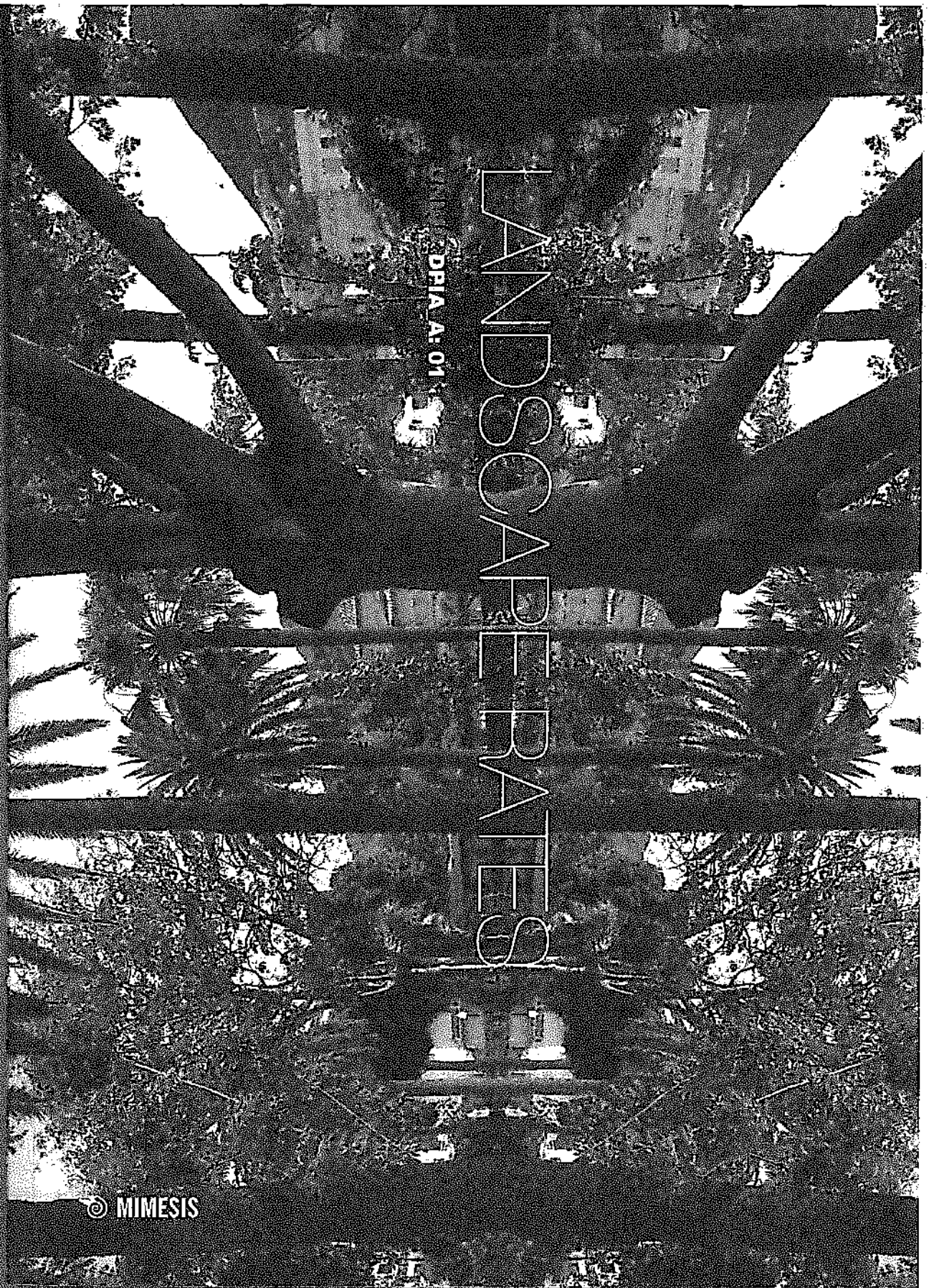


# LANDSCAPE RATES

DRIA\_A: 01

MIMESIS



**UNIUD** Università degli studi di Udine  
**DPIA** Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura

**Architettura - quaderni della ricerca**  
Vol. 1

comitato scientifico

Piotr B. Barbarewicz, Alessandra Biasi, Francesco Chinellato, Christina Conti,  
Francesca Cremasco, Vittorio Foramitti, Giovanni La Varra, Juan Manuel Palerm  
Salazar, Piero Pedrocchi, Livio Petriccione, Roberto Petrucci, Alberto Sdegno,  
Cristiano Tessari, Giovanni Tubaro

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)  
© 2020 - MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 - 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

ISBN 9788857557564

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli  
eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche  
parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori

I edizione: 2019

## INDICE

Piotr Bronislaw Barbarewicz, <i>Tattiche tattili. Per un'introduzione</i>	11
Juan Manuel Palerm Salazar, <i>Landscape rates o il progetto di architettura come processo di complessità</i>	17
Vittorio Foramitti, <i>Il paesaggio dei generali. Giuseppe Perrucchetti e gli studi di geografia militare sul confine nord orientale d'Italia</i>	47
Federico Bulfone Gransinigh, <i>Controllo del territorio e paesaggio fortificato nella provincia aquilana: il sistema delle torri isolate</i>	61
Roberto Petruzzi, <i>Paesaggi della guerra fredda. La fortificazione permanente della frontiera orientale</i>	77
Alberto Sdegno, <i>Geometrie dello sguardo totale</i>	105
Piero Pedrocco, <i>Paesaggio e tessuti urbani, una questione aperta</i>	121
Francesca Cremasco, <i>La trasformazione dei luoghi tra perdita e recupero</i>	147
Francesco Chinellato, Livio Petriccione, <i>La "rivoluzione idroelettrica" dei primi del '900 in Friuli Venezia Giulia. Impianti, architetture e trasformazioni del territorio</i>	165
Christina Conti, Giovanni La Varra, <i>Architectural Summer School: BACCO'S – Designing the wine project</i>	199
Giovanni La Varra, <i>Splendori e miserie del workshop di architettura</i>	201
Christina Conti, <i>Accoglienza sostenibile tra tradizione e innovazione: requisiti ambientali per forme e funzioni attuali</i>	205

## LANDSCAPE RATES O IL PROGETTO DI ARCHITETTURA COME PROCESSO DI COMPLESSITA'

*Juan Manuel Palerm Salazar*

### I. PROGETTO E COMPLESSITA'

Riferirmi alla "complessità" proviene da una riflessione sul libro "Complessità e contraddizioni in architettura" di Robert Venturi, non tanto per il suo suggestivo manifesto a favore di un'architettura equivoca quando affermava di preferire elementi ibridi e compromessi al rigorismo dell'architettura moderna ortodossa<sup>1</sup>, quanto piuttosto per una questione insita nel processo progettuale e nella sua concezione di realtà.

Del testo condivido e reputo suggestivo il contenuto, percepisco tuttavia in molti dei suoi affascinanti scritti, una distanza con le affermazioni ed i riferimenti a T.S. Eliot in relazione alla critica dell'Architettura e al concetto di 'complessità' come principio dell'azione progettuale dell'Architettura nell'attualità.

L'architettura non è necessariamente complessa per il fatto di includere gli elementi della tradizione vitruviana di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, come afferma Venturi, e neanche per i successivi adattamenti ai problemi derivati dalle necessità primordiali, tecniche, costruttive, scalari o di pianificazione urbana etc. L'Architettura deve assumere la complessità come frutto inseparabile della realtà, pertanto essendo costituita da parti interconnesse da una molteplicità di scale, le interazioni tra esse si traducono in un comportamento complesso che richiede un'interpretazione separata per livelli e per ogni livello di sviluppo del progetto architettonico. I livelli – sperimentali – ai quali mi riferisco e la necessità di precisarli nello sviluppo del progetto, si sintetizzano in:

- 1 - Chiarezza e differenziazione tra tema e programma. La razionalizzazione del tema del progetto. Le condizioni del programma e la sua risposta funzionale.
- 2 - Il senso della geometria, la volontà della proporzione, il numero, la metrica, la pluralità.
- 3 - La qualità e il desiderio della materia.
- 4 - Il legame tra posizione e tempo: lo spazio, l'equilibrio.
- 5 - Sistemi tecnico-costruttivi e formali. Morfogenesi. Precisione.
- 6 - La causalità, la possibilità dell'esistenza: la Modalità.

Tutti questi aspetti convergono nel progetto con distinti livelli, scale e interferenze. In questo senso voglio ricordare il libro *Il visconte dimezzato*

di Italo Calvino<sup>2</sup>. Certamente tutti apportano dei condizionamenti a priori al processo formale, come le condizioni del luogo e la ricerca della bellezza nella fatica del progettare. Questi livelli non possono essere sostenuti tramite la scomposizione degli elementi o la disaggregazione della forma. Questa concezione proviene dal pensiero scientifico<sup>3</sup>, non per questo meno architettonico, e ci consente di apprezzare nuove caratteristiche emergenti da possibili modifiche della scala e del contenuto di ogni livello ed inoltre di comprendere la complessità dei principi e dei modi per cui emergono le nuove proprietà e qualità nel progetto.

Intendere la realtà procedendo unicamente dalla semplificazione propria dell'analisi e basata sull'idea che l'ambiente naturale o artificiale si è evoluto seguendo un percorso unico in relazione ad agenti e condizioni esterne, e che qualche piccola variazione a tali condizioni abbia ugualmente prodotto cambiamenti nella risposta finale, è una questione fuori dalla nostra realtà. Questa idea, con tutte le sfumature del concetto di riproducibilità, limitata probabilità e quindi di semplicità, ha dominato il pensiero ed ha gradualmente proposto l'immagine di un mondo lineare; un mondo nel quale gli effetti osservati sono implicati alle cause soggiacenti attraverso insiemi di leggi che si riducono alla "proporzionalità" ed alle proprie variazioni intrinseche. Il riconoscimento della complessità nell'architettura non nega quanto Louis Kahn ha chiamato "il desiderio della semplicità", ma allo stesso tempo dubita sull'ammettere che la semplicità oggettivata sia valida nel processo di analisi e come metodo per conseguire la medesima architettura complessa come afferma lo stesso Venturi<sup>4</sup>.

A mio giudizio appare quindi evidenziarsi la condizione Venturiana di allineamento o isolamento alla "solitudine dell'opera concreta", termine utilizzato da Maria Teresa Muñoz nella sua tesi di dottorato sulla "disintegrazione stilistica dell'Architettura contemporanea"<sup>5</sup>.

Dopo il tempo trascorso, da queste analisi pare evidente che i percorsi si distanziano e sebbene tali affermazioni hanno dimostrato il proprio successo analitico e produttivo, la situazione attuale necessita di trovare visioni di una nuova complessità eliminando qualsiasi tipo di equazione lineare, anche come processo progettuale - idea già pienamente accettata nella Teoria del progetto, ma si ritiene necessario precisare il "concetto di linearità".

