

OMA **Office for Metropolitan** **Architecture**

Fondazione Prada

direttore

margherita petranzan

vice direttori

francesca gelli

aldo peressa

comitato scientifico

marco biraghi

massimiliano cannata

alberto giorgio cassani

giuseppe cappochin

francesco moschini

valeriano pastor

margherita petranzan

franco purini

francesco taormina

paolo valesio

comitato**di coordinamento redazionale**

matteo agnoletto

marco borsotti

giovanni furlan

nicola marzot

livio sacchi

redazione

alberto bertoni

giuseppe bovo

filippo cattapan

mario coppola

brunetto de batté

stefano debiasi

paola di bello

massimo donà

ernesto luciano francelanci

paolo frizzarin

romano gasparotti

ugo gelli

franco la cecla

francesco menegatti

patrizia montini zimolo

dina nencini

marco peticca

saverio pisaniello

roberto rossato

giovanna santinoli

alberto torsello

alessandra trentin

massimo trevisan

paolo valesio

patrizia valle

giovanni vio

lisa zucchini

redazione testi e impaginazione

beatrice caroti

segreteria di redazione

beatrice caroti

collaboratori

alessandro anselmi

mario botta

maurizio bradaschia

augusto romano burelli

massimo cacciari

claudia conforti

marco de michelis

gianni fabbri

sergio givone

vittorio gregotti

giacomo marramao

roberto masiero

melina melotto

adolfo natalini

barbara pastor

lionello puppi

carlo sini

ettore vio

vincenzo vitiello

revisione editoriale e grafica

il poligrafo casa editrice

laura rigon, alessandro lise

sara pierobon

I testi e le proposte di pubblicazione

sono stati oggetto di una procedura

di accettazione e valutazione

da parte del comitato scientifico

secondo competenze specifiche

e interpellando lettori esterni

con il criterio del *blind-review*

indirizzo redazione

35043 monselice (pd)

piazza mazzini, 18

tel. 0429 72477

e-mail anfionezeto@tiscali.it

www.margheritapetranzan.it

elaborazione grafica**computerizzata**

p&b studio

pubblicità

p&b studio

progetto grafico

il poligrafo casa editrice

laura rigon

revisione editoriale

il poligrafo casa editrice

editore e**amministrazione**

il poligrafo casa editrice

35121 padova

via cassan, 34

(piazza eremitani)

tel. 049 8360887

fax 049 8360864

e-mail casaeditrice@poligrafo.it

abbonamento

a due numeri della rivista

italia

privati € 42,00

biblioteche e istituzioni € 46,00

sostenitore min. € 150,00

estero

privati € 65,00

biblioteche e istituzioni € 75,00

(per paesi extraeuropei supplemento € 8,00)

sostenitore min. € 150,00

da versare sul ccp 10899359

intestato a il poligrafo casa editrice srl

(indicare la causale)

autorizzazione del tribunale

di treviso n. 736

direttore responsabile

margherita petranzan

copyright © dicembre 2016

il poligrafo casa editrice srl

tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-7115-980-5

ISSN 0394-8021

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti

numero **27**

direttore

margherita petranzan



tema: **contaminazioni**

dichiarazione d'intenti

ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente

perché ha un orizzonte e un osservatorio internazionali

ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente

perché è provocatorio, in quanto pratica la critica della critica

ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto

dove la disciplina dell'architettura trova un rinnovato rapporto con altre discipline e diventa struttura di relazione

ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto

che intende ospitare le forme della città e i suoi problemi

ANFIONE e ZETO è un contenitore concreto

che presenta l'opera come fare e come fatto, innanzitutto nel suo farsi

ANFIONE e ZETO è un contenitore scomodo

perché crede sia necessario parlare di tutta la produzione architettonica, anche se, a volte, solo per demolirla

ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale

perché si interessa dei luoghi comuni

ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale

perché si occupa delle assenze che permeano la disciplina dell'architettura e che le danno il volto che oggi assume: assenza di committenza con un mandato sociale forte o con ideologie da tradurre in forme e contenuti; assenza di limiti per la costruzione dei progetti non solo di architettura; assenza di indirizzi e di tendenze significative, assenza di realtà

ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro

non perché illusoriamente puro o creato astrattamente, ma perché neutro di ideologie, come lo è questo tempo; è uno spazio in cui ciò che riempie il vuoto apparente è la pratica concreta delle scritture (nel senso di linguaggi), che riconduce alla responsabilità dell'opera praticata, da parte di un soggetto che non può dominare la sua pratica se non confrontandola con le altre pratiche, perché lui stesso è il prodotto della sua pratica, essendo tutto interno ad essa

ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro

perché il soggetto agente si ferma sulla soglia della sua pratica, apparentandosi alla stessa domanda che sorge nelle altre pratiche, perché è consapevole che l'architettura è il luogo dove da sempre tutte le pratiche umane si incontrano e ritrovano il loro significato; è il luogo da dove si può partire per interrogarsi

ANFIONE e ZETO è un contenitore limitato

in quanto non chiede i perché, ma chiede i come, e vuole che siano mostrati non sotto forma di ideologie, ma di tecnica, che è la messa in opera della cultura stessa

ANFIONE e ZETO è un contenitore modesto

nei confronti della complessità del reale, perché è consapevole che "il deserto cresce"

indice

11
margherita petranzan
contaminare per conservare

opera
a cura di margherita petranzan

17
cenni biografici
OMA
office for metropolitan architecture
e rem koolhaas

19
rem koolhaas
repertoire

20
OMA
office for metropolitan architecture
relazione di progetto

22
fondazione prada, milano

72
marco biraghi
prada-koolhaas
dalla contaminazione
alla saturazione

79
francesco moschini, lorenzo pietropaolo
rem koolhaas: storie e progetto
per la contemporaneità.
un "punto e a capo".
learning from italy?

campo neutrale
a cura di margherita petranzan

103
filippo cattapan
la fondazione prada
e i progetti italiani di OMA

soglie
a cura di aldo peressa

111
aldo peressa
noli me tangere?

114
alessandro del puppo
contaminazione/astrazione

theorein
a cura di massimo donà

117
massimo donà
contaminazioni

119
massimiliano cannata
nessuna conoscenza possibile
in assenza di "contaminazioni".
a colloquio con il filosofo
mauro ceruti

123
marco filoni
essere e neon.
archeologia
d'una modernità luminosa

128
romano gasparotti
contaminazioni, interazioni, forma

varietà
a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

city
a cura di francesca gelli
francesco menegatti
margherita petranzan

135
brunetto de batté
contaminazioni

138
antonello boschi
sub-stanz(i)a

143
massimo bray
il digitale come leva
di semplificazione e generazione
di valore

146
mario coppola
addio zaha hadid,
tessitrice del mondo

150
francesco moschini, francesco maggiore
luoghi e territori del cinema:
per un atlante delle sale
cinematografiche italiane

164
giuliano gresleri
una nota

166
marco peticca
la composizione architettonica

174
franco purini
un’ispirata resistenza critica

opere prime, opere inedite
a cura di filippo cattapan
francesco menegatti
alessandra trentin

177
saas
due architetture svizzere
nel cantone di ginevra

182
maria conen
raoul sigl
conen sigl architekten
zürich
a proposito di muri,
pavimenti, soffitti,
colonne e spazi

188
filippo cattapan
un progetto per la città di ostend
nell’ambito del programma
meesterproef

193
alessandra trentin
[A+M]² architects
alessandra rampazzo,
marcello galiotto.
convento santa croce
sul canal grande a venezia

mostre, premi, concorsi
a cura di
patrizia valle

199
patrizia valle
una biennale d’architettura
come macchina del tempo

202
laura zerella
prendersi cura

208
monica manicone
giovani pittori, scultori, architetti.
l’accademia nazionale di san luca
per il futuro della ricerca artistica

212
patrizia valle
premio internazionale carlo scarpa
per il giardino 2016.
le foreste dei meli selvatici
del tien shan

214
giulia bombaglio, marco zanini
abitare è essere. alcune riflessioni
sul progetto VA’rese e sulla mostra
ordinario/straordinario/incognito

campus
università, cultura, lavoro
a cura di filippo cattapan

218
pietro bonomi
appunti per una scuola
post-umanistica

tesi di laurea
a cura di
patrizia montini zimolo

227
patrizia montini zimolo
il mosaico africano

236
flavia vaccher
quale via africana alla modernità?

recensioni
a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani

245
alberto giorgio cassani
l’ornamento necessario

247
il miracolo della scrittura

248
il dubbio del poeta

250
resistere, resistere, resistere

251
anche calvino speculava

252
massimiliano cannata
l’architettura “invisibile”

255
paola veronica dell’aira
un viaggio... costruttivo

258
lucio mormile
manifesto
l’architettura in 10 punti

261
edoardo narne
l’ultimo dei rinascimentali
tra le quinte dell’architettura

arti visive
a cura di paola di bello

263
elena d’angelo
carta bianca

architetture poetiche
a cura di alberto bertoni
paolo valesio

271
alberto bertoni
stefano massari
le domande
della poesia contemporanea

codex atlanticus
a cura di paolo valesio

277
paolo valesio
codex atlanticus, 15

a Zaha Hadid

OMA - Office for Metropolitan Architecture,
Fondazione Prada, Milano.
Corridoio che conduce alla galleria espositiva sud
e alla scala di accesso al guardaroba
al livello interrato.



contaminare per conservare

margherita petranzan

L'architetto deve essere abile nello scrivere
così che, attraverso spiegazioni scritte
della sua opera, possa creare
una memoria permanente.
Marco Vitruvio Pollione,
I dieci libri dell'architettura, 30 a.C. ca

La contaminazione, in architettura, è una necessità.

L'opera è sempre il risultato di una serie infinita di contaminazioni fra cose e attori diversi che si mettono in gioco attraverso molteplici e complesse relazioni. In ogni rapporto che prevede scambi avvengono sottrazioni ad individualità originarie senza che ciò debba essere necessariamente considerato una perdita.

Tutte le epoche hanno prodotto opere con gradi diversi di contaminazione con preesistenze.

Il termine "contaminazione" deriva dal latino *contaminare*, che significa sporcare, insudiciare, violare; contiene in sé la componente *mino*, che rimanda a *manus* (mano, manomettere) e viene usato in letteratura per definire tutti gli artifici necessari per la costruzione di un'opera prodotta attraverso la fusione di vari elementi provenienti da fonti diverse. Nel linguaggio comune assume quasi sempre connotazioni negative, usate per esprimere la corruzione di purezze e/o integrità originarie, non esprime mai il processo che porta alla costruzione di nuove identità valicando "confini" attraverso la fusione. Ed è sulla fusione che è necessario concentrarsi in architettura: la contaminazione, appunto, tende a costruire "ponti" tra le varie epoche storiche, eliminando le barriere degli stili o dei sistemi compositivi e funzionali. Si possono ricordare esempi illustri di contaminazioni che lasciano continuare a vivere preesistenze importanti all'interno di nuove costruzioni. Si veda, ad esempio, il Tempio malatestiano di Leon Battista Alberti che "innesta" la sua struttura su una preesistenza del XII secolo in stile gotico, senza distruggerla, mantenendo così le differenze se pur "insieme", senza timori di identificazioni "solitarie".

Esistono, dunque, e vanno salvaguardate le purezze originarie? Credo che ciò non sia mai possibile perché ogni epoca deve costruire la sua identità in continuo "dialogo" e vicinanza con le testimonianze delle precedenti, che rinascono a nuova vita e si integrano con i necessari cambiamenti. Oggi, queste modalità diventano indispensabili per riuscire a mettere in gioco ciò che la vita contemporanea richiede: l'accettazione della complessità e delle continue mutazioni. I cambiamenti nel XXI secolo sono estremamente più repentini che in altri tempi, e con essi anche gli scambi tra persone di diverse culture ed etnie. Gli agglomerati urbani sono senza confini e sia uomini che merci circolano indifferentemente ovunque. Edifici e strutture abitate si mescolano indistinte con preesistenze di molteplici epoche e non è sicuramente pensabile limitarne la diffusione. Ciò che propongono gli architetti della contemporaneità si pone spesso in totale antagonismo con le antiche preesistenze, ma si propone anche come nuova voce del tempo che si sta vivendo, e come tale deve essere letta.

I progettisti che cercano, con grande impegno e conseguenti difficoltà, di dare una risposta urgente e motivata alla necessità di intervenire nei centri storici, o meglio, storicamente catalogati, con nuove costruzioni che siano confacenti ai bisogni della nuova popolazione "mutante" delle strutture urba-

ne edificate, possono solo cercare di contaminare le preesistenze, creando il nuovo. Nuovo che non può assolutamente più risolversi attraverso mimetizzazioni dannose e inutili, ma deve sicuramente, come diceva Tafuri, “innestarsi” sulle preesistenze, così come ci ha già insegnato Alberti, e con lui tutti gli architetti che hanno scelto di cavalcare la “fusione”. Quindi la contaminazione è “necessaria” per poter continuare a progettare e costruire se pur “conservando”.

Naturalmente la contaminazione richiede innovazione, ma anche prudenza. A volte però la prudenza nei confronti dei centri antichi diventa eccessiva perché si trasforma in timore: timore del nuovo, timore della “distruzione” dei caratteri distintivi dei prodotti di un’epoca. Programmare la conservazione di strutture preesistenti significa garantirne la cura continua e sistematica, non procedendo però unicamente alla mummificazione del loro degrado. La conservazione si garantisce solo attraverso il continuo e quotidiano rinnovamento sia di forme che di funzioni. Esiste tuttavia una *forma urbis* che distingue le strutture urbane tra loro, e tale caratteristica va comunque rispettata, non snaturata. Come allora conciliare rispetto con innovazione? Le scelte dipendono sicuramente dalla sapienza e preparazione dei progettisti, ma anche dalla programmazione politico-amministrativa sia della salvaguardia che dell’innovazione. Compito onerosissimo, oggi più che mai, per chiunque si avvicini a questa professione. La complessificazione delle regole, delle norme e della loro applicabilità porta oggi gli organismi di controllo verso irrigidimenti di carattere prudenziale, che snaturano in modo a volte vergognoso le preesistenze che vengono a tutti i costi salvate nella loro “forma” e investite necessariamente di nuove funzioni e tecnologie che possano garantire l’abitare della contemporaneità.

Per Rem Koolhaas il termine conservazione è spesso stato interpretato e usato a sproposito e in modo errato, ed è la causa dei rapporti sbagliati tra storia e contemporaneità in architettura. Non esiste per lui contrasto tra conservazione e modernità. La conservazione è anzi l’elemento chiave per comporre ciò che chiamiamo modernità.

Koolhaas ricorda che le leggi sulla conservazione sono state scritte per la prima volta due anni dopo la rivoluzione francese. Quindi non può esistere questo contrasto e la modernità deve decidere continuamente che cosa debba rimanere e che cosa possa cambiare. L’idea sbagliata e superficiale di conservazione finalmente sta per essere abbandonata e Koolhaas crede sia giunto il momento giusto per capire che cosa si possa cambiare nel rapporto tra storia e modernità. Dichiarò inoltre che occupandosi, da architetto, della ristrutturazione di edifici considerati appartenenti ad una determinata epoca storica, si è accorto che sono in realtà frutto di varie manipolazioni avvenute in epoche successive a quella in cui è stato costruito. Ogni edificio storico, cioè, che sia ancora abitato, non può che essere frutto di contaminazioni e manipolazioni più o meno importanti ed evidenti. Nessun edificio, allora, per poter continuare ad ospitare funzioni abitative di qualsivoglia natura, può rimanere immutato senza alcun cambiamento. Koolhaas ha tracciato e continua a tracciare in tutto il mondo una strada nuova, radicalmente innovativa. Non esita ad applicare sperimentazioni azzardate sia sul piano tecnico che formale. Da grande eclettico mostra però di farsi “contagiare” dai luoghi che ogni volta “riorganizza”, mostrando contemporaneamente grande interesse per le sedimentazioni e le emergenze. Koolhaas produce “contaminando” e si fa “contaminare” usando teorizzazioni e costruzioni, parole e immagini, azzardando ipotesi di strutture insediative che prefigurano futuri possibili e/o reali e denunciando incongruenze e abusi all’interno delle molteplici gestioni degli sviluppi dell’edificazione urbana.

Lo studio di progettazione OMA - Office metropolitan architecture, che Koolhaas ha fondato nel 1976 e che ha al suo attivo più di 250 progetti in tutto il mondo, con più di duecento collaboratori distribuiti in quattro sedi diverse (Rotterdam - New York - Hong Kong - Pekino), ha dal 2000 come suo *alter ego* lo studio AMO, struttura di ricerca che si occupa soprattutto di teoria, libri e mostre e dona “linfa culturale” alle architetture che devono essere progettate e realizzate. Nei suoi libri, e tra questi *Delirius New York* e il “romanzo” (così come lui lo chiama) *S,M,L,XL*, dove racconta l’attività dello studio fino al 1994, denuncia l’iperdensità di Singapore e la nascita delle strutture verticali a New York come legate unicamente alla crescita economica e speculativa, non certo a quella architettonica, alla quantità, non sicuramente alla qualità. Denuncia l’economia di mercato della contemporaneità di aver totalmente eliminato la caratteristica fondamentale

dell’architettura: l’essere cioè essenzialmente una risposta “democratica” ai bisogni di chi la deve “abitare”, mettendo in gioco la maestria e la competenza dei progettisti. Oggi, secondo Koolhaas, i progettisti sono unicamente chiamati a rispondere alle necessità economiche del mercato, che chiede prodotti più esclusivi ed eccentrici, icone tangibili del potere economico, sicuramente perfetti sul piano tecnologico, ma quasi mai in relazione con le reali necessità della struttura sociale delle diverse comunità che si insediano nei territori. Il potere politico, oggi completamente asservito a quello economico e finanziario, non fa altro che assecondarne le scelte.

“Soltanto le questioni che riguardano l’essenza delle cose hanno senso. Le risposte che una generazione trova a tali questioni costituiscono il suo contributo all’architettura”.

Ludwig Mies van der Rohe, 1961

opera

a cura di
margherita petranzan

“La parola greca ‘costruire’ significa anche ornamento, in un duplice senso del tutto simile a quello della parola *kosmos*”.
L’opera di architettura è, come dice Gottfried Semper, questa capacità di costruire da parte di un autore che porta a compimento una meditazione attraverso l’uso della mani, che operano secondo un progetto.
La *fabrica* è meditazione continua attraverso la pratica quotidiana.
L’opera consiste nel suo farsi.
L’opera di architettura è unità nella molteplicità e il suo fine è la forma relazionata con ciò che esiste: società-storia-natura.
L’autore si mette al servizio dell’opera per portarla alla luce, per permettere il suo realizzarsi.

cenni biografici OMA - office for metropolitan architecture e rem koolhaas

16



OMA è uno studio internazionale che opera all'interno dei limiti tradizionali dell'architettura e urbanistica.

OMA è diretto da nove soci – Rem Koolhaas, Ellen van Loon, Reinier de Graaf, Shohei Shigematsu, Iyad Alsaka, David Gianotten, Chris van Duijn, Ippolito Pestellini Laparelli, Jason Long – e ha uffici a Rotterdam, New York, Pechino, Hong Kong, Doha e Dubai.

Gli edifici progettati da OMA e attualmente in costruzione includono: Taipei Performing Arts Centre, Qatar National Library, Qatar Foundation Headquarters, Bibliothèque Multimédia à Vocation Régionale di Caen, Bryghusprojektet a Copenaghen, Fondation d'Entreprise Galeries Lafayette a Parigi, Prince Plaza a Shenzhen, e il Faena District di Miami.

I progetti completati da OMA comprendono il Fondaco dei Tedeschi, un grande magazzino di 9.000m² a Venezia (2016), il Pierre Lassonde Pavilion, un nuovo edificio per il Musée National des Beaux-Arts du Québec (2016), Timmerhuis, una nuova casa per gli uffici comunali di Rotterdam (2015); il Garage Museum di Arte Contemporanea di Mosca (2015); la Fondazione Prada a Milano (2015), il quartier generale di G-Star di Amsterdam (2014), la Borsa di Shenzhen (2013), De Rotterdam, tre torri interconnesse sul fiume Maas in Olanda (2013), il quartier generale della CCTV a Pechino (2012), la nuova sede per la Rothschild Bank di Londra (2011), Milstein Hall, al Cornell College of Architecture di Ithaca, New York (2011) e il Maggie's Centre, un centro oncologico a Glasgow (2011). Gli edifici meno recenti includono la Casa da Música a Porto (2005), la Seattle Central Library (2004) e l'Ambasciata dei Paesi Bassi a Berlino (2003).

Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944) ha fondato OMA nel 1975 con Elia e Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Dopo aver studiato all'Architectural Association di Londra, nel 1978 scrive *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nel 1995 esce *S,M,L,XL*, un volume che riassume il lavoro di OMA sotto forma di "racconto sull'architettura".

Koolhaas dirige OMA e AMO, un'unità di ricerca che lavora in ambiti che superano i confini della disciplina architettonica come i media, la politica, le energie rinnovabili e la moda.

Koolhaas detiene una cattedra alla Harvard University, dove conduce il programma di ricerca "The Project on the City". Nel 2014 ha diretto la 14. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, dal titolo "Fundamentals".

17

repertoire

rem koolhaas

18



Modello, vista nord-est.

19

È sorprendente osservare come la crescente espansione del sistema dell'arte si sia tradotta in un numero limitato di tipologie allestitive. Nel consenso generale lo spazio industriale in disuso, animato occasionalmente da eccezionali gesti architettonici, è diventato l'ambiente privilegiato per presentare mostre d'arte, ideale perché le sue caratteristiche prevedibili non mettono alla prova i progetti degli stessi artisti.

Anche la nuova sede della Fondazione Prada si sviluppa in un ex complesso industriale, caratterizzato però da un'eccezionale pluralità di ambienti. Questo repertorio è stato integrato da tre nuove costruzioni – un'ampia struttura espositiva, una Torre e un Cinema – in modo tale che la Fondazione si presenti come una collezione di spazi architettonici originale quanto la sua proposta artistica.

Il progetto della Fondazione Prada non è un'opera di conservazione e nemmeno l'ideazione di una nuova architettura. Queste due dimensioni coesistono, pur rimanendo distinte, e si confrontano reciprocamente in un processo di continua interazione, quasi fossero frammenti destinati a non formare mai un'immagine unica e definitiva, in cui un elemento prevale sugli altri.

Vecchio e nuovo, orizzontale e verticale, ampio e stretto, bianco e nero, aperto e chiuso: questi contrasti stabiliscono la varietà di opposizioni che descrive la natura della nuova Fondazione. Introducendo numerose variabili spaziali, la complessità del progetto architettonico contribuisce allo sviluppo di una programmazione culturale aperta e in costante evoluzione, nella quale sia l'arte che l'architettura trarranno beneficio dalle loro reciproche sfide.

relazione di progetto

OMA - office for metropolitan architecture

20

La nuova sede della Fondazione Prada si trova in una distilleria dismessa del 1910 ed è situata all'interno del complesso industriale di Largo Isarco, al confine sud di Milano. Il progetto combina edifici nuovi e strutture preesistenti restaurate, tra cui depositi, laboratori e silos, che circondano un'ampia corte.

Il progetto punta ad ampliare il repertorio di tipologie spaziali per l'esposizione di arte. Il complesso è costituito da sette edifici preesistenti e tre nuove costruzioni: il Podium, uno spazio in cui vengono ospitate mostre temporanee; il Cinema, un auditorium multimediale, e la Torre, una struttura di nove piani destinata ad accogliere la collezione permanente e le attività della fondazione. La Torre, in via di completamento, sarà aperta al pubblico in una fase successiva.

All'interno del complesso erano presenti due strutture indipendenti: una piatta a pianta quadrata, l'altra più slanciata. In seguito a uno studio approfondito, il corpo quadrato non sembrava offrire possibilità interessanti ed è quindi stato demolito, rendendo la corte uno spazio generoso per possibili attività all'aperto. Il Deposito, un edificio che sorgeva sul confine occidentale del complesso, è stato recuperato in modo neutro per lasciare spazio agli allestimenti dei curatori. Nel basamento, la collezione della fondazione è conservata in una combinazione di stivaggio compatto e parziale esposizione, creando scomparti in cui le opere – tra queste una serie di auto di vari artisti – possono essere tolte dagli imballaggi e rese in parte fruibili al pubblico.

La struttura indipendente sulla destra della Great Hall, chiamata la Cisterna, è divisa in tre ambienti con tre pulpiti interni collegati a un balcone esterno. La sua conformazione rimanda a una precisa esigenza industriale, ma ora, svuotata della funzione originale, si percepisce come uno spazio quasi religioso.

Il Cinema si comporta come una cellula autonoma all'interno del complesso, ma può essere collegato direttamente alla corte tramite grandi porte a due battenti. All'interno, i gradoni con le sedute possono essere convertiti in un pavimento piano, in modo da riconfigurare lo spazio come palcoscenico per eventi all'aperto o come galleria coperta.

Quattro "case", che affacciano a nord sulla corte interna e a sud su un giardino abbandonato, ospitano gli uffici della Fondazione e l'esposizione permanente. Entro i loro confini sorge la "Haunted House", un edificio preesistente le cui pareti esterne sono state ricoperte interamente in foglia d'oro. La proporzione intima dei suoi interni genera uno spazio espositivo di carattere "domestico" in cui allestire opere specifiche.

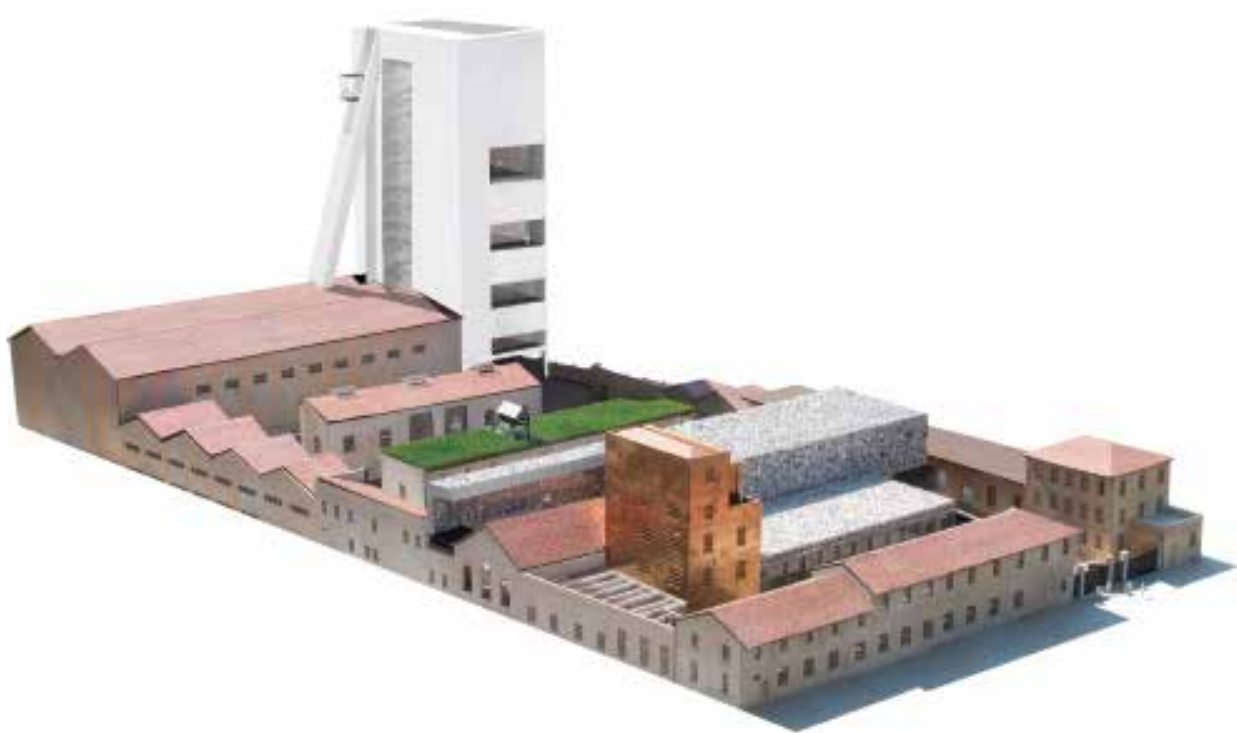
A fianco della "Haunted House", il Podium occupa il centro del complesso, nel punto di intersezione dei due assi perpendicolari che attraversano il sito. L'ampliamento è la combinazione di due volumi dal carattere molto diverso: al pian terreno un basamento completamente vetrato e privo di colonne, sopra di esso una seconda galleria rivestita in schiuma di alluminio con un

complesso *pattern* traforato. Entrambi gli spazi offrono ambienti ampi e multifunzionali per ospitare esposizioni temporanee ed eventi.

Un'altra aggiunta sostanziale al complesso è costituita dalla torre di nove piani che sorge nell'angolo nord-occidentale dell'area. La Torre accoglierà installazioni concepite specificamente per i suoi spazi, ma anche un ristorante, una reception e una serie di servizi per i visitatori. I piani superiori, che salendo divengono progressivamente più alti, ospiteranno le installazioni e offriranno nuovi punti di vista sul complesso e sulla città.

[Traduzione di Margherita Giacosa]

21



Modello, vista a volo d'uccello.

fondazione prada, milano

22

stato in costruzione

committente Fondazione Prada

descrizione dell'edificio esistente Distilleria dismessa in Largo Isarco 2, Milano. Complesso industriale del 1910, costituito da 7 strutture preesistenti, tra cui laboratori, depositi e silos disposti intorno a un'ampia corte.

programma totale area pubblica: 12.300 m²; totale area privata: 6.600 m²; totale area costruita: 18.900 m²

OMA Team

partner dello studio a capo del progetto Rem Koolhaas, Chris van Duijn

project leader Federico Pompignoli

design preliminare Sam Aitkenhead, Doug Allard, Andrea Bertassi, Aleksandr Bierig, Eva Dietrich, Paul-Emmanuel Lambert, Jonah Gamblin, Stephen Hodgson, Takuya Hosokai, Jan Kroman, Jedidiah Lau, Francesco Marullo, Vincent McIlduff, Alexander Menke, Aoibheann Ni Mhearain, Sophie van Noten, Rocio Paz Chavez, Jan Pawlik, Christopher Parlato, Ippolito Pestellini Laparelli, Dirk Peters, Andrea Sollazzo, Michaela Tonus, Jussi Vuori, Luca Vigliero, Mei-Lun Xue

progetto definitivo Anna Dzierzon, Jonah Gamblin, Hans Hammink, Ross Harrison, Matthew Jull, Vincent Konate, Taiga Koponen, Vincent McIlduff, Andres Mendoza, Susanan Mondejar, Sasha Smolin, Michaela Tonus

documentazione costruttiva Katarina Barunica, Marco Cimenti, Cecilia Del Pozo Rios, Anita Ernodi, Felix Fassbinder, Peter Feldmann, Siliang Fu, Jonah Gamblin, Romina Grillo, Clive Hennessey, Taiga Koponen, Roy Lin, Debora Mateo, Vincent McIlduff, Andres Mendoza, Arminas Sadzevicius, Magdalena Stanescu, Lingxiao Zhang

amministrazione del cantiere Matteo Budel, Marco Cimenti, Andrea Giovenzana, Nicolas Lee, Victor Pricop, Pawel Panfiluk, Caterina Pedo', Stefano Tagliacarne, Luigi Fumagalli, Andrea Vergani, Nicola Panzeri, Simone Bart

Collaboratori

architetto locale Massimo Alvisi

progettazione esecutiva Alvisi Kirimoto & Partners, Atelier Verticale

strutture Favero & Milan, SCE Project

impianti Favero & Milan, Prisma Engineering

ingegneria acustica Level Acoustics

antincendio GAE Engineering

consulenza economica GAD

scenografia Ducks Sceno

fotografie Bas Princen, 2015, courtesy Fondazione Prada

traduzione Margherita Giacosa

23





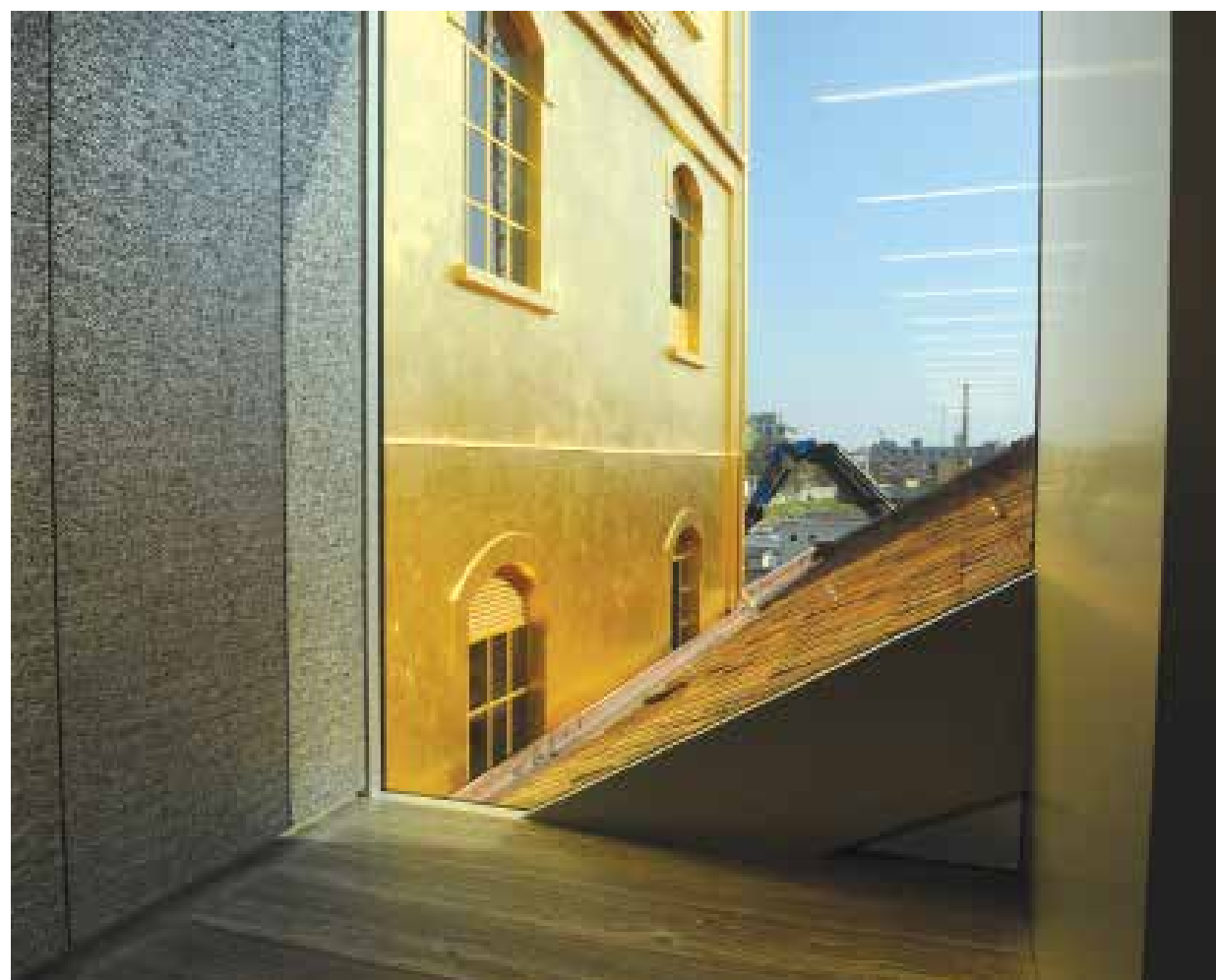










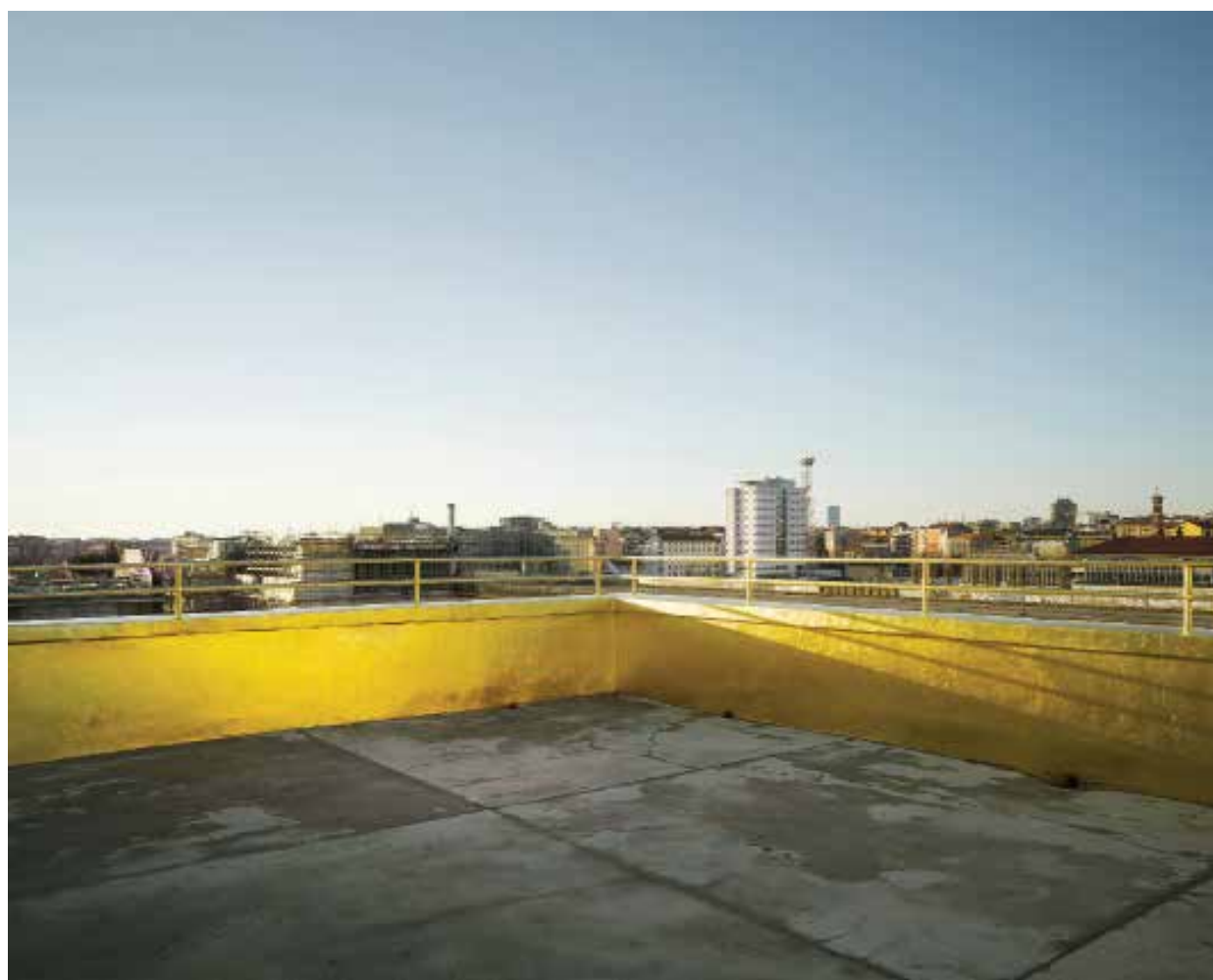




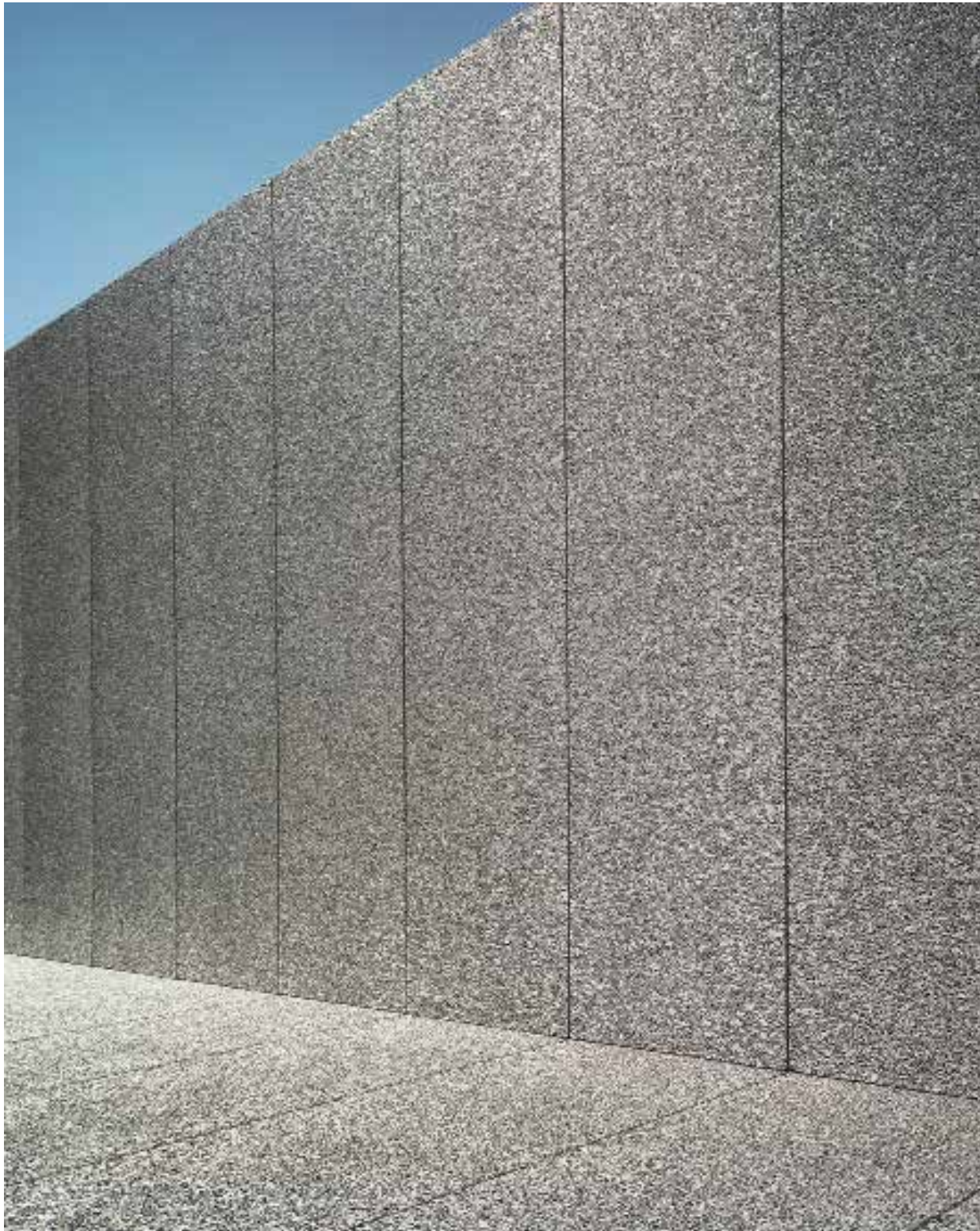


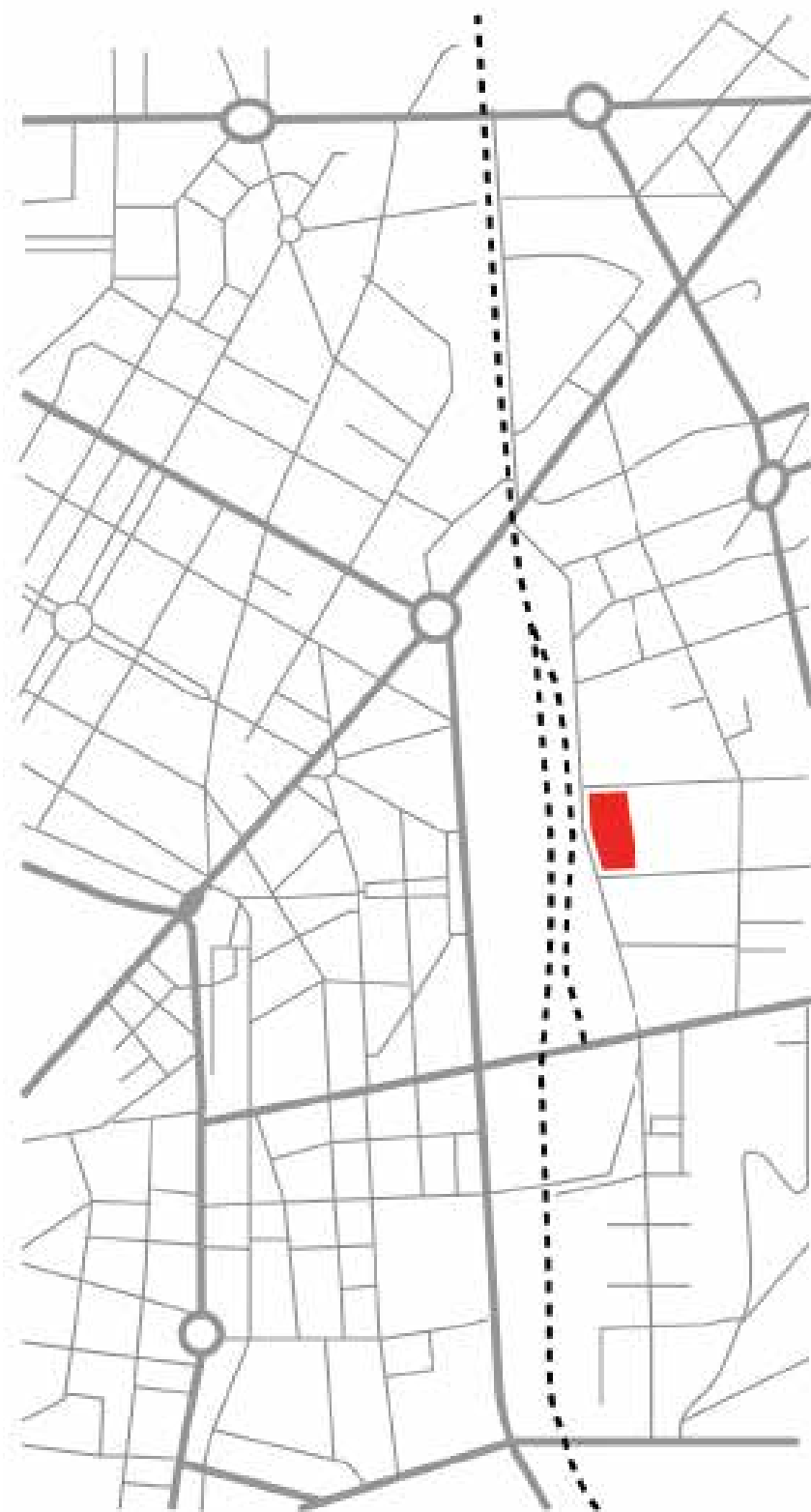






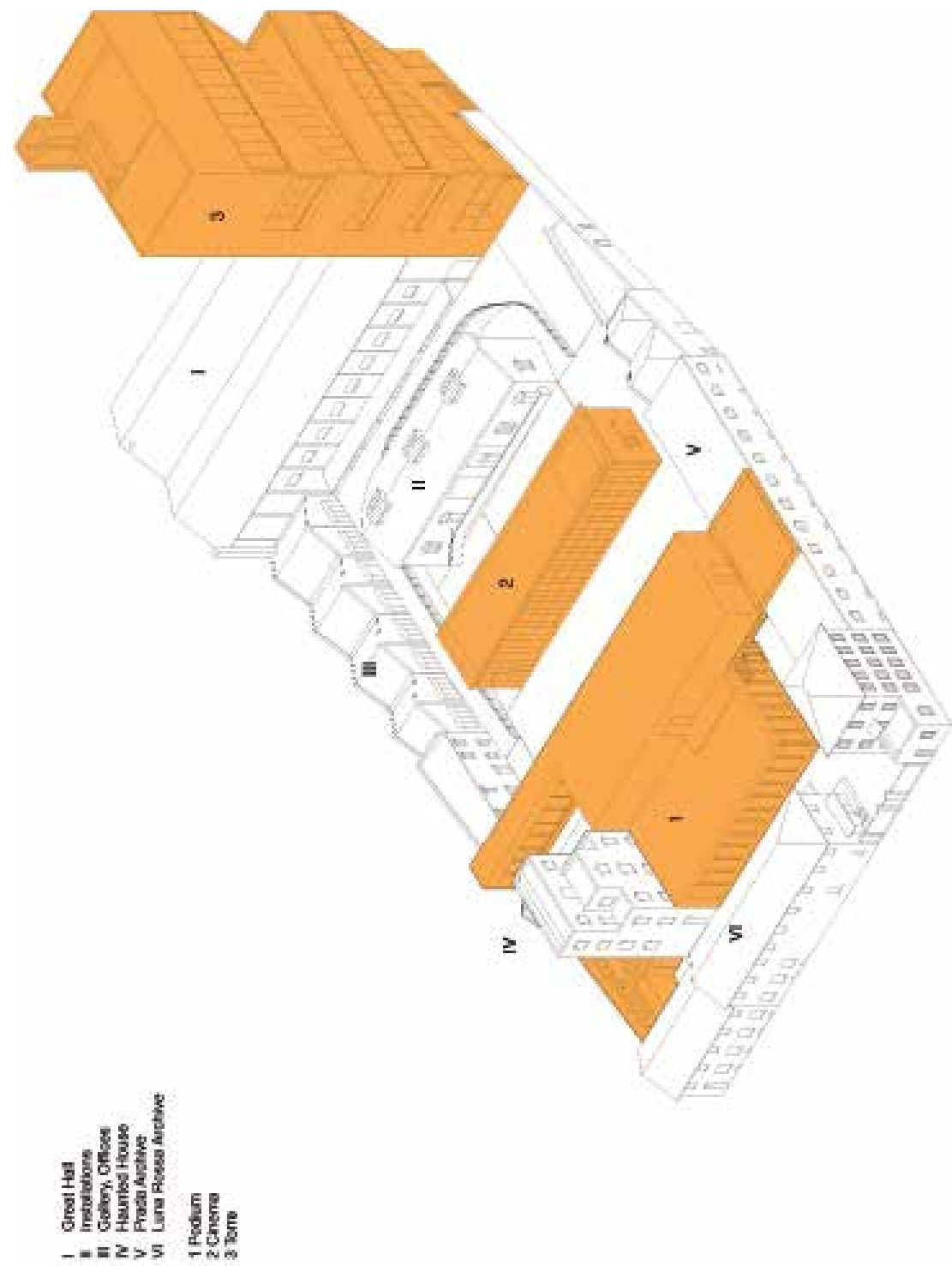




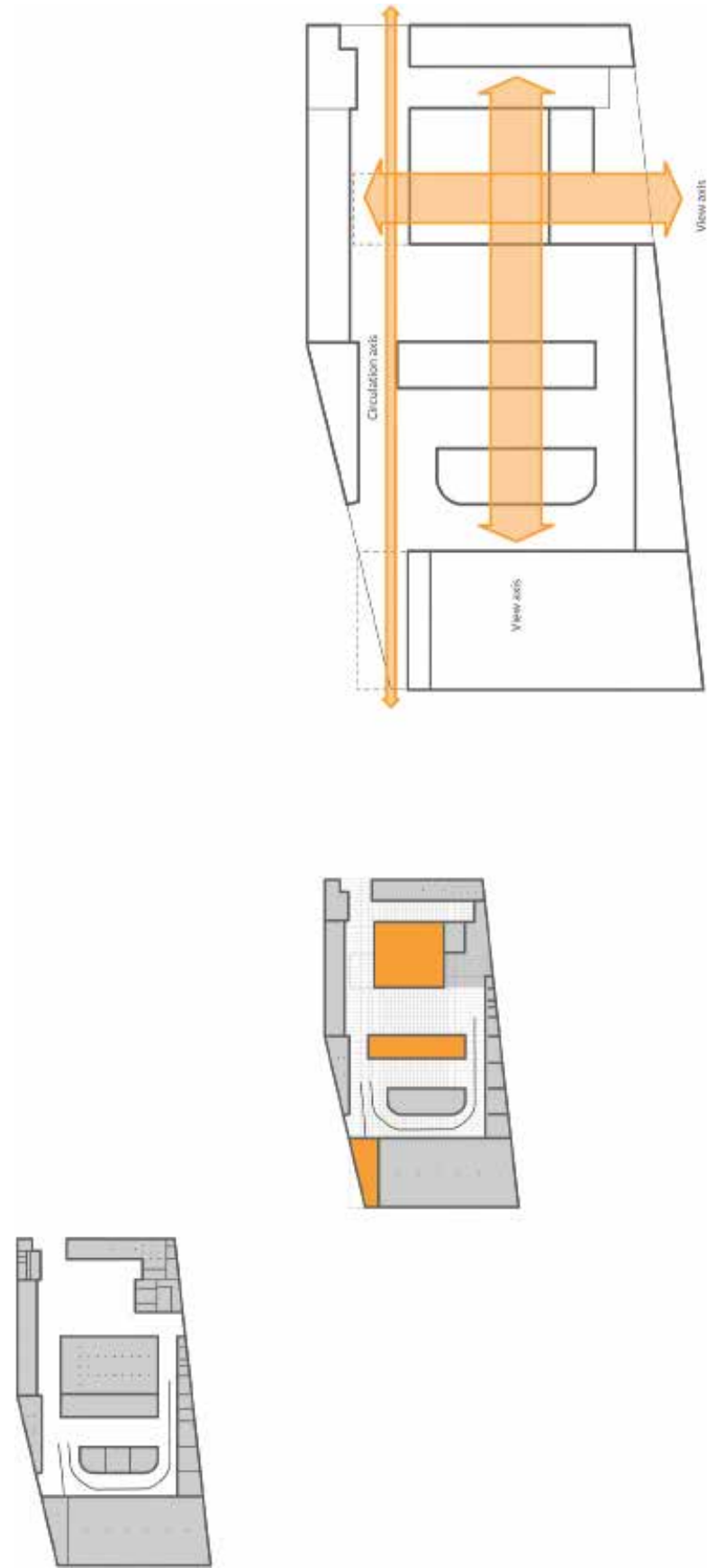


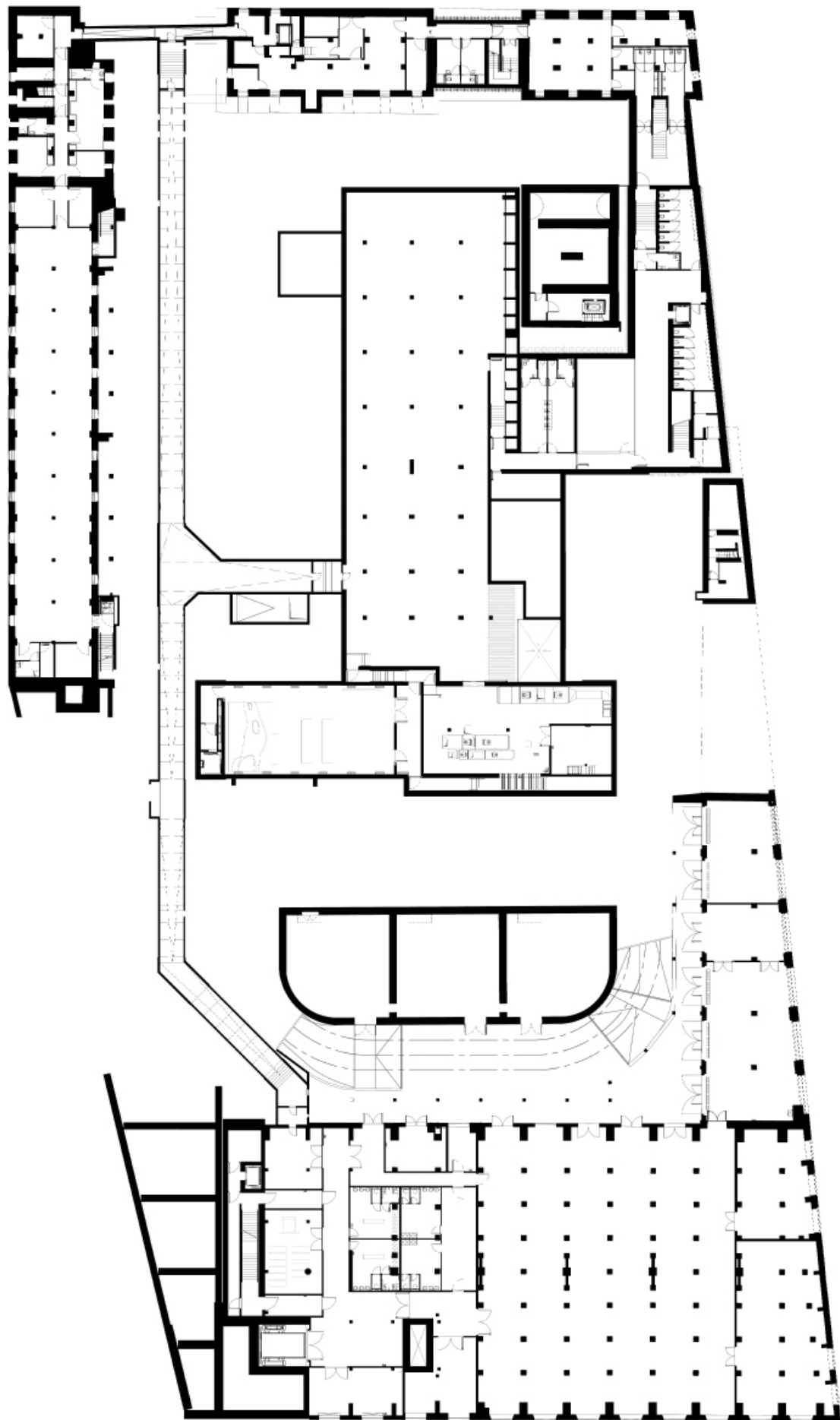
Largo Isarco, planimetria generale.
 Planimetria generale del sito.



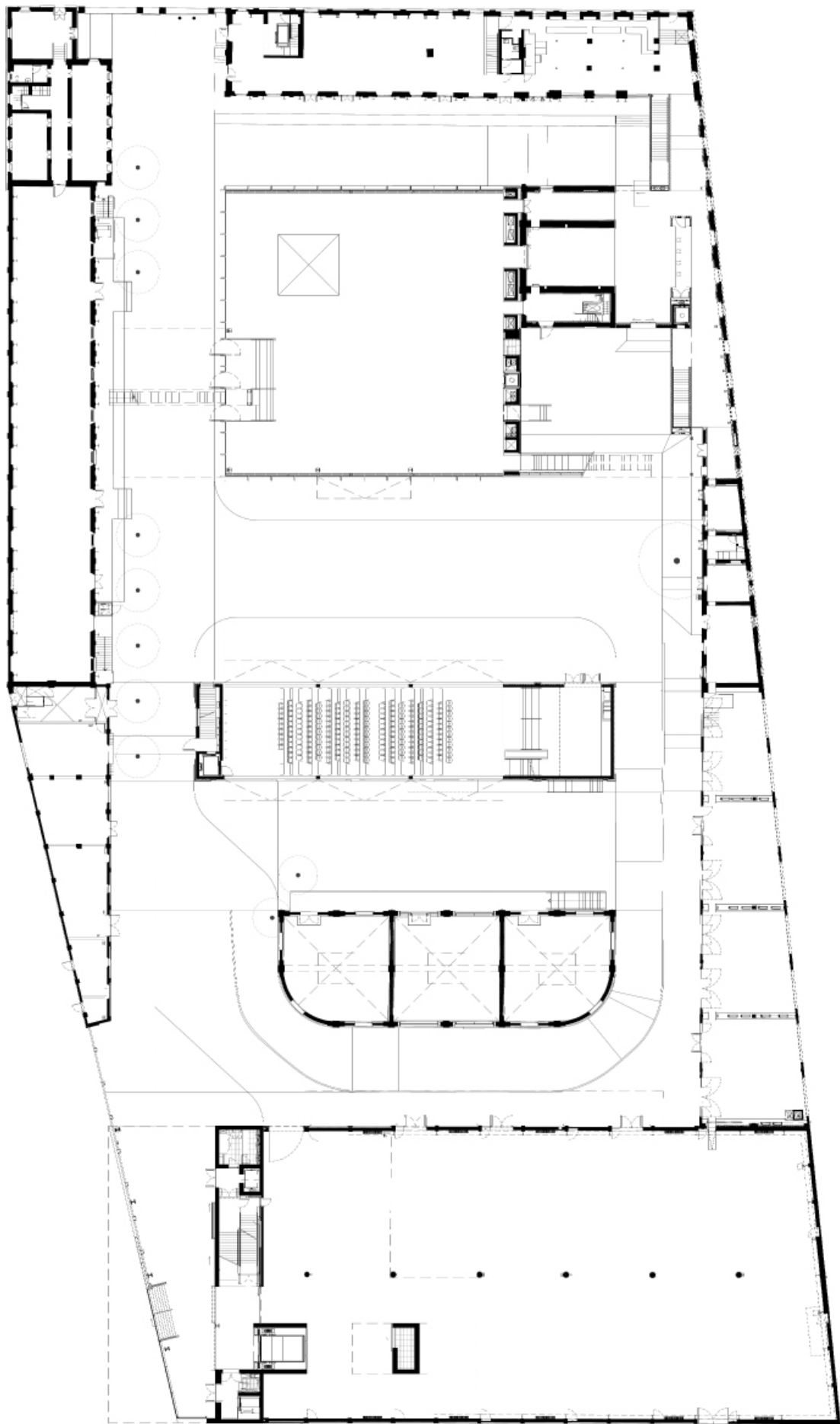


Assonometria e schemi.

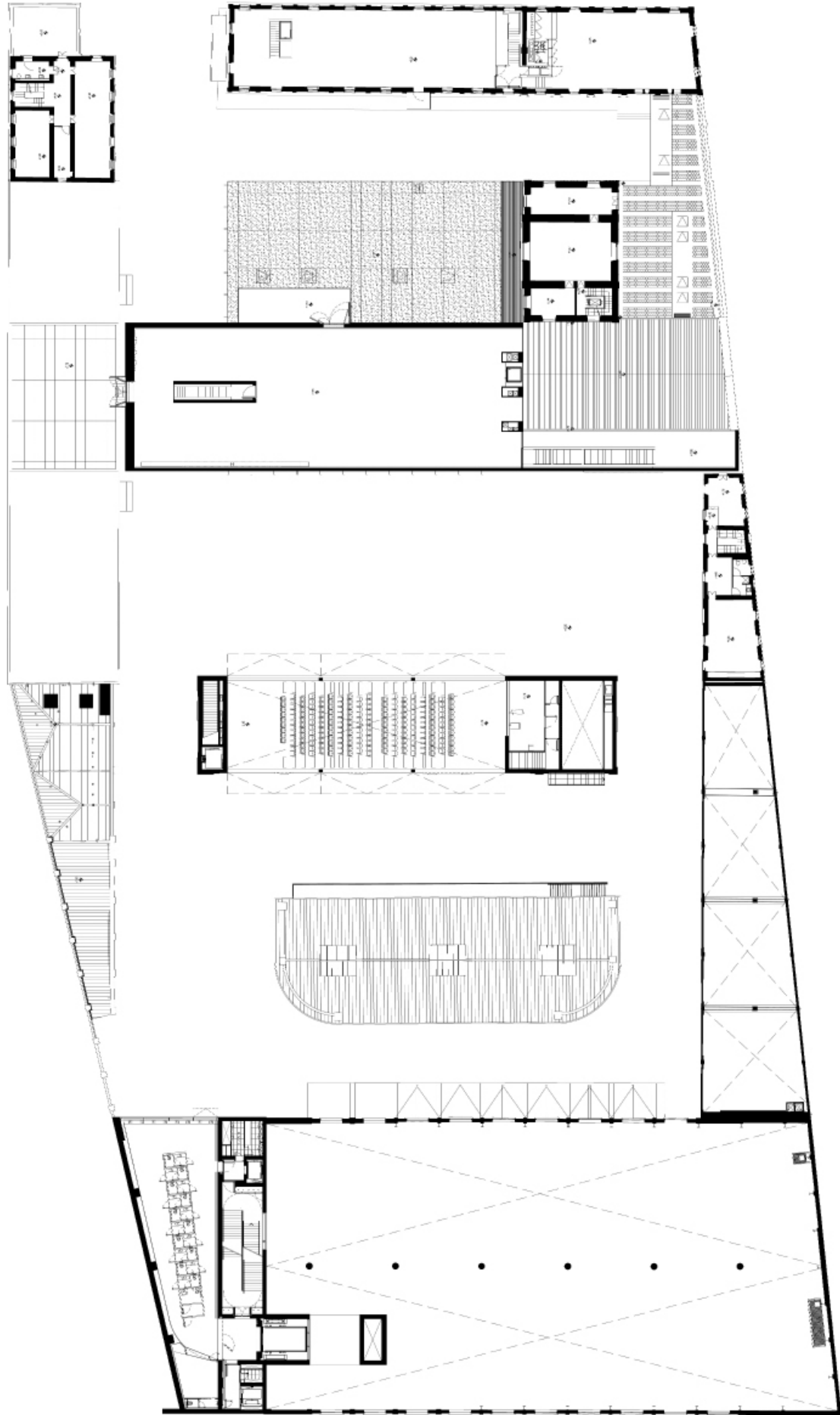




Piano interrato.



Piano terra.

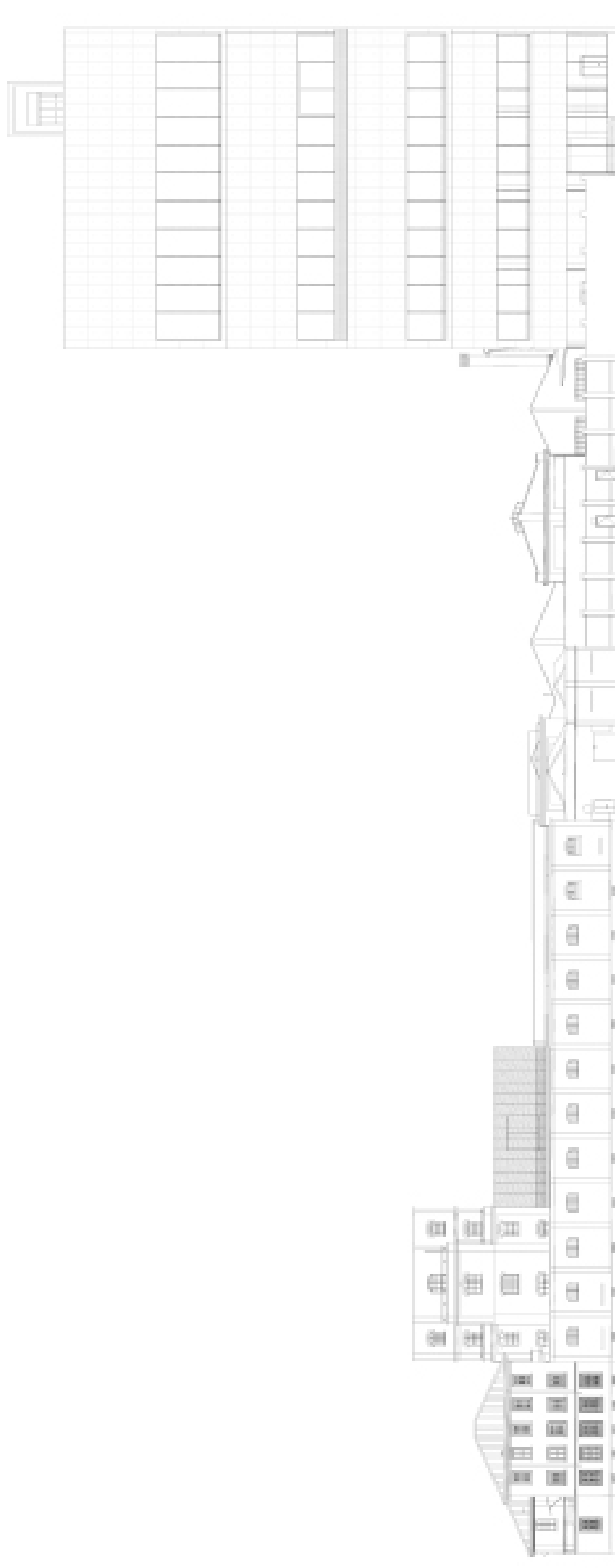


Piano primo.

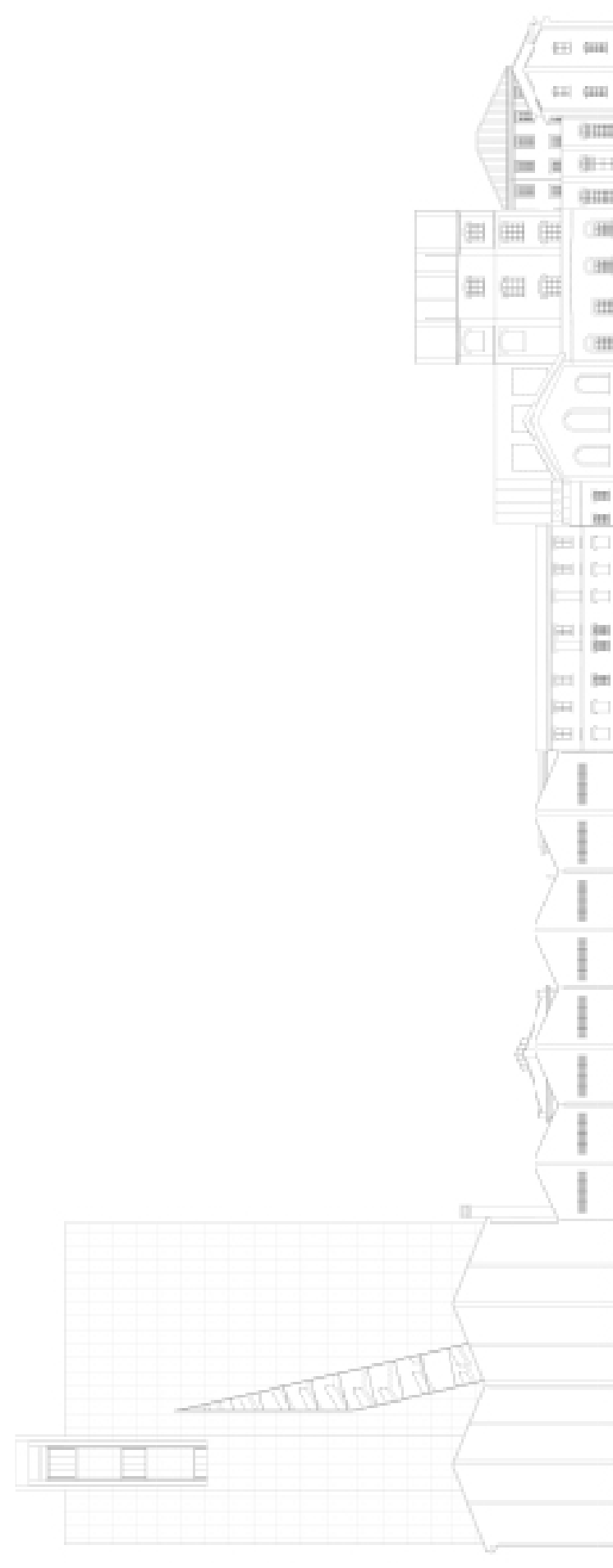


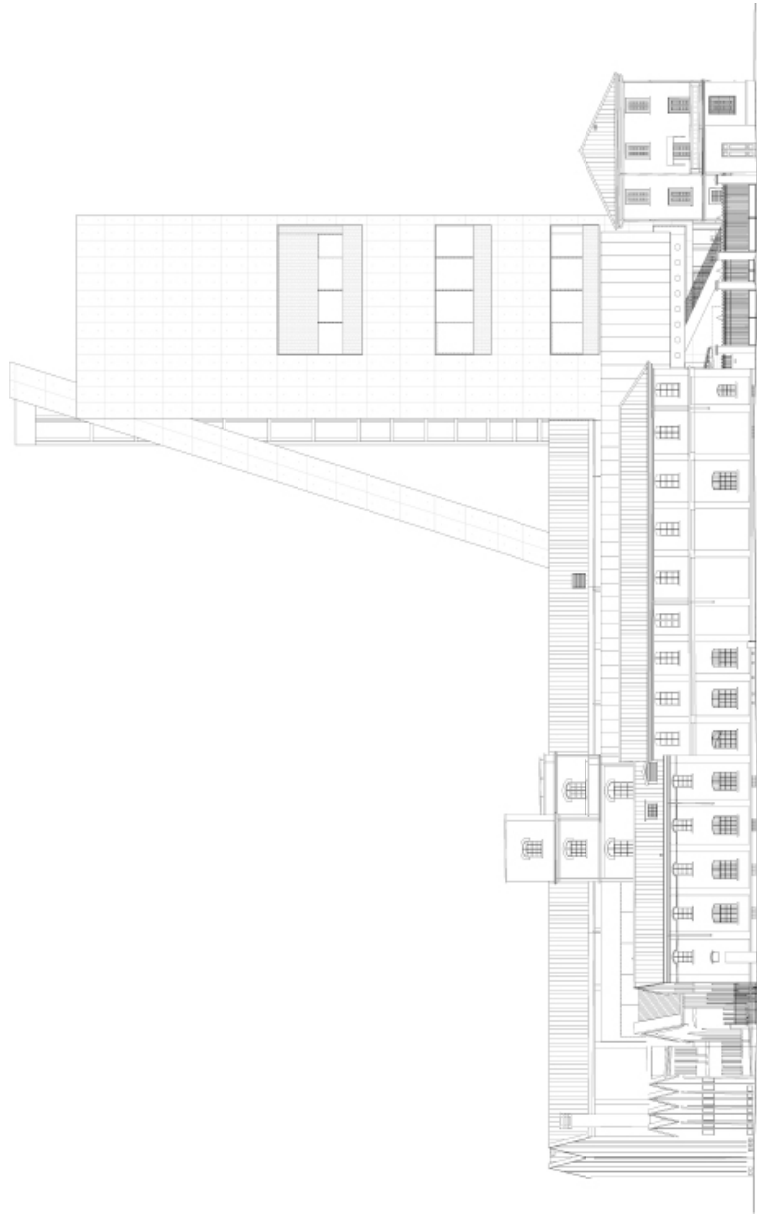
Coperture.

