



Dialoghi della composizione
Riflessioni interdisciplinari intorno al
progetto urbanistico contemporaneo
Antonella Bruzzese¹, Antonio Longo²

by *Planum*, December 2011
II Semester 2011, ISSN 1723-0993

¹ Diap Dipartimento di Architettura e Pianificazione, Politecnico di Milano
email: antonella.bruzzese@polimi.it

² Diap Dipartimento di Architettura e Pianificazione, Politecnico di Milano
email: antonio.longo@polimi.it



1. Composizione e progetto urbanistico³

Alcuni anni fa Bernardo Secchi, con riferimento ad un importante saggio di Ladislav Tatarkiewicz, osservava che mentre è consueto per molte discipline parlare di forma, non altrettanto avviene nelle pratiche del progetto per la città, soprattutto se non ci si limita a far coincidere questo concetto con la morfologia urbana, ma lo si apre alle molteplici accezioni che nella storia del pensiero e delle arti si sono succedute e stratificate⁴. Questa mancanza di consuetudine, che nel contesto delle discipline urbanistiche diventa in molti casi addirittura diffidenza, si riscontra anche nei confronti del concetto di composizione. Ciò avviene ancor più quando la composizione non è declinata solo come attività di formalizzazione e disposizione di elementi fisici ma consiste anche nella organizzazione e nella gestione di azioni nello spazio.

E' pur vero che il tema della composizione, pur essendo stato spesso il cuore del progetto urbanistico, nella storia disciplinare si è manifestato con un andamento carsico. E' emerso periodicamente, con forme e argomenti nuovi, ma nel recente passato è rimasto perlopiù nascosto, ciò in particolare da quando il dibattito urbanistico si è concentrato sulla descrizione del territorio e dei caratteri della città contemporanea. Come noto, la stagione di ricerche e progetti compresi tra la fine degli anni '80 e gli anni '90 ha permesso di riconoscere e nominare nuove configurazioni fisiche e sociali dei fenomeni urbani, attraverso categorie interpretative, letture geografiche e antropologiche, osservazioni del mutamento e delle pratiche di vita originali. Le ricerche e gli stessi progetti prodotti in questo periodo in Italia e in Europa - attraverso testi, mappe, atlanti, reportage e cronache - hanno ridefinito il concetto stesso di città, contribuendo a sancirne definitivamente la natura multidimensionale, il costante cambiamento determinato da aspetti che investono lo spazio e la società. La descrizione ha così assunto dignità e carattere di attività progettuale più di quanto il progetto di urbanistica e di architettura abbia contribuito alla descrizione stessa come strumento di indagine⁵.

Se in questo intervallo di tempo periodo il ragionamento intorno al ruolo e alle forme del progetto è rimasto sottotraccia, negli ultimi anni la vena d'acqua della composizione è riemersa, e il tema è esplicitamente tornato al centro delle riflessioni e ripreso da alcuni

³ L'articolo è esito della riflessione comune dei due autori intorno ai contenuti del ciclo di seminari "Dialoghi della Composizione" che hanno curato tra il 26 Maggio e il 24 Giugno 2010 presso il Politecnico di Milano Facoltà di Architettura e Società, tuttavia la scrittura delle parti può essere così attribuita: a A. Bruzese i paragrafi 2, 3.1 e 4, a A. Longo i paragrafi 1 e 3.2.

⁴ B. Secchi, "La forma della città", in *Planum*, Topics 2003; L. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo, 1993.

⁵ Su questo tema si considerino gli argomenti di N. Privilegio nella premessa e nel saggio conclusivo contenuti in N. Privilegio (a cura di), *La città come testo critico*, Franco Angeli, Milano, 2008. Sul senso e il superamento delle ricerche sulla città contemporanea sviluppate negli ultimi venti anni in Italia si veda C. Bianchetti, *Il novecento è davvero finito. Considerazioni sull'urbanistica*, Donzelli, Roma, 2011.



autori che, grazie anche a una progressiva rivalutazione del sapere pratico, della dimensione comunicativa e dei molteplici ed eterogenei prodotti del lavoro urbanistico, si sono interrogati sulle forme del progetto, sulla sua funzione di strumento per la conoscenza, sul senso del fare urbanistica⁶.

