

Semestrale in Italia € 12,00 Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n.46) art. 1, comma 1, DCB FIRENZE
 Austria € 20,90 - Belgio € 15,90 - Francia € 20,90 - Principato di Monaco € 20,90 - Germania € 20,90 - Portogallo € 14,90 - Spagna € 15,90 - Svizzera € 19,90 - Svizzera Canton Ticino CHF 18,90 - Gran Bretagna £ 15,90

VND
 editrice



gianpiero alfarano
 francesco armato
 elena brusa pasqué
 vincenzo cristallo
 giuseppe de luca
 michele fontefrancesco
 tu mingqiu
 paolo di nardo
 eugenio guglielmi
 patricia malavolti
 claudio rospigliosi
 alessandro spennato
 francesco zurlo

VND

AND

Rivista scientifica di architettura e design in
Open Access / *Scientific journal of architecture and
design in Open Access*
Numero/Number 38, Anno/Year 2020
Periodicità semestrale / *Six-monthly frequency*
ISSN 1723-9990

direzione scientifica / scientific direction
Paolo Di Nardo

comitato scientifico / scientific board

Alfonso Acoella, Alessandra Capuano, Maurizio Carta,
Niccolò Cuppini, Fabrizia Ippolito, Alberto Ferlenga,
Steffen Lehmann, Cherubino Gambardella, Alessandro
Melis, Luca Molinari, Vincenzo Latina, Gianluca
Peluffo, Francesca Tosi, Mingchui Tu, Armand Vokshi

comitato editoriale / editorial board

Carlo Achilli, Gianpiero Alfarano, Tommaso Bertini,
Gianluca Burgio, Paolo Franzo, Eugenio Guglielmi,
Vincenzo Maselli, Alessandro Spennato

curatore / guest editor AND 38
Gianpiero Alfarano

procedura di revisione / review procedure
Double blind peer review

progetto grafico / graphic design
Davide Ciaroni

impaginazione grafica / graphic layout
Alessandro Spennato

crediti fotografici / photo credits

Le foto sono attribuite ai rispettivi autori come indicato
sulle foto stesse. L'editore rimane a disposizione per
eventuali diritti non assolti. / *Photos are attributed to
their respective authors as indicated on the photos. The
publisher remains at disposal for any unpaid rights.*

corrispondenti / corresponding

Francia/France: Federico Masotto
Germania/Germany: Andreas Gertsbeck
Inghilterra/England: Alessandro Melis

traduzioni / translations

italiano-inglese - a cura dei rispettivi autori / *by the
respective authors*

direzione e amministrazione / management and administration

via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
www.and-architettura.it

redazione / editorial staff

Simone Chietti, Luca Sgrilli, Alessandro Spennato
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
redazione@and-architettura.it

editore / publisher

DNA Editrice
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
tel. +39 055 9755168
info@dnaeditrice.it

comunicazione e pubblicità / communication and advertising

DNA Editrice
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
tel. +39 055 9755168
redazione@and-architettura.it

distribuzione per l'Italia

DNA
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze
tel. +39 055 9755168

distribuzione per l'estero

SO.DI.P. SpA
via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
tel. +39 02 66030400 - fax +39 02 66030269
sies@sodip.it - www.siesnet.it

stampa

Sincromia s.r.l., Roveredo in Piano (PN)

abbonamenti

abbonamenti@dnaeditrice.it

arretrati

info@and-architettura.it

semestrale

una copia € 12,00
numeri arretrati € 25,00
abbonamento annuale (2 numeri)
Italia € 20,00; Europa € 50,00;
resto del mondo € 70,00 (posta prioritaria)

Registrazione del Tribunale di Firenze
n. 5300 del 27.09.2003 ISSN 1723-9990
R.O.C. n. 16127 del 11/01/2006
© AND - Rivista di Architetture, Città e Architetti (salvo
diversa indicazione)
© dei progetti di proprietà dei rispettivi autori

AND - Rivista di Architetture, Città e Architetti è una
testata di proprietà di:
DNA Associazione Culturale
via degli Artisti, 18/R - 50132 Firenze

È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto
della rivista senza l'autorizzazione dell'editore e
dell'Associazione Culturale DNA. / *Reproduction of
all or part of the contents of the magazine without
the permission of the publisher and the DNA Cultural
Association is prohibited.*

Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla
pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107)
recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul
Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica,
insegnamento e ricerca scientifica a scopi non
commerciali. / *The images used in the magazine
comply with the practice of fair use (Copyright Act 17
U.S.C. 107) implemented in Italy by Article 70 of the
Copyright Law, which allows their use for the purposes
of criticism, teaching and scientific research for non-
commercial purposes.*



in copertina/on the cover: Passaggio immaginario / *Imaginary
passage*
(foto di/photo by Jill Burrow)