Matematicamente, l'essenziale differenza tra equazione lineare e non lineare è perfettamente chiara. Qualsiasi soluzione di una equazione lineare può essere aggiunta (sommata) ad un'altra per formare una nuova soluzione: questo è il principio di sovrapposizione. La sovrapposizione permette l'uso di metodi sistematici per risolvere essenzialmente qualsiasi problema lineare, indipendentemente dalla sua complessità. Fondamentalmente possiamo dividere il problema in molte parti risolvendole separatamente e ottenere così la soluzione del problema. Al contrario un'equazione non lineare

non si può  
questo caso  
considerare  
non lineare<sup>6</sup>  
non lineare<sup>6</sup>  
In un esem  
corre dentro  
un comport  
analitici sen  
il fluido dive  
complicata i  
Per descrive  
non dipende  
differenti, è  
leggi dell'un  
In definitiva  
se partiam  
gli studi g  
propri del p  
qualsiasi or  
sul metabol  
complessità  
significa ins  
L'architettur  
partecipa a  
spazio-temp  
associato a  
territorio e c  
di comprend  
ed aprire un  
strutture ch  
Nell'introdu  
questi conc  
scientifico e  
terra metter  
tempi e le r  
poi indicand  
dello scienz  
diversità<sup>8</sup>.  
Il distacco  
Venturi, pud  
organizzazi

non si può risolvere aggiungendo e dividendo per ottenere il risultato. In questo caso il principio di sovrapposizione non funziona e non possiamo considerare un metodo analitico generale per la soluzione di una equazione non lineare<sup>6</sup>, affermando quindi, come sostiene G. Nicolàs, che la scienza non lineare è la scienza dell'evoluzione e della complessità.

In un esempio ripreso dalla Fisica possiamo verificare che quando l'acqua corre dentro un tubo, lentamente, il fluido è laminare e caratterizzato da un comportamento lineare, regolare, prevedibile e descrivibile in termini analitici semplici. Tuttavia quando la sua velocità supera un valore critico, il fluido diventa turbolento con vortici localizzati che si muovono in forma complicata irregolare ed erratica.

Per descrivere il comportamento di tale sistema complesso (non lineare) che non dipende banalmente dalla propria unitarietà (il tutto), con scale e livelli differenti, è necessaria una teoria qualitativa nuova capace di considerare le leggi dell'unità, del tutto, differenti da quelle relative alle sue parti.

In definitiva il comportamento complesso è onnipresente in Natura; se partiamo da una concezione metafisica possiamo affermare che gli studi geologici, meteorologici, ecologici, oceanografici e biologici, propri del pensiero scientifico e tecnico, hanno dimostrato che la vita di qualsiasi organismo fa parte di un processo su larga scala che influisce sul metabolismo in tutto il pianeta. La globalità significa complessità e la complessità è necessaria per la vita del sistema vivente: la semplificazione significa instabilità, minori difese, degrado<sup>7</sup>.

L'architettura, sebbene non sia un sistema vivente in ogni sua dimensione, partecipa alla condizione evolutiva ed ai meccanismi della concezione spazio-temporale, uno di questi gradi di complessità, fondamentalmente associato al sistema complesso descritto; propone una lettura di natura, territorio e città, quale fenomeno sistemico e multidisciplinare, con l'obiettivo di comprendere e proporre un sistema articolato tra Architettura e Ambiente ed aprire una finestra sulla natura e verso i suoi meccanismi di creazione di strutture che propongono l'essenza delle sue proprietà.

Nell'introduzione al libro *"Fermare il tempo"* di E. Tiezzi, I. Prigogine specifica questi concetti, in particolare indicando la necessità di unificare la cultura scientifica e quella umanistica per andare verso una visione evolutiva della terra mettendo in guardia dal pensiero illuminista che, non rispettando i tempi e le modalità della natura, ha prodotto risultati catastrofici. Continua poi indicando come i limiti ed i legami facciamo emergere la creatività, sia dello scienziato sia dell'artista in quanto sono proprio essi a determinare la diversità<sup>8</sup>.

Il distacco dall'atteggiamento pittoresco o dall'essere ambiguo di R. Venturi, può essere utile per imparare da esso, cercando relazioni di auto-organizzazione dell'oggetto e strumenti capaci di far visualizzare lo spazio e

cogliere con coerenza e in modo globale, i comportamenti delle singole parti che agiscono nella loro ambiente ai propri specifici livelli (città-territorio etc.). Questo modo di operare altro non è che il contributo del Paesaggio al progetto dell'Architettura.

## II. FORME NEL PAESAGGIO

*"Forme nel paesaggio"* è un dispositivo specifico della didattica e della ricerca, che conseguentemente allo studio analitico e interpretativo, ha come obiettivo fondamentale il coinvolgimento del soggetto come operatore del Progetto architettonico. Pertanto, proponiamo di costruire la base teorica su cui poter gestire un programma di ricerca e applicare in modo specifico queste formulazioni allo studio delle dimensioni immaginarie (o simboliche) del paesaggio e del progetto architettonico nella città e nel territorio.

In definitiva, l'obiettivo cognitivo è quello di ricomporre i livelli e i meccanismi attraverso i quali le concezioni spaziali e architettoniche producono il progetto e quindi dimostrare che lo spazio costruito è il prodotto di una serie di meccanismi di rappresentazione; a partire dai sistemi di riproduzione meccanica si mettono in discussione quelle tecnologie di semplificazione dello spazio - che sono perlopiù dispositivi concettuali, discorsivi piuttosto che materiali - che producono maggiore enfasi ed interesse quando si rapportano a questioni di scala territoriale e paesaggistica<sup>9</sup>.

Per questo motivo, coniugare i termini Progetto e Paesaggio nell'ambito della cultura contemporanea potrebbe sembrare ridondante se non si iniziasse a capire che la realtà è delineata da argomenti, punti di vista e riferimenti molto distanti, persino contraddittori tra loro; pertanto non possiamo riferirci a un singolo PAESAGGIO, termine che ha poco dell'"urbano", né ovviamente a un PROGETTO che risponde a "tutto il paesaggio" come una categoria assoluta o retorica sulla città e sul territorio, sebbene sia molto apprezzabile la considerazione di J. Saramago: *"Tutto è paesaggio"*<sup>10</sup>.

A questo proposito dovremmo chiederci: il progetto di Architettura è in grado di costruire paesaggi? Sarebbe possibile parlare oggi della città contemporanea e del territorio come paesaggio? Le condizioni e la nozione di luogo sono elementi validi nell'interpretazione o nella costruzione del paesaggio?

Per rispondere a queste domande è necessario riconoscere preventivamente che l'idea di paesaggio e l'operare sul paesaggio non coincidono con l'uso della strumentazione urbana, economica e di pianificazione del territorio.

I diversi approcci che potremmo applicare all'idea di paesaggio si riferiscono a un quadro culturale ancora irrisolto, che ha poca incidenza nel processo di costruzione del nostro territorio, soprattutto perché le soluzioni sperimentate si riferiscono sempre alle procedure ed agli strumenti per il controllo della pianificazione.

La risposta si acuisce quando si lega a *"tutto il paesaggio"*, in quanto componente che è stata o è in grado di riportare in equilibrio termini come sostenibilità, armonia con la natura etc., e contemporaneamente va riconosciuta l'insensatezza di valutare *"tutti i paesaggi"* come riferimenti noti, poiché vi sono paesaggi che non hanno nulla da dire, altri che sono mistificatori o sconosciuti, senza scordare i paesaggi che urlano.

Assumere queste ipotesi significa riconoscere a priori l'inefficacia del paesaggio inteso nella formulazione globale di *"tutto il paesaggio"*, come agente in grado di risolvere le nostre incertezze. Va ammesso innanzitutto, che viviamo in un periodo in cui le esperienze di discontinuità, frammentazione e persino ritardo culturale evidente pertanto non ci si deve aggrappare alla visione nostalgica o idilliaca del paesaggio come valido operatore nel nostro territorio, quindi riconoscere l'esistenza di molteplici interferenze che agiscono nello spazio come i fattori sociali e culturali.

Dobbiamo proporre un progetto nel paesaggio più attento a stabilire una logica del luogo quale equilibrio tra esperienza e razionalizzazione, tra ragione e storia, tra territorio e luogo senza distogliere lo sguardo, o meglio, guardando e riconoscendo gli elementi che qualificano il nostro paesaggio ed il progetto stesso, per comprendere e agire su di essi ed insieme ad essi.

Data questa concezione, il progetto architettonico funziona come un dispositivo accoppiato al sistema, lavora in accordo o in disaccordo con esso. Gli edifici, i parchi, gli spazi, i materiali, privi di codificazione visiva o formale, costituiscono dei semplici meccanismi ed è per questo che è necessaria una loro relazione, che, come dice Rem Koolhaas, genera una *"situazione di transito permanente"*. Ma questo TRANSITO è sia AZIONE sia EFFETTO del passaggio graduale da uno stato all'altro, di una questione, di una idea etc. Questa condizione è a-priori, ma se è vero che la città e il territorio sono stati costruiti casualmente nei tempi e nelle circostanze, è pur vero che sono determinati dall'impulso del giocatore che lancia i dadi, il cui risultato, seppur casuale, è determinato dal modo in cui il soggetto compie l'azione<sup>11</sup>.

Con questo entusiasmo e propensione, se rivediamo l'evoluzione della disciplina del progetto, così come i risultati dei progetti che trattano il paesaggio come caso di studio e intervento associato al progetto, scopriamo che gli orientamenti più attuali hanno tentato di attuare il progetto 'modernizzante' che adotta il modello empirico, positivista e funzionalista con strategie ambientali, ecologiche e di sostenibilità.

Sebbene tutte queste strategie produttive, soddisfacenti e compiacenti, basino la loro efficacia sul vantaggio garantito dall'empirismo di quantificare, spiegare, prevedere e manipolare allo stesso tempo, gli oggetti reali, costituiscono altresì delle strategie semplificatorie del mondo e della realtà, agiscono tramite l'isolamento rispecchiando i valori dell'umanità moderna,



positivista e riduzionista. Con questa strategia il problema risiede nel basarsi su un empirismo ridotto, su una nozione semplificata della realtà che non considera la dimensione del non-visibile come entità reale che include oggetti empirici invisibili, ed inoltre non considera le sensazioni, come suggerisce Manolo Padorno in *"Verso un'altra realtà"*<sup>12</sup>.

Per questo motivo sembra necessario definire il concetto di PAESAGGIO al di là di una prospettiva empirica che lo concepisca come realtà data, come entità autonoma che si auto-esplica e che, per diverse ragioni, si nega, come risultato del funzionalismo che spiega il paesaggio come mezzo e prodotto di processi sociali. Al contrario proponiamo di concepire il paesaggio come prodotto sociale e culturale creato dall'oggettivazione attraverso un processo interpretativo dell'ambiente e dei suoi agenti spaziali, dell'azione sociale materiale ed immaginifica. Godelier nell'opera *"l'ideale e il materiale"*<sup>13</sup> propone che l'essere umano, a differenza di altri esseri viventi, non solo vive nell'ambiente, ma crea il proprio ambiente per vivere. In altre parole, costruisce il proprio ambiente socio-culturale. Come dice Moscovici *"l'uomo è ciò che viene prodotto e non ciò che viene dato"* perciò *"dipendiamo dal nostro ambiente perché l'abbiamo fatto mentre ci ha creati"*<sup>14</sup>.

Da questa doppia concezione teorica coniughiamo le operazioni di comprensione e analisi con quelle di azione sul paesaggio, proprio a partire dalla concezione di natura, proponendo uno studio del paesaggio che parta dalla dimensione ambientale, sociale e dell'immaginazione. Utile approfondimento allo studio di queste dimensioni, sono le ricerche di F. Criado Boado e gli esiti del laboratorio di *Archeologia e forme culturali* dell'Università di Santiago de Compostela (A Coruña).

Molti dei problemi dati da alcune strategie sul Progetto del Paesaggio derivano proprio dall'aver posto attenzione esclusivamente su uno di questi orientamenti, scegliendo una sola delle molteplici dimensioni rappresentative della complessità del paesaggio. Proponiamo pertanto la necessità di analizzare le tre dimensioni in modo complementare, al fine di proporre un'azione sull'ambiente urbano o naturale che tenga conto della complessità.