Prospetto nord.

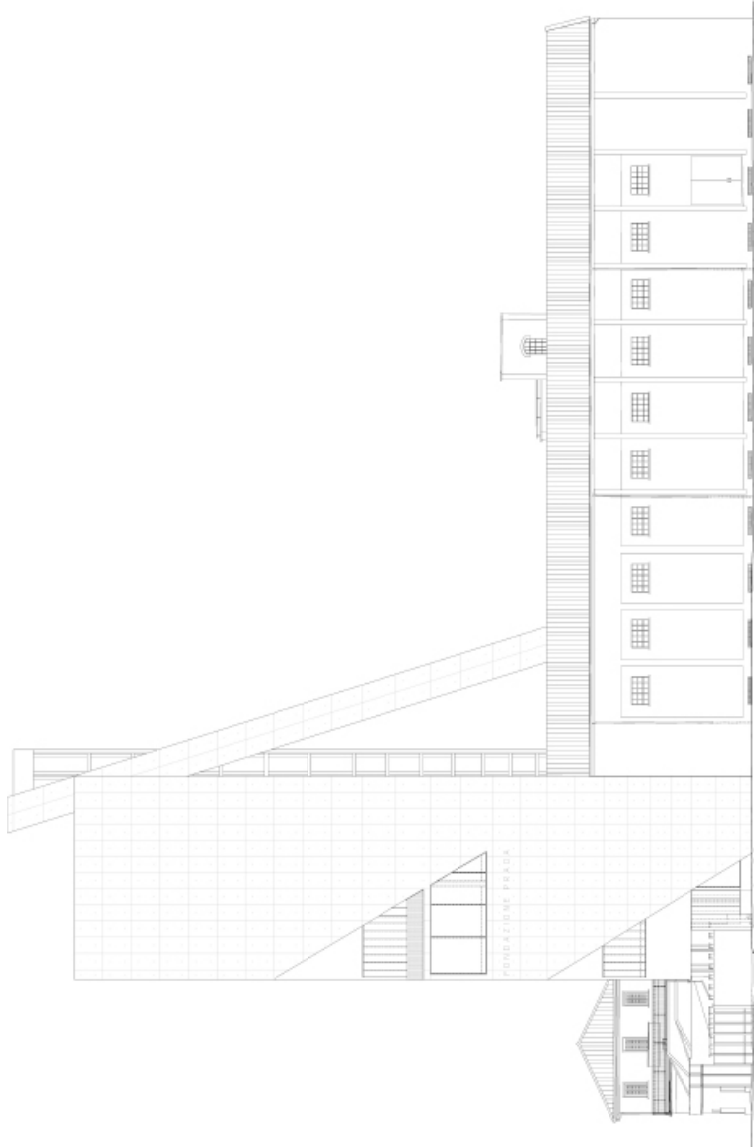


Prospetto sud.

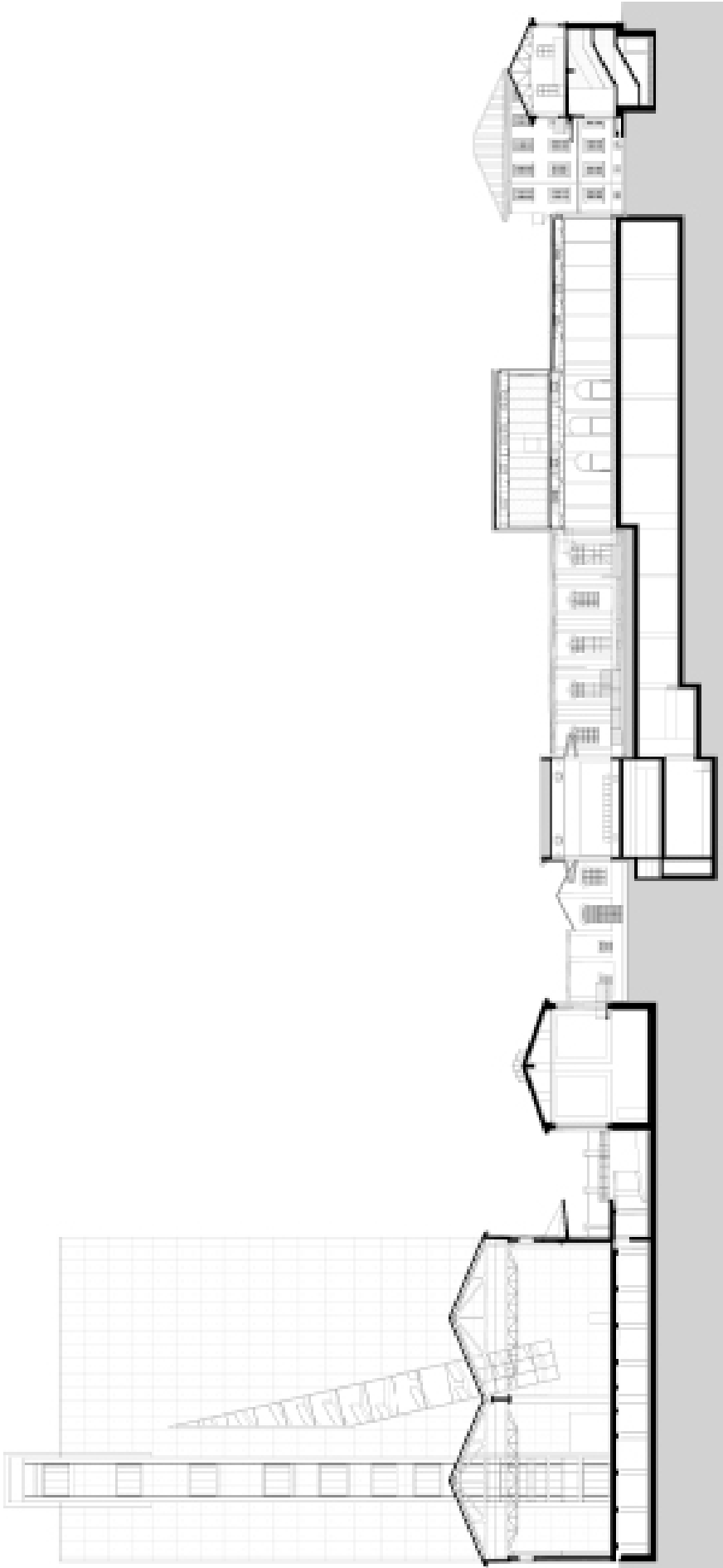




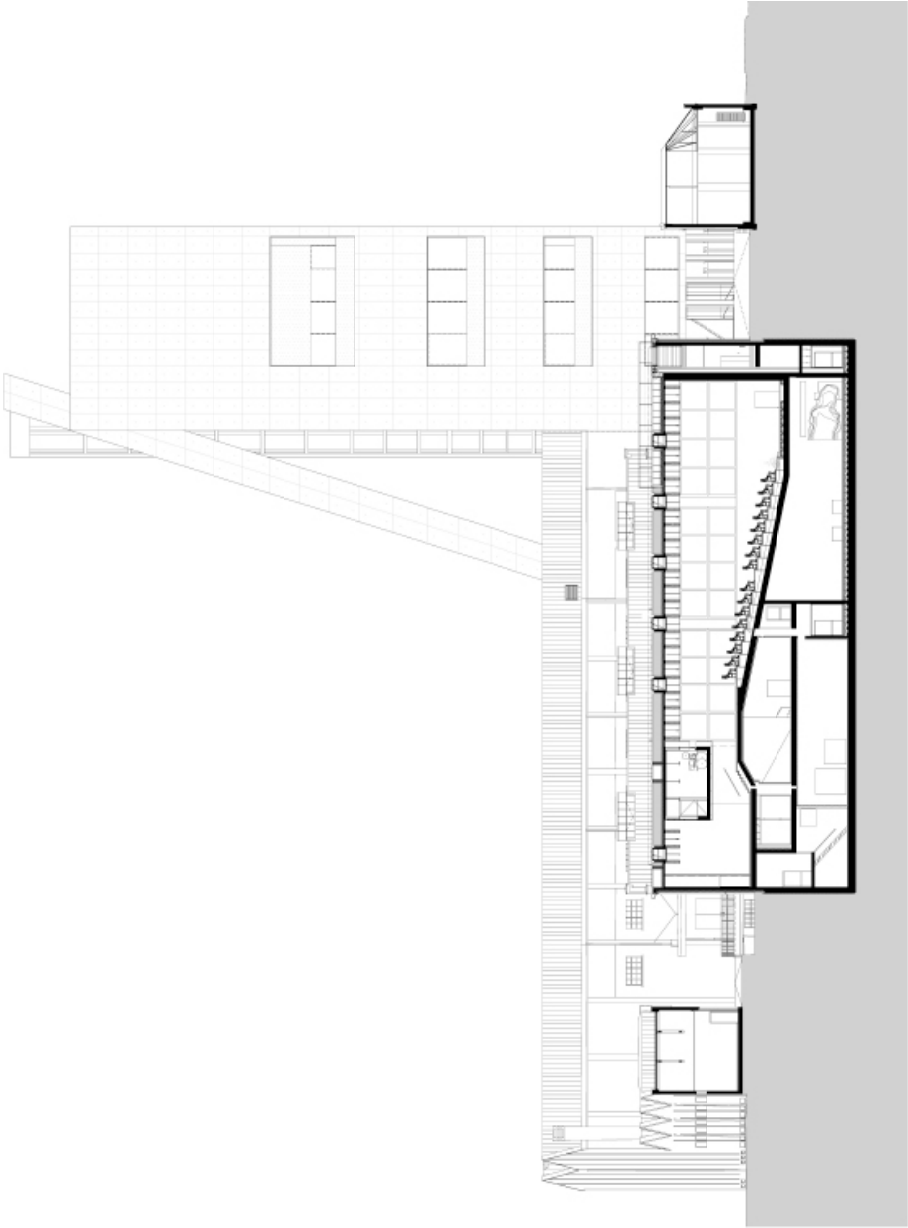
Prospetto est.



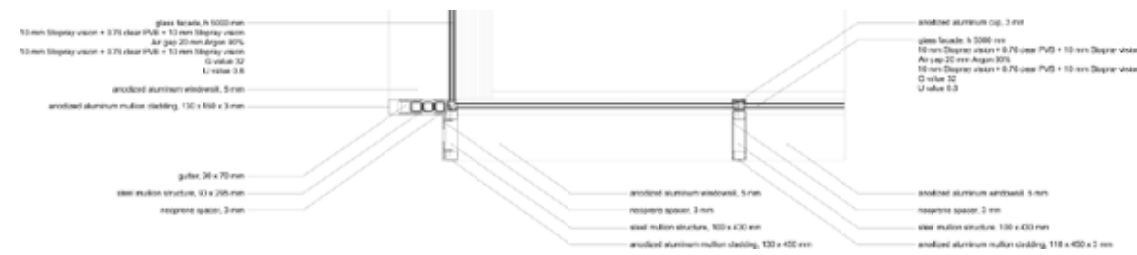
Prospetto ovest.



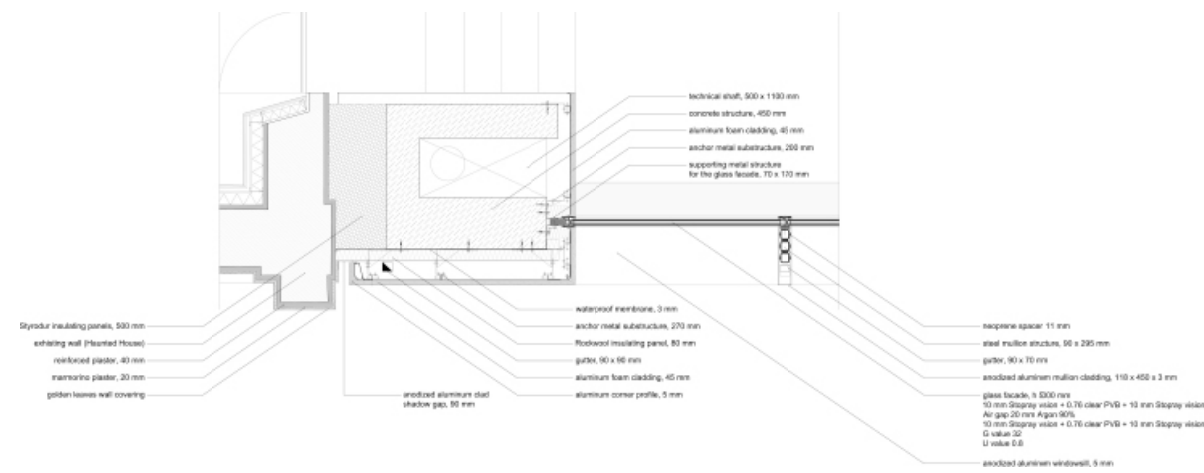
Sezione 1.



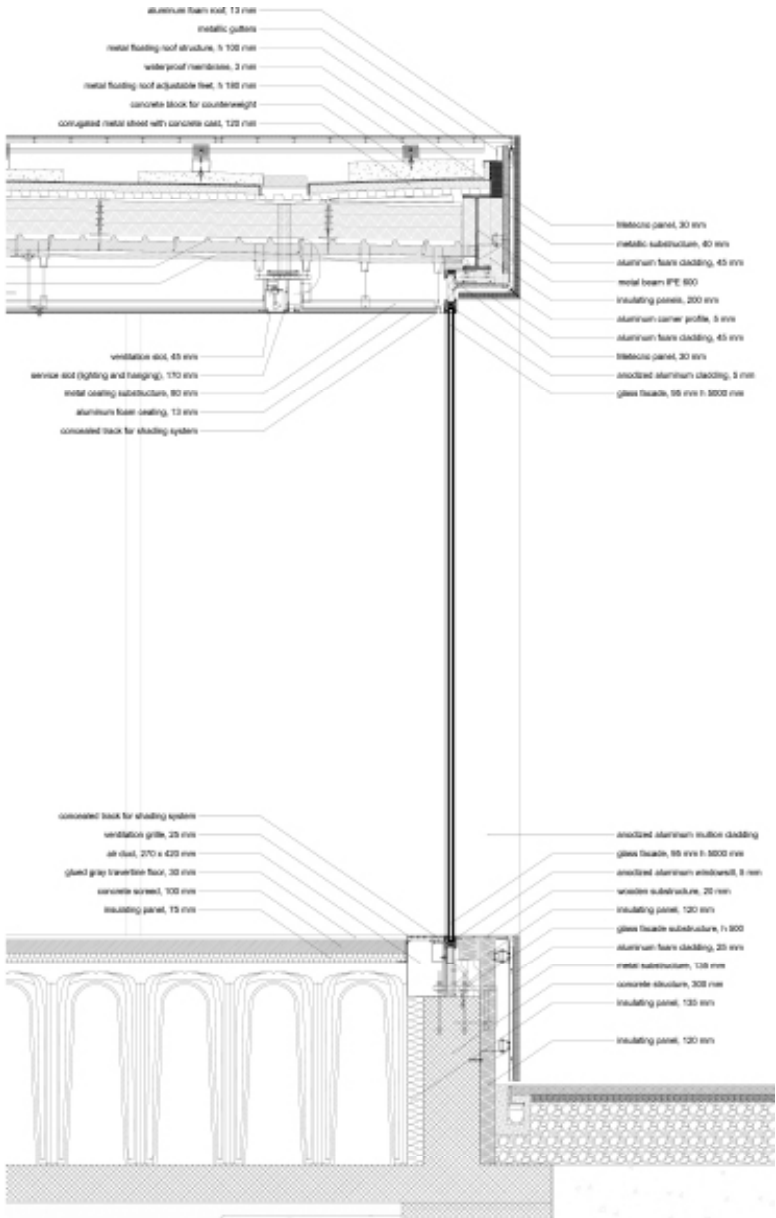
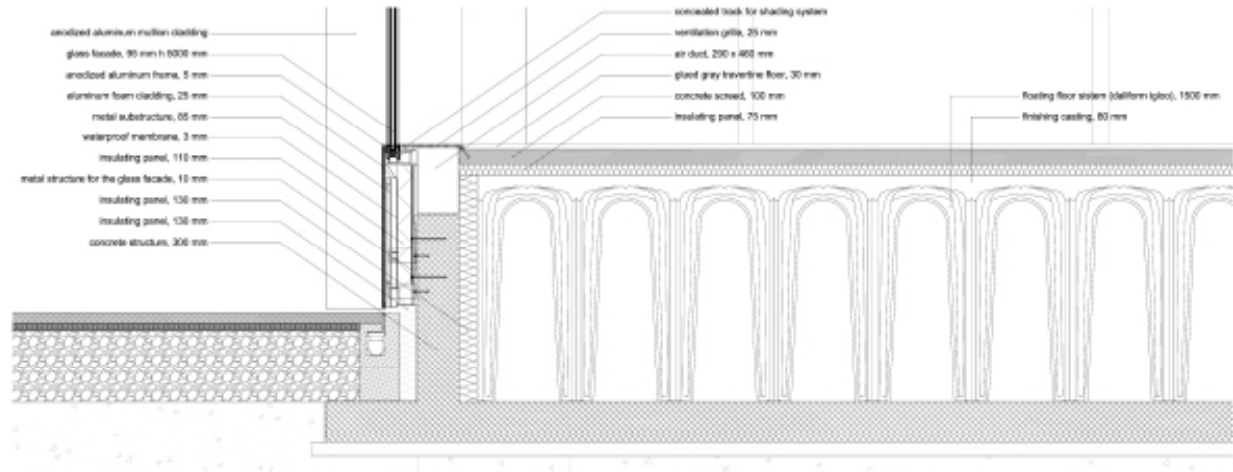
Sezione 2.



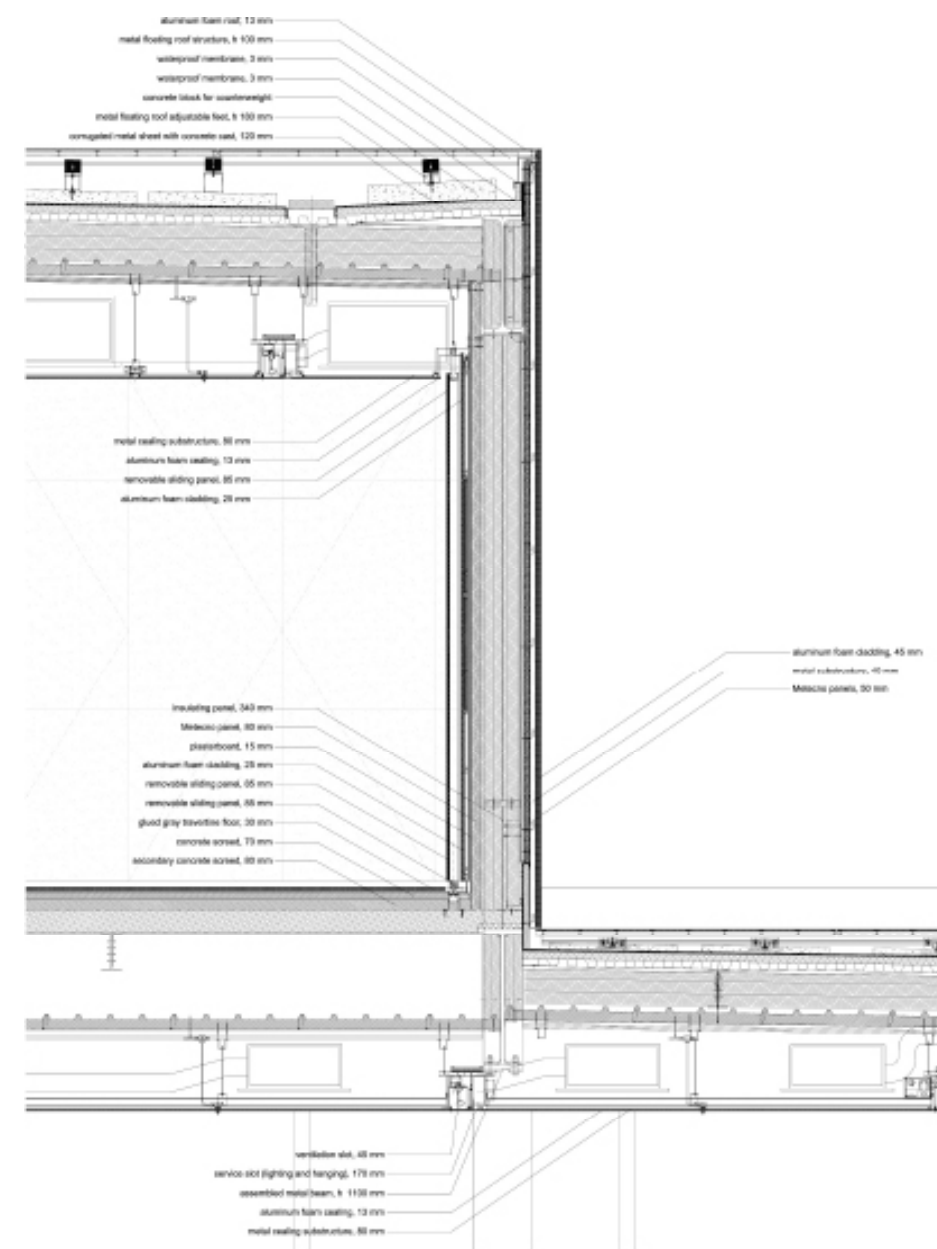
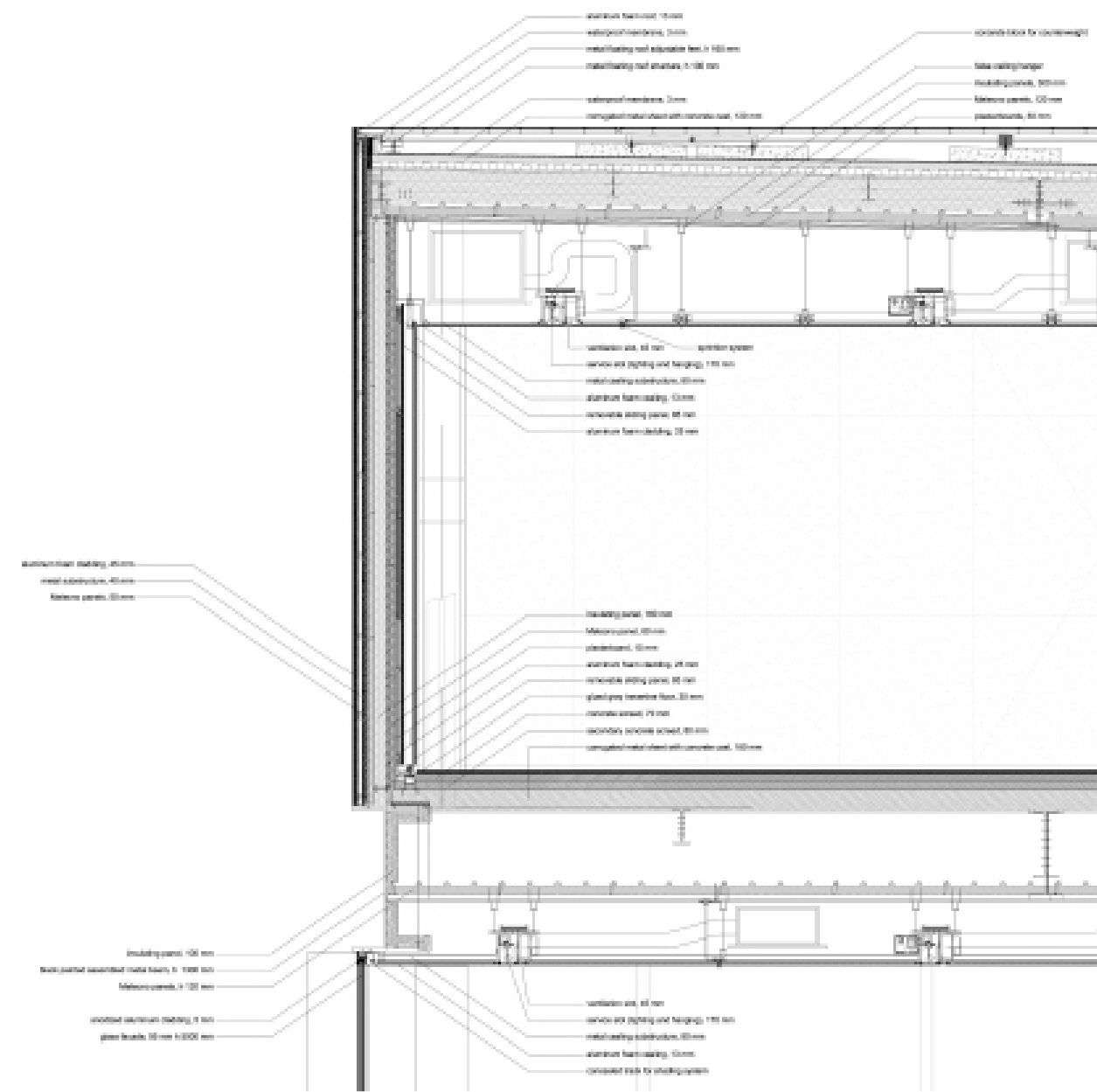
Dettaglio d'angolo della facciata vetrata Podium.



Dettaglio del punto di contatto tra Podium e "Haunted House".



Sezioni di dettaglio facciata vetrata Podium.



Sezioni di dettaglio facciata cieca Beam.

prada-koolhaas dalla contaminazione alla saturazione

marco biraghi

72

1. Byung-Chul Han, professore di Filosofia e Teoria dei Media alla Staatlichen Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe, ha scritto nel 2010 un breve saggio che prova a rileggere le società occidentali a partire dai paradigmi che le hanno maggiormente conformate negli ultimi decenni. Per un lungo periodo – afferma Han – il paradigma fondante è stato quello “virale”: “Il secolo trascorso è stato un’epoca immunologica. Un tempo in cui si presupponeva una netta distinzione tra interno ed esterno, amico e nemico o tra proprio ed estraneo”¹. L’alterità è la categoria fondamentale dell’immunologia. Ogni reazione immunitaria è una reazione all’alterità. Ciò comporta la necessaria “immunizzazione” nei confronti dell’altro, ma al tempo stesso si combina con la dinamica del “contagio”, sulla base della quale, se e quando ciò che viene considerato estraneo e pericoloso – e che conseguentemente viene tenuto a distanza – riesce, nonostante tutto, a entrare in contatto e a penetrare nel sistema immunitario, vi si propaga in modo diffusivo, proliferando secondo le modalità tipiche dei virus.

A questo paradigma – caratteristico della tarda modernità, e vigente ancora nella prima postmodernità, tenuta lungamente sotto scacco dalla minaccia di epidemie virali niente affatto metaforiche – Byung-Chul Han ne affianca un secondo, che si starebbe imponendo in questi ultimi anni: il paradigma dell’annessione. Quest’ultimo prevede promiscuità, inclusività e accumulazione, laddove il precedente presentava distinzione, separazione ed esclusività. Alla sostanziale negatività che caratterizzava il paradigma immunologico, dunque, si contrappone la sostanziale positività di quello basato su un principio di convivenza delle differenze. Sulla natura di tale positività, tuttavia, Byung-Chul Han non manca di mettere sull’avviso: si tratta di un *eccesso di positività*, e pertanto di una positività che non esclude affatto i conflitti, e che anzi li ingloba. L’alterità, all’interno di questo paradigma, non è più l’assolutamente estraneo, bensì qualcosa che trova anch’esso posto nel sistema, che vi viene assimilato, generando conflitti al suo interno. Ma si tratta di conflitti endemici, non più di assalti epidemici. E soprattutto, si tratta di conflitti generati da un *eccesso di eguaglianza*, non da una dose anche minima di alterità, com’era nel paradigma immunologico. “L’Egual non porta alla produzione di anticorpi. In un sistema dominato dall’Egual non ha senso potenziare le forze di reazione”²; anzi, a rigore non si può neppure più parlare di una reazione vera e propria, ovvero di un rigetto nel senso di un’esclusione che presupponga uno spazio immunologico interiore. In una condizione non-immunologica non si danno neanche più un interno e un esterno, un dentro e un fuori: tutto vi è semplicemente compresente, e l’unica causa di esclusione – e dunque di conflitto – che vi si determina deriva da una condizione saturativa, esaustiva. Un effetto di “troppo pieno”, che può finire per provocare per l’appunto un esaurimento.

Non a caso, il problema delle società occidentali attuali è la sovrapproduzione di merci, di informazioni, di impulsi, di stimoli, di immagini: un eccesso di produzione e di comunicazione che rispecchia perfettamente il processo di



OMA - Office for Metropolitan Architecture,
Fondazione Prada, Milano.

73

globalizzazione come condizione – se non certo di eguaglianza totale – di accumulazione totale. Da questo punto di vista sembra avere ragione Byung-Chul Han nell’affermare che, all’interno di una simile condizione, “anche l’estraneità si stempera in una forma di consumo”. In un sistema capitalistico proliferante ed estesamente diffuso, tutto – in termini oggettivi non meno che soggettivi, di spazio e di tempo – viene messo a frutto, vale a dire viene sfruttato e “consumato”, compreso ciò che soltanto apparentemente sembrerebbe presentarsi come ad esso estraneo o addirittura antagonista.

2. Precisamente a questo genere di condizione sembra rispondere il progetto elaborato da OMA dal 2008 in avanti per la sede della Fondazione Prada a Milano. Benché la collaborazione di OMA con Prada (e in particolar modo il rapporto tra la coppia Miuccia Prada-Patrizio Bertelli e Rem Koolhaas) risalga all’anno 2000, si può dire che soltanto con questo progetto essa abbia prodotto un risultato integralmente rispondente al paradigma enunciato da Byung-Chul Han. Con più precisione, anzi, si potrebbe affermare che il progetto per la Fondazione Prada, situato alla periferia sud-orientale della metropoli lombarda, compie – rispetto ai numerosi progetti precedenti prodotti da OMA per la casa di moda milanese – un decisivo passaggio dalla “semplice” contaminazione all’annessione-accumulazione-saturazione. Prima di affrontare l’ultimo progetto nato dalla stretta collaborazione Prada-Koolhaas/OMA, pertanto, è opportuno analizzare brevemente quelli che l’hanno percorso in ordine di tempo.

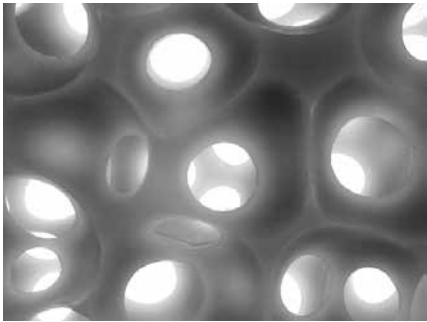
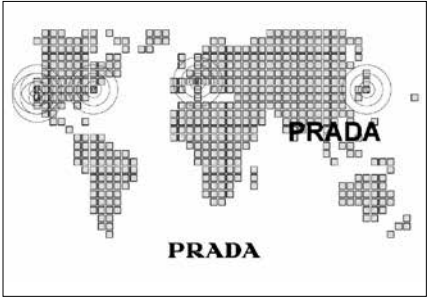
Fin dall’esordio già ricordato, all’inizio del millennio, il rapporto tra Prada e Koolhaas/OMA solo molto difficoltosamente e limitatamente può essere ricondotto alle consuete dinamiche cliente-architetto: nella richiesta della progettazione dei negozi del proprio marchio in giro per il mondo (nel 2000-2001 a New York, nel 2002-2004 a Los Angeles, cui vanno aggiunti quello di San Francisco nel 2000, e quelli di Londra e Shanghai nel 2005, non realizzati e tutti progettati da OMA, nonché quello di Tokyo, firmato da Herzog & de Meuron nel 2003), appare già del tutto evidente l’intento di creare qualcosa non tanto o soltanto di originale o di nuovo, quanto piuttosto di radicalmente differente. La stessa denominazione di “epicenters” data a tali stores aiuta a inquadrare l’obiettivo condiviso da Prada e Koolhaas: dar vita a luoghi che superino il puro fine commerciale, e che ibridino piuttosto lo spazio di vendita con altri tipi di spazio, quale ad esempio quello espositivo o teatrale. Inoltre fin da subito quella tra Prada e Koolhaas si presenta come una collaborazione globale, destinata ad andare al di là del progetto architettonico. E infatti, proprio in occasione di questi progetti OMA studia nuove tecnologie per lo shopping, oltre a riprogettare il website per la casa di moda. E nella mostra tenutasi nello spazio ex-industriale di via Fogazzaro, in quel momento utilizzato da Fondazione Prada come sede per i propri eventi, espone su banconi come fossero prodotti merceologici una serie di nuovi materiali (in particolare la schiuma poliuretanica, una sorta di spugna artificiale, ambigualmente oscillante tra il solido e il vuoto, tra il materiale costruttivo e quello da rivestimento, tra l’opacità e la trasparenza). L’interazione tra Prada e Koolhaas produce dunque inedite interferenze tra ambiti fino a quel momento diversi e distanti, proficue contaminazioni tra cultura commerciale e cultura architettonica.

Non è un caso che da tali elaborazioni comuni sortisca un volume di circa 600 pagine, in perfetto stile *S,M,L,XL*: AMO/OMA, Rem Koolhaas, *Projects for Prada* (2001): un libro fatto praticamente solo di immagini, terreno che sintetizza quanto vi è in comune tra la moda e l’architettura, senza tuttavia farne qualcosa di riferibile all’una o all’altra in senso esclusivo. Da questa stessa ibridazione nascono i numerosi progetti per le passerelle per le sfilate concepiti da OMA per Prada negli anni seguenti. Si pensi soltanto a quella per la collezione primavera-estate 2011, svoltasi nella sede di via Fogazzaro, in cui risuonano evidenti richiami artistici e architettonici (al cretto di Alberto Burri a Gibellina Nuova, non meno che al Memoriale dell’Olocausto a Berlino di Peter Eisenman). E infatti, per realizzare i parallelepipedo di diverse dimensioni disposti per file parallele nello spazio, OMA utilizza lo stesso materiale impiegato per realizzare i propri modelli di architetture. Ma la pratica della “contaminazione” tra campi e tipi di spazi diversi trova nel Prada Transformer la sua massima materializzazione. Progettato e realizzato per Seoul tra il 2007 e il 2009, questo “oggetto” programmaticamente ambiguo presenta in un solo volume quattro forme elementari (rettangolo, cerchio, esagono, croce) destinate a quattro tipologie di eventi differenti: sfilate di moda, proiezioni cinematografiche, mostre d’arte, eventi speciali.

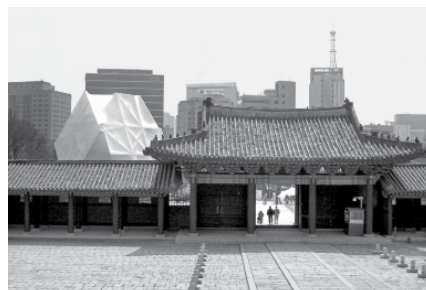
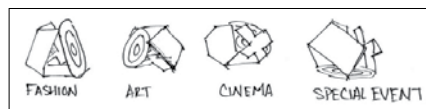
L’“instabilità”, ovvero la non “fissità”, dell’edificio, spostabile e ricollocabile ogni volta su una faccia diversa per mezzo di una gru, consente di riformulare l’idea stessa di architettura come oggetto per eccellenza stabile e fisso. Il Prada Transformer giunge così a sondare, portandole all’estremo (sia pure per la “durata” di un solo evento per ciascuna diversa configurazione), la potenzialità di una concezione letteralmente metamorfica dell’architettura: un’architettura auto-generativa di contaminazioni che diventano in tal modo parte fondante del suo programma.

3. L’anno successivo, nel 2008, inizia il lavoro progettuale condotto da OMA sull’area di Largo Isarco, una ex-distilleria nelle vicinanze dello scalo ferroviario di Porta Romana, risalente ai primi anni ’10 del Novecento e quindi destinata a ospitare la nuova sede della Fondazione. La possibilità di questa trasformazione corrisponde con piena evidenza alla più generale trasformazione di Milano da città manifatturiera-industriale a terziaria e a città della moda. Sul lotto dell’ex-distilleria, 20.000 m² di forma allungata e delimitati da un muro di cinta, erano presenti diversi edifici caratterizzati da una grande eterogeneità degli spazi: spazi aperti e chiusi, pubblici e privati, di rappresentanza e di servizio, con caratteri compresi tra il liberty e l’industriale. Tale varietà e incongruità di tipologie architettoniche e spaziali offrirà a OMA l’occasione di ragionare sul tema della molteplicità e dell’accumulazione in modo inedito. Le moltissime ipotesi progettuali e le diverse soluzioni proposte, secondo una modalità tipica dello studio di Rotterdam (riunite nel volume *Unveiling the Prada Foundation*, curato da OMA/Rem Koolhaas e Germano Celant nel 2008 e pubblicato da Fondazione Prada) si indirizzano verso una configurazione che sembra ormai avviata alla realizzazione allorché, nel 2009, alla vigilia dell’inizio dei lavori, lo studio riceve un fax di Rem Koolhaas – frutto della discussione con Miuccia Prada – che ripensa interamente il progetto, rendendo del tutto superate le ipotesi contenute nel libro. Il concept prodotto da Fondazione Prada si trasforma così in spazi e in edifici: uno spazio espositivo principale (Podium), un cinema, una biblioteca, una torre destinata a molteplici funzioni, più altri edifici adibiti anch’essi a esposizione (tra cui la cosiddetta “Haunted House”). Dagli studi comparativi con altri musei condotti da OMA (Uffizi, Tate Modern, Metropolitan Museum, MoMA, Triennale di Milano) nel corso della fase preliminare, emerge l’ambizione di rapportarsi con spazi espositivi di grande rilievo, in termini di prestigio e di dimensioni, ma anche la voluta ambiguità a cui è improntato il progetto: laddove i casi con cui s’istituisce una comparazione indicavano uno spazio espositivo unitario e in una certa misura “omogeneo”, dalla concezione di Fondazione Prada prodotta da OMA emerge invece una pluralità di modalità espositive, da quelle più convenzionali ad altre più innovative. In ordine a ciò, viene mantenuta la relazione tra spazi chiusi e spazi aperti già presente nell’insediamento precedente (con la sola eccezione di un edificio demolito nella parte centrale del lotto). Un sottile e a volte non chiaramente leggibile rapporto si crea in questo modo tra edifici nuovi, edifici preesistenti conservati ed edifici preesistenti rifatti in maniera conforme all’originale. Paradossalmente, uno studio come OMA, da sempre dichiaratosi fieramente “no context”, incomincia a occuparsi dell’annosa questione del rapporto tra restauro e conservazione.

In realtà, già dal 2008, in un momento di crisi lavorativa attraversato dallo studio, che porterà a una sua contrazione, OMA decide di avviare una ricerca sul tema della *preservation*. Gli esiti di questa ricerca verranno resi pubblici nel 2010, nel corso della XII Biennale di Venezia, diretta da Kazuyo Sejima, con la mostra “Cronocaos”. Ed è pressoché contestuale l’incarico affidato a OMA del restauro del Fondaco dei Tedeschi a Venezia, al fine di trasformarlo in un grande centro commerciale del lusso. È lo stesso Fondaco dei Tedeschi a suggerire una rivisitazione e parziale revisione dei concetti di restauro e conservazione: risalente in origine al XIII secolo, l’edificio ha subito in epoca fascista pesanti rimaneggiamenti e trasformazioni, per convertirlo in Palazzo delle Poste di Venezia. L’ambiguità derivante da tali modificazioni spinge lo studio a interrogarsi in merito alla sua autenticità, vale a dire ai diversi livelli di autenticità in esso conviventi. Ripartendo dai fondamenti stessi delle discipline del restauro e della conservazione, enunciati nel corso del XIX secolo da Eugène Viollet-le-Duc (“Restaurare un edificio non significa ripararlo, né farne la manutenzione o ricostruirlo, significa ristabilirlo in uno stato finale che non è mai esistito prima”³) e da John Ruskin (“Non lasciamoci ingannare in una questione tanto importante: è impossibile in architettura restaurare – quanto è impossibile resuscitare



Prada, epicentri.
Prada, epicentro New York.
Prada, invito mostra.
Prada, schiuma (foto Phil Meech).



Prada, transformer.

i morti – alcunché sia mai stato grande o bello⁴), gli autori del progetto architettonico, Rem Koolhaas e Chris van Duijn, partners di OMA, insieme al responsabile del progetto, Federico Pompignoli, senior architect di OMA, danno luogo a una riconfigurazione del sito di Largo Isarco secondo una complessa “geografia” di demolizioni, conservazioni e nuove edificazioni.

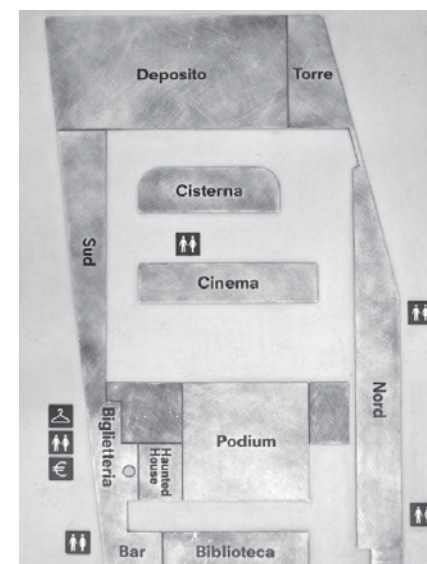
Alla progettazione del Podium – citazione della Galleria Nazionale di Mies van der Rohe, in cui viene introdotta una trave Vierendeel a sbalzo, lunga più di 60 m che connette il nuovo corpo edilizio alla preesistente palazzina nord, e che presenta un rivestimento in schiuma di alluminio e un ironico “inserto” di archi dal sapore venturiano – si affianca la conservazione nel suo stato originario dell'interno della vecchia palazzina degli uffici, adattata a spazio espositivo multipiano con la denominazione di “Haunted House” (casa infestata). Unicamente, la palazzina viene interamente rivestita all'esterno di una foglia d'oro a 24 carati, su una base di marmorino rosso, conferendo ad essa un aspetto a metà strada tra il pop e il kitsch.

E ancora, l'edificio che ospita la sala cinematografica viene ricostruito com'era e dov'era, quasi si trattasse di un pezzo di architettura di pregio, salvo l'aggiunta sulle facciate di superfici in metallo lucidato specchiante e di una terrazza alberata sul tetto. Mentre sulle facciate conservate delle palazzine sud e d'ingresso vengono apposte travi metalliche disposte in verticale come si trattasse di lesene: un segno di ordine e di continuità che risuona come una “nobilitazione” di fabbricati industriali cui viene così offerta una seconda vita.

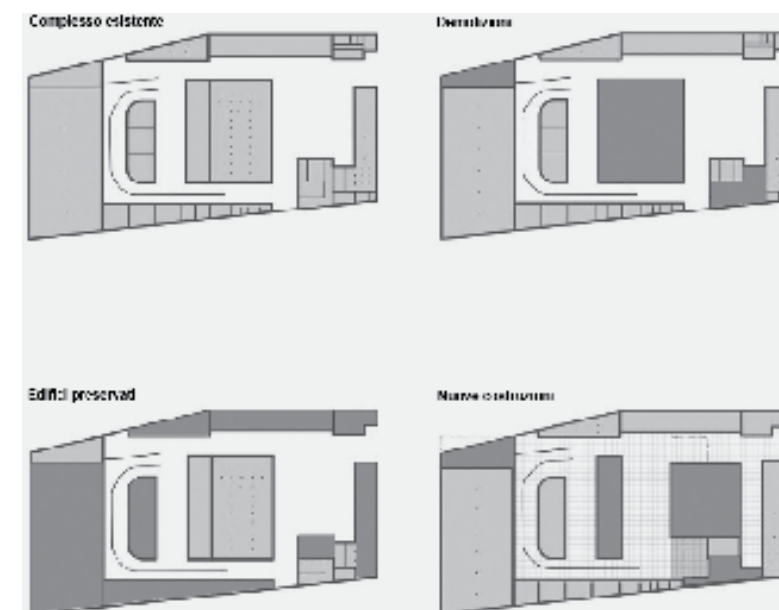
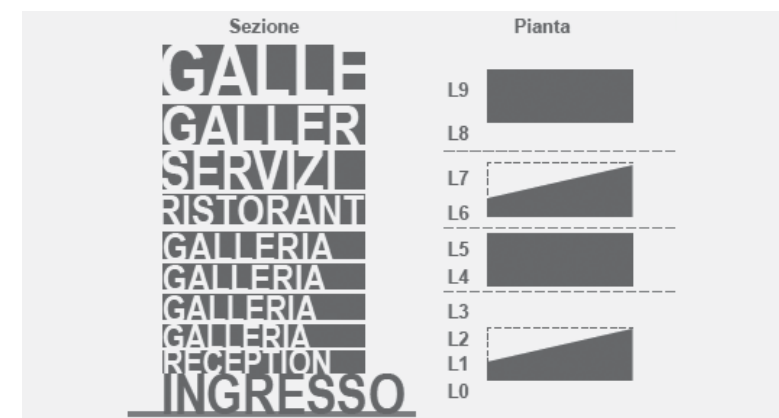
Ma anche la Torre, interamente progettata da OMA, presenta una non dissimile molteplicità e difformità di spazi, pur all'interno dello stesso edificio, alto complessivamente 60 m. I nove piani di cui è composto hanno altezze variabili dai 2,70 m agli 8 m, e sono articolati su piante trapezoidali e rettangolari alternate, in modo tale che l'esposizione delle vetrate sia rivolta alternatamente a fronti diversi. E a tutto ciò vanno aggiunti gli ampi spazi aperti (quello tra il Podium e il Cinema e quello tra il Cinema e la cisterna, quest'ultima frutto a sua volta di una conservazione pressoché “filologica” dell'esistente) che, con il contributo di pochi laconici segni, contribuiscono a ricreare un “sapore”. Una laconicità niente affatto condivisa dal Bar Luce, allestito dal regista Wes Anderson, il cui arredamento rievocante gli anni '50 e il cui soffitto a voltine che richiama esplicitamente la Galleria Vittorio Emanuele di Milano si offre allo sguardo come il frammento di un set cinematografico.

4. Una tale sovrabbondanza e convivenza di scelte progettuali, di materiali impiegati, di atmosfere evocate, di spazi destinati a usi diversi e di destinazioni d'uso simili trattate in modi differenti (dalla galleria tradizionale, inserita in una situazione quasi domestica, al grande museo collocato in spazi ex-industriali) induce a interrogarsi sull'esatta natura della Fondazione Prada così com'è stata concepita dai suoi promotori e dagli architetti incaricati di realizzarla. Che i suoi presupposti siano quelli dell'oscillazione, della contaminazione, dell'ibridazione tra modi e “toni” tra loro anche radicalmente differenti, quando non addirittura palesemente contraddittori, o inconciliabili, appare evidente. L'intera storia professionale di Koolhaas, del resto, parla di una continua tensione in direzione della rimozione degli “steccati” posti – ed imposti – dalla modernità, senza tuttavia che ciò comporti un loro completo abbandono: piuttosto un loro libero riutilizzo, una volta privati dell'assolutezza ed esclusività che li caratterizzava in origine. In questo senso, fin dagli inizi della sua carriera, Koolhaas fa propria una proficua “confusione” di generi: cioè a dire, quella stessa “confusione” ch'è suggerita dalla realtà.

A ben vedere, però, stanti le considerazioni di Byung-Chul Han da cui si sono qui prese le mosse, questo tipo di atteggiamento, se può essere fatto corrispondere a un'attitudine per la contaminazione nel senso dell'ibridazione, dell'incrocio, rimane invece del tutto distante dalla contaminazione nel senso del contagio; e dunque altrettanto estranea a un paradigma immunologico. Così, se la modernità si è mossa e ha prosperato all'interno di un paradigma caratterizzato da una netta separazione tra amico e nemico, tra dentro e fuori – dove ogni coesistenza con una radicale alterità non poteva essere sopportata se non al prezzo di esserne contagiati, contaminati, appunto –, allora Rem Koolhaas e OMA, nel loro accogliere ibridazioni ed incroci, si pongono in una posizione polarmente opposta a quella “moderna”. E neppure, dunque, quelle da loro praticate, sono “contaminazioni” nel senso più proprio del termine. Il principio sul quale le loro pratiche si



Fondazione Prada: sito e modello; OMA/AMO, unveiling; pianta; concept; torre; schema edifici preservati e nuove costruzioni.





Prada, spazio mostre.
Prada, Bar Luce, progetto di Wes Anderson.

fondano, piuttosto, è quello che può essere riferito al paradigma impostosi più di recente, basato sull'accumulazione, sulla convivenza del diverso e del molteplice. E se tutta l'opera di OMA/Rem Koolhaas può essere fatta risalire a quel principio dello "sfruttamento della congestione"⁵ desunto da quest'ultimo dall'analisi attenta dei grattacieli di Manhattan, già dalla fine degli anni Settanta, la sede della Fondazione Prada porta questa tendenza al suo apice – anzi, a ben guardare, costituisce un vero e proprio "cambio di rotta" rispetto ad essa. Diversamente dai progetti precedenti (compresi quelli commissionati da Prada), ancora caratterizzati da una sostanziale "unitarietà" progettuale, nonostante tutte le difformità, proliferazioni e mescolanze che potevano contenere al proprio interno, la Fondazione Prada è il primo prodotto di OMA in cui al progetto del nuovo si affiancano in maniera significativa la conservazione e il restauro di parti costruite già esistenti. Per uno studio fino a poco tempo fa abissalmente distante – almeno in apparenza – da qualsiasi sensibilità nei confronti delle tracce del passato, l'articolazione di un progetto secondo differenti modalità d'intervento appare non solo sorprendente, ma rivelatrice della volontà di fare propria quella "positività" onni-inclusiva alla quale si è accennato all'inizio. Tanto la conservazione che il restauro, infatti, sono modalità d'intervento che prevedono un grado (sia pur diverso tra loro) di accettazione dell'esistente, e che dunque accolgono una "alterità" non riconducibile ad alcun progetto di tipo esclusivistico. A fronte della possibilità di assumere nei confronti di preesistenze storicamente non troppo rilevanti un atteggiamento negativo, corrispondente a una loro cancellazione, la scelta di OMA di comprenderle nel proprio progetto rivela da un lato il ruolo attivo svolto dalla committenza nella sua formulazione, e dall'altro una predisposizione per lo sfruttamento di ogni opportunità, comprese quelle che in altri casi sarebbero potute essere ritenute contraddittorie o conflittuali. Lasciatisi alle spalle ogni paura di possibili "contagi" da cui tenersi prudentemente lontani, la Fondazione Prada, in quanto compiuto esemplare di intervento "ipersaturativo", dimostra la propria perfetta contemporaneità, ovvero la propria piena rispondenza al tempo cui appartiene.

NOTE
¹ B.-C. HAN, *La società della stanchezza* (2010), Nottetempo, Roma 2012, p. 8.
² *Ivi*, p. 15.
³ E. VIOLLET-LE-DUC, *L'architettura ragionata. Estratti dal dizionario*, Jaka Book, Milano 1982, p. 247.
⁴ J. RUSKIN, *La lampada della memoria*, in *Id.*, *Le sette lampade dell'architettura* (1849), Jaka Book, Milano 1982, p. 227.
⁵ R. KOOLHAAS, *Delirious New York* (1978), Electa, Milano 2001, p. 8.

rem koolhaas: storie e progetto per la contemporaneità. un “punto e a capo”. learning from italy?

francesco moschini, lorenzo pietropaolo

Milano ogni volta
che mi tocca di venire
mi prendi allo stomaco
mi fai morire
Milano senza fortuna
mi porti con te
sotto terra o sulla luna
Milano tre milioni
respiro di un polmone solo
che come un uccello
gli spari lo manchi
e riprende il volo
Milano lontana dal cielo
tra la vita e la morte
continua il tuo mistero
Lucio Dalla, *Milano*,
dall'album *Lucio Dalla*, RCA, 1979

L'apertura al pubblico della nuova sede milanese della Fondazione Prada è uno di quegli indizi che lasciano sperare che una nuova stagione per la vita culturale della città possa finalmente iniziare. Vi si intravede la promessa di un "punto e a capo", non solo per quanto riguarda il rapporto tra Milano e il sistema internazionale delle arti, ma anche per lo stesso progetto del contemporaneo, che nella nostra realtà nazionale ha spesso sofferto, specie nel recente passato, di interessate ambiguità e di paludanti conflitti. Dall'inizio delle sue attività nel 1993, la Fondazione ha progressivamente iniziato a mettere a fuoco la sua identità e il suo ruolo con commissioni a singoli artisti, conferenze di filosofia, mostre d'arte e di architettura, progetti cinematografici, in diversi luoghi – tra cui quelli milanesi di via Maffei e via Fogazzaro, già utilizzati per *showroom* e sfilate – mentre in parallelo intraprendeva pazientemente la definizione più stabile dei propri spazi. L'apertura al pubblico nel giugno del 2011 del restaurato palazzo settecentesco di Ca' Corner della Regina a Venezia – con una *ouverture* programmatica curata dal soprintendente artistico e scientifico della Fondazione, Germano Celant – e l'inaugurazione nel maggio 2015 della sede milanese di Largo Isarco – progettata da Rem Koolhaas/OMA, ormai completata nella maggior parte dei suoi spazi funzionali – rappresentano quindi due avanzamenti, decisivi ma non conclusivi, di un progetto culturale in divenire, ambizioso e pragmatico, concepito e realizzato affrontando sino ad ora in modo credibile ed efficace le complesse interazioni tra i molteplici fattori (strategici, economici, artistici e architettonici) che la creazione di una istituzione culturale comporta. La nuova sede milanese della Fondazione – il cui progetto era stato mostrato al pubblico nel 2008 all'interno degli stessi spazi ancora in attesa di trasformazione – si configura dunque come l'esito di una sequenza di scelte coerenti, riguardanti il luogo¹, il programma, l'architettura.

Koolhaas/Prada: Milano e altri esperimenti

La dismessa distilleria di inizio Novecento della Società Italiana Spiriti – che produceva liquori e brandy come il "Cavallino Rosso", e su cui Koolhaas e OMA sono intervenuti – è posizionata oltre il tratto meridionale della circoscrizione esterna introdotta dal piano regolatore di Cesare Beruto², immediatamente a ridosso della cesura della grande area dello scalo ferroviario di Porta Romana, una "terra di nessuno" da tempo dismessa. L'opificio è una delle numerose memorie industriali del quartiere Ripamonti, all'inizio di quel territorio urbano, non più centro e non ancora periferia, che Giorgio Bocca definiva "barriera corallina"³, e che in questa parte a sud della città – a differenza del corrispondente quadrante settentrionale dell'hinterland milanese – si perde in dissolvenza verso le campagne delle rogge e dei fontanili. Questo settore della ex città operaia – con le sue fabbriche, i depositi ferroviari, i laboratori e i magazzini – è in profondo mutamento. La presenza dell'Istituto Europeo di Design per la moda (IED) e del campus bio-medico di ricerca e trasferimento tecnologico dell'Istituto FIRC di Onco-

logia Molecolare (IFOM); il radicamento di spazi per il *coworking* e l'incubazione di impresa orientata al mercato digitale, della moda e del design, e di ormai storici riferimenti della vita notturna e della cultura underground milanese (tra cui i "Magazzini Generali", o il "Plastic"); la prevista realizzazione del nuovo campus dell'Università Bocconi, progettato dai giapponesi Sanaa, nell'area della ex Centrale del Latte; l'avviata trasformazione urbana di oltre 12 ettari di aree dismesse in terziario avanzato⁴, su progetto dello studio Citterio; le previsioni del piano pubblico-privato per la riqualificazione a parco e residenze dell'area delle officine OM, in continuità con il corridoio verde lungo il canale della Vettabbia; i programmi di investimento pubblico di più recente definizione, che descrivono l'intero quartiere come parte strategica di "Milano Smart City"⁵, scommettendo sulla sua trasformazione in un epicentro di innovazione economica, infrastrutturale, culturale e sociale: tutte queste dinamiche raccontano come la nuova sede della Fondazione Prada sia parte emergente della complessa gestazione di un radicale e vasto processo di riconversione urbana, tutt'ora in divenire e dagli esiti ancora incerti, orientato alla produzione immateriale ad elevata intelligenza, e a posizionare nuovamente Milano – purché non sia svilito a strumentale retorica delle *start up* – all'interno della geografia globale della competizione tra città, secondo strategie già praticate nel corso degli ultimi due decenni dai più importanti nodi urbani mondiali. Un possibile "effetto Bilbao" all'italiana, dunque, con quasi vent'anni di ritardo?

A ben guardare, il lavoro progressivo che ha portato alla creazione della sede milanese della Fondazione Prada appare molto diverso rispetto a quella epocale esperienza a cui diede forma Frank O. Gehry alla fine degli anni Novanta, tanto da potersi ritenere uno sperabile "punto e a capo" soprattutto rispetto alle ricadute che in Italia ha prodotto quell'operazione realizzata dalla Fondazione Guggenheim, allora guidata da Thomas Krens⁶. Nel contesto culturale di una ambigua presa d'atto dell'impermeabilità delle città italiane all'architettura contemporanea, l'iconicità del museo di Bilbao e le sue evidenti ricadute in termini di riconversione economica e fisica della città basca, hanno infatti prodotto negli anni a seguire – specie in molta parte della classe dirigente del nostro Paese – la convinzione che potesse esistere una replicabile "ricetta Bilbao", convinzione che ha in parte finito per condizionare molte scelte, strategiche e certo non più rinviabili, e da cui è discesa per altro una teoria di improbabili progetti di istituzioni per le arti contemporanee – interamente a guida pubblica, privi di una collezione permanente o di un credibile programma culturale e gestionale, ma firmati dagli architetti più riconoscibili alla scala internazionale – quale pretesa soluzione dei problemi urbani e identitari di molte città italiane, comprese quelle più piccole. La sede milanese della Fondazione Prada – sia negli aspetti costitutivi e programmatici, sia nell'architettura – appare invece distante dai presupposti di quella stagione (auspicabilmente esauritasi, ma di cui restano ancora diverse eredità irrisolte anche nella stessa Milano), così come l'idea di città che il progetto di Rem Koolhaas sembra sottendere, risulta distante da quella presupposta dallo stesso architetto olandese nel *master-plan* per la Bovisa (2007), altra periferia storica del capoluogo lombardo.

La riconversione della distilleria in Largo Isarco – realizzata da Rem Koolhaas/OMA con il supporto dello studio Alvisi Kirimoto e di Atelier Verticale – corrisponde con l'articolata fluidità del suo programma funzionale alle necessità di un progetto culturale che intende praticare le intensità interdisciplinari del contemporaneo, mettendo a disposizione delle possibili interazioni e contaminazioni tra le arti un repertorio di spazi al contempo flessibile e connotato in ogni sua parte, trovando un efficace punto di equilibrio tra nature ed esigenze del contenuto e definizione del contenitore, e superando sia la neutralità della "scatola bianca" che la preponderanza segnica e gestuale dell'architettura iconica. La soluzione complessiva assume il recinto originario e le giaciture dei corpi di fabbrica esistenti come elementi ordinatori, risanando e risignificando i vecchi edifici (magazzini, laboratori, silos di fermentazione), e inserendone tre nuovi: il *Podium*, o *Ideal Museum*, articolato in due parallelepipedi a diversa altezza, di memoria miesiana e rivestiti in schiuma di alluminio, per le esposizioni temporanee; il cinema-auditorium, che mostra sugli spazi aperti che lo affiancano un carattere pubblico milanesemente sobrio, per svelare poi, trincerato dietro uno scudo di acciaio specchiante, il contrapposto carattere privato del suo interno, che rimanda invece alle atmosfere iniziatriche del kubrikiano *Eyes wide shut*; la Torre multipiano, con la sua appendice dell'ascensore esterno montato su di una sorta di grande nastro trasportatore rampante, adibita

a museo-deposito per la collezione permanente e attualmente ancora in costruzione, in cui pare intravedere echi degli edifici di Luigi Moretti in Corso Italia, e che segna il luogo alla scala della città, cercando un dialogo più con le torri della tradizione moderna milanese, che con i formalismi internazionali di recente realizzazione. La sequenza degli spazi aperti, riproporzionati dai nuovi inserimenti e trattati a campiture minimali monocrome, consente una fruizione senza alcun obbligo di tragitto nell'atmosfera rarefatta in cui sono immersi gli edifici: esterni ed interni sono messi in rapporto ora per intimità, ora per pieno disvelamento, così che il *flâneur* è trasportato in una sorta di urbanità raggelata.

L'esito complessivo è quello di una composizione d'insieme ottenuta per frammenti, al contempo autonomi e riconoscibili: un montaggio fluido e aperto di inquadrature in campo lungo e medio, di primi e primissimi piani, a completarsi con il campo lunghissimo sulla città dall'alto della torre-deposito, in cui nessuna figura – che si tratti degli edifici esistenti o dei nuovi inserimenti – è data per intero, così che non è attribuibile prevalenza né al "vecchio", né al "nuovo". Gli accenti e le identificazioni degli edifici sono ottenuti per campiture o per punteggiature, materiche e cromatiche: dall'arancio degli inserti verticali (che partiscono in metrica l'intonaco di cemento grigio applicato grezzo della sequenza delle facciate seriali dei magazzini), al grigio pigmentato della schiuma di alluminio (che rende il *Podium* una composizione di due monoliti stereometrici), al nero delle gigantesche travi Vierendeel a vista (a sostenere lo sbalzo del monolito del *Podium* che si sovrappone trasversalmente a uno dei fabbricati esistenti, per arrestarsi poi sul limite del recinto), fino alla trasmutazione alchemica ottenuta con la foglia d'oro, che riveste quello che fu il grande alambicco dell'opificio, i cui elementi di facciata (paraste, intagli vetrati o ciechi) sono rilevati in quel metallo come la memoria dei volti degli eroi micenei nelle loro maschere funebri. L'insieme degli accenti materici e cromatici entra come contrappunto nella fotografia urbana di questa Milano "in bianco e nero", che fu dei brumisti, delle biciclette nella nebbia, di Gadda, di De Sica e di Visconti, di Testori e di Basilico. Il principio del rivestimento di semperiana e loosiana memoria è declinato a conferire un abito ai singoli attori architettonici che si frangono, intersecano e interlocuiscono senza mai propriamente toccarsi: le storie cui ciascuno di essi appartiene, pur permanendo l'evidenza della diversità delle epoche che li hanno prodotti, sono trasportate a vivere, senza violenza e senza nostalgia, in un unico e contemporaneo presente, in un universo privo di pesi, acrobaticamente sospeso tra l'indifferenza e l'estetizzazione.

Appare evidente come questa esattezza della sceneggiatura architettonica koolhaasiana sarebbe difficilmente raggiungibile se non ci fosse una forte unità di intenti tra committenza, direzione artistica e progettista.

Il rapporto tra Prada e Koolhaas, del resto, ha avuto modo di consolidarsi nel corso di oltre quindici anni: per Prada OMA ha progettato, all'interno di un più ampio e complessivo studio per l'immagine e la comunicazione commerciale del marchio, i nuovi punti di vendita della casa di moda, denominati programmaticamente *epicenters*, prima negli Stati Uniti (quelli realizzati a New York, 2000-2001, e Los Angeles, 2002-2004, quello disegnato per San Francisco nel 2000), e poi a Londra e Shanghai (entrambi nel 2005). Successivamente agli "epicentri" – concepiti da Koolhaas come occasioni urbane⁷ in cui lo *shopping* si lascia pervadere da altre funzioni culturali e artistiche (proiezioni, performance, conferenze), e la merce per contro rafforza il suo valore estetico – OMA ha poi realizzato a Seoul il *Prada Transformer* (2007-2009), un padiglione temporaneo per eventi culturali che rimanda alla sfera *De Bol* progettata nel 1984 nell'ambito della sistemazione delle aree portuali dismesse di Rotterdam, e che lascia intuire un'ideale appartenenza alle visioni di Tatlin, dell'architettura radicale, di Cedric Price. Posizionato nello spazio aperto prospiciente uno dei cinque grandi palazzi costruiti dai sovrani della Dinastia Chosun nel XVI secolo, *Transformer* è stato progettato per un programma annuale di eventi di natura e con esigenze spaziali differenti. Alto 20 metri, costituito da quattro forme geometriche (un cerchio, una croce, un esagono e un rettangolo) avviluppate da una membrana traslucida, il padiglione può essere sollevato, ruotato e ricollocato al suolo per mezzo di tre gru di volta in volta su di una faccia diversa, producendo quattro spazi differenti a seconda che si tratti di ospitare un film-festival, una sfilata, una mostra d'arte o una performance, e rappresenta un ulteriore passo evolutivo del connubio Prada-Koolhaas nella sperimentazione delle possibili interazioni tra le arti e lo spazio architettonico nella dimensione effimera e straordinaria dell'evento, quest'ultima praticata anche attraverso la

scenografia delle annuali sfilate milanesi della casa di moda che l'architetto olandese cura sin dal 2006.

I musei di OMA e la manipolazione delle storie

L'architettura dell'intervento milanese per la Fondazione è anche una tra le più recenti riflessioni progettuali che Rem Koolhaas ha sinora dedicato all'architettura museale ed espositiva più in generale, e che nel loro insieme appaiono rilevanti per provare a intravedere in filigrana le ragioni e le conseguenze delle più recenti posizioni che la sua ricerca ha assunto nei confronti delle storie (dei luoghi, degli edifici, delle città) come possibili materiali di un progetto per la contemporaneità.

Le storie di diverse architetture industriali, ad esempio, sono state spesso coinvolte nei progetti museali ed espositivi di Koolhaas/OMA, a partire dal concorso per la nuova *Tate Modern* a Londra (1994), da realizzarsi riconvertendo la dismessa centrale termoelettrica di Bankside. Qui il progetto si fonda sulla sottrazione e sulla dissociazione: perseguendo l'obiettivo di configurare lo spazio museale come una neutra "scatola bianca" a servizio dell'autonomia dell'opera d'arte moderna e contemporanea, il contesto costituito dall'edificio esistente, valutato come irrimediabile, non può che essere scardinato per essere poi fagocitato. Ciò comporta la riduzione dell'edificio industriale a una pelle esterna, rispetto a cui gli spazi per l'arte all'interno funzionano secondo una logica autonoma e indipendente: la massa dell'edificio e della sua torre-ciminiera sono svuotate e portate a una condizione scheletrica ed ossificata, mentre la composizione della nuova architettura museale, disconnessa dall'esistente, si struttura sugli elementi *high-tech* dei percorsi e dei sistemi di connessione verticali, secondo un programma al contempo funzionale, strutturale e formale che trova origine nel *Fun Palace* concepito da Cedric Price a partire dal 1963 con il supporto della regista teatrale Joan Littlewood. La trasformazione in museo-monumento della *Zollverein Kohlenwäsche* ad Essen (2001-2007) – un impianto degli anni Venti per il raffinamento del carbone, all'interno di uno tra le decine di stabilimenti minerari e siderurgici del bacino della Ruhr – si basa invece sulla simulazione: la fabbrica, e l'articolata architettura di macchine e collegamenti aerei al suo interno, sono assunti al contempo come contenitore e come contenuto, come opera esposta e come suo sfondo di ambientazione, come un *ready-made* che l'intervento finge di aver sempre abitato, con l'unica aggiunta di una scala mobile esterna che simula di essere uno tra gli altri condotti rampanti esistenti per il trasporto del carbone, e che l'illuminazione notturna trasforma – insieme a tutti gli altri elementi di collegamento verticale – in un tracciato rosso fuoco. Lo studio commissionato per la trasformazione di una centrale elettrica nel Contemporary Art Museum di Riga (2006) procede invece secondo un principio di incapsulamento, di incorniciatura e di trasferimento: per ottenere spazi con il carattere neutro della "scatola bianca" e al contempo mantenere la connotazione industriale come sfondo di ambientazione, un nuovo e permeabile edificio ad uso esclusivamente espositivo incornicia tutto intorno la centrale dismessa, in cui sono invece ricavati tutti gli altri spazi tecnici e logistici (deposito, produzione, ricerca e didattica, comunicazione, eventi, eccetera). L'esistente è incapsulato nel nuovo come fosse esso stesso un oggetto esposto; il nuovo assume la forma di una cornice trasparente priva di connotazione e di storia, che inquadra l'edificio industriale filtrandone la percezione e l'interpretazione, e trasferendo a sé dall'oggetto inquadrato il carattere e la legittimazione culturale che invece non possiede. Per alcuni versi, il caso di Riga sembra evolvere un approccio già sperimentato ad Amsterdam, con il progetto di concorso per l'ampliamento dello Stedelijk Museum (1992), che invece si anteponeva all'ottocentesco edificio dell'esistente museo di Adriaan Weissman e con questo si saldava, creando un unico blocco architettonico dalla doppia natura, un giano bifronte allo stesso tempo "storico" e "contemporaneo".

Ulteriori strategie compositive vengono invece messe in atto da Koolhaas/OMA quando le storie di altri edifici – ascrivibili a una più marcata modernità – richiedono di continuare a essere scritte nella forma dell'integrazione, dell'ampliamento o addizione. Con un approccio compositivo in parte simile a quello impiegato nel caso di Riga – ma con un'inversione di ruolo tra edificio storico e nuovo intervento – è stata progettata ad esempio la realizzazione della sede del Garage Museum of Contemporary Art di Mosca (2011-2015), in precedenza e fino al 2008 ospitato nella rimessa per autobus Bakhmetievsky disegnata da Kostantin Melnikov nel 1926. In que-

sta occasione, l'edificio esistente è il ristorante "Vremena Goda", durante il socialismo meta molto popolare all'interno del Gorky Park. Ormai priva di facciate, la struttura in cemento armato di questa rovina sovietica degli anni Sessanta è avviluppata in una nuova pelle di polycarbonato traslucido, vetrata al basamento per consentire una relazione diretta tra l'interno e il parco. In questo caso il corpo-cornice contiene la maggior parte dei sistemi impiantistici e funziona come una teca, al contempo di protezione e integrazione, a servizio dell'edificio storico, conservato nella sua condizione di rovina.

