

# Le stanze di sabbia. Appunti di viaggio (quel che resta), Stati Uniti 1994

Laura Pavia

DiCEM di Matera - Università della Basilicata

## Abstract

*The study tour, which took place between the states of California, Nevada and New York, is a real journey and dates back to 1994. Due to a suffered theft, part of research material collected is lost. After three years, writing has filled that void, in a surfacing of memories not more traceable to a linear narrative, which arranged themselves in different places in the mind.*

*“The rooms of sand” tell of these places, ethereal and ephemeral spaces in which “like sand between fingers, so merges space” (Perec, 1989), placed in the elusive and intangible dimension of thought and imagination.*

*The journey, through the evocative and representative power of word, feeds imagination, the ability to “evoke images in absence”, which falls midway between the idea of architecture and its “respondent form” (Monestiroli, 2010).*

Keywords: *Memory – Word – Imagination.*

## Le stanze di sabbia

Il viaggio di studio svoltosi tra gli stati di California, Nevada e New York, è un viaggio reale e risale al 1994.

Oggetto di un programma di scambio internazionale tra la Facoltà di Architettura di Pescara e il College of Environmental Design della Facoltà di Architettura di Berkeley, ha rappresentato un'importante occasione di conoscenza e studio di architettura, città, paesaggio e società americani.

Significative l'esperienza formativa e quella relativa ai luoghi attraversati: le città di Berkeley e San Francisco, il paesaggio tra California e Nevada, le metropoli di Los Angeles e New York.

E' proprio a Los Angeles che, a causa di un furto subito nei pressi dell'Edgemar Development Complex di Frank Gehry, parte del materiale di ricerca raccolto è andato perso. Unici documenti rimasti, alcune foto e disegni sullo studio della residenza americana. L'esperienza del furto è stata surreale e il senso di privazione derivato enorme, come se avessimo perso tutto. Non era così, ma è apparso evidente solo quando, a distanza di tre anni, è sopraggiunta la scrittura a colmare quel vuoto: in un affiorare di colori, suoni, silenzi, luoghi, architetture, persone, sensazioni, emozioni, la parola ha dato nuovamente corpo alle esperienze di quel viaggio, sedimentatesi nel tempo. I ricordi, tuttavia, non più riconducibili a un racconto lineare, si disponevano nella mente in luoghi diversi, associandosi ad altri ricordi, immagini, emozioni, travalicando i limiti del reale per sconfinare nel regno dell'irreale e dell'immaginario.

“Le stanze di sabbia” narrano di questi luoghi mentali, spazi eterei ed effimeri in cui “come la sabbia scorre tra le dita, così fonde lo spazio”, collocati nella dimensione sfuggente e impalpabile del pensiero e dell'immaginazione. Secondo Georges Perec, i luoghi che vorremmo che esistessero per sempre, “stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati”, in realtà non esistono, perché sono fragili e consumati, portati via dal tempo e dall'oblio che s'infiltra nella memoria. Attraverso la scrittura e l'immaginazione, forse è possibile trattenere e sottrarre qualcosa al vuoto che inesorabile avanza col tempo, per “lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno” [1989, 110-111].

Italo Calvino, nella lezione americana sulla “visibilità”, definisce l'immaginazione come l’“alta fantasia” citata da Dante nella Divina Commedia (Purgatorio, XVII, 25), la parte più elevata dell'immagina-

zione, quella “parte visuale della sua fantasia, precedente o contemporanea all’immaginazione verbale”. Calvino distingue due tipi di processi immaginativi, quello che dall’immagine visiva giunge all’espressione verbale, tipico della narrazione, e quello che dalla parola giunge all’immagine visiva, tipico della lettura e del cinema. Nel cinema, in particolare, l’immagine proiettata è prima generata da un testo scritto, poi vista mentalmente dal regista e ricostruita sul set e solo in seguito fissata nei fotogrammi del film. Secondo questa idea di “cinema mentale”, che si manifesta in una dimensione che “non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore”, le immagini prendono forma da pensieri, concetti, testi, ma anche da quel nostro repertorio del potenziale e dell’ipotetico, in un processo d’associazioni d’immagini che mette in relazione e seleziona tra “le infinite forme del possibile e dell’impossibile” quelle che rispondono al fine prefissato [1993, 91-102].