Con questo chiarimento, nella materia del paesaggio il concetto di FORMA si concentra su un tipo specifico di prodotto umano, il PAESAGGIO appunto, che utilizza una data realtà, il Territorio – la Città ovvero lo SPAZIO FISICO, per creare una nuova realtà modificata e trasformata che è lo SPAZIO SOCIALE, umanizzato ed economico, tramite l'applicazione di un ordine immaginato, lo SPAZIO SIMBOLICO, sentito e percepito. L'interazione avviene fondamentalmente negli spazi relazionali, di eventi (privati o pubblici) negli spazi pubblici che operano attraverso il Progetto architettonico.

Ognuno di questi spazi e forme nel paesaggio cerca di riflettere e rappresentare episodi di una cultura forse frammentata e disconnessa,

dove i diversi livelli di approccio nel processo progettuale sono nascosti dietro concezioni d'interpretazione di una realtà complessa e difficile, senza contare l'ostilità nell'accettazione del diverso, l'incerto.

Tutti questi spazi e "forme nei paesaggi" sono in grado di configurare una struttura fisica e mentale evocando la realtà e confrontandosi immediatamente con l'osservatore: come è osservata, chi la sta osservando, che cosa sta guardando. Esiste quindi una visione in grado di stabilire i riferimenti di ogni paesaggio, svelarne le peculiarità proponendo una diversità di mondi paralleli che rimangono sempre disponibili per essere utilizzati, come un archivio di ricordi dimenticati che ritornano inaspettatamente quando richiesto.

Del progetto architettonico si vuole qui rivendicare la possibilità di avvicinarsi alle varie "forme nel paesaggio" non unilateralmente, ma tramite percorsi intrecciati, come vi fosse un piano che seziona simultaneamente paesaggi, non linee o figure. Piani o livelli in grado di stabilire relazioni analogiche intrinseche e con i materiali del progetto architettonico, senza trascurare quanto sia gratificante per l'operare dell'uomo, osservare come le cose possano accadere, immaginare il luogo e attribuirgli l'inaudito potere della trasformazione.

Attraverso quest'altra visione, il progetto deve rispondere alla rete di piani dei diversi paesaggi che caratterizzano il pensiero sull'ambiente contemporaneo e, di conseguenza, rivendicare la città e lo spazio pubblico per i suoi diversi livelli di stratificazione, come spazio dei nostri paesaggi.

A questo proposito, il dipinto "Ritratto di cavaliere"<sup>15</sup> di Vittore Carpaccio accompagnato dal testo di José Manuel Caballero Bonald, rappresentano bene gli argomenti esposti.

*"In questo quadro (dipinto nel 1510) si stabilizza come il compendio simbolico di due epoche a confronto: due modi di essere un uomo e due modi di pensare, di intendere la vita. Eccoli, per il momento, alcuni canoni medievali che non sono stati ancora completamente sostituiti dal credo rinascimentale. Vi è 'l'homo mensura', l'uomo misurato da tutte le cose, che interferisce ancora con l'uomo che non era che la misura di una gerarchia opprimente del corpo sociale. Qui vi è ancora il contrasto tra un mondo dogmatico, affetto da paralisi dottrinale e un mondo che sta iniziando ad aprire i suoi confini a un profondo rinnovamento di idee e un'avventura umana più arricchente (...) Il momento catturato dal pittore, colui che ha immobilizzato la sua tela, racchiude ugualmente le figure e il paesaggio, che tendono a condividere - per così dire - il protagonista della storia. Senza lo spazio naturale in cui è inquadrato, il tempo del ritratto sarebbe un po' come se fosse sospeso, come senza alcun controllo sulla realtà. Ecco perché il titolo con cui questo dipinto è noto mi sembra molto buono: Giovane Cavaliere in un paesaggio e non di fronte a un paesaggio, che*

può essere grammaticalmente più corretto ma che è senza dubbio molto meno esatto da un punto di vista concettuale (...) Le prospettive della tela si allungano verso un fondo splendente di acque e montagne, di edifici che si perdono in una distanza incerta, un po' allucinatoria. È come se tutto fosse così matematicamente concepito da essere quasi astratto<sup>16</sup>.

### III. SFUMARE - DISSIPARE

#### *Dissipare*

(dizionario) scomparire, diffondersi gradualmente, svanire, sprecare, evaporare

(sinonimi) sparire, sperperare, svanire, perdere, spendere, drenare, eliminare, cancellare, svanire, sfumare

(contrari) condensare, addensare, salvare, risparmiare

Ponendo attenzione al progetto GLASSAAL di Lilly Reich e Mies van der Rohe al Werkbund di Stoccarda del 1926, Carlo Marti Aris analizza il processo messo in atto dai progettisti di organizzazione di uno spazio interno privo di centro e simmetria, sottoponendolo a una sorta di equilibrio dinamico di forze centrifughe che tendono allo svuotamento, chiamato in seguito da Oteiza "la liberazione dello spazio"<sup>17</sup>. Si tratta di un vuoto ottenuto da un processo di liberazione spaziale, differente rispetto al concetto di vuoto come spazio dato di Malevich<sup>18</sup>.

Questa "liberazione" dello spazio nelle opere di Oteiza è enfatizzata nelle sculture intitolate *Piedras discadas o Apertura de poliedros por cortes a disco sobre pequeños bloques de Piedra*, dove il blocco si apre verso l'esterno rivelando così il suo interno, astratto e strutturale. Questo svuotamento si manifesta con più radicalità nelle opere di acciaio come *Poliedro vacío* (1956) e persino nei *Retratos del Espíritu Santo* (1959), *Retrato de un Gudari* (1975) e *Cabeza de Mujer* (1965), autentiche masse cave, come oggetti vuoti in cui è evidente il negativo, l'assenza, o meglio, il 'tutto'.

I progetti di Mies per il *padiglione tedesco a Barcellona* (1929), *casa Tugendhat a Brno* (1930), *casa a tre patii* (1934), *casa Hubbe a Magdeburgo* (1935) e *casa Farnsworth* (1945), testimoniano ancora l'operazione di svuotamento spaziale, che non è realizzato con il fattore trasparenza del vetro, ma piuttosto nel rendere evidente interno ed esterno, come un tutto unico.

Produce una rifrazione dello spazio, la visione interna si dissipa, l'esterno si materializza, l'immagine perde peso, levita e, a seconda dello sguardo, si costruisce un "paesaggio" relativo, indeterminato, irreversibile.

La fotografia di Thomas Ruff per la Biennale di Architettura di Venezia del

2004 relativo al Padiglione di Barcellona ed altre opere di Mies, possono rendere più esplicito questo "spazio dissipato", anche grazie agli angoli di ripresa, ai filtri usati, ai riflessi ed alle rifrazioni che materializzano uno spazio di transizione, in movimento.

Uno spazio che sembra essere passato dall'ordine al disordine, uno spazio entropico che ha avviato un processo che con ogni probabilità si avvererà. Le immagini della Nuova Galleria di Berlino che guardano la Biblioteca e la Filarmonica di H. Sharoun mostrano tale sublimazione.

Un esempio simile, semplice ma esplicativo, è il procedimento di miscelazione dei gas: un gas rosso ed uno giallo miscelati giungono ad una distribuzione uniforme di colore arancione. L'arancione rappresenta una situazione di estremo disordine, di grande entropia generata da una variazione dello spontanea iniziale. L'entropia è misura del grado di disordine del sistema, che si verifica perché ha le maggiori probabilità di accadere.

Qui si introduce il valore del tempo come indispensabile nel processo di variazione della forma percepita. Come già sostenuto da Bergson, più si studia la natura del tempo, più si può capire che creazione di forme in continua elaborazione<sup>19</sup>.

La possibilità di una transizione, dalla cultura dello spazio alla cultura del tempo, è il nostro obiettivo e dobbiamo davvero studiare e imparare come propone Gilles Clement con *Terzo paesaggio*, questa dimensione strana o almeno un po' sconosciuta in architettura<sup>20</sup>.

Per questo motivo, ritengo utile fare riferimento all'esperienza del pittore W. Turner: Se disponiamo cronologicamente i dipinti di Turner su Venezia, scopriremmo che ci rivela una realtà ambivalente della città e della sua natura, astratta e mai vista, distrugge il mondo cristallino dell'acqua, del cielo, per offrirci un'architettura sfocata, un cielo marino o un mare con un cielo come se cercasse di prestare essenze e colori, una situazione al limite possibile del tempo.

Sebbene la sua indagine sul colore della scuola veneziana (Tiziano, Veronese) e dello studio del paesaggio di Venezia costruisca la liberazione finale dell'immaginazione del veleno<sup>21</sup> come la miscela gassosa citata prima, i dipinti di Turner dissipano colori, nebbie e l'acqua, intrecciandoli in una relazione legata al tempo e non allo spazio, raggiungendo il limite del diafano, del misterioso. Lo stesso Ruskin in *"Pittori moderni"* indica che non vediamo mai nulla di chiaro, perché ogni oggetto grande o piccolo, vicino o lontano, contiene in ugual misura una parte di mistero<sup>22</sup>.

In una cultura non lineare e sistemica, come indicato nel primo del testo, le strutture e la narrazione del creato-immaginato nella loro processualità (scenografica) introducono chiarezza e complessità al discorso scientifico in generale e all'architettura e al paesaggio in particolare, (sapere come rappresentare il processo è sempre più necessario, al di là del suo risultato

che rimane sempre autonomo).

Questo è il caso di W. Turner che tramite i colori che compongono lo spettro solare tesse informazioni tra noi e l'ambiente, sono colori che hanno la capacità di strutturare spazi e forme. I sette colori dell'arcobaleno insieme danno bianco, la luce, la sua assenza è l'oscurità, il nero. I colori sono considerati nella loro complessità globale come radiazioni elettromagnetiche ma allo stesso tempo come emozioni e sensazioni con il tentativo di narrare più profondamente le relazioni tra la mente dell'uomo e la natura della materia e dell'energia.

La "scienza oggettiva" ha ridotto i colori in misura pura e il blu in radiazione pura corrisponde ad una lunghezza d'onda di 440 nm; così anche "l'arte soggettiva" (la soggettività) ha chiesto al soggetto l'esistenza del colore riducendolo a pura sensazione. Ma se vogliamo contaminare la scienza con l'arte e l'arte con la scienza, è necessario parlare di relazioni, di strutture di collegamento, di interazioni tra la materia e l'oggetto osservato. Ad esempio il colore verde di una pianta, esiste indipendentemente dal fatto che la vediamo; la nostra mente avvia una serie di interpretazioni, sistemi razionali e intuitivi creando una serie di relazioni con la pianta stessa e con le emozioni ricevute da essa.

Ciò significa fondere, nell'architettura, MICRO E MACRO, superare la variazione scalare, superare la visione dicotomica tra riduzionismo e anti riduzionismo, studiare l'architettura, il territorio, la città in termini di relazioni e auto-organizzazione, e quindi vedere coerente il comportamento delle parti. Utilizzare una filosofia della natura in cui l'estetica è decisiva nello studio scientifico, nella risposta economica e costruttiva, nella gestione del progetto stesso, nella conversazione con la natura e l'ambiente, dove qualità e forma hanno valore scientifico.

In questa concezione, il tempo non è un'astrazione, è parte integrante della questione relativa al suo uso, è parte di ciò che esiste, di ciò che il progetto stesso costruisce e deve essere velato in esso, dissipato. Per questo abbiamo bisogno dello sguardo, il paradigma dello sguardo contemporaneo

#### IV. IL PARADIGMA DELLO SGUARDO

Quando Brunelleschi rivolge il suo sguardo, o meglio il suo occhio indagatore fisso e immobile, ai luoghi familiari di Firenze tramite la griglia "teocentrica" motivato dalla misura illuminata e scientifica del quadro prospettico, non poteva immaginare che le nuove regole acquisite matematicamente sarebbero state soppiantate nel futuro da altre variabili imposte da un nuovo geocentrismo, rappresentato dalla cultura informatica.