Il progetto di concorso per l'ampliamento del Museum of Modern Art di New York (1997) porta invece Koolhaas/OMA a confrontarsi con una sorta di palinsesto del moderno costituito dall'edificio del 1939 di Philip L. Goodwin ed Edward Durell Stone sulla 53ª strada, dalle successive espansioni disegnate da Philip Johnson (ala Est e giardino di scultura, 1964) e da Cesar Pelli (torre-museo, 1984), e dagli edifici in seguito acquistati dal MoMA sulla 53ª e sulla 54ª strada. Il progetto interviene per sottrazioni (eliminando il ristorante e la serra di Pelli prospicienti il giardino di scultura), sistemazioni (con l'abbassamento del giardino di scultura e la trasformazione del basamento in un nuovo accesso), sostituzioni (è il caso del Whitney building), così da poter poi aggiungere una torre piramidale in sopraelevazione all'ala est di Johnson. Attenendosi alle regole fondamentali del "manhattanismo", l'intervento – rappresentato come un diamante intagliato alla Hugh Ferriss⁹ – concepisce il nuovo ampliamento come un doppio programmatico del primo, in cui poter praticare la varietà di esperienze dell'arte introdotte dai nuovi media, che hanno l'arte al centro del proprio interesse senza che questo implichi necessariamente un confronto diretto con l'opera. Laddove il MoMA è un museo dove si può praticare il culto dell'arte, l'ampliamento sarà il luogo che consentirà di sperimentare le nuove dimensioni di fruizione mediata dalla comunicazione di massa, utilizzando i nuovi ascensori della Otis – che permettono di incanalare flussi di persone non solo in verticale, ma anche in orizzontale e lungo linee inclinate – per ampliare cinematicamente l'esperienza del visitatore.

Sempre a New York, lo studio commissionato nel 2001 a Koolhaas/OMA per l'ampliamento del Whitney Museum of American Art è chiamato invece a considerare una doppia storicità di alto valore: quella dei *brownstone buildings*, tutelati dalla Landmarks Preservation Commission, e quella del museo realizzato da Marcel Breuer sulla Madison Avenue nel 1966. La strategia appare essere quella della giustapposizione di parti autonome e distinte, rese solidali mediante un programma funzionale e distributivo che trova nel nuovo corpo il suo centro. L'esito è quello di una sorta di "manhattanismo interrotto", per via della impossibilità di demolire i *brownstone*, e per il conseguente rapporto formale e di scala che il nuovo edificio instaura con questi e con il museo di Breuer, rapporto che finisce per miniaturizzare la *terraced house* su cui poggia e per addomesticare l'eccezionalità dell'edificio dell'architetto ungherese. Un esperimento, questo del Whitney Museum, senza fortuna anche dal punto di vista strettamente professionale, se è vero che la storica istituzione newyorkese abbandonerà l'idea dell'ampliamento, decidendo in seguito di trasferirsi nel Meatpacking District, in una nuova sede in prossimità del fiume Hudson che sarà realizzata tra il 2007 e il 2015 da Renzo Piano. Probabilmente da questa esperienza maturerà la correzione di tiro che porterà alla realizzazione della Milstein Hall alla Cornell University di Itaca (2006-2011), in ampliamento del College of Architecture, Art and Planning – già frequentato tra gli altri da Peter Eisenmann e Richard Meyer, e dallo stesso Koolhaas tra il 1972 e il 1975, durante gli anni dell'insegnamento di Oswald Mathias Ungers – ospitato nella ottocentesca Sibley Hall, nell'Arts Quadrangle del campus, a pochi passi dall'Herbert Johnson Museum of Art di Ieoh Ming Pei (1973). L'intervento è costituito in questo caso da un parallelepipedo di acciaio foderato in marmo striato bianco e grigio, che ospita le aule di lavoro, sovrapposto a un rilievo in cemento che ospita gli spazi assembleari. Una composizione appena visibile dall'Arts Quadrangle, posizionata su di un'area in precedenza adibita a posteggio sul retro del complesso esistente. Se dall'esterno appare estremamente misurato, l'intervento – che collega la Sibley Hall e la Rand Hall – dissimula l'intricata sezione e i nuovi collegamenti che all'interno dispiegano dinamicamente flussi e usi, producendo una serie di sovrapposizioni, slittamenti, fratture e prospettive.

Altri progetti di Koolhaas/OMA per istituzioni culturali e museali per la contemporaneità, infine, assumono una più marcata dimensione di scala urbana: si pensi all'ampliamento del Los Angeles County Museum of Art (LACMA)

del 2001 (che mira a concentrare la dispersione delle strutture museali realizzate negli anni Sessanta, inglobandole in una stratificazione di piani funzionali sovrapposti, a sua volta racchiusa da una complessa copertura trasparente memore delle voliere di Price); ai progetti di concorso romani (quello per il proposto MoCA - Museum of Contemporary Art, poi MAXXI, del 1999, e quello per la trasformazione dei Mercati generali al quartiere Ostiense, del 2004), laddove la sfida intrinseca alla complessità della storia architettonica e urbana della città appare elusa e confinata all'interno del recinto insediativo di intervento; o ancora al piano di sviluppo dell'intero complesso dell'Hermitage di San Pietroburgo (2008), mirato a riorganizzare la cittadella museale escludendo ogni gestualità architettonica, secondo un approccio – quasi più curatoriale che progettuale in senso stretto – che mette in scena l'azione del tempo (corrosioni, abbandono, decadimento) come valore estetico chiamato a supplire alle genericità atopiche del contemporaneo.

*Dalla starchitecture alla preservation/1:
il passato ci sta superando*

Gli interventi sin qui descritti appaiono mostrare come la sperimentazione di Rem Koolhaas/OMA abbia sedimentato un articolato e plurale repertorio di strategie e di forme da cui non sono affatto estranei il tempo e le storie, secondo una prospettiva che potrebbe apparire “innaturale” per il visionario cantore della congestione urbana.

Sono trascorsi del resto circa quarant'anni dalla pubblicazione di *Delirious New York*, il “manifesto retroattivo per Manhattan” con cui Rem Koolhaas (allora poco più che trentenne architetto formatosi alla Architectural Association School di Londra) avviava un'originale e provocatoria riflessione sull'architettura e sulle città moderne e contemporanee, che lo avrebbe condotto – in socievole solitudine, o in sodalizio con i suoi alter ego collettivi, quello progettuale di OMA - Office for Metropolitan Architecture (dal 1975⁹), e quello ad esso speculare, di ricerca interdisciplinare e comunicazione, AMO - Architecture Media Organization¹⁰ (dal 1999) – a mettere in discussione, in particolare alla luce dello scenario nord-americano e asiatico, i fondamenti della cultura progettuale come consolidatisi nel XX secolo a partire dalle Avanguardie europee, e parallelamente a stratificare – nella forma della scrittura, della ricerca universitaria, dell'esposizione o del progetto architettonico e urbano – esperienze e riflessioni sulla dimensione globale e mondializzata della architettura e della città contemporanee, indagate e osservate attraverso le molteplici tappe di uno straordinario vagabondaggio intellettuale e professionale – quasi ai limiti della schizofrenia, eppure rigorosamente controllato e profondamente consapevole – che lo ha visto negli ultimi quattro decenni coinvolto in innumerevoli studi, progetti e realizzazioni pressoché in ogni continente, praticando programmaticamente lo sconfinamento dei limiti disciplinari consolidati dell'architettura. Da quell'ormai celebre scritto del 1978 in poi, il lavoro di Koolhaas ha assunto sempre maggiore rilevanza nel dibattito internazionale, fino a essere riconosciuto quale punto di riferimento anche nella galassia mediatica del sistema globalizzato di produzione e comunicazione dell'architettura come evolutosi e strutturatosi a partire dagli anni Novanta.

Il riconoscimento della sua opera intellettuale, e il successo della dimensione pubblica della sua persona, gli sono valsi l'inserimento mediatico – gradito o meno che fosse – in quel ristretto *parterre de rois* composto di celebrità riconosciute come *starchitects* (o *archistar*), la cui influenza e notorietà hanno travalicato gli stretti confini disciplinari per raggiungere un pubblico più ampio, e a cui è stato attribuito – volenti o nolenti – lo status di icone pop globali, in quanto autori di architetture riconoscibili per la sorprendente novità¹¹, rappresentative di un vero e proprio *brand* (più che di una *cifra*) progettuale, e per questo portatrici di un valore aggiunto molto appetibile per il mondo della comunicazione, e per il mercato degli investimenti di grande scala più in generale. Si tratta di uno status a duplice effetto, sia per gli architetti che per l'architettura: un effetto di amplificazione e moltiplicazione (della figura del progettista, delle occasioni di sperimentazione e dei mezzi a disposizione per praticarle, del consenso/dissenso pubblico per l'architettura) da una parte, e un effetto di riduzione (dei singoli autori, condannati a una sorta di coazione alla novità, e delle loro stesse architetture, semplificate e veicolate come mero gesto spettacolare) e di fagocitazione (delle specificità dell'architettura, sovrastata dall'egemonia delle tecniche e delle tecnologie, e ricompresa nelle dinamiche della comunicazione visiva e della veicolazione delle merci) dall'altra. Un duplice effetto cui consegue

il depositarsi di una fitta cortina pregiudiziale, fatta di acclamazioni accondiscendenti e di altrettanto sospette riprovazioni, che finisce per offuscare la necessaria lucidità del giudizio critico, troppo spesso condizionabile dall'aura del successo.

Al contempo “apocalittico” e “integrato”, quasi avesse scelto di percorrere in architettura la prospettiva preconizzata da Umberto Eco¹², Rem Koolhaas – provocatore tranquillo, visionario disincantato fino quasi ai limiti del cinismo, abile comunicatore e sperimentatore visivo – sembra avere d'altra parte avviato – almeno sin dalla pubblicazione nel 1995 dell'enciclopedia *S,M,L,XL*, con Bruce Mau – la costruzione di una propria auto-mitobiografia, che appare orientata, più che dalla volontà pedagogica di cui si alimentava l'*Œuvre complète* lecorbusieriana, dall'intenzione di tracciare un costante quanto abile esercizio di “simulationes ac dissimulationes”¹³, il cui esito è lo spiazzamento, e un ironico quanto astuto depistaggio. Uno dei più recenti tasselli di questa sorta di auto-mito-biografia, è costituito da un lato dall'allestimento con OMA/AMO nel 2010 della mostra itinerante “Cronocaos”, esposta per la prima volta alla Biennale di Venezia – un'interpretazione dell'idea stessa di conservazione (*preservation*) come invenzione consustanziale della modernità, a cui viene associata la rilettura retroattiva di molti progetti di Koolhaas/OMA quali esemplificazioni di possibili strategie per il progetto contemporaneo in relazione con la storia – e dall'altro dalla pubblicazione nel 2014 di *Preservation is Overtaking us*, che contiene in particolare le argomentazioni di due dissertazioni tenute nel 2004 e nel 2009 alla scuola di architettura della Columbia University¹⁴. Qui l'architetto olandese tra l'altro afferma l'avvenuta eclisse – sperabilmente temporanea – dell'architettura come arte del necessario, ancora viva alla fine degli anni Settanta, e con essa del ruolo ordinatore dell'architetto¹⁵, faustianamente imprigionato nel labirinto mediatico del sistema delle *archistar*¹⁶ progressivamente affermatosi tra i primi anni Ottanta e l'inizio del XXI secolo, da cui ha ricevuto illimitata attenzione in cambio di un proporzionale discredito e svilimento delle sue ragioni, e di quelle dell'architettura stessa¹⁷.

Rem Koolhaas individua in un nuovo rapporto del progetto contemporaneo con la storia, con il paesaggio, con la città e con le risorse ambientali, sociali e culturali più in generale, il filo di Arianna per uscire da questo labirinto¹⁸, per trovare nella conservazione di questi elementi un possibile rifugio di salvezza, ed una via di fuga dalla “grottesca ed esagerata forma di involontaria novità”¹⁹ che la *starchitecture* produce come unica risposta alle richieste di un mercato globale – dove la competizione economica e la capacità di attrarre investimenti non passa più per gli stati nazionali, ma per le città – in attesa costante di edifici istantaneamente iconici. È utile notare che quando Koolhaas esplicita queste argomentazioni alla Columbia, la crisi finanziaria dei titoli subprime negli Stati Uniti ha da poco mostrato i suoi effetti catastrofici con la bancarotta della banca d'affari Lehman Brothers (15 settembre 2008); in quei giorni del febbraio 2009, poi, le prime pagine dei giornali statunitensi annunciano la peggiore crisi finanziaria dai tempi della Grande Depressione, oltre il 25% degli architetti ha perso il lavoro, mentre per i restanti occupati gli stipendi sono calati tra il 10 e il 50%, e nell'opinione pubblica americana cresce lo sdegno e la rabbia nel constatare – a torto o a ragione – che l'esplosione della crisi sia stata causata in gran parte da comportamenti fraudolenti delle banche e della finanza.

Come osserva Jorge Otero-Pailos nella sua postfazione²⁰, la ricostruzione storica con cui Koolhaas colloca nei tre decenni compresi tra i primi anni Ottanta e gli inizi dei Duemila il processo di trasformazione dell'architettura da “sforzo molto serio” – orientato a “fare ciò che è necessario” – in produzione iconica di *starchitecture*, contiene un'implicita identificazione tra quest'ultima e i processi economici della globalizzazione, e sottende la presa d'atto di un'avvenuta compromissione delle *archistar* – incluso inevitabilmente se stesso – con la finanza globale, e delle loro architetture con quegli stessi comportamenti ritenuti, specie in quei giorni, auto-referenziali e socialmente irresponsabili. A questa identificazione, l'architetto olandese contrappone la funzione sociale dell'architettura e dell'architetto come valore indubitabilmente attribuibile all'intensa stagione progettuale che dal secondo dopoguerra fino alla fine degli anni Settanta è stata resa possibile dalle condizioni favorevoli create invece da una forte committenza pubblica, a partire dagli anni Ottanta progressivamente debilitata dal mercato fino al quasi completo disimpegno, e alla riduzione in una posizione di subalternità culturale e ideologica. Senza nostalgia e con il pragmatismo che lo contraddistingue, preciserà in seguito come sia ormai opinione diffusa che



Lo scalo ferroviario di Porta Romana, con la città sullo sfondo
(foto © Delfino Sisto Legnani).

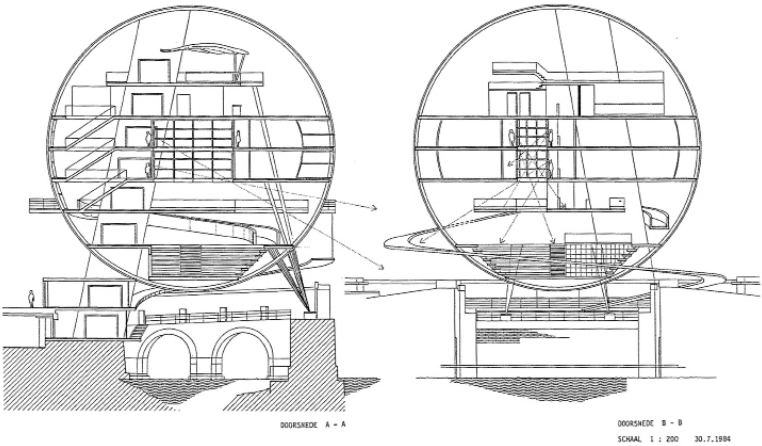
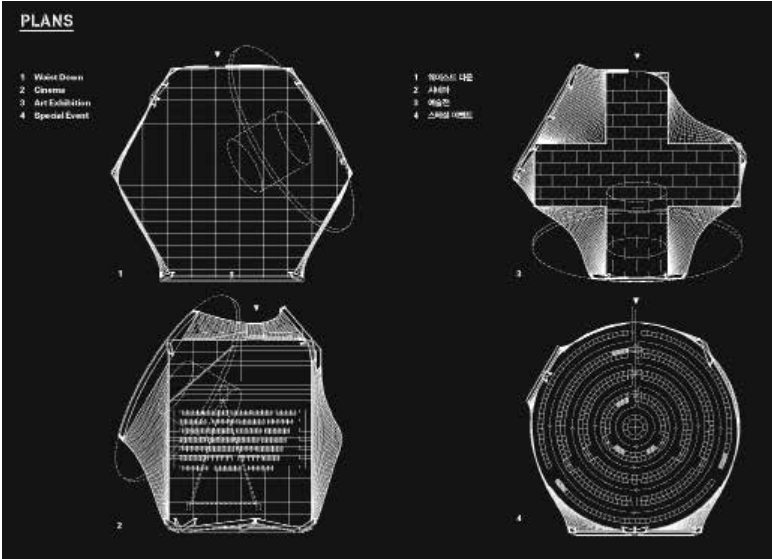
OMA - Office for Metropolitan Architecture, Fondazione Prada, Milano, 2008 - in corso,
modello (© OMA).

OMA - Office for Metropolitan Architecture, Fondazione Prada, Milano, 2008 - in corso.
Particolare del fronte sud.

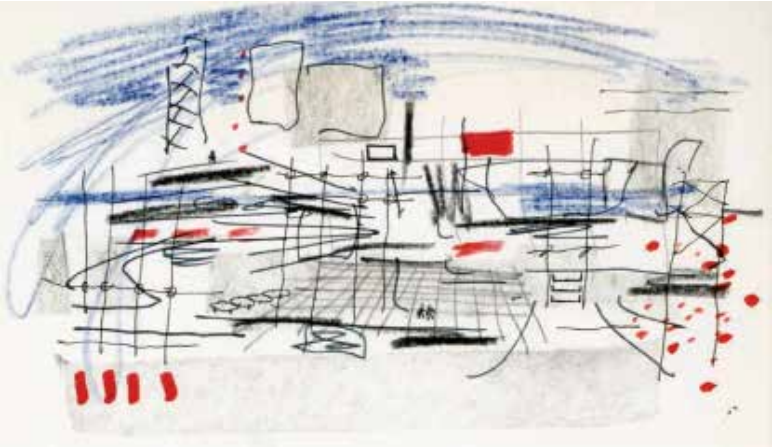
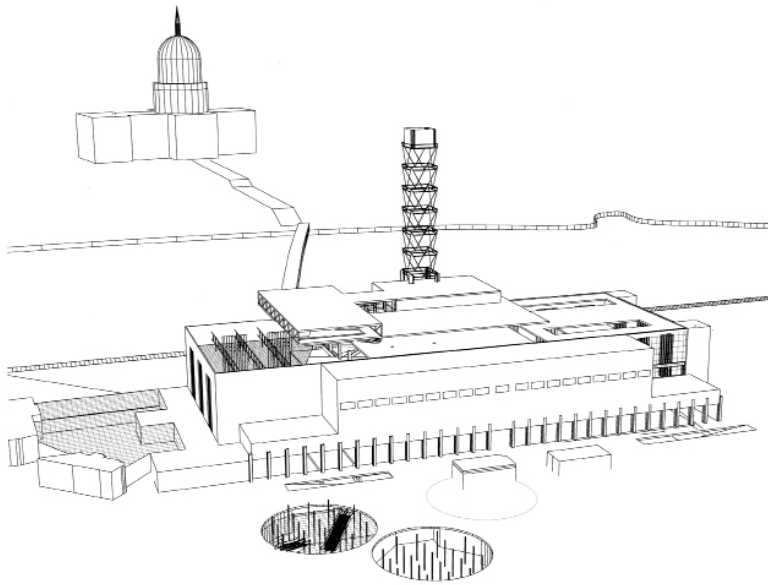
Interno del *Podium*.

(foto © Bas Princen, 2015, courtesy Fondazione Prada)





OMA - Office for Metropolitan Architecture, Prada Epicenter, San Francisco, 2000, diagramma assonometrico.
OMA - Office for Metropolitan Architecture, Prada Transformer, Seul, 2007-2009, piante nei quattro assetti possibili.
OMA - Office for Metropolitan Architecture, De Bol, Rotterdam, 1984, sezioni.
(© OMA)



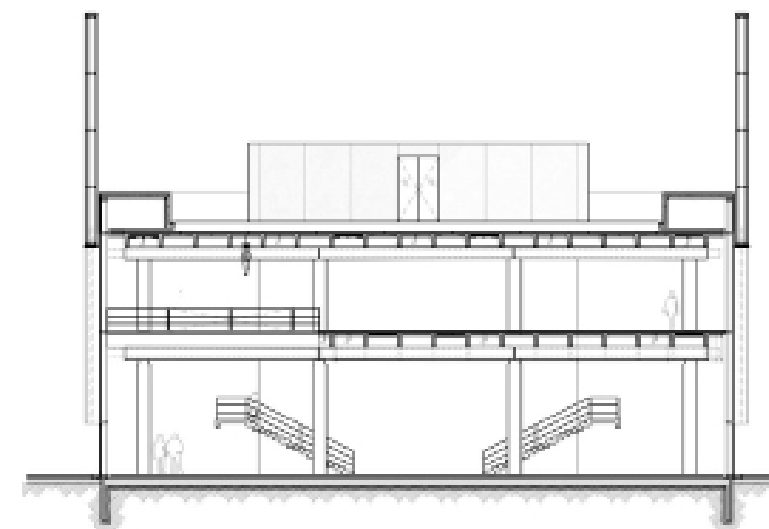
OMA - Office for Metropolitan Architecture, Progetto di concorso per la Tate Modern a Londra, 1994, vista verso la St. Paul's Cathedral (© OMA).
C. Price, Studio per il Fun Palace, 1963 ca (© Cedric Price Archives, Canadian Centre for Architecture, Montreal).
OMA - Office for Metropolitan Architecture, Progetto di concorso per la Tate Modern a Londra, 1994, modello (foto © Hans Werlemann).

90



OMA - Office for Metropolitan Architecture, riconversione museale della Zollverein Kohlenwäsche, Essen, 2001-2007 (foto © Anselm van Sinfliet).
OMA - Office for Metropolitan Architecture, Riga Contemporary Art Museum, Riga, 2006, modello e fronte principale (© OMA).

91



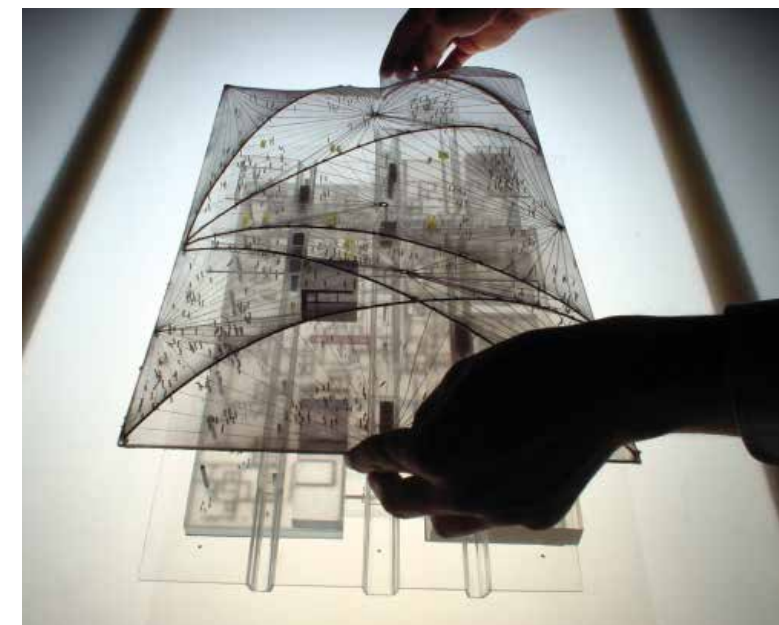
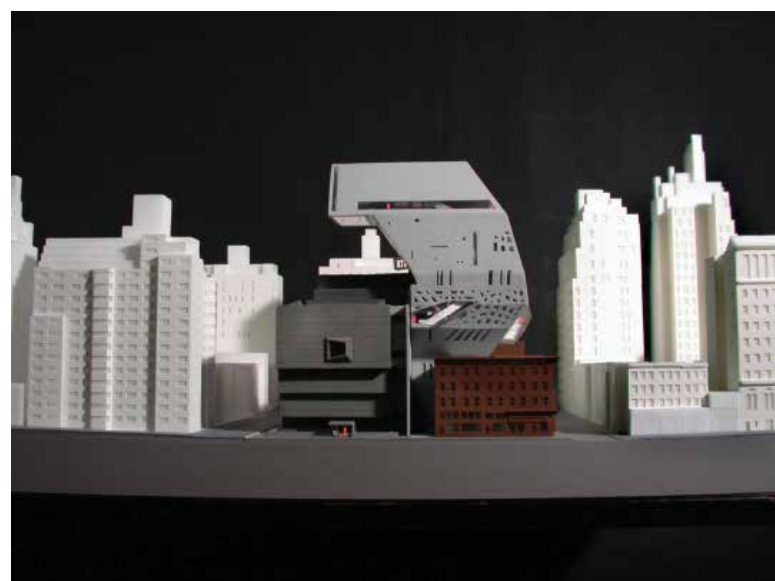
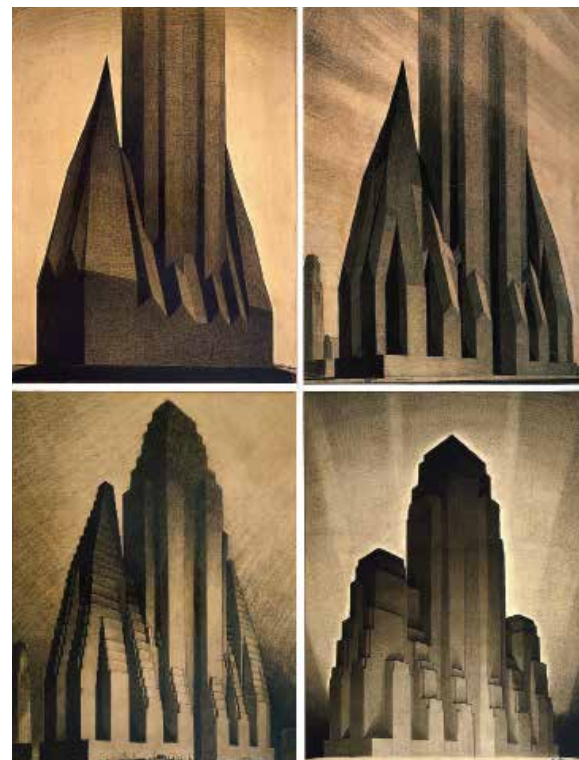
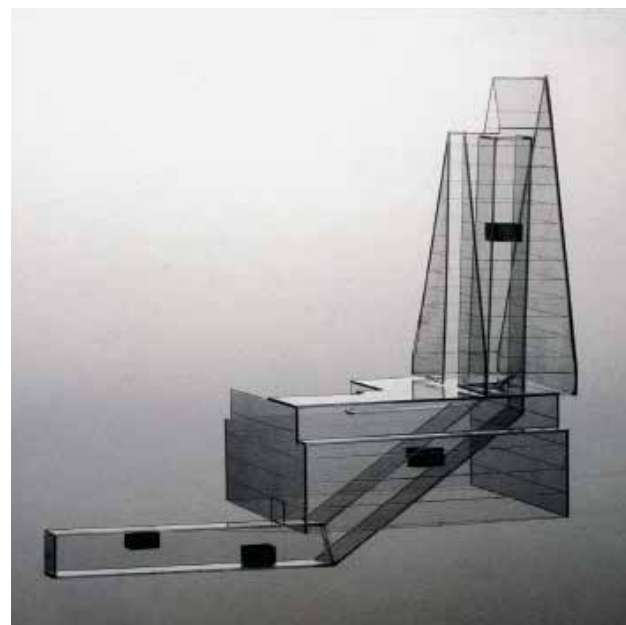
OMA - Office for Metropolitan Architecture, Progetto di concorso per l'ampliamento dello Stedelijk Museum di Amsterdam, 1992, sezione sul corpo scale principale (© OMA).
OMA - Office for Metropolitan Architecture, Garage Museum of Contemporary Art, Mosca, 2011-2015, modello e sezione sullo spazio di ingresso a doppia altezza (© OMA).

OMA - Office for Metropolitan Architecture, MoMA Charette, progetto di concorso per l'ampliamento del Museum of Modern Art di New York, 1997, modello (© OMA).

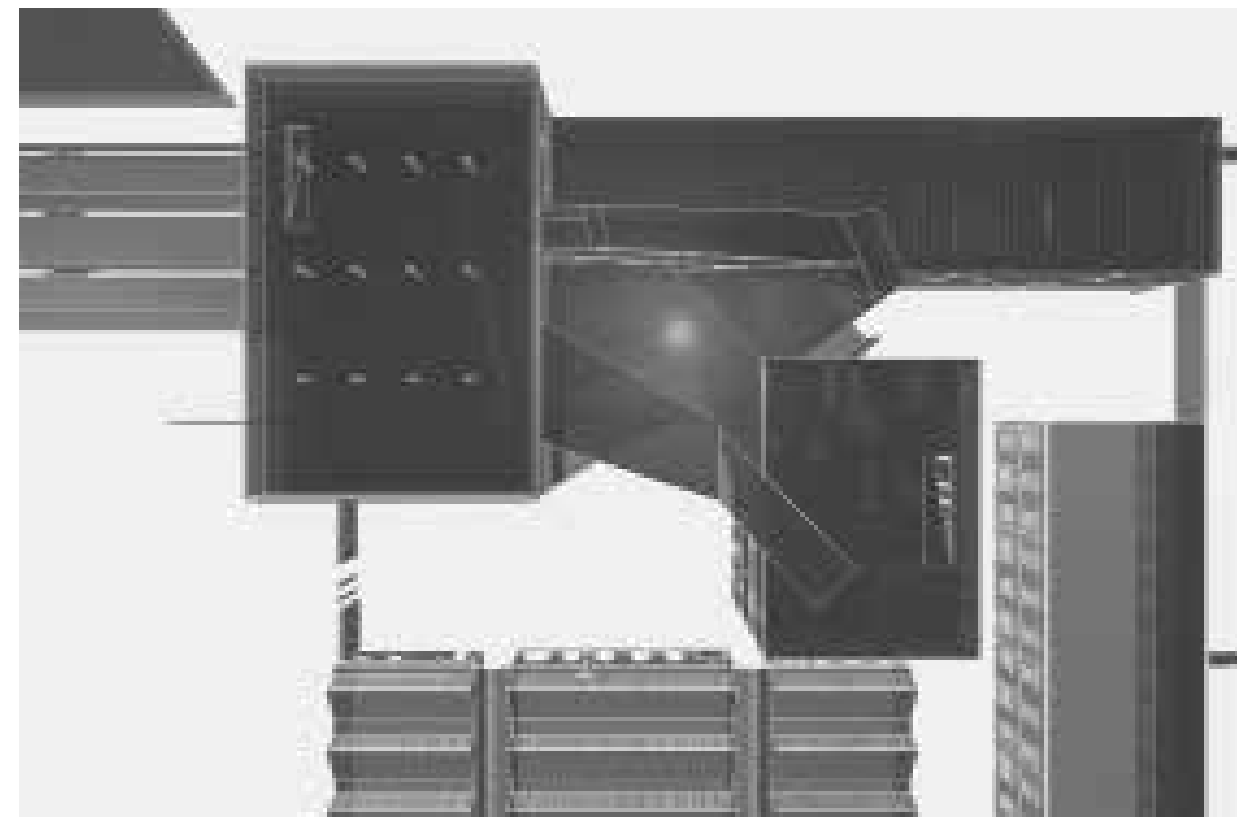
H. Ferris, *Maximum Mass*, permitted by the 1916 New York Zoning Law, Stage 1 through 4 (da *The Metropolis of Tomorrow*, 1929).

OMA - Office for Metropolitan Architecture, progetto per l'ampliamento del Whitney Museum of American Art di New York, 2001, modello (© OMA).

92



93



OMA - Office for Metropolitan Architecture, progetto per l'ampliamento del Los Angeles County Museum of Art, 2001, modello (© OMA).

OMA - Office for Metropolitan Architecture, MoCA Roma, progetto di concorso per il Centro per le Arti contemporanee a Roma, 1999, prospettiva dall'alto (© OMA).

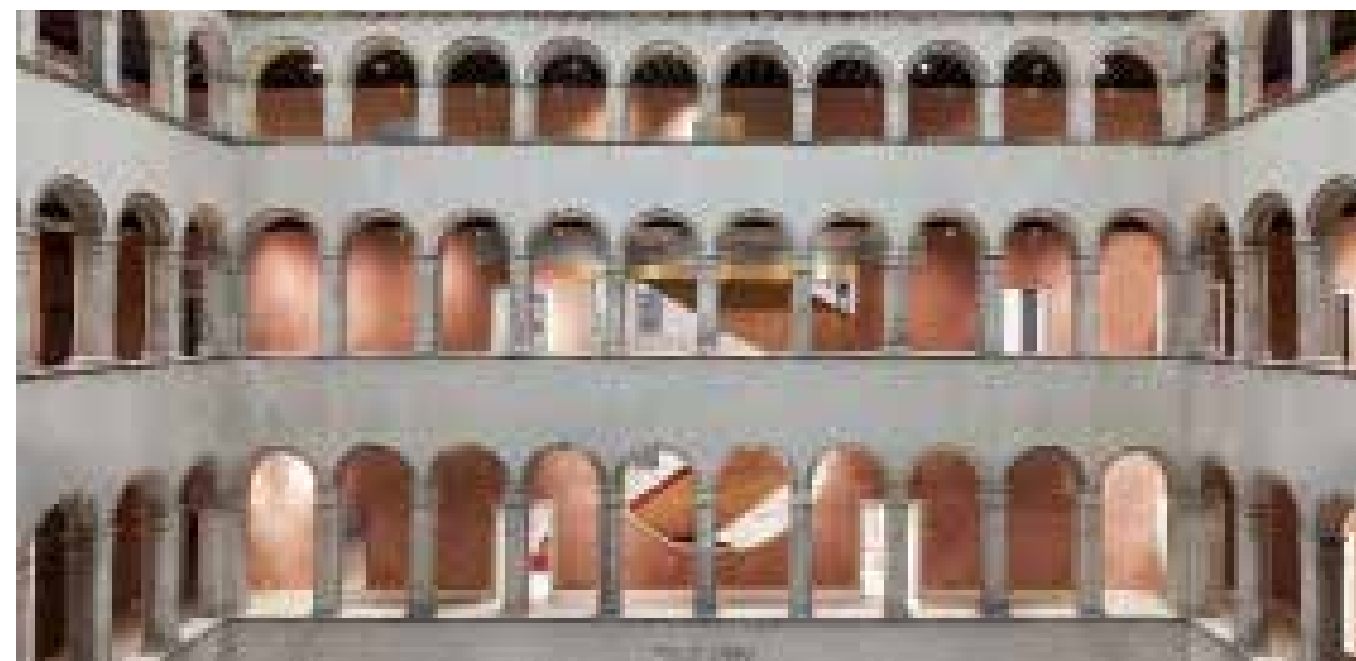


96



OMA - Office for Metropolitan Architecture / AMO,
allestimento di "Elements of Architecture",
14. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia,
Padiglione Centrale ai Giardini di Castello, Venezia, 2014 (foto © Francesco Galli).

OMA - Office for Metropolitan Architecture / AMO,
allestimento di "Monditalia", 14. Mostra internazionale
di architettura della Biennale di Venezia, Corderie dell'Arsenale, Venezia, 2014
(foto © Andrea Sarti).



97



OMA - Office for Metropolitan Architecture, ricostruzione del Fondaco dei Tedeschi,
Venezia, 2009-2016, particolare della corte interna (foto © Delfino Sisto Magnani,
Marco Cappelletti).

OMA - Office for Metropolitan Architecture, Studio per la Strada Novissima,
1. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, 1980 (© OMA).

“l’architettura del Dopoguerra – e l’ottimismo che incarnava circa la possibilità dell’architettura di organizzare la società – siano stati un fallimento estetico ed ideologico”, e come “nell’architettura *flamboyant* dell’economia di mercato, sulla cui stessa costruzione è riportata l’etichetta con la data di scadenza”, si esprima a riguardo “la nostra rassegnazione”²¹. Koolhaas dichiara dunque il tramonto della *starchitecture* in coincidenza con il variare del paradigma economico, e individua programmaticamente in un rinnovato rapporto dell’architettura con il tempo e con la storia – dunque, nella prospettiva della *preservation* – la strada da percorrere per uscire dal guscio ormai vuoto, ma persistente, dell’etichetta di *archistar*.

Dalla starchitecture alla preservation/2:

i fondamentali dell’architettura, nell’età del Cronocaos

Di questa possibile strategia culturale e progettuale, la successiva mostra “Cronocaos” intende enunciare paradigmaticamente una sorta di nuovo manifesto retroattivo.

Nel testo introduttivo per l’allestimento veneziano, Rem Koolhaas – dopo aver indicato la 1. Biennale di architettura, diretta nel 1980 da Paolo Portoghesi con il titolo “La presenza del passato”, quale ultimo momento di attenzione alla storia e alla conservazione – definisce quella attuale come una condizione di “acuto *Cronocaos*”, vale a dire come un momento storico caratterizzato da una “dilaniente simultaneità di conservazione e distruzione, che sta cancellando ogni senso di evoluzione lineare del tempo”, e rispetto a cui non si ha “pressoché alcuna idea di come negoziare quella coesistenza di cambiamenti radicali e di stasi altrettanto radicali che è il nostro futuro”²². Parallelamente alle “grandi ondate di sviluppo che sembrano trasformare il pianeta ad una velocità in costante accelerazione”, avanza infatti – secondo Koolhaas – un altro fenomeno, quello che sta comportando a ritmi esponenziali l’immutabilità di “un’ampia porzione del nostro mondo”, progressivamente “sottoposta a diversi regimi di tutela”: un “impero della *preservation*”, insomma, la cui concentrazione geografica tenderebbe a dividere il mondo stesso in aree di radicale trasformazione e in aree di altrettanto radicale conservazione.

Il manifesto in nuce della conservazione koolhaasiana enuncia dunque alcune specifiche ambiguità e contraddizioni che l’architetto olandese considera dirette conseguenze della supposta avanzata dell’“impero della *preservation*”. E nella forma asseverativa che contraddistingue la sua scrittura, Koolhaas le sintetizza²³ in alcuni punti problematici, tra i quali: la vaghezza dei criteri di riconoscimento e selezione degli elementi meritevoli di conservazione, resi ancor più vaghi dall’estensione del concetto stesso di bene da proteggere agli elementi naturali, ai paesaggi, alle culture, al cibo, eccetera; l’affermarsi di una tacita ideologia della conservazione che enfatizza l’eccezionale elevandolo a norma, a scapito “del *mediocre* e del *generico*, per cui invece non vi è alcuna idea di conservazione”, cancellando dalla storia le autenticità più difficili da interpretare; l’assenza di una riflessione su come mantenere vivo, e dunque capace di continuare a evolversi nel tempo, ciò che si intende conservare; l’affermarsi nell’immaginario collettivo del patrimonio come un diritto, e dunque della conservazione come un tema di consenso politico, che però può determinare – ammantato di un’aura di moralità e cura – notevoli aumenti e sperequazioni nel mercato dello sviluppo edilizio, fino all’estremo “in alcuni casi di far diventare il passato l’unico progetto possibile per il futuro”; il progressivo ridursi della distanza temporale che distingue il presente dal passato, la nuova costruzione dal patrimonio da conservare, fino al paradosso del quasi totale azzeramento di quella distanza, come nel caso della casa a Bordeaux di OMA, completata nel 1998 e dichiarata *monument historique* nel 2001, così che la conservazione “da retrospettiva, diventerà presto prospettiva, e costretta a prendere decisioni per cui è del tutto impreparata”. Per Koolhaas la questione della conservazione nella contemporaneità è insomma inevitabilmente parte delle contraddizioni e delle sfide aperte dalla dimensione globale:

esattamente come la modernità, di cui è parte, la conservazione è un’invenzione dell’Occidente, ma con il declino dell’egemonia occidentale, essa non è più nelle sue mani, e non siamo più noi coloro che ne definiscono i valori. Il mondo necessita di un nuovo sistema che sia capace di mediare tra conservazione e sviluppo. Potrebbe esistere l’equivalente del *carbon trading* applicato alla modernizzazione? Potrebbe una nazione in via di modernizzazione “pagare” una nazione per non cambiare? Potrebbe l’arretratezza diventare una risorsa, alla stregua della foresta pluviale del Costa Rica? La Cina dovrebbe salvare Venezia?²⁴

Le ricadute in termini progettuali di questa visione della *preservation* sono poi esemplificate retroattivamente in “Cronocaos” attraverso la rilettura di 26 progetti di OMA “che non sono mai stati presentati prima come un insieme di lavori riguardanti il tempo e la storia”. Sebbene possa apparire difficile convincersi che “OMA e AMO sono stati ossessionati, sin dall’inizio, dal passato”²⁵, l’interrogare la propria stessa storia progettuale secondo questa nuova chiave interpretativa rende evidente la portata del “punto e a capo” di Koolhaas, dalla *starchitecture* alla *preservation*. Di qui appare discendere per altro la sua successiva riflessione sull’eredità della modernità e sui suoi stessi fondamenti, come messa in mostra nella 14. Biennale di Venezia da lui diretta nel 2014, ed evocativamente intitolata: “Fundamentals. Absorbing Modernity 1914-2014”.

Nel Padiglione Centrale ai Giardini, l’allestimento di “Elements of Architecture” restituisce una sorta di *Dictionnaire raisonné* koolhaasiano, elaborato nel corso di due anni di ricerca con la Harvard Graduate School of Design; un abaco enciclopedico (per alcuni versi, in assonanza con l’enciclopedismo della precedente Biennale d’Arte, curata da Massimiliano Gioni nel 2013²⁶), fondato su 15 elementi basilici “utilizzati da ogni architetto, ovunque, in ogni tempo”: il pavimento, il muro, il soffitto, il tetto, la porta, la finestra, la facciata, il balcone, il corridoio, il camino, il bagno, le scale, le scale mobili, l’ascensore, la rampa, sono interpretati e ricondotti al grado più trasmissibile, mediante simulacri al vero, e con la riproduzione di alcuni ambienti derivabili a partire dalla loro composizione (l’archivio, il museo, la fabbrica, il laboratorio, eccetera). Ne scaturisce un catalogo tipologico ed evolutivo di elementi costruttivi preformati, di *ready-made* disponibili per qualsiasi forma di montaggio, non tanto delle “attrazioni diverse” – come nell’intellettualistica lezione delle avanguardie storiche sovietiche, dal cinema, all’architettura, dalla letteratura alla poesia – ma dei sofisticati risultati degli specialismi di operatività tecnico-industriale, da cui resta volutamente escluso ogni richiamo agli esiti della sapienza tradizionale storicamente stratificata del mestiere dell’architetto. Seppur con intenzioni e risultati del tutto differenti, sembra riproporsi l’operazione allestita da Paolo Portoghesi alla già citata Biennale dell’80, laddove invece erano i rassicuranti materiali preformati del linguaggio classico (colonne, frontoni, capitelli) a essere resi disponibili per ogni uso, ricorrendo in quel caso alla storia per legittimare il vuoto teorico di molta architettura di allora. Con il supporto interpretativo di un manuale appositamente redatto per ciascuno dei 15 elementi “fondamentali” – manuali che potrebbero ricordare insegnamenti sui caratteri tipologici e morfologici degli edifici ormai scomparsi dagli ordinamenti delle scuole di Architettura e Ingegneria italiane – “Elements of Architecture” esibisce invece – in una orgiastica quanto raffinata accumulazione – la condizione di prodotto delle membra dell’architettura, secondo quell’estetica al contempo fantasmagorica, utilitarista e democratizzante dell’oggetto e della merce apparsa nel 1851 all’Esposizione universale di Londra, rilanciata dall’Esposizione delle industrie di tutte le Nazioni a New York nel 1853, e che costituisce un archetipo dell’immaginario koolhaasiano sin dagli inizi²⁷. Se l’attenzione per il *generico* si manifesta in alcune sezioni di intrigante e ironica curiosità – come quelle dedicate alle finestre del collezionista Charles Brooking²⁸, alla riscoperta dei corridoi all’aperto e sotterranei costruiti dal Duca di Portland²⁹ nella sua tenuta di Welbeck Abbey in North Nottinghamshire, o alla presentazione dell’evoluzione della tecnologia del wc – la vasta collezione della teoria dell’architettura (dal *De Architectura* vitruviano, ai trattati cinquecenteschi, fino ai libri-manifesto del Novecento), accostata a un montaggio di sequenze cinematografiche che hanno per protagonisti i 15 elementi “fondamentali”, è messa a disposizione a scaffale aperto, come un’arca disciplinare a cui si potrà sempre attingere, riferendosi di volta in volta ai contenuti più utili per interpretare lo specifico momento della mutevolezza contemporanea, purché dotati della capacità manipolatoria di farli credibilmente riapparire e scomparire nel corso del tempo. La figura dell’architetto è rimossa dalla scena, e la riconoscibilità autoriale (fatta eccezione per quella sottintesa del curatore) azzerata: la *tabula rasa* koolhaasiana della *starchitecture* è compiuta.

Il “punto e a capo” di Rem Koolhaas:

tra nuovi eclettismi e promesse di architettura

Il cambiamento di rotta tracciato dall’architetto della *generic city* e della *bigness* potrebbe anche essere derubricato come un abile cammuffamento, atto a conferire nuova e più spendibile eticità a un’idea dell’architettura

ormai in perdita di consenso, come è recentemente accaduto per esempio ai formalismi ipertecnologici dell'architettura speculativa, ricoperti di giardini verticali o di altri dispositivi “green” e “sostenibili” per poter presentare un volto socialmente positivo. Oppure potrebbe essere considerato come l'esercizio della propria acquisita influenza intellettuale per vestire una raffinata operazione di camaleontismo, simile a quelle praticate da Philip Johnson, laddove indicando per primi una possibile nuova direzione del vento³⁰ si cerca di conservare quella stessa influenza anche nelle mutate condizioni culturali. O ancora, il “punto e a capo” di Koolhaas potrebbe essere accolto, con accademica soddisfazione, come l'abiura tardiva del più famoso detrattore della nozione di contesto, per essere poi subitaneamente rigettato secondo il virgiliano monito: *timeo Danaos et dona ferentes*³¹.

Ma le questioni poste da Koolhaas – al di là della provocatoria e iperbolica concitazione dimostrativa di “Cronocaos”, o dell'autorialità dissimulata della sua Biennale, che contengono inevitabilmente alcuni eccessi riduzionistici ed alcuni sconfinamenti o azzardi disciplinari tanto avvincenti, quanto talvolta sommariamente fondati e dunque evidentemente discutibili – non si limitano a registrare un'avvenuta mutazione di interesse nel sistema internazionale dell'architettura, una mutazione di cui sono segnali tra gli altri il conferimento del Pritzker Prize nel 2012 all'architetto cinese Wang Shu (autore del Museum of Art di Ningbo, 2001-2005, realizzato con materiali recuperati da edifici demoliti dal frenetico sviluppo edilizio, e della riconfigurazione degli edifici storici della Zhongshan street di Hangzhou, 2007-2009), e nel 2016 all'architetto cileno Alejandro Aravena (per altro, curatore della 15. Biennale di architettura di Venezia tuttora in corso, che intende segnare una reazione agli eccessi della contemporaneità, attraverso la pulviscolare geografia di un'architettura “necessaria” praticata da “architetti condotti”). Formulato con quell'intelligente pragmatismo che gli consente – come un redivivo Mitridate – di assumere i veleni della contemporaneità rimanendone immune, il “punto e a capo” di Rem Koolhaas sembra invece ambire a ripensare questioni fondative non solo dal punto di vista strettamente disciplinare, e per altro di notevole rilevanza specie per un Paese come il nostro. L'Italia infatti non è solo – secondo la narrazione di “Cronocaos” – una delle aree a più alta concentrazione dell'“impero della *preservation*”: i conflitti tra modernità e storia, tra progetto e conservazione, assumono nella cultura italiana, e non solo in quella architettonica, una posizione centrale, fino a costituirne forse la più intima essenza. Al di là della lettura, per alcuni aspetti caoticamente fuori fuoco, offerta dallo stesso Koolhaas nella mostra “Monditalia” che costituiva la seconda parte della sua Biennale veneziana del 2014, il rapporto tra l'architetto olandese e la cultura architettonica italiana appare segnato proprio dai differenti e possibili modi di intendere la modernità stessa, e il suo rapporto con la storia. Dalle dispute tra Ernesto Nathan Rogers e Reyner Banham sulla pretesa “ritirata dell'architettura italiana dall'architettura moderna”³², passando per le reciproche influenze tra le sperimentazioni in corso alla Architectural Association londinese frequentata da Koolhaas e le esperienze radicali del Superstudio, per le risonanze delle ricerche ospitate dalla “Casabella” di Alessandro Mendini (influenze e risonanze che sembrano ritrovarsi anche nel lavoro grafico e artistico di Madelon Vriesendorp per il progetto su Manhattan), fino al bivio cruciale della mostra veneziana di Portoghesi dell'80, emerge una differenza interpretativa e di visione già descritta come *aggressive modernity* da una parte (propria in particolare degli architetti olandesi dagli anni Ottanta in poi), e come *complex modernity* (propria della pluralità di voci della cultura architettonica italiana) dall'altra. L'intervento milanese per la Fondazione Prada – unitamente a quello per la ricostruzione del Fondaco dei Tedeschi a Venezia (2009-2016), con grande chiarezza descritto da Francesco Dal Co³³ quale riscrittura di un palinsesto architettonico – sembrano raccontare di un'evoluzione dell'architettura koolhaasiana, e di una diversa attenzione per quella complessità che scaturlisce dalla dialettica tra sradicamento contemporaneo e appartenenza ai luoghi, e alle storie.

Il “punto e a capo” di Rem Koolhaas appare alludere dunque non tanto ad un imprecisato “contestualismo” fuori tempo massimo, quanto alla possibilità di tornare a interrogare le storie per fondare un nuovo progetto per la contemporaneità: quanto ciò annunci la proliferazione di nuovi eclettismi precari in sostituzione di quelli dell'architettura gestuale che abbiamo attraversato, o invece possa preludere alla fine dell'eclissi dell'architettura, non è ancora dato intravedere. La primavera, intanto, tarda ad arrivare.

Note

¹ In un'intervista con Enrico Arosio, Miuccia Prada ricorda come la scelta di Milano sia stata a lungo in discussione, in confronto con New York e Londra, e con Venezia, in virtù delle possibili sinergie con la Biennale, cfr. *Il museo veste Prada*, “l'Espresso”, aprile 2008.

² Ingegnere capo dell'Ufficio tecnico del Comune di Milano, Cesare Beruto (1835-1915) è incaricato nel 1884 della stesura del primo piano regolatore della città, che entrerà definitivamente in vigore nel 1889. Il Piano Beruto comporterà per altro la demolizione delle mura spagnole e la realizzazione di un sistema di anelli viari concentrici che contrasterà a lungo l'espansione urbana oltre i suoi confini, fino al secondo dopoguerra.

³ G. Bocca, *Metropolis. Milano nella tempesta italiana*, Mondadori, Milano 1993.

⁴ Si tratta del progetto “Symbios”, concepito in origine come tradizionale investimento immobiliare a vocazione residenziale e riproposto, dopo la crisi finanziaria del 2008, come “terziario avanzato per aziende innovative sul modello californiano”.

⁵ L'intero comparto urbano è stato inserito dal Comune di Milano nel progetto europeo “Sharing Cities” per la costituzione di distretti innovativi a basso consumo di energia, che vede il capoluogo lombardo quale capofila, insieme a Londra e Lisbona, di una cordata di città completata da Bordeaux, Burgas e Varsavia.

⁶ Direttore della Solomon R. Guggenheim Foundation dal 1988 al 2008, è stato promotore di una politica di espansione museale alla scala globale, di cui restano ad oggi non completate tra le altre le sedi di Abu Dhabi (su progetto di Frank O. Gehry, in corso di realizzazione dal 2006) e di Vilnius (su progetto di Zaha Adid, annullato nel 2011).

⁷ Tra il 1996 e il 2002, Koolhaas ha condotto con i suoi allievi della Harvard Design School una ricerca sul campo per descrivere e interpretare gli effetti della globalizzazione in città come Lagos e Las Vegas. La ricerca (pubblicata in C. JUDY CHUNG, J. INABA, R. KOOLHAAS, S. TSUNG LEONG, *Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping*, Taschen, Colonia 2001) mostra come l'egemonia del mercato abbia pervaso l'architettura e le città, e come lo *shopping* – consolidati e reinventati i propri templi (centri commerciali, parchi tematici, campi da golf, discoteche) – abbia infiltrato quasi tutti gli spazi pubblici (dagli aeroporti, alle stazioni, agli ospedali, ai musei, alle biblioteche, alle scuole), trasformando viaggiatori, pazienti, visitatori, ricercatori e studenti nell'unica e omologata figura del cliente. Koolhaas osserva che in tutto il mondo globalizzato non è più data esperienza urbana se non attraverso la mediazione dello *shopping*, eppure il disegno e la reinvenzione degli spazi di commercio non sono considerati dagli architetti un degno campo di sperimentazione.

⁸ Illustratore e architetto, Ferriss (1889-1962) nel 1922 realizza una serie di schemi assonometrici e di prospettive che mostrano le conseguenze architettoniche delle New York Zoning Laws del 1916, disegni poi pubblicati nel suo libro del 1929 *The Metropolis of Tomorrow*, unitamente a schizzi a carboncino e prospettive di grattacieli newyorkesi e di invenzione, e a studi teorici per modifiche alle zoning laws.

⁹ Fondato nel 1975 a Londra insieme a Madelon Vriesendorp, Elia e Zoe Zenghelis, all'inizio degli anni Ottanta l'Office for Metropolitan Architecture, senza la partecipazione dei coniugi Zenghelis, sarà spostato a Rotterdam, per poi assumere la dimensione di una vera e propria società internazionale a partire dagli anni Novanta, con la progressiva apertura di ulteriori sedi a New York, Pechino, Hong Kong, Dubai e Doha.

¹⁰ “[...] AMO non ha un significato specifico, ma potrebbe stare per ‘Architecture Media Organization’. OMA e AMO sono come gemelli siamesi successivamente separati. Abbiamo diviso l'intero ambito dell'architettura in due parti: una è quella della concreta costruzione, del grande sforzo di realizzare un progetto; l'altra è quella virtuale, fatta di tutto ciò che è riferibile alle ideazioni e al ‘puro’ pensiero architettonico. Questa separazione ci consente di liberare il pensiero dell'architettura dalla pratica dell'architettura. Ciò conduce inevitabilmente a porre ulteriormente in discussione la necessità stessa dell'architettura, ma ora il nostro modo di farlo è cambiato: prima lo facevamo attraverso gli edifici; ora possiamo farlo attraverso attività intellettuali parallele al costruire. [...]”, R. KOOLHAAS, intervista con Jennifer Sigler, “Index Magazine”, 2000; trad. it di L. Pietropaolo.

¹¹ A partire dall'apertura al pubblico nel 1997 del Guggenheim Museum di Bilbao progettato da Frank O. Gehry, nel dibattito anglosassone e nord-americano è apparsa la definizione, mutuata dalle scienze del business management, di *wow-factor architecture*, laddove la novità formale di un'architettura produce un effetto-sorpresa (*wow-factor*) con esiti moltiplicativi dell'investimento, similmente a quanto accade in campo economico e finanziario.

¹² Cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

¹³ L'abilità di mostrare se stesso e la realtà per come non sono, e al contempo di non mostrare se stesso e la realtà per come sono davvero: è questa una delle cinque qualità del Principe che Niccolò Machiavelli ritiene necessarie, N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, Einaudi, Torino 1995, cap. XVIII, pp. 115-120.

¹⁴ Si tratta di “Recent Work”, riflessione sul significato e sulla storia della conservazione, a partire da uno studio su Pechino, e dell'inaugurale Paul S. Byard Memorial Lecture, in memoria del direttore del programma di Historic Preservation alla Columbia, ambedue tenute da Koolhaas alla Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) di New York rispettivamente il 17 settembre 2004 e il 20 Febbraio 2009.

¹⁵ “Il regime degli ultimi 20-25 anni, il regime dello ¥€\$, il regime dell'economia di mercato, che ha permeato ogni sacca di autonomia, ha trasformato l'architettura in un'altra arte. Trent'anni fa l'architettura era uno sforzo molto serio, che impiegava lavoratori e che si presumeva producesse edifici che non fossero oggetti di lusso, ma che fossero necessari, e perciò non obbligati per forza alla bellezza immediata o ovvia, ma in modo genuino molto più orientati a fare ciò che era necessario. Credo che quell'architettura sia finita. È una questione di grande interesse se sia finita per sempre, oppure se in determinate circostanze possiamo immaginare che ritorni. Ad ogni modo, essa è finita per ora. Essere considerati dei geni per aver prodotto un ordine sereno, anche questo è finito [...]”, R. KOOLHAAS, *Paul S. Byard Memorial Lecture, in Preservation is Overtaking us*, a cura di R. Koolhaas, J. Otero-Pailos, Columbia Books on Architecture and the City, New York 2014; trad. it. di L. Pietropaolo.

¹⁶ “Credo che Frank Gehry, che lo voglia o no, sia forse il più evidente emblema di cosa sia successo all'architettura, o di cosa abbiamo fatto succedere all'architettura. Bilbao

rimane di per sé un edificio molto bello, ma le sue conseguenze sono ancora con noi. Ritengo che si tratti di una drammatizzazione o di una esagerazione di ciò che è accaduto all'architetto. C'è una foto di Peter Eisenmann nel mezzo del suo monumento [il Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa, a Berlino] ed è inseguito da un'orda, fatta non di persone, di persone che vogliono ricordare, ma semplicemente dalla stampa. Possiamo immaginare che volessero una sua dichiarazione. E così lui appare come una sorta di involontario minotauro con la stampa alle calcagna. [...]”, *ivi*.

¹⁷ “Credo che questa architettura, e il ruolo che gli architetti svolgono in ciò che è accaduto alla disciplina stessa dell'architettura, sia incarnata da ciascuno di noi, che ci piaccia o meno. Tutti noi stiamo diventando persone che devono avanzare proposte in situazioni sempre più indecorose. E ciò che raccogliamo è un frutto molto strano e ambiguo, perché riceviamo una illimitata quantità di attenzione, eppure sono sempre meno le persone che ci prendono sul serio. E in questa contraddizione risiede una sensazione davvero straziante, quella di percepire il sangue vitale della disciplina che si esaurisce. A un certo punto, non so chi ne sia stato responsabile, la parola “starchitect” è stata inventata. E tutti noi sappiamo cos'è: una parola di derisione. E ad un certo punto diventa molto difficile eluderla. [...]”, *ivi*.

¹⁸ “Direi che la conservazione è, secondo noi, un possibile rifugio da questa parola [starchitect]. Ciò che speriamo di fare è di proporre un certo numero di strategie su cui stiamo lavorando per disfare questa etichetta, o per fuggirne. [...]”, *ivi*.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ J. OTERO-PAILOS, *Supplement to OMA'S Preservation Manifesto*, in KOOLHAAS, OTERO-PAILOS, *Preservation is Overtaking us*, cit.

²¹ R. KOOLHAAS/OMA/AMO, “Cronocaos”, allestimento per la 12. Mostra internazionale di architettura “People meet in architecture”, diretta da Kazuyo Sejima (Venezia, Padiglione Centrale, 29 agosto - 21 novembre 2010), testo introduttivo (trad. it. di L. Pietropaolo).

²² *Ivi*.

²³ *Ivi*.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ *Ivi*.

²⁶ La 55.a Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia era intitolata “Il Palazzo enciclopedico”, dal progetto depositato nel 1955 presso un ufficio brevetti statunitense dall'artista auto-didatta italo-americano Marino Auriti, un museo immaginario che avrebbe dovuto ospitare tutto il sapere dell'umanità, collezionando le più grandi scoperte del genere umano, dalla ruota al satellite.

²⁷ “L'Esposizione [di New York] è un vaso di Pandora di tecniche e invenzioni autenticamente nuove e rivoluzionarie. [...] Fra gli oggetti esposti nella sfera ve n'è uno che più di tutti cambierà la faccia di Manhattan (e, in misura inferiore del mondo): l'ascensore, che viene presentato come uno spettacolo teatrale”, in R. KOOLHAAS, *Delirious New York*, ed. it. a cura di M. Biraghi, Electa, Milano 2001, pp. 22-23.

²⁸ Charles Brooking ha iniziato a organizzare la sua collezione a 13 anni, nel 1966, nella sua casa di Guildford, a Sud-Est di Londra, recuperando finestre, scale, maniglie, pluviali, e altri elementi originali dai cantieri di edifici storici in corso di demolizione o di ricostruzione. La collezione, dichiarata di interesse nazionale, include attualmente oltre 5.000 finestre, dal XVII al XX secolo.

²⁹ William Cavendish-Scott-Bentinck (1800-1879), ufficiale della British Army, eccentrico nobile inglese, ricordato anche nella cultura popolare per la sua introversione e per uno stile di vita da autorecluso.

³⁰ Di una rinnovata quanto ancora imprecisata attenzione per la storia, sembrano negli ultimi anni essere esempio tra gli altri: la grande retrospettiva intitolata “Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990”, ospitata tra il 2011 e il 2012 dal Victoria & Albert Museum di Londra; la pubblicazione da parte di Charles Jencks nel 2011 di *The Story of Post-Modernism. Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*; la riproposizione di una sorta di “Strada Novissima” portogheseana fatta nello stesso anno da Terence Riley alla Biennale di architettura di Shenzhen e Hong Kong.

³¹ “Temo i Danai anche quando portano doni”: sono le parole pronunciate da Laocoonte ai Troiani per convincerli a non portare nella città il cavallo di legno lasciato dagli Achei, VIRGILIO, *Eneide*, libro II, v. 49.

³² Si vedano: E.N. ROGERS, *Continuità o Crisi*, “Casabella”, 215, 1957; R. BANHAM, *Neoliberty. The Italian Retreat From Modern Architecture*, “The Architectural Review”, aprile 1959.

³³ Cfr. F. DAL CO, *Dove danzano grilli mirabili. Venezia, il Fondaco dei Tedeschi, OMA: paradossi e reinvenzioni*, “Casabella”, 863-864, luglio-agosto 2016.

campo neutrale

a cura di
margherita petranzan

“Campo neutrale”, nel linguaggio rinascimentale come in quello contemporaneo, è il luogo di incontro e di confronto di parti diverse, eventualmente opposte e avverse. È “luogo comune”, come la piazza, come la città; luogo deputato del commento e dell'opinione, della manifestazione dei differenti punti di vista, della lenta costruzione di un giudizio condiviso, ove si organizza l'universo del possibile.

In questo senso “campo neutrale” è emblema adatto per una rubrica che si situi tra l'opera e la sua illustrazione e una più approfondita riflessione teorica che, da una maggiore o minor distanza, l'opera evoca e sollecita. Per una rubrica nella quale, da differenti punti di vista, l'opera cui ciascun numero di “Anfione e Zeto” è dedicato venga posta sullo sfondo di riflessioni più ampie di volta in volta attinenti l'autore e il suo percorso intellettuale e professionale; il tema, le sue radici e origini e i modi nei quali esso ha eventualmente attraversato la cultura del nostro tempo; l'oggetto e il suo appartenere o staccarsi da famiglie conosciute. Abbiamo forse bisogno di tutto ciò: di illustrare l'architettura in modo dettagliato, rallentando il formarsi di un giudizio nei suoi confronti, lasciandolo lentamente emergere da un'osservazione non univoca, non “tendenziale”, e di gettare tra l'illustrazione e più generali riflessioni tra il farsi dell'architettura e le teorie entro le quali essa viene pensata un ponte. “Campo neutrale” vuole essere questo: un momento di sospensione tra due sponde per carattere diverse, un momento nel quale si possano apprezzare la profondità e il rilievo delle cose e delle idee che ci circondano, nonché dei materiali dei quali sono costituite.

la fondazione prada e i progetti italiani di OMA

filippo cattapan

Un diagramma pubblicato di recente sul numero monografico *Rem* della rivista canadese “Clog” mette a confronto il numero di progetti realizzati e non realizzati da OMA nei vari paesi in cui lo studio ha lavorato¹. Da questa molto “koolhaasiana” statistica sull'attività dell'ufficio, emerge un dato inaspettato: in quanto a totale di progetti realizzati, l'Italia è seconda solo all'Olanda, con 29 progetti contro 36. La Francia, al terzo posto, può vantare solo 17 realizzazioni. Se poi consideriamo la percentuale dei progetti portati a termine sul totale – una sorta di bizzarro indice di successo dello studio nei diversi paesi – l'Italia non ha rivali, con circa il 75% dei progetti realizzati. Lo stesso indice si attesta sul 50% per l'Olanda – Koolhaas non è mai stato un profeta in patria –, e sul 45% per la Francia. Se consideriamo i paesi in cui l'ufficio ha operato in modo consistente e continuativo, questi valori sono tra i più alti del diagramma e l'Italia li distacca tutti con un certo margine.

A guardar bene, il diagramma non dice niente sulla natura dei lavori. Per onestà scientifica, bisogna dire che molti dei progetti italiani che si possono scorrere sul sito di OMA sono cure e allestimenti temporanei per mostre o eventi, certamente in percentuale maggiore rispetto agli altri paesi menzionati. Non sembrano però rientrare in questo calcolo i progetti realizzati in altri paesi per conto di clienti italiani, Prada in primis, come ad esempio il Prada Epicenter di New York del 2001 o il padiglione Transformer a Seoul del 2007. Di fatto, la Fondazione Prada di Milano è la prima consistente realizzazione architettonica dello studio in Italia. Il recupero del Fondaco dei Tedeschi di Venezia, appena inaugurato, è stato sviluppato e realizzato quasi contemporaneamente.

Dettagli a parte, questi dati testimoniano in definitiva come ci sia un rapporto piuttosto stretto tra OMA e l'Italia. Può sembrare strano soffermarsi così su questo punto, soprattutto per uno studio come OMA che ha da sempre cavalcato il tema della globalità, ma è utile per inquadrare un legame particolare altrimenti non molto evidente né discusso. Come si può capire a uno sguardo più attento, non si tratta solo di una questione quantitativa ma di una relazione sostanziale e proficua di scambio reciproco, attraverso cui lo studio di Koolhaas sta forse imboccando nuove, interessanti strade. In generale, i progetti “italiani” costituiscono in qualche modo un fronte a parte rispetto al resto della recente produzione dello studio. Siano edifici, concorsi, masterplan o allestimenti, questi progetti sembrano essere accomunati da alcuni aspetti di novità anche rispetto a quei temi e a quegli *stilemi* – parola abbastanza impropria da usare a proposito di OMA – che hanno caratterizzato la produzione dello studio dalla sua fondazione nel 1975. Tre caratteri fondamentali ci sembrano riassumere in modo sintetico questa differenza: 1) un rapporto con la forma più tradizionale, potremmo dire classico, in cui prevale la simmetria, e un tipo di composizione per parti separate, compiute piuttosto che per addizioni e ibridazioni (Fondazione Prada, 2008; Bocconi Urban Campus, 2012; Scenografia per il teatro greco di Siracusa, 2012), 2) un diverso modo di concepire i dettagli e di



Monditalia, Padiglione multidisciplinare
(foto Andrea Sarti, courtesy OMA).



Brooking National Collection, Padiglione Centrale,
14. Mostra internazionale di architettura, Fundamentals, la Biennale di Venezia
(foto Francesco Galli, courtesy la Biennale di Venezia).

106



Fondaco dei Tedeschi, Venezia
(foto Delfino Sisto Legnani, Marco Cappelletti, courtesy OMA).



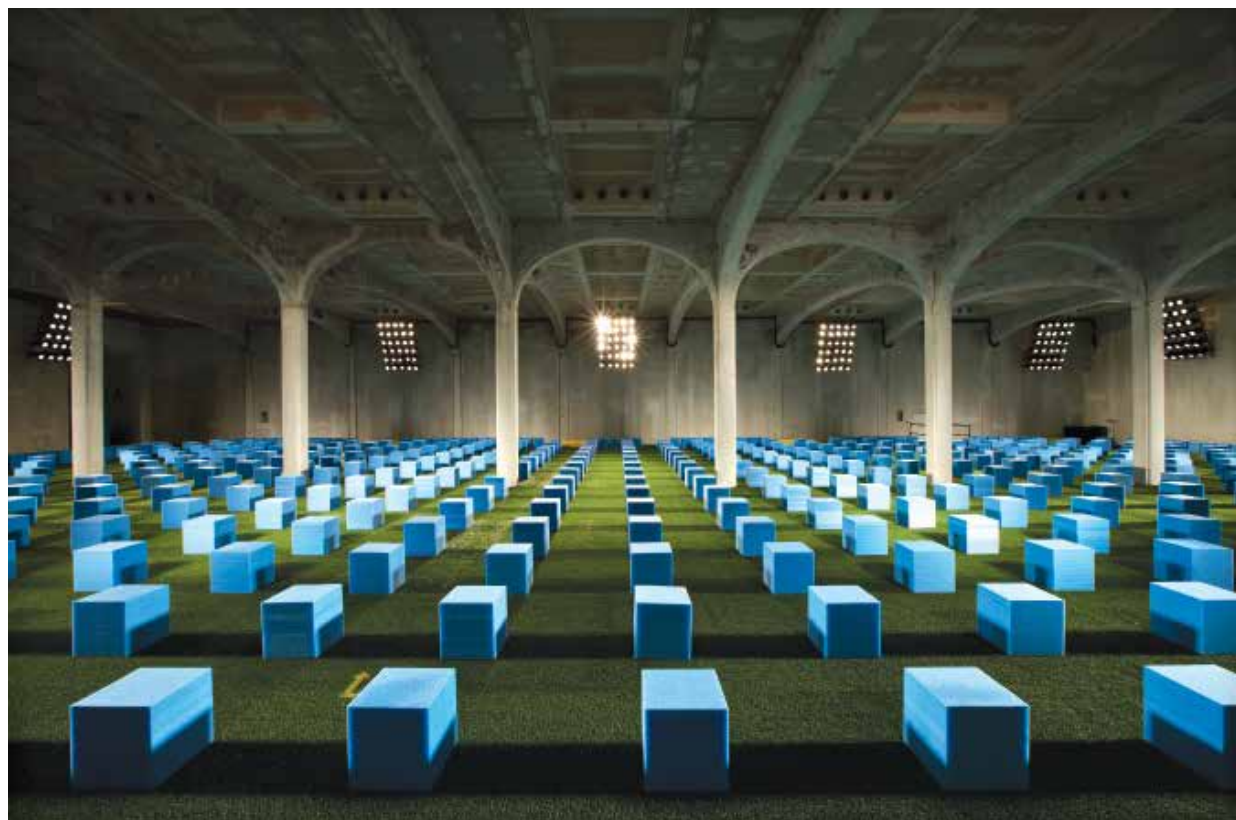
107



Prada man show autunno inverno, 2013
(foto Phil Meech, courtesy OMA).
Prada man show autunno inverno, 2015
(foto Agostino Osio, courtesy OMA).



108



Prada man show primavera estate, 2012
(foto Agostino Osio, courtesy OMA).

109



Scenografia del 48° ciclo di teatro classico al Teatro antico di Siracusa (foto Alberto Moncada, © OMA).

When Attitudes Become Form, Bern 1969 - Venice 2013
(foto Attilio Maranzano, courtesy Fondazione Prada).

usare i materiali, meno incentrato sullo standard e sul catalogo e più vicino invece a una riflessione novecentesca sull'idea di rivestimento (Prada Sponge, 2002; Fondazione Prada, 2008; Fondaco dei Tedeschi, 2009; Fundamentals - Biennale di Venezia 2014; The Infinite Palace - Prada FW Men's Show 2015; Prada FW Men's and Women's show 2016), 3) un rapporto più profondo con la storia, con le preesistenze in cui si innestano i nuovi interventi ma anche con i grandi riferimenti dell'architettura moderna del secolo scorso, citati o addirittura copiati e ricombinati come nuovi componenti del progetto (Fondazione Prada, 2008; Fondaco dei Tedeschi, 2009; Bocconi Urban Campus, 2012; Fundamentals - Biennale di Venezia 2014).

Se si considera l'evoluzione temporale dei progetti in questione, in particolare di quelli milanesi, si può vedere come questi temi siano stati gradualmente sviluppati in modo sempre più consapevole e sistematico.