38

sommario/summary

Immaginari > Transizioni

4

EDITORIALE

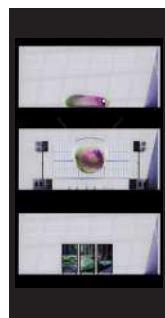
La transizione dell'immaginario
GIANPIERO ALFARANO

9



GIANPIERO ALFARANO

23



FRANCESCO ZURLO

31



VINCENZO CRISTALLO

39



EUGENIO GUGLIELMI

47



FRANCESCO ARMATO

59



PATRICIA MALAVOLTI

65



TU MINGQIU

77



GIUSEPPE DE LUCA

81



EUGENIO GUGLIELMI

87



MICHELE FONTEFRANCESCO

93



ALESSANDRO SPENNATO

101



ELENA BRUSA PASQUÉ

109



CLAUDIO ROSPIGLIOSI

115



PAOLO DI NARDO



L'immaginario del sapere progettuale

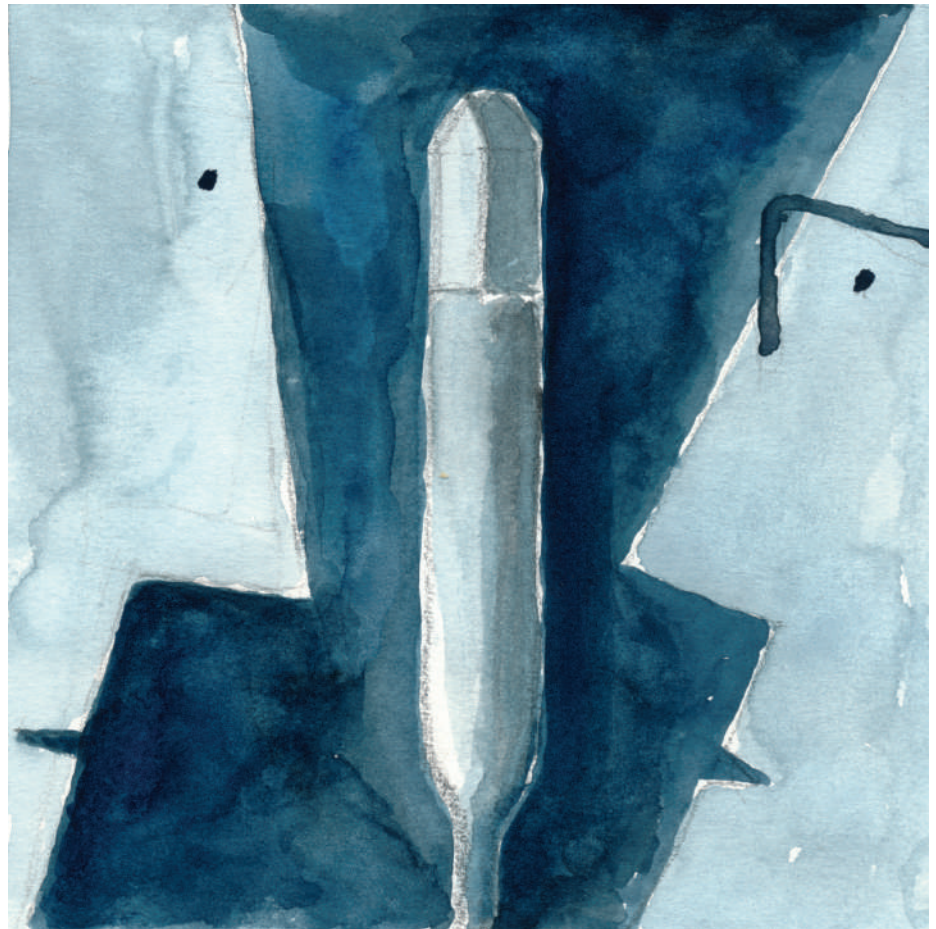
#cultural imaginary
#social imaginary
#design imaginary

testo di/text by Vincenzo Cristallo

The imaginary of knowledge design We are fully aware that the immediacy and speed of images have long since replaced the 'slowness' of words in a society entirely subjugated by the media and relational value that 'seeing with the mind', through the eyes, possesses (1). However, this statement is not, in its absolute value, a prerogative of our digitally advanced society. Representing and communicating through images is in itself a historical phenomenon since, as Maurizio Vitta (1999, p. 56) argues, "the image is an inseparable element of the very concept of civilisation. Every era has based its self-knowledge and the prerequisites for its intervention in reality on it. Even before communication, it has always been the visual representation of things - their constitution in 'imagination', in 'worldview' - that has made images the privileged intermediary between us and what surrounds us". What distinguishes contemporaneity from the past is not only the different quantity and system of semantic and symbolic codes used to create personal and common baggage of images but also the assumption that the production of images is today an inexorable process in a social context that is based on the assumption that they remain as a research device in our environment and a means for continuous modelling of a principle of recognition and identification between hypothesis and truth (Arnheim, 1971; Brusatin, 1999). Therefore, the relationship that recurs between image and learning is inherent to the very existence of man, who becomes, as Vitta reminds