La prospettiva classica come "*visione adulta*"<sup>23</sup> e allo stesso tempo l'invenzione di un mondo dominato da una sintesi istantanea, è un artificio e uno strumento inadeguato per rappresentare la peculiarità contemporanea

in cui l'accumulo e la sovrapposizione di indicatori prescrittivi, ricevuti da frammenti, stimolano la percezione; in grado di interessarsi alle sensazioni che appaiono nello spazio e nel tempo, diverse dalla pura percezione degli oggetti.

All'occhio fisso e immobile si sostituisce il cellulare per captare e catturare l'immagine (fotocamera); con la dissoluzione dell'immagine composta e la sequenza sopra impressa, si interpretano meglio la natura delle idee astratte e la modalità percettiva a cui ci hanno abituati gli strumenti dei nuovi media. Pagine Web, mondi virtuali, realtà virtuali, multimedia, videogiochi, installazioni interattive, animazioni, video digitali, film, etc., hanno annullato quella distanza che ha permesso il dominio dello spazio inquadrato della finestra aperta della prospettiva classica e hanno amplificato la porta della cultura visiva per coinvolgere lo spettatore come parte attiva. Da questo vettore, lo spettatore deve espandere la sfera sensoriale stessa per orientarsi in uno spazio architettonico concepito e costruito con domande piuttosto che certezze.

Come ha detto T. Maldonado: *"Accanto agli sforzi per rendere sempre più vicine al vero le rappresentazioni della realtà (e quindi rendere più reale il virtuale), è in atto il tentativo opposto, mettendo in discussione la stessa materialità dei materiali di cui gli oggetti sono costituiti. In altre parole, una virtualizzazione che assume le forme di una dematerializzazione dei materiali"*<sup>24</sup>.

Questa dematerializzazione ha messo in crisi la tradizionale percezione di obiettivi e spazi, modificando l'attenzione dell'osservatore sull'esperienza del fenomeno percettivo e costringendo così 'a priori' a sospendere qualsiasi valutazione e pensiero dal momento che sono scarsamente adattati o adeguati per comprendere i labirinti dei segni della complessità contemporanea.

In questo senso, la "categoria dell'assenza" di Viriò, il "malinteso d'azione" di Nietzsche, "l'effetto stoss" (urto) prodotto dall'esperienza artistica di Heidegger, lo "shock" cinematografico di Benjamin o le letture di Vattimo, non sono in grado di adattare il paradigma dell'aspetto della complessità<sup>25</sup>.

In questo caso si può affermare la necessità di stabilire una nuova codificazione dello sguardo o meglio una sua revisione, indirizzandoci verso lo studio di alcune risposte, considerazioni che ritengo fondamentali al riguardo, in cui l'architettura deve estendersi e offrirsi, nello spazio della sfera dell'informazione come strumento di moltiplicazione sensoriale e culturale del Progetto e del Paesaggio con l'obiettivo di costruire una matrice critica in grado di offrire "spazi belli e migliori" riferendosi Goethe o la "critica della ragione visiva" che induce Cézanne a "guardare con gli occhi della mente". All'interno di questa proposta per la codificazione dello sguardo, è fattivo introdurre il "paesaggio", il territorio e la città come un dispositivo. Ci

siamo già riferiti a W. Turner e al senso di sfocatura espresso nei suoi dipinti veneziani. Ora per capire la struttura dissipata dello spazio abbiamo studiato la serie sperimentale di dipinti (terra, mare e città) di Wladyslaw Strzemiński realizzati tra il 1931-1934. Secondo Ryszard Stanislawski l'unicità della Wladyslaw Strzemiński, di sua moglie K. Kobro, del pittore Hensik Strazewski e di altri membri dell'avanguardia è dovuta alla concentrazione del lavoro teorico sulle qualità filosofiche delle opere d'arte visiva, teoria dell' 'Unismo' e 'composizioni spaziali'. Secondo "l'Unismo" il dipinto è piatto, identificabile con una superficie limitata, privo di tensione e contrasto, solleva un discorso sull'identità ed i suoi limiti come affermazione del linguaggio artistico riduzionista, considerando la pittura come linguaggio autoreferenziale<sup>26</sup>.

In questa serie di dipinti basati sulla figura, sulla macchia di colore e sulla linea, Strzemiński forma una serie di immagini di terra, mare e città che codificano un modo di costruire paesaggi. Il desiderio espresso di stabilire livelli diversi nella composizione delle figure, nelle macchie di colore e nelle linee riflette l'autonomia di ognuna di esse, nonché la successiva progressione verso un'astrazione contenuta, un riflesso del paesaggio stesso.

La linea ondulata attraversa bordi indefiniti di case, alberi trasparenti, onde del mare e la spiaggia, dissipandosi sulla tela e sfumando con le macchie di colore per continuare a percepire cielo, nuvole e mare, in un incontro pianificato, preciso nel suo futuro. Ognuno di questi elementi è in grado di sbiadire per offrire un'unità senza frammenti senza soluzione di continuità ma incerta. Tutti questi dipinti propongono un equilibrio relativo indeterminato, oscillando tra la permanenza spazio / tempo di cui è percepito e l'irreversibilità della sua trasformazione.

In questo vedo simultaneamente i giardini progettati da Kent, Birdgeman, Price, Brown, Repton in Inghilterra, Mique, Carrogis, Girardin in Francia, Von Sckell, Neumark in Germania, Graefer e Vanvinelli in Italia, tutti dalla tradizione paesaggistica in cui terra / alberi / acqua / edilizia e passeggiate stabiliscono una simbiosi, un sistema-paesaggio, una struttura complessa in cui ogni elemento è articolato in unità.

Da Le Notrè a Olmstead, Iappelli, Duchêne, Bühler ai giardini Giapponesi e gli spazi del giardino del 20° secolo progettati da Asplund / Lewerenz, Srensen, Van Easteren, Gaudi, Fariello, Jensen, Forestier, Burle Marx, fino all'attuale interesse per il binomio Architettura/Territorio-Natura, la rilevanza del paesaggio è percepita come un argomento per la complessità contemporanea; riflettiamo su questi quattro aspetti:

- Per la condizione di lavorare con la materia e gli elementi viventi in sincronia / diacronia con la tettonica e quindi la sua temporalità.
- Per la comprensione della progettazione e costruzione attraverso sistemi

integrati (principi-materia e tecnica).

- Per concepire e non rinunciare al binomio di forma ed estetica del paesaggio.
- Per il desiderio e/o la convinzione di comprendere l'ambiente, la natura come lavoro, come aspirazione.

Per questo motivo e da uno sguardo ravvicinato a questi paesaggi di Strzemiński e ad altri possibili, comprendiamo l'opportunità del progetto di architettura aperta, come un "sistema di equilibrio distante" (Juan Navarro Baldeweg) non tanto per trovare un "metodo" ma piuttosto un "autocritica" per l'insegnamento e il lavoro professionale. La città partecipa a questo paradigma di La Mirada e del paesaggio. La città può sembrare apparentemente statica e le sue parti come isole disconnesse l'una dall'altra, fatta eccezione per le vie, le strade o le infrastrutture ... Al contrario degli argomenti delle strutture dissipative che abbiamo discusso finora e che la città certamente in situazioni sbagliate di solito non manifesta chiaramente. Le dinamiche delle reti che compongono la città, sotto forma di flussi di energia e materia, di persone ed edifici, di informazioni e investimenti, di spazi pubblici, parchi ed edifici sono gli oggetti per comprendere la natura evolutiva della città contemporanea. Un sistema urbano e / o territoriale è un sistema complesso, non solo complicato e quindi indefinito. In città, i fenomeni dinamici e gli eventi nuovi e sorprendenti sono riconosciuti come risultato di relazioni variabili tra le parti, compresi gli spazi contrari (pubblico-privato, edificio-spazio pubblico). L'evoluzione urbana e territoriale segue processi irreversibili motivati da combinazioni di scelta e possibilità. Segni evidenti possono essere riconosciuti in qualsiasi città o territorio, basti pensare a come il mondo del movimento in città e dello scambio di informazioni e funzioni degli spazi urbani pubblici e privati è cambiato grazie ad una tecnologia puntuale. I temi della mobilità, delle telecomunicazioni e della globalizzazione dei mercati, dei flussi energetici e materiali che alimentano la città, delle interrelazioni tra spazi privati, domestici e pubblici come variabili di densità etc., propongono domande pratiche in continua evoluzione producendo nuovi paesaggi: "paesaggi emergenti". Questi "paesaggi emergenti" hanno cambiato il modo di percepire la città, il territorio, spostando l'attenzione sui comportamenti generali e ordinando i principi in risposta a una visione olistica e sistemica della realtà. L'idea che la città e il territorio possano essere concepiti come un sistema complesso, come un "ecosistema" offre una nuova chiave di lettura per la ricerca sui sistemi urbani e territoriali e apre prospettive interessanti per l'orientamento della scelta delle strategie di sviluppo. Come caso paradigmatico, si possono osservare il progetto di concorso per Berlino degli Smithson o il progetto di Algeri di Le Corbusier, in cui viene proposta l'interazione di elementi con



l'ambiente fisico attraverso un'auto-organizzazione sistematica, definita in modo volontario affinché ogni parte sia modellata in relazione al tutto. L'interazione tra società e ambiente costruito viene modificata assumendo forme diverse, osservate a varie scale spaziali e temporali. Le proprietà organizzative ed evolutive della città e del territorio possono essere osservate nella loro unificazione e trattate unitamente all'insieme. Questa generale caratteristica dinamica e strutturale è evocata per spiegare la formazione di un "codice" a livello macro, costituito da interazioni tra i componenti allo stesso livello.

Tutto ciò è possibile se si presume che alcune proprietà e comportamenti dei sistemi urbani dipendano dall'interazione tra le parti e tra il sistema e l'ambiente esterno. Ovvero che le relazioni tra elementi e componenti, tettonica e sistemi, ambiente e paesaggio, siano esplicitamente oggetto di sviluppo.

Nel caso dei due suddetti piani di Berlino e Algeri, vengono proposti in una fase di flussi difficilmente-equilibrio, lontani dai classici componenti urbani (blocchi, strade, piazze, industrie, terziari) per riproporre un'interazione ed una nuova interpretazione del contesto urbano e territoriale. L'organizzazione in reti, non sempre continua e lineare, è sfocata nello spazio con intensità disomogenea e raggi di azione variabili (Berlino, A. e P. Smithson); queste reti, in quanto sistemi, offrono una chiave di lettura per molti luoghi urbani concepiti come "nodi" in cui le connessioni sono concentrate e intensificate. Lo spazio urbano, in corrispondenza con essi, assume significati diversi a seconda dell'intensità delle reti e delle loro variazioni nel tempo. Quando l'entità della rete cambia, il senso del luogo cambia. Questa idea ha ispirato molte architetture (Hadid, Gehry, Eisenman, Libeskind, Miralles etc.) che hanno fatto propri questi riferimenti nella progettazioni, l'immediatezza delle forme piene di suggerimenti provocatori hanno influenzato notevolmente questi progetti. Forse è il tempo di rivedere questi parametri, indagare e progettare come un laboratorio continuo l'architettura della città complessa dissipata e il suo paesaggio.

Ad ogni modo, vale la pena ricordare lo sgradevole dogma di G. Bateson per il quale qualità e forma non hanno alcun valore scientifico e parallelamente l'affermazione di E. Tiezzi:

"A volte i vini vengono trasformati in aceto, quindi a volte gli edifici invecchiano male. Ma quando il mattone rosso o la pietra concordano con il tempo, l'armonia vince di mille secoli il silenzio"<sup>27</sup>.