Naturalmente non si può trattare solamente del rapporto con l'Italia. Sicuramente le ragioni di questi cambiamenti sono molto più complesse, riguardano in generale il presente, il contesto culturale in cui si produce l'architettura contemporanea, gli sviluppi della ricerca personale di Koolhaas. Tuttavia, è abbastanza evidente come nei progetti italiani questi aspetti siano più centrali che nel resto della produzione dello studio. Di certo la tipologia stessa dei progetti ha un certo peso: la loro natura di recuperi, il valore storico e architettonico degli ambiti in cui sorgono, la complessità e la stratificazione del tessuto urbano, il confronto con una tradizione architettonica più ricca che altrove, sono tutti fattori che influenzano profondamente questo tipo di ricerca.

Altrettanto importante sembra la presenza di un gruppo consistente di architetti italiani all'interno dello studio, al quale Koolhaas ha dato negli ultimi anni grande spazio e rilievo. Da osservatori esterni, con una buona probabilità di omettere qualcuno di significativo, i nomi principali che ricorrono sembrano essere quelli di Ippolito Pestellini Laparelli, partner dello studio dal 2014, Federico Pompignoli, project architect della Fondazione Prada, Francesco Moncada e Silvia Sandor, project architects del Fondaco dei Tedeschi, ma anche di Manfredo di Robilant, research associate per la Biennale 2014, e Giulia Foscari, autrice con Koolhaas del libro *Elements of Venice*, a loro volta supportati da un numeroso gruppo di collaboratori sia interni che esterni all'ufficio.

Da questo punto di vista, un grande merito di Koolhaas è stato quello di conservare negli anni una notevole attenzione e apertura mentale, qualità abbastanza eccezionali nell'ambiente, soprattutto se paragonate all'ottusa e ripetitiva autorialità di molti architetti di uguale fama e generazione. Koolhaas sembra avere conservato invece la capacità di lavorare con le persone, di individuare collaboratori di qualità, di lasciarsene influenzare e di dare loro la possibilità indispensabile di lavorare con una certa autonomia. Al contrario di molti uffici comparabili, in cui la personalità dei partner e dei collaboratori viene soffocata da quella di un'unica firma e in cui l'eredità dello studio si trasmette unicamente per filiazione di copie sbiadite che ripetono a oltranza la stessa formula originale, OMA sembra essere rimasto davvero un luogo di sperimentazione aperto e proiettato verso il futuro. Koolhaas ha saputo coltivare una forma di umiltà e allo stesso tempo di curiosità, una disponibilità giovanile a evolvere continuamente in rapporto alle questioni che volta per volta si pongono e al clima culturale che si respira in un determinato periodo storico. Le vicende dei progetti italiani qui analizzati sono il chiaro risultato di questo metodo di lavoro.

Un po' come è stato per il cinema spaghetti western, una riuscita versione all'italiana di un genere originariamente americano, si vede in questi progetti come una formula collaudata possa trovare nuova vitalità quando viene esportata all'interno di un contesto diverso, soprattutto grazie al lavoro di squadra di un buon regista e di un valido gruppo di nuovi attori.

NOTE

¹ *Built vs. Unbuilt*, in *Rem*, Clog, New York 2014, pp. 40-41.

soglie

a cura di
aldo peressa

Il senso di questo nome “Soglie” è racchiuso nel valore fisico, architettonico, oltre che letterario, che il termine esprime: luogo materiale, non solo punto di passaggio, àndito di entrata (ma anche di uscita) tra due ambiti diversi. Ma pure luogo di stazione, di sosta e di indugio, quindi spazio che favorisce la riflessione su quanto vien lasciato alle spalle e quanto è atteso; e poi esordio, principio, condizione al limitare del problema che ammette il discorso in una forma parabolica, aforistica, piuttosto che sistematica. Infine, luogo di ricovero e riparo: a un'estremità del campo del cosiddetto Tappeto Santo della Moschea di Ardebil si legge: “Io non ho altro rifugio nel mondo che la tua soglia, il mio capo non ha altra protezione che la tua porta”. Ma, a ben guardare c'è, forse, un'altra via d'uscita (o d'entrata).

noli me tangere?

aldo peressa

Contaminazioni. Questo tema è stato già affrontato nel numero 15 di “Anfione e Zeto”, in occasione della pubblicazione di un lavoro di Rafael Moneo a Murcia. E sono trascorsi 13 anni. Allora ne scrivemmo con l'amico Leonardo Rampazzi e – anche in quella circostanza, anche per quell'argomento – lo facemmo, piuttosto che con l'intento di istituire una qualche sorta di tassonomia o catalogo della contaminazione, con il piacere di rintracciare e segnalare alcuni riferimenti e suggerire così una qualche riflessione su una questione e terminologia che, allora come oggi, sconfina dall'attualità musicale (*world music*, *fusion*: Youssou N'Dour, per dire, ma già anche Mahler...) alla cronaca dei fatti relativi alle bioscienze (OGM: tecniche di ricombinazione, introduzione, fusione cellulare, ma già peschenoci...), dalla letteratura all'architettura. Ma è una questione sempre più cruciale, perché ha a che fare con un dilemma di fondo che riguarda in fin dei conti il rapporto identità/differenza e tutta la serie drammatica di coppie oppositive che da essa discendono: locale/globale, natura/artificio, dialetto/lingua, modernità/memoria.

Semplificando, gli atteggiamenti che vengono assunti a questo proposito oscillano tra un neomodernismo basato su un'interpretazione ingenuamente (o profittevolmente) semplicistica tecnicistico-scientista del progresso, in nome della libertà e del divenire della vita che incalza e dimentica, e quello di uno storicismo condito di localismo sentimentale, *naïveté* e di populismo. In ambedue i casi, comunque, avviene una strumentalizzazione del linguaggio, sotto forma di predominio delle strategie comunicative, delle tecniche retoriche, del *glamour* e dell'immagine pubblicitaria, o di sublimazione di un desiderio di promozione-acculturazione che si fonda su un bisogno di stabilità, durata, quindi di radici e genealogie¹.

Riprendo perciò quello scritto che – anche nel ricordo di un amico – trovo interessante riproporre qui con poche modifiche.

Sul piano etimologico possiamo suggerire questa sequenza: *contaminare* > *cum* + *tàmino* = “imbratto”, “sporco”; da *tag-ere* = *tangere* = “toccare”; *tag-men* (= *takman* = “malattia contagiosa”); *tag-mino* = “porre a contatto con qualcosa”, “mescolare con elementi eterogenei”. Che, comunque, trova origine dall'atto materiale, primigenio del *toccare* qualcosa o qualcuno, atto che parrebbe, alla radice, una vera e propria forma di negazione del *tabù del contatto*.

Quindi, in primo luogo, se si sgombra – ma, per comodità, non del tutto – il campo da accezioni del lemma *contaminare* di natura fisica, igienico-sanitaria (quali: *insozzare*, *guastare*, *infettare*) o etica, ma anche chimica e giuridico/politica, ecc. (*corrompere*), esso perde quella sorta di arbitrarietà o inadeguatezza funzionale che l'accompagna, anche se resta, in tutti i casi, la contraddizione tra l'esistenza di un sempre aggiornato accademismo, ma pure di localismo, che pretendono di vegliare sui corretti (sani) principi e sulla purezza (tradizione) dei modelli di riferimento ed una pratica molto più libera, eclettica, globale, talvolta avventurosa (sfrenata e dionisiaca) com'è



A. Gaudí, Parco Güell, Barcellona, vista della scalinata e del “colonnato dorico”.

P. Picasso, *Minotauro e cavallo ferito*, part. 1935.

la pratica di alcuni architetti, il cui linguaggio, oggi forse meno frequentabile, fomenta esercizi combinatori, secondo una sorta di ibridazione continua.

Architetti come Antoni Gaudí bruciano, in una sorta di orgia linguistica, tutte le ipotesi della cultura eclettica. Il paradosso è per loro l'unico principio formale: il loro sapiente artigianato è la lotta contro la materia; il loro storicismo è la distruzione di linguaggi. In Gaudí la volontà di fare della contaminazione linguistica una “grammatica” rigorosa sembra denunciare il proprio inevitabile scacco. In un “furor” materico [...] un incontrollato vitalismo [...] violenta, scompone e deforma ogni sintesi linguistica. Dal suo plasmare le superfici come membrane fluttuanti, per interromperle con inquietanti allusioni totemiche, dal suo dare allo spazio aspetti labirintici, dal suo corrodere le stesse forme naturali [...], dal suo approfondire ceramiche, smalti e mosaici in collages grotteschi, scaturisce un angoscioso interrogativo lasciato senza risposta [...]: dopo Gaudí, l'utopia del “ritorno alle origini” è ridotta a cenere.²

Questa maniera ha indubbiamente a che fare, in primo luogo, con il lavoro del coltivatore o del giardiniere che mediante l'uso di talee, margotte, innesti e altre forme persegue un programma di promozione culturale e di moltiplicazione vegetativa, o con quello dell'allevatore che, attraverso incroci e selezioni, sottopone la natura ad una pratica artificiale basata su criteri funzionali (utilità, accrescimento) e genotipici (trasmissione dei caratteri). Forse l'arte dell'agricoltura, con la sua attinenza con il lavoro di architettura, è basata proprio sull'ibridazione.

Nella commedia latina arcaica la scena era greca e greci erano gli esemplari da cui Plauto e Terenzio derivano i loro drammi. La *gravitas* romana difficilmente avrebbe permesso una raffigurazione burlesca dell'autorità propria del cittadino romano. Nella *palliata* è presente un procedimento di contaminazione che mira a fondere, nella rielaborazione di modelli della tradizione greca, parti derivate da commedie diverse ed a combinarle con il lirismo comico, soprattutto plautino.

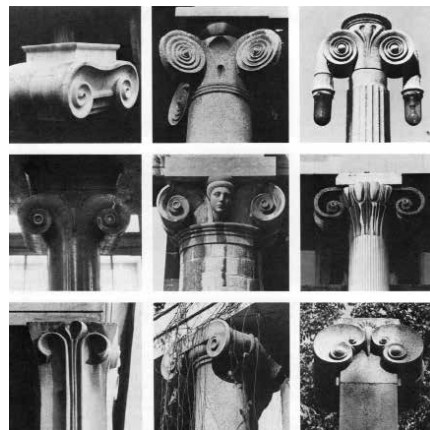
In altra epoca e sempre in ambito letterario, è ancora un meccanismo di contaminazione quello adottato dalla poesia epica cinquecentesca italiana, in particolare dal Boiardo e dall'Ariosto, innestando la natura popolare dei *cantari* con gli elementi del ciclo carolingio e del ciclo bretone, fondendo così nel mondo degli eroi il mondo dell'*aventure*.

Si tratta, come si vede, di una tendenza che mira all'unione di elementi diversi, a far sì che questi si combinino fra di loro per dar origine a qualcosa di più complesso e a sua volta diverso dagli elementi che l'hanno composto. Ciò ha indubbiamente forti affinità con il mostruoso (ed il *mostro* contempla l'intento morale dell'ammonimento) ed è un'affinità con una creatura innaturale, soprattutto se originata dall'unione tra umano e animale. Nel mondo mitologico il centauro, il minotauro ed altri esseri sono sicuramente l'ibridazione tra specie diverse ma esprimono anche in chiave fantastica la vicinanza delle origini e la condizione di un mondo non ancora del tutto chiarito e perciò popolato di segni, forme, di entità ibride, non interamente definite, perché non completamente uscite dal caos.

L'idea di una cosa fatta perché la gente si perda è forse più singolare di quella di un uomo con la testa di toro; ma le due reciprocamente s'aiutano, e l'immagine del labirinto si accorda con l'immagine del minotauro. Ci sta bene, nel centro di una casa mostruosa, un abitante mostruoso. Il minotauro, mezzo toro e mezzo uomo, nacque dagli amori di Pasifae, regina di Creta, con un toro bianco che Poseidone fece uscire dal mare. Dedalo, autore dell'artificio che permise a quegli amori di realizzarsi, costruì il labirinto per rinchiudervi e occultarvi il figlio mostruoso. Questo mangiava carne umana... Ovidio, in un pentametro delle *Metamorfosi*, parla di “uomo mezzo toro e mezzo uomo”. Dante, che conosceva le favole degli antichi ma non le loro monete e i loro monumenti, immaginò il minotauro con testa d'uomo e corpo di toro. Il culto del toro e della doppia ascia (dal cui nome *labrys* deriva *labirinto*) fu tipico delle regioni preelleniche, che celebravano tauromachie sacre. Forme umane con teste di toro figuravano, a giudicare dai dipinti murali, nella demonologia cretese. Probabilmente la favola greca del minotauro è una tarda e sbiadita versione di miti antichissimi; è l'ombra di altri sogni ancora più orribili³.

Ibrido deriva dal latino *hybrida*, bastardo, e con ciò Orazio, tra gli altri, designa un individuo – se persona – proveniente da due genitori di condizioni diverse: il padre un romano o un libero di nascita (*ingenuus*), la madre una straniera o una schiava. È interessante notare che *ingenuus* significa “del proprio paese”, “generato nel suo paese” e pure “debole”, “limitato” perché i liberi erano meno resistenti degli schiavi.

Tra contaminazione e ibridazione c'è uno stretto legame che suggerisce la fecondità di un atteggiamento che, per forza di paradosso, può risultare



Jože Plečnik, *Metamorfosi del capitello eolico-ionico*.

Giulio Romano, Palazzo ducale di Mantova, Loggia della Rustica.

Louis Barragán, Casa in Avenida de las Fuentes, Città del Messico.

spesso contemporaneamente passatista – nella sua volontà di far riferimento alla tradizione umanista o, talora, vernacolare – e radicale per la ricerca di una singolarità capace di attingere a domini più eterogenei, di battere sentieri non convenzionali. È questo il caso di Jože Plečnik.

Plečnik *viene proiettato* in un mondo in cui è condannato al “plurilinguismo”, aggravato dall'avere, come lingua materna, la lingua di una minoranza [...] si apre alle diversità dei linguaggi e all'ambivalenza delle semantiche architettoniche [...], in ogni modo il suo tentativo di adattare le forme ai loro riferimenti ambientali e culturali mantiene con la prassi quotidiana una relazione stretta intensa e definisce la sua architettura muovendo da una dialettica della periferia e del centro, accettando di fissare caso per caso il punto in cui piazzare il centro.⁴

A meno che non sia sottinteso un elemento di forzatura, di violenza nel produrre esseri appartenenti al mondo del mostruoso e, forse, del criminale, ci troviamo comunque di fronte a soggetti con una forma di vitalismo un po' belluino, un po' selvaggio, senza leggi. Ed in ciò esiste indubbiamente una sorta di attrazione di opposti, come ricorda la favola di Perrault *La bella e la bestia* che è una specie di storia originaria, una storia affascinante (poi non è vero che la Bestia è una bestia: alla fine si dimostra un bellissimo principe), perché è la versione più esplicita dell'accondiscendenza verso il mostruoso. Particolarmente gli esperimenti linguistici del manierismo, nati dalla crisi del linguaggio sovrastorico e universalistico dell'Umanesimo, riguardano l'imitazione, l'emulazione e la rappresentazione della *forma di natura*, attraverso la contaminazione dei generi e una metamorfizzazione figurativa degli ordini, rielaborate in modo da risultare massimamente artificiali.

In Giulio Romano, ad esempio, non è soltanto presente quella sorta di esplosione del mondo fisico rappresentata nella Sala dei Giganti, ma c'è anche la confusione tra i regni e i domini, per cui è sempre latente il possibile sconfinamento dal regno degli uomini a quello degli eroi e dei mostri, e ad un eccesso di natura che tutto permea, tutto avvolge (e involge).

Ma, infine, così come risulta evidente che la pratica dell'ibridazione, con inevitabile ricorso a genealogie, ritorno alle radici dei segni e dei linguaggi, proponga istanze pedagogiche o comunque didascaliche, non necessariamente i suoi esiti sono caratterizzati da lussureggiante ricchezza formale, da ridondanza e incontinenza di temi. Esempio di pratica ibridatrice che, pur partendo da punti di riferimento diversi (e l'opera è in sé semplice e rigorosa), attinge a risultati comunque caratterizzati da una compresenza di linguaggi o materiali espressivi differenziati è di quella di Louis Barragán. Barragán

è considerato uno dei pionieri del movimento oggi conosciuto come Regionalismo. Questa corrente ha cercato di risolvere [...] l'antagonismo [...] fra l'architettura impersonale e standardizzata, cosiddetta internazionale, e quella che, in ambito regionale, trova fra l'altro soluzioni a problemi specifici di cultura, ambiente ed economia.⁵

L'arquitectura emocional di Barragán privilegia i materiali locali, i cromatismi e l'adeguamento al clima e al contesto ambientale, senza indulgere in nostalgiche rievocazioni del passato o in soluzioni puramente decorative, di carattere eclettico o semplicemente folkloristico, e coniuga ciò in singolare sobrietà ed economia di mezzi, con l'estetica neoplasticista e la lezione di LeCorbusier.

NOTE

¹ K. FRAMPTON, *Anti-tabula rasa*, “Casabella”, 500, 1984.

² M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano 1976.

³ J.L. BORGES, *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino 1957.

⁴ F. ACHLEITNER, *Un Gaudí slavo? Alcune note su Jože Plečnik*, Centro Culturale di Arte Contemporanea Internazionale, Venezia 1988.

⁵ L. NOELLE, *Luis Barragán*, Testo & Immagine, Torino 1997.

contaminazione/astrazione

alessandro del puppo

114

In un recente libretto (*Forme di vita. L'arte moderna e l'invenzione del sé*, Postmedia, 2016) Nicolas Bourriard ha scritto che "il tema dell'abolizione dell'arte e del suo rovesciamento nel quotidiano costituisce la chiave di volta della modernità". L'affermazione è spettacolare, ma messa in questi termini è affrettata e incauta. Ad esempio, io non saprei dire con altrettanta sicurezza cosa s'intende per modernità. E sarei abbastanza cauto nello stabilire cesure storiche, stacchi sensazionali, svolte epocali e avvicendamenti generazionali. Semplicemente, le cose accadono. Sono le nostre fantasie retrospettive, e un innato riflesso nomenclatore e tipologico, a voler mettere le cose al loro posto. Anche se i fatti (alcuni fatti) del Novecento sono lì a dare conferma. Il ready made di Duchamp, più o meno cent'anni fa. La scommessa dei surrealisti, poco dopo, a voler conferire significato "altro" all'oggetto. Oppure, per venire ad anni relativamente più recenti, la mostra per eccellenza del neocapitalismo, "The New Realists" (New York, 1962), che squadrò l'iconografia dei nuovi consumi e un agguerrito gruppo di pittori che, un po' alla volta, stavano smettendo di essere tali. Dedicandosi di preferenza a collage, bricolage, scultopitture, film, musica, ambienti e architetture. Decostruendo l'esperienza della pittura come rappresentazione di un campo visivo autonomo e irrelato. Contaminando infine il linguaggio visivo con le circostanze di uno spazio reale. Come scrisse uno dei più ludici osservatori di quell'epoca, Allan Kaprow, all'indomani della morte di Jackson Pollock, che di tutti quei valori prometeici della pittura era stato l'indiscusso eroe: "we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life".

Come è noto, finiva più o meno lì la parabola del modernismo, a volerlo intendere (e seguendo in questo i precetti di Clement Greenberg) come quel vasto movimento storico teso alla comprensione e alla restituzione, attraverso un medium omogeneo, del carattere unico ed essenziale della pittura. Il colore puro, la planarità della tela, la delimitazione della sagoma pittorica. Da questo punto di vista, era certo legittimo intendere l'irruzione dell'oggetto nella pittura come *turning point* del secolo scorso.

Il problema dell'arte contemporanea sembra ancor oggi quello di comprendere e negoziare, di volta in volta, la concreta relazione dell'opera con il mondo. Ma c'è anche un'altra storia. La storia della (persistenza della) pittura astratta va vista non come una storia di sfrenata libertà e di compiaciuti arbitrii, bensì come una vicenda di autocontrollo, un esercizio strenuo dei limiti, una forma di concentrazione. Non per portare l'astrazione, e con essa il dipinto, a una esito finale – la pittura ultima o definitiva – ma per ribadire la complessità delle risorse e delle possibili direzioni. Come il capitalismo nella formulazione di Schumpeter, l'astrazione è una distruzione creativa: un ammirevole sistema di processi distruttivi che sono in grado di espandere il potenziale espressivo e comunicativo.

Se c'è un valore comune a tutte le esperienze dell'astrazione e del formalismo, esso non sta nella ricerca di un'essenza. Queste esperienze sono



Byron Kim, *Synecdoche*, 1991 - present, Washington, NGA.

Maarten van Severen, *Table Basic T88-A*, 1988, Centre George Pompidou.

On Kawara, *Date painting*, 1978, Art Institute, Chicago.

Richard Serra, *Torqued Ellipse*, 2003-2004, Guggenheim Bilbao.

(tutte le immagini sono dell'autore)

115

irriducibili a una riduzione, in termini semiotici, a un sistema simbolico di linguaggio. Le forme pittoriche infatti non condividono, come i segni linguistici, il carattere di completa arbitrarietà. Per la natura della loro stessa materia, esse resistono all'idealismo come ad ogni metafisica. In fin dei conti, la grande lezione di Pollock, e dell'intera pittura americana della seconda metà del Novecento, sta nell'immediatezza dei dati offerti alla manipolazione e alla percezione visiva: nel senso concreto di una presenza reale, al di là di ogni tradizione ereditata in termini di composizione e stile. Una onestà pragmatica, antimetaforica, che abolisce ogni finzione – a partire da quella dell'illusionismo – allo scopo di produrre delle verità autoevidenti.

Nulla di più lontano dall'idealismo dei padri fondatori dell'astrazione, da Mondrian a Malevic. Si conferma così l'assenza di ogni finalità e di ogni essenzialismo. La pittura non ha una sua teleologia. È invece compresa nella dimensione frammentata e caotica di una realtà che si offre a una molteplicità di possibili narrazioni. Vive in un processo incessante di invenzione e di discussione.

Questo è il motivo per cui – come ha chiarito Kirk Varnedoe nel suo testamento spirituale (*Pictures of nothing*, 2006) – l'arte moderna, basata su esperienze soggettive e sull'interpretazione aperta, non costituisce il culmine di un processo storico né il raggiungimento di una condizione ideale, né una spinta utopistica a raggiungere una condizione di assoluto, o la presunzione scientifica di ridurlo a un fenomeno neurologico. Non è la ricerca di un significato ultimo. Resta invece un fenomeno contingente, fondato sulla sensibilità e sull'esperienza individuale, che porta a una continua negoziazione di valori all'interno di una società moderna, laica e liberale.

Diversamente, prima o poi toccherà spiegare che il Museo del Prado non è la versione maschile della Fondazione Prada.

theorein

a cura di
massimo donà

La sezione “Theorein”, la cui denominazione rimanda a un peculiare ambito tematico, è da un lato fortemente connessa all'esercizio (o arte) del vedere (cioè, a quell'esercizio che dell'ars architettonica è la cifra più significativa), dall'altro allude a un modo del vedere. Eppure “vedere” non è tout-court contemplare. Il vedere con gli occhi del corpo, infatti, più propriamente, è ciò su cui il contemplare si sofferma, si acquieta, appunto nel comprendere. Il contemplare, che è innanzitutto un “pensare”, dà nome e si interroga su ciò che il “vedere” vede, su ciò che il vedere sensibile incontra.

Allora, proprio in base a quanto abbiamo visto fino a questo punto, dovrebbe ormai poter essere facilmente compreso per quale motivo il criterio metodologico di fondo, su cui ci regoleremo nello strutturare questa sezione della rivista, consisterà per lo più nella scelta di un nome particolarmente significativo, di un'espressione concettuale e dunque di un mondo di fenomeni (di “veduti”) quali quelli che quel certo “nome” chiama inevitabilmente a sé sulla base di una secolare tradizione di grandi esperienze di pensiero.

contaminazioni

massimo donà

Un concetto per eccellenza “contaminato”, quello di *contaminazione*. Contaminato innanzitutto da una connotazione che appare quasi sempre *negativa*. Che lo fa portatore di squilibrio e dunque sempre potenzialmente distruttivo, o anche avverso, “nemico”, e per ciò stesso “temibile”. Parlare di contaminazioni infatti fa subito venire in mente virus, infezioni, impurità, malattia, aggressione di corpi estranei – in quanto tali, “pericolosi”. A questo allude infatti, per tutti noi, il concetto di contaminazione: all'irruzione di un agente esterno destinato a infettare quella che ci appare come una sorta di purezza originaria.

Quasi potesse davvero esistere un corpo o un qualsiasi essente in qualche modo “puro”.

Questo, cioè, mostriamo di credere tutti, già nel porci in atteggiamento istintivamente difensivo nei confronti di tale sempre possibile aggressione. Tutti crediamo infatti che tale irruzione possa portare scompiglio, e mettere a repentaglio la vita stessa del “contaminato”. Che, proprio per questo, verrà in certi casi messo addirittura in isolamento, e quindi separato dal mondo (fino ad essere santificato, quale vero e proprio capro espiatorio), affinché la carica distruttrice da esso introiettata non si propaghi e non contamini, per l'appunto, altri corpi, e così via...

Ma talvolta il nostro corpo viene anche aggredito dall'interno. Ognuno di noi, infatti, così come qualsivoglia esistenza, può anche ferirsi da sé; sprigionando una carica negativa che non si rovescerà allora sull'esterno, ma andrà piuttosto a rompere gli stessi equilibri che l'avrebbero originata.

Insomma, il pericolo ci circonda; perché forse è proprio l'altro da noi (a prescindere da chi esso sia) a costituire un rischio; a potersi cioè sempre fare sorgente di aggressioni contaminanti. A poter irrompere e mescolarsi a quel che eravamo, e a farci diventare *altri* da quel che pensavamo di essere. Quell'altro da noi che, in ogni caso, siamo *in primis* proprio noi per noi stessi (quante volte, infatti, facciamo cose che ci stupiamo di aver fatto? Quasi le avesse fatte un altro?). O che potremmo sempre anche diventare, per noi stessi. Sì, forse è proprio l'altro-da-noi a poter imprimere alle forze che ci costituivano (e che avevano sino a quel momento confermato la nostra identità) una direzione inedita, non prevista, e soprattutto non conforme all'equilibrio che eravamo riusciti a raggiungere.

Il corpo contaminato, dunque, è sempre e comunque un corpo misto. Un corpo la cui purezza originaria – che potremmo finanche ricondurre a quel che, molto semplicemente, ci aveva sempre consentito di essere quel che eravamo, rendendo possibile una continua conferma della nostra identità – si sarebbe dissolta; sarebbe cioè in qualche modo deflagrata.

D'altro canto, questa eventualità innesca immediatamente il bisogno di ritrovare quella che ai nostri occhi appare come una sorta di armonia perduta. Di cui è metafora ogni paradiso perduto.

Ma come guarirci dagli effetti sempre destabilizzanti della contaminazione? Come lenire le ferite che le molte forme di contaminazione di fatto possibili riescono ogni volta a procurarci?

Come, se non attraverso un farmaco, una medicina? Su cui riporre appunto una ragionevole fiducia. Cui fare affidamento affinché “ci liberi dal male”. Si tratti di un agente esterno superiore o divino che dir si voglia (che potremmo sempre pregare affinché ci liberi dal male, appunto), o di un principio attivo di natura fisica, chimica o biologica, in grado di mettere fuori gioco la potenza eversiva e contaminante, e di ripristinare l'equilibrio e la salute messi così a repentaglio.

Ma di cosa è fatto il *pharmakon*? Lo sapeva bene già Platone; e ci sarebbe ritornato più di recente Derrida. Il *pharmakon* non è mai solo medicina guaritrice e benefica. Esso può guarire solo in quanto fatto sempre anche della stessa natura della malattia che ha in ogni caso il compito di guarire. Il *pharmakon* è sempre doppio: esso è sempre fatto di veleno e medicina. Come i vaccini, per l'appunto. Esso allude ad un salvatore che potrà salvarci solo iniettando nel nostro organismo sempre anche il principio contaminante della malattia. Situato al confine tra l'interno e l'esterno, il farmaco guarisce e contamina, sempre, in-uno; o meglio, guarisce contaminando. Come ogni parola, d'altronde. Ogni parola può infatti avere significati opposti; e dunque li contiene e li custodisce entrambi. Ogni parola può ferire e risanare. Perché, forse, è lo stesso orizzonte che ci sostiene e rende possibile la nostra esistenza ad essere doppio; e dunque a costringerci a reclamare, volendo guarigione, malattia, e a salvare, volenti o nolenti, infettando. Ossia a confermare in eterno la natura contaminata dell'essente in quanto essente; che proprio per questo, forse, non sarà mai quel che è.

nessuna conoscenza possibile in assenza di “contaminazioni”. a colloquio con il filosofo mauro ceruti

massimiliano cannata

Autore di oltre trecento pubblicazioni, in lingua italiana, inglese, francese, spagnola, portoghese, tedesca, rumena, turca, Mauro Ceruti è professore ordinario di Logica e Filosofia della Scienza presso l'Università IULM (Libera Università di Lingue e Comunicazione) di Milano ed è stato ricercatore presso la prestigiosa École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e senatore della Repubblica nella XVI Legislatura. Tra i massimi esponenti a livello mondiale della complessità, ha dato alle stampe molti lavori di successo, basti citare: *La sfida della complessità*, antologia curata per Feltrinelli insieme al filosofo della scienza Gianluca Bocchi, *Il vincolo e la possibilità* (Raffaello Cortina), *La danza che crea* (Feltrinelli) e in anni recenti *La nostra Europa* (Raffaello Cortina), saggio scritto con il grande pensatore francese Edgar Morin, con cui Ceruti si è trovato a lungo a collaborare e a condividere percorsi di studio e di ricerca. *La fine dell'onniscienza* (Studium) è il suo ultimo lavoro. In virtù di un articolato e certamente innovativo metodo di studio e di insegnamento, che lo ha portato a conoscere gli ambiti culturali e geografici più lontani, possiamo definire Ceruti come un “teorico a tutto campo” delle contaminazioni. Epistemologia, economia, politica, etica, cultura, evoluzione dei fattori identitari, tutte le grandi questioni del nostro tempo sono “ibridate” da processi di contaminazione crescenti. *La Nuova Alleanza*, libro divenuto ben presto un “cult”, apparso per la prima volta alla fine degli anni Settanta, con cui lo scienziato russo Ilya Prigogine, Premio Nobel per la chimica (1977), ha sancito in maniera definitiva la fine delle vecchie gerarchie tra i saperi e gettato un ponte di dialogo tra le discipline umanistiche e le scienze cosiddette “esatte”, può essere considerato un interessante punto di partenza, che ha aperto il versante ad una rivoluzione epistemologica, destinata a far sentire i suoi effetti ancora a lungo. Non c'è conoscenza senza un confronto di ottiche, sensibilità, visioni.

“Contaminazioni” e complessità epistemologica

Professore, la scienza nell'ambito dell'epistemologia della complessità è concepita come un “fenomeno culturale integrato”. Questa visione, da Lei argomentata in numerosi saggi e interventi recenti, fino a che punto può aiutarci a cogliere in tutta l'estensione del campo semantico, un termine difficile da maneggiare quale è “contaminazioni”?

Il XX secolo [cfr. Ceruti ne *Il vincolo e la possibilità*, Raffaello Cortina, ndr] ha progressivamente sregolato l'*edificio* del sapere e con esso ogni immagine cumulativa dello sviluppo delle conoscenze. Dalla metafora dell'edificio si è passati alla metafora del contesto: ogni immagine esterna ogni vista panoramica da Sirio è diventata impossibile. Ogni sistemazione del sapere, ogni progetto enciclopedico si dipanano percorrendo inevitabilmente dall'interno, senza poterli sorvolare neppure per un istante nel loro insieme, i sentieri, i percorsi, le aggregazioni problematiche e disciplinari. Questi percorsi non sono più prescritti, non sono tracciati da sempre o per sempre. Sono ostruiti dalle mosse, dalle strategie dei singoli soggetti, degli scienziati,

dei filosofi, delle comunità, dei gruppi di ricerca. Ilya Prigogine insieme a Isabelle Stengers, che lei citava in apertura, studiando i processi della termodinamica e le teorie dell'evoluzione ci hanno prospettato un *universo incerto*, quale scenario della ricerca e delle acquisizioni scientifiche degli ultimi decenni. All'universo dominato dagli stati di equilibrio, dell'uniformità delle situazioni e degli oggetti, dall'atemporalità delle leggi che lo regolano, si è sostituito un universo caratterizzato dalla varietà delle strutture e degli oggetti. Questo comporta che dobbiamo impegnarci a ordinare, sistemare in qualche modo il tempo del sapere, compito sempre più arduo perché il materiale che si deve trattare è sempre più un insieme di aggregazioni in movimento, di “spazi-cerniera” che si spostano, di concetti che circolano e rinascono e si trasformano lontani dal loro punti di partenza.

La visione degli “spazi-cerniera”, oltre ad essere affascinante, apre la strada alla funzione conoscitiva della contaminazione, cosa impensabile nell'universo newtoniano dominato da leggi perfette. Quali sono le conseguenze di questo “salto” di prospettiva?

Per capire questo “salto” occorre tenere presente che lo sviluppo della scienza moderna può essere letto come un continuo processo di *decentrazione* del ruolo e della posizione dell'uomo nel cosmo. Due fatti sono fondamentali: la proliferazione del reale in oggetti, livelli, sfere di realtà differenti e la consapevolezza che questa proliferazione è sempre tradotta nel linguaggio e nella comunicazione di un osservatore. Convergono, dunque, due temi che molte tradizioni filosofiche avevano rigorosamente distinto: la marginalità della condizione umana nel cosmo e l'esaltazione della sua autocoscienza come momento centrale dell'evoluzione stessa del cosmo. Tradotta in termini cognitivi questa antinomia vuol dire consapevolezza da parte di un osservatore della propria marginalità, ovvero del fatto che egli usa solo un linguaggio fra mille e che mille fenomeni per lui significativi gli sono preclusi non soltanto per i limiti contingenti di comunicazione e limiti più o meno necessari di immagazzinamento dell'informazione, ma anche in virtù degli stessi approcci che gli rendono il mondo comprensibile, e che attengo a degli aspetti metodologici.

Dalla sua analisi discende che nessun processo non solo scientifico, ma anche sociale e politico, può definirsi in assoluto vincente. La ricerca rimane aperta e mai definitiva. La “dotta ignoranza” di Socrate, che suggerisce umiltà e consapevolezza costante del limite, assume una importanza decisiva nell'età dell'incertezza?

L'epistemologia contemporanea mette sempre più in luce una caratteristica essenziale di ogni conoscenza: *idiosincronicità*. Non si apprendono le idee, le si costruiscono. Non si aderisce a una tradizione, la si produce. I problemi dello sviluppo e della comunicazione delle conoscenze sono sempre problemi di ostruzione e interpretazione. Ecco perché lavorare con concetti e sui concetti induce necessariamente a ricombinare, a *contaminare*, e da una ricombinazione può derivare una vera e propria creazione. Se conoscere è lavorare all'interno di determinati vincoli, su materiali esistenti e trovati, è nondimeno anche anzi grazie a ciò produrre qualcosa di *nuovo*. Ogni strategia di ricombinazione si configura come un'interazione in senso proprio fra alcuni materiali disponibili e i progetti, i fini, le idiosincrasie del soggetto e degli schemi di pensiero che egli fa proprie. La stessa storia della scienza è la più ricca fonte di esempi della *non libertà e non cumulatività* dello sviluppo delle idee, e del ricorrente ruolo produttivo delle ricombinazioni concettuali e degli strappi tematici dal passato delle filosofie sconfitte e dimenticate.

Entrano in gioco il caso e la necessità, per usare il binomio che ha dato vita al celebre saggio di Jacques Monod (Mondadori). L'“orologio newtoniano” è caduto ormai in pezzi, cosa succede adesso?

Le strategie di contaminazione e di ricombinazione concettuale caratterizzano in modo particolare la storia della filosofia e della scienza. Queste rivelano spesso un aspetto sincretico, quale esito di una ibridazione di sistemi di idee, sistemi di riferimento categoriali, tradizioni differenti. Le idee e i concetti che appaiono interconnessi, anche strettamente, all'interno di particolari sistemi teorici non hanno tutti né la stessa storia, né la stessa origine. Spesso si sono originati in campi, luoghi, tempi, con fini lontani e talvolta inconfondibili. La plausibilità e i modi delle loro interconnessioni dipendono anche dall'abilità, dalla disposizione estetica, dai fini, dai progetti, dalle contingenze, dalle idiosincrasie, come dicevo prima, del soggetto, individuale o collettivo, che con essi opera.

Costruire la conoscenza con i nuovi linguaggi della complessità filosofica che cosa vuol dire alla luce della posizione teorica che Lei ha tratteggiato fin qui?

Costruire una conoscenza, un sistema di idee, significa inevitabilmente strappare, lacerare, tagliare altre conoscenze, altri sistemi di idee. Anche le scienze contemporanee si costituiscono ricombinando il proprio passato, ricombinando il passato della filosofia, ricombinando il presente della filosofia come delle scienze stesse. Discipline come la termodinamica, la cosmologia, la teoria dell'evoluzione, la psicologia mostrano fino a qual punto le strategie di ricombinazione sono momenti costitutivi dell'indagine scientifica contemporanea. Così la fisica dell'irreversibile e l'indagine psicologica sulla memoria incontrano il pensiero antiscientifico di Bergson, molte delle cui esigenze diventano problemi alla base della ricerca scientifica moderna. La filosofia relazionale di Whitehead ha potuto trovare tracce profonde nella biologia di Waddington e di Needham. Lucrezio, Epicuro e Leibniz diventano, in quest'ottica, imprevedibilmente contemporanei di Prigogine e di Serres. La cosmologia contemporanea incontra i vecchi miti dell'origine, della creazione, dell'annichilimento, dell'eterno ritorno e ripropone così le antiche domande sulla finitezza e sull'infinità dello spazio e del tempo, sull'unicità e sulla pluralità dei mondi e degli universi.

Il “destino” del progetto

Progetto è l'altro termine chiave che viene analizzato in molti dei suoi scritti. Vorrei che in conclusione spiegassimo la funzione di questo specifico strumento di conoscenza e di intervento sulla realtà che implica delle responsabilità molto precise a tutti i livelli. Qual è il “destino” del progetto?

Le scienze della progettazione oggi sono impegnate nella ridefinizione di un'ecologia della progettazione. Essa si basa sulla comprensione della complessità dei tempi dell'esistenza umana, individuali e collettivi, che mira a delineare un'idea di progetto che non sia ostile a questa complessità, e che invece apra con essa un dialogo creativo. Buona parte delle strategie progettuali della modernità si sono basate sulla convinzione che esista un luogo fondamentale di osservazione e di spiegazione della storia, sulla pretesa di comprendere esaurientemente la presunta “logica” delle traiettorie storiche, sull'ambizione di porsi come uno stadio avanzato di un processo di ottimizzazione. Di tali strategie progettuali, le due forme principali rischiano di essere simmetriche e opposte: da una parte l'ambizione del dominio dell'ambiente da parte della tecnologia, ispiratrice delle ideologie prevalenti nell'età moderna; dall'altro la pressione che viene esercitata per adattare passivamente la struttura sociale all'ambiente, che affiora quando ci si rende conto del fallimento integrale dell'ambizione della modernità.

Come si può uscire da questo conflitto?

È urgente e importante rendersi conto proprio del carattere parziale e limitante di questo dilemma: tra un dominio sull'ambiente, inteso come infinitamente plasmabile dall'azione umana e l'adattamento passivo all'ambiente, inteso come insieme di limiti rigidi e necessitanti. Questa presa di coscienza può far nascere strategie innovative, che oggi stanno emergendo in molti ambiti soprattutto dal basso, in ambiti di microprogettualità che ovviamente possono costituire nuove opportunità per il ripensamento anche della progettualità politica, sociale e tecnologica nell'età planetaria.

Rispetto ai fenomeni evolutivi che stanno segnando il passaggio dalla civiltà industriale alla civiltà digitale, da più parti viene invocata la messa in atto di quella che lei definisce come un'“Ecologia delle idee”. Ci sono le competenze per praticare nei più diversi ambiti questa nuova visione della realtà, che implica un'etica del comportamento ai più del tutto ignota?

L'ecologia della progettazione richiede una concezione innovativa dei tempi e degli spazi ove collocare gli interventi progettuali. Negli ultimi decenni, molti progetti assai ambiziosi – tecnologici, urbani, economici, politici, sociali – sono falliti perché hanno trascurato o sottovalutato la complessità dei tempi e degli spazi in cui avrebbero dovuto essere messi in atto, imponendo ad essi una drastica semplificazione che alla fine si è rivelata assai dannosa. Nell'attuazione di questi progetti, le strategie prevalenti hanno mirato ad attuare grandi interventi centralizzati, condotti esclusivamente nella direzione dall'alto verso il basso. Un difetto ricorrente di questo genere di interventi è che la fruibilità delle loro realizzazioni è del tipo tutto o niente.

Quali sono i rischi cui si va incontro?

Il più delle volte bisogna attendere il completamento del progetto stesso perché le sue realizzazioni possano venir messe in funzione. Altre volte, una messa in funzione parziale ad un certo stadio delle realizzazioni comporta più problemi che soluzione, giacché costringe a interventi provvisori da eliminare quando si arriverà alla soluzione finale. Nella maggior parte dei casi trascorrono quindi molti anni, se non decenni, dal momento della prima concezione di un “grande progetto” alla messa in funzione soddisfacente delle sue realizzazioni. Il rischio diffuso è che il progetto così messo in atto incorpori tecnologie già superate, o comunque sia inadatto a nuove condizioni economiche e sociali, in un momento storico in cui il ritmo del cambiamento è in ogni caso rapido e imprevedibile. La discrepanza, in molti casi evidente e disfunzionale, fra il tempo del progetto immaginato, che tende a sottovalutare il tempo dei cambiamenti tecnologici, economici e sociali, e i ritmi reali di questi mutamenti, ci indica le direzioni da esplorare per rendere maggiormente operativi progetti e tecnologie.

Appare decisivo riscrivere le regole della convivenza, rivitalizzando e liberando i contesti urbani dalle tante paure che dominano la contemporaneità. Da dove occorre partire?

La prima direzione da seguire consiste nel creare meccanismi autocorrettivi del progetto nelle varie fasi dalla messa in atto del progetto stesso. Scopo di tali meccanismi è far sì che il progetto non sia più un programma prestabilito che cerchi di anticipare tutte le mosse della sua messa in atto, e sia invece informato da una strategia in grado di apprendere dagli eventi e dalle contingenze che si producono durante la messa in atto. Tale stile della progettazione tenda dunque ad utilizzare l'incertezza quale sua risorsa, e non a combatterla con il rischio molto concreto di perdere una sfida impari. Utilizzare l'incertezza come risorsa significa allora ampliare lo spettro delle scelte possibili, sollecitare e responsabilizzare l'immaginazione, ricercare e tenere in considerazione anche ciò che non è immediatamente ovvio o, a prima vista, persino controintuitivo.

La seconda direzione che ritiene auspicabile?

Ripensare la natura dei progetti globali, che coinvolgono “grandi quantità” (spaziali, temporali ed energetiche). Non necessariamente l'unica via per realizzare questo tipo di progetti è una via dal nulla al tutto, per cui il tempo della loro realizzazione non sarebbe che un viaggio nel deserto tra il momento del loro concepimento e il momento in cui le loro realizzazioni iniziano a funzionare. Questi progetti possono essere realizzati anche attraverso una strategia modulare: di accrezione, di integrazione, di interazione, ancora una volta di contaminazioni e di sinergie fra progetti locali pensati su scala più modesta, ma, proprio per questo, realizzabili più celermente. Per altro la loro realizzazione reticolare trasformerebbe la natura dell'intero sistema, e produrrebbe nuove possibilità, non prospettabili al tempo zero della sua evoluzione. Non è necessario nemmeno che un progetto globale sia rigidamente dipendente da un centro: in molti casi, una rete fra vari progetti locali, la cui eterogeneità non sia annullata e anzi valorizzata, può essere alla base del buon funzionamento di un sistema globale.

Marco Filoni, dottore di ricerca in Storia della filosofia, è giornalista e ricercatore. Ha condotto attività di ricerca al Politecnico di Milano, all'Istituto di Studi Superiori dell'Università di Bologna e all'École normale supérieure di Parigi. Scrive per le pagine culturali di “Repubblica” e del “Venerdì di Repubblica”. Fra i suoi libri più recenti: *Lo spazio inquieto. La città e la paura* (Edizioni di passaggio, 2014), *Kojève mon ami* (Aragno, 2013), *Il filosofo della domenica* (Bollati Boringhieri, 2008; trad. francese Gallimard, 2010); ha inoltre curato: A. Kojève, *La nozione di autorità* (Adelphi, 2011) e *Identité et réalité dans le “Dictionnaire” de Pierre Bayle* (Gallimard, 2010).

essere e neon. archeologia d’una modernità luminosa

marco filoni

Il laboratorio della modernità

Le luci si accendono sul nuovo secolo. Letteralmente. È il passaggio fra l'Ottocento e il Novecento. Di certo non un secolo dei lumi; indiscutibilmente un secolo “illuminato”. Sotto i riflettori gli oggetti per eccellenza del disegno della modernità novecentesca: le città. Si sono fatte grandi, si sono gonfiate di aspirazioni e di sogni. Il progresso – insieme alla sua idea, piena di ottimismo speranza nell'avvenire – le ha rese metropoli. La nostalgia del possibile lascia il passo alla possibilità dell'euforia. Ecco allora che alcuni nomi illustri, fra scrittori e filosofi, si mettono all'ascolto del rumore del tempo che le città producono.

Si genera così il laboratorio preferito della modernità, intorno al 1900. Un repertorio immenso fatto di segni, immagini, indizi. Si moltiplicano, invadono gli spazi della vita e delle esistenze cittadine. Tocca ora guardare questo repertorio, provare a comprenderlo. E qualcosa accade. Ora la massa uniforme e l'uomo senza qualità se ne vanno a spasso, a braccetto, lungo le vie di Vienna – strade al cospetto delle quali s'annusano i fasti d'un passato imperiale ormai decaduto. Altrove c'è la fantasmagoria di Parigi, capitale del XIX secolo, la cui fisionomia è cantata dal poeta, cercata all'interno dei suoi *passages* o fra gli stracci del cenciaiolo, quest'essere misterioso che vive delle deiezioni della metropoli e per questo possiede il tesoro di ciò che la città ha scartato. Infine c'è la “piccola mamma”, come i boemi chiamavano Praga, questa città che per lo scrittore diventa una “mammina con gli artigli”, uno spazio dove si combatte la dialettica fra l'incanto del luogo magico e l'alienazione del demoniaco da cui fuggire.

Metropoli che presentano i loro elementi, strade come oggetti smarriti, veicoli d'esperienza fra cui perdersi e luoghi di sosta a cui abbeverarsi del genio della città. Porosità da cui mimare la capacità osmotica. Perciò ognuna di queste città si riempie di geroglifici sociali da decifrare, enigmi da risolvere, caratteri da scrivere. E a dismettere i panni solenni del saggio eremita per indossare quelli profani del detective, ecco incontrare lungo le strade in cerca di indizi persone che si chiamano Robert Musil, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Franz Kafka, Siegfried Kra-cauer, Georg Simmel, Ernst Bloch, Karl Kraus, fra altri.

Piccola etnologia delle città

Gli indizi a disposizione di questi detective sono tanti. Uno fra tutti: le insegne. Quelle alle quali già Victor Hugo attribuiva una grande importanza, tanto da lasciar scritto: “Là dove non ci sono chiese, allora guardo le insegne. Queste hanno grande senso per chi sa davvero visitare una città”. Quando Hugo scriveva queste parole, nel 1842, non poteva sospettare quanto fossero profetiche. Le insegne esistono da sempre: nascono con la scrittura stessa. Sono indicazioni; servono a informare, a indicare un luogo o una professione pubblica. Réclame d'un rigattiere o d'una locanda, sono scritte che riempiono gli angoli delle nostre strade sin dalla modernità. Sono

cose comuni, e in quanto tali si evolvono: le insegne commerciali si moltiplicano con il benessere sociale e man mano diventano oggetti del nostro quotidiano. Eppure c'è un momento che queste si trasformano, diventano qualcosa di più che una semplice indicazione. Diventano *impressione*, nel senso che imprimono le nostre vite, orientano il nostro modo di pensare e di agire. Ne facciamo esperienza, inconsapevolmente, quando ne siamo attratti, magari soltanto per scegliere un ristorante. A sancire questo momento è l'apparizione dell'insegna luminosa.

Sul finir dell'Ottocento le insegne si accendono, sfavillanti. Si fanno luminose, una camera delle meraviglie a cielo aperto. Non i *naturalia* del Medioevo, bizzarrie viventi e animali bacciate dal soffio divino. E nemmeno gli *artificialia*, oggetti straordinari e curiosità scientifiche tanto ricercate dai signori dell'Illuminismo. Le insegne sono qualcosa di più. Possiedono un potere. Racchiudono una forma di scrittura capace di orientare la nostra vita, il nostro modo di pensare e di agire¹. E proprio per questo permettono di leggere le città: perché disegnano la topografia attraverso la quale si può cogliere il senso delle metropoli novecentesche. E come le insegne moltissimi altri elementi, magari piccoli, a prima vista insignificanti, eppure fondamentali per la comprensione del contesto cittadino e urbano. Microdispositivi che non sono altro che cose comuni. Ma allora bisogna chiedersi, con quel genio di curiosità che fu Georges Perec: come parlare di queste cose, come dar loro un senso? Era il 1973 e Perec, in un testo divenuto poi famosissimo dal titolo *Approche de quoi?*, si soffermava proprio sulle insegne e sulle *affiches*, oggetti comuni che popolano i nostri spazi urbani, alimentano i nostri immaginari, ci informano e ci orientano nelle nostre città. Perec riprendeva un testo di un secolo prima di Victor Fournel nel quale l'autore, per primo, sottolineava come le insegne producessero un sapere già soltanto per la loro semplice esposizione. E concludeva: “Chi sarà l'erudito *flâneur* che ci restituirà la storia delle insegne, che scriverà le loro diverse peripezie, le trasformazioni successive, i periodi di progresso e di decadenza per le quali sono passate?”².

A lungo infatti il sapere sulle insegne si è accontentato di alimentare una storia delle curiosità urbane. È ben comprensibile vista la natura dell'oggetto stesso – se si vuole banale, per nulla nobile. Eppure bisognerebbe applicare alle insegne lo stesso spirito e la stessa metodologia con cui Antonio Tabucchi ha trattato Álvaro de Campos, l'eteronimo di Pessoa più complesso e più dotato d'altissimo quoziente metafisico; ovvero sciordinando un elenco di banali oggetti, una lista di “cose” che caratterizzano il personaggio del poeta portoghese nelle sue apparizioni su carta. Il perché ce lo spiega l'autore stesso:

Álvaro de Campos, ingegnere navale, depresso, che esprime il suo nichilismo geometrico con una capacità d'astrazione vagamente spinoziana, tuttavia si rivela attraverso gli oggetti quotidiani che popolano la sua poesia. Si possono considerare una “piccola etnologia” del testo, caratteri puramente tassonomici, un po' come certe liste monotone che enumerano oggetti e che certi antropologi compilano per esempio a proposito d'una certa tribù amazzonica, per aiutarci a fare ipotesi sulla vita e sulle credenze di coloro che studiano.³

Microprospettive che possono illuminare le macroprospettive. Indizi e spie. È un nuovo linguaggio, ebbro di quell'*alchimia del verbo* che faceva gioire Rimbaud delle “insegne e delle illuminazioni popolari”⁴. È una questione di sguardo, come ogni archeologia: si interessa di oggetti, inventa protagonisti e attori, attribuisce i ruoli e, in definitiva, fabbrica un mondo che non è estraneo alla “grande” storia.

La conquista della notte

L'insegna è la scrittura che scrive la città. Quando diventa luminosa, nel XX secolo, ecco che questa cambia di statuto: il suo impatto visuale diventa potente, visibile e leggibile di giorno come anche di notte. Scritte di luce che diventano istantanee di uno spazio di vita: per il fatto stesso di esser esposte, producono un sapere. Philippe Artières annovera queste scritture luminose nella categoria di oggetti rarissimi che sono contemporanei di un'epoca. Un'attualità nel vero senso della parola. Successe alle cartoline nei primi decenni del Ventesimo secolo. Poi toccò alle insegne luminose⁵. Siamo alla nascita del momento elettrico. Si vive un cambiamento nella funzione assegnata alla luce. Come scriveva la rivista “L'Illustration” nel numero speciale dedicato all'Esposizione Universale parigina del 1900: “La luce elettrica ha lasciato al gas il compito banale di far luce, ed essa si è data la missione di illuminare”. Il progresso! E insieme l'invenzione di Georges Clau-

de, che nel 1910 riesce a contenere un gas raro in un tubo luminoso. È il neon, che stravolgerà la storia delle insegne e della pubblicità. L'aria liquida diventa corrente, un oggetto comune e insieme un affare industriale. Nasce la scrittura al neon. E subito varca gli oceani. È nel 1923 quando la prima insegna luminosa appare sull'ingresso di un venditore di auto a Los Angeles. Lo slogan che accompagna la nuova trovata tecnologica recita: “Le più recenti e artistiche forme degli annunci pubblicitari elettrici e dell'illuminazione”. Tre anni dopo l'invenzione di Claude campeggia sul parco Hibiya a Tokyo. Il successo è folgorante: la scrittura della città diventa luminosa. Le insegne sono visibili e leggibili di giorno come di notte. Lettere illuminate e sfavillanti, luci stroboscopiche che iniziano ad affollare le città. Nasce anche un sapere pubblicitario: ci si rende conto che gli abitanti preferiscono strade animate e ben illuminate. Le insegne luminose creano un ambiente allegro, producono movimento. Come notava già László Moholy-Nagy nel 1925, le metropoli (in particolare qui parla di Berlino) si riempiono di sollecitazioni ottico-acustiche:

A seguito del gigantesco sviluppo della tecnica e della metropoli i nostri organi di percezione hanno allargato la loro capacità di svolgere una funzione simultanea acustica e ottica. Nella stessa vita quotidiana se ne trovano esempi: berlinesi che attraversano il Potsdamer Platz, intrecciano conversazioni, ascoltando contemporaneamente il rumore dei clacson delle auto, lo scampanellio del tram, la tromba degli omnibus, il richiamo del cocchiere, il sibilo della metropolitana, le grida dei venditori di giornali, i suoni di un alto-parlante ecc. e riescono a tenere distinte queste diverse impressioni acustiche. Per altro verso, poco tempo fa, un uomo sbattuto su questa piazza dalla provincia è rimasto a tal punto stordito dalla molteplicità delle impressioni che si è fermato come inchiodato davanti a un tram che passava. È facile costruire una serie analoga di esperienze ottiche.⁶

È la conquista della notte. È la vittoria sul buio, sull'oscuro, d'ora in avanti illuminato e rischiarato. La promessa di un mondo tecnologico che eclissa la luna dei poeti. E il saggio non può far altro che accontentarsi dello spettacolo del mondo, per dirla ancora con Pessoa.

Lampi

I filosofi Georg Simmel prima e Walter Benjamin poi non rimangono estranei a queste illuminazioni. Anzi, vi scoprono i sintomi della modernità rappresentata dalle grandi metropoli europee. Sono tracce, scrivono indicazioni, sono le iscrizioni delle città e del loro spirito. Per Simmel, che osserva Berlino, la metropoli con i suoi caratteri cambia la personalità di chi la abita, interviene sull'intensità della vita nervosa affannata dai ritmi e dalle pulsioni di “oggetti dissimili che si offrono simultaneamente allo sguardo” che, con il loro ritmo, agiscono sulle coscienze⁷. Del resto in una guida turistica del 1912, *Berlin für Kenner*, la cittadina tedesca veniva descritta in questi termini: “Risplendono le mille fiammelle e luci dei caffè, dei locali di degustazione di vini e delle birrerie, dei cinema e dei cabaret. Le pubblicità appaiono in forma di stelle, di cerchi, di strisce, brillando sopra i tetti, balenando sui frontoni delle case o serpeggiando sulle facciate”⁸. Benjamin dal canto suo osserva Parigi e i suoi oggetti urbani, un caleidoscopio di scintilli onirico già cantato alla sua alba da Baudelaire. Un intero capitolo della sua monumentale *Passagenarbeit*, che si compone di sole citazioni, si chiama *Sistemi d'illuminazioni (Beleuchtungsarten)*. In un passaggio si riferisce all'entrata in scena della luce elettrica:

I *Passages* splendevano nella Parigi dell'Impero come grotte fatate. Nel 1817 chi entrava nel *passage des Panoramas* era sorpreso di fianco dal canto di sirena della luce a gas e adescato di fronte da odalische in forma di lampade a olio. L'improvviso accendersi della luce elettrica cancellò l'illibato chiarore di questi passaggi, che improvvisamente divennero difficili da trovare, esercitarono una magia nera delle porte, come se da cieche finestre guardassero dentro di sé.⁹

Anche un altro sguardo ha saputo cogliere questi sintomi: Siegfried Kracauer, lo “strano realista” come amava chiamarlo l'amico Adorno, osservava lo scintillio del quartiere parigino di Pigalle descrivendo “incendi meccanici”, “diagonali di fuochi d'artificio che tremano di sensualità venale”. Come per il flâneur di Benjamin, Kracauer pensava che l'attenzione dovesse esser riposta ai caratteri minori, quasi effimeri, a quelle immagini oniriche della città che sole ne restituiscono il senso – al punto che lo stesso Kracauer raccolse nel 1964 una serie di articoli originariamente apparsi fra il '25 e il '32 sulle colonne della “Frankfurter Zeitung”, della quale era redattore per il feuilleton culturale, componendo uno straordinario *Straßenbuch* composto di immagini di oggetti cittadini e lievi miniature filosofiche. Qui scriveva, a proposito di Berlino:

Di sera, l'intera immagine di città è illuminata. Svaniti le rotaie, i piloni, le case – un unico campo luminoso risplende nell'oscurità, uno di quelli che, di notte, arrecano conforto ai viaggiatori poiché promettono l'approssimarsi dell'arrivo. Le luci sono sparpagliate nello spazio, se ne stanno immote, come in attesa, oppure oscillano come se fossero appese a delle funicelle [...] Questo paesaggio è Berlino colta di sorpresa. In esso, cresciuto spontaneamente com'è, trovano espressione senza nemmeno averne avuta l'intenzione i suoi contrasti, la sua crudezza, la sua apertura, le sue contiguità, il suo splendore. La conoscenza delle città è connessa alla decifrazione delle loro cosiddette immagini oniriche.¹⁰

Luogo di ogni possibile significato

Negli anni Venti, osservando le strade di Berlino e Parigi, questi filosofi fanno entrare l'insegna luminosa nello spazio della descrizione e della comprensione della città. Si può capire la fascinazione per queste parole sfavillanti: appaiono in un momento storico particolare e lo caratterizzano. E questi oggetti sviluppano una relazione di straordinaria prossimità proprio con il momento in cui sono creati. Rivelano qualcosa del quotidiano. Che, come scriveva Maurice Blanchot, ha una sua caratteristica essenziale: “Non si lascia afferrare. Sfugge. Appartiene all'insignificanza, e l'insignificante è senza verità, senza realtà, senza segreto, ma probabilmente è anche il luogo di ogni possibile significato”¹¹. Non solo. Come ha di recente notato Bruce Bégot nella sua analisi dei motel americani, l'insegna luminosa può giocare un ruolo metaforico non di secondo piano:

Se l'insegna non è che un segnale per l'automobilista che reagisce di conseguenza, una conversione dello sguardo può trasformarla in un vero *segno*, non più dell'informazione che fornisce, ma del sistema intellettuale ed economico che l'ha prodotta. Quello che sul piano della lettura normale non era in origine altro che un *simbolo di grado zero* (l'indicatore) diventa un vero *geroglifico* sul piano della lettura fenomenologica. La semplice decodifica familiare deve qui fare posto alla decifrazione delle motivazioni implicite che, nella loro generalità, formano il vero mobilio urbano e fanno dei muri e dei marciapiedi cittadini un testo da decifrare. È proprio della quotidianità nascondere come segno quello che si dà come senso. Tutto ha un'evidenza che sotto la lente si disgrega e perde la sua chiarezza pratica. Così, simili a blasoni animati, le insegne rivendicano un'identità locale che il sistema generale e sovrano mantiene in una rigorosa dipendenza.¹²

Le insegne hanno costruito l'immaginario collettivo. Un cantiere luminoso che rivela tutto un insieme di scritture e di spettacolari oggetti scritti. Che ritroviamo, inizio secolo, a Berlino, Mosca, New York, Tokyo, Parigi – che forse più di tutte s'illuminerà al punto da diventare la “Ville Lumière”. Ma è solo l'inizio. Man mano che passano gli anni e i decenni le insegne si moltiplicano. Chi ne è sprovvisto non è al passo coi tempi. Come dicevano i tenaci rappresentati della società Luneix-Néon, azienda che fra il 1936 e il 1965 ha rifornito tutta Parigi, un negozio senza insegna è “una donna bellissima alla quale manca un occhio”. L'insegna diventa il simbolo dei luoghi, il *genius loci* che identifica il carattere di un determinato posto.

Se allora, in quanto *segnale*, l'insegna al neon può trasmetterci informazioni che vengo-no trattate in modo automatico e trasformate immediatamente in comportamenti, in quanto *segno* lampeggia, scintilla e manda attraverso lo spazio “specie intenzionali” che dall'oggetto gravitano verso di noi, impregnandoci durevolmente. È questo *lampeggiare del senso* nel cuore della superficialità ingannatrice del mondo quotidiano che dobbiamo percepire. Una volta riconosciuta tale dualità delle rappresentazioni quotidiane, che celano in superficie il senso generale della società che le genera, possiamo tentare di afferrare la verità dell'esistenza urbana.¹³

Cosa sarebbe Pigalle, il quartiere a luci rosse di Parigi, senza le sfavillanti eliche che ruotano sul *Mouline Rouge*, o senza le lettere colorate delle *Folies Bergère*? Nello scintillio di queste scritture vi è una promessa di trasgressione. Le insegne non sono più soltanto pubblicità. Da indicatori si trasformano in forme d'arte dalle potenzialità infinite. Nel 1951 Lucio Fontana usa un neon industriale per creare arabeschi di luce; poi le sculture fluorescenti di Dan Flavin; gli scritti esistenziali al neon di Mario Merz o di Christian Boltanski; e così via sino agli attuali *lighting designer*, come Mario Nanni, che proiettano sugli edifici le loro opere d'arte di luce. Ormai l'insegna è la cifra estetica e artistica di un luogo. Diventa ornamento della città moderna. Lo capirono gli urbanisti Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, in un libro di straordinaria fortuna¹⁴. Qui viene proposta un'analisi delle costruzioni americane come un’“architettura della persuasione”, ovvero come un'edificazione antispaziale dello spazio, poiché si preoccupa più dell'effetto che sortisce sullo spettatore che non della forma stessa – anzi, questa poco a poco sparisce per far posto al simbolo. In questo senso le insegne luminose al neon della capitale del gioco è un insieme coerente che dà forma alla città, ne è il tratto, diventano sculture che si leggono come lettere di un nuovo alfabeto urbano. C'è una coincidenza fra l'architettura e

l'estetica segnaletica e schematica. Anzi, di più, come scrivono loro stessi: “L'insegna è più importante dell'architettura”. E difatti le insegne dei motel americani (non solo a Las Vegas) sono così importanti da esser grandiose, sfavillanti, mentre gli edifici che oscurano con la loro luce non sono altro che capannoni tristi e sgangherati dove stipare i clienti – lo notava già Simone de Beauvoir nel suo diario di viaggio negli Stati Uniti: “È scesa la notte e niente rompe la monotonia della strada deserta. Finalmente appaiono i primi motels illuminati. *Motels, courts, lodges* si susseguono per chilometri e chilometri. Questi villaggi artificiali sono molto diversi gli uni dagli altri; alcuni sono di stile messicano, altri sembrano igloos, altri ancora cottage inglesi. Coi loro tappeti erbosi, le luci al neon, i boschetti, li si direbbe parchi dei divertimenti o dancing fioriti e si resta delusi quando si scopre che sono soltanto stanze e letti”¹⁵.

Che le insegne luminose diano identità ai luoghi non è difficile da credersi. Si pensi a New York: non sarebbe la stessa senza le luci di Times Square. O anche ai numeri illuminati che scorrono sulla Borsa americana a Wall Street, simbolo del secolo e dell'egemonia americana. Le insegne hanno costruito l'immaginario collettivo. Ancora oggi fabbricano un mondo, inventano sguardi con i quali guardare alle città. Con la loro evoluzione, le insegne non sono soltanto una singolare maniera di inscrivere lo spazio urbano: sono la coscienza che la città ha di sé stessa.

NOTE

¹ È la tesi, che si segue in queste pagine, di PH. ARTIÈRES in *Les enseignes lumineuses. Des écritures urbaines au XX^e siècle*, Bayard, Paris 2010.

² V. FOURNEL, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Dentu, Paris 1867, cap. 6 “Enseignes et affiches”, p. 293.

³ A. TABUCCI, *La nostalgie du possible. Sur Pessoa*, Seuil, Paris 1998, pp. 45-46.

⁴ A. RIMBAUD, *Alchimie du verbe*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1972, p. 106.

⁵ Cfr. ARTIÈRES, *Les enseignes lumineuses*, cit.

⁶ L. MOHOLY-NAGY, *Malerei Photographie Film*, Langen, München 1925, p. 35.

⁷ Cfr. G. SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995.

⁸ Cit. in A. GARGANO, *Progetto metropoli. Berlino e l'espressionismo*, Silvy, Scurelle 2012, p. 41.

⁹ W. BENJAMIN, *Beleuchtungsarten*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989, V (1982), t. II, pp. 698-707: 700; trad. it. in *Opere Complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000-2014, IX (2000), pp. 630-638: 632.

¹⁰ S. KRACAUER, *Straßen in Berlin und anderswo*, in Id., *Schriften*, Bd. 5.2, *Aufsätze 1927-1931*, hrsg I. Mulder-Bach, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990; trad. it. *Strade a Berlino e altrove*, a cura di D. Pisani, Pendragon, Bologna 2004.

¹¹ M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969; trad. it. *L'infinito intrattenimento*, a cura di R. Ferrara, Einaudi, Torino 1977, p. 322.

¹² B. BÉGUOT, *Lieu commun: le motel américain*, Allia, Paris 2003, p. 67; trad. it. *Luoghi senza identità*, a cura di G. Noferi, Giunti, Firenze, 2010, pp. 53-54.

¹³ *Ivi*, p. 68, trad. it. cit., p. 54.

¹⁴ R. VENTURI, D. SCOTT BROWN, S. IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge (MA) 1972; trad. it. *Imparare da Las Vegas*, a cura di M. Orazi, Quodlibet-Abitare, Macerata 2010.

¹⁵ S. DE BEAUVOIR, *L'Amérique au jour le jour*, Gallimard, Paris 1948; trad. it. *L'America giorno per giorno*, Feltrinelli, Milano 1955, p. 175, cit. in BÉGUOT, *Lieu commun*, cit., p. 40.

contaminazioni, interazioni, forma

romano gasparotti

La parola *contaminazione* è, tecnicamente, *vox media*, la quale è venuta ad assumere, in diverse epoche e nei diversi contesti culturali, connotazioni opposte dal carattere, in ogni caso, esemplare, nella misura in cui ognuna di esse rappresenta il riflesso di una certa etica del pensare, ovvero di un certo modo di abitare e frequentare l'*habitus* pensante – e quindi anche progettante e pratico-poietico – che contraddistingue l'umano *architetto*.

Preafferramenti

Quando il filosofo Martin Heidegger indica nell'essere *Weltbildend*¹, ovvero “immaginatore di mondo”, l'essenziale peculiarità che distingue l'uomo rispettivamente dall'animale e dalla pietra, non fa che riprendere e attualizzare l'assunto fondamentale a partire dal quale già Aristotele aveva costruito l'edificio delle sue riflessioni etico-pratiche: l'agire umano, in tutte le forme in cui si esprime, ha un carattere essenzialmente *proairetico*². La *proairesis* (alla lettera pre-afferramento) costituisce il presupposto di ogni azione e comportamento agenti e producenti, nel senso che, come spiega Aristotele, l'uomo, in quanto *zoon logon echon*, prima di accingersi al fare e per poter fare “liberamente”, deve preventivamente accertarsi innanzitutto della reale modificabilità, disponibilità e manipolabilità dell'ambito dell'essente con il quale intende aver a che fare, e quindi della effettiva realizzabilità degli obiettivi (anticipatamente prefigurabili, a livello di progetto, nella loro forma-*eidos*), nonché della congruenza rispetto agli obiettivi dei mezzi e degli strumenti pre-scelti al fine di poter realizzare l'opera desiderata. Solo in questo modo l'artefice potrà governare e indirizzare a buon fine la pro-tensione propria del desiderio/volontà di fare, senza la quale ogni previsione progettuale rimarrebbe, come si suol dire, solo sulla carta, del tutto incapace di tradursi in atto all'opera. Il fare volontario, dunque, richiede un adeguato progetto logico-razionale, ma, insieme, ha bisogno anche della forza di volontà necessaria per *muovere* effettivamente ciò che concorre al realizzarsi dell'azione – la pura *theoria* da sola non muove nulla – e tale *vis*, che Aristotele chiama *orexis* (appetito, desiderio, istinto), di per sé è di natura non-razionale. Pertanto, solo attraverso la “persuasione” dell'*orexis*, quest'ultima può essere indotta a mettere la propria forza motrice al servizio dell'umano progetto razionale, in modo che solo da tale felice connubio possa risultare l'opera operata.

Rispetto alla radice prima di ogni *proairesis*, Aristotele precisa che essa si esplica nell'impadronirsi preventivo di ciò che può essere modificato e manipolato nella misura in cui esso è “in nostro potere” (e quindi non è eterno, né immutabile, né necessario, né divino, nei quali casi sarebbe a priori immodificabile), in modo che tale preliminare accertamento di fattibilità si perfezioni nel valutare anticipatamente anche la governabilità delle relazioni intercorrenti tra gli essenti, che compongono l'orizzonte di mondo ritenuto dominabile, dal momento che: “nessuno vuole intorno alle cose che

non possono essere diversamente da quello che sono” (Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1140a, 31-32).

Il sacro e l'immunitas

È già in tale delicatissima fase preliminare di ogni progettazione che assume un ruolo decisivo la questione della contaminazione, in riferimento alla qualità e alle modalità del relazionarsi di ciò che è stato ritenuto proaireticamente fattibile.