Grazie alla facoltà dell’immaginazione, sullo sfondo del vissuto e del potenziale, nastri di pellicole scorrono e proiettano stanze. Il nastro della dimensione fisica proietta città e architetture nelle stanze dello Spazio, del Segno e della Trasformazione. Il nastro della dimensione temporale proietta paesaggi ed emozioni nelle stanze del Tempo, della Memoria e del Mutamento. Il nastro della dimensione eventuale proietta la stanza dell’Evento, rappresentato dal viaggio. Spazio e Tempo, però, non sono più dimensioni uniche e indivisibili della realtà e del pensiero ma dimensioni discontinue, generate ogni volta dalla serie di eventi che si danno nella realtà. L’elemento capace di metterli in relazione, pur negandoli, è proprio l’Evento, che non ha forma, perché è totalmente imprevedibile, e non ha tempo, perché esiste nell’unico istante in cui accade.

Il viaggio, così, grazie al potere evocativo e rappresentativo della parola, alimenta il processo immaginativo, quella capacità di “evocare immagini in assenza” e di “pensare per immagini” [Calvino, 1993, 103], che si collochi a metà strada tra l’idea d’architettura e la sua “forma rispondente”.

Antonio Monestiroli afferma che ogni momento storico genera i suoi ideali e l’architettura le forme per realizzarli. Perché questo possa accadere, l’architettura ha bisogno di una necessità, che le deriva da un programma cui fare riferimento e che si trova sempre al di fuori di sé, nella società che la produce.

Tale necessità rappresenta un valore culturale, che genera “la motivazione dell’idea che sta alla base del progetto di un edificio” e consente di ideare una prima forma, che non deriva da altre forme, ma dalla riflessione su quello che è o potrebbe essere quell’edificio. In questa fase conoscitiva, in cui il pensiero analogico crea associazioni tra idee e forme, la capacità d’immaginare una “forma rispondente” di fronte al formarsi di un’idea attinge a quelle stanze mentali in cui sono conservate le emozioni provocate da altre architetture viste e consente di verificare la fondatezza delle nostre idee e di evitare la copia di forme già esistenti, perché “nella storia non si trasportano le forme (...) ma si trasportano le idee e le emozioni che sappiamo trarre da quelle forme” [2010, 13-20].

### Evento

Tutto comincia con un volo di quattordici ore. Inseguendo il sole senza raggiungerlo, tentando di dormire senza riuscirci, guardando dal finestrino senza vedere nulla, solo nuvole e cielo terso, immersa in una luce abbagliante. E’ il principio della deterritorializzazione che vivrò in California e che inizia con la sconnessione giorno-notte: “quando la loro ripartizione non è più una questione di tempo ma di spazio, di altitudine e di velocità e si opera di netto (...), allora è già la fine del nostro spazio-tempo, è già la stessa fantasmagoria che si ritroverà all’Ovest” (Baudrillard, 2009, 137-138).

Sul video la rotta del volo: partenza da Roma, scalo a Londra, passaggio sulla Groenlandia, virata sul Canada e giù verso la California, aeroporto di Oakland.

Mi chiedo perché per andare a San Francisco, che è più a sud di Roma, dobbiamo passare per il Polo Nord. Salvo benedire quella rotta quando, pur continuando a percepire un biancore diffuso, questa volta attraversato da un segno scuro ed esteso, mi accorgo che non sono nuvole, ma nevi di un ghiacciaio, attraversato da un crepaccio dai bordi affilati, affacciati su oscure profondità come un taglio in una tela di Lucio Fontana<sup>1</sup>. E’ il momento più emozionante del volo, del quale poco altro merita particolare menzione, oltre l’ora interminabile di turbolenze d’aria sopra i grandi laghi del Canada, non visibili a causa delle nuvole.

Arriviamo a Oakland e la sera fuga il mio dubbio che oltreoceano sia sempre giorno. Usciamo all’aria

aperta per chiamare un taxi e vedo in lontananza il mio primo grattacielo. Alto, imponente, bucato da finestre-caverne illuminate e vuote. Mi chiedo perché gli uffici siano ancora illuminati a quell'ora, ma mi dico che ci penserò dopo. Sono felice. Finalmente sono in America.