## V. "SILENZIO DEL DISPOSITIVO". QUALCHE RIFLESSIONE SUL PAESAGGIO: LE ISOLE CANARIE

Intendiamo il territorio come supporto fisico e culturale del paesaggio, senza trascurare i territori scaturiti da paesaggi immaginari o surreali, tutti necessari a contribuire a costruire una riflessione sulle azioni e sul territorio in quanto progetto critico. Lo scopo di questa premessa è quello di rafforzare la partecipazione multidisciplinare e garantire l'emergere di svariate discipline e la loro convivenza nel territorio delle idee.

Per raggiungere questi traguardi fondamentali, si propone di concentrare l'attenzione su una riflessione sul silenzio. Questo concetto si è focalizzato sull'analisi, gettando uno sguardo attento, sensibile e critico sul paesaggio al fine di trovare nuove prospettive e modalità per capire ed occupare il territorio, che vanno dal nostro immaginario personale e collettivo fino agli specifici strumenti radicati nel conflitto tra produzione e consumo. Produrre per consumare e consumare per continuare a produrre; oppure il polo opposto, le idee associate alle forme di tradizione (Paese), imbevute di un concetto nostalgico di paesaggio, rispetto alle interpretazioni, incentrate sull'astrazione, che richiedono una sintesi concettuale in grado di produrre ragionamenti, forme e soluzioni.

Con questi obiettivi in mente, riteniamo necessario, in via preliminare, proporre una diagnosi basata su due specifici ragionamenti, in cui il supporto fisico è visto come luogo e territorio, dove il paesaggio agisce in funzione della produzione, oppure come spazio dove vivere in cui il paesaggio opera in funzione del consumo.

### **Territorio-paesaggio da un punto di vista produttivo**

Prendiamo come campo di indagine il territorio interinsulare di cui fanno parte le Isole Canarie, tema che costituisce un'avventura davvero entusiasmante. Le Isole Canarie e gli arcipelaghi della Macaronesia sono esempi di quei territori mare-terra in cui ognuno dei suoi membri si impegna a mantenere una tensione sufficiente in modo tale da poter conservare un'apparente isolamento pur sentendosi immediatamente vicini gli uni agli altri: territori insulari immersi in una realtà sempre più complessa, bella ed accorata che a volte si può anche rivelare fragile ed instabile; isole con un governo autonomo ma collegate, con un livello più elevato di sistemi strutturali che spesso mette in discussione la loro autonomia insulare. In questo contesto odierno, l'interrelazione tra i popoli crea un quadro che va ben oltre la mera realtà spaziale del territorio. I legami tra le isole diventano più stretti di pari passo alla nostra ricollocazione nella più ampia rete internazionale. Questo nuovo scenario territoriale e spaziale fa sì che sia necessario accordare di nuovo i parametri che disciplinano l'organizzazione amministrativa, costringendo a rivedere i parametri geografici, culturali, sociali, economici

ed ambientali. Nell'ambito dell'evoluzione e della trasformazione di questa realtà, la mobilità viene affrontata attraverso la presa di coscienza delle sue infrastrutture più territoriali. Un paesaggio di reti al servizio del territorio e che ne disegnano la struttura di base, configurata essenzialmente da una sovrapposizione di infrastrutture, su varie scale e topografie. Interpretare il territorio basandosi su questa premessa ci spinge a considerare la necessità di spazi abitativi condivisi per gli individui, privi di mobilità frenetica ed irrequieta e senza le percezioni effimere che alimentano la nostra memoria. Le strutture e le infrastrutture delineano lo sviluppo urbano, innescano i processi di trasformazione della Terra, quantificano il peso del turismo sul territorio. Il rapporto tra uomo e terra dovrebbe puntare a raggiungere un equilibrio ambientale, uno sviluppo sostenibile e interazioni stabili tra ecologia e tecnologia. I rapporti che articolano le diverse parti e i vari sistemi del territorio compongono il paesaggio di eventi che quotidianamente ci intrappolano e ci avvolgono. La sua produzione esige una comprensione preliminare e presuppone l'assimilazione della sua vera natura. Fatto ciò, possiamo iniziare a pensare all'intervento. Considerare il territorio come un paesaggio per l'azione ci rende protagonisti. La capacità di produzione dell'uomo, profondamente radicata nella condizione umana, lo rende l'agente principale in un paradosso che è intrinseco al nostro passaggio attraverso la vita. Contribuiamo a creare l'ambientazione del nostro habitat, che dobbiamo poi rivedere costantemente per adattarla alle mutevoli condizioni del mondo.

#### **Habitat-paesaggio dal punto di vista del consumo**

Filosofia, pianificazione urbanistica, pittura, architettura e fotografia hanno tutte alimentato un immaginario evocativo di un habitat assolutamente in accordo con il paesaggio. Alle Canarie, questo atteggiamento è stato incoraggiato dalle voci dei botanici e dei viaggiatori britannici alla ricerca degli ambienti più idilliaci per godere di viste romantiche in un paradiso abitabile. Per trovare i fattori chiave della costruzione del paesaggio delle isole non dobbiamo rifarci solo alla storia locale, ma occorrerà esaminare le letture che ripercorrono l'estetica occidentale che ci hanno ancorato al mondo. Il tentativo di definire un concetto di paesaggio è praticamente impossibile perché, come costruito culturale, dipende dalle letture date ad ogni preciso momento. La letteratura e l'arte delle Canarie sono ricchissime d'immagini. Fin dall'inizio del XX secolo, le Canarie hanno proiettato verso l'esterno un'immagine di paradiso invernale, un luogo in cui si può godere di temperature miti per tutto l'anno. La moderna utopia di paradiso terrestre ha incoraggiato la ricerca di questi luoghi leggendari che sembrano esistere nella cosiddetta Islas Afortunadas o Isole Fortunate. All'inizio degli anni '60, le Isole Canarie hanno riconvertito la loro economia agricola spalancando

le porte al settore turistico e diventando una destinazione prediletta per orde di visitatori desiderosi di godersi un bellissimo paesaggio, prendere il sole, stare in spiaggia e gioire dell'ambiente. L'assenza di una strategia su come occupare il territorio è stata all'origine dell'emergere di molti episodi individuali sorretti dalla logica del massimo profitto. Il consumo del litorale ha provocato un vero e proprio boom immobiliare caratterizzato da un'architettura di bassa qualità nelle aree costiere. Ciononostante, i pesanti investimenti hanno spinto la società delle Canarie verso una tanto agognata società del benessere. Gli insediamenti hanno cambiato la loro stessa configurazione in virtù del desiderio di possesso di un lembo di terra, una situazione in conflitto con la domanda di aree paesaggistiche separate dedicate al tempo libero. Nonostante questo paradosso, le Canarie hanno ancora caratteristiche paesaggistiche che meritano di essere preservate rispetto ad altri contesti. Su un totale di quattordici Parchi Nazionali presenti in tutta la Spagna, quattro sono alle Canarie più altri centoquarantadue designati come Spazi Naturali. Il punto della questione è che i paesaggi sono l'espressione delle conseguenze sia positive che negative delle nostre azioni e dei complessi processi interdisciplinari nati all'inizio dei tempi.

Noi concepiamo il paesaggio come un'esperienza individuale, percepiamo l'ambiente circostante, viviamo lo spazio-territorio in modo personale, caricandolo di significati, ricordi e momenti usuali; ma allo stesso tempo sentiamo il bisogno dello sguardo pubblico di un paesaggio sociale in grado di convalidare il significato del nostro sviluppo personale.

Si vuole qui adottare come punto di partenza il concetto di "silenzio", una parola che deriva dal latino "*silere*", che vuol dire restare quieto: restare in silenzio per sentire meglio, per ascoltare il suono del mondo. Silenzio nel senso di uno spazio capace di accogliere i suoni e le assenze in questo duplice apprezzamento di un paesaggio personale e sociale, l'assenza di suoni intenzionali (John Cage). "Silenzio" è anche inteso come confine tra crescita e sviluppo, tra produzione e consumo ("silenzio" collettivo). "Silenzio" come premessa iniziale di fare una pausa, percepire gli elementi differenziali, ascoltare cosa in genere viene tralasciato, cosa non viene notato. "Silenzio" come prerequisito necessario di una percezione delle trasformazioni del territorio. "Silenzio" per deliziare i sensi e giustificare tutta una serie di progetti multidisciplinari. La sfera del silenzio è colma di suoni tutti da scoprire. Il mondo è un luogo sempre più rumoroso, pieno di crescenti contrasti, dove risulta sempre più difficile per l'uomo relazionarsi con la natura. Quindi è bene comprendere che allontanarsi dal "silenzio" può essere pericoloso e devastante.

"Silenzio" come luogo in cui possiamo porre una serie di domande, esplorare la paziente capacità degli esseri umani di ascoltare la musica del paesaggio,

percepire ed estrapolare dal "silenzio" l'armonia o il conflitto insiti nella sua composizione e nei suoi progetti e scoprire le forme del silenzio.

Ma la cultura cambia e di conseguenza anche le risorse tecniche e i rapporti con le forme fisiche del territorio, che si adattano costantemente agli interessi e alle esigenze delle persone, al fatto che lo spazio è fisicamente costruito e alle necessità biologiche universali. Forse dobbiamo riconoscere tutto ciò come requisiti primari fondamentali per ascoltare il PAESAGGIO.

"Paesaggio" è un concetto di moda, una di quelle parole usate molto spesso per definire vari elementi che iniziano a non essere identificabili. È pratica comune avviare una riflessione sul paesaggio sottolineando la complessità del termine, ma questa complessità, se esiste, è recente. "Paesaggio" è un concetto moderno che per secoli si è limitato a denotare un genere di pittura dedicato alla rappresentazione dei valori estetici di un paese.

Da dove proviene allora la complicazione? Probabilmente dalla profonda modernità del termine. Sebbene l'ideologia di modernità abbia proclamato lo sviluppo armonioso delle grandi sfere del sapere umano (scientifico o gnoseologico, giuridico o etico, artistico o estetico), il fatto è che lo sviluppo storico era chiaramente spinto verso la promozione della razionalità applicata. L'estetica, la vera Cenerentola del progresso, si è presto fatta avanti per compensare questo sviluppo distrofico. Ecco perché oggi che questa motivazione utilitaristica minaccia l'equilibrio non solo dei poteri dell'anima, ma anche del pianeta stesso, molti dei gruppi preoccupati della devastazione inflitta al territorio in termini esclusivamente paradigmatici vedono il paesaggio come uno strumento con cui rivendicare un apprezzamento di ciò che ci circonda senza considerarne l'utilità.

Quindi incontriamo il paradosso che un termine, che emerge come un modo per promuovere una disposizione dello spirito non paradigmatica, si è trasformato in uno strumento utile per geografi, architetti, biologi, economisti, politici, ecc.

La complicazione non finisce lì. Quanto sopra non significa che pensiamo che queste professioni si siano ingiustamente appropriate di un termine che appartiene di diritto all'arte; innanzitutto perché i concetti ovviamente non sono (o non dovrebbero essere) soggetti a diritti di proprietà; e in secondo luogo perché l'arte, in virtù della suddetta disposizione critica contro il corso che ha preso la modernità, per sua inclinazione è diventata un luogo di rifugio per tutte quelle attività la cui sopravvivenza in un mondo utilitaristico risulta minacciata. In altre parole, anche se vorremmo ignorare la deriva che ha preso l'uso del termine "paesaggio" e confinarlo strettamente nella sfera artistica, ci ritroveremmo di fronte al fatto che poche cose sono più strettamente artistiche che trascendere i limiti di quanto è strettamente artistico, per sconfinare in aree che si trovano ai confini della fattibilità nel capitalismo mercantile.