Siamo del tutto consapevoli che l'immediatezza e la velocità delle immagini ha da tempo sostituito la "lentezza" della parola in una società interamente soggiogata dal valore mediatico e relazionale che il "vedere con la mente", attraverso gli occhi, possiede (1). Ma questa affermazione non è, nel suo valore assoluto, una prerogativa della nostra società digitalmente avanzata. Rappresentare e comunicare attraverso le immagini è di per sé un fenomeno storico poiché, sostiene Maurizio Vitta (1999, p. 56) "l'immagine è un elemento inseparabile dal concetto stesso di civiltà. Ogni epoca ha fondato su di essa la conoscenza di sé e i presupposti per il proprio intervento sulla realtà. Prima ancora della comunicazione è sempre stata la rappresentazione visiva delle cose - il loro costituirsi in 'immaginario', in 'visione del mondo' - a fare delle immagini il tramite privilegiato tra noi e quanto ci circonda". Quello che distingue la contemporaneità dal passato è non solo la diversa quantità e il differente sistema di codici semantici e simbolici adoperati per realizzare un personale e comune bagaglio di immagini, quanto l'assunto che la produzione di queste è oggi un processo inesorabile in un contesto sociale che si fonda sul presupposto che le stesse permangono come dispositivo di ricerca nel nostro ambiente e mezzo per una modellazione continua di un principio di riconoscimento e di identificazione fra ipotesi e verità (Arnheim, 1971; Brusatin, 1999). La relazione che ricorre tra immagine e apprendimento è connaturata, dunque, alla stessa esistenza dell'uomo che diviene pertanto, ci ricorda Vitta, uno tramite imprescindibile tra noi e l'esperienza del reale. L'immaginario è per questo motivo uno straordinario "utensile" per accedere alla conoscenza della realtà. Il termine immaginario qualifica ciò che è creato dall'immaginazione, un aspetto essenzialmente mentale. Il verbo significa figurare nella propria mente, ritrarre nel pensiero, una definizione capitale, e di elevate doti evocative, nella quale si annida un'intima ed estesa complessità (Loris Rossi, 1985). Questa definizione non elude tuttavia il senso di indeterminazione che ne accompagna l'uso corrente che frequentemente ne travisa pesi e valori. Jacques Le Goff (1988), a partire dalla trattazione della cultura medievale, dell'immaginario ne delinea tre aspetti chiave: la "rappresentazione" nella sua declinazione creativa; di "simbolo", solo nei casi in cui rinvia a un sistema di valori storico o ideale; e di "ideologia" sottolineandone il carattere vivo. La rappresentazione è innanzitutto traduzione mentale di una realtà esterna percepita e di conseguenza la sua stessa astrazione. La rappresentazione di una cattedrale, ad esempio, è l'idea stessa di cattedrale. L'immaginario associato alla rappresentazione occupa il posto della "traduzione non riproduttiva", non semplicemente trasposta in immagine dello spirito, bensì creativa, poetica in senso etimologico. Ma pur non occupando che una frazione dell'area della rappresentazione, l'imma-