### Spazio

Los Angeles è "spazio" assoluto. Lo capiamo durante l'atterraggio: case, *freeways*, palme e parcheggi senza fine. Associo quest'immagine alle prospettive aeree del Piano per una città di tre milioni di abitanti di Le Corbusier, comunque nulla di mai visto con i miei occhi.

Los Angeles è "l'infinito orizzontale, in tutte le direzioni", è geometria piana di un reticolo di parallele e diagonali, bilanciata solo dalla verticalità delle palme. Qui la luce rivela ovunque l'assenza d'architettura in una città dominata da insegne, cartelli pubblicitari, segnali stradali, che non ha la forza seduttiva delle città europee, ma il fascino "della sparizione di ogni forma critica ed estetica della vita nell'irraggiarsi di una neutralità senza oggetto". Fine dell'estetica e avvento dell'estetica della sparizione, quella della velocità, "la forma iniziatica del vuoto". Il vero tessuto urbano di Los Angeles sono le *freeways*, fasci di strade immensi, paralleli e sovrapposti, livelli stratificati di flussi veicolari che vengono dal nulla e vanno verso il nulla, elevando a puro piacere la necessità di circolare. In questa orizzontalità estesa, non esistono ascensori, né metropolitana, non ci sono strade, piazze o monumenti, solo spazio isotropo e ipertrofico, che prolifera in ogni direzione e dichiara la "potenza dell'estensione pura", quella della forma desertica (Baudrillard, 2009, 17-18, 62, 135, 137).

L'architettura a Los Angeles esiste, però, e per trovarla bisogna sapere dove cercare. Noi cominciamo da Santa Monica, con le opere di Frank Gehry: Santa Monica Place, Binocular Buildings, Edgemar Development Complex, Gehry Residence. "In una via piuttosto dignitosa, fra costruzioni in stile Tudor, spagnolo, provenzale e ranch americano, la casa di Frank Gehry sembra a prima vista una casa ancora in costruzione, poi, a guardarla meglio, sembra un collage cubista piombato nella strada per caso, e stride" (Goldstein, 1979). Così ci appare questa residenza, che grazie al cancello aperto sul retro ci consente di scattare alcune foto del giardino interno.



Figura 1. Gehry Residence (1978), Santa Monica, Los Angeles

Raggiungiamo l'Health House, la casa International Style costruita da Richard Neutra, e notiamo la porta d'ingresso semiaperta. Approfittandone, conquistiamo la vista sul famoso vano scala racchiuso da pareti di vetro affacciate sul pendio della collina. Siamo dentro una delle residenze più significative del XX secolo, prima casa americana costruita con struttura portante in acciaio, ispirata a opere di Wright e Le Corbusier, e questo ci inorgoglisce moltissimo (Lamprecht, 2004, 23).



Figura 2. Health House (1929), Dundee Drive, Los Angeles

Altrettanto emozionante è la visita all'Eames House (1949), costruita dai coniugi Eames e parte dell'ambizioso e utopico Case Study House Program. Ideato dall'editore John Entenza per testare l'uso sociale della tecnologia [Koenig, 2006, 33], prevedeva la costruzione di n. 28 residenze, progettate e non tutte realizzate da alcuni tra i maggiori architetti del tempo, tra cui lo stesso Richard Neutra, Eero Saarinen e Pierre Koenig.

## Segno

Lasciamo la California e atterriamo nell'altra "estremità luminosa, superficiale, razziale, estetica e dominatrice, erede al tempo stesso di tutto, Atene, Alessandria, Persepoli: New York" (Baudrillard, 2009, 25). E siamo catapultati in una città senza dimensione.

A New York tutto è grande. Gli edifici, i parchi, la folla, le strade, il traffico, il cielo. Non a caso la *Bigness*, la teoria della Grande Dimensione di Rem Koolhaas del 1995, è la diretta evoluzione di formulazioni già enunciate nel testo teorico "*Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*" (1978).

Città verticale, densa ed elettrica, eccentrica e simbolica, ci risucchia nelle sue vie in un vortice di segni in gran parte estranei alla nostra cultura. Innanzitutto i grattacieli, simboli del potere economico dei magnati dell'industria e della finanza, ma anche dell'ardita sperimentazione tecnologica che ne ha consentito la realizzazione. Visitiamo edifici imponenti come il Flatiron Building, l'Empire State Building,



Figura 3. Il Chrysler Building sullo sfondo, NY

il Chrysler Building, il Rockefeller Center, il Seagram Building, la Lever House. Guardiamo la città dall'alto dell'Empire e ci appare come una formazione geologica erosa dal vuoto delle strade e scolpita dalla luce che ne evidenzia vuoti e pieni, altezze e bassezze. In Times Square, invece, gli edifici diventano supporto per altri segni, cartelli pubblicitari, insegne digitali e tabelloni elettronici, disegnando il perimetro di un'agorà semi-virtuale.