Questa inclinazione interdisciplinare dell'arte è correlata alla sua cattiva coscienza. Sin da quando Marx dichiarò che il dovere dell'intellettuale non era quello di interpretare il mondo ma di cambiarlo, l'arte non si è sentita a proprio agio nell'operare esclusivamente nella sfera della rappresentazione. Ciò ci porta ad un ulteriore paradosso: nonostante il fatto che offra strumenti concettuali come il paesaggio apprezzato da tutti i critici del sistema, l'arte probabilmente si percepisce come il risultato della forte ansia e dell'opprimente pressione esercitate dell'utilitarismo, quindi il suo contributo al cambiamento è leggero ed anela ad un livello più alto di "attivismo": non si tratta più solo di dipingere un paesaggio, ma di modificarlo; l'immagine perde fiducia nella sua stessa capacità di portare avanti il cambiamento e tende a divenire la rappresentazione di un'attività più "reale".

A questo punto, dobbiamo ammettere che sussiste una complessità intrinseca nel concetto di paesaggio, che non dipende dalle sue circostanze storiche. Un paesaggio è una rappresentazione della bellezza o dell'interesse estetico (o della mancanza di esso) di una terra. Ma a sua volta, e per questo motivo, identifica anche una caratteristica (materiale o immateriale) di quella stessa terra che è in grado di essere apprezzata da un certo punto di vista. Al contempo, un paesaggio è sia una rappresentazione che l'oggetto rappresentato (bisogna sempre tener presente che l'oggetto rappresentato non è il territorio, ma un particolare modo di vederlo). Ecco perché il termine ha dato vita a due possibili modi fondamentali di "fare" il paesaggio: intervenendo in esso in loco, o alterando il modo in cui viene percepito o guardato; in altre parole, intervenendo de visu. La tendenza "performativa" dell'arte contemporanea, già commentata sopra, ha recentemente favorito la rappresentazione in loco del paesaggio a discapito della considerazione tradizionale concessa alla rappresentazione de visu. Tuttavia, questa tendenza sembra essere non meno paradossale, visto che è ovvio che adesso, più che mai, il nostro paesaggio reale (sociale, fisico, economico) viene modellato da tipologie di comportamento intimamente connesse alla cultura delle immagini. I paesaggi sono scolpiti dalle abitudini e prima d'ora non sono mai stati tanto fortemente influenzati dalle apparenze. L'estetica non è mai stata così importante per l'approvazione sociale di azioni pubbliche e prima non ha mai avuto così poca fiducia nel suo potenziale, fino al punto di impegnarsi negli atti a discapito delle azioni.

Basterebbe questo solo motivo a rendere necessario organizzare una biennale sul paesaggio<sup>26</sup> su due fronti: facendo attenzione sia agli atti in loco che alle azioni de visu. Soprattutto se la biennale in questione comprende per definizione i campi dell'architettura e delle arti (figurative). In generale, l'architettura tende ad avere un approccio nei confronti della creazione del paesaggio volto a trasformare veramente l'ambiente, mentre le arti figurative tendono a trasformare l'immaginario. Benché non saranno mai

più compartimenti stagni, pare ragionevole che una biennale sul paesaggio, l'architettura e l'arte si articoli intorno a due aree tematiche: il paesaggio in quanto territorio in termini di produzione e il paesaggio in quanto habitat in termini di azioni.

Avendo ridotto la triade paesaggio-architettura-arte a due sfere di sviluppo, possiamo trovare ancora un minimo comune denominatore per due di esse, che forse potremmo dedurre dal quarto elemento coinvolto. Tornando al tema della complessità del paesaggio, non possiamo dimenticare il nostro contesto più immediato. Le Isole Canarie sono un territorio che dipende fondamentalmente dallo sfruttamento non solo del territorio, ma anche del paesaggio, vale a dire dei valori estetici ad esso legati nel contesto paradigmatico del settore del tempo libero, del piacere e del desiderio. Le grandi infrastrutture portano con sé sia i clienti e i lavoratori di un mondo globalizzato che i beni e i servizi che essi richiedono, alterando profondamente il territorio/il paesaggio. Ma questo settore a sua volta è costruito sull'immaginario di comportamenti desiderabili sia in termini di benessere e piacere (per il cliente) che di successo e progresso (per il fornitore). Questa combinazione di azioni de visu e in loco ha alterato il territorio delle Canarie più negli ultimi anni che nel resto della sua storia.

Il paesaggio è un prodotto della cultura e quindi non può essere preservato o riportato ad uno stato "naturale". Se oggi riteniamo alcuni paesaggi più "autentici" di altri non dipende dal fatto che la pesca costiera e l'agricoltura locale sono più "endemiche" del turismo. Il fatto è che per secoli il paese è stato modellato dal ritmo delle attività socioeconomiche legate ai cicli naturali, che a loro volta erano presumibilmente connessi ad un ordine divino immutabile che ha determinato sia le abitudini quotidiane che le ricorrenze particolari. La gente di campagna aveva il tempo di identificarsi con il proprio paese. Oggi la nostra capacità mentale e tecnica di cambiare la realtà fisica, economica e culturale è tale che i cambiamenti avvengono ad un ritmo che rende difficile assimilarne la forma e, ovviamente, valutarne la desiderabilità. Infatti, rifacendoci a Baudelaire, potremmo identificare la modernità con la nostalgia ("spleen") generata dal progresso che avanza ad un ritmo più veloce della nostra capacità di identificarci con esso. Non possiamo sperare di tornare indietro ad un ipotetico paesaggio primordiale, ma dobbiamo tenere ben presente che il paesaggio esige, da un lato, un trattamento del territorio non consumistico e dall'altro le condizioni necessarie a proiettarvi dentro il senso di appartenenza.

Al fine di recuperare il nostro agire sui nostri stessi atti ed azioni nel paesaggio sociale, abbiamo bisogno di una pausa, di una sosta che ci consenta di percepire i collegamenti tra i nostri punti di vista e gli scenari che ci permettono di vedere ed essere visti; un certo silenzio che ci consenta di ascoltare le relazioni tra cosa diciamo, cosa tacciamo, ciò a cui prestiamo

atten  
che c  
e di  
creaz  
Da qu  
di va  
fasi r  
all'alt  
in co  
sul di  
esse  
per q  
silen:  
i suo  
cosè  
anali  
La sfr  
da di  
magl  
Para  
cons  
eseg  
Conc  
svolt  
parte  
Cana  
"Imm  
è cos  
prodi  
rappi  
e So  
umar  
piace  
e dal  
due  
che s  
e lez  
dibal

attenzione e il paesaggio generato dal mormorio dei nostri atti. Un silenzio che ci permetterà di ascoltare le innumerevoli cose che devono essere dette e di apprezzare il divario tra il progresso e lo sviluppo, la produzione e la creazione, il consumo e la soddisfazione.

Da questo punto di vista, la Biennale delle Isole Canarie è un luogo d'incontro di varie correnti di pensiero sul paesaggio contemporaneo nelle sue due fasi di sviluppo: la fase documentale e la fase espositiva, l'una correlata all'altra tramite il silenzio in quanto concetto. Due progetti con molti aspetti in comune, uniti da un ragionamento in quanto (tesi) che pone l'attenzione sul dibattito. Il silenzio per il piacere dei sensi, per facilitare l'interazione degli esseri umani con l'ambiente circostante. Il silenzio per arrestare, almeno per qualche minuto, il vertiginoso ritmo del ciclo di produzione-consumo. Il silenzio in quanto profondo istante in cui possiamo scoprire ed analizzare i suoni della società contemporanea e trovare la via che conduce a grandi cose. Un silenzio in cui l'uomo si sente autorizzato a creare nuovi criteri di analisi e pensiero.

La sfera del silenzio che presentiamo in questa fase espositiva<sup>29</sup> è incorniciata da due progetti su ampia scala: *"Immersioni. Il paesaggio delle reti: sistemi, maglie e strutture a Las Palmas de Gran Canaria"*<sup>30</sup> e *"Scenari. Paradossi del benessere: il consumo dell'immaginario e l'immaginario del consumo a Santa Cruz de Tenerife"*<sup>31</sup>. Questi progetti includono il lavoro eseguito sia da Osservatori, Scuole e Seminari sul paesaggio che dai Concorsi della Biennale. Questa è la conclusione del lavoro di ricerca svolto dagli insegnanti e dai loro allievi, una proposta resa possibile dalla partecipazione di una serie di docenti dell'Università di Las Palmas de Gran Canaria e dell'Università de' La Laguna di Tenerife.

*"Immersioni"* esplora il paesaggio attraverso l'analisi degli elementi di cui è costituito e del modo in cui operano. La proposta si rifà direttamente alla produzione. Si immerge in nozioni geometriche ed analitiche, nei modi di rappresentare i livelli globali e le dimensioni territoriali. La mostra *"Scenari. Paradossi del benessere"* cerca di mostrare il modo in cui noi umani utilizzano e consumano gli spazi che produciamo; si concentra sul piacere, sul qui ed ora, sulle azioni sempre condizionate dai contesti culturali e dall'immaginario. La fase espositiva presenta un'unica proposta vista da due prospettive, che si intrecciano per poi tornare alle origini. Due sguardi che spesso convergono, due posizioni che convivono, integrate da seminari e lezioni internazionali che rendono lo spazio della Biennale un luogo di dibattito e di scambio di idee.



## ***E... silenzio***

L'approccio al silenzio nello sviluppo della mostra "*Immersioni (Paesaggi di reti: maglie, strutture e sistemi)*" e anche in "*Scene e scenari. Paradossi di benessere: il consumo dell'immaginario e l'immaginario del consumo*", entrambe nella fase espositiva, inizia dai nostri quattro concetti chiave, che agiscono come dei meccanismi operativi per leggere, riflettere ed operare una critica al Paesaggio contemporaneo.

Questi concetti (astrazione, paese, produzione e consumo) fungono da meccanismi collegati ad una "matrice" (logica o matematica) di riferimento. Questa matrice contiene un insieme di concetti che possiamo qui riassumere come i referenti del paesaggio contemporaneo, che alla Biennale offrono ipotesi di riflessione.

***Astrazione:*** l'atto e l'effetto di astrarsi o essere estratto. Il principio secondo il quale tutte le informazioni non pertinenti ad un preciso livello di conoscenza vengono isolate.

