



Il dio dell'aria Shu separa il corpo del dio del cielo Nut da quello della terra Geb. Dettaglio del sarcofago di Nespawershepi, capo degli scribi del tempio di Amon, 1000 a.C. circa.

# CONTIGUITÀ DELLO SPAZIO URBANO

LAMBERTO AMISTADI

## *Come l'acqua nel vaso*

Se la continuità dello spazio urbano<sup>1</sup> è il carattere prevalente della città storica europea, il concetto di *contiguità* abbraccia la possibilità di un ordine architettonico e di un'economia della forma che possano essere estesi alla trasformazione della città presente-futura.

Per contiguità si intende che due cose stiano in contatto tra di loro senza niente framezzo. Questo stare in contatto (*haptomenon*) di due cose che pure conservano ognuna la propria identità autonoma è il modo in cui Aristotele definisce il concetto di spazio, portando l'esempio dell'acqua nel vaso o del vino nel bicchiere:

E quando dunque ciò che avvolge non è scisso dal corpo, ma è continuo con esso, non si dice che la cosa è in ciò che la contiene come nel luogo, ma che essa è in esso come una parte nel tutto. Ma quando la cosa è *distinta e in contatto*, essa è primariamente nel limite estremo di ciò che è contenente, e questo non è né parte del contenuto che esiste in esso, né maggiore della sua estensione, ma uguale, poiché i limiti estremi dei corpi in contatto sono in esso. [...] Inoltre, nel caso che non sia da esso distinto, allora si dice che esso è come parte nel tutto, come la pupilla nell'occhio o la mano nel corpo; mentre quando ne sia distinto, lo è ad esempio *come l'acqua nell'orcio o il vino nel bicchiere*.

---

1 Cfr. L. Amistadi, "La continuità dello spazio urbano", in *La costruzione della città, concetti e figure*, Il Poligrafo, Padova 2012.

Sulla base di quanto esposto, è chiaro cos'è lo spazio.<sup>2</sup>

Lo spazio corrisponde, cioè, al corpo contenente, come l'orcio o il bicchiere, il quale conserva la propria identità, ma è contiguo (*haptomenon*, in contatto) a ciò che contiene, acqua o vino che sia.

“In conclusione – dice Aristotele – lo spazio (*topos*) è il primo limite immobile di ciò che è contenente”<sup>3</sup>, immediatamente contiguo al corpo contenuto e non costituente con esso un continuo. Tale limite immobile di ciò che è contenuto è nominato da Aristotele con la parola *topos*, che nelle diverse traduzioni o in diversi momenti della stessa edizione della *Fisica* diventa, di volta in volta, spazio o luogo. Da ciò deriva che qualsiasi cosa (*pragma*) per essere non è sufficiente che sia in se stessa, ma deve essere necessariamente in un luogo, deve, cioè, “prendere posto”, “avere luogo”. Non esiste alcunché al di fuori dello spazio, come non esiste uno spazio vuoto, che non contenga, cioè, alcuna cosa.

Questa distinzione tra uno spazio astratto, illimitato ed indifferenziato ed uno spazio antropico, la cui forma coincide con la forma del corpo che contiene, era già stata sottolineata da Luciano Semerani in un testo su quella che Samonà chiamava “città in estensione” o città degli “ampi spazi”:

Nello spazio antropologico si ha l'*assegnazione intenzionale di un carattere ai luoghi*. Nell'interpretazione *naturalistica, fisica, matematica* si afferma una visione del mondo *logica*, che si ritiene *oggettiva*. Ad una tale interpretazione logica, oggettiva, cartesiana hanno mirato nella prima metà dello scorso secolo gli architetti più influenti sul pensiero contemporaneo. Le Corbusier alla tridimensionalità dello spazio urbano della città ottocentesca sostituisce il vuoto che circola tra gli edifici. È uno spazio cartesiano, e quindi seicentesco, e *cartesiani* per una definizione stessa di L.C., sono i grattacieli. Ma questo spazio omogeneo, isotropo, indefinito, questo spazio fisico e matematico è in realtà quello dell'*uomo senza qualità*.