Figura 4. Torre pubblicitaria a Times Square, NY

Visitiamo il Solomon Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright, un nastro bianco avvolto su sé stesso che impreziosisce uno dei lati del Central Park, ma non riusciamo a visitare il MoMA, a causa della chiusura settimanale. Scegliamo di raggiungere a piedi la Lower Manhattan, consapevoli della distanza, per conoscere il cuore finanziario e commerciale della città. Sul percorso incontriamo gli United Nations Headquarters (1947), costruiti da W.K. Harrison e M. Abramowitz sulla base di uno schema volumetrico di Le Corbusier, prototipo della "lastra europea" che precede il prototipo della "lastra americana"

della *Lever House* (1952) di G. Bunschaft e del non-modello del *Seagram Building* (1958) di L. Mies van der Rohe. Poi, l'immagine della città verticale e splendente dei grattacieli e delle abitazioni di lusso, si trasforma in quella orizzontale e opaca dei quartieri popolari di Little Italy e China Town, grazie ai quali l'arrivo nella Lower Manhattan diventa un'esperienza indimenticabile. All'improvviso, la città all'imbrunire esplose davanti a noi e ci regala il suo ultimo spettacolo. Strade, flussi di veicoli e persone che si inabissano tra grattacieli illuminati, dove le finestre sembrano accessi a nuovi mondi. Ci immergiamo in quel flusso e arriviamo in Wall Street e subito dopo presso le torri del World Trade Center, ma non abbiamo più forza per vedere altro e adesso la vicina fermata della metropolitana ci è di grande conforto.

Al termine di questo viaggio comprendo da dove derivi la cultura contraddittoria dell'"eccesso" e della "privazione" tipica della società americana: è la cultura dello spazio e del deserto, della quale "ciò che colpisce, è il fascino dell'artificio, dell'energia, dello spazio, non solo dello spazio naturale", perché "lo spazio è spazioso anche nelle loro teste" (Baudrillard, 2009, 61).

### Trasformazione

Quando si lascia il deserto del Mojave l'occhio non è più capace di mettere a fuoco gli oggetti vicini, continua a guardare in lontananza e a creare mentalmente il vuoto, ovunque si trovi. In quello che non è più solo vuoto dello spazio, ma anche silenzio del tempo, riabituarsi a guardare da vicino richiede tempo, ma noi non ne abbiamo. Usciamo dal deserto che è buio, mentre gli occhi scorgono all'orizzonte un bagliore simile all'incendio della Roma Imperiale di Nerone o all'esplosione di una galassia. E', invece, l'esplosione luminosa di Las Vegas.

A Las Vegas bisogna arrivarci di notte per vivere pienamente l'illusione di una città artificiale, senza alcuna profondità spaziale e culturale. La *strip* commerciale più famosa del mondo garantisce l'accesso a un mondo fantasmagorico di luci intermittenti, colori sgargianti, insegne e cartelloni pubblicitari al neon, parcheggi, casinò, hotel sfavillanti e ancora deserto in cui sparire come un miraggio. Uno stupore infantile ci pervade, come se fossimo in un enorme parco divertimenti, ma l'indomani il risveglio è rive-

latore della trasformazione avvenuta all'alba, quando la città si mostra in tutta la sua assoluta mancanza di forma architettonica e significati. E più la percorriamo, più aumenta la perplessità davanti a facciate di edifici simili a ritagli di cartone, a insegne prive di vita, mentre nei casinò scopriamo che è possibile trascorrervi più giorni senza uscirne e capiamo che anche qui la sospensione spazio-temporale è netta, fuori e dentro gli edifici.