us, a vital link between us and the experience of reality. The imaginary is, for this reason, an extraordinary "tool" for accessing knowledge of reality. The term imaginary qualifies what is created by the imagination and the mental aspect. The verb means to figure in one's mind, portray in thought, a capital definition, and one of the high evocative qualities. An intimate and extensive complexity is hidden (Loris Rossi, 1985). However, this definition does not avoid the sense of indeterminacy that accompanies its current use, which frequently misrepresents its weights and values. Jacques Le Goff (1988), starting from the treatment of medieval culture, outlines three key aspects of the imaginary: the "representation" in its creative declination; of "symbol", only in cases where it refers to a historical or ideal system of values; and of "ideology", emphasising its visual character. Representation is the mental translation of a perceived external reality and its abstraction. The representation of a cathedral, for example, is the very idea of a cathedral. The imagery associated with representation occupies the place of the 'non-reproductive translation', not simply transposed into an image of the spirit, but creative, poetic in the etymological sense. However, although it occupies only a fraction of the representation area, the imaginary goes far beyond. Fantasy, for example, in the full meaning of the word, takes the imaginary beyond purely intellectual reproduction. Further on, the symbolic heritage of the imaginary exists when there is a reference of the object considered to be an underlying value system, historical or ideal; finally, the ideological, invested by a conception of the world that tends to impose a meaning on the representation that distorts both the material and the immaterial realm. It is true, argues Le Goff, that it is only through the act of force that it performs against the real, forced into a preconceived conceptual framework, that the ideological has a kinship with the imaginary. Undoubtedly, says the French historian, understanding "the imaginary of a society means getting to the bottom of its consciousness and its historical evolution. It means going to the origins and the deep nature of man" (Le Goff, p. XI). In other words, it means exploiting the perception of objects, of things, establishing a mnemonic process of reciprocal transfer of symbols and myths between the observer and what is observed. It is a process equivalent to a movement of consciousness that establishes a relationship between the perceiver of an object (an image of it) and the place or space that includes it (Durand, 1972). This reflection reverberates in a straight line on the themes of the perception of the work of art. Art by its very nature is consciousness-raising, impression and intuition - borrowed from symbols



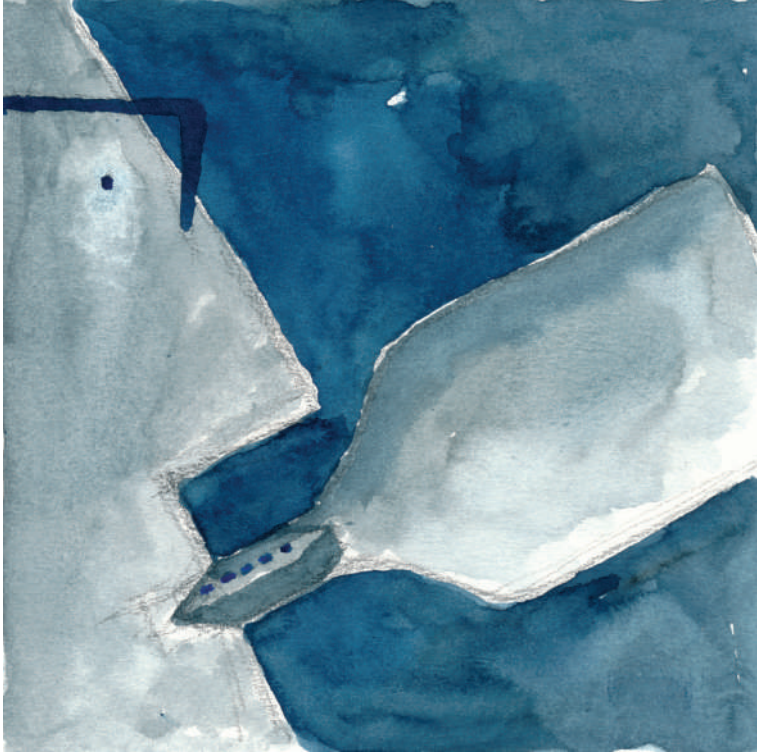
ginario va ben oltre. La fantasia, ad esempio, nel significato pieno della parola, trascina l'immaginario oltre la riproduzione puramente intellettuale. Più oltre sussiste il patrimonio simbolico dell'immaginario quando c'è il rinvio dell'oggetto considerato a un sistema di valori sotteso, storico o ideale; infine, l'ideologico, investito da una concezione del mondo che tende a imporre alla rappresentazione un significato tale da snaturare tanto il reale materiale quanto il reale immateriale. È pur vero, sostiene Le Goff, che soltanto grazie all'atto di forza che esso compie nei confronti del reale, costretto ad entrare in un quadro concettuale preconcelto, l'ideologico possiede una parentela con l'immaginario. Indubbiamente, afferma lo storico francese, comprendere "l'immaginario di una società significa arrivare al fondo della sua coscienza e della sua evoluzione storica. Significa andare alle origini e alla natura profonda dell'uomo" (Le Goff, p. XI) Fruire, in altre parole, la percezione degli oggetti, delle cose, stabilendo un processo mnemonico di trasferimento reciproco di simboli e miti tra chi osserva e ciò che è osservato. Un processo che equivale a un moto della coscienza che stabilisce un rapporto tra chi percepisce un oggetto (una sua immagine) e il luogo o lo spazio che lo include (Durand, 1972). Questa riflessione si riverbera in linea retta sui temi della percezione dell'opera d'arte. L'arte per sua stessa natura è presa di coscienza, impressione e intuizione - mutuata da simboli e segni in una dimensione metamorfica, dinamica e plastica - e, in quanto tale, interviene nella definizione delle dinamiche percettive dello spazio e del suo immaginario. Basti richiamare il ruolo esclusivo che hanno svolto le stesse avanguardie artistiche nello scrutare questa relazione esplorandone il "fuori" (Impressionismo), il "dentro" (Espressionismo) il "tempo" (Cubismo), fino a decostruirla concettualmente (Surrealismo), dandone infine visioni demistificatorie (Dadaismo) e ironico-dissacratorie (Pop-Art), e come tutto ciò abbia contribuito a dare forma e immaginario all'architettura. In misura maggiore, probabilmente, nel movimento espressionista che ha inteso