2 Aristotele, *Fisica*, IV, 211 a-b; tr. it. di L. Ruggiu, Mimesis, Milano 2007, p. 141.

3 Aristotele, *Fisica*, IV, 212 a 20; ivi p. 142.

[...] Diverso è il risultato ottenuto da Frank Lloyd Wright con Broadacre City. Sulla tessitura degli acri, che costituiscono il testo base di una città democratica autocostruita, lo spazio assume un carattere interstiziale e fluido, scorrendo, come la luce e il colore in una tela di Klimt, tra tessera e tessera, in una continua oscillazione delle linee-forza parallele o, in altri termini, in una costante vibrazione elastica dei rapporti tra pieni e vuoti orientati in una direzione prevalente.<sup>4</sup>

Anche il mito esiodiaco della nascita degli dei racconta di uno spazio che prende forma dai corpi di Urano – il cielo, e Gea – la terra. I corpi di Urano e Gea, impegnati in un lungo amplesso, vengono staccati dal gesto del figlio Crono, stanco di assistere alla violenza a cui era sottoposta ininterrottamente la madre, il quale recide i genitali del padre con un falchetto. Lo spazio si genera nella distanza che sopravviene tra i corpi in seguito all’urlo di dolore di Urano. Ma il mito egizio, che precede quello raccontato da Esiodo nella *Teogonia*<sup>5</sup>, è ancora più interessante, non solo perché la genesi dello spazio non è la conseguenza di un atto violento (della violenza stessa a partire dalla quale si sviluppa la civiltà occidentale), ma perché lo spazio lasciato libero dai corpi è occupato immediatamente da un altro corpo: nel mito egizio, infatti, il corpo di Nut – il cielo, è sollevato delicatamente dal dio Shu – l’aria, che prende posto tra i corpi dello stesso Nut e Geb – la terra.

In *Corpo e spazio* Heidegger riprende l’idea greca di uno spazio che “fa-spazio”, uno spazio contenente e accogliente, che si apre “quel tanto che basta a”:

Ma cos’è, dunque, lo spazio in-ciò-che-gli-è-proprio? Cosa dà allo spazio la possibilità d’essere un qualcosa che avvolge e trattiene?

[...] Cos’è dunque lo spazio in quanto spazio? Risposta: lo spazio fa spazio. “Fare spazio” significa sfoltire, render libero, liberare un che di libero, un che di aperto. Solo quando lo spazio fa spazio e rende libero

---

4 L. Semerani, *Il parco metropolitano del nord-est*, in C. Quintelli (a cura di), *S.S.9 Via Emilia, Progetti architettonici e nuovi luoghi lungo la Via Emilia tra città e città*, Abitare Segesta, Milano 2000, p. 86.

5 Cfr. Esiodo, *Teogonia*, Rizzoli, Milano 2023.

un che di libero, lo spazio accorda, grazie a questo libero, la possibilità di contrade, di vicinanze e lontananze, di direzioni e limiti, le possibilità di distanze e di grandezze.<sup>6</sup>

Lo spazio deve sempre, cioè, lasciare spazio a qualcosa. “E ciò per cui si chiede spazio (o che lo chiede direttamente) deve essere nominabile: una chiamata intenzionale (una ‘volontà di chiamata’) deve richiedere allo spazio di lasciare libero un po’ di spazio.”<sup>7</sup>

Questo aprirsi dello spazio, sfolire e “rendere libero un che di libero”, questo “far-posto” a qualcosa intenzionalmente, a ciò che è nominabile secondo una disciplina (“Cos’è lo spazio? Lo spazio fa spazio. A cosa fa spazio lo spazio dell’Architettura? All’Architettura.”<sup>8</sup>) porta il discorso da un piano volumetrico-quantitativo ad uno semantico-qualitativo. Nel *Significato nelle arti visive* Erwin Panofsky sposta il problema dello spazio dall’antitesi tra unità volumetriche (corpi) ed estensione illimitata (spazio) a quella tra differenziazione e continuità: “A un attento esame risulterà che è limitato il numero dei problemi primari [...] e possono farsi derivare alla fine da un’antitesi di fondo: l’antitesi di differenziazione e continuità.”<sup>9</sup> L’antitesi fondamentale non è più quella tra volumi e spazio illimitato su cui i volumi stessi vengono disposti, ma quella tra la *contiguità* di figure singolari (o “cose” come le chiama Samonà<sup>10</sup> non potendo più contare sulla nomenclatura stabile della relazione tipo-morfologica) definite e riconoscibili ed una continuità indifferenziata in cui le cose si trovano mescolate tra di loro senza alcuna gerarchia, prive di qualità. E così, la questione diventa quella della singolarità e della forma specifica: non il volume come proprietà di

6 M. Heidegger, *Corpo e spazio, Osservazioni su arte-scultura-spazio* (1964), il Melangolo, Genova 2000, pp. 31-33.

7 L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione, seguito da Le metafore dell’architettura*, Clean, Napoli 2008, p. 35.