***Paese:*** paesaggio, luogo e cultura di un territorio.

***Produzione:*** atto del produrre, cosa prodotta, insieme dei prodotti della terra o dell'industria.

***Consumo:*** l'atto e l'effetto di consumare (cibo ed altri beni di breve durata) usare energia.

Ma se li colleghiamo a coppie, come suggerito nella matrice, ecco cosa rivelano:

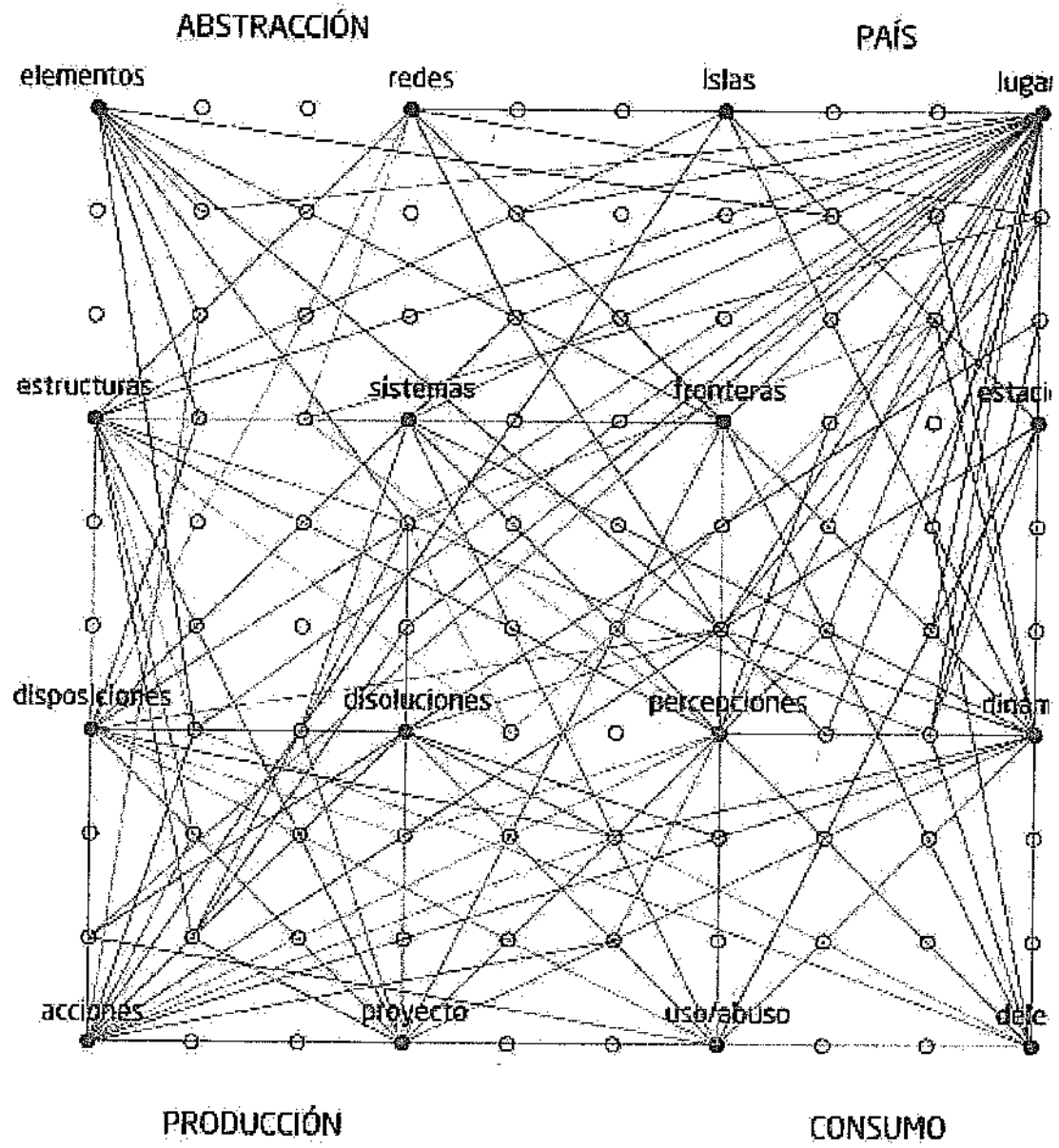
***Paese - astrazione:*** leggere il territorio e il luogo come un paesaggio di azioni ci rende protagonisti. La capacità dell'uomo di identificarsi ed associarsi fin dalla sua assenza più profonda come essere umano lo rende il protagonista di un paradosso legato al suo passaggio attraverso la vita. Contribuiamo alla creazione reale o immaginaria dell'ambiente del nostro habitat, che vogliamo costantemente riesaminare per adattarlo alle mutevoli condizioni del mondo.

***Produzione - consumo:*** produrre per consumare e consumare per continuare a produrre: questo è un cerchio apparentemente chiuso, simbolo di cicli attivi che mantengono il paesaggio in continua evoluzione.

A partire da questo costruiamo la matrice, attribuendole nomi e concetti ad ogni punto, su basi tecniche formulate tra i limiti esterni è la definizione di paesaggio - sviluppata alla Biennale - considerando oscillazioni e variabili. Ogni concetto è abbinato ad un angolo della figura geometrica della matrice, pertanto rivela una stretta connessione con ogni titolo della mostra; perciò Immersioni, nel progetto espositivo iniziale, è legato al senso di "astrazione" in quanto struttura interpretativa di uno specifico contesto in cui gli elementi del territorio, le reti e i sistemi vengono misurati tenendo conto delle stagioni e dei particolari luoghi del paese, come definito sulla base di un approccio culturale al territorio, alle sue consuetudini e abitudini, alla sua ingegnosità e creatività; quindi, molto lontano dall'idea di nazione o nazionalità, che come definizione filologica risulta oltretutto inaffidabile.

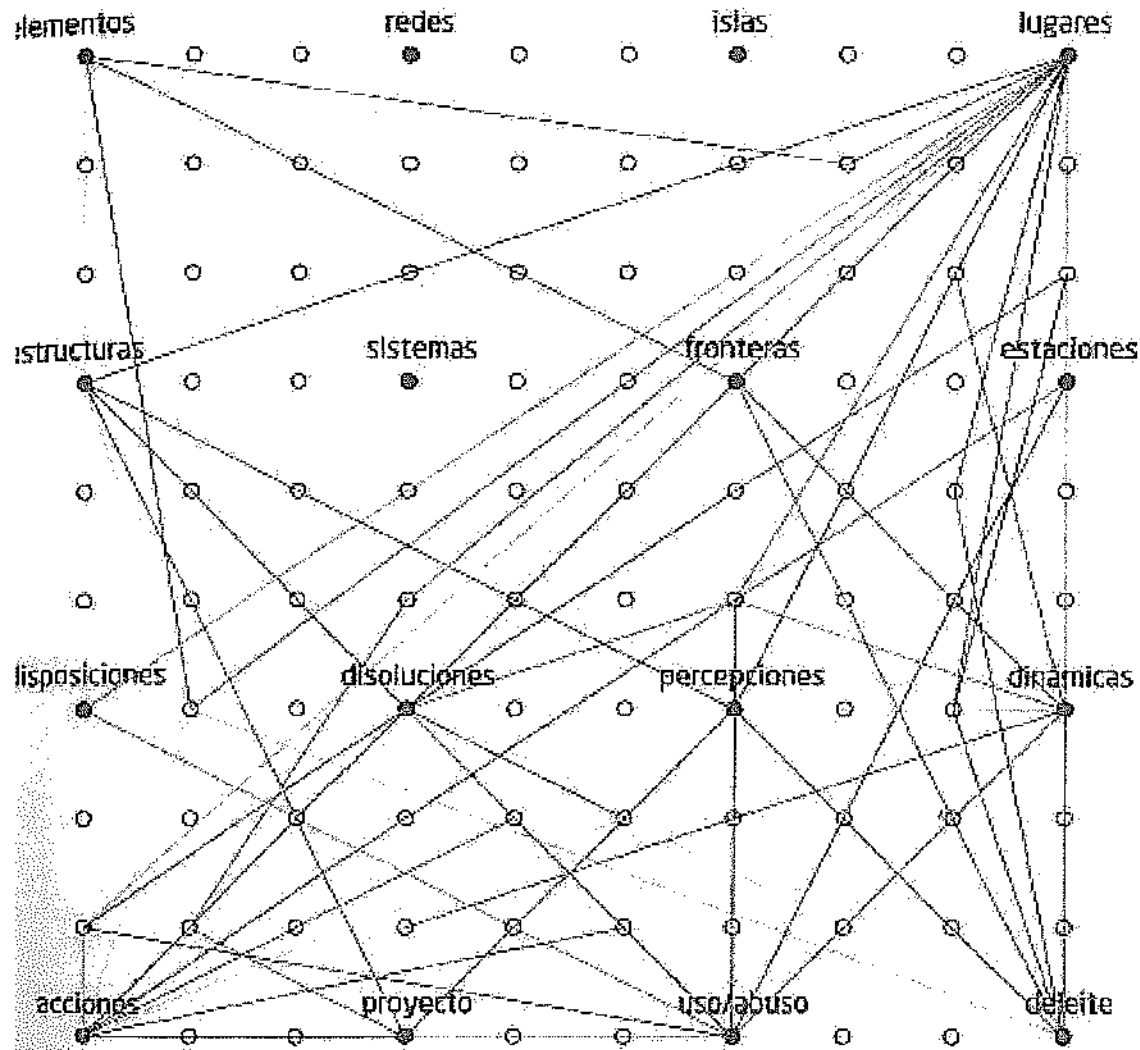
"Scene e scenari" dall'altro lato, avvia il viaggio tra le contraddizioni proprie del consumo e della produzione nel territorio per poi immergersi nei paradossi degli spazi del benessere e delle loro risposte immaginarie e tecnico-costruttive; in base ad un tentativo di percezione unificata della realtà, sempre più difficile e contraddittoria.

Ma questo rapporto trascende i suoi confini concettuali non appena ammette la trasversalità delle proprie dichiarazioni associandosi ai propri opposti; in altre parole, "produzione come sviluppo rispetto a continuità di luogo" o "godimento, uso ed abuso degli elementi fisici del territorio rispetto ad una contemplazione sterile o appassionata".



ABSTRACCIÓN

PAÍS



**Elementi** (*elementos*): principio fisico o chimico di cui sono costituiti i corpi / Nella filosofia classica della natura, ognuno dei quattro principi fondamentali considerati i costituenti dei corpi, vale a dire terra, acqua, aria e fuoco / Fondamenta, forza motoria o parte integrante di qualcosa.

**Reti** (*redes*): attrezzo fatto di fili o corde intrecciate insieme fino a formare delle maglie, opportunamente usato per la pesca, la caccia, le recinzioni, la raccolta, ecc. / Maglie intessute o cucite.

**Isole** (*islas*): aree territoriali circondate da acqua su tutti i lati.

**Luoghi** (*lugares*): spazi che sono o potrebbero essere occupati da un corpo di qualunque genere / Ubicazione o località.

**Strutture** (*estructuras*): disposizione e sistemazione di parti in un tutto / Sistema di concetti coerenti interconnessi il cui fine è specificare l'essenza dell'oggetto di studio.

**Sistemi** (*sistemas*): insieme di regole o principi razionalmente collegati inerenti un soggetto / Insieme di cose che, se correlate tra loro in maniera ordinata, concorrono a raggiungere un particolare scopo.

**Confini** (*fronteras*): confine di uno stato / Spazio di confine tra situazioni, luoghi e spazi.

**Stagioni** (*estaciones*): Ognuno dei quattro periodi o parti in cui si suddivide un anno / Spazi temporali in grado di creare un'identità / Tempo, periodo.

**Disposizioni** (*disposiciones*): atto ed effetto del disporre / Adattamento ad uno scopo / Mezzi utilizzati per raggiungere un obiettivo o per evitare o attenuare qualcosa di nocivo / Distribuzione di tutte le parti di un edificio.

**Dissoluzioni** (*disoluciones*): atto ed effetto del dissolvere / Miscela derivante dal dissolvere una sostanza in un liquido / Processo di empatia.

**Percezioni** (*percepciones*): atto ed effetto del percepire / Sensazione interna derivante da un'impressione materiale provata tramite i sensi / Conoscenza, idea.

**Dinamica** (*dinámicas*): appartenente o correlata ad una forza quando produce movimento / Parte della meccanica che disciplina le leggi del moto in relazione alle forze che la producono / Sistema di forze dirette verso una fine / Livello di intensità di un'attività.

**Atti** (*acciones*): l'esercizio della possibilità di fare / Risultato del fare / Effetto provocato su qualcosa da un agente.

**Progetto** (*proyecto*): piano e disposizione formulati per eseguire una proposta o per effettuare qualcosa d'importante / Intenzione o idea di eseguire qualcosa / Insieme di scritti, calcoli e disegni fatti per veicolare l'idea di come sarebbe e di quanto costerebbe un'opera architettonica o ingegneristica / Piano o bozza iniziale di un lavoro, in certi casi fatto come prova prima che venga concluso.