and signs in a metamorphic, dynamic and plastic dimension - and, as such, intervenes in the definition of the perceptive dynamics of space and its imagery. We need only recall the exclusive role played by the artistic avant-gardes in scrutinising this relationship, exploring the “outside” (Impressionism), the “inside” (Expressionism) and the “time” (Cubism), to the point of conceptually deconstructing it (Surrealism), and finally giving it demystifying (Dadaism) and ironic-dissacrating (Pop-Art) visions, and how all this has contributed to giving shape and imagination to architecture. To a greater extent, probably, in the Expressionist movement, which understood space as the tension of a quest resulting from a fusion between the spheres of the organic and the inorganic, and in

Futurism, which looked at space as the knot and tension of forces in motion, by their very nature predisposed to technique (Argan, 1981). Beyond the scale of architecture, the relationship between imaginary spaces also includes places of domesticity. The relationship between home and imaginary is multiform, especially if referred to the technological diversities that circumscribe the home in the panorama of the contemporary city (Nardi, 1994). A relationship that naturally descends to the content of objects. It is no coincidence that “what differentiates our century from previous ones is the incredible metamorphosis undergone by the object landscape that surrounds us. The continuous and pervasive production of objects and the consequent formal and spatial transfor-

mation of our dwellings are the background to the ‘taste of the century’ and represent not only its variegated and composite aspect in our environment but also the different stages of technological progress and the currents of visual thought and its imagery” (Tambini, 1996, p. 21). That is to say that the imaginary, declined in social culture, is inextricably linked to the idea of living. “The house represents for those who live in it the nest, the place of stability par excellence, in which it is possible to take refuge and find shelter because it is a protective niche. This peculiar function is static in its coordinates but not in its contents [...]. (and this makes it possible that, ed.) The house’s value is played out within a relationship between imagination, memory and perception [...] The perception



of our space results from the encounter of two perspectives: memory and imagination. The former influences the latter powerfully because it is an imaginary dominated by a sense of the value of permanence rather than innovation" (Nardi, 1994, p. 56). Therefore, each image in the act of representing exceeds the same physical and perceptual limits of what it depicts, dilating to the point of constituting a sort of "vision of the world" and constitution of it (Bozzaotra, 2000). The philosopher Martin Heidegger saw in this the affirmation of modernity starting from Cartesian thought: "to reflect on the modern world means to search for the modern image of the world" (Heidegger, 1991, p. 79). But if by world, he wrote, we mean "the naming of the entity in its totality" and by image "a painting of the entity as a whole", which, however, is not pure imitation, but a "placing before oneself the entity itself as it comes to be constituted for us", then "image of the world means not a depiction of the world, but the world conceived as an image, and therefore reduced to pure subjective representation" (Heidegger, 1991, p. 81). With Heidegger, the accent on the transformations of "geometric space" - incidentally our urban scenes and domestic environments - into symbolic space, makes the image a space of subjectivity that finds in the representation the mediating element between thought and reality. A mediation that introduces us to the psychoanalytical sphere of the