8 Ivi, p. 37.

9 E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino 2010, p. 24.

10 “E una trasformazione della campagna in cui tutte le cose del suo territorio, assumono un particolare valore insediativo di posizione analogo alla tipologia della città.”, G. Samonà, *Come ricominciare. Il territorio della città in estensione secondo una nuova forma di pianificazione urbanistica*, “Parametro”, 90, 1980; ripubblicato in L. Amistadi, *La costruzione della città*, op. cit., p. 68; cfr. *Ibidem*, nota 29, p. 46.

quella “forma generica”<sup>11</sup> che Eisenman pone a fondamento dell’espressione architettonica, ma la singolarità come la differenza che si stabilisce tra gli elementi in gioco, che devono essere riconoscibili ed identificabili, definiti e compiuti.<sup>12</sup>

*L’ordinamento spaziale: regioni contigue (e uso del suolo)*

Il giurista tedesco Carl Schmitt indica con il termine *nomos* “la parola greca che designa la prima misurazione, da cui derivano tutti gli altri criteri di misura; la prima occupazione di terra, con relativa divisione e ripartizione dello spazio; la suddivisione e distribuzione originaria, è *nomos*.”<sup>13</sup> Egli fa derivare il termine *nomos* dall’indoeuropeo *nemein* che significa tanto “dividere” che “pascolare” (*weiden*). “Misura, ordinamento e forma costituiscono qui una concreta unità spaziale. Nell’occupazione di terra, nella fondazione di una città o di una colonia si rende visibile il *nomos* con cui una tribù o un seguito o un popolo si fa stanziale, vale a dire si colloca storicamente e innalza una parte della terra a campo di forza di un ordinamento.”<sup>14</sup>

Per fare ciò Schmitt indica tre operazioni: *nehmen*, appunto, *teilen* e *weiden*. Il *nehmen* (prendere) riguarda dunque l’impossessarsi della terra attraverso l’atto del cingere e del circoscrivere.<sup>15</sup> È il racconto delle *Vite parallele* in cui Alessandro Magno delimita con la farina bianca sulla terra rossa del deserto la porzione di suolo su cui sorgerà Alessandria d’Egitto, ma anche il fare-spazio di cui abbiamo parlato: sempre Schmitt ricorda l’appropriarsi della terra come il fare-spazio nel bosco, un diradare gli alberi e fare entrare la luce

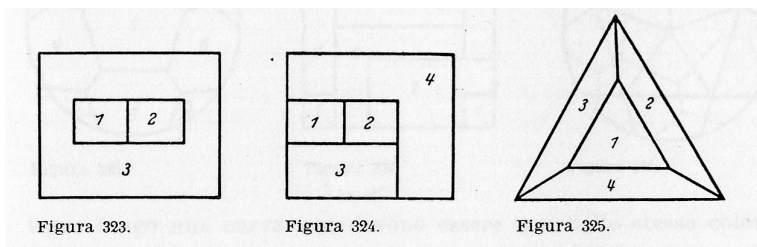
11 Cfr. P. Eisenman, *La base formale dell’architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009.

12 Cfr. L. Amistadi, *Il principio di differenziazione nella costruzione della città europea*, in G. Malacarne, A. Fabris (a cura di), *La ricostruzione della città europea*, Aión, Firenze 2022.

13 C. Schmitt, *Il nomos della terra, nel diritto internazionale dello “jus publicum europaeum”*, Adelphi, Milano 1991, p. 54.

14 Ivi, p. 59.

15 C. Schmitt, *Stato, grande spazio, nomos*, Adelphi, Milano 2015, p. 293.



Il problema delle regioni contigue. Da David Hilbert, Stefan Cohn-Vossen, *Geometria intuitiva*, 1932.

(radura, in tedesco è *Lichtung* da luce=*Licht*)<sup>16</sup>. La seconda operazione è quella del *teilen* (suddividere), nella quale la terra viene suddivisa in parti (“Tanto ciò che è troppo grande quanto ciò che è troppo piccolo non può essere partito. Perciò non può far parte della composizione classica.”)<sup>17</sup>; la terza è *weiden*, che significa l’utilizzare quanto ottenuto in precedenza (letteralmente, pascolare).