**Uso** (*uso*): atto ed effetto dell'usare / Esercitare o praticare qualcosa / Modo particolare di agire proprio di qualcuno o qualcosa / Impiego continuo ed

ab  
Al  
co  
G  
  
In  
co  
di  
In  
i di  
dis  
da  
in  
vis  
ma  
Qu  
rel  
par  
alla  
dib  
edi  
Tut  
def  
arg  
il pr  
cre

abituale di qualcuno o qualcosa.

**Abuso** (*abuso*): atto ed effetto dell'abusare / Atto che va oltre quanto concesso dalla norma.

**Godimento** (*deleite*): piacere / Piacere della mente / Piacere sensuale.

In questo dilemma, la matrice crea una "mappa", una cartografia di relazioni, con l'intenzione di introdurre un carattere "informale" come base di dialogo di un laboratorio sperimentale.

In entrambi i casi, sia i progetti presentati nella mostra, il materiale grafico, i dipinti, i modelli, i piani, i diagrammi, le installazioni e le sculture, sia i testi discorsivi delle mostre e degli incontri, dei dibattiti e delle lezioni, giungono da entrambe le facce della "matrice virtuale" rappresentata, interagendo in ogni specifico progetto, producendo sincronie e diacronie in base alla visione che ha chi guarda e all'interpretazione che dà alla situazione sulla mappa, che la matrice mira a costruire.

Quindi il progetto non contiene risposte né conclusioni; offre un impegno relativo, basato sull'"atteggiamento" di voler cercare, ascoltare, imparare, partecipare e, a questo scopo, il silenzio, la pausa e la parola devono tendere alla coerenza in una situazione in cui è necessario avviare un dialogo e un dibattito attraverso la tesi che abbiamo cercato di sviluppare nella seconda edizione della Biennale.

Tutti questi diagrammi (origami) sono situati tra i punti della matrice definiti dai concetti sopra riportati. Ognuno di essi dimostra la specifica argomentazione che punta a costruire, esposta in ogni luogo in cui è ubicato il progetto e che è correlata con le altre, raggruppate in base al desiderio di creare una mappa del silenzio che ogni cittadino può liberamente costruire.

- 1 In particolare si veda il primo capitolo di *Complessità e contraddizioni in architettura*, Robert Venturi, Dedalo, Bari, 1980.
- 2 *Il visconte dimezzato*, Italo Calvino, Einaudi, Roma, 1952.
- 3 *Verso una fisica evolutiva. Natura e tempo*, Enzo Tiezzi, Donzelli, Roma, 2006.
- 4 *Complessità e contraddizioni in architettura*, Robert Venturi, Dedalo, Bari, 1980, pp.29-30; risulta sorprendente leggere: "yo no tengo especial intención en relacionar la arquitectura con otras cosas, no he intentado, ni mejorar las relaciones entre la ciencia y la tecnología, por un lado, y las humanidades y las ciencias sociales por otro... y hacer de la arquitectura un arte más social y humano". Intento hablar sobre la arquitectura y no de lo que rodea la arquitectura". Si riferisce alla citazione di Robert L. Gueddes en The Philadelphia Evening Bulletin (2 febbraio, 1965).
- 5 "Hoy la meta de la Arquitectura está en saber aliviar la angustia del individualismo y de la extrema concreción de la forma haciendo que el estilo sea el producto de la reflexión. Nuestra época será una época en la que la arquitectura deberá librar su batalla, mucho más que nunca en el campo de lo singular, en la soledad de la obra concreta", María Teresa Muñoz "La Desintegración estilística de la Arquitectura Contemporánea", tesi di dottorato, Madrid 1981.
- 6 *Verso una fisica evolutiva. Natura e tempo*, Enzo Tiezzi, Donzelli, Roma, 2006.
- 7 *Ibid.*
- 8 *Fermare il tempo*, Enzo Tiezzi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1966. Si veda l'introduzione di Ilya Prigogine.
- 9 *L'archeologia del sapere*, Michel Foucault, Rizzoli, Milano, 1971.
- 10 *Una terra chiamata Alientejo*, José Saramago, Bompiani, Milano, 1982.
- 11 *Crimen /Media hora jugando a los dados*, Agustín Espinosa, Editorial Libros del Innombrable, 1999.
- 12 *Hacia otra realidad*, Manolo Padorno, Tusquets Editores, Barcelona, 2000.
- 13 *L'ideale e il materiale*, Maurice Godelier, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- 14 *La società contro natura*, Serge Moscovici, Astrofiabio, Roma 1978.
- 15 *Ritratto di cavallero*, dipinto a tempera su tela di Vittore Carpaccio del 1510, conservato presso il Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- 16 "En este cuadro (pintado en 1510) se estabiliza como el compendio simbólico de dos épocas enfrentadas; de dos maneras de ser hombre y de dos modos de pensar, de entender la vida. Aquí están por lo pronto, ciertos cánones medievales

- que aún no han sido desplazados del todo por el credo renacentista. Aquí está el "homo mensura", el hombre medida de todas las cosas, que todavía se interfiere con el hombre que no era sino la medida de una jerarquización opresora del cuerpo social. Aquí se barrunta aún el contraste entre un mundo dogmático, aquejado de parálisis doctrinaria, y un mundo que empieza a abrir sus fronteras a una profunda renovación de las ideas y a una más enriquecedora aventura humana... (...) El momento captado por el pintor, el que ha inmovilizado su lienzo abarca por igual a las figuras y al paisaje, que tienden a repartirse por así decirlo - el protagonismo del relato. Sin el espacio natural en que se enmarca, el tiempo del retratado quedaría un poco como en suspenso, como sin asideros en la realidad. Por eso me parece muy bien el título con el que se conoce este cuadro: Joven Caballero en un paisaje y no ante un paisaje, que quizá sea más correcto gramaticalmente pero que es sin duda mucho menos exacto desde un punto de vista conceptual, las perspectivas del lienzo se alargan hacia un fondo fulgurante de aguas y montañas, de edificaciones que se pierden en una lejanía incierta, un poco alucinatoria. Es como si todo estuviese tan matemáticamente concebido que ya casi resulta abstracto", in *Retrato de una leyenda*, Conferencia impartida el día 8 de marzo de 1997, Vittore Carpaccio, *Joven Caballero en un paisaje*, José Manuel Caballero Bonald, José Manuel, Editore Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1997.
- 17 "Lo que aquí parece haberse propuesto Lilly Reich y Mies van der Rohe es disponer un interior carente de centro y de simetría, tensionado por diversos vértices y sometido a una especie de equilibrio dinámico de fuerza centrífugas que tienden al vaciado, a eso que más tarde, Oteiza llamará "la desocupación del espacio", si veda il capitolo "La desocupación del espacio y la visión transparente" in *La Cimbra y el Arco*, Carlo Marti-Aris, Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, 2005.
  - 18 *Jorge Oteiza: Elogio del descontento*, Félix Marañá, Bermingham, Donostia-San-Sebastián, 1999.
  - 19 *L'Évolution créatrice*, Henri Bergson, Presses universitaires françaises, Parigi, 1907.
  - 20 *Manifesto del Terzo paesaggio*, Gilles Clément, Quodlibet, Macerata, 2005.
  - 21 *Landscape Painting*, Kenneth Clark, Scribner, New York, 1950.
  - 22 *Pittori moderni*, John Ruskin, Einaudi, Torino, 1998. (Modern Painters, Vol IV, p. V, cap. III).
  - 23 *Il linguaggio indiretto e la voci del silenzio*, Maurice Merleau-Ponty, in *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

24 R.  
Milan  
25: I  
fare.  
dell'  
digit  
2003  
26: I  
Sirzi  
Stra  
debe  
las «  
visuá  
"con  
pintu  
límit  
de l  
sobr  
com  
El U  
auto  
Per  
Sirzi  
Naci  
Mini  
27: D  
28: I  
Fale  
del  
publ  
edizi  
29: I  
della  
Isolé  
Arq.  
30:  
mall  
In A/  
Vice  
de C  
31: E  
el c  
cons  
AA.  
Vice  
de C

24. *Reale e virtuale*, Tomás Maldonado, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 79

25. Per approfondire l'argomento è opportuno fare riferimento a "Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale", Agostino De Rosa, Il Poligrafo, Padova, 2003

26. "La singularidad de la postura de Wladyslaw Strzeminski, de su mujer K. Kobro, del pintor Hansik Strazewski y otros miembros de la vanguardia se debe a la concentración de su trabajo teórico en las cualidades filosóficas de las obras de artes visuales. Así nace su teoría del "Unismo" y de las "composiciones espaciales". Según el "Unismo" la pintura es plana, identificable con una superficie limitada por medio de Marcos, no objetiva, carente de fensiones y de contrastes. Es un discurso sobre su propia identidad, sus limitaciones como comunicado del lenguaje artístico reduccionista. El Unismo compara la pintura como un lenguaje autoreferencial" (Ryszard Stanislawski)

Per approfondimenti sul tema si veda *Kobro and Strzeminski - Prototipos vanguardistas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (a cura di) Ministerio de Cultura (MEC), 2017

27. *Del Sepolcra*, Ugo Foscolo, 1807

28. Nota curatoriale - L'autore del saggio J. M. Palerm Salazar è il fondatore della Biennale del Paesaggio delle Isole Canarie. Il testo qui pubblicato si riferisce in particolare alla seconda edizione avvenuta nel 2009.

29. Nota curatoriale - "Silenzio" è stato il tema della Seconda edizione della Biennale delle Isole Canarie (Segunda Bienal de Canarias Arquitectura, Arte y Paisaje) del 2009

30. *Inmersiones. Paisaje de redes: sistemas, mallas y estructura*, Palerm Salazar Juan Manuel, in AA.VV.2, Las Palmas de Gran Canaria, Spagna, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2009

31. *Escenas y escenarios. Paradojas del bienestar, el consumo de imaginario y el imaginario del consumo*, Palerm Salazar Juan Manuel, in AA.VV. 3, Las Palmas de Gran Canaria, Spagna, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2009



Configurazione planimetrica  
del teatro di guerra  
Italo-Austriaco

Tab. 12

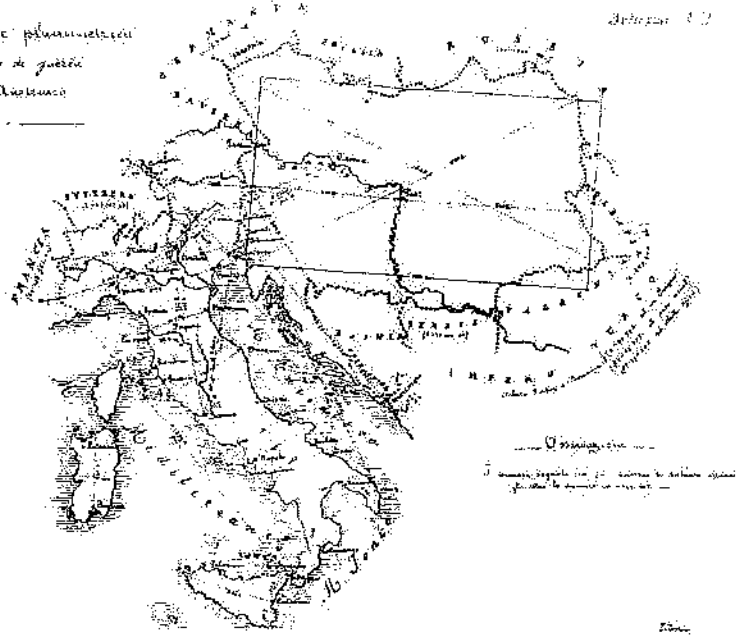


Fig. 1 - Il teatro di guerra italo-austriaco, da G. Perrucchetti, *Esame preliminare del teatro di guerra italo austro-ungarico. Studio di geografia militare*, Torino, Roux e Favale, 1878