

TERRITORIO DELLA RICERCA  
SU INSEDIAMENTI E AMBIENTE  
RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI CULTURA URBANISTICA

14

**se i vuoti non  
si riempiono**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI NAPOLI FEDERICO II  
CENTRO INTERDIPARTIMENTALE L.U.P.T.

Vol. 8 n. 1 (GIUGNO 2015)

print ISSN 1974-6849, e-ISSN 2281-4574

**Direttore scientifico / Editor-in-Chief**

Mario Coletta *Università degli Studi di Napoli Federico II*

**Condirettore / Coeditor-in-Chief**

Antonio Acierno *Università degli Studi di Napoli Federico II*

**Comitato scientifico / Scientific Committee**

Robert-Max Antoni *Seminaire Robert Auzelle Parigi (Francia)*  
Rob Atkinson *University of West England (Regno Unito)*  
Tuzin Baycan Levent *Università Tecnica di Istanbul (Turchia)*  
Roberto Busi *Università degli Studi di Brescia (Italia)*  
Sebastiano Cacciaguerra *Università degli Studi di Udine (Italia)*  
Clara Cardia *Politecnico di Milano (Italia)*  
Maurizio Carta *Università degli Studi di Palermo (Italia)*  
Pietro Ciarlo *Università degli Studi di Cagliari (Italia)*  
Biagio Cillo *Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)*  
Massimo Clemente *CNR IRAT di Napoli (Italia)*  
Giancarlo Consonni *Politecnico di Milano (Italia)*  
Enrico Costa *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (Italia)*  
Giulio Ernesti *Università Iuav di Venezia (Italia)*  
Concetta Fallanca *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (Italia)*  
José Fariña Tojo *ETSAM Univerdidad Politecnica de Madrid (Spagna)*  
Francesco Forte *Università degli Studi di Napoli Federico II (Italia)*  
Anna Maria Frallicciardi *Università degli Studi di Napoli Federico II (Italia)*  
Patrizia Gabellini *Politecnico di Milano (Italia)*  
Adriano Ghisetti Giavarina *Università degli Studi di Chieti Pescara (Italia)*  
Francesco Karrer *Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italia)*  
Giuseppe Las Casas *Università degli Studi della Basilicata (Italia)*  
Giuliano N. Leone *Università degli Studi di Palermo (Italia)*  
Francesco Lo Piccolo *Università degli Studi di Palermo (Italia)*  
Oriol Nel.lo Colom *Universitat Autònoma de Barcelona (Spagna)*  
Eugenio Ninios *Atene (Grecia)*  
Rosario Pavia *Università degli Studi di Chieti Pescara (Italia)*  
Giorgio Piccinato *Università degli Studi di Roma Tre (Italia)*  
Daniele Pini *Università di Ferrara (Italia)*  
Piergiuseppe Pontrandolfi *Università degli Studi della Basilicata (Italia)*  
Amerigo Restucci *IUAV di Venezia (Italia)*  
Mosè Ricci *Università degli Studi di Genova (Italia)*  
Ciro Robotti *Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)*  
Jan Rosvall *Università di Göteborg (Svezia)*  
Inés Sánchez de Madariaga *ETSAM Univerdidad Politecnica de Madrid (Spagna)*  
Paula Santana *Università di Coimbra (Portogallo)*  
Michael Schober *Università di Freising (Germania)*  
Guglielmo Trupiano *Università degli Studi di Napoli Federico II (Italia)*  
Paolo Ventura *Università degli Studi di Parma (Italia)*



Università degli Studi Federico II di Napoli

Centro Interdipartimentale di Ricerca L.U.P.T.  
(Laboratorio di Urbanistica e Pianificazione Territoriale)  
"R. D'Ambrosio"

**Comitato centrale di redazione / Editorial Board**

Antonio Acierno (*Caporedattore / Managing editor*), Teresa Boccia, Angelo Mazza (*Coord. relazioni internazionali / International relations*), Maria Cerreta, Antonella Cuccurullo, Candida Cuturi, Tiziana Coletta, Pasquale De Toro, Irene Ioffredo, Gianluca Lanzi, Emilio Luongo, Valeria Mauro, Ferdinando Musto, Raffaele Paciello, Francesca Pirozzi, Luigi Scarpa