Se nei confronti del tema della composizione permane una certa diffidenza ciò è forse dovuto alle radici plurali dell'urbanistica che ancora oggi convivono nella pratica, nelle scuole, nelle istituzioni. Traguardato attraverso le differenti discipline che supportano il progetto urbanistico contemporaneo, il tema può apparire da un lato *scontato*, dall'altro addirittura *inappropriato*. Appare scontato laddove esso è radicato nella tradizione urbanistica che si pone in continuità con i metodi e i linguaggi della composizione architettonica e del paesaggio e che colloca al centro del fare urbanistica l'organizzazione di attività e funzioni nello spazio. Parlare di composizione, viceversa, può apparire irrilevante, se non persino inappropriato, se si osserva il progetto urbanistico dal punto di vista delle scienze sociali e geografiche, del planning con la sua centratura sui processi di *decision making* ma anche dall'angolazione di altre fondamentali componenti del sapere urbanistico come l'ingegneria del territorio. Queste discipline non sono evidentemente estranee al progetto urbanistico: ne hanno accompagnato l'evoluzione, articolato e arricchito il senso e hanno contribuito a dare al concetto di composizione un'accezione che, possibilmente, non si limita agli aspetti formali. Ciò rende ancor più evidente la necessità di una riflessione laica intorno al termine e al concetto di composizione e alle sue relazioni con il progetto urbanistico.

Al di là, dunque, di ogni separazione teorica nel campo delle discipline urbanistiche, la necessaria integrazione di saperi, tecniche e competenze produce forme di progetto (urbanistico) nuove e inattese e apre possibilità costanti di innovazione. Ed è proprio per questo che, fuori da ogni presupposto riduttivo, è necessario proiettare il concetto di composizione urbanistica in un campo di pratiche politecnico, valorizzandone la condizione intrinsecamente interdisciplinare. In questi termini, la composizione urbanistica si delinea come un'attività responsabile di scelta e accostamento di oggetti e situazioni guidata dalla tecnica e dalla capacità di costruire relazioni significative con il contesto e con i destinatari: un'attività che ha caratteri comuni con molte altre pratiche artistiche e creative che hanno una consolidata e piena consapevolezza critica e una lunga tradizione operativa con i temi, le tecniche e le ragioni della composizione.

⁶ Sul rapporto tra forme molteplici del progetto, capacità del progetto di produrre conoscenza e ruolo dell'esperienza pratica si vedano: F. Infussi, "Fenomenologia del progetto mite: per una pratica progettuale inclusiva delle diversità", in A. Lanzani, S. Moroni, *Città e Azione pubblica. Riformismo al plurale*, Carocci, Roma, 2007; P. Viganò, *Territorio dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*, Officina, Roma, 2010; P. Gabellini, *Fare urbanistica. Esperienze, comunicazione, memoria*, Carocci, Roma, 2010.



2. Dialoghi della composizione: partire dagli esiti e riflettere per agire

Questo testo sviluppa i contenuti di un primo ciclo di seminari sulla composizione organizzati presso la Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano tra maggio e giugno dello scorso anno nell'ambito di un percorso di ricerca condiviso dagli autori sui *modi*, le *forme* e le *tecniche* del progetto urbanistico contemporaneo.

L'avvio di tale percorso è stato volutamente eccentrico: per riflettere intorno al progetto urbanistico contemporaneo e alle pratiche compositive necessarie alla sua definizione, si è scelto di osservare lo svolgersi delle pratiche compositive in discipline diverse, nella prospettiva di tornare poi a considerare la specificità del mestiere urbanistico riconoscendo analogie e differenze nei procedimenti, pur nella distanza delle tecniche e dei materiali trattati.

Queste note sono da intendersi quindi come una sorta di esercizio propedeutico, un percorso di allontanamento dal cuore del problema e dalle specificità dei temi propri della nostra disciplina, che aiuta ad evitare discorsi autoreferenziali e alimenta la riflessione con suggerimenti che possono arrivare da lontano. Per fare questo, progettisti, artisti e artigiani di discipline prossime all'urbanistica come l'architettura o la fotografia, o assai distanti come la coreografia, la cucina, la musica, la comunicazione visiva, la regia teatrale e d'opera, sono stati invitati a dialogare e riflettere intorno alla composizione attraverso la presentazione dei loro lavori più recenti e significativi. Raccontando la propria esperienza e riflettendo sul proprio mestiere, facendo riferimento agli specifici materiali impiegati e ai risultati prodotti, ciascun ospite ha posto in primo piano gli aspetti essenziali e specifici del proprio processo compositivo e, nel contempo ha fatto emergere il ricorrere di aspetti più generali. Il dialogo è avvenuto sia in diretta tra i due ospiti, i moderatori e i partecipanti presenti in ciascun seminario⁷ sia a distanza - le testimonianze sono state raccolte in un video che ha

⁷ Gli ospiti sono stati: Massimiliano Viel, Alessandro Cimmino, Giovanni Anceschi, Pietro Leemann, Enzo Procopio, Francesco Micheli, Beniamino Servino.

