilizia indirizzati alla demolizione e ricostruzione proprio di quegli edifici che hanno esaurito il loro ciclo vitale per consentire al tessuto urbano di rigenerarsi. Secondo questa impostazione, l'esistente diviene un elemento, non necessariamente fondativo che partecipa alla definizione di un nuovo sistema urbano. Ma per far questo occorre valutare cosa è opportuno mantenere. Vittorio Gregotti afferma che è urgente riflettere sulla definizione di una *teoria della distruzione* al fine di gettare le basi per una correzione degli errori compiuti in passato¹². La necessità di una teoria che possa orientare e disciplinare gli interventi di demolizione è già rintracciabile nella Biennale di Architettura di Venezia del 2008 in cui Koolhaas, nella sezione *Preservation*, sviluppa un ragionamento sui temi della conservazione: manifesta l'esigenza di una *carta delle distruzioni* su cui sviluppare un pensiero verso i materiali del presente e i resti del passato che oggi sono in stato di abbandono. Koolhaas elabora una riflessione che richiama la necessità di superare il dogma di considerare il passato come unico piano per il futuro e formula una lista di criteri che non indicano esclusivamente cosa va conservato bensì cosa va demolito. Una sorta di genesi riflessiva sul giudizio che regola i processi di demolizione (spesso aleatori ed arbitrari) che compensi la già consolidata letteratura e cultura della tutela e della conservazione¹³. Secondo questa concezione, estrapolare i diversi livelli di abbandono dalle proprie condizioni di uso e di contesto, consente di ricondurre l'esistente ad una condizione di azzeramento formale, ma anche di disuso e di disagio, che rende possibile la riappropriazione, il riadattamento o l'eliminazione di quello che resta.

¹⁰ R. Bocchi, *Dal riuso al riciclo. Strategie architettonico urbane per le città in tempo di crisi*, in S. Marini, V. Santangelo, *Viaggio in Italia*, Aracne, Roma 2013, pp.185-190.

¹¹ G. Caudo, *La città della contrazione*, WWF Italia, Riutilizziamo l'Italia, Report 2013.

¹² B. Pedretti, *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Mondadori, Milano 2013, pp.22-23.

¹³ G. Menziotti, *Amabili resti di architettura*, Quodlibet, Macerata 2017, pp.147-150.

Se le architetture in uso vedono il nuovo progetto inserirsi in una logica di implementazione funzionale dell'esistente, la strategia del *riciclo* può creare nuovi sistemi. Sulla base di questi presupposti, rovine, macerie e frammenti di architettura, vengono riconsiderati in una sorta di visione dinamica di trasformazione a prescindere da giudizi di carattere storico e artistico, ma sulla base della consistenza fisica e delle attuali condizioni di salute.

LUDOVICO ROMAGNI è ricercatore in Progettazione Architettonica presso la Scuola di Architettura e Design di Ascoli Piceno, Università di Camerino. Tra i suoi saggi ricordiamo: *Case s-composte* (con U. Cao, Kappa 2005); *Lo stadio nella città* (Alinea 2010); *Scheletri. Riciclo di strutture incompiute* (con U. Cao, Aracne 2016); *Utopia e Teoria. Dalle neoavanguardie alla contemporaneità* (con A.R. Emili, Quodlibet 2016); *Alterazioni. Osservazioni sul conflitto tra antico e nuovo* (con E. Petrucci, Quodlibet 2018); *Strutture della composizione. Tra architettura e musica* (Quodlibet 2018).