Figura 5. La strip commerciale di Las Vegas

Mi tornano in mente le riflessioni di Robert Venturi e Denise Scott Brown su questa città senza architettura, sulla sua struttura urbana generata-dominata dal capitalismo dilagante e su alcune di quelle forze che hanno successivamente determinato le trasformazioni delle città europee (l'uso di massa dell'automobile e di nuove tipologie architettoniche) e che hanno portato al diffondersi dei fenomeni dello *sprawl urbano* e del *junkspace*<sup>ii</sup>. Penso che Las Vegas sia una città che appartiene al deserto e che come questo non abbia forma, nè confini.

Ed è nel deserto che riprendiamo a viaggiare sulla via del ritorno, con gli Joshua Trees nei finestrini dell'auto, in un tramonto di fuoco, sul crescendo di Starway to Heaven dei Led Zeppelin in radio, in un'estasi collettiva indimenticabile. Questo è stato il no-

stro *vanishing point*<sup>3</sup>, il punto di non ritorno in cui sembra che il viaggio non abbia fine, il momento in cui il movimento che attraversa lo spazio si trasforma in assorbimento da parte dello spazio: *“Così è raggiunto il punto centrifugo, eccentrico, in cui circolare produce il vuoto che assorbe. Questo momento di vertigine è anche quello del crollo potenziale. Non tanto per la fatica dovuta alla distanza e al caldo, all'avanzare nel deserto visibile dello spazio, ma all'avanzare irreversibile nel deserto del tempo”* (Baudrillard, 2009, 22).

### Tempo

L'idea di un viaggio alla scoperta del paesaggio californiano ci entusiasma. Partenza da Oakland. Affittiamo due macchine e via.



Figura 6. I calanchi di Zabriskie Point, Deserto del Mojave

Prima tappa a Yosemite National Park. All'ingresso, due gabbionetti di controllo mi ricordano i propilei di Atene. Non riusciamo a vedere le sequoie, però, l'area è già chiusa al pubblico per l'arrivo dell'inverno. Proseguiamo e, verso sud, il paesaggio cambia rapidamente: la foresta scompare, sostituita da arbusti secchi, sabbia e nastri d'asfalto lunghissimi. Un cartello ci avverte di controllare l'acqua del radiatore e di viaggiare con due macchine e per miglia non incontriamo nessuno. Oltrepassiamo i binari solitari di un passaggio ferroviario e, mentre il caldo aumenta, giungiamo nella città mineraria di Johannesburg, dove sullo sfondo delle Red Mountains, poche baracche e un vecchio saloon ci ricordano un'atmosfera da film western. Risaliamo in macchina e procediamo verso la Death Valley, ma questa volta incrociamo decine di motociclisti sulle loro Harley Davidson e Chop-

per come nel film *Easy Rider* (Denis Hopper, 1969), mentre folle di camionisti popolano stazioni di servizio che sembrano uscite dai quadri di Edward Hopper.

Risaliamo verso nord, siamo nel Death Valley National Park e manca poco a Zabriskie Point. Riesco a immaginare questo posto solo attraverso il ricordo dell'omonimo film di Michelangelo Antonioni del 1970. La vista della "monumentalità geologica" del sito mi lascia senza parole. I calanchi di Zabriskie Point appaiono come dune desertiche solidificate, colate di magma sbiancato, scivolato sulla superficie preistorica di un mondo minerale antico che ignora la vita e il trascorrere del tempo.

Ripartiamo in direzione della Death Valley, ma per raggiungerla dobbiamo attraversare il deserto Mojave. Sole, caldo, sabbia, asfalto e silenzio. Nessun essere umano per miglia, finché, superata l'oasi artificiale di Furnace Creek, una macchia biancastra in lontananza preannuncia la valle.

Con il suo biancore evanescente, appare immensa e misteriosa, un luogo primordiale dominato dalla luce e dal vuoto che attraversiamo pieni di stupore. Il suo mistero diventa profondità dello spazio e del tempo mentre saliamo verso il Dante's View, un picco isolato, proteso sul vuoto. Contempliamo di fronte a noi le Panamint Mountains e in basso il fondo di una valle depressa, in cui regna un silenzio immobile, come il tempo che ho percepito lento e raddensato e che è più facile vedere che sentire, fatto dell'"estensione dello sguardo che non trova niente su cui riflettersi" (Baudrillard, 2009, 17). Riprendiamo il viaggio verso Las Vegas e scopro che il cielo più bello mai visto è quello del Mojave. Baudrillard descriveva il cielo notturno americano come grande ed immenso, avvolgente e quasi opprimente. Provavo ad immaginare, ma non avevo capito e me ne sono resa conto solo allora, su un'auto lanciata a grande velocità nel deserto, mentre guardavo lo spazio vuoto attorno a me, che però non era il nulla, era l'America siderale. Sull'orizzonte c'erano le stelle, vicinissime, e l'aria così pura che l'influenza siderale sembrava discendere direttamente da esse. In quell'istante ho compreso l'immensità di quel cielo, la sua sfericità avvolgente ed il senso, enorme, di oppressione che ne derivava.