“collective unconscious”. In this context, the imaginary finds its profile in being “a seething magma of expectations, wills, fears, aspirations, beliefs and convictions widely shared, which presses at the boundaries of consciousness - individual and collective - with force as disruptive as it is unconscious, orienting our behaviour in any case to a considerable extent; but they also attribute to it equally obscure ways of interpreting phenomena, or, in the final analysis, the criteria based on which they represent them to us” (Vitta, 1999, p. 51). With these premises, the image becomes a grid through which we contemplate the “things” that surround us. It is always the grid that suggests to us the way to recognise, select, accept, discard and judge each phenomenon intercepted through these “things”. As a result of what has been said, imagination constitutes the trigger, thanks to which we reorganise the pure perception of events into a coherent design of images. Whether they are produced by us or proposed to us from outside, these images are representations insofar as we go beyond their real content and read them, as it were, through the screen and filter of our imagination. “Imagination then affirms itself as a place of eccentricity, deviance, deviation from the rule, and becomes the producer of new images that, over time, will modify the structure of the collective imagination, imposing, in their extreme ramifications, new symbols. It alone allows the design of things and behaviours, that is, the overcoming of the mythical repetition of representations and the creation of new conceptual figures, thanks to which, with a significant shift in the ‘point of view’, it is possible to modify the structures of the imaginary” (Patlagen, 1990, p. 261). But can reflection on the imaginary ultimately result in an enrichment of design dynamics? According to Benedetto Gravagnuolo, the answer is affirmative, since “this constellation of daydreams is of interest to us, if only because every design process, culturally based, is an ideational work, the more valid it is anchored to an ‘emotional nucleus’ of departure. As Boullée wrote in his polemics with Vitruvius and all the flatly constructivist treatises, the conception of the work precedes its execution, and its historical and cultural value, in the thought that is contained and nourished in it” (Gravagnuolo, 1985, p. 85). However, continues Gravagnuolo, once the importance of the imagination in the work of those who work on the project has been acknowledged, it must also be admitted that the most culturally solid mental constructions show themselves as a mediation between them the autobiographical imagination and the collective imagination. There are various and original properties of the imagination capable of elaborating a heritage of knowledge

lo spazio come tensione di una ricerca frutto di una fusione tra le sfere dell’organico e l’inorganico, e nel Futurismo che ha guardato allo spazio come nodo e tensione di forze in movimento per propria natura predisposte alla tecnica (Argan, 1981). La relazione tra spazio immaginario, oltre la scala dell’architettura, comprende altresì i luoghi della domesticità. Il rapporto tra casa e immaginario è un rapporto multiforme soprattutto se riferito alle diversità tecnologiche che circoscrivono l’abitazione nel panorama della città contemporanea (Nardi, 1994). Un rapporto che naturalmente discende fino al contenuto degli oggetti. Non a caso “ciò che differenzia in nostro secolo da quelli precedenti è l’incredibile metamorfosi subita da panorama oggettuale che ci circonda. L’incessante e pervasiva produzione di oggetti e la conseguente trasformazione formale e spaziale delle nostre abitazioni, fanno da sfondo al ‘gusto del secolo’ e ne rappresentano, oltre che l’aspetto variegato e composito nel nostro ambiente, anche le diverse tappe del progresso tecnologico e delle correnti del pensiero visivo e del suo immaginario” (Tambini, 1996, p. 21). Vale a dire che l’immaginario, declinato in cultura sociale, è indissolubilmente legato all’idea di abitare. “La casa, infatti, rappresenta per chi la abita il nido, il luogo della stabilità per eccellenza, in cui è possibile rifugiarsi e trovare riparo poiché è una nicchia protettiva. Questa peculiare funzione è ovviamente statica nelle sue coordinate ma non nei suoi contenuti [...]. (e ciò rende possibile che, ndr) Il valore della casa si giochi all’interno di una relazione tra immaginazione, memoria e percezione [...] La percezione del nostro spazio è il risultato dell’incontro di due prospettive: la memoria e l’immaginazione. La prima influenza prepotentemente la seconda poiché si tratta di un immaginario dominato dal senso del valore della permanenza piuttosto che dell’innovazione” (Nardi, 1994, p. 56). Dunque, ogni immagine nell’atto di rappresentare supera gli stessi limiti fisici e percettivi di quanto raffigura, dilatandosi fino al punto di costituirsi in una sorta di “visione del mondo” e costituzione di esso (Boztaotra, 2000). Il Filosofo Martin Heidegger ha visto in ciò l’affermazione della modernità a partire dal pensiero cartesiano: “riflettere sul mondo moderno significa cercare la moderna immagine del mondo” (Heidegger, 1991, p. 79). Ma se intendiamo per mondo, egli ha scritto “la denominazione dell’ente nella sua totalità” e per immagine “una pittura dell’ente nel suo insieme”, che però non sia pura imitazione, bensì un “porre dinanzi a sé l’ente stesso come viene a costituirsi per noi”, allora “immagine del mondo significa non una raffigurazione del mondo, ma il mondo concepito come immagine, e dunque ridotto a pura rappresentazione soggettiva” (Heidegger, 1991, p. 81). Con Heidegger, l’accento sulle trasformazioni dello “spazio geometrico” - per inciso le nostre scene urbane e i nostri ambienti domestici - in spazio simbolico, fa dell’immagine uno spazio della soggettività che trova nella raffigurazione l’elemento mediatore tra pensiero e realtà. Una mediazione che ci introduce nella sfera psicanalitica dell’“inconscio collettivo”. In questo contesto l’immaginario trova un proprio profilo nell’essere “un ribollente magma di aspettative, volontà, paure, aspirazioni, credenze e convinzioni ampiamente condivise, che preme ai confini della coscienza - individuale e collettiva - con forza tanto dirompente quanto inconsapevole, orientando comunque in notevole misura il nostro comportamento; ma gli attribuiscono anche modalità, altrettanto oscure, di interpretazione dei fenomeni, ossia, in ultima analisi, i criteri in base ai quali ce li rappresentano” (Vitta, 1999, p. 51). Con queste premesse l’immaginario diviene una griglia attraverso la quale noi contempliamo le “cose” che ci circondano, ed è sempre la griglia a suggerirci il modo di riconoscere, selezionare, accogliere, scartare, giudicare ogni fenomeno intercettato attraverso queste “cose”. Per quanto detto, l’immaginazione costituisce lo scatto grazie al quale noi riorganizziamo la pura percezione degli avvenimenti in un disegno coerente di immagini. Queste immagini, sia che vengano prodotte da noi, sia che ci vengano proposte dall’esterno, sono rappresentazioni nella misura in cui noi ne eccediamo il reale contenuto, e le leggiamo, per così dire, attraverso lo schermo e il filtro del nostro immaginario. “L’immaginazione si afferma allora come luogo dell’eccentricità, della devianza, dello scarto rispetto alla regola, e si fa produttrice di nuove immagini che a loro volta, nel tempo, modificheranno la struttura dell’immaginario collettivo imponendo, nelle loro estreme propaggini, nuovi simboli. Essa sola consente il progetto delle cose e dei comportamenti, ossia il superamento della ripetizione mitica delle rappresentazioni e l’ideazione di nuove figure concettuali grazie alle quali, con un significativo spostamento del ‘punto di vista’, è possibile modificare le strutture dell’immaginario” (Patlagen, 1990, p. 261). Ma in definitiva la riflessione sull’immaginario può tradursi in un arricchimento delle dinamiche progettuali? Secondo Benedetto Gravagnuolo la risposta è affermativa poiché “questa costellazione di sogni ad occhi aperti ci interessa; se non altro perché ogni processo progettuale, culturalmente fondato, è un