**Redattori sedi periferiche / Territorial Editors**

Massimo Maria Brignoli (*Milano*); Michèle Pezzagno (*Brescia*); Gianluca Frediani (*Ferrara*); Michele Zazzi (*Parma*); Michele Ercolini (*Firenze*), Sergio Zevi e Saverio Santangelo (*Roma*); Matteo Di Venosa (*Pescara*); Antonio Ranauro e Gianpiero Coletta (*Napoli*); Anna Abate, Francesco Pesce, Donato Viggiano (*Potenza*); Domenico Passarelli (*Reggio Calabria*); Giulia Bonafede (*Palermo*); Francesco Manfredi Selvaggi (*Campobasso*); Elena Marchigiani (*Trieste*); Beatriz Fernández Águeda (*Madrid*); Josep Antoni Báguena Latorre (*Barcellona*); Claudia Trillo (*Regno Unito*)

**Responsabile amministrativo Centro L.U.P.T./ Administrative Manager LUPT Center**

Maria Scognamiglio

Direttore responsabile: Mario Coletta | print ISSN 1974-6849 | electronic ISSN 2281-4574 | © 2008 | Registrazione: Cancelleria del Tribunale di Napoli, n° 46, 08/05/2008 | Rivista cartacea edita dalle Edizioni Scientifiche Italiane e rivista on line realizzata con Open Journal System e pubblicata dal Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II.



# se i "vuoti" non si riempiono /if "voids" do not fill

# Sommario

## Sommario/ Table of contents

### Editoriale/Editorial

Dall'*horror vacui* alla *recreatio urbis*. Libere considerazioni su "I vuoti", con particolare riferimento a quelli "urbani"; rendiconto di una interrotta sperimentazione rigenerativa/ *From horror vacui to recreatio urbis. Free thoughts on "voids", with particular reference to urban empty spaces; report on a broken off regenerative experimentation*

Mario COLETTA

### Interventi/Papers

Teoria e prassi dei "vuoti urbani"/ *Theory and practice of "urban voids"*

Anna Maria FRALLICCIARDI, Marcello D'ANNA

23

La rigenerazione urbana e i processi di dismissione del patrimonio immobiliare pubblico e militare in Italia/ *Urban regeneration and processes of dismissal of public/military real estate in Italy*

Francesco GASTALDI, Federico CAMERIN

45

Spazi aperti, tra governo e progettazione del paesaggio/ *Open spaces, between government and landscape planning*

Michele ERCOLINI

59

Borghi antichi abbandonati: "nuovi vuoti" nelle città metropolitane. Il caso di Genova/ *Abandoned ancient villages: "new empties" in the Metropolitan Cities. The case of Genoa*

Francesca PIRLONE, Ilaria SPADARO

75

Le aree della stazione di Mestre: dal miglioramento funzionale a opportunità di rigenerazione urbana/ *The railway station areas of Mestre: from the functional improvement to the urban renewal*

Lucio RUBINI

89

"Vuoti urbani" e "suoli liberi" per la qualità ecologica. La rigenerazione post-sismica nel Comune dell'Aquila/ *Urban empty spaces and green fields for the ecological quality. The post-earthquake regeneration in the city of L'Aquila*

Bernardino ROMANO, Serena CIABÒ, Lorena FIORINI, Alessandro MARUCCI, Francesco ZULLO

103

Rigenerazione urbana complessa attraverso processi informali/ *Urban complex regeneration of empty spaces through informal processes*

Alicia GÓMEZ NIETO

117

Riempire di creatività. La creatività temporanea negli spazi in abbandono/ *Filling the gap with creativity. Creative class and temporariness in vacant and abandoned land.*

Flavia DE GIROLAMO

129

Vuoti urbani e riuso sostenibile: l'ex Preventorio a Pozzuoli e Piazza Mercato a Napoli/ *Empty spaces and sustainable reuse: the ex Hospital in Pozzuoli and Piazza Mercato in Naples*

Stefania PALMENTIERI

139

Aree dismesse "post urbane" e vocazioni sinergiche contestualizzanti? / *Brownfield sites: urban crisis and their possible synergies with the context*

Piero PEDROCCO, Giulia DE PACE

155

<i>Are dismesse nel governo locale e metropolitano: la città industriale di Colferro (Roma)/ Brownfields in the local and metropolitan government: the company town of Colferro (Rome)</i> <i>Francesco FORTE, Francesco RUOCCO</i>	167
<i>Riempire le infrastrutture e i vuoti urbani: tipologie di aree verdi/Filling infrastructures and urban voids with nature: green areas typology</i> <i>Paolo CAMILLETTI</i>	183
<i>Riempire i vuoti con le infrastrutture verdi/ Filling voids with green infrastructure</i> <i>Antonio ACIERNO</i>	193