Innanzitutto, dal punto di vista lessicale, la parola ricorre a partire dal tardo latino *contaminatio*, il quale corrisponde, grosso modo, al sostantivo greco antico *miasma*, il quale aveva originariamente a che fare con ciò che è sacro in quanto *aghios*, in latino *sacer*. Tale aggettivo veniva, in origine, attribuito a certi luoghi, a certi oggetti, nonché alla vittima sacrificale e significava sano, puro, benevolo, ma anche, insieme e nel contempo, insano, impuro e maledetto. Rispetto ad esso l'atteggiamento da mantenere è quello tipicamente *religiosus*, secondo l'etimologia del termine proposta da Cicerone, che lo fa derivare dal *re-legere* quale sinonimo di un *retractare* e indicante, quindi, quell'essere disposti e aperti nei confronti di ciò che è ritenuto sacro, nei modi riluttanti, pudichi e rispettosi del retrocedere e del fare un passo indietro, in quanto *sacer* è quell'intoccabile, dal quale è possibile provenga tanto la salute quanto il maleficio. Rispetto al sacro, dunque, la contaminazione, in quanto *vox media*, può comportare tanto l'essere “macchiati” dal potere immondo di ciò con cui si è entrati in contatto troppo da vicino, quanto l'essere purificati e illuminati dai benefici influssi emanati da esso, essendosi rispettosamente mantenuti alla giusta distanza rispetto alla sua sacertà. Simili *voces mediae* costituiscono una peculiarità delle epoche arcaiche, mitico-orali, pre-alfabetiche e pre-filosofiche, dominate, quindi, da un pensiero eminentemente simbolico e non ancora sottoposte alla dittatura del significato – e quindi del segno astratto – instaurata dalle scritture alfabetiche. In occidente, con il decisivo avvento della civiltà della scrittura e il contemporaneo sorgere della filosofia post-socratica, l'imporsi della logica binaria, oppositiva ed escludente quale logica del significato articolantesi secondo il dispositivo dell'*aut... aut...* – inaugurata dalla procedura tecnico-definitoria messa a punto da Platone nel *Sofista* col nome di *diairesis* – ha finito per separare e contrapporre incontrovertibilmente gli opposti nella loro reciproca esclusione: se è sano non è insano, se è impuro non è puro, se è greco non è barbaro, se è ateniese non è spartano... Avendo ucciso o rimosso, così, l'orizzonte di ogni autentica sacralità, a favore, semmai, solo di una possibile “santità”, la quale, secondo l'accezione dell'aggettivo greco *ierós*, cui corrisponde il latino *sanctus*, indica ciò che è *posto* “sotto il divino influsso”, ciò che è “protetto dagli dei” o ciò che è “dedicato a un dio” e, quindi, è destinato ad essere venerato nella sua “santa” identità. A questo proposito, gli studi linguistici di Emile Benveniste⁴ pongono in rilievo che mentre la sacralità spetta intrinsecamente all'intima natura della cosa sacra in quanto essa è tale – e quindi ha a che fare, potremmo dire, col significante e i suoi equivalenti –, l'egida della santità riguarda, invece, la dimensione semantica della cosa e proviene estrinsecamente dall'autorità di una legge e/o di un'istituzione, a partire e in virtù delle quali un certo ente viene ad essere significato quale santo, nella misura in cui è caro agli dei o protetto dagli dei. Con la decisiva conseguenza che il *sanctus*, emancipatosi dal *sacer*, verrà a ridefinire *in toto* le forme arcaiche di religiosità basate sul *relegere*, a favore di un *religare* – quale aderire, attenersi e conformarsi a ciò che è posto o imposto, in modo vincolante, come santo da un certo principio di autorità – che, per il padre latino della chiesa Tertulliano, costituisce la vera origine etimologica del termine *religio*.

Gli sviluppi occidentali della conseguente mentalità contrassegnata dal coappartenersi della *ratio* esclusivamente logico-diairetica e di una concezione religiosa della sola santità, fondata sul senso del *religare*, ha condotto all'isolamento e all'enfatizzazione degli aspetti solo negativi del contaminare, facendoli poggiare saldamente su una concezione di fondo, secondo la quale l'Altro è, in quanto tale, ciò che va necessariamente escluso e respinto dall'ambito del proprio, a causa della sua azione negativamente contaminante – nel significato esclusivo di maledettamente macchiante e infettante – rispetto alla purezza dell'identità di ciò che è *proprium* e va salvaguardato come tale. La biopolitica dal carattere eugenetico, messa tragicamente in atto dal regime nazista, e le sue tremende applicazioni costituiscono, sul piano storico, le più evidenti ed estreme conseguenze, nel “secolo breve”, di tale astratta *ratio* e dell'*habitus* che ne deriva, i quali, in generale,

si fondano sul ritagliare e sul definire identitariamente ogni spazio nel senso dell'*immunitas*⁵ e quindi a partire dal tramonto o dalla liquidazione di ogni originaria sacralità e dalla rimozione di ogni autentico orizzonte simbolico-simballico.

La questione della forma

Tutto ciò, sul piano del progettare e del fare, si è tradotto in una certa concezione, declinazione e applicazione della forma. Ogni progetto, in quanto basato sulla *proairesis*, si esplica necessariamente in un prefigurare idealmente secondo la forma. Nel progettare che potremmo definire immunitaristico, la forma agisce come quel principio determinante, che chiude ciò che determina, nella sua autonoma e indipendente sostanzialità, immunizzandolo rispetto ad ogni suo negativamente contaminante contatto con tutto ciò che è pre-giudicato come allotrio. È questo l'aspetto secondo il quale la concezione occidentale della forma tocca il punto della sua massima opposizione rispetto alle antiche e tradizionali concezioni orientali della stessa, le quali abitano profondamente l'orizzonte del simbolico e ignorano la logica di tipo esclusivamente oppositivo derivante dalla *diairesis* platonica. Il buddhismo, ad esempio, parla della forma in quanto *rūpa* e, come recita il *Sūtra del Cuore*, "la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma". Anche in questo caso la forma viene a delimitare, ma lo fa non già circoscrivendo e chiudendo in sé stesso un tutto-pieno nella sua inviolabile *immunitas*, bensì liberando il vuoto presente nell'intimo di ogni pienezza, cosicché esso possa sprigionare tutta la sua *efficacia(tê)*, come sostiene, a sua volta, il taoismo e cosicché il senso di pienezza maturi nella massima apertura verso ogni alterità possibile.

Rispetto alla relazionalità, che interessa, secondo il paradigma della *proairesis*, l'ambito di quanto, nel progettare, è dominabile e fattibile dall'animale dotato di *logos*, l'interpretazione unilateralmente negativa della contaminazione e quindi la concezione e applicazione di una idea della forma capace di de-terminare solo chiudendo secondo la prospettiva dell'*immunitas*, impone di trattare ogni possibile relazione principalmente nella modalità escludente ed esclusiva e mai in quella della reale reciproca interazione. La forma, in tal caso, agisce come quel dispositivo che consente di escludere e respingere ogni alterità, nel suo condurre all'apparire l'opera. Il che da un lato viene a limitare fortemente le possibilità del progettare stesso e dall'altro, nel contempo, viene a irrigidire ogni realizzazione nelle forme di una oggettività pesante e statica, che non comunica – a livello simbolico – nella misura in cui ogni suo elemento appare totalmente ripiegato in sé stesso, nel suo autofondato e iper-identitario pre-valere quale tutto pieno. Potremmo dire che la forma, in siffatto modo, riduce l'opera ad un monumento di puri segni – privati di ogni valenza simbolico-simballica – intesi proprio come li definì il filosofo Henry Bergson nelle sue riflessioni connesse all'esperienza del tempo. Il segno, per il filosofo francese⁶, procede nella stessa direzione del tempo "scientifico" e oggettivante, nel senso che necessariamente fissa, congela, separa e chiude, nella sua indipendente autonomia, ciò che originariamente sarebbe dinamicamente e ritmicamente fluido, elastico, flessibile, poroso. Come se riducesse i movimenti concreti di una danza all'opera ad una semplice sequenza di astratte e statiche *attitudes*.

Contaminazioni interattive

È merito delle ricerche e delle poetiche artistiche (in senso lato) sperimentate, in molteplici campi e direzioni, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, l'aver riscoperto la valenza e la fecondità positiva della contaminazione. E ciò si è tradotto inevitabilmente anche in una diversa pratica della forma, che, consapevolmente in taluni casi, inconsapevolmente in altri, ha fatto comunque riconvergere la concezione occidentale della stessa con quella orientale, superando, sul piano etopoietico, l'astratta opposizione tra i due modelli⁷. In tal modo, la contaminazione è venuta a riacquisire il suo valore di *vox media* – risvegliando, così, anche le potenzialità del sacro al di fuori di ogni archeologia – liberando ed allargando al di là di ogni ristretto confine prefissato, le possibilità del relazionare che si offrono al progettare. Con il conseguente approfondirsi della ricerca di continui processi di verifica – letteralmente senza limiti – attraverso i quali l'incontro/scontro tra i diversi viene ad essere ogni volta singolarmente saggiato, nei modi di una perenne negoziazione, al fine di valutare gli effetti della loro reciproca attrazione/repulsione. Al di qua e al di là di ogni rigida gerarchia e di ogni astratta opposizione tra conservazione e innovazione, centro e periferia, orizzontale

e verticale, largo e stretto, aperto e chiuso, nella misura in cui la forma ora agisce come ciò che chiudendo apre e aprendo delimita isotropicamente⁸. In tale prospettiva, vengono a maturare le migliori condizioni affinché l'architettura, sottraendosi alla logica della separatezza propria del monumento, possa addirittura tornare ad esercitare in pieno il suo ruolo di "arte regia", potendo accogliere al meglio le sfide della complessità, nel suo acquatico immergere, secondo la giusta evidenza, ma senza traumatiche lacerazioni, i suoi schemi spaziali – tornati ad essere puri ritmi – e le sue elastiche reti costruttive nel politessuto globale delle reti di reti, nelle quali consiste l'universo abitabile della condivisione e della compartecipazione.

NOTE

¹ Cfr. M. HEIDEGGER, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo - finitezza - solitudine*, trad. it. a cura di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992.
² Vedi ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, libro VI.
³ Per l'approfondimento di tale tematica rinviando al nostro recente R. GASPAROTTI, *Il quadro invisibile*, Cronopio, Napoli 2015.
⁴ Cfr. E. BENVENISTE, *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, 2, *Potere, diritto, religione*, trad.it. a cura di M. Liborio, Einaudi, Torino 1988.
⁵ A tale proposito cfr. gli studi di R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002; Id., *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007; Id., *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013; Id., *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.
⁶ Vedi H. BERGSON, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, trad. it. a cura di R. Ronchi, F. Leoni, Textus, L'Aquila 2011.
⁷ Cfr. R. GASPAROTTI, *L'opera oltre l'oggetto. Sull'esperienza simbolica dell'evento artistico*, Moretti&Vitali, Bergamo 2015.
⁸ Per l'approfondimento di tale tema, si rinvia al numero 25 (2014) di questa rivista "Anfione e Zeto" e al nostro articolo ivi contenuto.

varietà

a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

Sezione "Varietà" come *varietas* e come *variété*. Luogo di incontro e di scontro tra diversi saperi e pratiche, libero da coerenze troppo asfissianti, che non teme di accostare tra loro mondi apparentemente lontani.

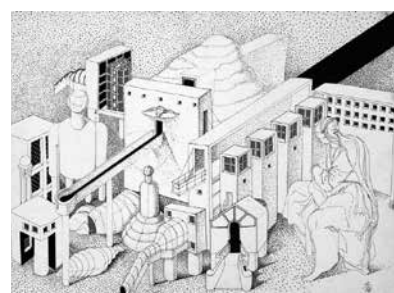
Intermezzo, benjaminiana "costellazione di eventi" e frammenti, crocicchio di strade che qui si incrociano ma anche si dipartono, costituisce un momento di riflessione aperta a ospitare su uno stesso piano e con gli stessi diritti progetti di architettura, opere prime, arti, filosofie, interviste, libri, mostre. Privilegiando soprattutto quei luoghi di cui questi differenti linguaggi dialogano tra loro, pur parlando una propria lingua.

In questo il riferimento al concetto di *varietas* albertiana appare inevitabile: contro ogni "normatività", tipologia fissa e "canoni", stabiliti, la sezione riflette le differenze, le mistioni, lo spettacolo vario e multiforme che costituisce la nostra attualità.

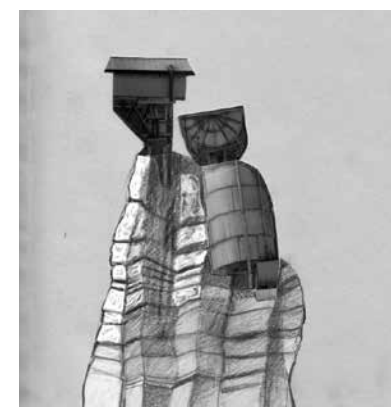
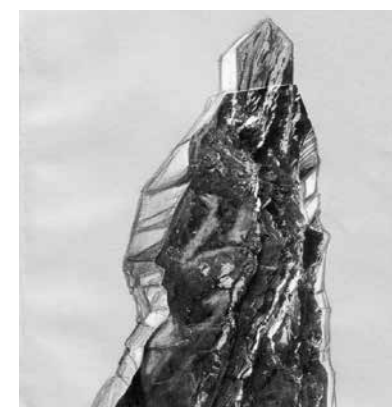
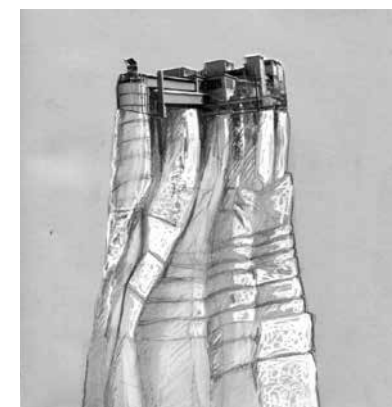
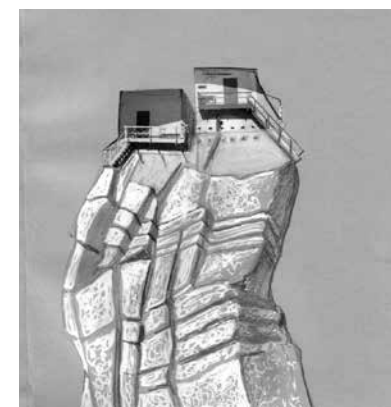
"Tamen quid affirmen, nihil satis apud me constitutum habeo: tam varia de istiusmodi rebus apud scriptores comperio, tamque multa et diversa ultro sese consideranti offerunt".

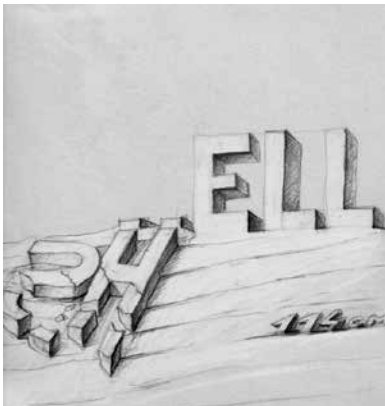
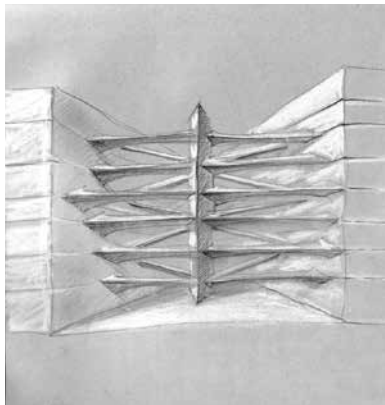
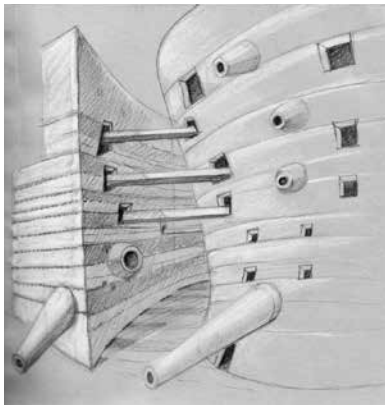
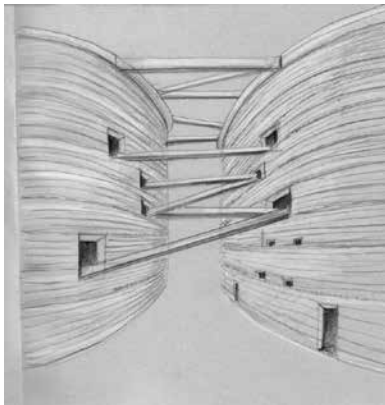
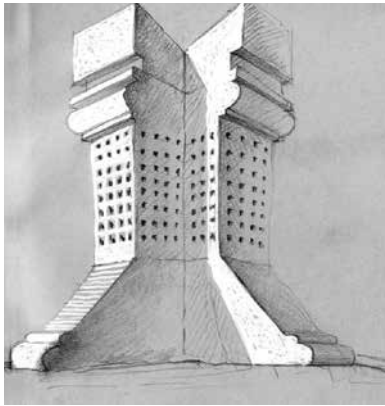
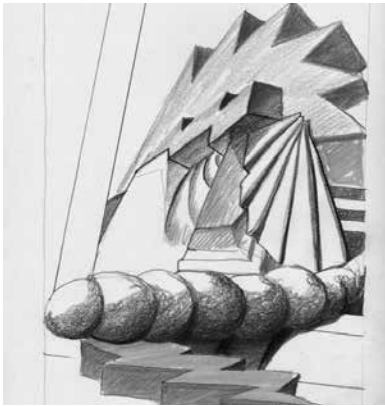
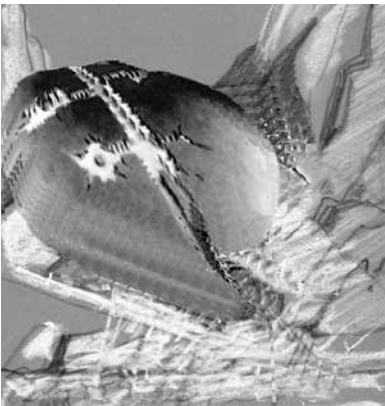
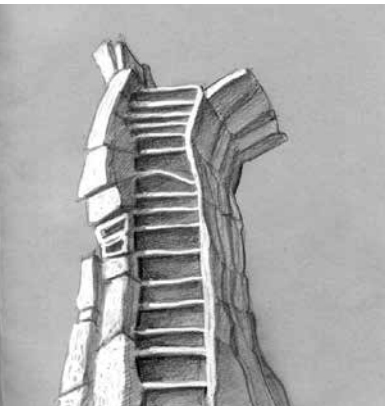
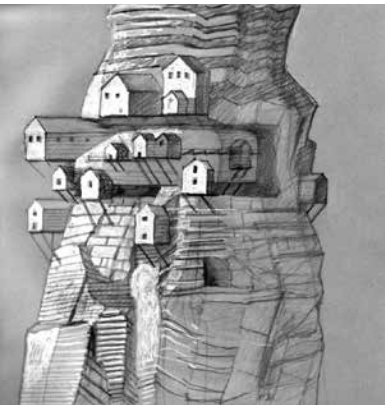
(*De re aedificatoria*)

city
a cura di
francesca gelli
francesco menegatti
margherita petranzan



brunetto de batté
contaminazioni





antonello boschi

sub-stanz(i)a

Antro, cava, caverna, cripta, grotta, tutti sinonimi di un rapporto che l'architettura intesse con la superficie, l'illuminazione degli spazi interni e che segna il capovolgimento del valore dell'involucro: qui infatti la pelle esterna diviene puro interno, qui il pieno si fa vuoto invertendo i canoni classici del costruire sulla terra. Alcuni sono recuperi di vuoti esistenti, altri scavano, tagliano, bucano la roccia, altri ancora modellano in maniera “naturalmente” artificiale la copertura. Ma tutti alla ricerca di una lama di luce che squarci il buio che da sempre avvolge, non solo fisicamente, questi luoghi inabitati. La diffidenza verso il mondo sotterraneo ha radici lontane, misteriose, profonde. Storiche senza dubbio, perché di rifugio si può parlare a ogni latitudine e in ogni periodo dell'antichità, ma anche culturali. Se un tempo il farsi terra era infatti un modo di sopravvivere, di ripararsi dagli agenti atmosferici, di scegliere il suolo come tetto dell'abitare e non come superficie di calpestio, con l'avvento della rivoluzione industriale l'universo ipogeo ha coinciso con il concetto di mobilità. Il ventre di Parigi, ma anche quello di altre capitali, ha cominciato a ospitare non solo immense fognature, ma anche intere linee di metropolitana.

In questo modo il sottosuolo ha finito per assumere forme e significati diversi: da una parte il contributo dato dai romani all'igiene pubblica attraverso l'introduzione di cloache e criptoportici, vere e proprie gallerie di servizio, dall'altra la mobilità pedonale della capitale del Canada e di alcune città nord-europee; pensiamo all'utilizzo degli interrati come cisterna per l'acqua o deposito di derrate alimentari e per contrasto ai parcheggi, moderni silos contemporanei per automobili; pensiamo all'importanza data in passato agli alloggi – il cui termine indica tutta la temporaneità della costruzione rispetto a tombe e sepolcri considerate *domus aeternae* – e a come queste ultime raccontino di alcune civiltà assai più di quanto non facciano i resti di case o capanne¹; o ancora pensiamo a quel simbolo che da Freud² in poi fissa il pensiero oscuro di chiunque si addentri nelle viscere del suolo:

era affascinato in particolare dalle necropoli. [...] Andava spesso [...] e si immergeva in quell'ombelico di terra che lo portava davanti a una porta-vagina così precisamente rappresentata da far venire voglia di peccare. Attraverso quella porta si entra in un utero che dà la morte. [...] Per incunearsi nella tube uterina ed entrare in quel posto silenzioso e caldo, un luogo di vita per sempre e dunque di morte, bisogna accovacciarsi e assumere la posizione fetale [...] Amava scomparire dalla superficie del mondo e rintanarsi là dentro, nel mistero, dentro la terra e farsi terra per sempre.³

Un'immagine, quella dell'architettura criptica, alimentata come si vede dalla mitologia, dalla letteratura, dai fumetti o da altre espressioni di tipo narrativo come il cinema. Dal baratro del Tartaro alla caverna di Platone, dalla *Commedia* di Dante al *Mundus subterraneus* di padre Kircher, dai *Gulliver's Travels* di Swift fino al viaggio di Niels Klim di Holberg, a Casanova, a Poe⁴, il vortice archetipico dell'avventura ha seguito a scavarsi un varco fino al centro della terra sinché uno scrittore dell'Ottocento ha potuto compiervi la sua popolare discesa. Ci viene alla mente una delle prime cronache

“moderne” di fantascienza qual'è il *Voyage dans la lune* di Cyrano de Bergerac che contiene già in nuce il concetto di architettura mobile, legittimando climaticamente l'interramento invernale degli alloggi. Guardiamo al *Castle of Otranto* di Horace Walpole che sfrutta nel racconto tutti gli effetti del percorso ctonio come il passaggio segreto, il mistero, il buio, o alla cripta del vampiro che concretizza nella fantasia popolare i misteri degli antichi labirinti e sacrari di culti arcaici o iniziatici. O *The Time Machine* di H.G. Wells in cui il viaggiatore scopre l'esistenza di una comunità, i Morlock, che vive nelle tenebre tra il frastuono di macchine e ventilatori. Parliamo di Jules Verne che descrive il *sous-sol* non solo nel suo celebre *Voyage*, ma anche ne *Les Indes noires* dove il protagonista Simon Ford, cresciuto in una miniera di carbone, rifiuta l'abbandono di quel microcosmo così faticosamente conquistato⁵. Parole che divengono icone nei disegni, nelle incisioni di Abildgaard, Piranesi, Barbant o nei fotogrammi degli schiavi di *Metropolis* di Fritz Lang e dei reietti nascosti nelle fogne del *Batman* di Tim Burton.

Un passaggio, quello dal testo letterario al testo filmico, che non poteva non avere ripercussioni sul nostro modo di guardare in basso: è come se il sottosuolo avesse assorbito i tratti sinistri, angoscienti, *Miserabili*, dei nascondigli dell'eroe hugoliano Jean Valjean, e li avesse poi trasportati sui 35 mm della celluloid. Prima andando a occupare solo il fondo di tombini, cunicoli, gallerie nel *Third Man* di Carol Reed, poi metrò e parcheggi divenuti in breve tempo luoghi deputati dell'uomo delinquente: aggressioni, traffici illeciti, inseguimenti, scambi di ostaggi, insomma tutto quel bagaglio d'immagini che i generi noir, thriller e spionistico ci hanno reso abituali. Non solo quindi la magia del viaggio parigino di *Zazie dans le métro*, i personaggi surreali di *Subway*, gli emarginati londinesi di *Extreme Measures* o il tema della fuga newyorkese di *The Warriors*, ma anche le autorimesse di *Someone to Watch Over Me* o di *All The President's Men*; per finire a quell'estremo ricetta di persone restituite a una esistenza sofferta nei tanti conflitti, epidemie, scenari distopici di opere di fantascienza – *Things to Come*⁶, *THX 1138*, *Soylent Green*⁷, *Twelve Monkeys* – ma anche di paure più immaginarie che reali come *Blast from the Past* o *Underground*. E se le fondamenta di un edificio incarnano la solidità, la razionalità, quasi il ricordo, l'eco della costruzione, anche un piccolo ambiente come una cantina può divenire metafora dell'inconscio (*The Spiral Staircase*, *A Nightmare on Elm Street*, *The Hole* ecc).

Immagini senza tempo, paesaggi mentali condivisi che, uniti a timori ben più concreti di attentati, non potevano non influenzarne l'approccio al progetto di architettura. Se la paura, sia essa fisica o psicologica, è quella che la maggior parte delle persone proietta su ogni tipo di costruzione interrata, rimandando a immagini di oscurità, sporcizia, umidità, proprio l'idea di un ambiente chiuso, nascosto, di cui si parla con riluttanza come di parenti poco presentabili, può dar vita a un'architettura “clandestina” nobile.

Nella seconda metà del secolo scorso il problema si è spostato dall'estetica della mobilità con i suoi tunnel carrabili, sottopassi pedonali, ferrovie sotterranee, all'estetica dei luoghi stabili come musei, sale congressi, *shopping center*, non trascurando l'architettura residenziale. Ma quello che è davvero mutato nell'approccio all'underground è la perdita di contenuti simbolici a vantaggio della mera risoluzione di problemi di spazio. Un passaggio da rifugio a contenitore a discapito di quelle che dovrebbero essere le linee guida progettuali quali le implicazioni culturali, percettive e psicologiche. Una spesso onesta operazione di ingegneria civile, a scapito di una componente architettonica identitaria, di un'immagine forte e di una conseguente chiara riconoscibilità: la sensazione che spesso si operi per sottrazione⁸ invece che in positivo, con quel senso di smarrimento che la mancata caratterizzazione degli ambienti ipogei porta con sé⁹. Due esempi assai diversi ci vengono in aiuto: Mumford pensava che questi finissero in qualche modo per richiamare la cultura mineraria anglosassone delle Coketown¹⁰ o l'edilizia bellica francese della Ligne Maginot o del Reduit nelle Alpi svizzere. Lui parlava addirittura di “inumazione prematura” riferendosi alla necessità della presenza degli uomini vivi per controllare la città sotterranea. Un esempio opposto è la cosiddetta Cappella Sistina del paleolitico, Lascaux. Qui le centinaia di metri di percorsi sotterranei scoperti nel 1940 dal giovane Marcel Ravidat, e chiusi negli anni Sessanta per problemi di conservazione degli affreschi, vengono ricostruiti dallo studio Snøhetta, sorta di caverna tecnologica capace di fornire ai visitatori una avventura labirintica degna del miglior Mark Twain. L'evoluzione delle tecniche costruttive ha qui permesso di ricreare artificialmente il tema del rifugio, restituendo nei ma-

teriali, nell'atmosfera, nelle luci il carattere dell'edificio, quel carattere che ha sempre costituito il *trait d'union* fra le attività svolte in una costruzione e la sua leggibilità esterna, tra contenuto e contenitore, e che non poteva non andare in crisi in un'architettura priva di facciate. Per un certo periodo gli edifici tellurici, come del resto quelli fuori terra, hanno avuto alla base l'idea del contenitore polifunzionale, capace teoricamente di cambiar pelle per adattarsi ai diversi usi e situazioni. Facile prevedere ulteriori possibili ampliamenti delle aree sotto terra, eventuali collegamenti con altre strutture, tutte operazioni che fanno doverosamente parte della pianificazione urbana. Diverso il discorso di ambienti che possono ospitare di volta in volta funzioni differenti con esiti spesso aberranti. Così quello che dovrebbe essere un habitat fortemente caratterizzato, finisce per sommare l'anonimità architettonica al senso di spaesamento originato dalla mancanza di contatto con l'esterno e con la natura in particolare. Se alcune città hanno evitato questo effetto tunnel disegnando i tracciati in perfetta aderenza alla rete viaria esterna, e dando quindi un'immediata leggibilità ai percorsi – con il termine *subway*, sottovia, che ne indica la collocazione nell'ambito stradale al posto del più generico *underground* – anche gli schemi di molte strutture possono ricalcare la pianta esterna trasformandone i volumi in un edificio parallelo sotterraneo. Se questo può aumentare in qualche modo la familiarità con l'immersione nel terreno, si potrebbe ipotizzare che l'antinomia risieda essenzialmente nella pianta, negli assi, nei nodi, in vie e punti di incontro. Così molti studiosi si sono affrettati a evidenziare il ruolo degli andamenti curvilinei e altimetrici dei percorsi¹¹, la collocazione del verde e di luoghi di socializzazione¹², la grande importanza dell'esame visivo degli spazi che si trovano lungo il tragitto¹³ o come, in mancanza di qualità progettuale, gli ambiti commerciali finiscano per essere caratterizzati da un affastellamento e sovrapposizione di messaggi pubblicitari¹⁴. A volte sono dei veri rompicapo, dedali, labirinti, come quello della miniera di Wieliczka, mirabilmente descritti dal viaggiatore inglese Stephen Jones, dopo una discesa agli inferi attraverso ascensori di corde:

[...] a kind of subterraneous republic. [...] This is wholly scooped out of one vast bed of salt, which is all a hard rock, as bright and glittering as crystal, and the whole space before him is formed of losty arched vaults, supported by columns of salt, and roofed and floored with the same, so that the columns, and indeed the whole fabric, seem composed of the purest crystal.¹⁵

Un luogo privo di finestre capace di segnare il trionfo di "Das Licht will durch das ganze All / Und ist lebeding im Kristall"¹⁶ – secondo la massima scheerbartiana – non poteva che essere un'eccezione materica. È la sezione che rende invece il cammino e la sosta in un sotterraneo una vera e propria esperienza sensoriale, che permette il mescolarsi delle istanze di rispetto, simbiosi con la natura, inserimento nel contesto, con l'idea forte, allegorica, radicata del rifugio, dell'abitare geologico. Ed è la luce che esalta la sezione e genera gli ambienti: la *piscina mirabilis* non sarebbe la stessa senza il sole proveniente dai pozzi superiori a evidenziarne pilastri e arcate, l'ingresso all'anfro della Sibilla cumana sarebbe solo uno stretto cunicolo – nonostante il profilo trapezoidale – senza le grandi fenditure aperte verso il mare che ci accompagnano nel tragitto; il museo del Tesoro di San Lorenzo non avrebbe quella luminosità mistica diffusa – sottolineata simbolicamente dai raggi in cemento armato – senza la felice intuizione albiniana dell'oculo che rischiarla la tholos: sono quindi le aperture, i tagli, il contrasto di chiarore e ombra che riducono il senso di oppressione procurato dalla ridotta altezza degli ambienti. E anche quando l'altezza assume le vesti del colossale, come nel recupero della fabbrica di zucchero di Groningen dello studio Raaaf, l'abbattimento dei silos rivela, attraverso lo scavo nel sotto-suolo, una gigantesca cattedrale di pilastri, fatta di luci e ombre. "Dapprima non vediamo che la calata in tutto ciò che vi è di oscuro e di brutto; ma colui che non sopporta tale spettacolo non creerà mai la luminosa bellezza. La luce nasce sempre dalle tenebre notturne, né mai la timorosa aspirazione umana è riuscita aggrappandosi al sole a trattenerlo nel cielo"¹⁷. Solo dosando questi elementi si impedisce l'effetto "ombra zero", si evita quella sensazione di immaterialità che certi luoghi chiusi finiscono per avere, che rende tutto inevitabilmente piatto, monocorde, bidimensionale: al contrario, si ottengono innumerevoli declinazioni della luce naturale, la gamma di temperature del cielo, l'alternarsi delle stagioni, il senso del tempo che scorre. Utilizzare partizioni vetrate tra ambienti, soffitti più alti della media e sempre proporzionati alla grandezza dello sviluppo in pianta; impiegare intersezioni,

sfalsamento dei livelli, creazione di doppi volumi; inserire atrii di collegamento fra superficie e interrato, in modo da aumentare il senso di contatto con il mondo esterno e la capacità di percepire forma e dimensioni dell'edificio. Questi solo alcuni dei tanti espedienti compositivi¹⁸ capaci di cancellare il "[...] "rumore semantico" che ci impedisce di valutare correttamente il vero significato dell'immersersi nel terreno"¹⁹. Non si tratta di avere quindi atteggiamenti timidi o semplicemente di basso profilo, ma di sensibilità, perché il parlare sottovoce, l'evitare gesti scomposti, non è operazione da tutti. Solo così quest'ennesimo *Viaggio al centro della terra* farà ancora una volta un'enorme sensazione "in superficie"²⁰.

NOTE

¹ B. RUDOLFSKY, *The Prodigious Builders. Notes Toward a Natural History of Architecture with Special Regard to those Species that are Traditionally Neglected or Downright Ignored*, New York - London 1977; trad. it. *Le meraviglie dell'architettura spontanea. Note per una storia naturale dell'architettura con speciale riferimento a quelle specie che vengono tradizionalmente neglette o del tutto ignorate*, Laterza Roma-Bari 1979, pp. 155-157.

² "La casa è una sostituzione del ventre materno, della prima dimora che con ogni probabilità l'uomo non cessa di desiderare, dove egli si sentiva a suo agio ed era sicuro", S. FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930; trad. it. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino 1971, p. 227.

³ V. ANDREOLI, *Fuga dal mondo*, Rizzoli, Milano 2009 (2003), p. 158.

⁴ Cfr. W. LESSER, *The Life below the Ground. A Study of the Subterranean in Literature and History*, Faber & Faber, Winchester (MA) 1987.

⁵ A. ARECCHI, *Il mondo sotterraneo nella letteratura*, in Id., *La casa nella Roccia. Architetture scavate e scolpite*, Mimesis, Milano 2001, pp. 153-162.

⁶ D. NEUMANN, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich - London - New York 1999.

⁷ A. BETSKY, *Introduction*, in Id., *Landscrapers: Building with the Land*, Thames & Hudson, London 2002, pp. 4-13.

⁸ Cfr. S. POLANO, *L'architettura della sottrazione*, "Casabella", 659, settembre 1998, p. 2.

⁹ Cfr. M. STOCK, *Message from the Bowels of the Earth*, in P. SEIDEL, *Underworld. Sites of Concealment*, Hennessey & Ingalls, Santa Monica (CA) 1997, pp. 9-25.

¹⁰ L. MUMFORD, *The City in History. Its Origins, its Transformations and its Prospects*, Harvest, New York 1961, trad. it. *La città nella storia*, Bompiani, Milano 1981 (1963), pp. 595-596.

¹¹ N. MATSUMOTO, E. KOYANAGI, S. SETA, *Physical and Mental Factors of Anticipation in the Streetscape*, Proceedings of the International Conference on Environment-Behaviour Studies for the 21st Century (Tokyo, 4-6 November 1997), pp. 283-286.

¹² H. OPPEWAL, H. TIMMERMARS, *Modelling Consumer Perception of public Space in Shopping Centers*, "Environment and Behaviour", 31, January 1999, pp. 45-65.

¹³ J. ZACHARIAS, *Choosing a Path in the Underground: Visual Information and Preference*, in *Urban Underground Space a Resource for Cities*, atti del IX convegno internazionale ACUUS (Torino, 14-16 novembre 2002), pp. 1-9.

¹⁴ P. BELANGER, *Underground Landscape: the Urbanism and the Infrastructure of Toronto's Downtown Pedestrian Network*, "Tunnelling and Underground Space Technology", 3, October 2006, pp. 272-292.

¹⁵ S. JONES, *The history of Poland: from its origin as a nation to the commencement of the year 1795. To which is prefixed an accurate account of the geography and government of that country and the customs and manners of its inhabitants*, London 1795, p. 30; trad. it.: "[...] una sorta di repubblica sotterranea [...] completamente scavata in un grande letto di salgemma, che è tutto di roccia dura, brillante e splendente come cristallo, e l'intero spazio è costituito da alte volte sostenute da colonne di sale, con tetti e pavimenti della stessa materia, così che le colonne, anzi l'intera struttura, sembra fatta del più puro cristallo".

¹⁶ P. SCHEERBART, lettera a Bruno Taut del 10 Febbraio 1914, poi *Glasshausbriefe*, "Frühlicht", 3, Februar 1920, trad. it. *Lettere sul palazzo di vetro*, in *1920-1922. Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Mazzotta, Milano 1974, p. 20: "la luce tutto vuole abbracciare ed è viva nel cristallo".

¹⁷ C.G. JUNG, *Psychologische Abhandlungen*, in *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich 1931, trad. it. *Il problema psichico dell'uomo moderno*, in Id., *Opere*, a cura di M.A. Massimello, X*, Boringhieri, Torino 1985, p. 125.

¹⁸ Nella ricca manualistica cfr. J. CARMODY, R.J. STERLING, *Underground Space Design. A Guide to Subsurface Utilization and Design for People in Underground Spaces*, Van Nostrand Reinhold, New York 1993.

¹⁹ G.K. KOENIG, *Immersi nel terreno*, "Ottagono", 74, settembre 1984, p. 18.

²⁰ J. VERNE, *Voyage au centre de la terre*, Paris 1864, trad. it. *Viaggio al centro della terra*, Einaudi, Torino 2002 (1989), p. 149.

L' amministrazione come un "data model"

Estonia

La repubblica baltica è uno degli Stati più avanzati per il livello di "digital government". Il cittadino ha il totale controllo dei suoi dati. Il modello si basa su un unico registro (Population Database), e una Carta d' identità (assicurazione sanitaria e firma elettronica). Tutti gli altri sistemi informativi (pubblici e privati) fanno riferimento ai dati e agli standard presenti su questi 2 unici sistemi.

Il cittadino Estone ha il completo controllo dei suoi dati digitali e può completare in pochi minuti molte delle operazioni collegate all' amministrazione pubblica:

- *registrare un' azienda o operare sul mercato in 18 minuti (direttamente da casa o dall' ufficio)
- *consultare il proprio percorso scolastico (risultati, assenze, commenti...); le cartelle mediche, lo storico lavorativo (impieghi, retribuzioni, versamenti previdenziali e pensionistici... etc.).
- *verificare i dati ed eventualmente correggerli.

Fonte: pih blog.gov.uk - Blog del governo UK

Lo Stato "servitore" del cittadino

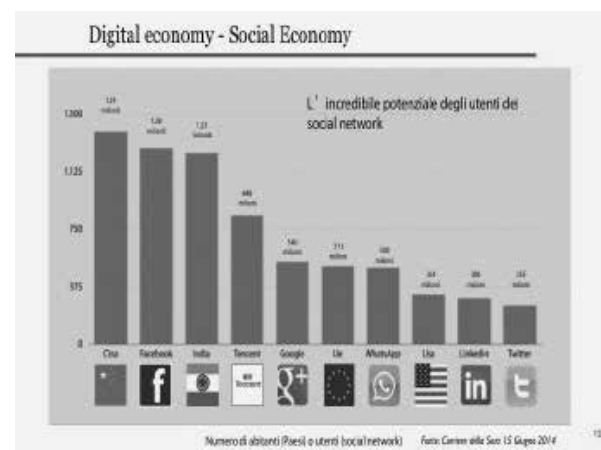
Il digitale rappresenta il ponte ideale tra i cittadini sempre più connessi e la pubblica amministrazione.

Il futuro disegna per la P.A. un ruolo di moderno "public servant", assicurato da servizi innovativi, di valore e "mobili", allineati alle esigenze e abitudini dei "cittadini utenti".

Lo Stato "servitore" del cittadino

La Pubblica Amministrazione ha l' opportunità di svolgere un' attività di "orchestrazione" nell' impostazione, implementazione dei servizi pubblici spingendo l' adozione delle tecnologie digitali e modelli universali.

La P.A. deve intraprendere dunque un viaggio verso la digitalizzazione identificando priorità e chiari obiettivi, ma tenendo conto delle aspettative degli utenti e le loro abitudini digitali.



Social: tecnologie, masse di utenti, leve di business

La social economy si basa sulle potenzialità di sviluppare opportunità di generazione di valore attraverso la reciproca connessione degli utenti (oggi più di 1.5 miliardi di utenti connessi) abilitati dalle tecnologie social.

McKinsey Global Institute (report di luglio 2012) sulla digital economy indicava in più di \$1.3 Trilardi di potenziale di valore inespresso nel mondo.

LA SOCIAL ECONOMY e alcuni suoi esempi: condivisione di automobili, locazioni di stanze e appartamenti, affitto dei parcheggi temporaneamente inutilizzati, raccolta di fondi, condivisione di conoscenze e idee, travel e social banking...

Obiettivi della Politica

Interpretare → Semplificare → Partnership → Abilitare

Comprendere i modelli nei loro principali elementi → Facilitare la crescita → Sollecitare nuove imprenditorialità → Mettere a disposizione piattaforme evolute...

Social & Scuola: dinamiche d' innovazione

Il movimento di democratizzazione sociale del "sapere" (Wikipedia nel mondo, Khan academy) abilitato e amplificato dalle tecnologie digitali, ha avviato nuove dinamiche utente/scuola, ridefinendo priorità, modelli d' insegnamento, approcci di interazione (TABLET vs LAVAGNE DIGITALI/LMI).

L' evoluzione digitale e i nuovi modelli sociali di interazione, portano a verificare il rapporto con la scuola, considerando modelli più allineati ai bisogni e abitudini degli studenti moderni, e rispondenti alle richieste dell' economia moderna (es. chi inizia oggi a studiare dovrà essere pronto per il 2030 e cosa chiederà il mercato del lavoro).

Un nuovo "learning day" → Knowledge esteso e connesso → Sapere distribuito e personalizzato → Esperienza rilevante

Continuum scuola-casa per lo studio → Modello aperto, connesso a studenti, insegnanti e adulti → Velocità e quantità di contenuto o di diposizione → L' attivazione di confronti collegati alle esigenze reali

Fonte: The MIT Education Policy Center's Collaborative Learning Open School

Il valore della formazione

135 mila dipendenti di Starbucks hanno completato i corsi post-graduation (laurea) online.

La formazione rappresenta una leva di auto-generazione di valore per i privati che solo con il sostegno pubblico possono renderla possibile, attraverso collaborazioni, valorizzazioni...

Fonte: Corbis alla Sco. 15 Giugno 2014

Creare la cultura della Open Collaboration

L' affermazione del social network ha trasformato il rapporto degli utenti, generando dei modelli di condivisione molto potenti per le opportunità che presentano (si parla della Società della sharing experience).

L' opportunità che si presenta alla Pubblica Amministrazione di valorizzare e promuovere la cultura della "open collaboration" per generare valore.

Knowledge sharing Open data Mass data Crowdsourcing Social network → Challenge.gov

Social School

Non passivi soggetti, ma soggetti sociali attivi

Piattaforme tecnologiche, nuovi modelli, strumenti di connessione come Skype, Google Hangouts e Edmodo; strumenti evoluti e pratici di fruizione (tablets); social network generalisti e ad hoc, permetteranno agli studenti di interagire in maniera più attiva tra di loro e con i docenti. Ciò permetterà di avvicinare gli studenti, e la scuola stessa, al mondo reale.

Da Big Data a Big Analytics

Gli utenti sulla rete generano una massa di dati in real-time, che sono centrali per la conoscenza dei comportamenti, la comprensione delle esperienze, per intercettare e analizzare le aspettative dei cittadini.

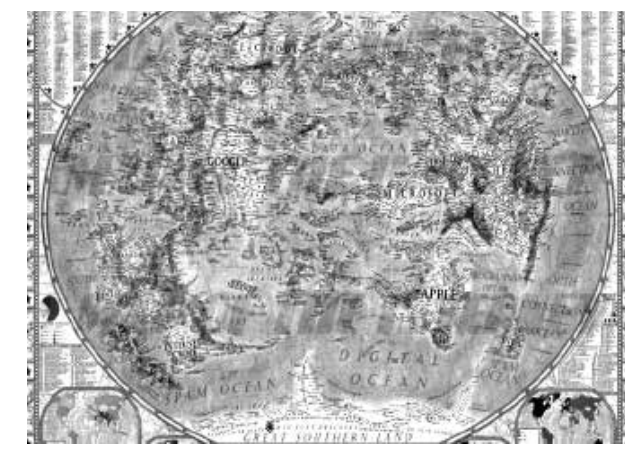
Se l' evoluzione della tecnologia ha fatto trasformare in una commodity lo "storage" dei dati, la loro raccolta non è ancora sistematizzata né veramente organizzata, e soprattutto scarreggiano le competenze di analisi e interpretazione dei dataset nella P.A.

Sensibilità sul mercato anticipare e integrare i cambiamenti per gli cittadini → Riallineamento organizzativo indirizzare le organizzazioni per rispondere ai cambiamenti → Comprensione dell' Ecosistema interpretare l' esigenze e costruire i servizi di valore.

Big Data Big Analytics

Non solo dati e "conoscenza" ma anche creazione di opportunità di lavoro

Fonte: Corbis alla Sco. 15 Giugno 2014



mario coppola

addio zaha hadid, tessitrice del mondo

Zaha Hadid, per chi l'ha conosciuta, non era una donna facile. Brusca, tagliente, a volte tranchant, Hadid aveva un carattere scontroso e provocatorio, era temuta da molti – persino da alcuni dei suoi stessi dipendenti – e lo scorso settembre era arrivata a interrompere una conversazione in diretta con BBC Today – tra le più note e seguite trasmissioni giornalistiche britanniche – dopo che l'intervistatrice aveva ripetutamente insinuato che ci fossero state morti tra i lavoratori del suo stadio in costruzione in Qatar. D'altra parte era già successo che Hadid avesse dimostrato di non avere alcun interesse nel compiacere i media, abbandonando spesso il classico *politically correct* che ci si aspetterebbe da un'archistar del suo calibro, il cui primo e ovvio intento dovrebbe essere la seduzione del grande pubblico per la conquista di appalti. Al contrario, l'architetta *abilonese* – come lei stessa si era definita in una conversazione con Richard Levene, nel 1992 – era solita infischiarne delle necessità e dei compromessi della diplomazia ed esprimeva liberamente la sua irruenza, una spigolosa, combattiva, istintività. Eppure Zaha Hadid ha cambiato il mondo.

Prima donna a vincere il Pritzker Price nel 2004, nominata dall'UNESCO “artista per la pace” nel 2010, di recente Hadid era stata premiata con la prestigiosa Royal Gold Medal britannica e, anche in questo caso, nessun'altra donna prima di lei aveva ottenuto tale riconoscimento. La storia dell'architetta irachena – nata a Baghdad nel 1950, mentre Le Corbusier plasmava la copertura della cappella di Ronchamp ispirandosi al guscio di un granchio – è piena di colpi di scena: si laurea in matematica a Beirut, ma poi decide di dedicare la sua vita all'architettura ed emigra a Londra, dove studia presso l'Architectural Association con Rem Koolhaas. Ribelle, già da studentessa Hadid vestiva solo capi da lei disegnati e realizzati e aveva un carattere fiero: “a combination of beauty and strenght” la definisce Koolhaas in questi giorni, raccontando dell'amicizia e della stima profonda che li aveva legati fin dai tempi dell'università. Subito dopo la laurea in architettura, nel 1977, Hadid entrò direttamente come partner in OMA, lo studio dell'olandese, ma solo per uscirne due anni dopo e fondare il suo studio a Londra, al numero 10 di Bowling Green Lane, all'interno di un grazioso complesso scolastico di epoca vittoriana.

Ci vollero sei anni perché Hadid realizzasse il suo primo spazio nel 1985, con il progetto degli interni di un piccolo appartamento londinese al 24 di Cathcart Road, eppure già prima di allora era riuscita a fare breccia nell'Olimpo dell'architettura mondiale attraverso degli elaborati a metà strada tra arte e progetto che sarebbero diventati manifesto culturale di un'epoca. Si tratta di dipinti di grandi dimensioni nei quali l'irachena *tesseva* – Aaron Betsky vi colse la connessione con l'arte araba, con i tappeti persiani – città e progetto insieme come parti di un sistema unico, *organico*, da cui lo spazio nuovo *veniva fuori, emergeva*, a partire da un sito rappresentato attraverso l'inanellarsi di una grande quantità di prospettive diverse.

Come in un'opera cinematografica il contesto diveniva molteplice, multi-direzionale e multi-referenziale – per dirla con Edgar Morin –, perché visto da campi differenti e simultanei, da angolazioni possibili e *impossibili*, e per la prima volta il progetto, anziché cercare astrazioni e semplificazioni, accoglieva dentro di sé l'intreccio e il caos, l'imprevedibilità e il dinamismo, l'ambiguità e le contraddizioni.

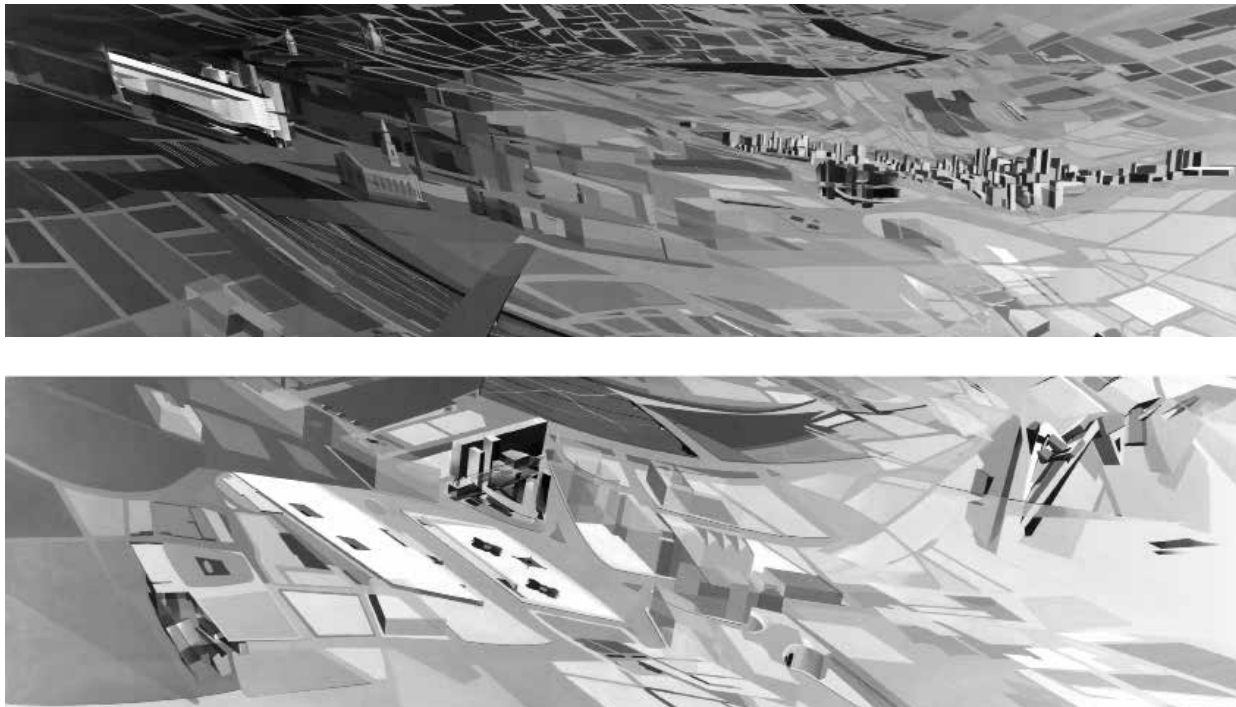
Una rappresentazione inedita della città, che attraverso una miriade di pulsioni cinetiche, impresse in maniera continua e differenziata su ogni elemento del dipinto, ne svela l'implicita natura mutevole, fluente, inarrestabile e irreversibile. La realtà, nei dipinti di Hadid, si muove: con il dipinto per il Rosenthal Center di Cincinnati (1997) anticipa di tredici anni la visione dei piani curvati su cui piega l'intero tessuto urbano del film *Inception* (2010). L'illusione, come scriverà Zygmunt Bauman nel suo *Modernità liquida* (2000), era che la realtà fosse ferma, che esistesse un riferimento spaziale assoluto, eterno, granitico.

Tutto, la città intera è in continuo, repentino movimento; il progetto è parte del flusso, lo cavalca, ne sfrutta l'energia, genera campi di forza che connettono gli elementi tra loro come stormi di rondini. Lo spazio flette e curva al passaggio dello spettatore, come nella profezia wrightiana lo spazio diviene esso stesso concrezione del movimento dell'uomo, ma non solo. Nei dipinti Hadid ridisegna insieme, senza separazioni, senza gerarchie, fabbricati moderni, edifici storici, infrastrutture e paesaggio, in maniera che la “natura” intera per la prima volta diventi parte inseparabile del progetto e non più l'*opposto* della cultura, l'oggetto *altro* su cui imporsi so-prelevandosi. La città e il “non-umano”, al pari del corpo – anche il corpo è un *paesaggio* naturale – si fondono nell'opera dell'irachena in un *unicum* interconnesso, un *sistema aperto* a tutto il campo del reale, un organismo vivo, interattivo, dal quale il progetto prende forma con lo stesso ibridismo e la stessa indistinzione con cui da un paesaggio epigenetico si sviluppa un organismo vivente. Così, il senso delle strade curve che penetrano nell'atrio a tutt'altezza dei dipinti del Rosenthal Center, o del Tevere che s'intreccia agli edifici di via Reni e diventa flusso spaziale nel MAXXI, è che *non c'è più un sopra né un sotto*, che non c'è un fuori né un dentro, che non esiste un io contrapposto a un altro. Le separazioni, tutte, esistono solo nella nostra testa, nel mondo *tutto è connesso*, anzi, tutto è complesso, cioè *cum-plexus*, intessuto insieme, come un tappeto arabo.

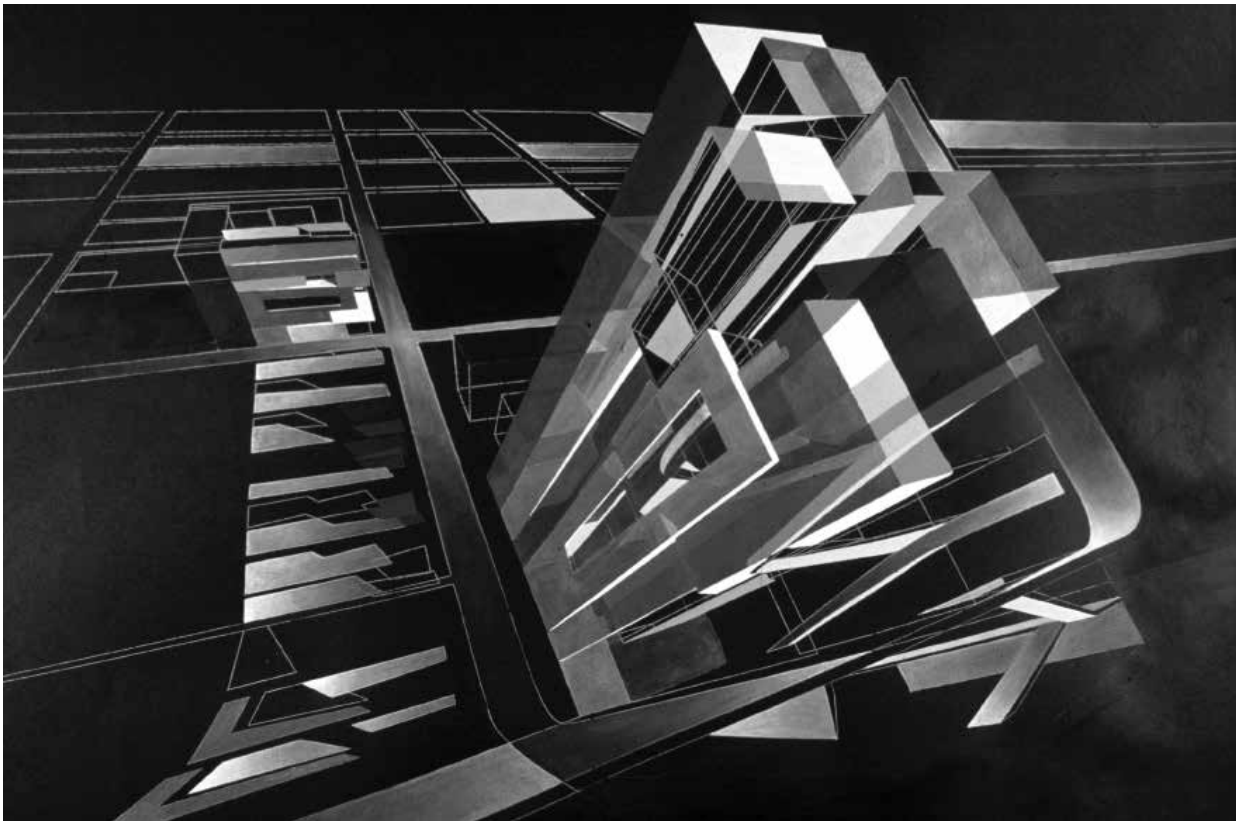
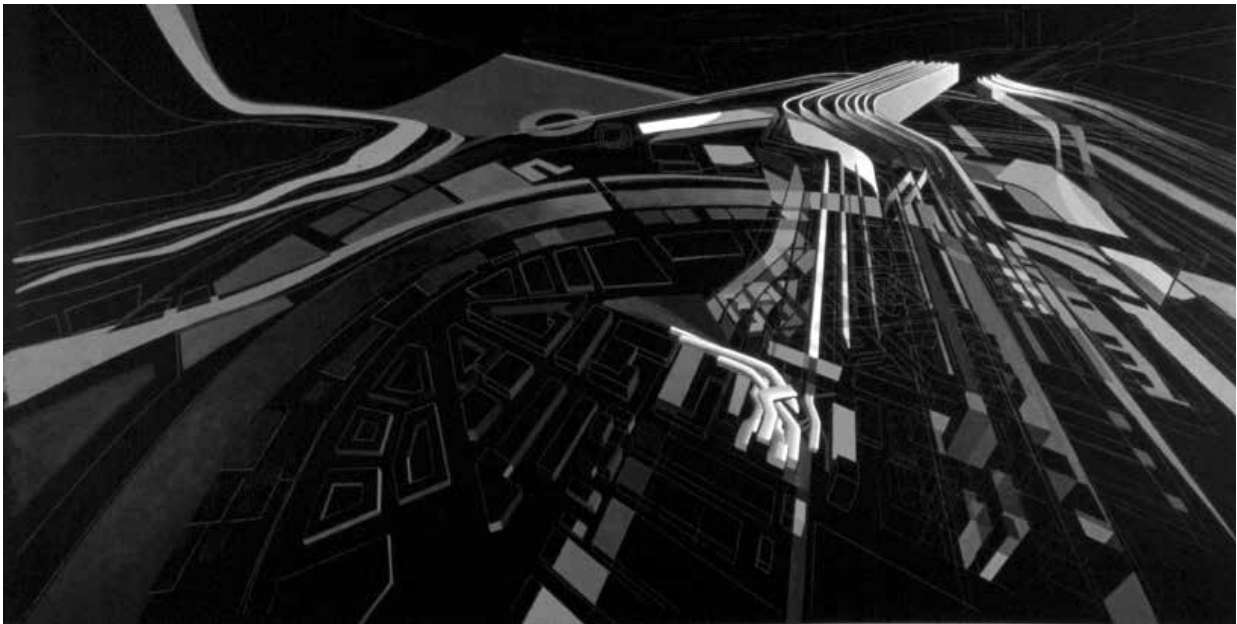
L'arte, con Zaha Hadid, anticipa in pieno il continuum natura-cultura delle teorie della complessità contemporanee ed è per questa potenza immaginativa che, sempre nel 2010, la prestigiosa rivista americana “Time” pose l'irachena nella lista delle cento persone più influenti del mondo, nella categoria “pensatori”.

Certo, negli ultimi anni molti lavori dello studio Zaha Hadid Architects sembrano essersi concentrati sulla fluidità interna a scapito di quella “esterna” al perimetro di progetto, rinunciando a lanciare ponti alla città, a tessere relazioni di continuità con lo spazio urbano. Ma ciò non toglie che, come ha ricordato di recente Peter Cook, pochissimi artisti hanno cambiato tanto profondamente e tanto radicalmente l'immaginario globale come ha fatto Zaha Hadid. E questo è accaduto perché Hadid ha avuto il coraggio e la capacità di intercettare lo spirito del presente, di parlare dell'oggi, come ha scritto Margherita Guccione, di quell'intreccio pulsante dal quale prende vita l'arte come fenomeno emergente di fattori sociali, psico-culturali, geopolitici, tecnici e ambientali senza i quali è impossibile produrre qualcosa di veramente attuale, cioè capace di capire, trasformare e ispirare una parte così grande del mondo.

Mario Coppola (Napoli 1984), architetto e professore a contratto di Composizione Architettonica presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, ha lavorato presso lo studio Zaha Hadid Architects su numerosi progetti in diversi periodi. Nel 2010 ha fondato ecosistema studio sviluppando e realizzando insieme a diversi collaboratori esterni – tra cui BuroHappold – progetti volti a una simbiosi uomo-biosfera. Nel 2015 ha pubblicato il volume *Architettura PostDecostruttivista I. La linea della complessità*, leggendo i recenti sviluppi architettonici attraverso la filosofia della complessità di Edgar Morin, secondo il quale tale lavoro “apre nuove prospettive”. Sullo stesso argomento ha scritto saggi, ha insegnato presso università e master italiani ed esteri e partecipato a convegni internazionali.



Grand Buildings, dipinto 1985
(courtesy Zaha Hadid Architects).



MAXXI, dipinto, 1998
(courtesy Zaha Hadid Architects).
Rosenthal Center for Contemporary Art, dipinto, 1997
(courtesy Zaha Hadid Architects).

francesco moschini, francesco maggiore

luoghi e territori del cinema: per un atlante delle sale cinematografiche italiane

L'Italia è interessata da un progressivo impoverimento del patrimonio architettonico-cinematografico. Dalla sua nascita, attraverso i momenti più rilevanti degli anni Trenta e degli anni Cinquanta, fino all'affermarsi di nuovi mezzi di comunicazione dotati di una più capillare diffusione, il "luogo" cinema ha sempre ricoperto un ruolo primario all'interno del contesto urbano e culturale della città. Dagli ambienti più attraenti del centro storico a quelli della periferia, i cinema hanno rappresentato innanzitutto luoghi di vita, dove non sempre gli avvenimenti impressi nella memoria erano quelli proiettati sullo schermo.

Lo schermo non costituisce solo la parete che delimita l'invaso della sala, ma anche la superficie su cui la realtà urbana può diventare immagine di se stessa, sostituendo alla compiutezza della rappresentazione del proprio disegno geometrico, la parziale frammentarietà della visione urbana, colta nell'esperienza estetica dell'individuo che abita la città, piegandosi alla sua organizzazione, cedendo ai suoi ritmi. Analogamente, lo spazio della sala cinematografica non è un vuoto cartesiano, ma un campo di forze, la condensazione delle dinamiche, interazioni intersoggettive che hanno luogo nello spazio della città, tra la folla, rivelandosi, dunque, una naturale prosecuzione della strada.

Nonostante la nobile funzione che il cinema detiene, a partire dalla sua origine, si assiste oggi ad un crescente svilimento del patrimonio delle strutture esistenti che, possedendo un elevato grado di trasformabilità e adattabilità, sono soggette a trasformazioni d'uso. Questa caratteristica ha portato al consolidarsi di una tendenza metamorfica dell'ambiente-cinema; la spazialità della sala si rivela capace di adattarsi alle più disparate tipologie di ambienti e di funzioni, allontanandosi dal mondo dello spettacolo e spingendosi fino alle realtà di supermercato, garage o discoteca, fino ad arrivare ad autosili, banche o palestre. Tali soluzioni derivano principalmente dalle caratteristiche architettoniche degli edifici che presentano grandi fronti d'ingresso, un'ubicazione centrale rispetto al tessuto urbano e corpi di fabbrica indipendenti. La metamorfosi portata alle estreme conseguenze può determinare, in molti casi, la scomparsa dei luoghi riservati al cinema: luoghi di evoluzione culturale, luoghi di evasione, luoghi notturni, luoghi di massa, luoghi dallo spazio astratto e "vuoto", importanti alla stessa stregua delle piazze e, dunque, compresi tra gli ormai pochi luoghi che conferiscono continuità storica e semantica alla città.

Oggi, dunque, diviene indispensabile avere consapevolezza del patrimonio rappresentato dalle sale cinematografiche e, dunque, si rende quanto mai necessaria una capillare mappatura e schedatura dei cinema e dei teatri d'Italia. In tal senso si è mossa la Puglia con il progetto di ricerca "Territori del Cinema: stanze, luoghi, paesaggi" promosso dalla stessa Regione, da AAM Architettura Arte Moderna e dal Politecnico di Bari in collaborazione con la Fondazione Gianfranco Dioguardi, con la volontà di realizzare una mappatura delle strutture cinematografiche, sull'intero territorio regionale,

attraverso l'ausilio di più fonti e strumenti di analisi. Si tratta di un censimento capillarmente eseguito attraverso indagini sul campo, contattando le questure, le amministrazioni comunali, gli esercenti e i proprietari di ogni singola sala. Tutte le sale sono state inserite in un geodatabase, attraverso l'acquisizione della posizione geografica, in coordinate UTM. Tale database ha prodotto come primo risultato una mappa della distribuzione delle strutture presenti sul territorio pugliese, la cui interrogazione consente di risalire a tutte le informazioni relative a ciascuna sala. Le schede di censimento restituiscono un quadro fedele e dettagliato in merito alle caratteristiche architettoniche e strutturali, alla storia e agli aneddoti di ogni struttura cinematografica rilevata; in ciascuna, identificata con un codice, sono riportate da un lato informazioni principali (denominazione, localizzazione, indirizzo, anno d'inaugurazione, proprietà, progettista, numero di sale, numero di posti, tipologia di impianto e di programmazione), dall'altro descrizioni di carattere storico, analitico e grafico. Le schede sono state redatte consultando materiale documentario presso uffici tecnici comunali, archivi, catasti, biblioteche pubbliche e presso collezioni private, portando alla raccolta di ingenti quantità di documenti: disegni, tavole, relazioni di progetto, testimonianze, cartoline e fotografie storiche. Ogni scheda, oltre ad essere corredata da un rilievo fotografico che dà conto dello stato attuale di ogni cinema analizzato, si avvale della rilettura autoriale di trentanove fotografi, coinvolti al fine di interpretare in chiave personale e artistica ogni singola struttura. Sono state individuate quasi trecento strutture tra multisale, arene, multiplex, cinema-teatri, drive-in e monosale.

Per "monosala" s'intende un edificio o un ambiente adibito a pubblico spettacolo, dotato di un solo schermo e di attrezzature necessarie per la visione di proiezioni cinematografiche. Il termine "monosala" si diffonde a seguito della nascita delle multisala; fino a quel momento, per indicare tale luogo, si ricorre alla locuzione di "cinematografo" e, nell'accezione più comune, di "cinema". La monosala rappresenta la prima tipologia di esercizio, sviluppata in concomitanza con la nascita del cinema. Le sue caratteristiche formali si trasformano nel tempo: inizialmente le rappresentazioni cinematografiche avvengono attraverso allestimenti ambulanti e temporanei, ospitati all'interno di spazi pubblici o privati; a seguito del declino dei cinema ambulanti, dopo il primo decennio del Novecento si diffondono le strutture stabili, tramite l'installazione all'interno dei teatri esistenti o la costruzione ad acta. Dagli anni Venti le sue caratteristiche assumono una crescente evoluzione strutturale, tecnologica e formale. Nella sua diffusione la monosala subisce multiformi coniugazioni: edificio isolato; locale parrocchiale; inglobato in edifici residenziali. Quasi sempre si posiziona in punti strategici nei centri urbani.

La centralità, anche simbolica, che il cinema incarnava nella monosala si è da un lato stemperata nella molteplicità delle attuali strutture cinematografiche, dall'altro rin vigorita e accresciuta in forme che non sostituiscono semplicemente quelle passate ma nascono in luoghi e modi del tutto diversi. Queste grandi strutture denominate multisala e multiplex, che si distinguono per la capacità di offrire allo spettatore una vasta scelta di film oltre ad estendere la definizione di cinema, finora riferita al luogo singolo, identitario e storicizzato all'interno della città, assumono architettonicamente e urbanisticamente un significato diverso, evidente soprattutto nelle modalità di insediamento e nei contenuti sempre più numerosi e variegati, quindi ormai rappresentative di una parte consolidata di città.

Molto importante dal punto di vista storico è osservare come la struttura della monosala dal momento della sua maturità fino all'introduzione della multisala si sia conservata, al di là dei vari cambiamenti stilistici, in maniera inalterata. Al contrario, il sistema delle multisala, costituendo una complessità maggiore, è in costante evoluzione sia nella sua forma architettonica sia nella percezione della società che diventa sempre più disposta a recepirne i cambiamenti. Infatti, se da una parte ci si trova di fronte a numerose proteste di sensibilizzazione per la salvaguardia delle monosale, in quanto patrimonio culturale e architettonico, dall'altra bisogna riconoscere che il carattere delle multisala è ormai acquisito come valore urbano imprescindibile della modernità. Tuttavia il patrimonio storico delle sale cinematografiche si trova sempre più spesso in condizioni di abbandono. La difficoltà di assegnare nuove destinazioni d'uso, nonostante l'esistenza di esempi di indiscusso valore architettonico, rappresenta una delle cause principali di tale situazione.

Tuttavia a fronte delle numerose chiusure di cinema molti esercizi hanno potenziato l'offerta di spettacolo e di servizi anche mediante il rinnovamento

tecnologico delle sale e del comfort per il pubblico. Gli sforzi compiuti tentano di riproporre il cinema come “luogo” di socializzazione, di aggregazione, sottolineando il ruolo della sala cinematografica come impresa culturale sul territorio che, in quanto tale, merita di essere valorizzata, tutelata e rivitalizzata. La monosala rappresenta un importante mezzo che non solo arricchisce l’offerta culturale dei singoli comuni, ma alimenta lo sviluppo e la sopravvivenza sul mercato anche di settori paralleli. Una delle opportunità che si affiancherebbe al sostegno delle sale da parte degli “attori” del sistema e del mercato può essere l’impiego della tecnologia digitale e della trasmissione via satellite; questo affinché la sala divenga promotrice di se stessa e della sua offerta, incrementando la varietà della scelta e la flessibilità della programmazione.

La crisi del settore, accompagnata da una serie di modificazioni dei meccanismi di consumo, della mobilità, dei costumi, si avverte nella trasformazione della struttura cinematografica, che coincide con la nascita dei multisala prima e dei multiplex dopo. Questi nuovi centri di consumo, prevalentemente diffusi in aree periferiche extraurbane, contribuiscono più di ogni altro luogo alla ridefinizione del paesaggio urbano contemporaneo, divenendo nuove centralità che con il tempo potenziano le proprie funzioni, assolvendo non solo il ruolo di centri di commercio, ma anche d’incontro e svago. Vi è un ulteriore passaggio tipologico che risulta molto importante per comprendere le origini del multisala.

Negli anni Settanta, infatti, il primo tentativo per far fronte alla crisi commerciale si attua suddividendo una sala tradizionale in un numero elevato di piccole sale. Questo fenomeno dà il via alle “multiscatole”, che in realtà entrano presto in crisi, soprattutto a causa di un abbassamento degli standard del comfort dovuto ad interventi spesso forzati rispetto alle potenzialità dell’architettura iniziale. In primo luogo il problema dell’isolamento acustico tra le sale e in secondo luogo le poltrone troppo vicine contribuiscono all’abbandono delle multiscatole e alla progettazione *ex novo* di strutture in grado di proiettare più pellicole: i multisala. A questi si succedono negli anni Ottanta, in Europa, i multiplex, che si definiscono tali se contengono almeno otto schermi. Oggi queste strutture sono identificate e caratterizzate anche dalla presenza di parcheggi, servizi accessori, centri commerciali, con alti standard qualitativi. Per “multisala” s’intende una struttura contenente due o più sale cinematografiche adibite a programmazioni multiple con un’unica biglietteria ed altri servizi accessori come: bookshop, negozi, bar, ristorante, sala giochi, sala esposizioni. Questa tipologia di esercizio cinematografico è presente sia nei centri urbani, spesso risultato del frazionamento di vecchie monosala, sia nelle aree periferiche, dove generalmente nasce come progettazione *ex novo*. Le multisala si sono sviluppate principalmente negli Stati Uniti negli anni Sessanta, mentre in Europa si sono diffuse a partire dagli anni Ottanta. Sempre più spesso sono costruite in ambito extraurbano e incluse in poli di attrazione come i centri commerciali. L’accezione di “oligosala” (multisala formata da 2 o 4 schermi), è riferita a strutture monosala a seguito del frazionamento in più sale; una soluzione molto diffusa, applicata a monosala di ampia capienza, dotate di platea, galleria e palcoscenico. Solitamente in questa tipologia di intervento, che non comporta alterazioni volumetriche e di facciata, la platea è destinata alla sala principale, mentre la galleria e lo spazio del palcoscenico divengono sede di ulteriori sale.