that intervene, according to different levels and dynamics, about technological culture. In order to historically trace the imaginary to the specificity of the urban imaginary, according to Leonardo Ciacci (2001), we need to refer to Le Goff and his studies on medieval society that we have already introduced. These studies indicate how images, or rather the deformation of material reality that they produce, reveal the “mental armouring” that underlies their production in a given society (Ciacci, 2001). The hypothesis from which Le Goff’s research starts is that the structure of medieval society corresponds to a specific urban form. In this regard, Ciacci observes that “the urban imaginary consists of the dialogue between these two realities, between the city and its image. The term ‘dialogue’, even if it seems to be used here more as a synonym for something else than as an analytical concept in itself, is to be taken very seriously, both for the echoes it recalls and for its references to ‘objects’ and ‘situations’ that are rarely visible in clear terms, identifiable rather in situations of communication, of confrontation of languages, of political competition, agreements in progress, conflicts. In this sentence, the image has its rightful place as an object of exchange, as a privileged element of language construction; a dimension that makes the fragment, the note in progress, more important than the finished work” (Ciacci, p. 140). These are words that fit the description of our modernity. Modernity, says Roberto Masiero (1999), is above all the occupation of the possible, which means openness to the imaginary. A constitutive openness of man which has “a particular heuristic value (in that, ed.) it is an instrument of an investigation into the possible, indeed a real always led back to the possible. In short, the imaginary acquires an additional value, that of being the moment of modelling” (Masiero, p. 86).