## **Rubriche/Sections**

<b>Recensioni/Book reviews</b>	215
<b>Mostre, Convegni, Eventi/Exhibitions, Conferences, Event</b>	243
<b>Studi, Piani e Progetti/Studies, Plans and Projects</b>	257

## Studi, Piani, Progetti

## Daniel Libeskind e la *linea del fuoco*. Spazio e assenza, tensione e silenzio, memoria e speranza

*Candida Cuturi*

La *Lectio magistralis* “La linea del fuoco”, organizzata a Napoli dall’Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Napoli e Provincia e dalla Scuola Politecnica e delle Scienze di Base della Università degli Studi di Napoli “Federico II” (DiARC), si è rivelata un’occasione per approfondire la conoscenza di Daniel Libeskind<sup>1</sup>. Architetto di origini polacche, naturalizzato statunitense, Libeskind è nato a Łódź (nel 1946) da genitori ebrei sopravvissuti all’Olocausto. Già durante l’infanzia aveva coltivato la propria passione per la musica, in Polonia e successivamente a Tel Aviv, in Israele, trasferendosi poi a New York, dove si era dedicato agli studi di architettura, proseguiti a Londra.

La denominazione della *lectio* riprende il titolo del testo di Libeskind “La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine”, un compendio di saggi, conversazioni, meditazioni e schizzi che tracciano il suo percorso nelle arti, tentando di “afferrare l’architettura in parole”, attraverso “rifrazioni dell’ineffabile” e un “immaginario simbolico non classico”. La linea del fuoco – in riferimento all’origine dell’architettura secondo il mito vitruviano – è il salto per fuggire e poi padroneggiare il fuoco; nota evocativa negli schizzi del Museo Ebraico di Berlino, energia che brucia dentro, diventa un fulmine che si proietta drammaticamente lungo un “vettore ignoto dalla traiettoria diagonale”, spinta radicale e polemica verso il futuro, al di là di regole e gerarchie<sup>2</sup>.

Libeskind sostiene, citando Sant’Agostino, che le città non siano fatte di pietre, ma di cittadini. Non bisogna considerare l’architettura quale mera arte tecnica, bensì quale arte che si relaziona con lo spirito umano. Riconosce nella moglie Nina, sua preziosa collaboratrice, la chiave del proprio essere architetto; a lei chiese nel 1989, in occasione della vittoria al concorso per il Museo Ebraico, di accompagnarlo nella avventura di uno studio d’architettura<sup>3</sup>; nuova esperienza, per entrambi, in quanto anche lui non aveva mai costruito realmente un edificio, neanche di piccole dimensioni, prima del Museo Ebraico.

I suoi disegni<sup>4</sup>, che potrebbero sembrare astratti, per Libeskind non lo sono, in quanto rappresentano una modalità di accedere alla struttura della città e della costruzione, una indagine nell’architettura, con la ferma convinzione che un’opera architettonica necessiti di un programma sociale e di un budget e sia da ascrivere ad un certo contesto politico.

Contemporaneamente, l'architetto indaga sulle relazioni tra le proporzioni in musica e nell'architettura. Non riesce ad immaginare una esperienza significativa, dello spazio o del suono, che non ricordi il passato e insieme guardi al futuro. Musica ed architettura, seppure attraverso modalità differenti, recuperano la memoria e strutturano emozioni. L'approccio al progetto comporta fiducia nel futuro, ma anche memoria del passato.

Libeskind dichiara di aver compiuto una "esperienza di altre età", cercando di riscoprire l'essenza del lavorare e del creare senza disporre di elettricità, chiedendosi come si costruissero oggetti o si scrivessero/stampassero libri manualmente. Ha dunque realizzato una serie di macchine, per la Biennale del 1985, con il prezioso supporto dei propri studenti, tra cui una macchina della memoria, rappresentazione della mente, una macchina per leggere ed una per scrivere, quale computer primordiale che integra la complessità del progetto architettonico.

Libeskind procede ad illustrare alcuni dei suoi progetti, cui associa definizioni emblematiche che ne esemplificano l'idea di base<sup>5</sup>.