Negli ultimi anni, l’interesse di chi si occupa dello studio delle modificazioni urbane e territoriali mira a comprendere il significato dello spazio cinematografico dei multisala e in particolare dei multiplex, in relazione agli spazi pubblici esistenti in un territorio. Si distinguono due tipi di configurazione architettonica dello spazio cinematografico, implementato con le altre funzioni: una secondo cui i vari componenti sono contenuti all’interno di un unico complesso, l’altra secondo cui il cinema possiede una struttura autonoma, così come gli altri servizi, e tutti sono in stretta vicinanza tra loro, in modo da combinare e connettere i vari flussi di utenza.

Tra le definizioni maggiormente condivise di “multiplex” vi è quella proposta da Media Salles, secondo la quale il multiplex è un complesso dotato di almeno otto schermi. Tale proposta risulta validata dai risultati dello studio elaborato da London Economics, pubblicato nel *White Book of the European Exhibition Industry* nel 1994 che asserisce che “l’effetto multiplex si realizza pienamente solo con almeno 8 schermi”. La medesima definizione è approvata anche dal CNC (Centre National de la Cinématographie).

Il primo multiplex viene inaugurato nel luglio 1963, presso il Ward Parkway Shopping Center di Kansas City, nel Missouri. I multiplex presentano carat-

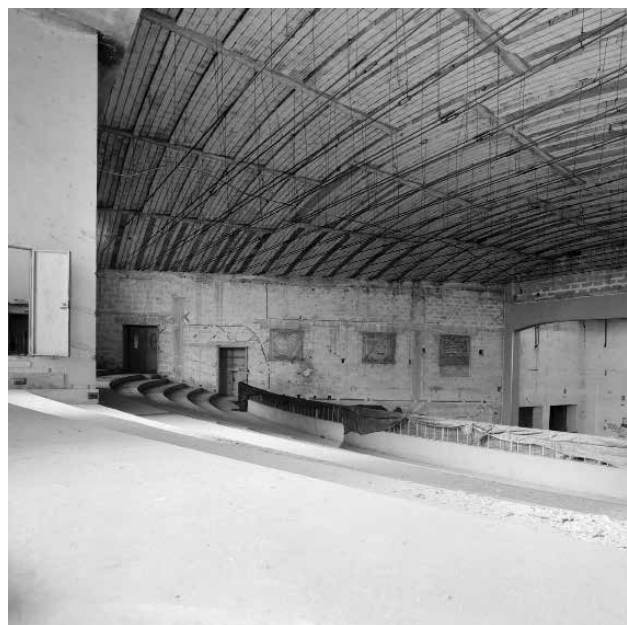
teristiche architettoniche analoghe a quelle dei centri commerciali, spesso privi di qualità formali. Questi complessi sorgono, infatti, quasi esclusivamente in luoghi periferici necessitando di vaste aree di parcheggio. La distribuzione interna degli ambienti prevede la realizzazione di ampi foyer, affiancati da una serie di spazi dedicati alla sosta, al ristoro e all’intrattenimento. La disposizione delle sale presenta, generalmente, un impianto simmetrico, che consente di ottimizzare l’uso dello spazio, prevedendo un corridoio centrale come disimpegno per tutte le sale. I proiettori sono alloggiati all’interno di un’unica cabina di proiezione.

La parola multiplex racchiude un complesso caratterizzato da diverse qualità: la più importante ed influente è quella urbana. I gestori dei cinema puntano sempre più ad offrire una sempre maggiore qualità, quindi ad impostare strategicamente gli investimenti sul multisala o multiplex. La situazione dei multisala tradizionali appare quindi in pericolo soprattutto nelle grandi città. La realizzazione di un multiplex implica inevitabilmente, in proporzione, minori costi di gestione rispetto ad un monosala, minori rischi rispetto alla domanda del prodotto, che è raramente prevedibile, migliori strategie di marketing e la facoltà di annullare la concorrenza proiettando un film in più di una sala (*saturation selling*).

Negli anni Novanta i megaplex sembrano chiudere la crescita esponenziale del vecchio cinematografo: strutture in grado di offrire dai sedici ai trenta schermi con una complessità commerciale fondata sulla qualità e poliedricità del prodotto. La possibilità di scegliere il film mediante la programmazione diversificata delle nuove strutture multisala sembra avvicinare il cinematografo alla televisione, dove la scelta è varia, pur restando nel medesimo luogo. Gli storici monosala, non avendo più il successo di una volta, cercano di sopravvivere sul mercato, tramutandosi in multisala per aggiornarsi rispetto alle nuove necessità degli spettatori, e adeguandosi contemporaneamente alle nuove tecnologie. La possibilità di gestire la programmazione, in parallelo, in diverse sale permette di fornire e distribuire prodotti cinematografici differenti: film americani, film d’art e d’essai. Ecco allora l’introduzione dei foyer, i quali, nonostante l’approccio commerciale, rappresentano il luogo d’incontro della massa di fruitori che si ritrova in ristoranti, bar e negozi. In tale ottica risulta opportuno definire “multiplex” una struttura cinematografica dotata di inequivocabili peculiarità, quali buona accessibilità, che si traduce nella vicinanza a grosse arterie infrastrutturali oppure a nodi stradali strategici; varietà di programmazione cinematografica, ossia una vasta possibilità di scelta del prodotto, data dal numero di sale e dalla molteplicità degli orari di spettacolo; alte prestazioni tecnologiche, in ragione di proiezioni visive e sonore di elevata qualità; presenza di servizi complementari volti all’intrattenimento, al commercio, al tempo libero e al divertimento, che hanno l’obiettivo di accrescere il livello di attrattiva. Se in passato esisteva la consuetudine di andare al cinema solamente per la visione del film per poi allontanarsi al termine della proiezione, oggi lo spazio cinematografico del multiplex rappresenta uno dei tanti luoghi d’intrattenimento, che contribuisce ad allungare i tempi di fruizione all’interno del parco commerciale. Negli ultimi anni il ruolo economico dei multiplex si è imposto in maniera sempre maggiore.

Queste nuove centralità, multisala e multiplex, caratterizzate da una esasperata vocazione commerciale, dovrebbero rispondere anche ad esigenze di tipo qualitativo e architettonico. Fino ad oggi, infatti, il territorio esaminato, ovvero quello pugliese, nonostante presenti un notevole numero di strutture cinematografiche, contiene, al suo interno, una idiosincrasia; raramente le strutture cinematografiche costituiscono un valore aggiunto rispetto al contesto identificandosi, sembra fatalisticamente, in un semplice contenitore funzionale. Ancor più si può dire che le poche opere degne di una potenzialità architettonica sono genericamente il sobrio risultato di anonime commissioni tecniche edilizie. Tuttavia, a questa anomala situazione si può leggere, in filigrana, una storia che, seppur con qualche forzatura, contiene al suo interno modelli, riferimenti, immagini riconducibili a una produzione architettonica che, sconfinando dal territorio regionale, trova, per esempio e per comodità, una discendenza in opere costruite nel resto d’Italia.

A fronte della chiusura delle monosala si assiste ad un aumento del numero degli schermi causato dall’apertura delle multisala; ne consegue che l’accentramento della gestione degli esercizi e la distribuzione delle pellicole sia in mano a pochi operatori. Il proliferare di strutture multiplex, a discapito del piccolo esercizio, dovrebbe, invece, essere maggiormente regolato mediante strumenti legislativi e programmatici. Il perdurare della crisi economica



Fotografie tratte dal volume *Territori del Cinema*,
coordinamento scientifico e culturale di Francesco Moschini,
a cura di Valentina Ieva e Francesco Maggiore
(courtesy AAM Architettura Arte Moderna, Collezione Francesco Moschini
e Gabriel Vaduva).

Cinema-teatro Candido, Soletto - LE
(foto courtesy Domingo Milella)

Cinema-teatro Royal, Bari
(foto courtesy Giovanni Chiamonte)

Cinema-teatro Kursaal Santalucia - BA
(foto courtesy Gianni Leone)



Cinema-teatro Royal, Bari
(foto courtesy Giovanni Chiamonte)

Cinema-teatro Centrale, Copertino - LE
(foto courtesy Domingo Milella)

Cinema dei Fiori di Noha, Galatina - LE
(foto courtesy Giuseppe Olivieri)

Cinema-teatro Palazzo, Serracapriola - FG
(foto courtesy Giuseppe Olivieri)

Supercinema, Trani - BT
(foto courtesy Gianni Zanni)



Cinema, Supersano - LE
(foto courtesy Riccardo Campanale)
Cinema, Cursi - LE
(foto courtesy Nicola Cipriani)
Cinema Candeloro, Manduria - TA
(foto courtesy Alessandro Cirillo)
Cinema, Ceglie Messapica - TA
(foto courtesy Orlando Lacarbonara)

Cinema Gigante, San Cesario di Lecce - LE
(foto courtesy Massimo Lastrucci)
Cinema Kursaal Santalucia, Bari
(foto courtesy Gianni Leone)





Cinema, Lucera - FG
(foto courtesy Giuseppe Maldera)
Cinema Elia, Corato - BA
(foto courtesy Giuseppe Maldera)
Cinema-teatro, Martano - LE
(foto courtesy Domingo Milella)
Cinema-teatro di Palo del Colle - BA
(foto courtesy Agnese Purgatorio)

in cui versa la società e la sempre più scarsa qualità di offerta cinematografica possono giustificare e legittimare questa tendenza, ma risulta evidente che tale andamento economico è ascrivibile a cause più complesse, che riguardano soprattutto i cambiamenti tecnologici avvenuti nel settore cinematografico. La diffusione delle strutture multisala e multiplex è stata negli ultimi anni incentivata dalle nuove tecnologie (ad esempio proiezioni 3D) e dai successi riscontrati nelle produzioni cinematografiche italiane.

Oggi il cinema digitale consente di realizzare prodotti sempre più affascinanti e spettacolari, trasformando allo stesso tempo quelli che sono stati i metodi e i modelli impiegati dal cinema tradizionale. Mediante le molteplici applicazioni della tecnologia, il cinema diviene parte integrante del sistema mediatico, invece di restarne una sfera autonoma e distinta. L'impatto dei nuovi spazi cinematografici nei confronti di quelli tradizionali ha indotto le monosale a dotarsi, oltre che di un ammodernamento strutturale, di una programmazione autoriale, integrata da molteplici attività: cineforum, teatro e divulgazione. Al contrario, va riconosciuto che il magnetismo sociale che scaturisce dalle multisala costituisce un vero e proprio fenomeno urbano, oltre che demografico, in quanto avvicina a sé le attività commerciali che da questo traggono vantaggio economico, costituendo una nuova centralità periferica rispetto alla città.

In ambito cinematografico il termine "digitale" viene utilizzato con riferimento alla tipologia di attrezzatura computerizzata, adottata in alcune fasi del ciclo di vita di un film. Se negli anni Ottanta l'impiego di apparecchi digitali viene introdotto all'interno della fase di postproduzione con lo scopo di intervenire sugli effetti speciali, vent'anni dopo si estende a numerose fasi di lavorazione del film, dalla ripresa alla colonna sonora, dal montaggio agli effetti speciali. La tecnologia digitale si diffonde, inoltre, nell'ambito dell'archiviazione dei dati, ma soprattutto della distribuzione, comportando l'eliminazione del processo di stampa su pellicola, favorendo il trasporto telematico del film. Negli ultimi anni si è diffusa una maggiore attenzione verso lo sviluppo della digitalizzazione, soprattutto a sostegno delle piccole sale. In Italia lo sviluppo del digitale è in crescita, occupando la quarta posizione nella scena europea dopo Francia, Inghilterra e Germania.

Le problematiche legate al conflitto tra multiplex e piccole sale necessitano delle attenzioni della pianificazione urbana. L'avvento dei multiplex sul mercato ha prodotto un duplice effetto sugli esercizi esistenti: se da un lato ha innescato un'attività di ristrutturazione e ammodernamento delle storiche monosale dei centri urbani, dall'altro ha rimosso dal mercato le sale più deboli, prive di risorse utili a rinnovare i propri esercizi. Attualmente si delineava la tendenza ad assimilare i centri storici a sedi di cinema specializzati, in una offerta più culturale e allo stesso tempo più remunerativa; mentre i multiplex a luoghi di fruizione meramente commerciale. La sopravvivenza di piccole e medie sale è motivata sempre più frequentemente dall'adesione alla Federazione Italiana Cinema d'Essai, la cui "missione" consiste nella promozione del cinema di qualità nel territorio nazionale ed internazionale, favorendo gli incontri con gli autori nelle sale, dibattiti e la distribuzione di materiale informativo sui film proiettati.

Con l'accezione di "cinema d'autore" si classifica un genere di programmazione di qualità. Noto anche come cinema d'essai, che letteralmente significa "cinema di prova" o "di sperimentazione", esso si riferisce all'insieme di opere cinematografiche caratterizzate da contenuti di carattere artistico, culturale o sociale, nonché da linguaggi sperimentali o inusuali, destinati perciò ad un pubblico di nicchia, che non ricerca soltanto il puro intrattenimento. Nasce in Francia negli anni Venti e vive il periodo di massimo splendore negli anni Sessanta, diffondendosi in tutti i maggiori Paesi europei e negli Stati Uniti.

Il cinema d'essai interessa un mercato minoritario ma stabile e costante, che prescinde dalle mode o dalle tendenze

del momento. Il contesto a cui il cinema d'autore appartiene è un contesto di natura selettiva, ma proteso alla crescita dell'utenza, per il rapporto fidelizzato che si instaura tra sala e pubblico. Negli ultimi anni, al fine di rivitalizzare le piccole sale ubicate nei centri storici, si stanno diffondendo progetti e strategie regionali che, promuovendo una programmazione di qualità, diversificano e ampliano l'offerta culturale. L'attività svolta dal cinema d'autore comprende presentazioni di film in anteprima, incontri con i registi, rassegne cinematografiche in lingua originale e progetti didattici.

Il cinematografo come luogo, ovvero nell'accezione di sala cinematografica, appare nella città dapprima in una forma di uso promiscuo con il teatro e,

solo successivamente, inizia una fase di identificazione sempre più estrema e singolare, anche se impossibile da generalizzare. Se il teatro può essere descritto da un progressivo percorso di avvicinamento verso il centro urbano, a partire dal Settecento, senza grandi sconvolgimenti urbanistici rispetto alla civitas, lo stesso non si può dire del cinematografo, che ancora oggi sembra rigenerarsi in spazi di volta in volta inediti e conservando una labilità di forme e contenuti. L'alta riproducibilità e commerciabilità del prodotto cinematografico contribuisce infatti, in maniera sostanziale, a determinare la dinamicità dei luoghi destinati al cinema. Il teatro, il cinematografo, l'arena, il drive-in, il multisala, il multiplex, il megaplex sono nomi e luoghi sintomatici di una poliedricità con cui può intendersi il cinematografo. Nonostante sia passato poco più di un secolo dall'avvento del cinema, la storia evolutiva di questo spazio, soprattutto dal punto di vista architettonico, contiene numerosi elementi che la rendono complessa ed affascinante.

L'accezione "cinema-teatro" identifica uno spazio chiuso dotato di schermo e di palcoscenico, destinato a rappresentazioni teatrali di qualsiasi genere. Esso è solitamente dotato di torre scenica, dove sono poste le attrezzature e i meccanismi necessari alla movimentazione delle scene. A cavallo tra le due guerre si diffonde il prototipo della sala cinematografica dotata di palcoscenico. Avviene una mutua influenza: i teatri storici si trasformano in sale cinematografiche, mentre i nuovi cinematografi prendono forma sull'impronta della struttura teatrale. Tuttavia le due funzioni hanno caratteristiche quasi opposte: nei teatri il pubblico tende ad avvicinarsi agli attori, nel cinema accade il contrario, in quanto l'immagine troppo vicina risulterebbe distorta. Quindi, nonostante risulti inalterata la disposizione delle poltrone, nel teatro i posti più ambiti sono al di sotto del palcoscenico e nei palchi laterali, nel cinema i posti ottimali sono quelli in fondo alla sala.

L'eredità che la sala riceve dalla struttura teatrale è dovuta soprattutto ad una semplice inerzia formale che accomuna e omologa due differenti luoghi dello spettacolo. In realtà nel Novecento si assiste alla controversa genesi di un nuovo tipo edilizio, fondata su un eclettismo di tipo formale, concettuale e decorativo. Lo studio della tipologia della sala cinematografica evidenzia come i cambiamenti, o per meglio dire l'evoluzione degli spazi architettonici, corrispondano a pochi momenti fondamentali della storia del cinematografo. Primo fra tutti è l'introduzione del sonoro, che comporta l'inizio degli studi di acustica e rappresenta ancora oggi un elemento di qualità imprescindibile. Secondo elemento è la progressiva autonomia dello spettacolo, corrispondente alla maggiore durata delle pellicole, ovvero alla messa in circolazione dei *features lenght film* (lungometraggi), che escludono sempre più gli spettacoli collaterali dalla proiezione. Il carattere decorativo che imperversa nei primi cinema è una conseguenza diretta dei riferimenti teatrali.

Le prime insegne sono generalmente ricavate da parti di tessuti provvisti di scritte, montati in corrispondenza dell'ingresso del cinematografo. In seguito, quando si scopre l'importanza sempre maggiore dell'elemento pubblicitario, queste "rèclame" divengono sempre più organiche, strutturate e coerenti con lo spettacolo, risultando spesso eccessive e ridondanti, soprattutto a causa dei caratteri cubitali con i quali, il più delle volte, venivano costruite. Il carattere aggressivo della pubblicitistica è stemperato quando si istituiscono spazi appositi per la comunicazione, stabilendo finalmente un ordine e una dignità visiva all'intera struttura architettonica. Dagli anni Trenta l'uso delle insegne luminose diventa dominio di molti cinematografi, inaugurando così la stagione delle immagini luminose che, ambientate nelle trafficate strade metropolitane o nei surreali scorci dei piccoli centri, rappresentano un'icona del cambiamento, della dinamicità e del carattere della città contemporanea. Presto anche le facciate dei cinematografi si trasformano in cartelloni pubblicitari, rappresentando un altro momento di progetto per architetti e gestori impegnati ad affinare sempre più il potere comunicativo delle loro strutture. Così come alcuni teatri divengono cinematografi, i primi cinematografi prendono forma dai teatri.

Le sale cinematografiche ereditano, infatti, le balconate dei teatri che si snodano sulle ali laterali e avvicinano il pubblico agli attori; di fatto un formalismo inutile per il cinema perché l'immagine, vista lateralmente, risulta distorta. Inalterata resta anche la disposizione delle poltrone: però, mentre per il teatro i posti migliori sono al di sotto del palcoscenico e nei palchi laterali, per meglio apprezzare l'espressione e la voce degli attori, nel cinema i posti che assicurano ottima visibilità sono quelli in fondo alla sala. Anche in rapporto allo spettacolo ci sono delle differenze nei modi di realizzazione:

i tempi in cui il cinema si realizza sono diversi da quelli in cui il cinema viene visto, mentre nel teatro coincidono.

In un secondo momento, con la ricerca di una forma funzionale e di un'identità architettonica, staccata dall'archetipo teatrale, scompaiono progressivamente le decorazioni in genere caratterizzate da un aspetto sfarzoso e spettacolare. Alle soluzioni decorativistiche verranno sostituite, nel tempo, opere di artisti riconosciuti come protagonisti della cultura italiana e straniera: uno fra tutti Fontana che realizza, nel 1948, i fregi in ceramica nel teatro Arlecchino di Milano. Per il resto l'architettura del cinematografo viene di volta in volta influenzata dal susseguirsi dei linguaggi architettonici: dal decò al liberty, dal razionalismo al postmodernismo, fino ad arrivare alle derive pubblicitarie governate dall'economia di mercato delle grandi sale produttrici. Le tappe evolutive della sala cinematografica sono segnate dall'impegno di varie personalità della cultura architettonica italiana ed estera, tra gli altri: Basile, Coppedè, Bazzani, Piacentini, Portaluppi, Mazzoni, Sabbatini, De Renzi, Libera, Van de Velde, Wright, Poelzing, Taut, Mendelsohn, Scharoun, Garnier, Perret, Le Corbusier, Aalto, Asplund, Oud.

Il cinema diviene, in tal modo, luogo di una rappresentazione che unisce alla spettacolarizzazione della realtà, il realismo della finzione, ponendosi, al tempo stesso, quale incarnazione del nuovo sistema di relazioni istituito dalla metropoli, scandito dall'intermittente alternarsi del tempo del lavoro con quello dell'evasione. Non è, dunque, possibile tracciare una storia del cinema senza prendere in considerazione il suo rapporto con l'universo dell'architettura. E, ugualmente, non si può giungere a un pieno intendimento delle poliedriche manifestazioni dell'architettura del XX secolo, senza tener conto della profonda influenza che il cinema ha esercitato sulle linee evolutive dell'arte di costruire. A partire dalla sua nascita il cinema si configura come fenomeno collettivo, il cui forte iniziale sviluppo è dovuto alla grande capacità espressiva ed emozionale del mezzo, in grado di riprodurre immagini reali quanto immagini fantastiche che trovano nella sala buia la condizione ideale per coinvolgere lo spettatore.

Nel tempo però, le esigenze e l'immaginario dello spettatore hanno subito delle modificazioni, assumendo connotati differenti rispetto a quelli dello spettatore del cinema tradizionale. La modalità di fruizione è concepita unicamente in forma collettiva fino agli anni Cinquanta, quando il fenomeno televisivo e l'avvento dell'homevideo portano ad un consumo sempre più individuale di tipo domestico dell'opera cinematografica. Nei decenni a seguire si delinea, pertanto, il conflitto sala-televisione, che ha accompagnato il periodo di crisi dell'attività cinematografica, in particolar modo negli anni Ottanta, quando le sale divengono oggetto di ammodernamenti, la tecnologia migliora le qualità del suono e dell'immagine, e l'industria cinematografica si rinnova producendo film ad alto costo, rendendoli fruibili al meglio soltanto sul grande schermo.

L'architettura, i materiali, ma soprattutto gli spazi interni sono realizzati al fine di riprodurre ambientazioni tipiche dell'immaginario urbano. I complessi appartenenti ai multiplex presentano caratteristiche architettoniche analoghe a quelle adoperate per i centri commerciali: la cura delle forme è destinata piuttosto all'articolazione degli spazi interni che al disegno degli esterni, poiché, solitamente, gli edifici sono composti da un corpo squadrato realizzato con elementi prefabbricati e senza utilizzo di particolari decorativi; le rare eccezioni in cui si rileva la presenza di una maggiore ricercatezza architettonica indicano il tentativo di possedere migliore identificabilità. È consuetudine abbinare lo studio dell'illuminazione all'uso del curtain-wall nella facciata principale, per favorire la visibilità soprattutto in orari serali.

Con la diffusione dell'automobile, che diventa un mezzo accessibile anche ai ceti meno abbienti, si assiste alla crescita del numero di cinema. Dall'immediato Dopoguerra fino alla prima metà degli anni Cinquanta, il cinema conosce la sua massima espansione. Se agli inizi le strutture cinematografiche sono disposte nei centri urbani, anche perché rappresentano il risultato di interventi su altri edifici, con l'avvento dell'automobile e con il miglioramento delle condizioni infrastrutturali riguardanti la mobilità e il servizio pubblico, le sale incominciano a trovare locazione anche nelle aree più periferiche.

La diffusione dell'automobile dà vita ad una nuova tipologia di sala: il drive-in; esso al pari dell'arena, è una struttura cinematografica allestita in un uno spazio aperto e attrezzata per la proiezione di pellicole cinematografiche. La differenza sostanziale riguarda la organizzazione della platea che nel caso del drive-in è uno spazio allestito a parcheggio. Questo tipo di struttura cinematografica permette quindi la visione del film stando seduti nella propria autovettura o ciclomotore. Rispetto all'arena, la superficie impiegata

per la platea, in questo caso automobilistica, è molto più ampia, quindi le dimensioni di un drive-in sono generalmente molto grandi così come lo schermo che deve permettere la visione della pellicola da lontano. Il carattere metropolitano di questo tipo di struttura implica una scarsa diffusione in Italia. Sono, infatti, principalmente gli Stati Uniti che dalla seconda metà del Novecento diffondono il drive-in come spettacolo e servizio collaterale ad esercizi commerciali come ristoranti e bar, permettendo ai clienti di intrattenersi consumando il proprio pasto seduti in auto. In Italia il primo drive-in viene inaugurato nel 1957 a Casal Palocco, sul litorale romano. Al pari dell'arena anche il drive-in diviene un fenomeno di massa e di stile incarnando per un determinato periodo l'idea liberatoria della letteratura *on the road*. I medesimi limiti stagionali di utilizzo e la mancanza di scelta rispetto a quella fornita dai multisala, contribuiscono, anche nel caso del drive-in, a ridimensionare la sua diffusione rispetto agli anni passati.

Il drive-in eredita la sua spazialità delle strutture ad "arena", struttura cinematografica allestita in un uno spazio aperto, appositamente delimitato, sprovvisto di copertura e attrezzato per la proiezione di pellicole cinematografiche. In tale area vengono organizzati: gli spazi destinati alla platea; lo schermo, in genere costituito da un elemento murario o da una struttura metallica alla quale si ancora un tessuto; la cabina di proiezione, che può essere indipendente o condivisa con quella di una sala coperta, nel caso in cui l'arena sia costruita in adiacenza ad essa.

L'arena ha avuto il suo più grande sviluppo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, in coincidenza con lo sviluppo economico e dell'industria cinematografica che ha permesso al grande pubblico di divenire protagonista di questo fenomeno. Al tempo stesso la singolarità dell'arena segna un'epoca, imponendo uno stile al modo di fruire il cinema in estate. Tuttavia i limiti contenuti in una struttura come l'arena che può essere usata solo stagionalmente, contribuiscono a ridimensionare, in parallelo alla crisi economica e alla costruzione dei multisala, la diffusione di questo tipo di spazio cinematografico. Già nei primi anni Novanta la frequente chiusura dei cinema non più redditizi, soprattutto quelli disposti in posizione periferica rispetto al centro delle città, conduce alla nascita nei grandi agglomerati urbani di luoghi caratterizzati da complessi cinematografici che hanno, di conseguenza, portato alla formazione di strutture commerciali ad essi collaterali, come la ristorazione e negozi specializzati. Spesso, non solo in Italia, l'avvento dei multiplex non è accompagnato da una puntuale e razionale pianificazione dell'intorno urbano, il che provoca uno squilibrio dovuto alle carenze infrastrutturali.

Anche se il cinema ha raggiunto gradualmente la consapevolezza di un'architettura in grado di racchiudere la sua identità, le fasi evolutive intermedie di ricerca e adattamento degli spazi hanno sempre influenzato e plasmato il contesto urbano in cui si collocano, penetrando in tutti gli strati della società. Questa indistinta introduzione o intromissione del cinema negli strati urbani e sociali della città avviene con una certa sorpresa e curiosità; infatti, mentre nell'immaginario collettivo il teatro rappresenta il passato, il cinema reca con sé l'idea del futuro, anche per il semplice fatto di essere costituito da elementi tecnologici.

Sono questi luoghi, con la loro storia, che abbraccia ormai generazioni, ad avere un'atmosfera magica che trascende lo spazio storico e contingente dello spettacolo, per configurarsi, pure scaduti a cinema di terza visione, come veri e propri frammenti urbani. Osservarli nel decadimento, o, peggio, nella profonda alterazione che spesso li contraddistingue, è, forse, esperienza di poco conto per coloro al cui vissuto questi luoghi appaiono lontani. Non può, invece, lasciare indifferente chi vede, in tali "interni urbani", brandelli trasfigurati di una memoria che risulta

tanto collettiva quanto personale. Evidentemente questa collettività non è altro che un'élite, una cerchia ristretta di devoti verso la forma architettonica che contiene il cinema. Infatti la visione di una pellicola non può deterministicamente comportare un interesse verso l'architettura della sala, soprattutto se la visione è sostituita dal semplice consumo. Per questo il clamore suscitato oggi dalle continue minacce di abbattimento di sale cinematografiche, che rischiano di essere abbattute per lasciare spazio a garage o a negozi, appartiene alla personale e profonda riconoscenza che molti spettatori hanno nei confronti di questi luoghi, depositari di straordinarie visioni e che, seppure nella loro immaterialità, costituiscono un ricordo imprescindibile dallo spazio architettonico.

La condizione di degrado in cui versano le sale cinematografiche è una problematica da affrontare e risolvere dal punto di vista architettonico,

sociale e amministrativo in quanto, oltre ad essere già presente in forma avanzata, è condannata a crescere sempre più, come dimostrano le statistiche nazionali. Questo fenomeno ha, infatti, coinvolto l'intera economia del settore cinematografico italiano, sempre più interessato da questo progressivo impoverimento del patrimonio architettonico-cinematografico. Approfondimenti storici e letterari, valutazioni economiche, urbanistiche, giuridiche, sociologiche e statistiche, proposte architettoniche e infrastrutturali, divengono obiettivi imprescindibili al fine di sviluppare e programmare in maniera sapiente la salvaguardia del sistema delle sale cinematografiche sull'intero territorio nazionale.

giuliano gresleri

una nota

Il termine “composizione” deriva dal latino *compōnēre* e significa “porre insieme congiuntamente così che le parti facciano un tutto”. Tale definizione, perfino banale, implica l'uso di tre termini essenziali ogni volta che l'architetto si accinge a comporre progettualmente: *porre* indica la gestualità di chi gestisce il progetto e ne di-spone le varie parti; *congiuntamente* evidenzia la relazione stretta tra le varie parti che formano l'in-sieme; *un tutto* si riferisce all'unità finale che si ottiene quando l'azione progettuale è coordinata e compiuta. Nella lunga dissertazione di Marco Peticca in occasione di una recente *lectio magistralis* in Algeria alla Ecole Polytechnique d'Architecture et de Urbanisme “Epau” di Algeri e alla Faculté d'Architecture e d'Urbanisme Université de Constantine 3 a Costantina, tali concetti sono stati messi in evidenza attraverso un *excursus* storico che tende a dimostrare come la *composizione* sia il gesto primario e fondamentale dell'azione progettuale riscontrabile sin dalle opere più antiche realizzate dall'uomo che costruisce. La presente notazione è utile per cogliere la complessità di tale agire dato che in genere la progettazione si basa sull'uso di forme geometriche semplici alle quali vengono attribuiti pesi e funzioni specifici e che in quanto geometrie semplici mettono in gioco i concetti di simmetria e asimmetria. Tutta la storia dell'architettura si basa su tale singolare contraddizione. Una forma simmetrica si divide in due parti uguali, speculari tra loro, mentre una forma asimmetrica si sottrae in modo radicale a tale operazione. Il gioco di contrapporre forme simmetriche e forme asimmetriche ha generato nel tempo una quantità di riflessioni e articolate analisi da parte dei teorici dell'architettura che le hanno usate per distinguere tra loro modalità stilistiche entro le quali i due termini si accentuano o si elidono, con evidenti riflessi sulle forme architettoniche. Su tali questioni Peticca disserta diffusamente in questo stesso scritto partendo dal pensiero di Eupalino e di Vitruvio. Tale contrapposizione è rimasta una *vexata questio* anche all'interno del dibattito sviluppato dal Movimento Moderno. Schoisy è il primo a riportare l'attenzione di questi concetti alla concretezza iconografica della più nota operazione architettonica mai compiuta dall'uomo: la trasformazione di una collina di pietra nel complesso templare dell'Acropoli. Non è possibile attribuire ad un unico autore il piano generale dell'Acropoli ed è evidente che gli architetti (Fidia, Callicrate e Muesicles) hanno agito in tempi diversi sulla base di elementi rigorosamente simmetrici (dettati da tipi identici e universalmente accettati: la pianta rettangolare e modulare), elementi che ubbidiscono a regole che trovano nella dissimetria di loro stessi la sintesi suprema che crea in questo modo un paesaggio vario, “pittoresco”, sempre diverso a seconda dei percorsi e delle modalità di approccio agli edifici stessi. Nell'architettura romana, al contrario, operazioni di questo genere calibrate su oggetti anche stilisticamente omogenei, sono accostate secondo quella strategia che Le Corbusier chiamava “dell'unità nella diversità”.

La celebre pianta di Roma nel Nolli o quelle dei Fori Romani di Piranesi indicano l'esuberanza degli architetti romani circa la “composizione” di edifici differenti come vere e proprie collisioni che alludono alla frantumazione, alle “parti”, ai “pezzi”, dove tutto è passibile di “ordini” alternativi a quelli canonici e a composizioni che implicano interpretazioni visive ed emozionali sempre diverse, quasi non esistessero punti di osservazione privilegiati. Probabilmente Palladio, che concepisce la casa come “piccola città” e la città come “grande casa”, aveva presente tali procedure. L'architettura moderna nella sua fase più critica (gli anni '60-'70) riscoprendo le opere di Durand, di Ledoux e degli architetti della Rivoluzione ha girato attorno – spesso con stanchezza – a tali questioni peraltro già intuiteda Gropius quando affermava che qualsiasi oggetto architettonico dovesse essere ridotto a quel puro e assoluto valore di costruttività che egli indicava come condizione di ogni operazione formale. Veniva in tal modo messa in evidenza come la progettazione non potesse essere intesa come atto autonomo, ma come una serie continua di azioni regolate sulla effettiva estensione dei fenomeni reali, su varie scale e in tempi successivi. La dissertazione di Peticca riprende tali considerazioni e riporta il problema del progettare alla sintesi funzionale che ha come obiettivo la creazione di oggetti logici rispondenti ai bisogni dell'uomo per soddisfare i quali occorre *compōnēre*, ossia “porre insieme congiuntamente così che le *parti* facciano un tutto”.

P.S. A titolo orientativo, un argomento di questa complessità non può non fare riferimento alle dissertazioni di Bruno Zevi sulle varianti e invarianti, a quelle di Manfredo Tafuri sul linguaggio dell'architettura e alle celebri *Lezioni di architettura* di Ludovico Quaroni.

marco peticca

la composizione architettonica



Interno di città, modello di cartone eseguito in prospettiva centrale, 1967, cm 30×25×40.

Introduzione

Con diversi importanti incarichi pubblici e privati ho mutuato alcune convinzioni che espongo di seguito. Ho sviluppato anche temi di grafica pubblicitaria e di grafica politica, di design, di architettura e di urbanistica, a tutte le scale di intervento. Numerose sono le realizzazioni compiute. Mi è stato consentito di sperimentare e confrontare una quantità di diversi punti di vista relativi al fare architettura mediante l'esercizio della composizione architettonica. È da notare che quando parlo di architettura intendo anche parlare di urbanistica. Assumo le definizioni di città e di casa secondo Leon Battista Alberti: città = grande casa
casa = piccola città
La città è un insieme di case!
L'urbanista deve essere prima un architetto.

Attraverso la composizione

Con poche immagini invito il lettore a seguire alcune tappe della mia avventura che ho intitolato "attraverso la composizione". Un iter in cui mi sono posto diverse domande tendenti alla comprensione sempre maggiore di questo lavoro. La composizione architettonica, pur essendo presente come materia principale nei corsi di laurea in architettura, a differenza di tutte le altre discipline, non ha una sistematizzazione, non ha un ordinamento consolidato né ha avuto, nel mio caso, libri di testo di riferimento obbligati. Nella facoltà di architettura di Roma c'era un tema architettonico da svolgere durante un corso annuale. Come svolgerlo? Ciascun allievo doveva trovare il suo modo, la sua soluzione, il suo progetto. I corsi di composizione architettonica si sviluppavano con la costante supervisione del maestro Ludovico Quaroni.

La "Maieutica", il metodo socratico di Ludovico Quaroni

Il professore di composizione architettonica non ha mai mostrato agli allievi i suoi lavori, le sue numerose realizzazioni. Non voleva influenzarci con le sue opere, né con le opere di altri. Ogni allievo doveva svolgere lo stesso tema con una soluzione rispondente alla sua personalità e sensibilità. Doveva lui stesso trovare il modo di comporre adatto al progetto che avrebbe voluto realizzare e lui stesso trovare la strumentazione per la sua composizione. Ludovico Quaroni interveniva durante le revisioni all'interno delle nostre proposte con acute obiezioni circa la loro bontà, congruità e coerenza interna.



Interno, modello di cartone eseguito in prospettiva centrale, 1968, cm 80×40×40.

Una continua e feconda oscillazione tra la teoria nella scuola e la reale produzione delle opere

I miei rapporti con la scuola (con l'università) sono stati costantemente e alternativamente di attrazione e di rifiuto. Dentro e fuori (dalla scuola alla produzione e viceversa) in una continua oscillazione. Una feconda e drammatica dinamica. Da studente sono al contempo lavoratore negli studi professionali a contatto diretto con la produzione. Prima della laurea sono nello studio di Walter Gropius "The architects collaborative-Rome" con la qualifica di architetto, dove collaboro alla realizzazione dei progetti esecutivi di grandi opere internazionali per l'Africa e il Medio Oriente, tra cui la Città universitaria di Bagdad. Conseguo la laurea in Composizione Architettonica e subito dopo, per due anni accademici successivi, sono assistente nella Facoltà di Ingegneria di Roma ai corsi di Composizione Architettonica del professor Vittorio De Feo e di Storia dell'Architettura del professor Mario Manieri Elia. Nello stesso periodo curo la pubblicazione di un numero doppio della "Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica" (VIII, 22-23, agosto 1972) dove presento e commento una nutrita selezione di tesi di laurea di Architettura, compresa la mia, che svolgono un medesimo tema quaroniano: la progettazione di una parte di Roma dalla via Flaminia attraverso il fiume Tevere di fronte al Ministero della Marina, oltre le caserme in Prati fino a Piazzale degli Eroi. Vinco una borsa di studio del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR). La borsa ha il titolo "Teoria e critica dell'architettura contemporanea" e la ricerca si svolge presso l'Istituto di Storia dell'Architettura dell'IUAV, diretto da Manfredo Tafuri. Fuori dalla scuola sono urbanista a Roma e a Teramo, dove collaboro con l'architetto Narciso Mariotti, un esperto professionista di scuola romana. Vinco il primo dei tre posti di urbanista per l'istituendo Ufficio del Piano, concorso bandito dal Comune di Cesena. Successivamente sono libero professionista a Cesena. Dopo avere tenuto numerose lezioni e conferenze presso pubbliche istituzioni e sedi universitarie torno nella scuola, nella Facoltà di Architettura "Aldo Rossi" a Cesena, dove sono professore a contratto per tre anni consecutivi. Poi più recentemente a Roma per altri tre anni, nella Facoltà di "Valle Giulia" sono per la seconda volta professore a contratto. Questa alternanza tra scuola e professione mi ha consentito di osservare contemporaneamente il mondo della scuola e quello della produzione dell'architettura da diversi, e a volte lontani e contrastanti, punti di vista. Così ho sviluppato una particolare ricerca il cui centro è collocato tra il "dire" e il "fare". Questo movimento tra fuori e dentro la scuola, mi ha concesso di portare le esperienze del mondo della costruzione dell'architettura all'interno del mondo accademico e viceversa¹.

Le conferenze di Algeri e Costantina

Il testo si riferisce a due conferenze algerine dal titolo "La composizione architettonica", tenute all'Università di Algeri – EPAU e all'Università di Constantine, 3 a Costantina il 3 e 4 marzo 2014. È tratto dagli appunti preparati per le due esposizioni a braccio, tradotte simultaneamente e con l'ausilio della proiezione di numerose immagini. Le immagini presenti a corredo degli argomenti trattati mostrano brevemente opere architettoniche e opere urbanistiche e supportano aspetti formali e teorici della trattazione di questo modo di comporre; esse sono state selezionate anche per evidenziare il nesso tra la forma del territorio e le scelte urbanistiche attuate. Restando comuni le considerazioni che esprimo per la composizione architettonica, ritengo necessario, per le opere urbanistiche, aggiungere quattro ulteriori argomenti riguardanti:
– La committenza: l'opera urbanistica, essendo prevalentemente commissionata da una autorità politica, interagisce direttamente con il compositore quanto a scelte e indirizzi.
– La dimensione: se la casa è una piccola città, la città è una grande casa.
– Gli autori: l'architetto da solo non fa la città, egli partecipa alla sua evoluzione fornendo un suo personale intervento formalizzatore.
– Il tempo: l'inizio e la fine in pochi anni del progetto architettonico e della sua realizzazione differisce con i tempi lunghi dello sviluppo di una città.

Il titolo della conferenza: "La composizione architettonica"

Il titolo di questa conferenza, "La composizione architettonica", indurrebbe ad aspettarsi una panoramica delle possibilità e delle numerose modalità



Abbiamo percorso in velocità
le vie sopraelevate della città:
questo è il ricordo, collage,
matita e carta colorata su cartone,
1967, cm 48 x 30.

di intendere la composizione architettonica. Questo scritto non è una rassegna di teorie della composizione architettonica. Qui invece si cerca il filo conduttore di un modo di comporre che si è sviluppato durante un lungo operato, ed è riferito alle mie esperienze professionali. Un iter progettuale durato circa 50 anni.

Qui vengono espressi alcuni assunti teorici senza la pretesa che abbiano un valore oggettivo.

La regola scientifica della ripetitività con la riuscita dell'esperimento non sempre, quasi mai, si presenta nella dinamica della composizione architettonica e mi viene il dubbio se la composizione possa essere insegnata *ex cathedra*. La composizione architettonica è prevalentemente disciplina "praticata" e non può essere considerata solo teoria.

Come ogni esperienza personale essa per definizione non è trasmissibile. E allora? È indispensabile imparare con l'esempio di chi opera. Non è un "sapere" teorico e astratto, è il "saper fare" opere concrete e un sapere come fare.

Definizione del verbo "comporre"

La disciplina della "composizione architettonica" è lo strumento proprio dell'architetto.

La parola "comporre" dal latino *cum*=insieme e *ponere*=porre, cioè mettere insieme, mescolare varie cose per farne una sola nuova e inedita.

Sinonimi della parola "comporre" sono: formare; modellare; disegnare di propria fantasia, produrre *ex novo*.

Il significato del verbo "comporre" è diverso da quello di:

1. "Porre": mettere lì come capita, come ad esempio appoggiare casualmente alcuni diversi oggetti su un tavolo;
2. "Disporre": mettere secondo un certo ordine alcuni oggetti diversi;
3. "Comporre" vuol dire: mettere ciascun oggetto scelto insieme ad altri e contemporaneamente in relazione reciproca con tutti gli altri.

La composizione architettonica può essere assimilata alla regia teatrale o cinematografica, dove il "regista", come l'architetto, coordina molti e tra loro diversi saperi specialistici che convergono nella realizzazione di uno spettacolo teatrale o di un film.

Attualità di un'antica definizione

L'architettura, già definita da Vitruvio come una scienza, nasce "ex fabrica et ratiocinatione", è frutto di esperienza pratica e di fondamenti teorici, che si produce con l'attività manuale che plasma la materia, unita alla capacità teorica di mostrare e spiegare, calcolare e prevedere con precisione ogni aspetto dell'opera.

L'opera architettonica implica il fare, essa stessa è un fatto.

Nota la differenza tra il dire e il fare.

Saper fare in architettura è diverso dal semplice sapere.

L'architettura è costruzione, una costruzione è un oggetto realizzato, è un fatto.

Dentro la composizione

Ma come è possibile inventare *ex novo* una forma architettonica?

Quale è lo stato d'animo: la *forma mentis* da raggiungere per inventare una forma architettonica?

Come coniugare contemporaneamente *utilitas*, *firmitas*, *venustas*?

Ogni architetto/compositore deve trovare per ogni opera il suo metodo per inventarla e produrla.

Esistono comportamenti da adottare comunque utili.

La composizione in generale

Questa disciplina interessa l'arte figurativa in ogni sua manifestazione, dalla grafica alla pittura, alla scultura. Interessa la scrittura e l'architettura e aggiungo l'urbanistica per quanto concerne l'aspetto della sua formalizzazione, cioè quando si tratta di dare forma alla città, alle sue parti e al suo territorio.

Il nucleo della mia ricerca: "Attraverso la composizione"

La ricerca delle situazioni spaziali si articola attorno a un nucleo che configura un tipo di spazio articolato che è dinamicamente in espansione verso ogni direzione.

Ho trovato alcuni versi di incerta attribuzione, forse Pitagora, o i pitagorici che così recitano:

Cielo in alto, cielo in basso,
stelle in alto, stelle in basso,
tutto ciò che è in alto è anche in basso,
apprendi questo e gioisci

Questi versi rispecchiano molto fedelmente lo spazio cosmico in continua espansione.

Questa visione dello spazio è stata posta al centro della mia ricerca compositiva e successivamente è stata sviluppata mediante diverse azioni compositive e costruttive. Essa è anche stata rappresentata e sviluppata con vari strumenti, grafici, modelli di studio volumetrici, schizzi, collages, modelli in prospettiva e le loro foto. Se ne ricavano forme architettoniche.

Ciò serve da stimolo al mio modo di comporre. Ciò aiuta a risolvere il problema della forma da dare all'opera.

Questo modo di agire presuppone una "sintesi a priori" che indica un modo di procedere particolare, una metodologia atipica. Le sintesi sono solitamente fatte "a posteriori" ma per trovare soluzioni architettoniche viene rovesciata la prassi usuale. Anche perché "come si fa a rappresentare una forma che ancora non c'è?".

Questo è un approccio singolare ad uso e consumo esclusivo della composizione, ammesso e giustificato solo nel suo ambito in quanto utile e fecondo.

Chiavi di lettura della composizione presente

Espongo di seguito in breve un elenco di affermazioni, alle quali ogni mio studio e spesso le realizzazioni corrispondono:

1. L'architettura ha un rapporto con il luogo dove sorge in termini di orografia e di storia.
2. L'opera si sviluppa attorno a un percorso rettilineo, un "asse" reale, oppure un percorso solo dello sguardo che allinea e collega due punti notevoli nello spazio.
3. Vi è una ricorrente intersezione di due o più assi che indicano un punto, un fulcro della composizione, un nodo, un luogo notevole.
4. Vi è la negazione tendenziale di alto, di basso, di sinistra e destra, per proporre uno spazio che si sviluppi idealmente in ogni direzione partendo dagli "assi" citati.
5. Vi è indifferenza fra interno ed esterno che non dipendono dalla forma dell'opera ma dalla collocazione del fruitore dell'opera stessa.
6. Vi è una costante necessità della riconoscibilità del "punto" in cui siamo in quel momento dentro l'opera e del "punto" in cui l'opera stessa è situata stabilmente nel suo luogo, rispetto al suo intorno.

L'inutilità delle parole nel processo compositivo

Se fosse possibile scrivere un progetto di un'opera architettonica non servirebbero disegni e modelli.

Ma così non è.

Le relazioni che accompagnano i progetti sono inutili parole ai fini della loro edificazione.

Leggi, normative urbanistiche, normative edilizie, tutte espresse con parole, mai corrispondono alla realtà delle dinamiche del comporre.

Le situazioni che le norme descrivono con le parole mai calzano e corrispondono alle situazioni spaziali dell'opera.

Noto una profonda incompatibilità tra parole e opere architettoniche.

Lettere di un "alfabeto spaziale"

Le immagini delle due conferenze possono essere considerate l'alfabeto spaziale delle opere e rappresentano gli "elementi costruttivi" delle opere realizzate.

L'architettura, in quanto opera, è un'arte percepita contemporaneamente da tutti i sensi, nessuno escluso.

Tra le immagini proiettate qui propongo:

- disegni a schizzo in bianco e nero su carta
- collage su cartoni
- disegni a schizzo eseguiti con pennarelli colorati
- modelli di cartone e materiali vari
- modelli costruiti in prospettiva.

Questi oggetti e le loro rappresentazioni si possono definire "elementi costruttivi". Più evidentemente, tra di loro il collage rappresenta una metafora della composizione architettonica, il risultato della composizione di diversi elementi (carta o cartoni diversi). Così come un'opera di architettura si realizza assemblando elementi e materiali diversi, usando e relazionando tra



Interno di città, collage,
carta colorata su cartone e matita,
1967, cm 35 x 49.



Studio di interno a grande dimensione, collage, carta colorata su cartoncino, 1968, cm 35×25.

Abbiamo percorso a piedi un interno: questo è il ricordo, collage, carta bianca, nera e colorata su cartone, 1968, cm 104×71.

di loro elementi costruttivi privi in sé di valore architettonico, dove questo deriva e si manifesta dalla loro composizione. Ho indagato così alcune situazioni spaziali che non avrei potuto immaginare. Sorprendentemente queste situazioni spaziali sono poi regolarmente riemerse a distanza di tempo, anche di anni, nelle strutture formali delle opere realizzate.

Come un unico progetto

Questo “alfabeto spaziale” contiene le stesse caratteristiche di base della mia produzione architettonica reale. Gli “elementi costruttivi” includono la “cifra” delle realizzazioni.

L'insieme delle opere realizzate può essere considerato come un unico progetto senza tempo.

Le caratteristiche costruttive delle opere

L'elemento fondamentale e ricorrente nelle opere studiate è riconducibile a un impianto formato inizialmente da due assi che si intersecano spesso ad angolo retto; lo stesso impianto elementare si può ripetere, dimezzare o moltiplicare.

Due rette che si intersecano a novanta gradi individuano un punto. Questo punto è il nucleo centrale, il luogo dal quale nasce l'opera che si sviluppa in ogni direzione.

Questa è la stessa geometria elementare alla base dell'impianto cardo-decumanico adottato anche per le fondazioni delle città etrusche e romane ed è alla base delle centuriazioni.

Questa stessa geometria elementare ritorna frequentemente, è una costante nelle opere costruite.

Questa ricorrente immagine cruciforme non è stata mai da me “voluta”, ma c'è, persiste e, al limite della consapevolezza, torna. Appare “spontaneamente” e si ripropone in ogni azione. Essa corrisponde quasi a un “logo”, a un marchio di fabbrica reiterato e quasi imprescindibile. Questa costante è come il timbro di una voce che persiste qualsiasi cosa si dica.

Modelli di ricerca: rilezioni

Le immagini che sono state proiettate sono studi di composizione, non studi per costruire un'opera di architettura, ma solo per immaginarla nella sua totalità.

Sono esercitazioni eseguite per studiare e per imparare a comporre. Questi studi contribuiscono alla formazione di una “strumentazione” finalizzata alle opere.

Essi non sono vera e propria architettura concreta, ma solo astrazioni, allusioni.

Ogni singola opera presuppone un metodo suo proprio con cui viene composta

A ogni opera corrisponde un metodo suo proprio di comporre diverso da tutti gli altri. Un metodo singolare e non ripetibile, non riusabile. Occorre sempre un metodo nuovo per un'opera nuova.

Ogni architetto ha il proprio inconfondibile metodo compositivo corrispondente alla sua particolare sensibilità artistica derivante dalla esperienza e dalla cultura.

Il metodo compositivo che un architetto adotta è necessariamente singolare, personale.

Il paradosso della composizione architettonica consiste nel rappresentare un oggetto che ancora non esiste

Come è possibile immaginare dal nulla un'opera di architettura? Come disegnare nei particolari una cosa da realizzare che non c'è? Che è tutta nuova, mai vista. Tutta da inventare, dal latino invenire=trovare, scoprire.

Come si fa a inventare un oggetto architettonico?

Quale è l'atteggiamento mentale da conquistare per essere in grado di inventare *ex novo* un'opera inedita? Quale il percorso, quali le materie di studio? Occorre sviluppare una sintesi a priori, opera dell'intelletto e dell'immaginazione! La “lateralità” svolge un ruolo utile nel processo compositivo, dove non tutte le scelte sono necessariamente razionali e coscienti e dove scelte razionali e irrazionali si confondono, si supportano a vicenda e concorrono a generare il nuovo, l'inedito.

Il progetto e l'opera

Come si può nella scuola imparare solo con le simulazioni? Senza una vera e propria esigenza costruttiva? Cioè senza una delle tre fondamentali componenti dell'architettura? Cioè senza una *utilitas* reale, con una *utilitas* solo ipotizzata? Senza un committente, senza un contesto reale, senza le reali condizioni in cui normalmente agisce un architetto, un'opera non può essere immaginata. Anche senza i frequenti imprevisti che in un processo reale di progettazione e di realizzazione intervengono.

Si impara con l'esempio. Vedendo fare chi opera nella realtà. Chi opera per davvero! L'architettura è un'arte di bottega.

Una mostra di architettura non è solitamente una mostra di vere opere architettoniche.

Ma è una mostra di fotografie di opere di architettura, di disegni di architettura, di schizzi che si riferiscono allo studio di un'opera di architettura. Dove è l'architettura? L'architettura è lontana.

Produrre opere normali per una vita serena è la finalità dell'architettura

La normalità della mia produzione architettonica e urbanistica è simile a quella del maggior numero degli architetti: architetti “normali”.

L'architettura, definita da Aldo Rossi come la “scena della vita”, deve essere sommersa. Non può essere roboante, non deve incombere, deve potersi invece confondere con le altre costruzioni intorno, con il paesaggio.

La “scena della vita” è una scena fissa, tendenzialmente permanente, non è come una scena di teatro, che quando si esce dal teatro scompare.

L'architettura non deve imporsi alla vista, né richiamare con forza l'attenzione del passante. Non può stressare né eccitare l'animo del suo fruitore. L'opera di architettura deve essere sommessamente perfetta e tutta da scoprire nella sua semplice bellezza. Deve essere serena e indurre l'uomo che la vive alla serenità.

La “scena della vita” non può essere tragica, lo è a volte troppo la vita stessa.

I PEEP (Piani per l'edilizia economica e popolare) di Giulianova (Te)

I progetti dei Piani di Zona di Giulianova, sono stati eseguiti nel 1971 del 1972. Il Piano di Zona Sud, detto dell'Annunziata, è in pianura.

Essi sono i primi esempi della applicazione della Legge n. 167 del 1962.

L'antica città abruzzese di Giulianova sorge sulle prime propaggini dell'appennino, dove le colline si avvicinano al mare. In basso, su una porzione di territorio pianeggiante, limitata verso il mare dalla ferrovia e dalla via Adriatica, sorge il Piano di Zona Sud. Alla foce del Tordino sorge il PEEP dell'Annunziata, che limita e conclude l'espansione della città di pianura.

Un nucleo di palazzi a più piani sono stati disposti su tre lati di un quadrato, dove la viabilità secondaria serve anche altri insediamenti di case singole, basse con giardino.

Le case alte fiancheggiano e rinforzano prolungandolo l'asse viario esistente parallelo alla riva del mare, alla ferrovia e alla via Adriatica.

Le attività commerciali sono state poste al livello del piano primo delle case alte ai due lati della strada principale attraversata in quota da ponti pedonali, in modo tale da proteggere i cittadini dal traffico veicolare.

Le tipologie alte e medie costituiscono un forte elemento di riconoscibilità formale.

I tre piani di zona per l'edilizia economica e popolare (PEEP) di Cesena

Lo scopo principale dei Piani di Zona è stato quello di fornire ai cittadini alloggi a prezzi modici. Questo obiettivo è stato raggiunto a Cesena mediante la realizzazione di tre tipologie edilizie corrispondenti a tre diversi costi di costruzione. Le torri con il minor costo al metroquadrato a causa di una ridotta necessità di terreno, che sviluppano il volume verso l'alto.

Le case in linea, meno alte, con un costo medio.

Le case a schiera, dotate di un piccolo giardino privato, con un costo maggiore, anche se contenuto.

I tre PEEP di Cesena sono formalmente relazionati tra di loro. I quartieri PEEP di San Mauro in Valle a ovest, di San Egidio a nord e di Case Finali ad est, delimitano la parte pianeggiante del centro urbano di Cesena che si conclude a sud sui rilievi collinari.

Con la costruzione dei Piani di Zona e soprattutto con le tipologie a torre e con le case alte è stato sperimentato il tentativo di dare una forma chiara e leggibile alla città, delimitandola su tre lati mediante i volumi alti emergenti sul territorio, orientati verso le due direzioni fondamentali nord-sud e



Piano di zona “Oltresavio”, foto zenitale. Marco Peticca, Edoardo Preger, Tomaso Grassi progettazione 1973-1974 realizzazione dal 1975 al 1985 (a cura dell'Ufficio di Piano del Comune di Cesena).



Scuola elementare comunale di Castrocaro Terme e terra del sole, aula per attività integrative. Marco Peticca, Giorgio Zagatti, progettazione 1976, realizzazione 1977.

est-ovest, le stesse della centuriazione del cesenate e dei volumi storici del forese fin verso il mare.

La zona industriale di Cesena

La Zona Industriale di Pievesestina dal nucleo originario del primo progetto del 1974 a oggi si è ampliata notevolmente, secondo gli stessi indirizzi originari.

Nuove infrastrutture viarie sono state realizzate. Vaste zone limitrofe a nord della storica via Dismano o Ravennate sono state aggiunte.

È intervenuta l'apertura del secondo casello dell'autostrada A14, proprio nei pressi della zona industriale ed è stato costruito lo svincolo tra il secondo casello autostradale e la superstrada E45.

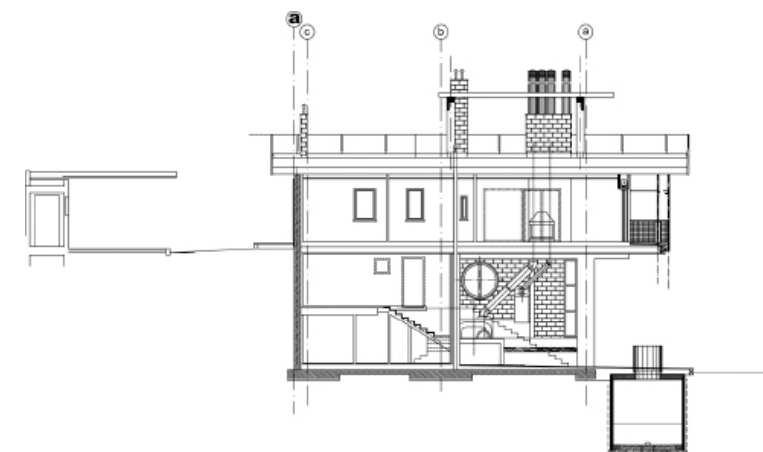
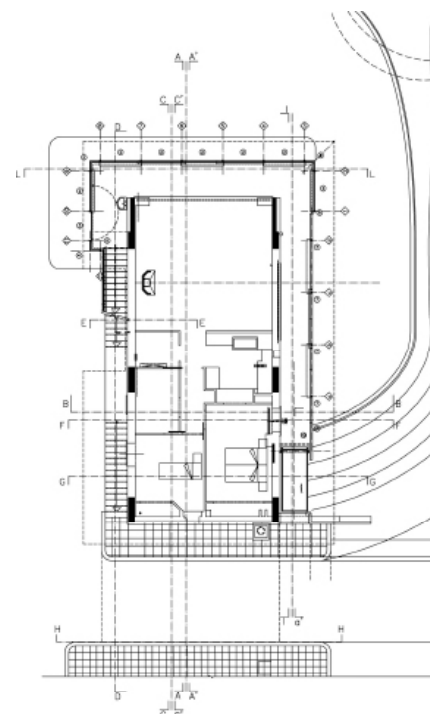
Hans Poelzig

Con le parole di questo architetto tedesco, operante nella prima metà del secolo scorso, vorrei evidenziare come l'estetica nell'arte dell'architettura e forse dell'urbanistica convergano e si tramutino in etica, cambiando completamente il campo d'azione. Secondo Hans Poelzig (1869-1936) di una generazione precedente a quella di Walter Gropius, le scelte progettuali dell'architetto sono in ultima analisi scelte eminentemente etiche.

Alla ricerca della definizione di architetto, Hans Poelzig, docente carico di esperienze compositive, (davanti ai suoi allievi), si domandava: "Chi è l'architetto? Uno che sa disegnare?". E rispondeva: "Sì ma... un pittore è più bravo di un architetto". Subito dopo obiettava: "Uno che ha fantasia? Sì ma... un visionario è molto più dotato di fantasia" e, sempre alla ricerca di una definizione, aggiungeva: "E allora... chi è l'architetto?". Dava infine questa sorprendente e inaspettata risposta: "L'architetto è un uomo combattente per tutto ciò che è umano". Rifiutava quindi la definizione di tecnico, di specialista per attribuire all'architetto quella di "umanista".

NOTE

¹ Voglio qui ricordare alcune persone che ho avuto la ventura di frequentare traendo da loro preziosi insegnamenti. Di alcuni sono stato allievo, di altri assistente all'università, con altri ancora ho collaborato ad alcuni progetti architettonici e alla realizzazione di eventi culturali. Giulio Roisecco, Masino Valle, Saulle Greco, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Natale Aprile, Paolo Portoghesi, Carlo Chiarini, Bruno Zevi, Piero Maria Lugli, Robert Barnes, Kliff H. Morse, Walter Gropius, Luigi Piccinato, Antonio Quistelli, Arnaldo Bruschi, Ludovico Quaroni, Guglielmo de Angelis d'Ossat, Lucio Barbera, Sergio Bracco, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, Italo Insolera, Mario Manieri Elia, Vittorio de Feo, Narciso Mariotti, Giuseppe Campos Venuti, Arrigo Rudi, Giuliano Gresleri, Franco Purini, Charters de Almeida, Giorgio Ciucci.



franco purini

un'ispirata resistenza critica

In un momento come l'attuale i principi sui quali si è definita l'architettura moderna, tra i quali il ruolo sociale del costruire, il valore del processo progettuale, che supera quello dell'oggetto architettonico che ne discende, la rinuncia ad autografie eccessive, l'essenzialità della scrittura architettonica, il senso dei luoghi, l'abbandono della finalità dell'architettura a rappresentare le istituzioni appaiono sempre più in declino. In questo contesto l'opera di Marco Peticca si rivela come il convincente risultato di una *resistenza critica* alla dissoluzione di un mondo architettonico ancora colmo di potenzialità. La discutibile alleanza tra l'architettura e i media, la moda e l'arte, quest'ultima intesa come sostituto dell'artisticità propria del costruire, il primato dell'immagine sulle corrispondenze logico-poetiche tra spazio e tectonica, un neofunzionalismo sempre più pervasivo unito alle scelte degli specialismi contro una visione totale dell'architettura, la rinuncia a considerare il nuovo anche come un esito di ciò che l'ha preceduto, la negazione del ruolo dell'architettura come rappresentazione delle istituzioni sociali, il venir meno della necessità a favore del superfluo e di un nuovo decorativismo favorito da una concezione performativa della sostenibilità, l'abbandono ai riti del consumo con la conseguente propensione verso l'effimero contro la durata stanno prevalendo. Il tutto in una visione contraddittoria, nel senso che a un trionfalismo, che vede nelle megalopoli il raggiungimento definitivo della storia umana, si associa il timore per le diffuse sorti del pianeta dovuto alle emergenze ecologiche.

A questo processo, per un verso di *disarticolazione entropica* dell'architettura, e per l'altro di un suo cedimento a una sorta di discorsività mondana – un processo esaltato dalla globalizzazione – Marco Peticca oppone una rilettura avanzata dei fondamenti della modernità architettonica. La collaborazione con Mario Manieri Elia a un corso di Storia dell'Architettura presso la Facoltà di Ingegneria di Roma negli anni Settanta; il lavoro svolto nella sede romana dello Studio TAC di Walter Gropius, impegnato, sempre nello stesso periodo, nella progettazione dell'Università di Bagdad, sono state per Marco Peticca esperienze formative fondamentali, alle quali è seguita la scelta di trasferirsi a Cesena per lavorare nelle strutture comunali in vasti programmi di urbanizzazione. Successivamente il suo impegno di libero professionista gli ha permesso di svolgere un assiduo lavoro nella città romagnola, all'insegna di uno stretto rapporto tra progetto e contesto. Nella "Conferenza di Algeri" egli ha sintetizzato la sua esperienza dando ad essa una chiara struttura discorsiva e un deciso impianto teorico, frutto anche dell'insegnamento da lui svolto per qualche anno nella Facoltà di Architettura di Cesena. In realtà è un po' limitativo definire l'intervento algerino solo una sintesi del suo lavoro. Il discorso che egli ha proposto in quell'occasione è qualcosa di più, una sorta di *manufatto operativo* che propone una strategia architettonica che attualizza i principi dell'architettura moderna facendo sì che essi siano attuali anche in un quadro problematico che è profondamente mutato rispetto a quello dei primi decenni del secolo scorso. La riconferma dell'impianto programmatico della modernità architettonica

nata dalle avanguardie fa parte di un progetto culturale che unisce la *continuità* di Ernesto Rogers all'inquieta esplorazione di Ludovico Quaroni, uno dei maestri di Marco Peticca, e alla concezione progressiva della storia di Bruno Zevi, espressa nella sua idea di *critica operativa*.

L'interesse per la forma come esito di una complessa elaborazione del programma edilizio è accompagnato nel lavoro dell'architetto romano-cesenate da una attitudine nativa alla costruzione. Un costruire mai concepito in termini superficialmente performativi, ma inteso come conseguenza di uno sviluppo razionale di una *composizione* che si fa *progetto* attraverso una tecnica che non vuole trasformarsi in tecnologia, ovvero in un dispositivo ideologico attraverso il quale un plusvalore autocratico finisce con il separare l'architettura dai suoi fruitori. Una tecnica considerata invece, dal protagonista di queste note, come un atto *umanistico* nel quale la tecnica stessa collabori a fare in modo che l'architettura diventi racconto, sia "sostanza di cose sperate", ricordando Edoardo Persico, si configuri come un'*entità vivente*, sia il frammento significativo di un abitare che cerca di rendere gli esseri umani, come pensava Le Corbusier, sempre più felici. A Marco Peticca va infine riconosciuto di aver definito un proprio linguaggio il quale, se è riconoscibile nelle sue componenti grammaticali e sintattiche, è anche capace di far parte di un discorso architettonico che è possibile a tutti comprendere, un discorso privo di compiacenze soggettive e di ermetismi intellettualistici. In breve la sua architettura nasce dai luoghi nel momento stesso in cui li rende diversi, più complessi e significativi.



**opere prime
opere inedite**
a cura di
filippo cattapan
francesco menegatti
alessandra trentin

saas

due architetture svizzere nel cantone di ginevra

progetti e relazione di progetto:
saas sàrl, genève
michael meier, guillaume yersin

crediti fotografici:
roman keller

testo e traduzioni:
filippo cattapan

Lo studio saas è stato impegnato negli ultimi anni in un gran numero di progetti e concorsi a scala urbana, principalmente nell'ambito svizzero e ginevrino, con un interesse costante per la dimensione culturale e tipologica dell'architettura. A fianco di questi progetti più grandi, più visibili e in un certo senso più internazionali, saas ha però anche progettato e realizzato alcune piccole opere fuori dalle mura della città, sulle colline che costeggiano il Rodano e guardano il Lac Léman. L'osservatorio di Aigues-Vertes e l'ampliamento di Lullier fanno parte di questo gruppo di progetti. Queste architetture sono il frutto di una ricerca parallela ma non meno interessante: sono l'esito di una riflessione attenta sulle tecniche costruttive ma rivelano anche una posizione teorica precisa nel panorama dell'architettura contemporanea, svizzera in primo luogo ma anche europea. In questo contesto, i progetti si distanziano dalle tendenze più in voga e si assumono il rischio e la fatica di ripartire da capo, senza dare nulla per scontato. Questi edifici costruiscono un'idea di normalità che, da una parte, si oppone alla banalità, dall'altra, evita rigorosamente trovate ad effetto e facili sofisticazioni. Un utilizzo accurato quanto sobrio del legno accomuna i due progetti. I dettagli delle strutture, i giunti e le scanalature appena accennate sono la cifra stilistica di un'architettura discreta che ricerca coerenza e solidità, con lo stesso rigore che si riscontra nei progetti per i grandi piani urbani.

planfonds
osservatorio ornitologico sul fiume rodano
aigues-vertes, genève

anno:
2013

team:
michael meier, guillaume yersin

committente:
SIG - services industriels de genève

consulenti:
ab ingénieurs SA

dimensione: 45 m²

All'estremità sud-occidentale del Lago Léman, il Rodano abbandona il paesaggio urbano di Ginevra per proseguire il suo corso verso Marsiglia e verso il mare. Nel corso degli anni '90, una serie di zone di rinaturalizzazione è stata istituita per favorire il ritorno di specie locali scomparse e creare aree di verde intorno al centro urbano. Molte di queste aree sorgono vicino all'acqua e permettono le interazioni fondamentali che sussistono tra specie diverse di animali e l'ambiente in cui vivono. Un sentiero sterrato che corre lungo il corso del fiume consente a pedoni e biciclette di esperire la dimensione ambientale. Oltre una fitta coltre di alberi, una massa enorme di acqua si muove silenziosa e rapida. Di tanto in tanto la superficie del fiume scintilla attraverso il fogliame, ricordando la presenza di ciò che ha plasmato il paesaggio. Sulla sponda opposta, la vista è ostacolata da ripide scogliere. I visitatori sono immersi in questo paesaggio, ma le occasioni di abbracciarlo con un solo sguardo sono rare.

Lasciando il percorso per un attimo, i passanti si trovano davanti una palizzata di tronchi: un sottile paravento sospeso al di sopra dell'acqua che segue la linearità della costa. Col passare del tempo e delle stagioni, i tronchi di larice sono diventati grigi, quasi argentati. Questa parete dal ritmo verticale ostacola la visuale che ci si aspetterebbe di avere dalla riva. Prefabbricati in cemento riempiti di ghiaia formano tre gradini che conducono a un'apertura nella staccionata. Superato il paravento, un'altra barriera si presenta ai passanti. Questo secondo schermo, dalla superficie liscia, è forato da aperture circolari. Una cornice dorata inquadra le viste selezionate. In questo modo, la piattaforma ornitologica di Planfonds consente ai visitatori di cogliere una serie di frammenti precisi di quanto li circonda. Camminando sull'acqua, tra uccelli e pesci, improvvisamente si aprono profonde vedute sulla laguna e sulla riva del fiume. Nascosti alla vista degli animali, si può rimanere in attesa di ciò che altrimenti è negato allo sguardo dell'uomo.



lullier
trasformazione e ampliamento
di un complesso agricolo
jussy, genève

anno:
2014

team:
michael meier, guillaume yersin

committente:
privato

consulenti:
EDMS ingénieurs civils, genève

dimensione: 150 m²

Sulle pendici del ghiacciaio da cui ha origine il Rodano, alcuni piccoli villaggi si annidano nel paesaggio agricolo e viticolo del cantone ginevrino. A pochi chilometri dal centro della città, queste comunità locali sono cresciute lentamente, seguendo l'evoluzione delle famiglie e il susseguirsi delle generazioni. Hanno potuto gestire il loro territorio in modo autonomo, preservando le fattorie e i campi dalla crescente urbanizzazione. Gli ampi tetti spioventi, le montagne e il lago sono ancora gli elementi principali di questo paesaggio. Le falde delle coperture poggiano su massicci volumi grigiastri e inquadrano una serie di vedute verso la campagna. A fianco di case e fattorie, semplici costruzioni in legno fungono da ricovero per attrezzi e macchinari. Nel corso dell'anno, queste stesse strutture vengono allestite per ospitare i diversi rituali della comunità.

Oggi molti residenti sono pendolari che lavorano in città ma che preferiscono vivere in campagna. Parte delle tradizionali fattorie sono state dismesse e vendute ai nuovi abitanti. Depositi e fienili sono stati convertiti in abitazioni. Le corti aperte, un tempo fulcro della vita agricola familiare e degli scambi commerciali, sono ora spazi comuni condivisi da più inquilini.

Nel progetto di saas, lo spostamento dell'ingresso principale dalla corte al retro della casa è stata la prima operazione tipologica. Un ripensamento sostanziale del piano terra si è reso di conseguenza necessario. Nella piccola porzione di giardino privato, una loggia costituisce il nuovo accesso, posizionato in disparte rispetto alla corte. L'addizione segue la tradizione tipologica locale. Il nuovo edificio si combina a quelli preesistenti individuando uno spazio delimitato e intimo lungo la strada. Lo spazio ottenuto non è però più un deposito per attrezzi agricoli, ma un "giardino di piacere". Una semplice e solida struttura di travi e pilastri in legno sostiene un tetto sottile. Le scanalature delle colonne conferiscono gerarchia e orientamento al sistema. Uno strato di pannelli apribili permette diverse configurazioni per rispondere alle esigenze molteplici.