## Memoria

Arriviamo a San Francisco e sono assalita da immagini viste nei films o immaginate leggendo i romanzi di Kerouac, Steinbeck e Carver. Credo siano anche quelle che mi aspetto di vedere, perché non ho altro di simile nella memoria. A quell'ora della sera, però, c'è poco da vedere nel tragitto verso l'hotel, sufficiente comunque a farmi sospettare che ci sia dell'altro.



Figura 7. Una strada-canyon di San Francisco

Siamo nella downtown, tra centinaia di *blocks* della maglia urbana a scacchiera, solcata da enormi strade-canyons scavate nello spazio senza misura, e comincio a intuire il vero senso della parola "grandezza". Come in un'astronave, galleggio in questo spazio amniotico e iperdimensionato e il mio sguardo vaga alla ricerca di riferimenti che non trova.

Dicono che la California ricordi l'Europa e di San Francisco che sia la sua città più "europea". Forse per il clima, il sole, l'oceano, il paesaggio, il buon vino, la vitalità. Forse.

Torniamo spesso in questa città: per il Financial District e il Transamerica Pyramid, la cattedrale dei SS. Pietro e Paolo nella Little Italy e Chinatown, il carnevale a Castro, il San Francisco Jazz Festival, il Fisherman's Warf con il Pier 39, il Golden Gate e Sausalito, le case in stile vittoriano di Haight – Ashbury e i tram storici *Cable-car*. Osserviamo la sua vastità dall'alto della Lombard Street, il suo skyline dal Bay Bridge che la collega all'area metropolitana, la sua magia dalla Wurster Tower del campus, sullo sfondo della baia argentata rischiarata da tramonti infuocati. Eppure, a me è sembrata una città energica e eclettica, in questo forse paragonabile solo a Londra, ma per il resto distante da tutte le altre capitali europee.

Baudrillard afferma che "la potenza mitica della California è in questa mistura di estrema sconnesione e di mobilità vertiginosa, imprigionata nel paesaggio, nello scenario iperreale dei deserti, delle freeways, dell'oceano e del sole" (2009, 114-115). E' per questo che credo che San Francisco sia una città indiscutibilmente americana.

## Mutamento

Nel mio immaginario Berkeley, sede della più antica università della California, ha sempre rappresentato la città delle contestazioni studentesche del 1968.

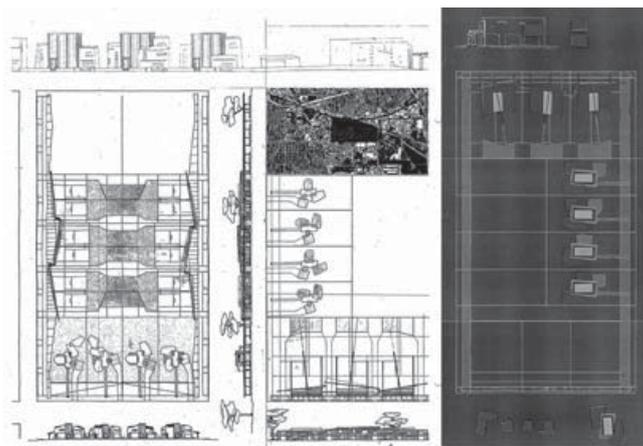


Figura 8. Schizzi di studio dell'isolato (disegni e concept: Del Colle Claudia, Pavia Laura)

Quando vi arriviamo, scopro una città piuttosto anonima, con *blocks* regolari e edifici bassi in uno stile indefinibile, piena di motels, supermercati, ristoranti di varie nazionalità, parchi, viali alberati e case con giardino. Il campus, invece, appare come una città dentro la città, che quasi nulla ha in comu-

ne con l'altra e in cui, accanto a edifici storici come la South Hall, la Suther Tower e il Suther Gate, appaiono edifici dal carattere più moderno, bar, ristoranti, negozi, banche, persino un museo.