"Voices" si riferisce al Jewish Museum Berlin, considerato *magnum opus* di Libeskind. L'architettura è basata sulle voci, che non parlano, ma ci sussurrano da un altro luogo. Le voci cui l'architetto si è riferito, per il Museo Ebraico di Berlino, erano quelle interne alla città, che avrebbero continuato a sussurrare attraverso un edificio dalla struttura emblematica, la stella<sup>6</sup>, che allude alla deportazione degli ebrei.

Il Museo, completato nel 1999 e aperto al pubblico nel 2001, ripercorre la storia sociale, politica e culturale degli ebrei in Germania, dal IV secolo in poi, presentando ed integrando, per la prima volta nella Germania del dopoguerra, le ripercussioni dell'Olocausto<sup>7</sup>.

Il progetto si fonda su tre assunti basilari: l'enorme contributo dei cittadini ebrei alla storia di Berlino, la necessità di integrare il significato dell'Olocausto nella coscienza e nella memoria della città, il riconoscimento dovuto (ed opportuno), da parte di Berlino e della Germania, della persecuzione degli ebrei<sup>8</sup>.

Per Libeskind il Museo Ebraico è un progetto "tra le linee", tra due diversi orientamenti, rappresentati da una retta segmentata in vari frammenti e una linea tortuosa che prosegue indefinitamente.

I riferimenti culturali sono le connessioni Est-Ovest ed il rapporto fra la tradizione ebraica e la cultura tedesca (da cui la stella), il periodo berlinese di Schönberg e l'opera *Mosè e Aronne*, la cui partitura musicale lasciata incompleta e il messaggio di Mosè riferito all'assenza di parola diventano per Libeskind un appello all'azione e al completamento sotto il profilo architettonico, attraverso il "ritmo del vuoto"; e ancora, i nomi dei berlinesi deportati (contenuti nei volumi *Gedenkbuch*) e la luce assente in corrispondenza degli indirizzi delle persone scomparse, la *Strada a senso unico* di Walter Benjamin (le "Stazioni della Stella") e l'apocalisse urbana<sup>9</sup>.

Il sito era in Lindenstraße, nel centro della città, nei pressi del Kollegienhaus (già Corte d'Appello dell'Impero prussiano), edificio terminato nel 1735, che oggi funge da entrata alla nuova struttura del Museo Ebraico.

L'edificio ibrido in acciaio e cemento, dalla planimetria a stella compressa/allungata,

contrasta con quello preesistente, ma Libeskind non voleva connetterli tramite un ponte visivo, soluzione per cui spesso gli architetti optano; secondo lui il ponte, per Berlino, è sottoterra, nella oscurità della illuminazione. Pertanto, la connessione con la nuova estensione avviene attraverso il sottosuolo, preservando l'“autonomia contrastante” delle due strutture (precedente e nuova) in superficie. Dunque si entra nel Kollegienhaus barocco e si giunge, tramite scale, ad un suggestivo vuoto di accesso nel sottosuolo. Il collegamento sotterraneo allude alle profonde fondamenta comuni di tedeschi ed ebrei. La discesa conduce a tre percorsi assiali: un vicolo cieco, che si conclude con la Torre dell'Olocausto; un tragitto verso l'esterno dell'edificio, dove il Giardino dell'Esilio e dell'Immigrazione ricorda coloro i quali furono costretti a lasciare Berlino; l'ultimo e più lungo percorso, che conduce alla Scala della Continuità e dunque agli spazi espositivi del Museo, alludendo alla continuità della storia<sup>10</sup>. Un vuoto taglia la planimetria “a zig zag” del nuovo edificio, creando uno spazio emblema dell'assenza: una linea retta la cui impenetrabilità diventa il focus intorno a cui si organizzano le esposizioni e all'interno della quale si aprono sessanta ponti che consentono di muoversi da un lato all'altro del museo.

Libeskind aveva lavorato per molti anni sulla Torre dell'Olocausto, scura, in quanto non c'è alcuna speranza, nulla altro da dire quando si parli di Olocausto. Poi aveva letto di una sopravvissuta, la quale raccontava di aver visto una linea di luce, mentre veniva deportata, e di essere sopravvissuta affidandosi a quella. Ripensando alla luce bianca, che in realtà sarebbe potuta essere la scia di un aeroplano, l'architetto ha immaginato per la struttura una lama obliqua di luce, che rappresenta la speranza, anche nei periodi più bui.