Massimiliano Viel (<http://www.massimilianoviel.net>) compositore. Ha studiato pianoforte, musica elettronica, direzione d'orchestra, etnomusicologia e composizione a Milano, Parigi, Salisburgo e Odense. Da sempre interessato alla relazione tra musica e altre forme espressive, ha realizzato un gran numero di performances in stretto contatto con il teatro, il video e la danza. Collabora con Otolab e nel 2003 ha fondato Sincronie, organizzazione dedicata all'incontro tra la tradizione musicale "classica" e le contraddizioni del mondo contemporaneo attraverso la realizzazione di eventi spettacolari. È titolare della cattedra di "Elementi di composizione per la didattica", presso il Conservatorio di Bolzano.

Alessandro Cimmino (<http://www.alessandrocimmino.com>) fotografo, da sempre impegnato in progetti che riguardano la lettura del territorio contemporaneo e le trasformazioni del paesaggio urbano. I suoi lavori sono stati esposti in diverse mostre ed esposizioni in Italia e all'estero (Biella, Genova, Napoli, Norimberga, Weimar e Berlino, Zurigo e Colonia). Dal 2006 è la mostra personale Fotografie - CCTV presso la Nowhere Gallery di Milano e la mostra personale Works presso la galleria Overfoto di Napoli.



introdotta la discussione del seminario finale⁸ - producendo in questo modo un effetto cumulativo di temi e questioni e consentendo di riorganizzarli secondo delle traiettorie

Giovanni Anceschi, (<http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/design-e-a/docentist/Giovanni-A>) designer e saggista, negli anni sessanta, dopo l'esperienza nell'arte programmata, è stato docente alla scuola di Ulm. È direttore della rivista "il Verrini", autore di numerosi libri e vincitore di premi prestigiosi come il Compasso d'oro 1998 e Icoграда Excellence Award for distinguished services to graphic design 1999. Insegna comunicazioni visive al claDIS e dirige il laboratorio di comunicazione multimodale al clasVEM, ed è professore ordinario di disegno industriale presso lo IUAV di Venezia.

Pietro Leemann, (<http://www.joia.it>) chef. Dopo aver studiato e lavorato in ristoranti di cucina tradizionale italiana e francese, è passato attraverso la rivoluzione della "Nouvelle cuisine" e della cucina creativa italiana lavorando con Gualtiero Marchesi e Fredy Girardet, per approdare ad una filosofia di cucina naturale del tutto originale e innovativa, apprezzata a livello internazionale. Dal 1989 è titolare di "Joia, alta cucina naturale" a Milano, primo ristorante vegetariano europeo ad aver ricevuto una stella Michelin nel 1996.

Enzo Procopio, (<http://www.tiltspaziodanza.it>) coreografo. Si è formato artisticamente presso la Folkwang Hochschule di Essen e si è successivamente perfezionato seguendo le lezioni di Peter Goss a Parigi e dei principali insegnanti di release technique a New York. Insegnante di danza contemporanea dal 1987, nel 1994 è stato invitato quale "visiting choreographer" dalla facoltà di danza della New York University. Dal 1996 la Compagnia Enzo Procopio si è occupata prevalentemente di videodanza, realizzando le opere video "Colpi" e "Attraverso" proiettate e premiate nei maggiori festival internazionali di videoarte e video danza. La videoinstallazione "Eco", del 2006, è stata presentata al Teatro Valli di Reggio Emilia e alla Festa del Teatro di Milano, nel 2007. Nello stesso anno l'assolo "Ozen" è presentato ai Festival "Solo in azione" di Milano e "Insoliti" di Torino.

Francesco Micheli, (<http://www.francescomicheli.com>) regista. Laurea in Lettere e diploma alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, debutta nella regia d'opera nel 1997 con La Cantarina di Niccolò Piccinni, per il Museo del Teatro alla Scala e da allora ad oggi cura diverse regie di spettacoli in diversissime realtà liriche italiane e straniere. Dal 1997 collabora con i Pomeriggi Musicali di Milano scrivendo e portando in scena diversi spettacoli in spazi teatrali e non, fra i quali si segnalano Sogno di una notte di mezza estate di Mendelssohn-Shakespeare, l'Opera da Tre Soldi di Brecht-Weill, Il Piccolo Mozart, i Musicanti di Brema, la Sirenetta e partendo da queste esperienze ha preso avvio una collaborazione con enti non teatrali in cui il repertorio classico si trovi a dialogare con i linguaggi del contemporaneo.