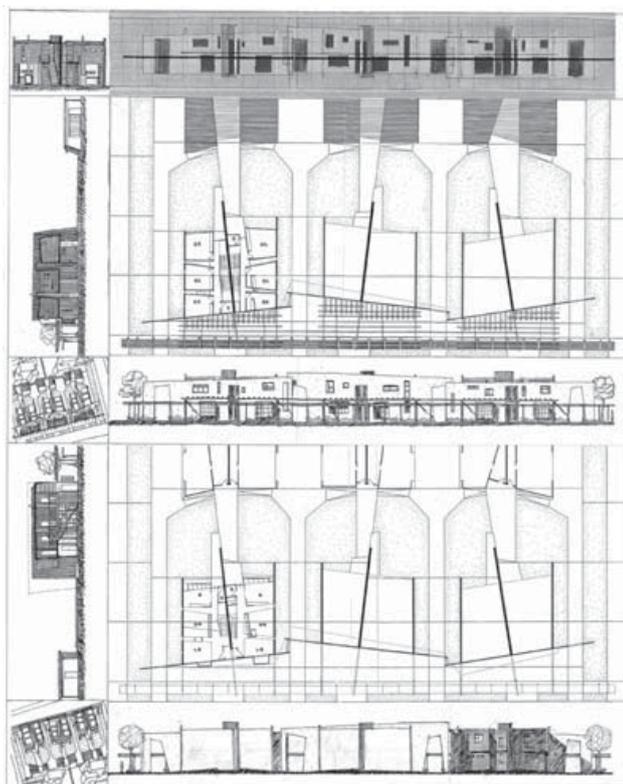
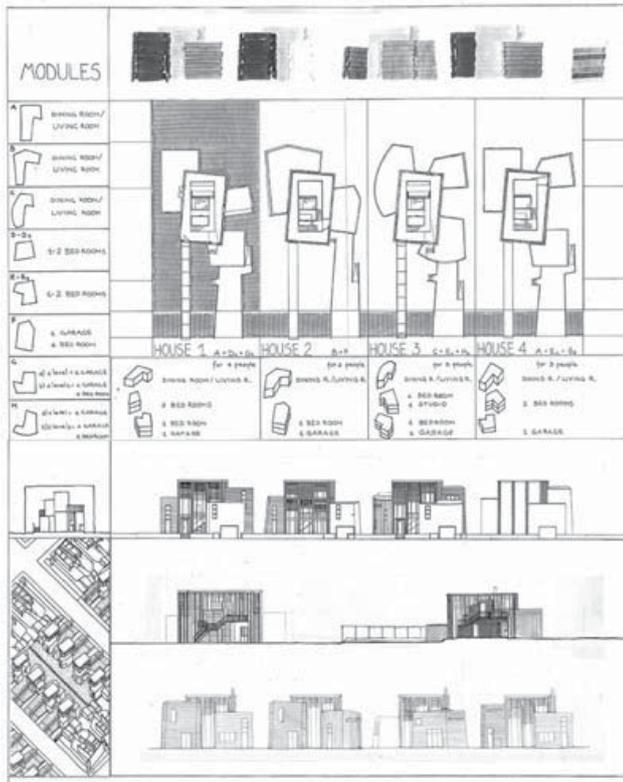


Figure 9-10. Residenze unifamiliari (disegni: Del Colle Claudia) e bifamiliari (disegni: Pavia Laura)

L'esperienza di studio fatta nella facoltà di Architettura è stata particolarmente intensa. L'inserimento nel corso in *Architecture and City Planning* ci ha permesso di partecipare alla progettazione di un quartiere residenziale nella città di Sacramento e all'esame finale. Dopo un sopralluogo sull'area d'intervento, con gli altri studenti è stata elaborata una planimetria generale, di cui ognuno ha approfondito una parte.

Oggetto dello studio, insieme ad una collega italiana, è stata la progettazione di un isolato, composto da abitazioni unifamiliari e bifamiliari. All'analisi storica della residenza americana e all'individuazione dei caratteri tipici delle abitazioni del luogo, è seguita una loro rielaborazione in chiave contemporanea.