Il Giardino, che non si riferisce solo all'esilio degli ebrei, si carica di significati simbolici, legati a morfologia e dimensioni, con 48 colonne riempite di terra berlinese, che alludono alla creazione dello Stato di Israele nel 1948, ed una colonna contenente terra di Gerusalemme, che rappresenta la città di Berlino. La vegetazione cresce solo in cima alle colonne, alte 7 metri ed irrigate, disposte secondo una griglia dalla geometria ad angolo retto su piano inclinato, che lascia immaginare la città secondo prospettive diverse, come da una nave instabile, e rimanda al disorientamento di coloro i quali sono dovuti andar via ...e non sono tornati. È l'esperienza di una fine.

Poi, lo spazio esprime la continuità della storia, attraverso gli abissi. Berlino non poteva concludersi in uno spazio definito. Non c'è un grande atrio di accesso allo spazio espositivo, “nessuna redenzione...”; vi si trasla seguendo una parete cieca. La storia procede e bisogna anche guardare oltre, non solo guardare indietro. Non ci sono finestre nell'accezione comunemente intesa, bensì tagli profondi nei muri, rotture ed incisioni; attraverso le linee si guarda nella vita socio-culturale della città e la memoria passa lungo le linee oblique... Non c'è uno spazio per cui si possa dire cosa esplicitamente sia, ma solo vuoto segmentato, un'opera che si completa nella eco dei passi dei visitatori, attraverso le voci e l'assenza...

Lo studio di progetto, ascrivibile al 1988, è antecedente alla caduta del Muro (novembre 1989) e l'architetto vinse il concorso nel luglio 1989. La White Line rappresenta il Muro,

che nel 1988 attraversava ancora l'area di riferimento. Tuttavia, Libeskind non era interessato alla divisione politica di Berlino, bensì agli ebrei e al modo in cui si relazionano attualmente.

Tra l'altro, sul territorio emergono spinte contro gli stranieri e l'edificio stesso è ubicato in un quartiere turco. Si trattava dunque di una missione rilevante, non solo degli ebrei, ma degli "altri" in genere.

La storia non ha una conclusione positiva o negativa, è *in fieri*, è quanto accade effettivamente, è ciò che gli individui fanno nel quotidiano. "Un museo non è un edificio, ma una storia sociale che si evolve", non solo memoria di eventi raccapriccianti e di un passato irreversibile, ma anche speranza e anelito verso un futuro auspicabile.

Da qui la necessità di uno spazio in cui le persone potessero mangiare, incontrarsi, ascoltare musica; uno spazio che i berlinesi potessero vivere.

Il Museo Ebraico esprime la tragedia, ma anche le possibilità di Berlino, città di cui il Museo diventa parte; una città ben diversa da quella dei roghi, di libri e di persone, una città in cambiamento...

"Faultlines" (linee di faglia) denota il Military History Museum di Dresda, il più grande museo della Germania. Si tratta del museo di storia militare tedesca, in corrispondenza del sito dell'arsenale, per cui fu indetto un concorso. Gli architetti progettavano la nuova struttura alle spalle dell'edificio storico (protetto); tuttavia, Libeskind convinse le autorità che in un contesto democratico la realtà militare non si sarebbe dovuta celare dietro l'edificio preesistente, ma palesarsi.

L'armeria era diventata, verso la fine degli anni novanta dell'Ottocento, museo sassone, del Keiser, del nazismo, poi museo sovietico e museo della Germania dell'Est. Dopo l'unificazione emersero dubbi in merito alla destinazione e comunque realizzare un museo militare in Germania, a Dresda, rappresentava una sfida molto delicata.

Dresda, conosciuta quale "Venezia del Nord", era stata devastata dai bombardamenti.

Il taglio attraverso l'edificio, restaurato, è un contrasto, con la sua particolare forma di cuneo, e i materiali adoperati sono molto diversi<sup>11</sup>; "è un movimento, non una facciata". Si tratta di un taglio tra il 1914 ed il 1945, nella cronologia degli eventi... "Non si può dire nulla di buono in merito a quel periodo, assolutamente nulla" sostiene Libeskind, "Non c'è alcuna risposta, solo domande. Perché le persone seguono leader fanatici? Perché marciano agli ordini? Perché alcune persone uccidono a comando? Nessuna risposta a tali domande".