Beniamino Servino, (<http://ec2.it/beniaminoservino/projects>) architetto. Si laurea a Napoli con Michele Capobianco nel 1985. Opera prevalentemente nell'ambito della progettazione architettonica e partecipa a numerosi concorsi nazionali e internazionali. Le sue opere sono pubblicate sulle più importanti riviste di settore nazionali e internazionali. È invitato a mostre in Italia e all'estero (tra cui la Biennale di Venezia 2002, e mostre sull'architettura italiana a New York e a Pechino). È stato candidato nel 2002 e nel 2004 al premio Mies Van der Rohe. Nel 2007 ha ricevuto l'International Award Architecture in Stone.

⁸ All'incontro conclusivo hanno partecipato Aldo Cibic, Patrizia Gabellini, Francesco Infussi, Gabriele Pasqui, Cino Zucchi. La discussione è stata introdotta dalla proiezione del video "I dialoghi della composizione" (di Antonella Bruzzese, Antonio Longo e

trasversali. Gli ospiti hanno presentato i propri lavori e progetti rispondendo ad una serie di domande strutturate: cos'è la composizione, quali sono i dispositivi e le tecniche utilizzate, qual è il rapporto con gli altri attori del processo e con i destinatari, quali sono i limiti.

Due intenzioni hanno guidato la scelta degli interlocutori lo stile del confronto. La prima intenzione è stata la volontà di promuovere un confronto interdisciplinare. L'urbanistica è per natura, tradizione e per l'oggetto di cui si occupa un ambito di intersezione di discipline differenti che richiede attitudini all'ascolto e alla curiosità: per questo motivo ci è parso utile sconfinare e allontanarsi dal linguaggio e dalle pratiche dell'urbanistica per alimentare la riflessione su un tema trasversale. La seconda intenzione è stata riflettere sulla teoria e sul metodo muovendo dagli esiti che procedimenti, tecniche e approcci diversi hanno concretamente prodotto. Partire dagli esiti, procedendo a ritroso, consente di riconoscere in maniera più efficace e meno retorica le consuetudini e le ricorrenze nel processo compositivo e progettuale, di identificare gli strumenti e le tecniche utilizzati, di ricostruire linee e metodi di lavoro ricorrenti. Questa scelta si situa evidentemente nel solco di una tradizione di pensiero che sostiene che attraverso l'azione pratica e la riflessione sul fare sia possibile ricostruirne le ragioni profonde e comprenderne i risultati⁹.

Questi due presupposti - confronto tra discipline e partire dagli esiti – non sono estranei al senso e alla finalità della ricerca avviata che è sicuramente orientata all'azione. Chi scrive ha praticato e sperimentato negli ultimi anni molteplici forme di progetto, alle diverse scale e spesso in modo eclettico. L'interesse per i temi della composizione è dettato dalla consapevolezza di dover ricostruire sempre più spesso l'ambito di riferimento e le specificità del progetto, di dover definirne i materiali da utilizzare e i limiti, in una continua tensione tra il bisogno di acquisire nuove competenze e quello di affinare, come artigiani, saperi consolidati con una grande attenzione alle tradizioni tecniche di ciascuno.

Federica Verona, presentato nel sito www.dialoghidellacomposizione.it) esito delle interviste agli ospiti degli incontri che hanno reso possibile un lavoro di selezione e sintesi dei temi.

⁹ Riflettere nelle e attraverso le pratiche è una condizione necessaria del progetto urbanistico e architettonico come già evidenziato da D. Schön, *Il professionista riflessivo*, Dedalo, Bari, 1993. Sull'importanza del sapere pratico e sulle modalità con cui la pratica artigianale costituisce il luogo di costruzione della conoscenza si veda R. Sennet, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2008. La lettura di questo testo in particolare ha accompagnato l'organizzazione dei seminari e ha rappresentato un comune riferimento, non cercato, per molti degli ospiti.



3. Per un repertorio di temi condivisi: la composizione praticata da altre discipline

Mettere a confronto ambiti disciplinari differenti e osservare in particolare come ciascuno di loro declina il processo compositivo, obbliga a lasciare da parte le specificità e le peculiarità di tecniche e prodotti e a concentrarsi sull'essenza del processo osservato. Ciò consente di definire uno spazio condiviso in cui trovano posto, e si intersecano, alcuni temi trasversali e ricorrenti che riguardano i metodi e i procedimenti della pratica compositiva.