È un fienile o un tendone per feste?

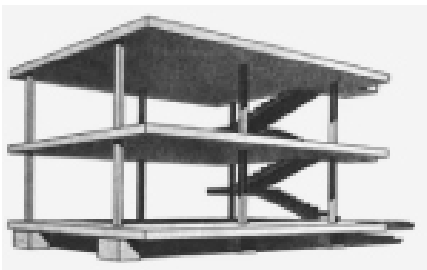
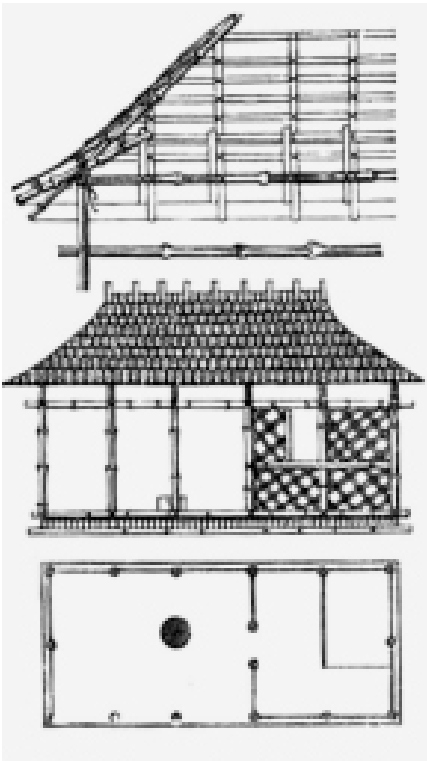


maria conen,
raoul sigl,
conen sigl architekten,
zürich

a proposito di muri, pavimenti, soffitti, colonne e spazi

traduzione: filippo cattapan

fotografie: roman keller



Gottfried Semper, capanna caraibica.
Le Corbusier e Pierre Jeanneret,
Sistema “Dom-ino”, 1914-1915.

Negli ultimi cinque anni il nostro ufficio si è occupato principalmente di riconversione e ampliamento di edifici esistenti in contesti molto diversi. Attraverso queste riconversioni abbiamo avuto l'occasione di affrontare la dialettica che esiste tra conservazione e cambiamento. Una prima riflessione apparentemente ovvia a cui abbiamo cercato di attenerci: si dovrebbe ricorrere a un cambiamento solo quando il risultato che si ottiene va a migliorare effettivamente la struttura preesistente. Prima di intraprendere un qualsiasi intervento sull'esistente bisogna innanzitutto osservarne e capirne natura e struttura. Lo spirito e l'atmosfera di una stanza, così come di un edificio o di un brano di città, dovrebbero essere enfatizzati o comunque valorizzati dal progetto. Il lavoro sull'esistente è un compito fondamentale dell'architettura. Non solo bisogna prima riflettere sul carattere specifico delle strutture preesistenti, ma anche sulla loro effettiva abitabilità e sul loro potenziale latente. Anche da questo punto di vista, le strutture esistenti dovrebbero essere prima comprese, quindi ripensate e riformulate in modo rigoroso e significativo. Prendendo come parametro della qualità urbana la qualità stessa dell'abitare, qualsiasi intervento architettonico finisce per influire sulla pianificazione urbana. Tutto, indipendentemente dalla scala dell'intervento, è dunque in qualche modo pianificazione urbana. Herman Czech esprime bene questa idea nel suo *Alles ist Umbau*¹:

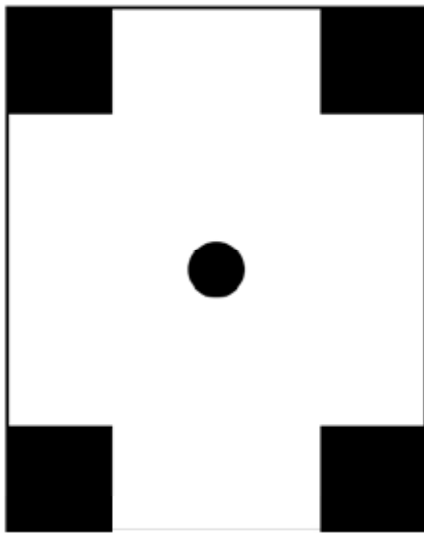
La riconversione è un tema centrale nella teoria dell'architettura, forse il più importante, perché in qualche modo tutto è una riconversione. La questione è dunque come approcciarsi alla struttura esistente. Accostare qualcosa di nuovo, di opposto, oppure estendere la struttura esistente, con altri materiali o magari anche con gli stessi? Sembra che una riconversione necessiti di entrambi questi aspetti e che la continuazione dell'esistente dovrebbe essere realizzata attraverso una nuova riconfigurazione a un livello più alto. [...] E qual è il punto fondamentale di una riconversione? Il rispetto della struttura preesistente. Ma ancor più importante è comprendere che ogni progetto è una riconversione, perché si opera sempre in una trama di relazioni tra condizioni date. [...] Questo appare particolarmente evidente nel caso di progetti di riconversione dell'esistente per il fatto che ci si viene a confrontare con una molteplicità di decisioni già prese.

Nel testo che segue vogliamo tornare a riflettere sugli elementi fondamentali dell'architettura: muro, pavimento, soffitto e colonna. Con questi elementi possono essere costruite nuove stanze, ma anche quelle già esistenti possono essere ampliate e riorganizzate. Con la nostra installazione per lo Swiss Art Award in Architecture 2015 ci siamo confrontati strettamente con questo tema.

La storia dell'architettura è costituita di fatto da una continua reinterpretazione di questa serie di elementi semplici e delle modalità della loro combinazione. Per sviluppare una più ampia riflessione sulla nozione di spazio, prenderemo in considerazione quattro interpretazioni fondamentali di questo tema. Ciascuna di queste teorie si sviluppa attorno a un archetipo strutturale astratto di architettura, sia questo un'ipotesi di capanna primitiva o la proposta di un nuovo modello costruttivo di base su cui costruire la città del futuro.

Nel suo *Essai sur l'Architecture* del 1753, Marc-Antoine Laugier elabora una teoria strutturale degli elementi fondamentali dell'architettura per mezzo della sua descrizione della capanna primitiva, un rudimentale padiglione costituito di rami spezzati². In questo modello, lo spazio primigenio è definito da quattro tronchi-pilastrini principali disposti a quadrato che sostengono una copertura. Johann Wolfgang von Goethe cominciò a contestare il modello di Laugier chiedendosi in che modo gli abitanti di queste strutture potessero proteggersi da vento e pioggia sotto una simile capanna priva di protezioni laterali³. Nella sua interpretazione appare quindi l'elemento del muro. Goethe immagina le case costruite non da quattro sostegni posti agli angoli, ma da quattro pareti disposte sui quattro lati. I muri inglobano e allo stesso tempo escludono logicamente le colonne, che appaiono ora come elementi ridondanti. Gottfried Semper mette quindi insieme queste due idee contrastanti: dopo aver visto la capanna caraibica alla World Fair del 1851 a Londra, mette a punto una sua interpretazione alternativa della capanna primitiva⁴. Conserva l'idea di Laugier dei pilastri che sostengono il tetto, ma aggiunge l'elemento del tappeto, una parete tessile che configura lo spazio, al contempo protezione e separazione tra interno ed esterno. Il confine dell'abitazione non è più definito dal muro pieno di Goethe ma da un leggero tessuto intrecciato che, liberato da ogni funzione strutturale, si limita ad avvolgere la struttura portante delle colonne.

Nel 1914 Le Corbusier rielabora a sua volta le visioni di Semper e Laugier per concepire un nuovo modello di unità base dell'architettura contempo-



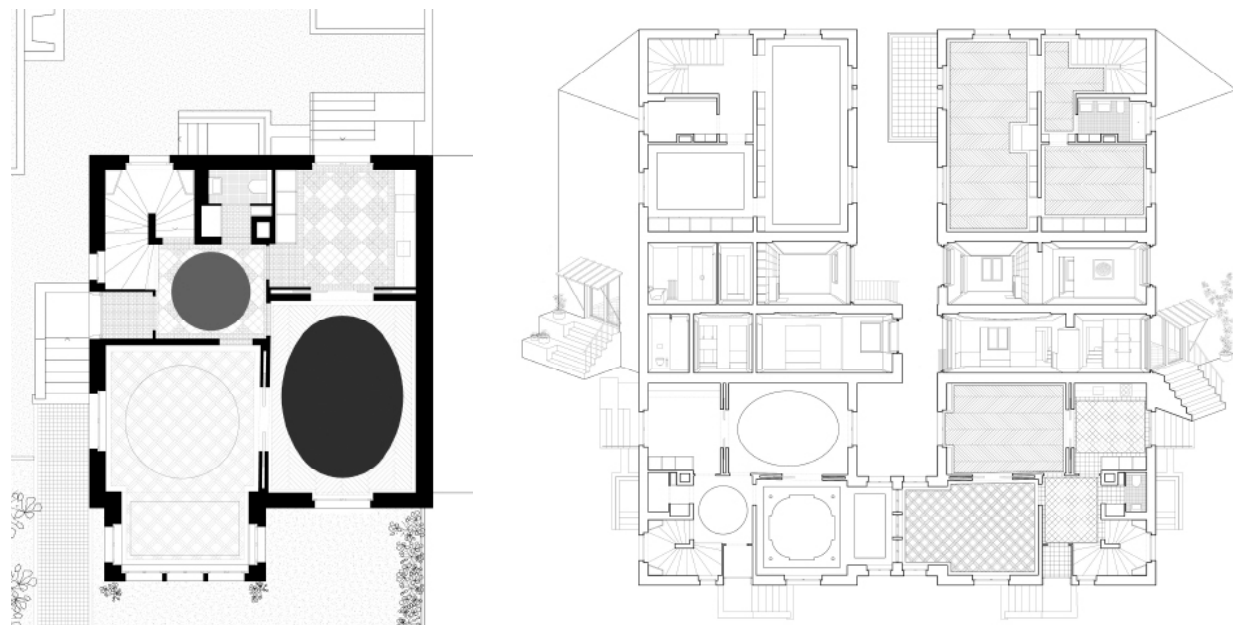
Charles Eisen, Capanna primitiva,
frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*
di Marc-Antoine Laugier, seconda edizione, 1775.
Conen Sigl, Swiss Art Award in Architecture 2015,
pianta e fotografia dell'allestimento.

ranea: la maison Domino⁵. Ne risulta un modulo costituito da lastre di cemento che poggiano su colonne e sono messe in relazione tra loro da una scala. Così ridotta a scheletro essenziale, la struttura ricorda il modello originale di Laugier. La descrizione che Le Corbusier offre delle sue facciate, come tende staccate dalla struttura interna, corrisponde invece esattamente all'elemento tessile definito da Semper. Tutte queste visioni restano in qualche modo descrizioni astratte di sistemi statici e funzionali; indagano come gli elementi primari dell'architettura possano essere combinati nel modo più efficace, razionale e flessibile, senza però pensare alle specifiche configurazioni spaziali che ne conseguono. Dei quattro, solo Semper mostra un qualche interesse per lo spazio, affrontando per primo il tema della qualità materica delle sue pareti tessili. Grazie alla trama del tessuto, il muro guadagna una specifica qualità materiale e determina in modo imprescindibile l'atmosfera della stanza. Nel nostro contributo per lo Swiss Art Award 2015, come in generale in tutti i nostri progetti, uno dei temi centrali è sempre la composizione degli elementi base e lo studio della loro reciproca interazione, con lo scopo finale di ottenere una specifica qualità spaziale degli ambienti interni. Gli elementi costruttivi sono quindi più che semplici elementi funzionali. La loro composizione, dimensione e materialità plasma lo spazio e determina la sua atmosfera. Naturalmente l'architettura non si occupa solo di spazi interni, c'è sempre un esterno corrispondente che allo stesso modo deve essere pensato e definito. Gli stessi elementi che costituiscono lo spazio interno hanno un ruolo chiave nella definizione di questo esterno. Dal punto di vista spaziale, le strade e gli spazi pubblici sono il risultato dei volumi e degli edifici che li delimitano, così come gli spazi interni sono definiti dalle pareti, dai soffitti e dalle colonne. L'interno e l'esterno, ambiti speculari rispetto ad una comune membrana architettonica, si trovano gerarchicamente sullo stesso piano. Hermann Sörgel scrive che l'architettura si configura, nel suo significato più generale, come la progettazione di tutto il mondo dello spazio visibile, dalla scala gigante del paesaggio e della città fino alla più piccola stanza o oggetto di arredamento⁶. Nel tentativo di illustrare alcuni nostri progetti recenti a partire da queste considerazioni, ci siamo concentrati qui in primo luogo sulla configurazione e sulla qualità degli spazi interni.

NOTE

- ¹ H. CZECH, *Alles ist Umbau*, "Werk, Bauen und Wohnen", 85, 1998.
- ² M.-A. LAUGIER, *Das Manifest des Klassizismus*, Artemis, Zürich 1989, p. 34.
- ³ J.W. VON GOETHE, *Von deutscher Baukunst* (1773), in *Der junge Goethe. 1757-1775*, a cura di G. Sauer, Carl Hanser, München-Wien 1987.
- ⁴ G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische aesthetik*. II: *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik* (1863), Bruckmann, München 1879.
- ⁵ *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr Gesamtwerk von 1910-1929*, a cura di O. Stonorov, W. Boesiger, Girsberger, Zürich 1930.
- ⁶ H. SÖRGE, *Einführung in die Architektur-Ästhetik, Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, Piloty & Loehle, München 1918.

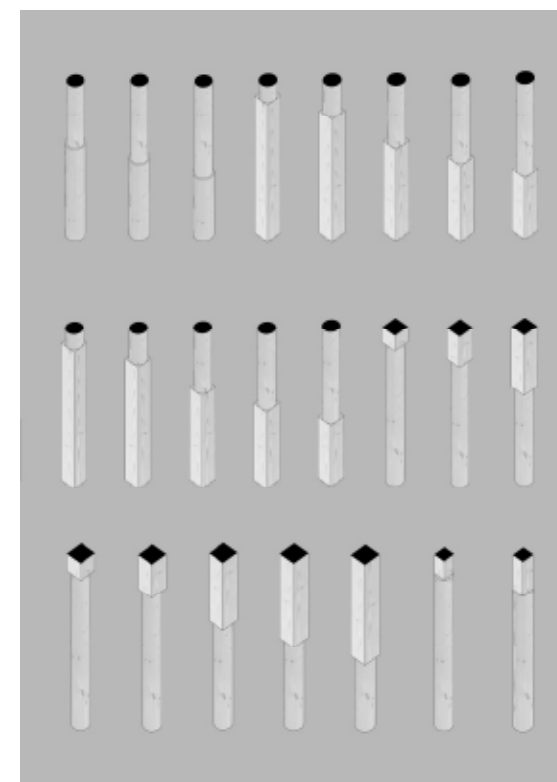
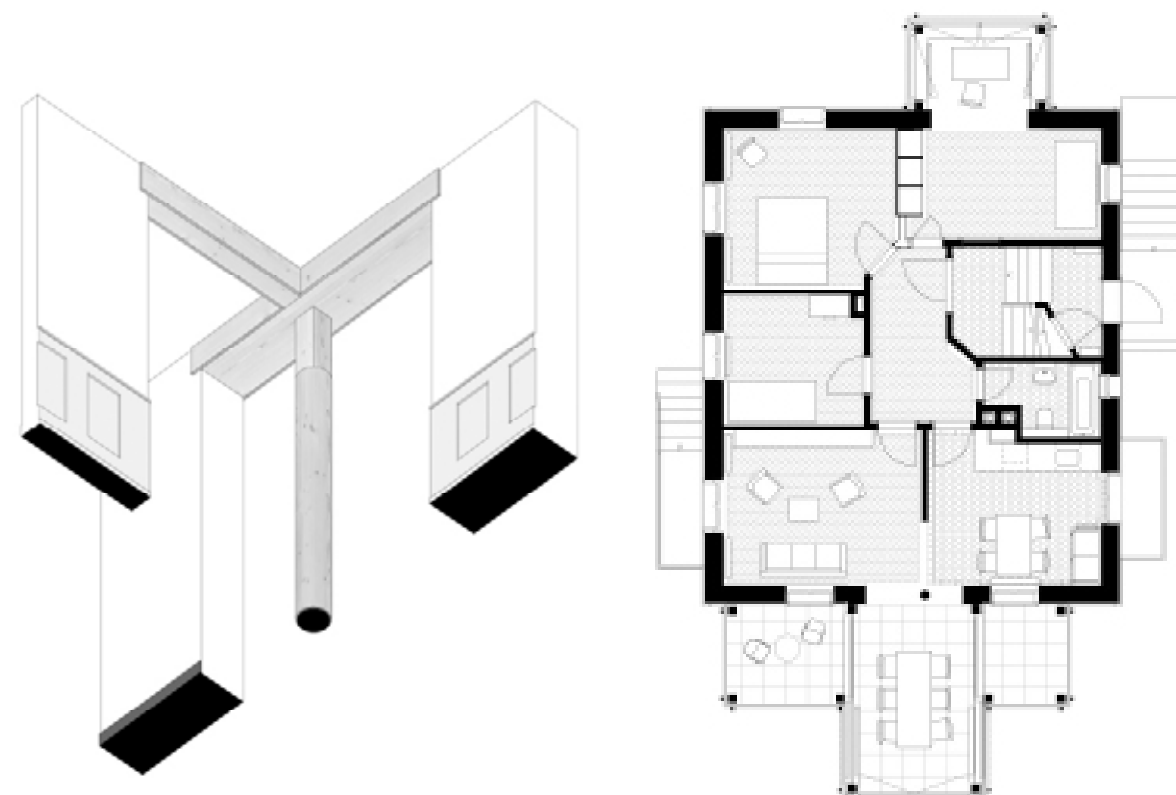
184



Happy House.
Superfici: muri, pavimenti, soffitti

Pianta del piano rialzato
e disegno per il Swiss Art Award.
Fotografie degli interni.

185



Mühlezelgstrasse. Una colonna

Disegno assonometrico per il Swiss Art Award
e pianta del piano rialzato.
Studio del pilastro e fotografia degli interni.

186

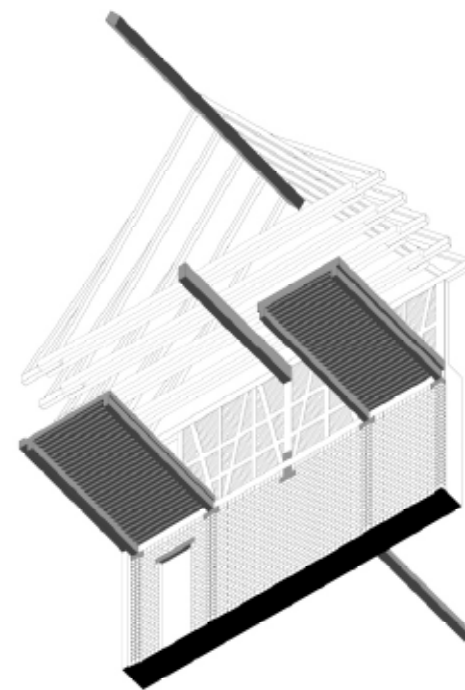


Fliederstrasse.
Colonne e soffitto

Disegno assonometrico per il Swiss Art Award
e fotografia del modello.
Sezione e fotografia del modello.



187



Unterstammheim.
Muro, pilastro, colonna e soffitto

Disegno assonometrico per il Swiss Art Award
e pianta del piano terra.
Fotografie degli interni.



filippo cattapan

un progetto per la città di ostend nell'ambito del programma *meesterproef*

architettura: dieter leyssen

fotografia: katrijn van giel

188



Dieter Leyssen presenta il progetto
alla commissione del *Meesterproef*.
Jeff Wall, *An Eviction*,
1988/2004 transparency in lightbox,
cm 229 x 414, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Sammlung Moderne Kunst
in der Pinakothek der Moderne, München.

Oltre che per la sua qualità architettonica, il progetto di un quartiere residenziale vicino a Ostend dell'architetto belga Dieter Leyssen appare notevole per la posizione che assume riguardo all'urbanizzazione diffusa in Belgio, uno dei temi di riflessione più attuali e più rilevanti per il paese. Inoltre, soprattutto in un paese come l'Italia, il progetto risulta di particolare interesse per le modalità specifiche attraverso cui è stato sviluppato e per mezzo delle quali è ora in procinto di essere realizzato. Il progetto è, infatti, uno degli ultimi esiti del sistema belga rappresentato dall'istituzione dell'architetto capo – *Bouwmeester* in fiammingo, *Maitre Architecte* in francese – una figura incaricata di promuovere e supervisionare l'architettura nelle tre regioni linguistiche e amministrative in cui è suddiviso il paese: Bruxelles capitale, Vallonia e Fiandre. Questo sistema ha prodotto negli ultimi anni risultati eccezionali nel panorama europeo, contribuendo a rinnovare profondamente la cultura e la produzione architettonica belga.

Da circa 15 anni, il *Vlaams Bouwmeester*, l'architetto capo del governo regionale fiammingo, promuove l'incontro di giovani architetti, costruttori e istituzioni per mezzo del programma *Meesterproef*. Gli obiettivi di questo strumento sono due: creare l'opportunità per i professionisti di realizzare progetti in giovane età e, al contempo, permettere che gli stimoli provenienti dalle nuove generazioni di architetti raggiungano imprenditori e istituzioni. Il *Meesterproef* cerca in questo modo di colmare la distanza spesso problematica tra i due estremi della catena produttiva dell'architettura. Dalla prima edizione del 1999, la formula è stata progressivamente perfezionata. Nel 2007 il programma ha subito una sostanziale riforma con Marcel Smet, *Vlaams Bouwmeester* del quinquennio, il quale decise di concentrare i progetti di ciascun anno in un'unica città che richiedesse un intervento sostanziale e coordinato. A Smet si deve anche l'attuale modalità di competizione. Ogni anno vengono selezionati tre giovani architetti per ciascun sito individuato. Nel corso di un'intensa settimana di workshop tenuto nella città designata, questi devono formulare una prima proposta di progetto sotto la guida di un tutor. Infine, una commissione interna della città, in accordo con il *Bouwmeester*, assegna la realizzazione del progetto a uno dei tre architetti. Peter Swinnen, che ha rivestito il ruolo di architetto capo dal 2010 al 2015, ha portato avanti la formula ideata dal suo predecessore, affinandone ulteriormente modalità e strumenti.

Nonostante il bilancio molto positivo di questa esperienza, il governo di centro-destra, insediatosi nel giugno 2014, ha recentemente deliberato l'abolizione della figura del *Bouwmeester* e, di conseguenza, del programma *Meesterproef*. Grazie a una diffusa protesta che ha coinvolto architetti e accademici, il governo ha in seguito revocato la decisione, ma l'esatta riorganizzazione dei compiti e degli strumenti di cui disponeva il *Bouwmeester*, *Meesterproef* incluso, resta tuttora in attesa di definizione.

Nel 2014 l'oggetto del *Meesterproef* è stata Ostenda, la città costiera più popolosa del Belgio. Sono stati selezionati 5 siti della città e di conseguenza 15 giovani architetti. Dieter Leyssen, uno dei 3 concorrenti per il sito di Zandvoorde, ha proposto una tipologia di abitazione collettiva nel tessuto urbano diffuso tipico delle Fiandre, altrimenti caratterizzato da case individuali. Questa condizione residenziale è stata l'oggetto e il tema principale del suo progetto.

Il sito di Zandvoorde è un piccolo centro nei sobborghi di Ostenda, dove case indipendenti con grandi giardini fiancheggiano ampi viali. Un tempo residenza per i dipendenti delle industrie navali del porto di Ostenda, Zandvoorde ha oggi una popolazione prevalentemente anziana e strutture ormai obsolete. Questo caratteristico esempio di urbanizzazione diffusa rivela una morfologia eterogenea. Accanto a grandi aree di verde intatto troviamo ciò che resta del paesaggio artificiale dei polder fiamminghi. Proprio su una di queste aree dovrebbe sorgere un complesso di nuove abitazioni alla portata di un pubblico diversificato. In questo modo si vorrebbe favorire anche un ulteriore ricambio: il ricollocamento degli anziani, che occupano ora grandi abitazioni monofamiliari in gran parte inutilizzate, e ai quali sarebbe offerta un'alternativa più compatta ma di uguale qualità. Affiancando questa nuova tipologia compatta ai servizi già esistenti a Zandvoorde, la municipalità spera inoltre di attrarre giovani che ne possano rivitalizzare il tessuto sociale e il patrimonio immobiliare obsoleto. Di forma rettangolare, il sito individuato si trova vicino alla via principale della città ed è accessibile tramite la nuova strada fiancheggiata da case indipendenti nascoste dietro siepi, alberi e lunghi viali d'accesso. Al momento del workshop, l'area si configurava come una tabula rasa ancora del tutto libera da indicazioni e vincoli progettuali.



189

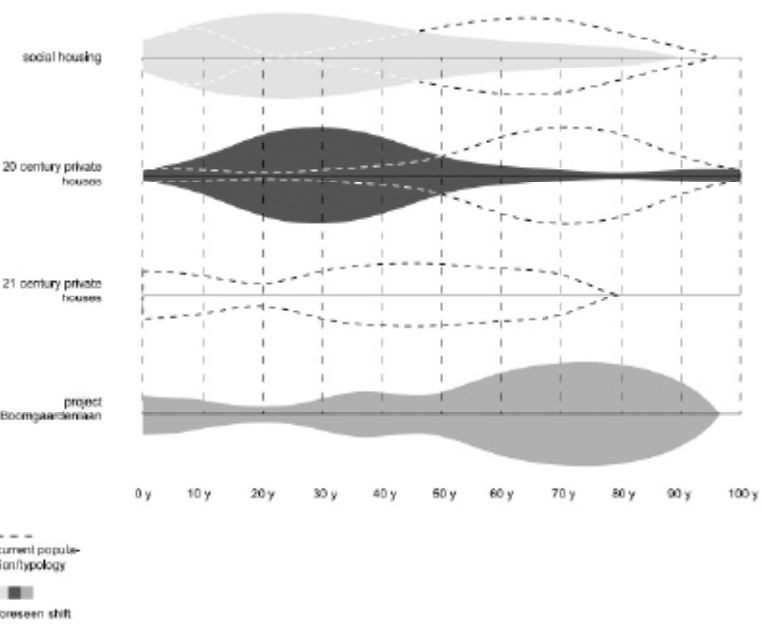


Planimetria generale di inquadramento.
Vista del progetto.

Diagramma dell'evoluzione demografica
per il sito di Zandvoorde.
Vista del progetto.

Planimetria di progetto.

nella pagina successiva
Vista del progetto.





Durante la settimana di workshop a Ostenda, i tre architetti selezionati hanno approfondito la situazione attuale, sviluppando tre soluzioni molto differenti. La proposta vincitrice, quella di Dieter Leyssen, sfrutta come un'opportunità il contrasto tra la nuova tipologia abitativa, comunitaria e compatta, e quella tradizionale del sito, individuale e sparsa. Il progetto punta a rafforzare gli aspetti di interesse del contesto – la presenza di grandi spazi verdi, i viali ampi, ecc. – affiancando agli edifici di piccola scala nuovi spazi pubblici e nuove costruzioni di scala maggiore. La proposta sceglie dunque di non operare una mediazione tra vecchio e nuovo ma di creare invece fratture inaspettate all'interno di un panorama così omogeneo da risultare monotono, rendendolo più arioso e conferendogli uno spazio maggiore per la vita della comunità.

Tre grandi volumi sono disposti con attenzione sul sito, orientati in modo accurato verso l'esterno e le aree circostanti. Gli edifici ospitano un programma molto compatto di appartamenti, garage e uffici. Grazie a generosi giardini e piazze, si viene a creare una notevole apertura tra gli edifici. La scelta di un tale modello di residenza collettiva permette una liberazione e una riprogrammazione degli spazi aperti che sarebbe del tutto impensabile nel tessuto residenziale diffuso esistente. Parcheggi condivisi con autolavaggio, una serra, strutture per il tempo libero e spazi condivisi di lavoro sono previsti negli spazi liberi tra le residenze, creando relazioni significative tra la nuova area di sviluppo e il paese di Zandvoorde.

Questa proposta non è dunque solo un'alternativa al tradizionale modello suburbano belga, ma suggerisce con inventiva un modello più generale di vita sostenibile, sia dal punto di vista economico che ambientale: compatto, di vocazione fortemente urbana e comunitaria, ma coniugato ai tradizionali vantaggi della vita in una realtà extraurbana.

Il progetto di Dieter Leyssen, sostenuto e approvato dalla municipalità, è attualmente in attesa di essere realizzato per mezzo di una partnership tra pubblico e privato. La costruzione del progetto richiede infatti un pari coinvolgimento delle istituzioni e di un partner privato, un imprenditore edile o di social housing. Diversamente dal rapporto stretto con le istituzioni pubbliche, l'impatto del 15 sul settore privato è ancora e quanto mai oggi limitato. Nonostante ciò, le trattative stanno procedendo e ci sono buone probabilità che si riesca a trovare presto un accordo definitivo perché il progetto sia portato a compimento nell'arco dei prossimi cinque anni.

alessandra trentin

[A+M]² architects alessandra rampazzo, marcello galiotto. convento santa croce sul canal grande a venezia

crediti fotografici: the cool couple

[Dalla relazione di progetto]

Il progetto per il Convento Santa Croce a Venezia è uno dei primi lavori importanti dello studio [A+M]² Architects. Esso riflette, nel suo processo, sulle tematiche del restauro conservativo sia a livello compositivo che materico-stratigrafico.

L'analisi storica e la ricerca di archivio hanno chiarito la storia dell'edificio, sottolineando come la sua composizione si sia evidentemente evoluta e modificata nel tempo, attraverso tappe determinanti che hanno lasciato il segno fino ai giorni nostri. Nonostante l'edificio fosse stato sottoposto a tutela già dal 1957, la lettura planimetrica ha messo in evidenza come il salone passante fosse stato recentemente aggredito da superfetazioni e partizioni verticali che non permettevano di cogliere chiaramente la struttura originaria, alterando sostanzialmente i caratteri propri di una tipologia tripartita. Il progetto, dunque, si è concentrato sulle alterazioni visibili e, sviluppandosi principalmente attorno al salone passante, ha assunto come obiettivo la restituzione di una spazialità tradizionale, pur ammettendo un dialogo con il linguaggio contemporaneo. L'eliminazione delle partizioni aggiunte è stata, dunque, l'incipit dell'intero restauro.

Il portego assume un ruolo centrale, accogliendo tutte le funzioni collettive ed aggregative della comunità, mentre le funzioni accessorie ed i servizi sono stati inseriti nelle ali laterali del palazzo. Così come tale tipologia richiede, la composizione che ne risulta è estremamente densa negli ambienti laterali, per lasciare un'estrema versatilità nello spazio centrale, ad ogni piano.

L'imposta limitazione nell'apertura di nuovi fori porta e nella chiusura di quelli esistenti ha generato la possibilità di rendere architettonica la memoria storica di ciò che è stato, tema sempre ostico nel restauro di edifici vincolati. Per questo motivo, il tamponamento dei fori non più utilizzati è stato eseguito in sottosquadro per mantenerne la leggibilità. L'intero progetto, a tal proposito, si interroga sulla necessità di rilettura della storia dell'edificio. Da questo concetto base si dirama ogni singola scelta progettuale, con la conseguente messa a nudo e la riconoscibilità delle alterazioni derivanti da interventi funzionali precedenti, ma anche contestuali al progetto stesso. Si è determinata così una particolare trama spaziale che diventa un gioco di pieni, vuoti e rientranze fatti di materia. Il nuovo sistema di porte "a madonna", ad esempio, adottato e disegnato appositamente, rileggendo anche in questo caso la tradizione veneziana, è caratterizzato da un telaio che viene attaccato al muro solo esternamente, senza un controtelaio, in modo tale che la luce della porta non sia ridotta né alterata. Allo stesso modo, i nuovi volumi dei servizi all'interno delle singole camere sono stati progettati nel rispetto della tipologia e della conformazione degli ambienti in cui vengono inseriti: l'altezza ridotta rispetto al vano "contenitore" permette di continuare a percepirne l'originario andamento.

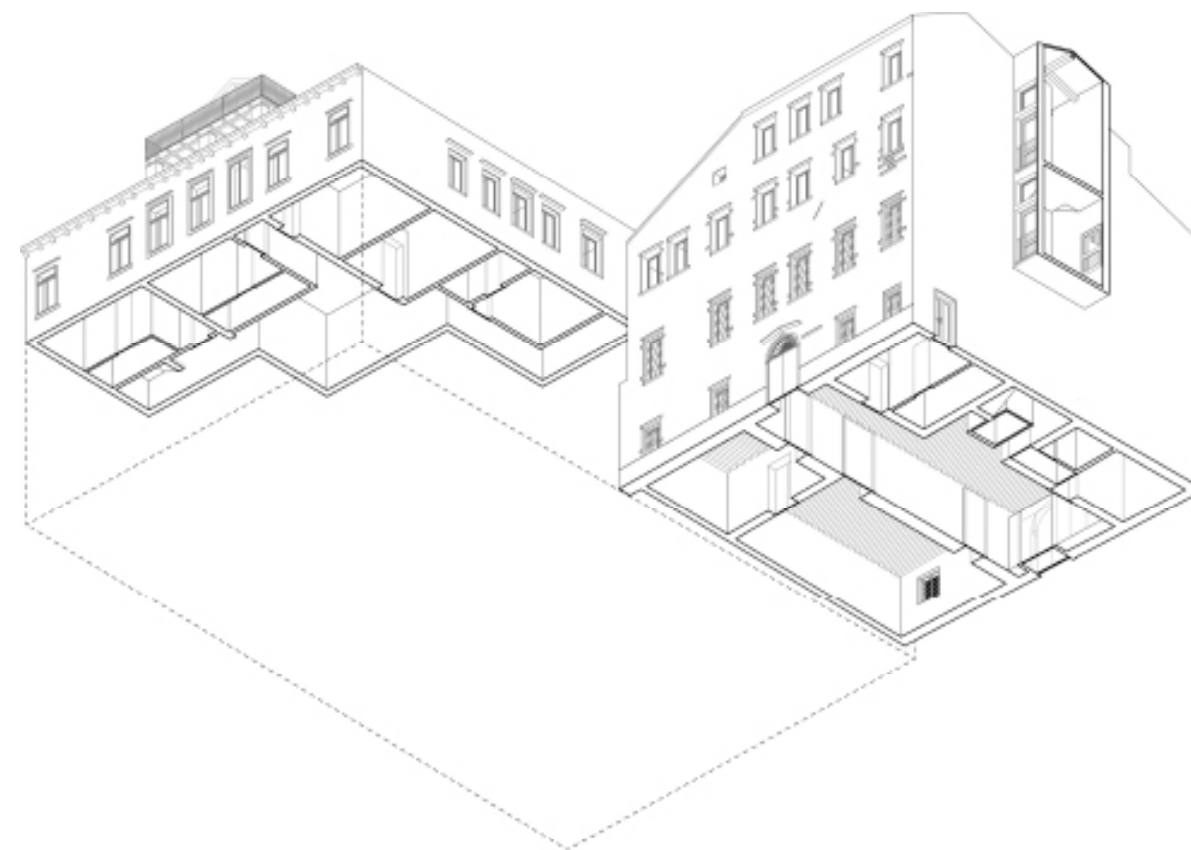
Così come in altri progetti dello studio, i singoli elementi caratterizzanti lo spazio sono realizzati su disegno. Porte, infissi, scala, ascensore e arredi costituiscono l'unica via per la ricerca dell'etereo che lo studio persegue, permettendo ai nuovi elementi di inserirsi a naturale prosecuzione dell'antico, tono su tono senza alcuna necessità di prevalere su di esso.



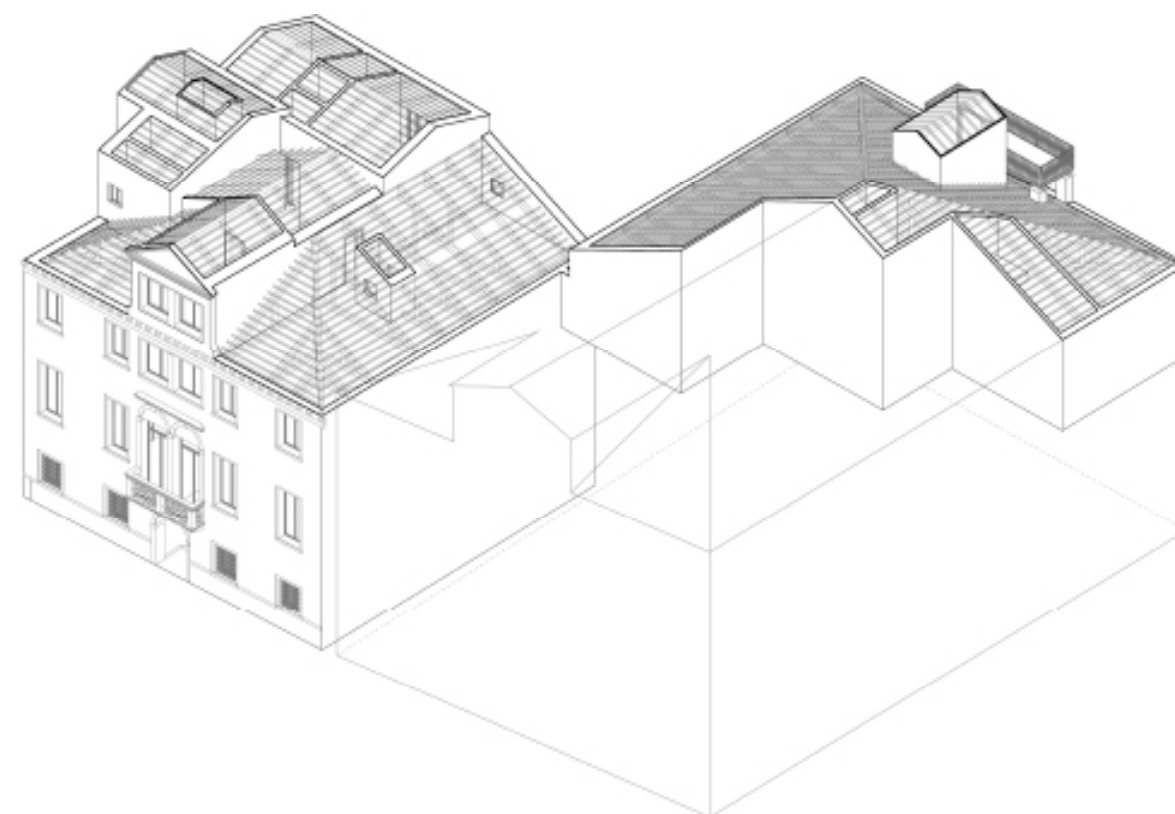
194



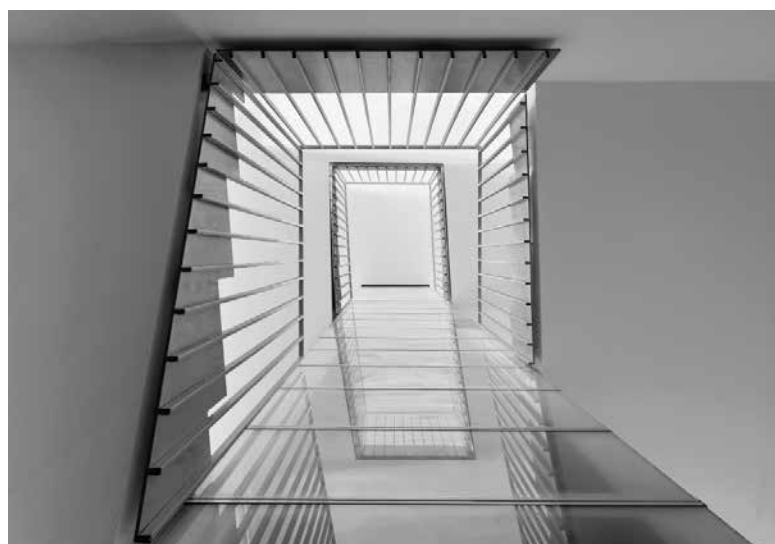
Inquadramento dell'intervento e piante dei livelli.



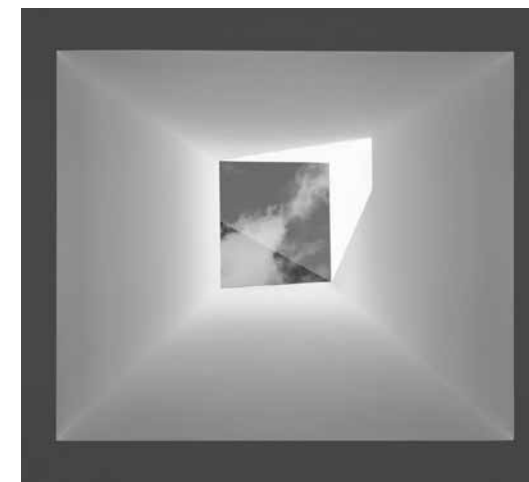
195



Assonometrie dell'intervento.

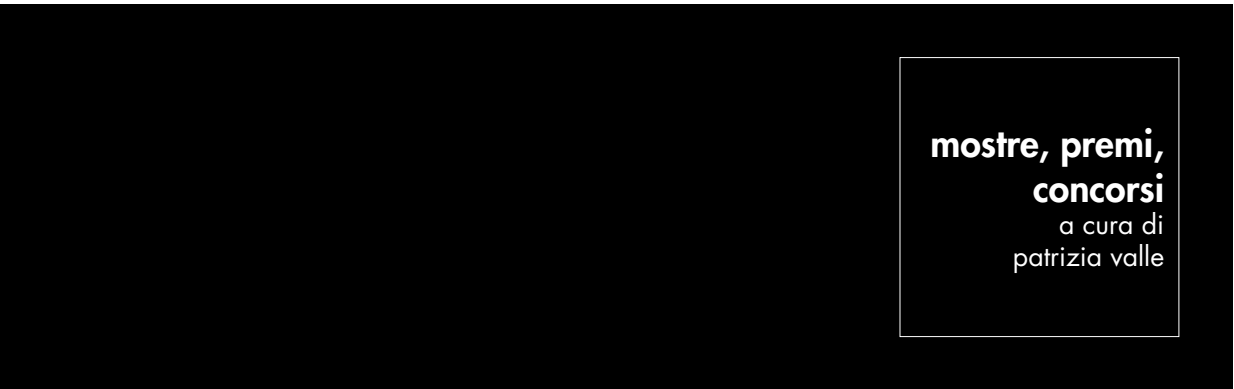
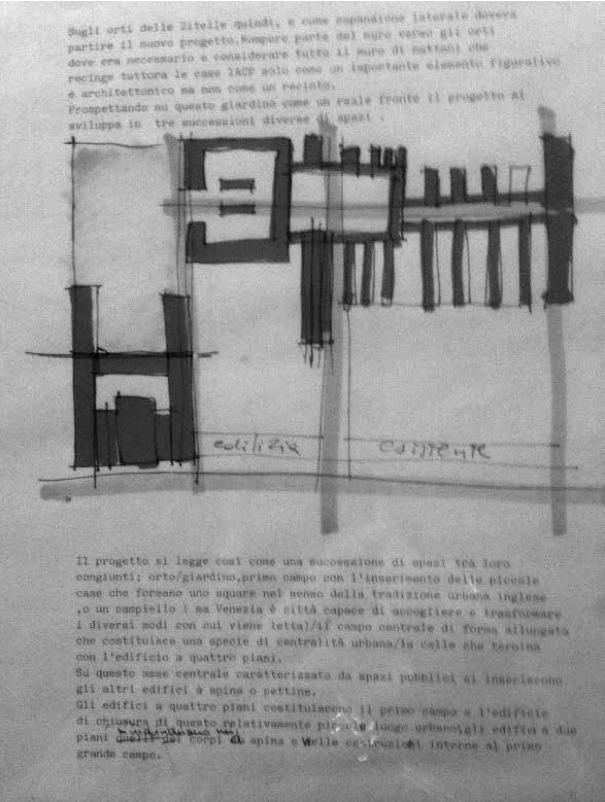
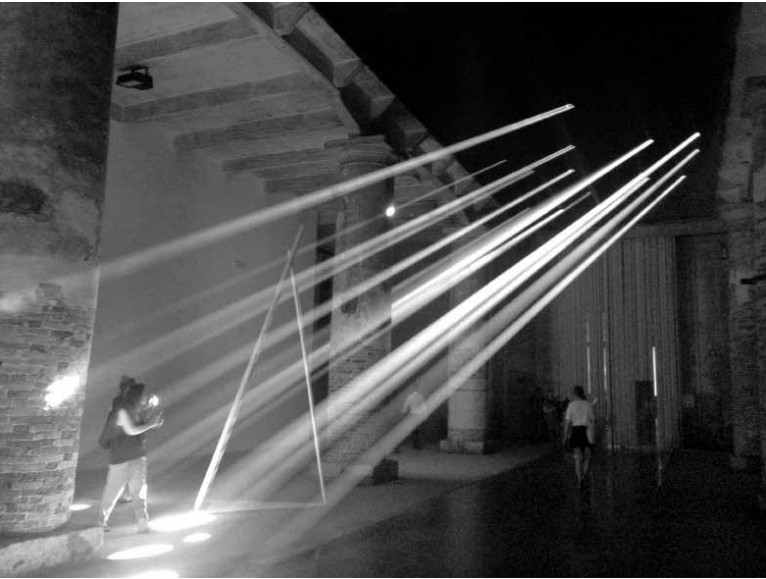


Il sottotetto recuperato con accesso all'altana.
Il salone passante d'ingresso.
Il progetto del dettaglio:
il vano scala e ascensore.



Lo spazio e la luce: il cannon lumière.
Inquadramento dell'intervento
e piante dei livelli.
Il sottotetto recuperato.
Sequenze di spazi al secondo piano.
Il progetto del dettaglio:
le porte e l'arredo luminoso.

Corderie dell'Arsenale, vista interna.
Padiglione centrale Giardini;
Signora sulla scala.
Padiglione Portogallo Giudecca
schizzo del progetto; vista esterna.



una biennale d'architettura come macchina del tempo

Questa 15. Biennale di architettura 2016, *Reporting from the front*, curata da Alejandro Aravena, è come una macchina del tempo che ci ha riportato agli anni 1975-1977, quando alcuni temi del sociale erano considerati così importanti e attuali.

L'architettura del Novecento aveva espresso questa sua valenza politica e ideologica attraverso diversi protagonisti del moderno e postmoderno.

Dalla terza Biennale diretta da Aldo Rossi si è arrivati alla quindicesima dove Siza "incontra" Rossi nel Padiglione Portogallo, splendidamente ricavato alla Giudecca dentro il cantiere di campo di Marte, poco distante dagli edifici di edilizia economica popolare realizzati dai due architetti.

L'idea era nata nel 1983 quando lo IACP aveva indetto un concorso per riqualificare un'area estremamente degradata alla Giudecca, dietro la chiesa delle Zitelle. L'edificio appena costruito da Alvaro Siza Vieira, che aveva vinto il progetto urbanistico, è il terzo stralcio del progetto generale, mentre Carlo Aymonino e Aldo Rossi avevano già realizzato 51 alloggi nel 2004, l'ultimo, ancora da costruire, sarà quello di Raphael Moneo, che permetterà di definire la corte veneziana disegnata da Siza.

Concordo con chi dice che ci siano tre tipi di presenze all'interno di questa Biennale; si passa dallo sforzo intrapreso dalle poche archistar, tipo Chipperfield o Piano, per inserirsi sul dibattito del degrado delle periferie e delle aree urbane più problematiche, a un gruppo di architetti che con il tema non avevano nulla da condividere e che si sono presentati isolati e autoreferenziali, ad un insieme più corposo di architetti, poco noti, ma non per questo meno capaci, che hanno dimostrato un notevole impegno sociale nelle grandi periferie urbane, soprattutto del terzo mondo.

Tra i grandi studi di architettura senza dubbio quello delle Grafton Architects ha dimostrato forza e capacità espressiva nella realizzazione dell'Università di Lima in Perù. Il grande campus verticale, non climatizzato, riceve la brezza dell'oceano Pacifico diretta verso la terraferma, quasi una scogliera creata dall'uomo, che fa da barriera verso l'autostrada e la città frenetica. Un'arena dell'apprendimento con aule aperte e tetti giardino che si intrecciano con il paesaggio circostante, memori dei terrazzamenti coltivati lungo le sponde del lago Titicaca. Vincitrici già di un Leone d'oro, forse meritavano almeno una menzione.

Il Leone d'oro come miglior progettista è stato assegnato al Gabinete de Arquitectura, il team paraguaiano fondato da Solano Benítez, architetto che costruisce con materiali poveri.

Il Padiglione Spagnolo, intitolato *Unfinished*, curato da Inaqui Carnicero e Carlos Quintans che ha vinto il Leone d'oro, presenta interventi interrotti a causa della crisi economica ed esempi di edilizia e di interni caratterizzati da riuso, reversibilità e risparmio.

Degno di nota il grande omaggio a Zaha Hadid a Venezia con la retrospettiva a Palazzo Franchetti, aperta in occasione della Biennale, dove le opere si stagliano nella splendida cornice del palazzo, creando un incantevole contrasto.

Padiglione centrale Giardini Grafton,
Progetto Università di Lima.
Palazzo Franchetti, Zaha Hadid, vista sala.
Palazzo Franchetti, Zaha Hadid, vista scala.



200

La mostra si articola con l'allestimento di una stanza per ognuno dei tre più importanti progetti, dal Vitra Fire Station (1993) a Weil am Rhein, in Germania, a seguire il Rosenthal Center for Contemporary Art a Cincinnati (2003), con cui vince il Pritzker Architecture Prize 2004, e il progetto del MAXXI (2009).
Le fotografie di Helene Binet sintetizzano, infine, la forza delle opere di Hadid.

201



laura zerella

prendersi cura

Ciò che fin da principio distingue il peggiore architetto dall'ape migliore è il fatto che egli ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in cera.

Karl Marx, *Il Capitale*

Bisogna amare molto per riuscire a prendersi cura di qualcuno. Questo vale in assoluto. Ma forse vale ancora di più quando l'oggetto amato è inanimato. Hanno tutti in comune l'essere usciti dall'aula 4 della Facoltà di Valle Giulia dell'Università La Sapienza di Roma, i cinque giovani architetti di cui parlerò brevemente in questo articolo. Si sono formati con Franco Purini e proprio dal loro maestro hanno ereditato da una parte il profondo credo nei confronti dell'arte e dell'architettura come espressione artistica, dall'altra il metodo di indagine integrativo che mai ha ceduto al passaggio dal generalismo allo specialismo.

Cinque come le dita di una mano che immagino aperta alla maniera della *main ouverte* di Le Corbusier, pronta a *ricevere ricchezze create, per distribuirle ai popoli del mondo* nel generoso gesto di custodire e restituire quello che in questo tempo di incessante scorrere sembra alle volte essere diventato superfluo.

Se da Ovidio abbiamo imparato la fragilità dell'idea di bellezza, oggi più che mai l'architettura dovrebbe trovare proprio nel suo compiersi nella bellezza il fine ultimo, per poter garantire agli uomini la felicità. Ed è partendo da queste brevi considerazioni che si colloca l'operato dei giovani curatori.

Ritrovo nelle scelte messe in atto dai cinque architetti, seppure con i dovuti distinguo, la convinzione che l'arte sia ancora, e soprattutto ora, foriera di un processo educativo basato sull'esperienza. Il credere secondo la visione arganiana che si possa non solo *educare con l'arte* come sosteneva Herbert Read ma, e soprattutto, *educare all'arte*.

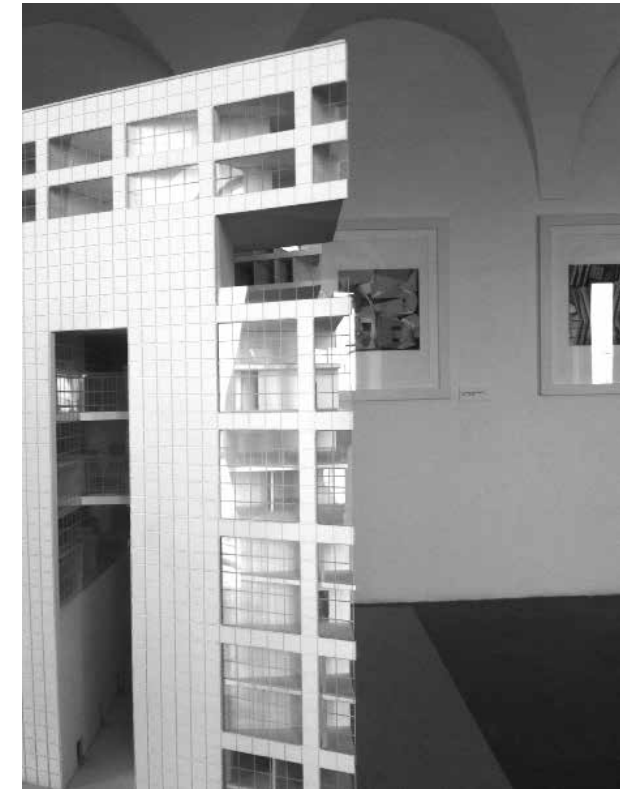
Da una parte l'essere esclusi dal circuito museale, dall'altra la volontà di portare l'arte in tutte le sue forme in mezzo alla gente, ha fatto nascere la figura di un curatore che mi piace definire *maieuta*, colui che attraverso un metodo di dialogo tra artisti ci aiuta a trovare dentro noi stessi la verità e con essa la bellezza.

Le mostre che passeremo brevemente in rassegna sono immerse all'interno di un discorso più generale di sperimentazione e ricerca. Quello che traspare chiaramente è l'impegno di tutti nell'indagare, attraverso l'esperienza curatoriale, possibili scenari presenti e futuri.

Il lavoro curatoriale di Enrico Ansaloni può a mio avviso essere definito di *architettura didattica*, nel senso più nobile del termine. È il lavoro di chi crede in un metodo e vede nelle mostre uno dei luoghi in cui questo metodo può essere trasmesso. Tra le mostre che ha curato all'interno e all'esterno delle Università di Roma e Perugia ne vanno sicuramente citate due.

La prima, dal titolo "Tra tipo e modelli. Abschlussvorlesung per Franco Purini", è stata inaugurata nell'aprile 2013 nello spazio mostre della Facoltà di Architettura de La Sapienza di Roma. È questa una mostra in cui vennero esposti i modelli dei progetti di tesi degli ultimi laureati a Roma del professore Franco Purini e intendeva indagare il rapporto tra l'idea di modello quale strumento plastico di studio in architettura e l'idea di tipo quale strumento di analisi teorica. Un rapporto che trova le sue basi nella metodologia applicata dal professore Franco Purini durante il suo insegnamento.

La seconda, "Immaginare l'architettura. 15 disegni di Franco Purini fra 20 progetti di linguaggio", fu inaugurata nel marzo 2014 a Palazzo Lucarini a Trevi. Nata da un'idea di Andrea Dragoni e Maurizio Coccia si poneva come fine quello, secondo le parole dello stesso Ansaloni, "di restituire centralità alla disciplina architettonica puntando prevalentemente sulla sua componente immaginifica". Qui il dialogo platonico tra venti giovani laureati del professore Franco Purini e il loro maestro avviene tra i disegni di invenzione di Purini e i modelli degli allievi messi a rappresentare un possibile scenario architettonico che sempre nasce da una intuizione e prende forma attraverso il disegno inteso come *luogo nativo dell'idea*. Solamente attraverso un meticoloso e ossessivo lavoro di indagine disegnata, l'intuizione teorica che non è mai ideologia astratta riesce a diventare *operante*.



"Tra tipo e modelli. Abschlussvorlesung per Franco Purini", Università La Sapienza di Roma, Roma 2013.

"Immaginare l'architettura. 15 disegni di Franco Purini fra 20 progetti di linguaggio", Palazzo Lucarini, Trevi 2014.

"Immaginare l'architettura. 15 disegni di Franco Purini fra 20 progetti di linguaggio", Palazzo Lucarini, Trevi 2014. (foto Enrico Ansaloni)

"Il silenzio dei luoghi mentali",
Palazzo Leonetti Luparini, Spoleto 2013
(foto Emanuela Duranti).

Fabio Fabiani, *Notturmi*,
"Il silenzio dei luoghi mentali",
Palazzo Leonetti Luparini, Spoleto 2013
(foto Emanuela Duranti).

"Progettare l'altezza del cielo",
Chiostro di San Nicolò, Spoleto 2015
(foto Fabio Fabiani).

Fabio Fabiani vive ed opera a Spoleto. Ha curato due mostre in maniera autonoma e numerose altre con l'Associazione culturale OFARCH Officina D'Architettura di cui è uno dei fondatori.

Nel maggio del 2013 inaugura nel Chiostro di San Nicolò di Spoleto la mostra "Progettare l'altezza del cielo". L'idea nasce da un'immaginata catastrofe che vede la città di Spoleto rinascere dopo un'inondazione che ne ha sommerso il suo passato. Qui entra in gioco una visione totalmente utopica che sembra isolare "dal contesto storico un carattere, che si crede più significativo, e si fantastica di un suo sviluppo in vitro, senza impedimenti o contrasti di sorta"¹.

Il carattere è quello delle torri della città antica che caratterizzano Spoleto e che qui diventano i grattacieli del nuovo skyline della città rinata.

Del 2015 è la mostra "Il silenzio dei luoghi mentali", allestita nel Palazzo Leonetti Luparini di Spoleto. Una vera e propria mostra sul disegno in tutte le sue declinazioni. Dagli undici "*Kubi*" a china di Franco Purini, ai "*Silenzi*" pittorici non silenti di Maria Teresa Romitelli fino alle trenta prospettive digitali dello stesso Fabiani. Tutti a dialogare sui due piani del Palazzo, attraverso il disegno che come la lingua *sabir*, parlata in tutti i porti del mediterraneo, viene compreso in un mondo dell'arte senza barriere.

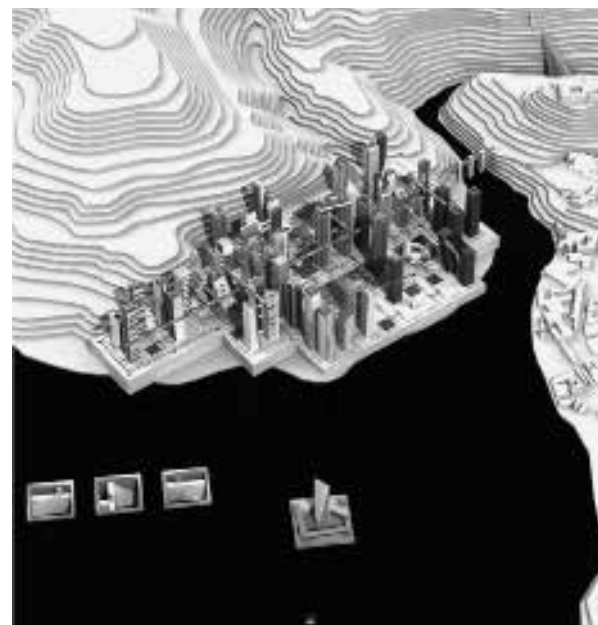
Luca Porqueddu impersonifica all'interno delle mostre da lui stesso curate il ruolo del curatore operante. Colui che indaga in prima linea accanto agli architetti da lui stesso invitati. Propone temi ai quali per primo cerca di rispondere. L'approccio metodologico di Porqueddu è lo stesso adottato dagli architetti nel momento in cui si trovano di fronte ad un nuovo progetto. Solamente quando i vincoli imposti e la presenza di più figure eterogenee con cui confrontarsi vengono vissuti come un qualcosa di dato e mai di tolto, il progetto riesce a proiettarsi oltre le contingenze, andando a delineare una visione più completa di un futuro possibile.

Nel 2014 cura all'interno dello "STRIPE-FESTIVAL" di Fermo la mostra "NOMOS" che si inserisce nel progetto [Auto-Nomie] Dieci architetti furono chiamati con l'intento di individuare la matrice comune di un nuovo abitare all'interno delle Grandi Cisterne romane, uno spazio di oltre duemila metri quadrati al di sotto della piazza centrale della città. L'autonomia di ogni singola visione artistica deforma la campata entro la quale va ad inserirsi e contemporaneamente appare da essa deformata. Il dialogo tra spazio e *nomos* dà il senso della misura ad ogni singola esperienza che seppur diversa dalla contigua ritrova forse proprio nella condivisione dell'indagine elementi di analogia.

Inaugurata il 20 aprile del 2016 la mostra "ORIGINE" si inserisce all'interno della manifestazione culturale "Stonetales", promossa dalla facoltà di Ingegneria dell'Università La Sapienza di Roma e da LAB 2.0, con la direzione scientifica di Marco Ferrero e la direzione generale e artistica di Lorenzo Carrino. Si configura come una antologia di racconti nati intorno al tema della lavorazione del materiale lapideo, in collaborazione con l'Azienda Mariotti. "ORIGINE" è stata allestita all'interno del Quadriportico della Basilica di San Clemente a Roma e ha visto la presenza di 14 architetti chiamati a dare il loro contributo sul tema del costruire col *lapis tiburtinus*, materiale che ha da sempre costruito l'immagine di Roma.

NOTE

¹ G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1977, p. 12.



"Progettare l'altezza del cielo",
Chiostro di San Nicolò, Spoleto 2015
(foto Fabio Fabiani).

"Progettare l'altezza del cielo",
Chiostro di San Nicolò, Spoleto 2015
(foto Fabio Fabiani).

Bruna Dominici - Punti (pietre su pavimento)
"NOMOS", Grandi Cisterne romane,
Fermo 2015
(foto Riccardo Franchellucci).

Margherita Pascucci - Limite (cestruzzo cellulare)
"NOMOS", Grandi Cisterne romane,
Fermo 2015
(foto Riccardo Franchellucci).

"ORIGINE. Architetture di pietra"
Quadriportico della Basilica di San Clemente,
Roma 2016
(foto Luca Porqueddu).

"ORIGINE. Architetture di pietra",
dettaglio delle opere,
Quadriportico della Basilica di San Clemente,
Roma 2016
(foto Luca Porqueddu).



Giovanni Romagnoli,
Manifesto mostra “Romanimale”,
Banchine di lungotevere Ripa, Roma 2013.

Simon d’Exea, “Sapere Concreto”,
“Romanimale”, Banchine di lungotevere Ripa,
Roma 2013.

Giovanni Romagnoli, Spaziospiga,
disegni di progetto “Romabruciancora”,
Banchine di lungotevere Ripa, Roma 2014.

“Romabruciancora”, Banchine di lungotevere
Ripa, Roma 2014. Fotografia di Simon d’Exea.

“Oltre il tecnografo”, Sinestetica #1,
Abitazione privata, Roma 2015
(foto Alessandra Tenchini).

“In un gomito di strade”, Sinestetica #4,
Galleria espositiva “Ex Roma club Monti”,
Roma 2015
(foto Giulia Martinis).

“D’ècco e d’èllo”, Sinestetica #5,
Centro Studi Cappella Orsini, Roma 2016
(foto Giulio Ortolani).

Giovanni Romagnoli inaugura nel 2013 la rassegna d’arte “Maniphesta”, il cui tema è strettamente legato alla città di Roma e alla sua cultura. È una Roma sotterranea quella alla quale Romagnoli si rivolge, una Roma che scorre lentamente sulle rive del suo fiume, lontana dal caotico andare dei suoi abitanti. Bisogna scendere in quello che un tempo fu il suo più grande porto per accedere alla prima mostra di questa rassegna dal titolo “Romanimale”, ospitata nel programma culturale “Lungo il Tevere Roma” e inaugurata in una sera del giugno 2013 su trenta metri di banchina in cui vennero installati in fila 14 pannelli in legno più uno volutamente posizionato in diagonale, quasi a formare uno spazio interno nell’esterno. Sembra di vedere ancora gli antichi velieri dove i romani andavano a bere il marsala. Ed è proprio in questa dimensione onirica che Romagnoli, *guardiano de ponti et ripe*, invita artisti diversi per discipline e per generazioni a rappresentare il carattere animalesco ed istintuale di Roma.

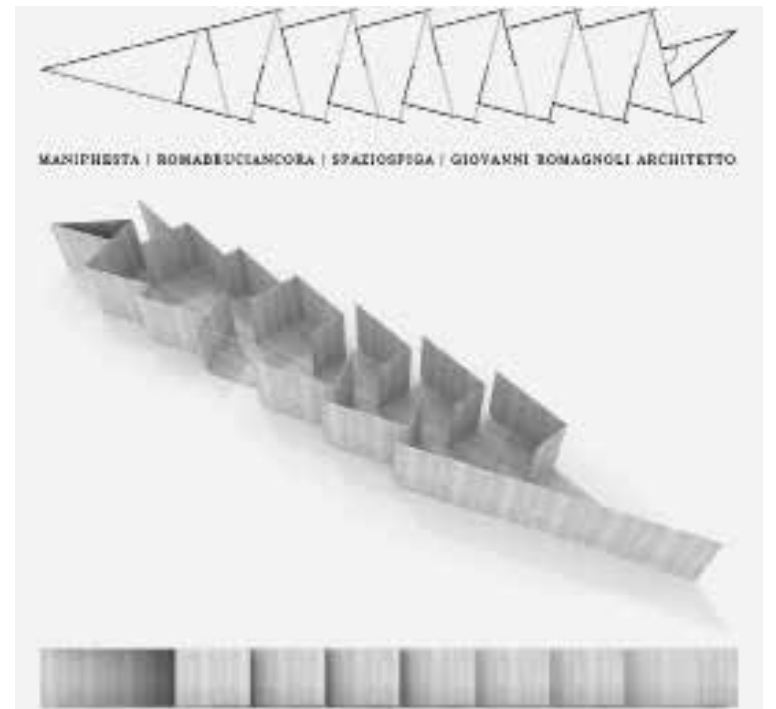
Un anno dopo, dodici artisti vengono chiamati nello stesso luogo a dare la loro lettura del primo elemento fondamentale secondo la cosmogonia occidentale: il fuoco. Fuoco al quale la storia della città di Roma è legato dal 64 d.C., *forte an dolo principis incertum*.

Questa volta le opere esposte nella mostra “Romabruciancora” sono protette all’interno di un’architettura temporanea, realizzata per l’occasione, uno *spaziospiga* come lo definisce il suo progettista, simboleggiante la rinascita e tributo a due grandi figure: il maestro Duilio Cambellotti, che era solito firmare le sue opere con una piccola spiga stilizzata, e Luigi Moretti, che negli anni Cinquanta si ispirò proprio ad una spiga ne la sua Casa del Girasole.

Pietro Zampetti, classe 1987. Il più giovane dei cinque. Fonda nella primavera del 2015 insieme a due storiche dell’arte, Bianca Hermanin e Giulia Martinis, e ad uno storico medievista, Michele Cruciani l’associazione culturale “Sinestetica” di cui è ideatore e presidente. “Sinestetica” nasce in una serata di maggio e si tinge dei colori che Gabriele D’Annunzio utilizzò per iniziare il suo *Il piacere*, una di quelle serate in cui “il sole spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile nel ciel di Roma”. La prima è affidata al progetto fotografico della giovane romana Martina Cirese. Il tutto prende forma nello studio del giovane Zampetti, l’ultimo piano di una palazzina anni ‘50 di Roma nord, nel quartiere Nomentano-Italia. Dalla terrazza dalla quale la “forma vera della città” di Roma, come Calvino la definì, faceva da fondale alle opere, col suo “sali e scendi di tetti, tegole vecchie e nuove, coppi ed embrici, comignoli esili o tarchiati, pergole di cannuce e tettoie d’eternit ondulata”, gli artisti di “Sinestetica” si sono ritrovati dopo tre mesi in una calda serata d’estate sulle sponde del fiume, presso il Parco Fluviale Capoprati di Legambiente.

A settembre il tema intorno al quale furono chiamati a riflettere fu proprio l’estate, in tutte le sue declinazioni. E questa volta è lo spazio Pini Spettinati ad accogliere gli artisti, nello storico quartiere romano del Quadraro.

La quinta sinestetica “In un gomito di strade” chiese agli artisti un contributo intorno al tema della città e fu ospitata all’interno di uno spazio del rione Monti. Da qui ad una trasferta il passo fu breve. Grazie alla collaborazione col Comune di Rocca di Papa gli artisti diedero una lettura del borgo e del paesaggio dei Castelli Romani. Il ritorno fu allestito nel Centro Studi Cappella Orsini, nel cuore di Roma. Quello che di “Sinestetica” va a mio modo sottolineato è come queste mostre siano un momento di incontro e di confronto tra architetti e artisti di tutte le discipline, in una osmotica condivisione sensoriale. Le opere esposte sono sempre accompagnate da musicisti che cercano di trasformare in suoni gli input che i giovani curatori di volta in volta lanciano. E non solo. Si è formato un circolo di architetti ed artisti romani intorno a “Sinestetica” che sta dando a mio avviso una continuità a questo tipo di esperienza e che mi piace pensare essere l’inizio di una rinascita di quei luoghi magici che a Roma furono rappresentati dai caffè letterari degli anni Cinquanta e Sessanta.



monica manicone

giovani pittori, scultori, architetti. l'accademia nazionale di san luca per il futuro della ricerca artistica

208

mostra premio giovani 2014-2015
accademia nazionale di san luca
palazzo carpegna
3 dicembre 2015 - 27 febbraio 2016



La mostra organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca in occasione dell'edizione 2014-2015 del Premio Giovani, dedicato alle Arti Visive e all'Architettura, è stata allestita dal 3 dicembre al 27 febbraio negli spazi espositivi di Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia romana. Il prestigioso riconoscimento è andato quest'anno a Stefano Larotonda, Lina Malfona, Giovanni Romagnoli, Edoardo Aruta, Veronica Botticelli, Simone Cametti, Alberto Gianfreda, Macchieraldo/Palasciano e Marta Scanu, selezionati tra le numerose proposte giunte in risposta al bando aperto ad artisti visivi e architetti al di sotto dei trentacinqueanni di età.

Il Premio Giovani riprende la tradizione dei concorsi promossi dall'istituzione romana nei secoli passati. Già nel 1595 Federico Zuccari, primo principe dell'Accademia, aveva iniziato la tradizione di assegnare premi ai giovani promettenti che frequentavano l'Accademia del Disegno. Fu nel Settecento che, invece, furono istituiti i Concorsi Clementini e i Concorsi Balestra. I primi furono voluti agli inizi del XVIII secolo da Clemente XI, mentre il primo Concorso Balestra si tenne nel 1768 grazie alla donazione che Carlo Pio Balestra fece all'Accademia di San Luca. Le premiazioni rappresentavano una delle occasioni più attese della vita artistica e culturale romana. D'altra parte, il ruolo delle Accademie era molto importante nell'Europa del Settecento e la presenza dell'Accademia di San Luca – una delle più antiche e autorevoli d'Europa – era determinante nelle vicende culturali della città.

I nove vincitori, tre per la pittura, tre per la scultura e tre per l'architettura – a ribadire l'*aequa potestas*, ovvero la pari dignità che queste arti hanno tra loro, come recita il motto oraziano riportato sull'emblema dell'Accademia – di questa ottava edizione sono stati selezionati per "l'elevata qualità delle opere presentate, tutte solidamente ancorate a originali e articolati percorsi operativi e per la trama stessa che le opere e i diversi sistemi intrecciano, sintomatici di affini vie di ricerca e incrociati sguardi sul mondo", come dichiarato dalla giuria, composta in questa occasione dagli accademici nazionali Gianni Dessì, Carlo Lorenzetti, Giulia Napoleone, Concetto Pozzati, Franco Purini, Giuseppe Spagnulo e Paolo Zermani.

I giovani artisti premiati riflettono nelle loro opere quella necessità di sperimentazione e versatilità che pare rispecchiare il carattere mutevole dell'arte contemporanea. Sono allo stesso tempo scultori, performer, fotografi, scenografi pronti a ibridare i linguaggi e le tecniche. Compito dell'Accademia, anche attraverso questo premio, individuarne le possibilità, seguirne i percorsi, coglierne i mutamenti all'interno del complesso panorama dell'arte contemporanea, perennemente in divenire.