Il museo diventa un testo vivente sulla guerra. In quei luoghi si sono consumate colpe orribili. Al livello superiore, gli oggetti esposti emblematicamente – animali, giocattoli, armi – non sono rappresentati nell'ottica di una visione estetica, ma di disturbo (natura, gioco/guerra, violenza). Si vedono i frammenti della città di Dresda, distrutta dai bombardamenti, come altre città europee.

Il visitatore può spingersi fino alla punta dell'edificio e avere la sensazione di essere completamente sospeso nello spazio del bombardamento, sulla nuova città che era stata distrutta.

Il Museo, che ospita anche un ristorante, è diventato meta di soldati ed ufficiali dell'e-



esercito interessati ad approfondire lo studio dei conflitti tedeschi.

“Sound” si riferisce al Grand Canal Theatre di Dublino, nell’area industriale dismessa degli Ship Canals. Si trattava di revitalizzare una parte di città, un tempo sito manifatturiero, creando uno spazio sociale. Libeskind ha realizzato questo edificio disponendo di un importo moderato, tramite partenariato pubblico/privato. Alla luce della destinazione – musicals, lirica, musica classica e contemporanea, eventi culturali – Libeskind ha attribuito molta rilevanza all’acustica, in quanto musicista, e sul palcoscenico è possibile parlare senza utilizzare alcun microfono. Risponde alla propensione dei Dublinesi per il Vittoriano, è privo di rivestimenti in marmo o altri materiali costosi, dispone di un piccolo pub ad ogni livello. Si configura quale luogo accessibile a tutti, indipendentemente dalla disponibilità economica, ed ha contribuito alla localizzazione di ulteriori attività culturali e commerciali.

“Dramatic” allude a Reflections, in Keppel Bay, a Singapore, un progetto residenziale per cui Libeskind si era orientato verso maggiore densità abitativa e destinazione di suolo ad uso pubblico: sei doppie torri, differenziate, dal profilo ricurvo, con giardino, spazio per il gioco all’aperto, nonché club e caffè. L’architetto sottolinea come i quartieri residenziali, e non solo chiese o luoghi per eventi, debbano essere “iconici”, interessanti. “Metamorphosis” denota Citylife, a Milano, di cui Libeskind ha studiato il Master Plan insieme a Zaha Hadid e Arata Isozaki: tanto verde, una piazza, abitazioni e tre torri, per ricreare un centro cittadino, con funzioni commerciali e residenziali. Secondo l’architetto, sebbene sia più laborioso, l’approccio da adottare consiste nello studiare ogni edificio, ogni spazio, affinché esprima uno specifico senso di individualità, integrando senso delle proporzioni e senso di scala.

“Expressive” si riferisce ad un progetto realizzato come un “espresso”, una casetta nel Connecticut per una coppia di collezionisti d’arte, fredda e tagliente all’esterno, calda e familiare all’interno: pannelli isolanti in acciaio inossidabile, che riflettono la luce, una certa varietà in planimetria e in sezione, caminetto, studio della illuminazione e cura della mobilia<sup>12</sup>, ridotta impronta ecologica. Ubicata in un bel contesto paesaggistico, a circa un’ora di distanza da New York, è fredda fuori ma “brucia dentro”.

“Suspense” si riferisce a Zhang Zhidong e al Modern Industrial Museum di Wuhan, capitale dell’acciaio della Cina orientale. Il progetto per questo museo della storia della Cina, finanziato da privati, contempla tre filoni narrativi: la vita di Zhang Zhidong, leader governativo del XIX secolo orientato alla modernizzazione, l’industria siderurgica e la storia della città di Wuhan. Alla soglia del XX secolo tutte le linee ferroviarie cinesi convergevano verso Wuhan, connettendola alle varie province, e nel 1911 la Rivoluzione Xinhai cristallizzò il movimento verso la modernizzazione promosso da Zhidong.

Un rivestimento di acciaio curva verso l’alto, nello spazio; ...un arco sospeso tra due passerelle in acciaio e vetro, da cui si accede a lobby, scale principali, magazzino del museo e amministrazione. Sia i piani del Museo che il giardino assecondano la geometria sferica dell’edificio, che si estende complessivamente su una superficie di oltre 7,000 mq. Dalla cima della struttura è possibile godere di una visuale dall’alto di Wuhan; da ciascun piano, vista sul giardino, con linee radianti ed anelli che connettono passato e

futuro<sup>13</sup>.