lavoro ideativo, tanto più valido quanto più è ancorato a un ‘nucleo emozionale’ di partenza. Come ben ha scritto Boullée - polemizzando con Vitruvio e con tutta la trattatistica di impronta piattamente costruttivistica - la concezione dell’opera ne precede l’esecuzione, e la sua valenza storico-culturale, nel pensiero che in essa si racchiude e si alimenta” (Gravagnuolo, 1985, p. 85). Ma, prosegue Gravagnuolo, una volta riconosciuta l’importanza dell’immaginazione nel lavoro di chi si adopera per il progetto, bisognerà anche ammettere che le costruzioni mentali culturalmente più solide sono quelle che si mostrano come mediazione tra l’immaginazione autobiografica e l’immaginazione collettiva. È evidente che vi sono varie ed originali proprietà dell’immaginario in grado di elaborare un patrimonio di conoscenze che intervengono, secondo livelli e dinamiche diverse, nelle relazioni con la cultura tecnologica. Per ricondurre storicamente l’immaginario alla specificità dell’immaginario urbano, secondo Leonardo Ciacci (2001) occorre fare riferimento a Le Goff e ai suoi studi sulla società medievale che abbiamo già introdotto. Indagini che indicano come le immagini, o meglio la deformazione della realtà materiale che esse producono, rivelano “l’armatura mentale” che, in una data società, ne sottende la produzione (Ciacci, 2001). L’ipotesi da cui parte la ricerca di Le Goff è che alla struttura della società medievale corrisponda una forma urbana specifica. A questo proposito Ciacci osserva che “l’immaginario urbano consiste nel dialogo tra queste due realtà, tra la città e la sua immagine. Il termine ‘dialogo’, anche se qui sembra usato più come sinonimo d’altro che, come concetto analitico in sé, è da prendere molto seriamente, sia per gli echi che richiama, sia per i suoi rimandi a ‘oggetti’ e “situazioni” raramente visibili in chiaro, identificabili piuttosto in situazioni di comunicazione, di confronto di linguaggi, di competizione politica, accordi in itinere, conflitti. L’immagine molto significativamente ha in questa frase la sua giusta collocazione di oggetto di scambio, di privilegiato elemento di costruzione del linguaggio; una dimensione che rende il frammento, l’appunto in progress, più importante dell’opera finita” (Ciacci, p. 140). Sono parole, queste ultime, che si adattano alla descrizione della nostra modernità. La modernità afferma Roberto Masiero (1999) è innanzi occupazione del possibile, il che significa apertura all’immaginario. Una apertura costitutiva dell’uomo che ha “una particolare valenza euristica (in quanto, ndr) strumento d’indagine sul possibile, anzi un reale ricondotto sempre al possibile. Insomma, l’immaginario acquista una valenza in più, quella di essere il momento della modellizzazione” (Masiero, p. 86).

References

- Argan, G. C. (1981), *L’arte moderna, 1770/1970*. Firenze: Sansoni.
- Arnheim, R., (1971), *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli.
- Bozzaotra, C. (2000), *La dimensione dell’immaginario*. Benevento: Hevelius edizioni.
- Brusatin, M. (1989), *Storielle immagini*. Torino: Einaudi; citato in Vitta, M. (1999), *Il sistema delle immagini. Estetica della rappresentazione quotidiana*. Napoli: Liguori editore.
- Ciacci, L. (2001), *Progetti di città sullo schermo, Il cinema e gli urbanisti*. Venezia: Marsilio editore.
- Durand, G. (1996), *Le strutture visive dell’immaginario*. Bari: Dedalo edizioni.
- Gravagnuolo, B. (1985), *Le mute città del desiderio, in Il fascino del labirinto: l’immaginario metropolitano tra avanguardia e restaurazione*, in Mazzoleni, D., (a cura di), *La città e l’immaginario*. Roma: Officina edizioni.
- Le Goff, J. (1988), *L’immaginario medievale*. Roma-Bari: Laterza Giuseppe & figli.
- Loris Rossi, A. (1985), *Il fascino del labirinto: l’immaginario metropolitano tra avanguardia e restaurazione*, in Mazzoleni, D. (1985), (a cura di), *La città e l’immaginario*. Roma: Officina edizioni.
- Masiero R. (1999), *Estetica dell’architettura*. Bologna: Il Mulino.
- Nardi, G. (1994), *Casa e immaginario tecnologico*, in “Biorarchitettura”, (organo ufficiale dell’Istituto Nazionale di Bioarchitettura).
- Patlagen, E. (1990), *Storia dell’immaginario*, in Le Goff, J. (a cura di), *La nuova storia*. Milano: Mondadori editore.
- Tambini, M. (1996), *Il look del secolo*. Milano: Mondadori editore.
- Heidegger, M. (1991), (edizione a cura di G. Vattimo), *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia.
- Vitta, M. (1999), *Il sistema delle immagini. Estetica della rappresentazione quotidiana*. Napoli: Liguori editore.

NOTE

(1) Il presente saggio è frutto di una rielaborazione del capitolo “L’immaginario” incluso in Cristallo, V. (2008), *Urban Design. La scena urbana di un nuovo immaginario tecnologico*. Firenze: Alinea Editrice. / *This essay is the result of a re-elaboration of the chapter “L’immaginario” included in Cristallo, V. (2008), Urban Design. La scena urbana di un nuovo immaginario tecnologico*. Florence: Alinea Editrice.