Pur consapevoli che la nostra ricognizione si basa su un repertorio limitato di esperienze, assunto come campione significativo, ma non esaustivo, da cui partire, attraverso i dialoghi sono emerse due principali famiglie di questioni intorno alla composizione particolarmente rilevanti per gli urbanisti e progettisti urbani. La prima riguarda la dimensione tecnica della composizione e ha a che fare con le regole proprie e "interne" del comporre: la scelta dei materiali, degli strumenti o dei procedimenti di volta in volta selezionati; la seconda riguarda i modi con cui il processo compositivo costruisce relazioni con lo spazio e il contesto, intesi nel senso più ampio, mettendo in luce quanto e come esso faccia i conti con un insieme di aspetti e dimensioni che vanno dalla gestione degli imprevisti al rapporto con il passato e la tradizione a quello con gli altri attori del che intervengono nel processo.

3.1 La dimensione tecnica della composizione: materiali e strumenti

Dalla conoscenza dei materiali semplici alla consapevolezza degli effetti di accostamenti e interazioni

Un'accezione frequente del concetto di composizione è quella di "mettere insieme" materiali semplici, secondo un criterio e con una finalità precisa. Il significato è controverso: al posto di "comporre" alcuni preferiscono "disporre", che dal punto di vista lessicale contiene un riferimento più debole all'idea di ottenere una nuova entità compiuta e imm modificabile, oppure "plasmare", termine che allude alla plasticità di un unico materiale a cui non si fanno ulteriori aggiunte, piuttosto sottrazioni¹⁰.

In tutte le differenti accezioni o nominazioni, tuttavia, ciò che appare necessario è la padronanza dei materiali di base. Senza conoscere a fondo le loro caratteristiche e proprietà è impossibile farli interagire consapevolmente: ciò emerge con chiarezza nelle argomentazioni di Pietro Leeman quando sottolinea l'importanza di avere l'esatta cognizione di gusti, consistenza e sapori dei diversi ingredienti per costruire un piatto.

Conoscere i materiali da comporre significa dotarsi di criteri per la loro selezione e utilizzo nel processo compositivo. I materiali dunque non sono mai "dati", ma sono l'esito di una

¹⁰ E' la posizione di Giovanni Anceschi che nel corso del seminario del 31 maggio 2010 ha introdotto la sua riflessione ponendo in discussione il termine stesso e affiancandolo ai concetti di disposizione e di plasmazione. La composizione è intesa sia come assemblaggio di elementi quanto come creazione di una forma malleabile e adattabile. Si veda anche G. Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, Etas libri, Milano, 1992.

scelta, di un atto di attribuzione di valore e importanza, cosa che vale per molte altre discipline¹¹.

Nel processo compositivo, tuttavia, la conoscenza dei materiali non basta: è necessario essere consapevoli degli effetti del loro accostamento o, detto in altri termini, delle loro proprietà compositive. In molti casi i materiali “di base” sono trattati e modificati rispetto alla loro origine. Sono il risultato di una composizione parziale: sono un “preparato”, un nuovo materiale funzionale al risultato finale e che può costituire a sua volta un motivo, un tema, un sapore ricorrente anche in situazioni diverse. Questo pone l'accento sull'importanza di comporre riflettendo in anticipo sulle implicazioni e le conseguenze di giustapposizioni, così come sugli effetti che possono scaturire dalle relazioni che si instaurano tra i materiali. Significa, in altre parole, avere consapevolezza non solo dei materiali semplici, ma delle unità minime di composizione, utilizzando un linguaggio consueto per l'urbanistica dei materiali complessi. Nella cucina, in particolare, la qualità degli ingredienti e il ruolo che avranno nella composizione di un piatto dipendono da una preparazione che ne anticipa la confezione finale. Lungi dall'essere quindi una composizione elementare o un semplice accostamento di ingredienti, la composizione per il cuoco è un'attività che si dispiega nel tempo. Il processo compositivo si costruisce come sequenza: presuppone dei passaggi preliminari, si articola nella preparazione e si proietta, infine, in un tempo posteriore alla preparazione stessa attraverso la messa a punto dell'esperienza dell'ospite (dalla presentazione, al suggerimento di una sequenza di sapori, da cosa lo accompagna a quanto tempo deve esserci tra una portata e l'altra e così via). Tutto ciò amplia il significato stesso di materiale della composizione che ha senso non solo per le sue proprietà intrinseche, ma anche in funzione del modo in cui non solo è preparato, ma anche di come cambierà durante la sua fruizione.

Affinare strumenti e tecniche: il valore della ripetizione e dell'esercizio

La scelta dello strumento e della tecnica che si usa cambia gli esiti del processo compositivo. Come si diceva sopra, la composizione non si limita alla sola attività di accostamento di materiali semplici secondo uno schema, ma li trasforma in altro da sé, produce nuovi oggetti, manufatti, situazioni, che si modificano a loro volta attraverso l'uso. La consapevolezza di come gli strumenti e le tecniche utilizzati a questo fine agiscono nel processo compositivo è parte delle competenze specifiche di ogni disciplina.