Si voleva realizzare un edificio integrato con il paesaggio, che avesse una minima impronta ecologica, ma di forte impatto emotivo; “non dettagli per un fotografo”, ma una buona costruzione che durasse negli anni.

Tra l'altro, lo stesso cliente chiese a Libeskind di realizzare delle residenze per i lavoratori, molti dei quali vivevano lontano, nei villaggi, e l'orientamento fu quello di abitazioni differenziate (ben diverse dalle baracche).

“Memory Foundations” si riferisce a Ground Zero.

Dopo l'undici settembre del 2001, come sostiene Libeskind, è cambiato il modo in cui viaggiamo, ascoltiamo le notizie, pensiamo al futuro; tutti ricordiamo bene dove eravamo, quel giorno, “perché da allora il mondo è cambiato...” Libeskind era a Berlino e quella sera il Museo Ebraico avrebbe dovuto aprire al pubblico, dopo dodici anni di lavori, ma non fu possibile, neanche nei giorni immediatamente successivi (fino al 14 settembre).

Le “fondamenta della memoria” diventano la risoluzione della dicotomia tra coloro i quali ritenevano opportuno che il sito del World Trade Center restasse vuoto e chi invece pensava dovesse essere completamente edificato. Bisognava raggiungere un consenso tra migliaia di stakeholders<sup>14</sup>... Si è indetto un grande concorso, cui hanno partecipato grandi architetti, che proponevano “megastrutture al centro”; invece Libeskind sosteneva di non poter costruire nulla al centro, dove si era persa la vita, proponendo di spostare gli edifici ai confini del sito e limitarne l'altezza.

Il progetto di Libeskind rende il sito del Memoriale uno spazio meditativo e spirituale, profondo circa trenta piedi e protetto dalla vita frenetica del quartiere, oltre il “diaframma”<sup>15</sup> sopravvissuto all'attacco.

Era necessario un museo in corrispondenza dell'epicentro di Ground Zero. Libeskind progetta due ampi spazi pubblici per commemorare coloro che hanno perso la vita, il *Parco degli Eroi* e il *Cuneo di Luce*, in modo tale che l'undici settembre di ogni anno, tra le 8.46 (quando si è schiantato il primo aereo) e le 10.28 (quando è crollata la seconda torre), il sole splenda senza ombre, quale luce memoriale, tributo al coraggio e all'altruismo.

Intanto l'atrio della nuova stazione di Lower Manhattan, che collega i treni del Port Authority Trans-Hudson alle linee metropolitane, alberghi, uffici, attività commerciali, ristoranti e caffè, nonché un centro per le arti dello spettacolo, attesta e riafferma la continuità della vita.

In un luogo come questo, diventa rilevante ricreare un senso di connessione alla vita sociale; non è solo una storia triste, ma una storia di persone che stanno insieme, che condividono...

È un lavoro *in fieri*, in uno dei luoghi più visitati di New York, che l'architetto vide in costruzione, da bambino. Arrivando con i genitori, tra gli ultimi immigrati approdati in nave, vide lo spettacolare skyline di New York.

Per Libeskind Ground Zero diventa la storia delle persone per strada, in metropolitana, al lavoro, ma anche la storia degli oppressi e dei reietti, di coloro che sono rifiutati, mar-



L'Imperial War Museum North di Libeskind, in Trafford Park, nell'area rigenerata The Quays, lungo il Manchester Ship Canal, in Inghilterra

(Foto C. Cuturi, 2006)

ginalizzati..., da cui l'aspirazione alla libertà e alla giustizia sociale.

Oltre alle opere di cui sopra, che Libeskind ha illustrato nel corso della sua conferenza a Napoli, menzioniamo l'Imperial War Museum North, lungo le banchine del Manchester Ship Canal, che descrive come la guerra abbia influenzato la vita dei cittadini britannici e del Commonwealth. Il *concept* progettuale è un globo frantumato e poi riassembleto, i cui tre frammenti, *terra*, *aria* ed *acqua*, preludono alle attività all'ingresso (ristorante, osservatorio, sale espositive). Il Museo è stato ascritto tra gli edifici *top ten* dell'ultimo secolo (The Rough Guide to England, 2008) ed ha ricevuto vari premi, tra cui il Silver Award for "Large Visitor Attraction of the year" (2007) ed il RIBA Award (Royal Institute of British Architects, 2004)<sup>16</sup>.