Nell’ambito di un’economia della forma gli atti del circoscrivere e del suddividere in parti diventano i fondamenti di qualsiasi significazione, l’atto intenzionale per eccellenza in cui ad ogni parte è assegnato un compito nell’ambito del nuovo ordinamento spaziale. Se per Schmitt il circoscrivere, l’impossessarsi di, il suddividere rappresentano delle categorie giuridiche, per Ernst Gombrich diventano, più in generale, il fondamento di qualsiasi “disposizione gerarchica”: “Ma qualsiasi disposizione gerarchica presuppone due fasi distinte, quella di *inquadrare* e quella di *riempire*, la prima delimita il campo o i campi, la seconda organizza lo spazio che ne risulta.”<sup>18</sup> Per questa via la questione di un ordinamento spaziale viene ricondotta (e ridotta) ad un tema compositivo e la questione del suolo alla ricerca di un’immagine “intenzionata” (o icona – di nuovo Samonà)<sup>19</sup> in cui le porzioni di suolo si susseguono una di

16 Sul concetto di “radura nel bosco” vedi I. Clemente, *Lucus, Intorno al significato nell’architettura di Gianugo Polesello*, Aión, Firenze 2016.

17 L. Semerani, *L’altro moderno*, Allemandi, Torino 2000, p. 24.

18 E. Gombrich, *Il senso dell’ordine, Studio sulla psicologia dell’arte decorativa*, Einaudi, Torino 1984, p. 130.

19 “[...] la nostra analisi descrittiva intenziona l’oggetto ad un tipo di descrizione particolare, che gradatamente codifica la prima immagine di esso, e ne forma una seconda in cui sono sostituiti, ai segni di mera somiglianza

fianco all'altra, con la loro forma ed il loro significato specifico, senza soluzione di contiguità, secondo quella che in geometria è detta "topologia delle regioni contigue": la topologia, che David Hilbert definisce come una "geometria dell'ovvio"<sup>20</sup>, e che si occupa semplicemente delle proprietà geometriche relative ai limiti di una figura, a proprietà relative come dentro/fuori, sopra/sotto, di qua/di là. *Regioni contigue* sono quelle porzioni di suolo tali per cui "ognuna di esse confini con ogni altra lungo una curva"<sup>21</sup>: è un tipo di ordine che, di nuovo, non ammette spazi indecisi, vuoti e insignificanti.

### *Conclusione: come i pesci nell'acqua*

"Ribadiamo ancora una volta che non esiste un vuoto che sia separato, come dicono taluni"<sup>22</sup>. Aristotele riprende da Platone il concetto di *antiperistasis*, sostituzione (*replacement*), secondo il quale non può esserci alcuno spazio vuoto in quanto lo spazio è sempre occupato da un corpo e quando questo corpo si muove e cambia di posto, esso è immediatamente sostituito da un altro: come i pesci nell'acqua.

Ovviamente, dire che "non esiste alcun vuoto" significa sancire l'inutilità o il pericolo del concetto di vuoto per la composizione architettonica e urbana: nel disegno della città allo spazio ed al suolo deve essere sempre assegnata una ragione semantica. Tale ragione abbraccia un significato più ampio di quello del volume edilizio di modo che anche le tematiche relative alla densificazione urbana de-

---

dei vari elementi dell'oggetto, segni corrispondenti all'intenzione che si vuole dare alla nuova immagine, rilevandone caratteristiche di sostanza che ne influenzano la forma e preparano una terza immagine in cui la forma tende a integrarsi nella sostanza stessa per raggiungere l'unità dell'immagine intenzionata e significante, che definiamo icona come punto di arrivo del processo iconico iniziatosi con la prima immagine ingenua", G. Samonà, cit. in C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo, per il Piano Programma del Centro Storico, 1979-1982*, Officina, Roma 1994, p. 81.

20 Cfr. D. Hilbert, S. Cohn-Vossen, *Geometria intuitiva, Complementi di topologia di Pavel Sergeevič Alexandrov*, Paolo Boringhieri, Torino 1960.