La conoscenza e il controllo dello strumento utilizzato e l'affinamento delle tecniche compositive sono frutto di un lavoro fondamentale. E' quanto avviene nella prova delle ottiche e degli obiettivi del fotografo o nell'analisi delle variazioni di una medesima inquadratura di cui ci ha parlato Alessandro Cimmino; è l'esito della ricerca compositiva condotta attraverso la pratica del disegno e la ripetizione quasi ossessiva delle medesime

¹¹ Si consideri nel campo degli studi urbani il richiamo alla necessità di uno sguardo elementarista per comprendere la città e impostarne il progetto proposto da P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano, 2000.



forme di cui ci parla Beniamino Servino; è il perfezionamento delle sequenze del danzatore o del compositore musicale di cui ci parlano Enzo Procopio e Massimiliano Viel.

Le testimonianze di questi processi mostrano quanto sia proprio nell'esercizio reiterato e, a volte, lontano dall'urgenza del rapporto con la realtà delle cose, che si affinano e si mettono a punto le tecniche e gli strumenti e se ne esplorano le possibilità. La composizione richiede, infatti, una pratica riflessiva paziente attraverso l'azione che, come ci ricorda Richard Sennet, comporta la ripetizione, l'incontro sistematico con l'errore, la correzione, l'esperienza fisica e formale senza immediata utilità e scopo, libera da necessità comunicative e di relazione¹². Un continuo esercizio teorico/pratico che è comune alle pratiche artistiche in cui l'azione compositiva può in alcuni casi esaurire il proprio senso in se stessa: il rapporto con il mondo è momentaneamente congelato e ridotto a una condizione istantanea, fuori dalla storia.

Nell'immobilità della rappresentazione delle immagini di Beniamino Servino o delle visualizzazioni grafiche dei compositori musicali non c'è tuttavia solo una ricerca formale autoriferita (che pur è spesso presente e legittima) quanto la necessità di perfezionare dispositivi di indagine e interazione con il mondo. Se considerate entro un processo compositivo che alterna momenti di necessaria astrazione con altri di stretto rapporto con il mondo, queste pratiche acquistano un'importanza centrale nell'affinamento delle tecniche, permettendo di interpretare le condizioni varie e inattese con sicurezza e flessibilità. Così come il musicista attraverso l'esercizio sistematico e ripetuto acquisisce l'abilità per affrontare qualunque repertorio, in ogni pratica compositiva vi sono fasi di affinamento interno che si costruiscono attraverso la sperimentazione e il perfezionamento di dispositivi tecnici e teorici indipendenti dall'azione diretta e immediata ma per questa vitali.

Se si considerano, poi, da un lato la necessaria attività di concettualizzazione e modellizzazione indispensabile alla comunicazione e trasferibilità di modi di procedere o, dall'altro, il bisogno di tradurre indirizzi generali in azioni specifiche e contestuali, si può comprendere come l'esercizio paziente utile alla definizione di tecniche e strumenti, non sia solo materia di musicisti o fotografi, ma sia una metodo necessario a tutte le attività compositive, incluso il progetto urbanistico.

3.2

Composizione in azione: improvvisazione, tradizione e regia

L'imprevisto come materiale da comporre e il valore irrinunciabile dell'improvvisazione

La capacità compositiva, resa possibile dall'affinamento e dal controllo delle tecniche, si connette con il tema - opposto - della sorpresa e dell'imprevisto: esiste un rapporto

¹² Si veda R. Sennet, op. cit., cap. 1, pp. 27-29.

imprescindibile tra la volontà, sia pure debole, di un controllo del risultato finale atteso e ciò che, spesso inaspettatamente, accade. In molti casi, questo è lo scarto che rende unico un risultato.

Alessandro Cimmino ha presentato una sequenza di fotografie delle case e delle finestre nei quartieri di Napoli ottenute con pose di molti minuti. Le sue immagini preparate con cura nell'inquadratura e percorse da tracce, luci, passaggi inattesi testimoniano come la composizione sia la capacità di ricondurre a coerenza elementi previsti e ciò che può sfuggire al controllo. Può sorprendere, ma anche nella composizione musicale non improvvisatoria - arte che meno di altre è soggetta a condizionamenti esterni - materiali casuali ed eclettici della contemporaneità entrano nel campo del controllo tecnico della composizione classica, attraverso ad esempio, il campionamento e la rielaborazione elettronica. Anche in questi casi l'inatteso è un materiale da comporre. Per Massiliano Viel captare, ascoltare e campionare i segnali radio, consente di raccogliere materiali sonori inaspettati che successivamente rielabora e sviluppa come composizioni originali.