La matrice architettonica delle opere di Libeskind si sostanzia di riferimenti filosofici, storico-politici, musicali, letterari, artistici, geologici ed astronomici. Si pensi alla musica di Schönberg per il Museo Ebraico di Berlino, a *Finnegans Wake* di Joyce per Grand Canal di Dublino, alla traiettoria del moto solare per Ground Zero a New York, alla forma della Terra per l'Imperial War Museum North in Greater Manchester, ai disegni di Leonardo da Vinci per CityLife di Milano, alla tradizione cinese delle porte urbane per il Zhang Zhidong Industrial Museum di Wuhan.

L'opera dell'architetto ha talvolta suscitato opinioni controverse, con particolare riferimento alla relazione con il contesto.

Libeskind enfatizza le "contraddizioni tra ordine e disordine, scelto e non-scelto", voci e silenzio; riflette sui temi dello spazio e del vuoto, tensione, rottura e assenza... Superfici fredde e taglienti, facciate a sbalzo in acciaio riflettente, un cuneo sporgente, una lama che segna una "traiettoria attraverso la storia", congiungendo punti nel tempo, esemplificativi di ferite che il percorso verso il futuro tenta di lenire<sup>17</sup>.

Libeskind considera l'architettura quale "pratica di ottimismo" e ritiene che sia possibi-

le realizzare grandi luoghi ricordando il passato e contemporaneamente proiettandosi nel futuro.

#### ENDNOTES

1 La conferenza si è svolta lo scorso 10 aprile (2015), presso il Centro Congressi dell'Ateneo Federiciano (via Partenope). Libeskind esprime la propria gioia nell'essere a Napoli, che considera la vera Italia, anche perché i suoi amici, nel Bronx, erano figli di immigrati provenienti dall'area napoletana, dove ritiene ci siano persone meravigliose e accoglienti.

2 Daniel Libeskind (2014), "La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine" (a cura di Dario Gentili, introduzione di Lev Libeskind, con un testo di Aldo Rossi), Quodlibet Abitare 11, Quodlibet, Macerata.

3 Lo studio Libeskind si è poi trasferito da Berlino a New York City nel 2003, quando l'architetto fu selezionato per il master plan del World Trade Center, ed un altro studio è ubicato a Milano.

4 Tra le sue prime serie di disegni, Micromegas (L'architettura della fine dello spazio, 1979), Anatomia della melanconia (1981) e Chamber Works (Meditazioni architettoniche su temi di Eraclito, 1983), cui seguirono Theatrum mundi (1985) e più recentemente Sonnets in Babylon (2011).

5 "Voices", "Faultlines", "Sound", "Dramatic", "Metamorphosis", "Expressive", "Suspense", "Memory Foundations".

6 Il riferimento è lo Scudo di David, stella a sei punte che i nazisti adottarono, spesso gialla e recante la scritta "Jude", come metodo di identificazione degli ebrei (durante la Shoah).

7 Originariamente non si parlava di "Museo Ebraico". Il bando di concorso (del 1988) prevedeva l'estensione del Museo di Berlino con una serie di sale dedicate a storia e cultura degli ebrei (per il Dipartimento Ebraico).

8 Cfr. <http://libeskind.com>

9 Cfr. D. Libeskind, *op. cit.*

10 Il progetto ha conseguito vari riconoscimenti: Buber-Rosenzweig Medal (DKR, 2010), German Architecture Prize (1999), The Best of 1998-Art Forum International (1998). Cfr. <http://libeskind.com>

11 La nuova struttura, in vetro, acciaio e cemento, punta nella direzione da cui è iniziato il bombardamento.

12 Come ha evidenziato Libeskind, i clienti, tra l'altro grandi cuochi, sono stati coinvolti in tutte le decisioni relative alla casa.

13 Realizzazione ancora in corso nel 2015. Cfr. <http://libeskind.com>

14 *In primis* le famiglie delle vittime, poi l'Autorità Portuale, i governatori, il sindaco, la metropolitana, etc.

15 Si tratta di un'opera ingegneristica realizzata sulle fondamenta rocciose nell'ottica di contenere le acque del fiume Hudson. Cfr. D. Libeskind, *op. cit.*

16 Cfr. <http://libeskind.com>

17 Cfr. D. Libeskind, *op. cit.*