21 Ivi, pp. 433, 434.

22 Aristotele, *Fisica*, IV, 214 b; tr. it. di L. Ruggiu, op. cit., p. 155.

vono essere considerate in relazione a quella che ho già chiamato “densificazione semantica”<sup>23</sup>: la densità riguarda la *contiguità* secondo la quale si dispongono le figure sul suolo, una di fianco all’altra, ampliando ed integrando per la città in estensione le categorie (su tutte la relazione tipo-morfologica) che valevano per la città compatta. All’interno della città compatta la continuità dello spazio urbano assicura l’assenza di spazi vuoti e indifferenziati in quanto vuoti e pieni, edificato e spazi pubblici si corrispondono come forma e contro-forma. Nella città in estensione o “degli ampi spazi” le figure si susseguono secondo un rapporto di *contiguità*. Non solo il suolo deve essere assunto come elemento compositivo fondamentale nella “*single duality*”<sup>24</sup> del rapporto tra figura e sfondo, ma la sua “oggettivizzazione” lo caratterizza ben al di là dell’astrazione del vassoio vuoto a cui hanno tentato di relegarlo Le Corbusier e il Movimento Moderno; *Nel divenire delle arti* Gillo Dorfles restituisce un ruolo da protagonista allo sfondo (suolo): “[...] ogni sua parte [della tela dipinta] acquista la sua proprietà di segno; per cui non potremo più concepire un oggetto – sia pur astratto, immaginario – immerso in una superficie amorfa, neutra che gli serva soltanto da supporto; ma dovremo conferire anche a quella superficie il valore di protagonista.”<sup>25</sup> In *Painting as Model* Yve-Alain Bois<sup>26</sup> ci prospetta la possibilità di superare il rapporto binario tra figura e sfondo e ci parla degli ultimi dipinti di Mondrian come di un “*pas de trois*”, una struttura intrecciata composta da diversi livelli. In *Truthfulness in Art* Josef Albers dichiara di aver superato la consuetudine di intendere un dipinto su tela nel rapporto duale tra figura e sfondo; a proposito delle decorazioni sulle mura di Mitla incontrate durante i suoi viaggi alla scoperta dell’arte precolombiana in Messico, scrive: “Con la loro forma avremo difficoltà a capire cosa è figura e

23 Cfr. L. Amistadi, *Drawing the city, Form and Meaning*, in *Mapping Urban Spaces, Designing the European City*, L. Amistadi, V. Balducci, T. Bradecki, E. Prandi, U. Schröder (a cura di), Routledge, New York 2022.

24 C. Rowe, *As I was Saying: recollections and miscellaneous essays*, Vol. 3: *Urbanistics*, The MIT Press, Cambridge-London 1996, p. 5 e ss.; cfr. L. Amistadi, *Il disegno della città*, in L. Amistadi, E. Prandi, *Architettura e Città, Saggi*, FAEdizioni, Parma 2016.

25 G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1962, p. 110.

26 Y.A. Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge-London 1993, p. 164.

cosa è sfondo. Li vediamo qui riprodotti in bianco e nero e quando seguiamo la forma bianca, vediamo una composizione completa, ma presto ciò che rimane in nero ci dice altrettanto intensamente ‘noi non siamo sfondo, abbiamo lo stesso diritto ad essere una composizione’, hanno la stessa attività.”<sup>27</sup> Come in alcuni dipinti delle avanguardie europee (*Composizione 6* di Huszar o le *Composizioni architettoniche* di Strzemiński)<sup>28</sup> figura e sfondo si scambiano continuamente di posto, “come pesci nell’acqua”.

Potremmo accontentarci di considerare le possibilità sopraesposte come un insieme di diversi tipi di ordine relativi al rapporto tra edificato e suolo, dalla preminenza iconico-figurativa accordata per lungo tempo all’oggetto per poi recuperare “gradatamente” una certa dignità per il suolo, fino a stabilire prima un intreccio e quindi l’intercambiabilità del rapporto tra figura/sfondo, liberandoci della dittatura del volume. Ma come ci dice Jan Turnovský in un capitolo sull’ordine di un bel libretto dal titolo *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, “[...] l’alternativa tra un solo ordine e l’esistenza di molti ordini – non è meno problematica.”<sup>29</sup> Io propendo perché si ricominci a pensare che, scendendo nel profondo del processo compositivo, le possibilità si riducano e, al limite, si possa ricominciare ad accordarci – terminati il *Demolition Job* e il relativismo del ’900 – sull’esistenza di qualche verità a cominciare da quelle più semplici: al limite, nella relazione dialettica tra edificato e suolo, nella disposizione reciproca tra le figure nel territorio, basterebbe rispettare gli assunti elementari della “geometria dell’ovvio” – la topologia: dentro/fuori, sopra/sotto, di qua/di là.

In questo modo, ricongiungendo ad ogni scala le nozioni di *topos* e *typos*, si potrebbe tornare a parlare, con maggiore convinzione, di qualità urbanistica e di bellezza delle città.

27 Lezione tenuta da Albers alla Harvard University nel 1937, cit. in L. Hinkson (a cura di), *Josef Albers in Mexico*, Guggenheim Museum Publications, New York 2020, p. 39.

28 Vedi L. Amistadi, *La città ordinata, Progetti didattici e professionali*, LetteraVentidue, Siracusa 2024, p. 82.

29 TdA, si riporta l’originale: “[...] die Alternative zwischen einer Ordnung und der gleichzeitigen Existenz von mehreren Ordnungen – ist nicht minder problematisch.”, J. Turnovský, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Birkhäuser, Basel 2021, p. 49.