La capacità di trattare l'imprevisto apre il campo al tema dell'improvvisazione. Nella danza, dove la coreografia costituisce l'elemento centrale di riferimento, l'improvvisazione è un metodo per produrre "materiali coreografici" e lo scarto tra elementi dati e situazioni inattese apre ulteriori possibilità che sono poi rielaborate e incluse nella coreografia, arricchita e implementata con un andamento circolare di continuo affinamento.

L'improvvisazione non corrisponde a casualità e assenza di regole: piuttosto rappresenta la capacità di ricostruire un nuovo ordine, un nuovo sistema di coerenza. Enzo Procopio la definisce una sorta di "scrittura automatica", un processo creativo che ha luogo dopo un lungo allenamento e una profonda acquisizione di schemi e regole di comportamento date. Avviene lo stesso nelle jam session della musica jazz dove l'improvvisazione è una variazione entro schemi ritmici condivisi, che consente nuove riconfigurazioni.

Reinterpretare la tradizione: materiali della storia e capacità di attualizzarli

Igor Strawinskij in un passo delle sue Norton Lectures¹³ ha descritto in modo limpido il rapporto della musica del '900 con la tradizione: un rapporto disincantato, a tratti cinico, nel quale i materiali della storia, traditi e tramandati, vivono e assumono forma continuamente nuova. La tradizione è reinventata e diviene materiale vivo per la composizione. Francesco Micheli, regista d'opera - genere lontano dalle consuetudini di ascolto di larga comunicazione - fa un'operazione analoga quando nel formato di spettacolo "opera off"¹⁴, attraverso la sperimentazione di formule ibride che uniscono cinema, recitazione, musica originale, reinterpreta i materiali del repertorio lirico per ideare

¹³ I. Strawinskij, *Poetica della Musica*, Curci, Milano, 1943.

¹⁴ *Off Opera* è il formato di spettacolo teatrale sull' e intorno all'opera lirica ideato da Francesco Micheli con i Teatri di Reggio Emilia per avvicinare gli studenti delle scuole superiori ai linguaggi e tecniche del teatro d'opera (<http://www.youtube.com/watch?v=6GAt1-ToyH0>)



forme e contenuti nuovi, inventando linguaggi che proprio per la capacità di tornare ad essere attuali e rivolti ad un pubblico più ampio ne restituiscono in modo forse più diretto il senso originale. In maniera per certi aspetti simile, Beniamino Servino per descrivere il proprio lavoro di ricerca progettuale utilizza le espressioni tradizione, traduzione, tradimento. Le Pennate sono piccoli edifici rurali che caratterizzano il paesaggio e l'immaginario della Campania: per Servino rappresentano i materiali più significativi di una tradizione locale che si manifesta come permanenza di alcuni segni nel territorio, come memoria di una consuetudine costruttiva consolidata e come elementi capaci di alimentare l'immaginario comune di quei luoghi. Questi manufatti sono studiati, ridisegnati, reinterpretati, deformati, ricontestualizzati: "tradotti" dunque in nuove forme e infine "traditi" attraverso il progetto che ne ricostruisce il senso e la funzione. Ancora una volta, la composizione è un atto di continua riscrittura dei testi del passato, dove i testi, in questo caso, sono i brani di città esistenti, i tipi edilizi che abbiamo ereditato, le tradizioni costruttive che sono arrivate fino a noi.

Le pratiche compositive non possono prescindere dal confronto con la tradizione e con quanto si è depositato e stratificato nel tempo. All'interno di questo confronto - che non può limitarsi a banale ripetizione o "citazione" come nelle accezioni riduttive di molta cultura post-moderna - l'invenzione che deriva dalla traduzione al presente è lo scarto possibile e talvolta inatteso. Perché questo sia possibile, è necessaria un'attitudine all'ascolto e all'attenzione alla tradizione nel suo significato più ampio, che porti non tanto ad acritiche aderenze a modelli del passato, quanto a reinterpretazioni non banali e a prese di distanza consapevoli e ragionate.

Autorialità e saperi diversi: la composizione come capacità di coordinamento

La nozione di autorialità di un'opera riconducibile a un singolo artefice, è stata messa in discussione in tempi recenti in molti e diversi campi, pur permanendo la necessità di ricondurre i lavori a un nome, più spesso per motivi di forma che sostanziali.