Il progetto si è distinto per l'utilizzo di una struttura prefabbricata in legno, nel rispetto della normativa antisismica, e per il principio aggregativo flessibile di elementi modulari, che consentiva agli ipotetici acquirenti una maggiore libertà di scelta nel loro assemblaggio e garantiva fronti stradali più articolati.

Progettare in una terra straniera, con persone dalla mentalità diversa dalla nostra è stata una sfida che abbiamo accettato e vinto. Sono trascorsi tre anni da quel viaggio, eppure ogni ricordo conserva i colori e le luci di quel periodo, come se il tempo non fosse trascorso. Ancora adesso riscopro particolari dimenticati, tralasciati o visti semplicemente sotto un'altra luce. È stato tutto così intenso da riuscire davvero a forzare i confini della mia mente e a renderli ancora più aperti e flessibili, ma mi rendo conto che è stato solo un piccolissimo passo. Il viaggio, in realtà, non è mai terminato.

## Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. 2009. *America*. SE. Milano.
- CALVINO, Italo. 1993. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. 93-94, 102-103. Oscar Mondadori. Milano.
- CASABELLA CONTINUITA'. 1980. *Grattacielo: casa dello specchio*. N. 457-458. Mondadori. Milano.
- GOLDSTEIN, Barbara. 1979. *La casa di Frank Gehry*. In *Domus* n. 559. Editoriale Domus. Milano.
- KOENIG, Gloria. 2006. *Eames*. Taschen. Köln.
- KOOLHAAS, Rem. 2001. *Delirious New York. Un manifesto re-*

*troattivo per Manhattan*. Mondadori Electa. Milano.  
 KOOLHAAS, Rem. 2006. *Junkspace*. Quodlibet. Roma.  
 LAMPRECHT, Barbara. 2004. *Neutra*. Taschen. Köln.  
 LOTUS, Quaderni. 1994. *Frank. O. Gehry: America come contesto*. Electa. Milano.  
 MONESTIROLI, Antonio. 2010. *La forma rispondente. Lezione breve di architettura*, 18-20. Ogni uomo è tutti gli uomini. Bologna.  
 PEREC, Georges. 1989. *Specie di spazi*. Bollati Boringhieri. Torino.  
 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR Steven. 2010. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Quodlibet. Roma.  
 VIRILIO, Paul. 1992. *Estetica della sparizione*. Liguori. Napoli.

il ruolo dello spazio e del tempo nella progettazione architettonica e urbana dell'era dell'informazione.

E' autrice di una monografia sull'ultima opera di Ludwig Mies van der Rohe (PAVIA, Laura, FERRARI, Mario. 2013. *Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie in Berlin, 1962-1968*. Ilios. Bari) e di alcuni testi per conferenze su temi relativi alla riqualificazione degli spazi pubblici e alle politiche temporali urbane. laura.pavia@unibas.it

## Notas

- 1 Nella serie di opere intitolate "Concetto spaziale. Attese" (1963), l'artista italiano, teorico dello Spazialismo, incide tele monocrome con uno o più tagli, dal segno molto netto e definito, creando fessure dall'ombra molto scura.
- 2 *Junkspace* (spazio-spazzatura) è una nuova categoria di pensiero introdotta da Rem Koolhaas per definire la natura dello spazio contemporaneo, inteso come residuo che l'umanità lascia sul pianeta dopo la modernizzazione.
- 3 E' il cosiddetto "punto di fuga", in cui sembrano confluire le linee parallele in una vista prospettica, ma è anche il titolo di un film di Richard Sarafian del 1971, in cui si racconta la fuga del personaggio attraverso il deserto californiano.

---

**Laura Pavia.** Visiting student presso il College of Environmental Design della Facoltà di Architettura di Berkeley (University of California, USA) nel 1994, si laurea in Architettura a Pescara nel 1997. Dal 1998 lavora come architetto. Nel 2000 è titolare di incarico per attività di supporto alla didattica presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari, nel 2008 è docente a contratto per il Laboratorio di Disegno Architettonico presso l'Accademia di Belle Arti di Lecce e nel 2011 per il Laboratorio di Architettura e Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Matera. Dal 2011 frequenta il Dottorato Internazionale in *Architecture and Urban Phenomenology* del DiCEM di Matera, con stage formativo in corso presso la TU Delft University of Technology in Olanda. La sua tesi di dottorato analizza