Enzo Procopio, oltre alla coreografia, realizza video di danza. Si tratta di un prodotto artistico sofisticato e complesso che prevede il coinvolgimento di molteplici figure: danzatori, scenografi, registi, musicisti. È l'esito di una stratificazione di azioni che parte dall'idea del coreografo, si sviluppa con l'esecuzione dei danzatori e la loro capacità di discostarsene con la loro interpretazione all'interno di un set scenografico, e arriva al prodotto finito attraverso la ripresa, la scelta delle sequenze, il montaggio video, la post produzione, la (successiva) costruzione della traccia musicale a sostegno della scena. La scena è concepita dallo scenografo in stretta relazione con i corpi dei danzatori, i quali non solo interpretano le indicazioni del coreografo ma improvvisano e ripetono le sequenze fino ai limiti della sostenibilità fisica. Il musicista compone sul video montato e la musica segue e la danza. Chi è dunque l'autore della composizione?

Al di là dell'attribuzione nominale ad un singolo autore, che si assume la responsabilità delle scelte e del controllo finale l'esperienza del coreografo mostra come



non solo la realizzazione del prodotto finale, ma anche la stessa fase ideativa - e compositiva - dipendono da una molteplicità di soggetti. In questi termini, allora, la pratica compositiva assomiglia molto di più alla regia, intesa come capacità di far interagire soggetti e saperi diversi per giungere all'obiettivo prefissato. Ciò rende evidente, in ultima analisi, che le competenze necessarie di chi si assume l'onere della composizione hanno a che fare non solo con la responsabilità della scelta, ma anche con le capacità di coordinamento: aspetti che riguardano da vicino i modi della composizione urbanistica e il ruolo del progettista urbano.

4. Etica della composizione e rispondenza a un sistema di valori

La nostra ricognizione intorno alle pratiche compositive condotta sconfinando in campi di pratiche eterogenee ci sembra abbia messo in luce alcuni aspetti rilevanti. I temi sollevati – la padronanza dei materiali e degli effetti del loro accostamento e interazione; la necessità di affinare nell'esercizio e nella ripetizione tecniche e strumenti; la capacità di saper includere l'imprevisto nel processo progettuale e compositivo prestando attenzione ai dati di contesto; le competenze di coordinamento di saperi differenti – non sono certo nuovi nelle riflessioni sui modi di costruire progetti per la città. Tuttavia il confronto e i dialoghi avviati permettono di rileggerne i contenuti, evidenziando una serie di ricorrenze del processo progettuale che riteniamo possano contribuire a riconoscere l'utilità di abbandonare la "diffidenza" nei confronti della forma e della composizione di cui parlavamo in apertura per tornare a riflettere sulle specificità della composizione urbanistica.

Vogliamo terminare questa rassegna di temi con un ultimo passaggio, messo ben in evidenza da Pietro Leeman. Lo chef ha ricordato come il prodotto della composizione, nel suo caso un piatto, debba corrispondere a un sistema di valori. Ogni composizione, ogni risultato di un processo creativo e progettuale dovrebbe poter riflettere l'universo non solo di riferimenti, ma anche di convinzioni di chi lo mette in campo. Questo implica non solo coerenza tra pensiero e prodotto, ma anche e soprattutto capacità trasferire e tradurre un'idea in progetto. Quest'ultimo tema riguarda quindi una dimensione della composizione che potremmo definire etica: assumere anche questa dimensione tra gli obiettivi del processo creativo e compositivo significa sottoporre gli esiti a un'operazione di verifica della loro tenuta rispetto alle intenzioni iniziali e della loro capacità di rispecchiare il pensiero e, appunto, laddove esiste, il sistema di valori sotteso. Ci pare si tratti, ancora una volta, di un ottimo spunto da trasferire nel campo della riflessione intorno alla composizione urbanistica.



Riferimenti bibliografici

- G. Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, Etas libri, Milano, 1992
- C. Bianchetti, *Il novecento è davvero finito. Considerazioni sull'urbanistica*, Donzelli, Roma, 2011
- P. Gabellini, *Fare urbanistica. Esperienze, comunicazione, memoria*. Carocci, Roma, 2010
- F. Infussi, "Fenomenologia del progetto mite: per una pratica progettuale inclusiva delle diversità", in A. Lanzani, S. Moroni (a cura di), *Città e Azione pubblica. Riformismo al plurale. Atti della X Conferenza della Società Italiana degli Urbanisti*, Carocci, Roma, 2007
- N. Privileggio (a cura di), *La città come testo critico*, Franco Angeli, Milano, 2008
- D. Schön, *Il professionista riflessivo*, Dedalo, Bari, 1993
- B. Secchi, "La forma della città", in *Planum*, (Topic: Diary of a Planner), 2003
- R. Sennet, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2008
- I. Strawinskij, *Poetica della Musica*, Curci, Milano, 1943
- L. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo, 1993.
- P. Viganò, *Territorio dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*, Officina, Roma, 2010.
- P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano, 2000