La mostra, nel suo allestimento essenziale, ha raccolto nei rinnovati ambienti espositivi al piano terra di Palazzo Carpegna una selezione delle opere dei premiati, mettendo a confronto i diversi linguaggi in un gioco di sguardi incrociati. "All'interno di categorie in cui dialetticamente si muove il lavoro degli autori selezionati – scrive Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia nel catalogo della mostra – volto a sondare le mutue influenze nel sistema delle arti tra pieno e vuoto, tra movimento e stasi, tra singoli elementi ed i segni che li definiscono, tra oggetto e città, tra architettura e natura, vengono enfatizzati gli interessi individuali fino a giungere ad una manifesta esibizione delle singole formazioni culturali ed esistenziali". Sono i giovani della *generazione Erasmus*, che viaggiano e vivono all'estero – Veronica Botticelli ha esposto a New York, Alberto Gianfreda a Lugano, ma anche gli altri possono vantare esperienze in Europa e negli altri continenti – sperimentano i linguaggi contaminandoli – Edoardo Aruta è artista, scenografo, costumista teatrale e cinematografico, Simone Cametti si dedica alla scultura, alle installazioni, alla fotografia – utilizzano insieme strumenti e tecniche differenti – le composizioni digitali di materiali provenienti dal web, ridisegnate e reinterpretate da Mattia Macchieraldo e Flavio Palasciano. Sono opere che lasciano intravedere i modi d'essere e gli interessi personali, i dubbi e i temi di ricerca ricorrenti, le ossessioni trasformate in oggetti – gli stati d'animo dipinti di Botticelli, i paesaggi marziani di Macchieraldo/Palasciano trasformati in decorazioni di plexiglas dalle forme antropomorfe e zoomorfe, le carte dipinte di suggestioni di Marta Scanu tra le opere premiate per la classe della pittura. Le ambiguità e le ambivalenze di senso emergono nella ricerca di Aruta e nell'"equivoco del doppio" rappresentato dal suo *drago*; i ribaltamenti di significato, invece, nel lavoro di Cametti che, in un'operazione opposta a quella duchampiana, trasforma, o piuttosto mimetizza, un materiale pregiato – il marmo del Guatemala – in un oggetto di uso comune rivestito di vernice poliuretanica bianca. Gianfreda si interroga sull'infinito e sul doppio: nell'opera esposta il simbolo dell'infinito viene spezzato e aperto ma è composto da frammenti di travertino, un materiale che, seppure in frammenti, rappresenta la durata.

La ricerca progettuale dell'architetto Stefano Larotonda viene rappresentata in questa mostra dall'allestimento ordinato dei suoi progetti più significativi, posti uno a fianco all'altro su dei ripiani a creare un punto d'arrivo che però è anche un punto di inizio. La ricerca sulla residenza dell'altro architetto premiato, Lina Malfona, pone al centro la casa come elemento fondativo del paesaggio italiano e la declina come una cornice che lo inquadra, costituendo un dialogo a distanza tra questo e l'architettura. I disegni di Giovanni Romagnoli, architetto romano, raccontano infine una Roma immaginata che disegna il futuro con uno sguardo al passato e rievoca il passato prefigurando il futuro.

La mostra è documentata da un catalogo in cui, dopo il testo introduttivo di Carlo Lorenzetti, Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, e un interessante saggio di Francesco Moschini, Segretario Generale, sono illustrati i lavori dei vincitori, documentati da alcune loro brevi riflessioni e note biografiche.

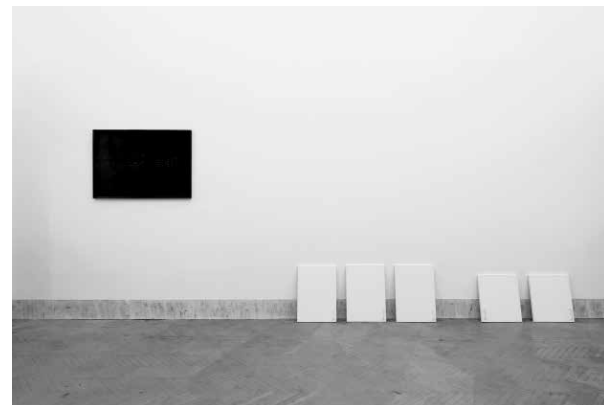
209

210



Lina Malfona, Veronica Botticelli.
Veronica Botticelli.
Lina Malfona.
Veronica Botticelli, Alberto Gianfreda.
Alberto Gianfreda.
Marta Scanu.
(foto Francesco Lo Mastro e Andrea Veneri _ vl9;
courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma)

211



Marta Scanu.
Simone Cametti.
Giovanni Romagnoli.
Macchieraldo / Palasciano.
Macchieraldo / Palasciano, Edoardo Aruta.
Stefano Larotonda.
Edoardo Aruta.
(foto Francesco Lo Mastro e Andrea Veneri _ vl9;
courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma)



patrizia valle

premio
internazionale
carlo scarpa
per il giardino 2016.
le foreste
dei meli selvatici
del tien shan

La finalità del premio è di contribuire a diffondere la conoscenza, la cultura della “cura” dei luoghi, anche attraverso il governo del territorio e delle sue modificazioni.

La XXVII edizione del premio si è svolta a Treviso a maggio 2016. Il comitato scientifico ha assegnato il premio alle Foreste dei meli selvatici del Tien Shan, in Kazakistan, con la seguente motivazione:

Nell'Asia Centrale, ai suoi margini orientali, sparsi lungo i versanti della grande catena montuosa del Tien Shan, rimangono frammenti dell'immensa e antica foresta che milioni di anni fa, nel Terziario, faceva crescere al suo interno decine di specie che sono all'origine dei frutti che accompagnano la storia dell'uomo. Dall'ovest della Cina, nella regione del Xin-jiang, attraverso il nord di Kirghizistan e Uzbekistan, fino al sud del Kazakistan, tra le tante specie che compongono le foreste temperate, predominano i meli selvatici, con un'evidenza tale nel paesaggio da dare il nome all'antica capitale del Kazakistan, Almaty, cioè “luogo delle mele”. I più antichi precursori del melo vi arrivarono probabilmente con semi trasportati da uccelli in volo dalla Cina. Apportavano una variabilità naturale che la grande diversità ambientale del Tien Shan ha fortemente incrementato, mostrando ancora oggi, nonostante millenni di disboscamenti e incendi, soprattutto per dare spazio all'agricoltura, una incredibile biodiversità, espressa da forme, dimensioni, sapori, colori, altezze e portamenti degli alberi. Essa rappresenta un giacimento genetico di interesse incommensurabile, disponibile a studi e ricerche ancora appena agli inizi, che riguardano il futuro della coltura del melo e del suo paesaggio. Il melo selvatico del Kazakistan è il *Malus sieversii*. Prende nome dal botanico Johann Sievers, che per primo, alla fine del XVIII secolo, lo scoprì. Nelle foreste del Kazakistan è la specie selvatica da frutto più rappresentativa. Tra montagne che raggiungono altezze di 7.000 metri, profonde valli scavate da oltre duecento fiumi, altipiani e versanti diversamente esposti con climi estremi per temperature e umidità, la diversità si manifesta con caratteri propri secondo le regioni interessate. Nella regione più a nord del Tien Shan, nel massiccio del Tarbagatay, forma nuclei composti da dieci a duecento alberi, anche su ripidi pendii, fino a toccare le nevi perenni. Nel Djungarsky invece il melo selvatico è l'albero dominante di ampie foreste, che arricchisce di una grande biodiversità specifica e di esemplari di età e di altezza smisurate: fino a 30 metri e a trecentocinquanta anni di età. Nell'Aksu Diabagly, alla frontiera con il Kirghizistan, gli alberi, in posizione solitaria o in piccoli boschetti, mostrano particolare resistenza alle malattie e alla siccità anche estrema. Foreste, le tre citate, che hanno subito, per il pascolo e la messa a coltura delle terre, grandi tagli, ma mai come nello Zailiysky, la porzione delle Montagne Celesti più vicina ad Almaty, dove i boschi ai piedi di vette alte anche 7.000 metri si sono ridotti, in epoca sovietica, anche dell'ottanta per cento...

A queste foreste e allo studio della popolazione kazaka di *Malus sieversii* Aymak Djangaliev ha dedicato il suo lavoro. Gli alberi di *Malus sieversii*, studiati da Vavilov e Djangaliev, sono all'origine di quella che è oggi, per produzioni e superfici, la prima coltura da frutto nei paesi a clima temperato. La mela, archetipo di tutti i frutti, è quella con cui Eva tenta Adamo, il pomo d'oro del giardino delle Esperidi, il frutto che consente a Isaac Newton di definire la legge della gravità a seguito della sua caduta.

È iniziato nelle foreste del Kazakistan il cammino di conoscenza, verso questi luoghi e la fragile condizione che essi condividono con le attività locali e la cultura. Il sigillo disegnato da Carlo Scarpa viene affidato alla studiosa kazaka Natalya Ogar.

La mostra, che prende avvio dai contenuti del premio e dalle campagne fotografiche fatte dalla fondazione Alma, fino dal 2010, per sensibilizzare il governo Kazako e la comunità internazionale, al fine di conoscere e preservare le foreste dei meli selvatici, rimarrà aperta fino a domenica 3 luglio. Il seminario che ha preceduto la cerimonia del Premio Carlo Scarpa ha permesso di conoscere l'opinione di esperti provenienti da diversi ambiti disciplinari, che hanno esaminato le caratteristiche naturali e culturali, il contesto storico-geografico e le connessioni con le problematiche attuali sotto diversi profili biologici ed ecologici, agronomici e paesaggistici.



giulia bombaglio
marco zanini

abitare è essere. alcune riflessioni sul progetto VA'rese e sulla mostra ordinario/ straordinario/ incognito

214

Prendiamo le mosse da una riflessione sulla differenza tra "dimorare" e "abitare". Dimorare descrive una situazione di fatto. Abitare esprime una condizione culturale: *esperire il significato di un ambiente*¹.

L'espansione urbanistica ha moltiplicato i luoghi del dimorare, ma lo spazio in cui prima si stagliavano elementi di valore identitario, relazionale e storico è stato subissato e scompigliato da un disordine di costruzioni che ha confuso anche l'identità di chi ci vive.

Io abito (in senso proprio) dove sono in grado di vivere l'ambiente; io abito dove sono in grado di identificarmi.

Per riappropriarci del significato pieno dell'abitare occorre ripartire dall'osservazione dei luoghi simbolici che – a differenza che in passato – non sono più immediatamente percepibili: il supermercato può sostituire il campanile, quando il campanile è scomparso tra le case che lo sovrastano?

Per identificare nuovi luoghi-simbolo occorre rinnovare la capacità di osservare, di discernere caratteri essenziali di luoghi, dal momento che culturalmente (se anche non fisicamente) siamo altrove.

VA'rese – microvalorizzazione del quotidiano – è un progetto che nasce per conseguire questo scopo e affinare le capacità di percezione.

Da individui che vivono in tessuti urbani che hanno subito il processo descritto, che cosa possiamo fare? Come possiamo ovviare a questa dinamica che ci condiziona così profondamente?

Possiamo prima di tutto riprovare a guardare, indirizzando il nostro sguardo a ciò che ci circonda. L'osservazione genera consapevolezza di quello che abbiamo e in cui siamo inseriti, è un primo modo di abitare il nostro luogo, di comprenderlo, di coglierne l'anima e di prendercene cura.

Dal dialetto "vardare", vedere, e dall'inglese antico "to rese", scuotere, il progetto VA'rese vuole smuovere qualcuno – prima di tutto noi stessi – e indurlo a fare qualcosa, cominciando dall'osservazione attiva della scala "micro", degli scenari quotidiani, fino a considerare la città intera con occhi nuovi.

La prima parte del progetto è dedicata alla rilettura dello spazio urbano: attraversarlo, esplorarlo, conoscerlo nuovamente raccontandolo attraverso la fotografia.

Le evidenze individuate e quelle già conosciute vengono indicate e descritte su una mappa online, consultabile e aperta alla partecipazione di cittadini e associazioni, che in essa possono segnalare i loro luoghi notevoli – ad oggi 200². Che cos'è un luogo notevole? Un piccolo punto di riferimento, un dettaglio che conta, un episodio nella percezione che ognuno di noi ha della città che abita. I luoghi notevoli di ciascuno sono punti per tracciare un disegno composito e multiforme da offrire a una collezione condivisibile.

La seconda fase prevede l'organizzazione di eventi che stimolino la partecipazione a vivere questi luoghi: piccoli concerti, spettacoli e performance che attivino gli spazi creando scambio, interesse, aggregazione. Usare inusualmente, dando la possibilità di vivere scenari ordinari in maniera straordinaria, poiché un luogo che sia riferimento di storie, di volti e di emozioni sarà il legame tra il nostro vissuto e la città. In questo modo abitare diventa essere. La concretizzazione e il riconoscimento del progetto sono arrivati con la mostra "Ordinario/Straordinario/Incognito"³, che sarà ospitata fino al dicembre 2016 allo Spazio Arte UnipolSai in Piazza Montegrappa 12 a Varese.

I curatori (Marco Zanini, Nicola Domaneschi e Marco Verdi) raccontano la città illustrandone e interpretandone i luoghi notevoli attraverso una collezione di frammenti visivi. L'allestimento è realizzato con stampe fotografiche fine-art che verranno messe in vendita al termine dell'esposizione, destinando il ricavato a Libera - Associazione contro le mafie. In collaborazione con Libera Varese sono stati anche investigati i beni confiscati alla mafia esistenti sul territorio: luoghi, oggi incogniti, che testimoniano una presenza nascosta e silente che fa parte del nostro quotidiano e che spesso coincide con momenti di degrado del tessuto della città. La raccolta di immagini, riflettendo la natura del progetto, sarà in costante aggiornamento: di mese in mese si arricchirà, in modo da restituire a passanti e visitatori la narrazione di Varese in mutamento, così come la percezione della città e dei nostri punti di riferimento al suo interno evolve continuamente, in funzione delle scoperte e delle esperienze quotidiane.

VA'rese non costruisce una nuova città, ma rilegge e risignifica quella che già c'è. È l'inizio di un processo di ri-abitazione e riappropriazione del patrimonio urbano comune, da condurre poi individualmente come cittadini.

VA'rese è un collettivo di giovani professionisti under 35 con competenze e interessi diversi, in bilico tra un presente di scarse possibilità e un futuro



Guglia neogotica dell'ex cimitero di Masnago (47), 45.83176N, 8.7973E. (foto Nicola Domaneschi e Marco Verdi).

Justus Dahinden, Chiesa Kolbe (83), 45.837N, 8.81705E (foto Nicola Domaneschi).

Calco dell'urna del cuore di Taddeij Kosciuszko (142), 45.81555N, 8.81239E (foto Marco Verdi).

Area picnic nel parco di villa Augusta (56), 45.81328N, 8.83663E (foto Marco Zanini).

Edoardo Flumiani, Palestra del Liceo Classico (ex ONB; 93), Varese, 45.81953N, 8.81715E (foto Nicola Domaneschi e Marco Verdi).

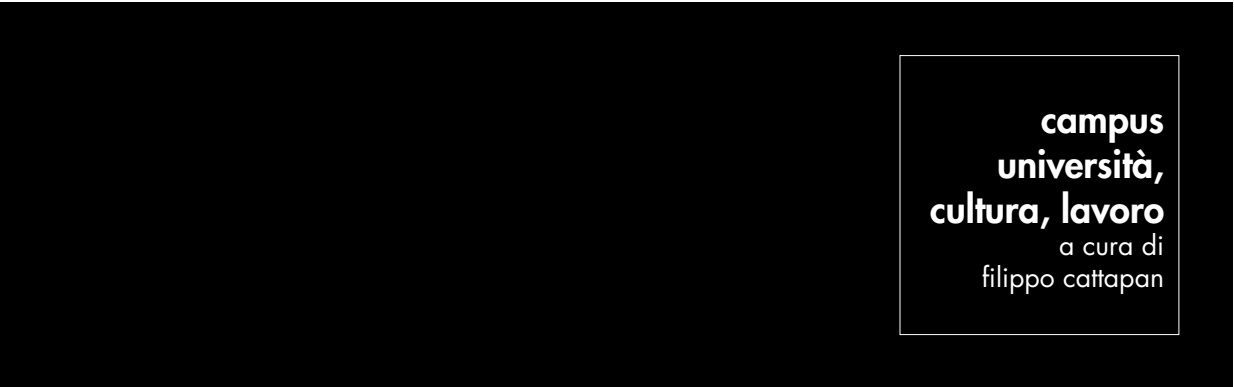


215

pieno di incertezze, che cerca di vivere in prima linea il proprio quotidiano caricandolo di senso. Parte di quella generazione “Erasmus” che, allontanando il punto di vista dal proprio paese, ha imparato a riconoscerne le mancanze e le contraddizioni, questi giovani hanno però deciso di tornare, con la forte volontà di essere attori del loro territorio e non semplici spettatori. Può essere una fortuna tornare a guardare i luoghi vicini con occhi di chi ritorna, cioè togliendo al già noto la patina dell'ordinario. L'Itaca dell'Ulisse che torna è più bella dell'Itaca dell'Ulisse che parte.

NOTE

¹ C. NORBERG-SCHULZ, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979.
² I numeri indicati nelle didascalie delle immagini corrispondono a quelli della mappa online consultabile sul sito di VA'rese.
³ Sostenuta da IFC Srl - Agenzia UnipolSai, organizzata da F. Beverina, E. Brusa Pasquè, P. Buzzi, E. Cantoni, C. Moretti, I. Moretti, con il patrocinio del Comune di Varese, del Comitato Varese 200 Anni, del FAI Delegazione di Varese, dell'Ordine degli Architetti di Varese e con la partecipazione di UnipolSai, UnipolBanca, Libera Varese, Slowfood provincia di Varese e Teatro Karakorum.



campus <kä'mpës> s. ingl. [dal lat. campus "campo"] (pl. campuses <kä'mpësjʃ>) [...] l'a-
rea e il complesso di edifici di una università, la sezione staccata d'una stessa università,
e l'università stessa come entità giuridica, educativa e sociale.
Dizionario della lingua italiana Treccani, 2013

Il campus è un impianto plurifunzionale, destinato soprattutto ad attività sportive e all'ad-
destramento militare (Tert., Mart., III, 2; Ulp., Dig., VIII, 2, 9, 4; XLIII, 8, 2, 9), a imita-
zione, del Campo Marzio di Roma. Come il Campo Marzio di età repubblicana, anche
questa struttura era normalmente collocata ai limiti del tessuto urbano, o fuori le mura
(Vitr., 1, 7, 1). [...]

Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani. Classica e orientale, 1958

[...] voce rispondente al lat. CĀMPUS [...] Il Vanicek coi moderni filologi si decide per la
radice del gr. SKAPTŌ fendere, scavare a cui può congiungersi KĒPOS giardino, KĀPETOS
fossa [...] – Da Spazio o Luogo è venuto il significato *metaf.* di Opportunità, Occasio-
ne, Comodo [...] – Vale anche Luogo o Steccato in cui si combatte, Attendimento od
Ordinamento dell'esercito in campagna; ed eziandio lo stesso Esercito accampato o
combattente. [...]

Vocabolario Etimologico Pianigiani, 1907

La nuova sezione Campus vuole interrogarsi sul significato e il ruolo dell'u-
niversità oggi.

La stretta relazione che tradizionalmente legava istruzione, cultura e lavoro
all'interno del modello classico di università sembra essere venuta meno.
I tre ambiti seguono strade sempre più diverse e apparentemente incon-
ciliabili. Ci troviamo così davanti a un'università che, da una parte, non è
più in grado di garantire occupazione perché lontana dal mondo del lavoro,
dall'altra, non riesce nemmeno a produrre cultura, costretta ad abbassare
progressivamente il proprio livello di qualità per soddisfare standard produt-
tivi incentrati solo sui numeri.

Una profonda crisi iniziata nel secolo scorso si protrae lentamente senza
che vere soluzioni si mostrino all'orizzonte. Questa università, ormai priva di
legami con l'esterno, sopravvive in modo automatico, seguendo le proprie
logiche economiche, ma continua a evitare le questioni sostanziali che ne
interrogano il senso più profondo.

Affrontare questi temi è oggi di importanza fondamentale. A tale scopo,
è indispensabile uno sguardo complessivo e radicale, che torni a occuparsi
del contesto ampio di relazioni in cui l'università si inserisce. Ritornare a
considerare il significato originale di questo luogo, forse anche per metterlo
in discussione, sembra essere il primo passo da compiere.
In apertura, l'etimologia della parola mette in luce significati apparentemen-
te dimenticati, mostra pericoli latenti, offre nuove prospettive.

pietro bonomi

appunti per una scuola post-umanistica

La scuola ha legami con tutto e tutti: la mappa da tracciare sarebbe grande come il territorio. Senza alcuna pretesa di esaustività o di incontestabilità, nell'urgenza di attraversare il deserto, un tracciato attraverso alcune possibili tappe per un rinnovamento della scuola.

1. *La scuola europea e la cultura letteraria*

Come si sa, la riforma Gentile del 1923 ha rappresentato l'incarnazione italiana di una certa idea di scuola: la scuola umanistica, si può dire per sintetizzare. La scuola borghese e classista, si aggiunge oggi giustamente. Era però anche, e soprattutto, la scuola *europea*: quella gentiliana è stata una declinazione – probabilmente tra le più riuscite, finché è durata – di un orientamento che è stato comune, fino a non molti anni fa, ai maggiori paesi dell'Europa occidentale. È stata la grande epoca dell'Europa borghese degli Stati nazionali sovrani. La riforma Gentile era peraltro anche tardiva a suo modo: è stata una sorta di summa o di cristallizzazione istituzionale di una certa idea di mondo, di una certa idea di scuola, che era patrimonio comune dell'Europa da ormai più di un secolo.

La scuola umanistica basava la formazione su un certo *canone di letture*. Era una scuola fortemente identitaria: creava un'identità comune nelle classi borghesi europee a partire da una comunità di letture. Letteratura greca, latina, romanza, fino alle moderne letterature borghesi. L'umanismo delle *humanae litterae* costituiva la base della formazione delle classi dirigenti: le stesse classi dirigenti che hanno guidato la transizione del secondo dopoguerra e che, non a caso, ci hanno consegnato il sogno dell'Europa unita – questa eredità che è oggi quanto mai traballante e messa in discussione da parte degli schieramenti politici e culturali più disparati.

Sembra esistere una sensibilità diffusa relativa a un presunto fallimento di quell'umanità, di quella scuola, di quell'ordine sociale. Gli uomini dell'Europa borghese, si sente dire, non ce l'hanno fatta: i loro valori perdono consistenza e non resistono alle prove della storia, le loro “conquiste” si tramutano in sconfitte. Ognuno ha i suoi esempi; ma si tratta per lo più di un'oscura consapevolezza, le cui ragioni non ci sono ancora sufficientemente chiare. Doveva esserci, ne abbiamo un vago presentimento, un peccato originale nel progetto umanistico: le sue ambizioni non erano soltanto utopiche, erano “ambizioni sbagliate”, come nel titolo di un noto romanzo di Alberto Moravia. Nelle pagine che seguono tenterò di far emergere tre possibili motivazioni di questo scacco.

È interessante però iniziare appunto raccogliendo alcuni orientamenti del senso comune. Allo stesso tempo infatti, in apparente contraddizione, si registra anche una diffusa nostalgia per quelle figure umane. Esse ci appaiono, persino nei loro difetti, imparagonabili alle maschere che formano oggi quella che con pervicace anacronismo ci ostiniamo a chiamare “classe dirigente” (si tratta appunto di una categoria che appartiene a un mondo che non esiste più). Ma che cosa rimpiange, precisamente, la nostalgia degli ultimi superstiti che hanno avuto accesso a quel tipo di formazione? Essenzialmente una certa possibilità di capirsi *fra pari grado*: nient'altro che un terreno comune di letture, in ultima analisi. Sentite lo sconcolato Massimo Cacciari, esponente di spicco di una delle ultime generazioni di quel mondo:

Quelli della prima Repubblica saranno stati anche fetenti, ma erano colti, leggevano libri. Ricordo Chiaromonte, Amendola, Moro. Ricordo che con Fanfani si parlava di Max Weber e della scienza amministrativa. Questi qua hanno avuto la playstation al massimo. Non c'è passione, manca la cultura, la competenza.¹

La comunità di letture garantita dalla formazione umanistica costituiva la base della collaborazione tra intellettuali e politici (e fra politici e politici). La letteratura dava corpo a una vera “base sociale” (numericamente limitatissima, potentissima a livello politico). Gli insegnanti e i filologi fin dall'Ottocento hanno goduto di un grande prestigio sociale, appunto perché avevano una conoscenza privilegiata degli scritti che erano ritenuti essere a fondamento della società. Un po' come i sacerdoti in epoche precedenti, potremmo dire. Monaldo Leopardi non poteva sognare di meglio per il povero Giacomo che di farne un grande filologo (o un gran prelato, appunto: i parenti del piccolo genietto di Recanati, sulla soglia fra due epoche, si dibattevano tra queste due immagini di gloria sociale). È evidente che la considerazione sociale di cui godono oggi i filologi è imparagonabile: non si parla certo di loro quando ci si lamenta dei “cervelli in fuga” o quando si esaltano le “eccellenze” del nostro sistema universitario. Di certo nessuno vede più nel loro lavoro una funzione irrinunciabile a fondamento della società civile.

Fino ad almeno cinquant'anni fa invece i massimi “competenti in lettere” (coerentemente con l'interpretazione che mi trovo a proporre vorrei usare questa formula al posto di quella più generica di “intellettuali”) avevano un rapporto assai stretto con l'apice politico ed economico della società; e, come per luce riflessa, tutti i lavoratori della scuola, dal maestro elementare al professore universitario, traevano prestigio sociale da questa situazione per via della loro funzione di custodi dell'archivio dei testi letterari. L'amministrazione di tale “archivio” costituiva una funzione civile fondamentale, in quanto formava il *milieu* comune che permetteva alle classi dirigenti di riconoscersi e di intendersi: le classi borghesi europee erano unite in una sorta di “società letteraria”. Ogni partito politico, per fare solo un esempio, doveva avere il suo filosofo e il suo poeta, e anzi un intero pantheon di riferimenti filosofici e letterari. Se diamo un'occhiata alle forze politiche oggi in campo è evidente che tale preoccupazione di legittimazione ideale e letteraria è del tutto scomparsa: le posizioni politiche effettive non hanno presoché mai una base o un'ispirazione che provenga da letture “letterarie” – al massimo, quando siamo fortunati, prendono una verniciatura di autorevolezza da qualche lettura di carattere “tecnico” (economia, statistiche ecc). Si potrebbe obiettare che l'Ottocento e il Novecento sono stati però anche i secoli della grande cavalcata della scienza e della tecnologia. Ed è certamente vero. Tuttavia, insisto, la stessa divisione fra cultura umanistica e cultura scientifica è stata a lungo una divisione fortemente gerarchica: la cultura umanistica inglobava la cultura scientifica – sebbene quest'ultima, silenziosamente, avesse già incominciato a produrre effetti di portata incalcolabile che nessun discorso “umanista” residuo sarebbe più stato in grado di maneggiare e controllare. Ma dal punto di vista del valore sociale e ufficiale la cultura umanistica era egemone e rappresentava ancora uno status symbol; secondo la mia interpretazione il principale *status symbol*. Anche gli “scienziati” facevano parte della comunità letteraria. Il buon medico, il buon chimico leggeva Goethe, o Dante; viceversa era assai più raro che il professore della facoltà di filosofia mantenesse una buona dimestichezza con le ossidoriduzioni dopo il periodo liceale. In un salotto era del tutto comprensibile non sapere cosa fosse una ossidoriduzione, ma immaginate che scandalo dimostrare di non sapere chi fosse Goethe: avrebbe voluto dire essere davvero *fuori dal mondo*. Ciò che legittimava gli scienziati socialmente, ciò che permetteva loro di appartenere al club della classe dirigente, era pur sempre l'educazione letteraria. Il nostro liceo classico rispecchia ancora questo ordine sociale, ne è l'estremo residuo. Io stesso, che sono nato nel 1989, ho visto molti genitori di miei coetanei scegliere “il Classico” semplicemente per ragioni di status (per lo status sociale che avevano, in cui si riconoscevano o che aspiravano a ottenere per i loro figli). Si trattava però di un riflesso condizionato ormai quasi comico e persino grottesco nei suoi effetti reali.

2. *Un bilancio storico*

È difficile non riconoscere la grandezza dell'educazione umanistica borghese. Senza dubbio essa ha prodotto le opere più straordinarie degli ultimi due secoli. Bisogna poi essere onesti: il paragone tra gli uomini della *bildung* con l'“istruito” medio attuale è – non sempre, ma spesso e per lo più – impietoso. Si pensi – è un esempio fra molti altri – alla raffinatezza e all'ampiezza della cultura letteraria che si ritrovava a possedere (anche suo malgrado, dato che teneva a presentarsi come un ferreo positivista) un medico specialista come Freud, e a ciò che l'unione delle sue competenze specialistiche con un profondo background letterario e filosofico gli ha permesso di realizzare.

Il colmo poi è che persino la nostra possibilità di criticare la cultura borghese ci proviene ancora da una sorta di onda lunga della cultura borghese stessa, della sua “coscienza infelice”. Questa sua capacità autocritica varrebbe da sola a testimoniarne la grandezza. D'altra parte però, sempre rimanendo a un livello di constatazioni molto semplici ed evidenti ai più, nessuno dimentica che l'identità comune delle classi borghesi europee testé descritta non ci ha salvato dalle terribili catastrofi del Novecento, né soprattutto dalla perdita di ogni consistenza degli stessi valori che tale cultura propugnava. Che cosa può aver provocato l'implosione e il fallimento della cultura umanistica? Ci sono a mio parere almeno tre elementi, a cui corrispondono tre modificazioni contestuali decisive che hanno irrimediabilmente indebolito le fondamenta di tale forma mentis.

2.1 *Primato della borghesia, primato dell'Occidente, primato delle lettere: tre forme di potere decadute*

Anzitutto il suo aspetto classista: è venuto meno un ordine sociale gerarchico e con esso, come si diceva prima, il concetto e la relativa realtà sociale di qualcosa come la “classe dirigente” o la “classe borghese”. Senza più borghesia, una scuola borghese non ha più senso. Come è stato notato da più parti, non vi era alcun nesso eterno fra capitalismo e borghesia: il primo poteva benissimo fare a meno della seconda. Anzi, si potrebbe dire che in un certo senso il capitalismo si è rivoltato contro la stessa cultura borghese in cui era nato. Per l'odierno capitalismo finanziario la cultura borghese era più che altro un ostacolo, un limite alla sua capacità espansiva: non poteva tollerare l'esistenza di una cerchia di potere determinata dal possesso di una risorsa non scambiabile, non acquistabile e dunque non mercificabile quale era un'identità di classe basata su una certa raffinatissima formazione culturale. Tutto questo andava spazzato via, ovvero ridotto alla forma merce, trasformato da soggetto libero e incontrollabile a oggetto acquistabile. Ma questi aspetti inquietanti e massimamente reali, resi ultimamente popolari da una certa critica neomarxista, non bastano certo a dare fondamento a un rimpianto per una società classista. Già il senso di colpa e i buoni sentimenti della cultura borghese umanista la condannavano: e la raffinatissima formazione dei borghesi europei, la loro possibilità di dedicarsi alla lettura di Orazio e di Goethe, all'aoristo greco e alle terzine dantesche, dipendeva in buona sostanza dallo sfruttamento del lavoro di una massa di schiavi salariati, dal lavoro domestico delle governanti e di una donna relegata al ruolo di madre e di dolce compagnia. In ultima analisi, quella cultura e quell'ordine sociale si fondavano sullo sfruttamento del proletariato e sul possesso dei mezzi di produzione, come aveva avuto modo di capire Marx, uno dei massimi esponenti della cultura umanistica borghese. Ma la stessa straordinaria elaborazione teorica marxiana era maturata appunto in una sterminata quantità di ore di tempo libero: un tempo libero dalla necessità di lavorare che gli era garantita dallo status, dalla governante che gli faceva il bucato ecc. Non possiamo dimenticare tutto questo. Così come non possiamo dimenticare che se abbiamo ottenuto una società meno classista non è stato certo per i buoni sentimenti e per i sensi di colpa della cultura umanistica borghese, né per il buon cuore di alcuno; resta però che non ci sono motivi razionali per auspicare (né, tanto meno, per realizzare) un ritorno a una società gerarchica. Ed è un fatto che un certo tipo di raffinatezza e di estremo approfondimento non sono realmente possibili su larga scala se devi lavorare otto ore al giorno, se devi occuparti dei figli, della pulizia della casa, andare in posta ecc. senza poter o voler delegare queste mansioni a categorie più deboli, ovvero con meno scelta. Dalla società gerarchica borghese siamo entrati in una società di massa: ma questo è un tema su cui torneremo più avanti in relazione al terzo elemento che ritengo abbia contribuito alla disgregazione della cultura umanistica.

Un altro aspetto che rende la cultura umanistica inemendabilmente parziale, e per certi fini inservibile nel mondo contemporaneo, è il suo aspetto identitario. E imperialistico. La cultura umanistica, fin dall'Umanesimo rinascimentale, intende il patrimonio degli scritti della cultura occidentale come la peculiare eredità identitaria di *una* civiltà, a cui è fatta però corrispondere la pretesa di una forma umano-universale della civiltà in assoluto, cioè dell'*humanitas*. Definirla cultura *umanistica* dice già tutto: è la nostra cultura, la nostra identità, e però la nostra identità è il modello più alto dell'umanità intera, dell'umanità in generale. Ancora un grande filosofo come Husserl non concepiva nessun altro orizzonte per la cultura europea: per lui o l'umanità europea poteva legittimamente porsi come modello dell'umanità in generale oppure non aveva futuro. Si trattava di

decidere se l'umanità europea rechi in sé un'idea assoluta e se non sia un mero tipo antropologico empirico come la “Cina” o l’“India”; e inoltre: se lo spettacolo dell'europeizzazione di tutte le umanità straniere annunci la manifestazione di un senso assoluto rientrante nel senso del mondo e se non rappresenti invece un non-senso storico.²

Senza pretendere di esaurire la profondità e la ricchezza dello sguardo husserliano, che pure mirava a suo modo a un superamento e a un inveramento della cultura umanistica europea, è evidente che porre il problema in questi termini comporti il mantenimento di parecchie ipoteche, legate a doppio filo con tale cultura. Come Husserl, nessuno di noi, credo, rinuncerebbe facilmente all'idea di Europa, all'idea di Occidente e all'idea di una ragione universale: quello che si sta mettendo in dubbio è invece la possibilità o l'opportunità di fondare queste idee sulla cultura umanistica borghese.

Anche nell'altissima elaborazione filosofica che sorregge le affermazioni di Husserl (o proprio e a maggior ragione in essa) è difficile non scorgere il legame teorico e identitario che ha giustificato e promosso l'imperialismo e il colonialismo europeo.

Al di là di ogni considerazione morale, oggi risulta difficile fronteggiare il mutato contesto geopolitico sulla base di queste categorie. In questo senso anche l'attuale “umanitarismo”, che si vorrebbe anti-imperialista e anti-colonialista, non è che l'estremo residuo della cultura umanistica: non fa che ribadire che i nostri diritti – i diritti “occidentali” – sono anche i “diritti umani”, i diritti dell'umanità intera, tradendo lo stesso malcelato senso di superiorità. Anche qui non sono stati e non saranno certo i nostri buoni sentimenti o i nostri sensi di colpa a farci mettere in discussione l'ottica eurocentrica: è stato e sarà il mutamento dello scenario geopolitico, il fatto che non siamo più i più potenti, o gli unici potenti. Siamo ora costretti, anche nella dimensione di semplici dilemmi quotidiani, a fronteggiare questa mutata situazione in cui l'Occidente ha perso – o sta progressivamente perdendo – il suo primato politico. A questo sconvolgimento epocale dovranno necessariamente corrispondere nuove categorie concettuali e nuove modalità di pensare il rapporto tra noi e “gli altri”, attraverso anche una serrata critica filosofica del sistema culturale e concettuale dell' “umanismo”, critica per altro già iniziata da almeno un secolo (si pensi a Nietzsche, o alla *Lettera sull'Umanismo* di Heidegger, fino alle contemporanee filosofie del “post-umano” o all'opera di un filosofo come Peter Sloterdijk, per citare solo i casi più evidenti), e che però non è ancora stata in grado di tradursi in una consapevolezza diffusa, né tanto meno in nuovi percorsi politici e sociali. La cultura letteraria e umanistica su cui è ancora imperniata la nostra scuola si gioca tutta nei confini tautologici dell'Europa e della forma di vita occidentale: non c'è niente di male in questo, ogni cultura del mondo (finora) è stata una cultura identitaria, radicata in un suolo. La nostra scuola non può però evitare di porsi il problema, non fosse altro per il fatto che coloro che la frequentano provengono sempre più spesso da storie personali e culturali che non hanno alcun legame con tale identità: dobbiamo imporgliela così com'è? Ci riconosciamo ancora in essa? Dobbiamo riformularla? La sollecitazione dell'incontro (o scontro) con le altre culture ci pone di fronte al fatto che le nostre lettere e persino le nostre “scienze” sono, come sapeva Husserl, inevitabilmente “europee”.

Sospendendo qui la discussione sul carattere eurocentrico della cultura umanistica, resta da valutare un terzo grande fattore di modificazione: il cambiamento dei media della trasmissione del sapere. Come dicevamo, noi ci troviamo ad affrontare il passaggio da una società gerarchica e borghese a una società di massa; in questo processo, la rivoluzione “mediatica” ha avuto un ruolo di primo piano. Come ha scritto Peter Sloterdijk, la cultura letteraria:

non è più sufficiente a tenere insieme il filo comunicativo tra gli abitanti di una moderna società di massa. La coesistenza degli uomini nelle società attuali è stata posta su nuovi fondamenti: radio, televisione, internet. Fondamenti post-letterari, post-epistolari, post-umanistici. Non significa che la letteratura sia finita, piuttosto si è trasformata in una sottocultura sui generis e sono passati i giorni della sua esaltazione come portatrice degli spiriti nazionali.³

Non è certo il caso di affrontare qui in poche righe il tema dei nuovi media; c'è però una questione decisiva che, per i nostri fini, non possiamo mancare di discutere e che ha delle forti ricadute sul ruolo della letteratura nelle nostre società. Si tratta di uno degli aspetti più caratteristici del passaggio dalla società borghese alla società di massa: il potere non si fonda più soltanto, sul possesso dei mezzi di produzione, ma anche sul possesso dei mezzi di comunicazione. Sappiamo tutti che è per il loro possesso o controllo che si consumano le più decisive e violente lotte per il potere, o almeno una parte consistente di esse. Al di là delle sue cause – che non possiamo indagare qui – quali sono le conseguenze di questo radicale cambiamento nell'assetto del potere sociale?

La cultura borghese, pur con tutti i suoi difetti, basava la sua innegabile grandezza non tanto e non solo sulla raffinatezza e sulla profondità che sapeva attingere: un suo tratto distintivo era la libertà da condizionamenti da parte del potere politico-economico. Mi rendo conto che una tesi del genere si presta a facili contestazioni, puntualizzazioni e a parecchi distinguo: ma se si fa il paragone con la situazione odierna la differenza è lampante. La cultura era libera dal potere economico e politico paradossalmente proprio perché era esercitata e custodita per lo più dagli stessi detentori del

potere economico e politico. L'intellettuale si trovava al vertice della scala sociale, in una posizione di forza. In un certo senso era il potere economico e politico a essere asservito a quella cultura e a doversi legittimare di fronte ad essa e attraverso essa, non viceversa. Ciò rappresenta indubbiamente qualcosa di straordinario, in cui si compendia la grandezza della cultura borghese. C'erano campi che non potevano essere penetrati dai processi capitalistici di sfruttamento delle risorse umane e la cui sopravvivenza non poteva essere soppressa in relazione al valore di scambio delle loro produzioni. Thomas Mann aveva certamente le sue idee politiche e le sue connivenze, ma di certo non doveva preoccuparsi di dare una forma vendibile o strumentalizzabile alle sue opere. Gli obiettivi che guidavano il suo processo creativo erano costituiti in una compiuta autonomia letteraria. Era semmai il potere politico-economico a dover "pagare un tributo" alla cultura letteraria egemone.

Quando dico libertà dal potere economico, intendo poi anche banalmente la libertà da necessità economiche di cui abbiamo parlato. Tale libertà era però certamente una libertà di pochi, pagata con la schiavitù dei più, dovremmo saperlo. Oggi dobbiamo tutti "pagare un tributo": l'intellettuale è un lavoratore come gli altri, non ha alcun privilegio. E non c'è alcuna ragione per reclamare o rimpiangere i suoi antichi privilegi. Ma ecco il punto: noi possiamo certamente fare a meno della borghesia, della cultura borghese, dell'umanismo, del primato della letteratura, della raffinatezza e persino della profondità; e a maggior ragione possiamo fare a meno dei privilegi di classe che permettevano tutte queste belle cose. Ciò di cui non possiamo fare a meno è un luogo in cui sia possibile la libertà del sapere: non possiamo fare a meno di un terreno comune o di un'istituzione che sia in grado di svolgere la funzione sociale di garantire la possibilità di produrre e trasmettere sapere senza alcun condizionamento.

2.2 Il paradosso del consenso

Per spiegare che cosa intendo per libertà del sapere, e perché ritengo che essa costituisca una funzione sociale irrinunciabile, vorrei fare riferimento a quello che definirei il "paradosso del consenso". Mi è capitato di parlarne più estesamente altrove, in relazione alle trasformazioni che hanno coinvolto l'università, ovvero quell'istituzione che ha a lungo garantito tale funzione⁴. Le moderne democrazie si reggono sul consenso dei cittadini. In questo peraltro non si distinguono dai totalitarismi novecenteschi, che, insieme alla repressione del dissenso, erano massimamente interessati ad assicurarsi il consenso delle masse. È del resto un aspetto comune di tutte le società di massa, che motiva l'importanza dei mezzi di comunicazione e la conseguente lotta per il loro controllo. La vulgata ideologica liberale/liberista vede nella società della comunicazione l'apoteosi della libertà democratica: se si è ben informati, se ciascuno comunica ed è informato in un regime di concorrenza, l'individuo-cliente è "libero" di scegliere cosa è meglio per lui, e di "autodeterminarsi". La cultura del consenso e della comunicazione si avita però su un paradosso: il consenso è diventato, nelle moderne società di massa, la misura stessa e il criterio del consenso. Una cosa è meritevole di consenso se ha consenso. Le agenzie di rating, ad esempio, misurano il consenso ma allo stesso tempo influenzano il consenso: misurano la sicurezza dei titoli di Stato di un paese ma al tempo stesso contribuiscono in maniera decisiva a determinare la sicurezza o l'insicurezza degli stessi. Allo stesso modo il cosiddetto "indice H" misura la validità dell'attività di un ricercatore in base al numero di citazioni che il suo lavoro riceve, contribuendo perciò stesso ad aumentare o a troncare il numero di citazioni. Lo stesso fanno gli algoritmi di Google. Oppure pensiamo al sistema dei mi piace su Facebook, e in generale ai social network; per non parlare della sistematica prostituzione dei giornali online per assicurarsi un clic in più⁵. Il consenso, o la visibilità, diventa così la vera merce di scambio, anzi l'oggetto principale dello scambio; come il denaro in Marx (da MDM a DMD, secondo la celebre formula), il consenso diventa sia la misura sia l'oggetto dello scambio.

Questo tipo di sistema è propagandato come apoteosi della democrazia, quando in realtà rende il consenso del tutto mercificato. Come si può scegliere e pensare autonomamente (questo dovrebbe essere il fine dell'elevazione culturale che la democrazia sostiene di promuovere) se non viene offerta una formazione libera dai condizionamenti del potere economico e mediatico? L'individuo capace di autodeterminarsi di cui vagheggia l'ideologia liberale/liberista potrà semplicemente uniformarsi a colui che possiede

i mezzi di comunicazioni più potenti: l'unico vero potere della società post-industriale. La conseguenza è un cortocircuito che rende impossibile qualsiasi posizione critica. Nel momento in cui non si garantisce la libertà del sapere, il sapere stesso perde di ogni consistenza, ed è avvalorato non dal suo contenuto ma dal suo grado di visibilità e diffusione. Il potere del sapere non sta più nei suoi contenuti ma nel potenziale di visibilità del medium: più di che cosa si dice, importa dove lo si dice e lo si può dire.

Entro questo contesto, la letteratura, lo vediamo tutti, ha inevitabilmente perso il suo primato fra i media sui cui si basa la formazione delle persone e la trasmissione del sapere. Ciò sicuramente comporta da un lato anche un aspetto liberatorio, legato al venir meno della pretesa superiorità del lavoro intellettuale su quello manuale. Dall'altro però anche un estremo pericolo. Anche qui non sono state le buone o cattive intenzioni a far cadere il primato letterario, ma un cambiamento dell'assetto di potere: come si è detto, accanto al possesso dei mezzi di produzione, si è affiancata una nuova forma e necessità del potere, che consiste nel possesso dei mezzi di comunicazione. Il paradosso è che nel momento in cui i media diventano uno dei principali oggetti della contesa per il potere, i loro contenuti divengono massimamente interscambiabili, mentre ciò che importa è la loro capacità, velocità e semplicità di diffusione su larga scala. È chiaro che in una competizione del genere la letteratura non può che soccombere. Così come è evidente che tale interscambiabilità dei contenuti coincide appunto con il loro esser divenuti merce di scambio: se venisse a mancare del tutto un luogo o un'istituzione in cui il sapere non è oggetto di transazioni economiche, in cui il sapere non è venduto e comprato, una sorta di porto franco, tale mercificazione sarebbe totale. E ad essa corrisponderebbe una perdita di valore e di consistenza del sapere stesso. Il suo essere oggetto di contesa e di transazione coinciderebbe con la sua volatilità e inconsistenza: assumerebbe all'incirca i tratti del capitale finanziario. Un potere incontrollabile e impazzito, potere di una forma senza contenuto reale.

Se la democrazia presuppone e si fonda sulla libertà del consenso dei cittadini (altrimenti assomiglierebbe pericolosamente ai totalitarismi contro cui la sua retorica si scaglia), è evidente che questi meccanismi di mercificazione del sapere e del consenso non possono che minare la legittimità delle stesse istituzioni democratiche.

3. L'idea di scuola

Ora, l'idea di un'istituzione in cui il sapere non è venduto e comprato corrisponde grossomodo alla sostanza dell'idea di scuola, spogliata di ogni aggettivo e di ogni caratterizzazione transitoria. L'idea di scuola, nata forse con Pitagora e con Platone, possiede una sua grandezza e una necessità che non sono legate a un certo ordine sociale o a una certa struttura economica. Perciò credo che l'idea di scuola possa sopravvivere alla fine della scuola caratterizzata come umanistico-borghese. In che modo?

Come organizzare una formazione di massa e non più elitaria? Come adattare agli standard ricettivi della società di massa esperienze intellettuali un tempo riservate alle élite? Come ripensare una cultura nata come identitaria e insieme universalistica, in un contesto globalizzato nel quale essa si trova a non rivestire più una leadership indiscussa? Come fronteggiare il fatto che la letteratura non sia più il medium privilegiato su cui si formano le comunità? Si tratta ovviamente di problemi vertiginosi, per i quali non ci sono offerte scorciatoie o sconti di pena; non c'è da lamentarsi o da scagliarsi contro qualcuno o qualcosa, contro i tempi o contro i governi: si tratta di capire, di cercare ispirazione, di lavorare insieme nella consapevolezza della nostra ignoranza, raccogliendo gli spunti di tutti per tracciare sentieri possibili e concretamente percorribili. È perciò a titolo di tentativo che propongo, molto brevemente, due piccoli spunti, due possibili tracciati – consapevole che non bastano certo a farsi carico della mole di problemi dei quali ho tentato sin qui di restituire un quadro d'insieme.

3.1 Abbassare il livello?

Di recente mi è capitato di imbattermi in alcune video-lezioni di Gianni Vattimo. A giudicare dalla grafica introduttiva devono risalire ad almeno vent'anni fa. Facevano parte di un set di lezioni di storia della filosofia per un progetto ministeriale dal nome un po' improbabile ("Network Teledidattico per l'Università Ovunque"). Il contenuto delle lezioni aveva un taglio evidentemente divulgativo e apertamente semplificato: chiunque avesse studiato da "addetto ai lavori" gli argomenti su cui vertevano le lezioni non avrebbe potuto fare a meno di

puntualizzare, di storcere il naso, “sì, ma non è precisamente così”, “troppo semplificato” ecc. Vattimo ha trattato gli stessi temi in contesti ben più prestigiosi e “qualificati”, con ben altra sottigliezza. Tuttavia si dedicava a queste riprese con serietà e con la consueta generosità che lo contraddistingue. C'era qualcosa che distingueva la semplificazione di quei video dalla semplificazione di certe pubblicazioni di filosofia pop, di certe polemiche che si alimentano sulle pagine “culturali” dei giornali, ad esempio. Essa era sì semplificazione, ma non era degradante. Qual era la differenza? Oggi quando si discute di formazione non si fa che parlare di “eccellenza” e di “qualità”; ma ciò che fa davvero la differenza è, aristotelicamente, la sostanza. Semplificare non è degradante se rimane la sostanza di ciò che si sta facendo. Il fatto è che noi siamo abituati alla semplificazione per ingannare e all'abbassamento del livello per vendere. Ma se il senso etico di ciò che si fa quando si insegna rimane gratuito e libero la semplificazione non è degradante. Qual è la sostanza dell'insegnamento? Qual è la sostanza dell'idea di scuola? L'intero percorso che ho proposto sin qui mirava a rispondere a questa domanda. Ciò che la scuola in prima istanza deve garantire è la libertà del sapere, la sua incondizionatezza, il suo potersi porre come criterio di valutazione perché non “interessato”, la sua ricerca di quella “terzietà” (mai pienamente raggiungibile) su cui si fonda l'idea stessa di giustizia e ogni tipo di istituzione. Forse ciò che importa in una società di massa, ciò che è davvero replicabile su larga scala, ciò che è davvero possibile offrire a tutti non è la qualità ed evidentemente ancor meno l'eccellenza. Il dilagare del principio di prestazione vorrebbe barattare l'accidente con la sostanza, incentivare economicamente la qualità per renderla ubiqua: ma in questo modo non si ottiene nemmeno la qualità, perché questa conserva il suo senso e la sua misura solo in rapporto alla sostanza. La qualità della prestazione, non a caso, perde il suo statuto qualitativo e diventa fatalmente quantità. È questa una strada concretamente percorribile? Accantonare l'insistenza sulla qualità e sull'eccellenza per garantire a tutti la “sostanza”? È possibile immaginare un abbassamento del livello che non sia per questo degradante? Non sono in grado di garantirlo, ma una riflessione condivisa su temi come questi sarebbe auspicabile.

3.2 *La scuola e la città*

Di questi tempi per lo più i discorsi sulla scuola si dividono fra i nostalgici della scuola umanista e coloro che concepiscono la scuola solo come una funzione dipendente dell'ingranaggio capitalistico, parteggiando per una sua assimilazione al modello aziendale. Questo sul piano del discorso giornalistico o della chiacchiera. Sul piano delle forze reali il conflitto è più elementare: è il conflitto tra la forza residua delle concrete pratiche scolastiche e la realtà dell'indifferenza diffusa per la scuola e l'educazione. La vera forza in gioco è la realtà sociale per cui nessuno sa più dire perché si dovrebbe andare a scuola, leggere, studiare, formare al di là di certi obiettivi minimi sufficienti a permettere di lavorare. O ad accedere a certe professioni qualificate; qualifiche il cui valore di mercato è però in costante discesa (avvocati, architetti ecc. guadagnano sempre di meno); ergo, l'unica formazione che conserva un valore (ossia un valore di mercato) è quella funzionale alla produzione di tecnologie di cui la produzione o la speculazione finanziaria possano giovare. Chiunque conosca l'atteggiamento medio dei genitori di fronte alle scelte, alle necessità e alle valutazioni che concernono l'istituzione scolastica sa che la vera battaglia non è quella fra gli umanisti nostalgici e gli aziendalisti (sebbene i loro discorsi non manchino di aggiungere danno al danno), ma quella fra la scuola stessa e una realtà sociale che, nei fatti, al di là delle dichiarazioni, attenta alla sua stessa sopravvivenza come tale, concependola come mera appendice di un sistema produttivo. Se alla scuola si lascia solo una funzione strumentale, se la si riduce a essere soltanto una funzione dipendente di un ordine sociale e di un'organizzazione economica, essa perde ogni ragion d'essere: non sarebbe più quello che è. Porre la questione del rapporto tra scuola e città significa proporre una profonda revisione del rapporto tra conoscenza e lavoro: è appunto l'orizzonte problematico che la fine della scuola umanistica ci ha consegnato. Se insieme a una gerarchia sociale e al primato della letteratura viene meno la gerarchia intellettuale-manuale, significa che la scuola si deve aprire alla città: non può più essere indifferente alle modalità concrete del tessuto urbano, al lavoro della città. Ciò non deve però tradursi in una colonizzazione della scuola da parte delle gerarchie di potere che regolano

i rapporti della città. Piuttosto, da appannaggio di una classe, la scuola potrebbe trasformarsi in terra di asilo per tutti i lavoratori della città, un porto franco in cui tali gerarchie siano momentaneamente sospese. Se la città manca di un luogo come questo, anche l'azione dell'architetto e dell'urbanista perde ogni potenzialità razionale, simbolica e poetica (e innovativa). La scuola non può più disinteressarsi dei multiformi ingegni della città, ma la città non può essere indifferente alla scuola se pretende di essere ancora “urbana”.

NOTE

Articolo pubblicato anche su “Nòema”, rivista online, 7-1, 2016.

¹ Intervista a “Il Fatto Quotidiano”, 12 ottobre 2015.

² E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, il Saggiatore, Milano 2008, p. 45.

³ P. SLOTERDIJK, *Regole per il parco umano*, in *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, trad. it. A. Calligaris, S. Crosara, Bompiani, Milano 2004, p. 243.

⁴ Mi permetto di rimandare al mio *La vittoria dei topi*, pubblicato su raumplan.info, <http://www.raumplan.info/la-vittoria-dei-topi-parte-prima/>

⁵ Sappiamo bene poi come le oscillazioni del capitale finanziario dipendano da meccanismi del tutto simili, in cui il “consenso” degli investitori prescinde spesso da qualunque sostanza reale e da qualunque criterio di valutazione che non sia il consenso stesso, aumentando o facendo crollare la valutazione del capitale, secondo una logica paradossale. Questa commistione di meccanismi finanziari, di meccanismi che guidano l'attività di ricerca scientifica con i meccanismi della comunicazione è quanto mai caratteristica del nostro tempo e andrebbe pensata a fondo. Particolarmente interessante in questo senso è il lavoro di C. SINI, *La libertà, la finanza, la comunicazione*, Spirali, Milano 2001, in cui il filosofo italiano affronta tali problemi unificando sotto la problematica filosofica sulla natura del segno il tema del denaro e quello della parola.

tesi di laurea
a cura di
patrizia montini zimolo

patrizia montini zimolo

il mosaico africano

Parlare d'Africa, oggi, significa prima di tutto ricordare che l'Africa è una nazione formata da cinquantacinque stati diversi, dove convivono insieme tante storie, tradizioni, religioni, lingue, etnie, culture, un mosaico di vicende da analizzare e conoscere prima di poter intervenire.

Parlare d'Africa, oggi, significa saper distinguere e contrastare la profonda ignoranza che il mondo occidentale ha della realtà di questo paese.

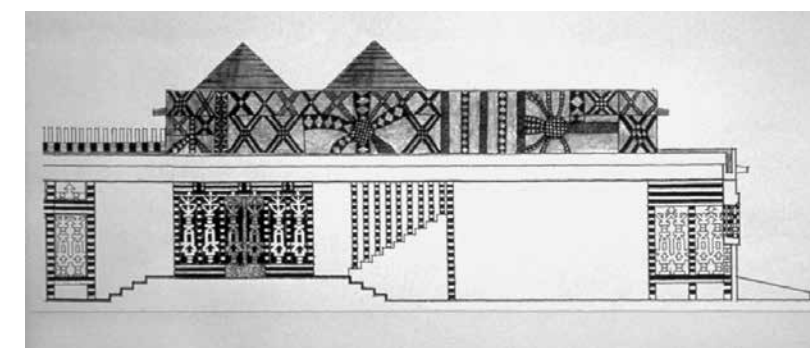
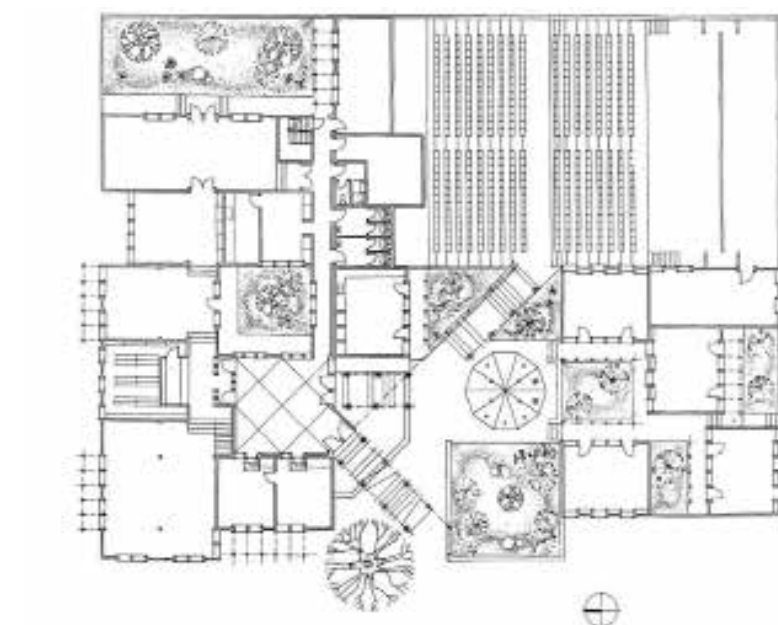
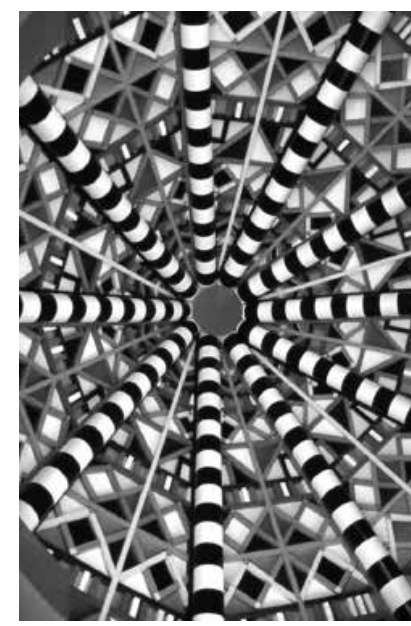
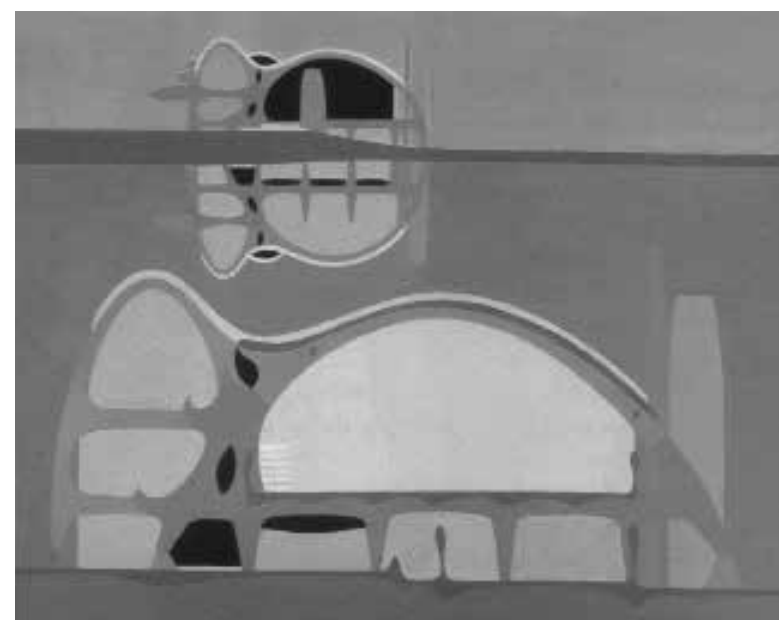
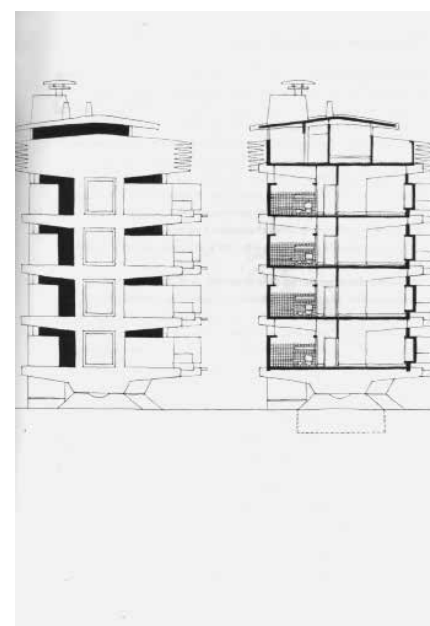
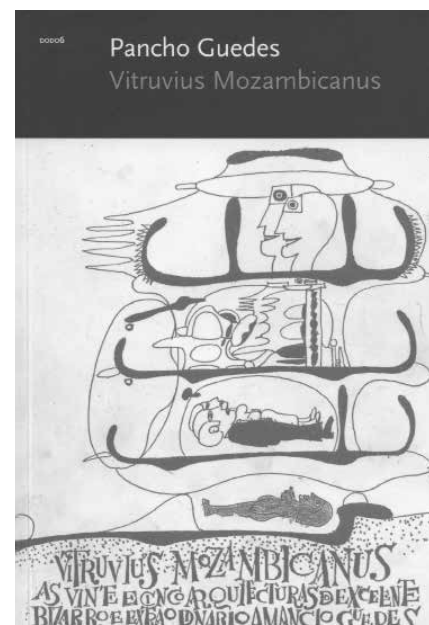
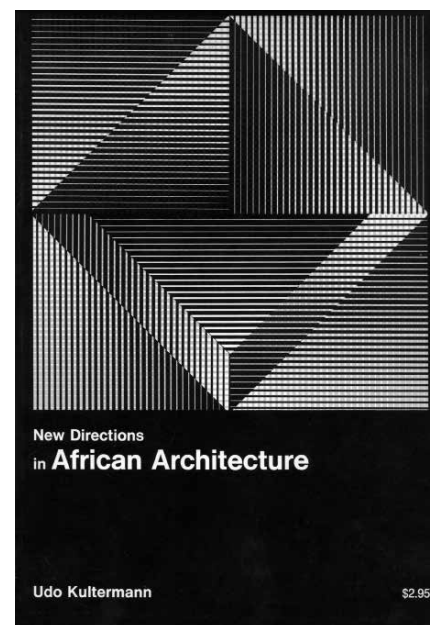
Parlare d'Africa, oggi, significa guardare a processi di trasformazione e a cambiamenti spesso di segno opposti e contraddittori tra loro. Se non possiamo negare che esista una specificità di una questione africana, legata a fenomeni urbani che vanno dal ritmo della crescita della popolazione, alla forte pressione all'urbanizzazione, all'esodo dalle campagne, a quelli del controllo climatico e della difesa dell'ambiente, dobbiamo anche riconoscere che l'Africa si pone da sempre come laboratorio di idee e di forme che, per vastità, densità, varietà e contaminazione sono difficili da descrivere e catalogare, ma ci suggeriscono nuovi possibili modi di convivenza tra un futuro che avanza e un passato che vive ancora, nella costruzione di nuove città e nello sviluppo dei villaggi. La forte pressione demografica e migratoria richiede poi con urgenza l'introduzione di modi diversi da quelli già consolidati di rigenerazione urbana in un diverso rapporto tra usi del suolo e sfruttamento delle risorse energetiche rinnovabili. Non possiamo dimenticare che a causa dei cambiamenti climatici l'Africa sarà sempre più al centro di grandi sfide ambientali – la desertificazione, l'innalzamento medio marino, le esondazioni e le alluvioni – e sempre più luogo di conflitti, attraversato dalle rotte dei migranti, spazio di incontro tra mondi, tra culture, tra religioni, tra condizioni urbane di crescita improvvisa e spazi dell'abbandono, dello scarto e del riciclo.

Parlare d'Africa, oggi, significa allora misurarsi con delle opportunità del tutto nuove da mettere in campo per un futuro migliore e non solo per l'Africa. Ci obbliga a liberarci da schemi mentali fissati, ci pone delle domande che escono da un ambito locale e assumono un'importanza globale, anticipando condizioni ormai ampiamente diffuse.

Nulla è veramente compiuto in questa parte del mondo in continuo e rapido cambiamento.

L'Africa è un laboratorio straordinario nell'anticipare alcune questioni del progetto contemporaneo, da sempre culla di intrecci e ibridazioni tra culture diverse, architetti europei che cercano di adattare forme, spazi di provenienza occidentale in relazione col clima o con il contesto ma anche e sempre di più assistiamo al fenomeno inverso, architetti africani che portano nel loro paese tecniche costruttive apprese altrove, mettendo in discussione il concetto stesso di architettura.

Se proviamo a ripercorrere la densa storia dell'architettura africana costante risulta essere una tensione tra tendenze diverse, in particolare tra chi assume la modernità come valore irrinunciabile, anche se ispirata a valori come il panafricanismo, e chi punta a riscoprire le radici profonde della



228

229

1. Udo Kultermann, *New Architecture in Africa*, Thames and Hudson, London 1963.
2. Pancho Guedes, *Vitruvius Mozambicanus*, 1981.
3. Prometeus, Maputo 1951-1953, secondo libro.
4. Panificio industriale Saipal, Maputo, 1952-1954, tredicesimo libro.

5-8. Patrick Dujarric, l'Alliance Franco-Sénégalaise di Ziguinchor, pianta sezione, vista del tetto e vista dell'ingresso 1994-1998.



230



9-11. Diébédo Francis Kéré, scuola secondaria, Dano, Burkina Faso, 2007.



231

12. Kunle Adejemi, studio nigeriano NLE, Makoko floating school Lagos, Nigeria 2013.

cultura precoloniale, attraverso la costruzione mitica di un'identità africana. Non mi soffermerò qui sulla prima "tendenza" che persegue un'architettura fatta essenzialmente "per fare stare bene i bianchi" nella proposta di nuovi paradigmi del moderno applicate in condizioni climatiche estreme e basata sulla messa a punto di dispositivi climatici. Rimando al libro di J.Murray *How to live in tropical Africa. A guide to tropical igien* (Londra 1985), che mette a punto una sorta di modello per gli edifici africani, composti da una serie di elementi che si ripetono: i pilotis, il ballatoio, il tetto sporgente sormontato da un camino di ventilazione e via di seguito e al "Tropical Architecture" di Maxell Fry e Jean Drew del 1946 dove è evidente la volontà di proporre un vero e proprio sistema compositivo specifico, una sorta di manuale per chi è chiamato a costruire nelle aree tropicali. Un nuovo paradigma del moderno applicato alle condizioni climatiche estreme dell'Africa che parte dall'assunzione di parametri scientifici, strumenti come il calcolo per l'irraggiamento solare o gli schermi per la ventilazione e i brises soleil, semplici dispositivi climatici tradotti talvolta troppo rapidamente in facciate o sezioni architettoniche. In un certo senso ci troviamo di fronte alla negazione della complessità della cultura africana per praticare la strada di una modernità contestualizzata solo in rapporto a un clima. Il libro va a costituire un sistema ordinato di esperienze che si pone come un'utile strumento operativo per chi progetta nel continente nero. Ben diverso è l'ap-proccio di Udo Kultermann che nel suo *New Architecture in Africa*, 1936, aggiornato nel 1969 (fig. 1), si chiede se è possibile riconoscere i segni della creazione di un'architettura indigena e appropriata per il continente nero, dando largo spazio nel suo testo all'inserimento di architetti africani. Nonostante la conclusione cui arriva – sono pochi e quasi tutti formatisi nel contesto modernista occidentale – questo libro dedica la maggioranza delle illustrazioni agli edifici di Jean Francois Zavaco, Alan Vaughan-Richards, Elie Azagury, che hanno saputo rivisitare e intrecciare una cultura spaziale arcaica alle esigenze pressanti degli stati nascenti che cercano di fissare nelle nuove architetture della città contemporanea la loro giovane identità. L'Africa moderna delle megalopoli, da Dakar a Lagos, Kinshasa, Cotonou, diventa il campo privilegiato di sperimentazione dell'architettura moderna, post-coloniale. Con l'Indipendenza di cui sono state investite diverse repubbliche dell'Africa occidentale, l'architettura viene chiamata a celebrare e rappresentare i nuovi luoghi del potere, i ministeri, i palazzi del governo, i palazzi di giustizia, le sedi delle compagnie aeree, dei trasporti, delle poste, delle università.

Intendo invece parlare di un'altro capitolo di questa storia, che rimanda a quella famiglia di architetti, il cui più celebre rappresentante è Pancho Gaudes, attivo nel Mozambico, tra il secondo dopoguerra e l'Indipendenza, architetto, pittore, scultore ampiamente citato dallo stesso Kultermann che, insieme a pochi altri di "nuova generazione", perseguono una strada che non si riconosce completamente nel Movimento Moderno dei CIAM lecorbusieriani. Avanzando l'idea di un modernismo non eurocentrico ma che sappia imparare dai diversi contesti, la tradizione viene naturalmente incorporata nel progetto architettonico in una ricchezza di riferimenti e citazioni fino a maturare declinazioni di un linguaggio del tutto originale in contrasto con l'imperante modernismo unitario. L'attenzione va ad un'architettura che sia forma ed espressione di un'intera comunità tradotta in spazi contemporanei, senza nessuna caduta nel mimetismo o nel folclore, ad un'architettura che sappia sapientemente mixare le tecnologie più appropriate, più o meno recenti, nella realizzazione dell'opera. Il *Vitruvius* di Pancho Guedes (fig. 2) è d'altra parte il tentativo di catalogare in gruppi di edifici la sua più che vasta produzione architettonica, non a caso Maputo fu soprannominata Guedesburg per la grande quantità di suoi progetti, la maggioranza dei quali costruiti tra il secondo dopoguerra e l'indipendenza. Gruppi di edifici cui corrispondono stili anche molto diversi, la cui immagine viene da memorie profonde che si riflettono nella complessità, nella molteplicità, nel doppio e nelle sfaccettature. La ricchezza e varietà dei riferimenti architettonici, stilistici, pittorici e decorativi del suo Vitruvius Mozambicanus¹ aiuta a coprire la distanza che corre tra la cultura africana e i maggiori esempi di architettura classica. Rimando al *Prometeus* (fig. 3), le piante sono chiare, le sezioni con denti, becchi, travi, all'hotel per S. Martino do Bilene, fatto da edifici con pareti contorte e rigirate, al gruppo di dodici case COOP, frammenti di villaggi che ricordano altri villaggi, al panificio industriale Saipal a Maputo con le sue sezioni curve (fig. 4).

La città per Guedes è infatti un collage di architetture, frammenti di un mondo reale che appoggiano su "maglie e griglie che supportano edifici simbolici, isole formali di segni che rappresentano prototipi di architetture". La figura che meglio esprime la sua idea di città è quella dell'arcipelago: una città che prenderà il nome di Eclettica composta da una serie di isole molto diverse che galleggiano su un vasto mare.

"Ho sempre costruito in un contesto disordinato, questi edifici sorgono in assoluta solitudine, sono frammenti di una realtà". Non è l'Africa delle città ma quella dei villaggi a fare da sfondo a due degli edifici costruiti per ospitare gli spazi dell'Alliance franco-senegalese da Patrick Dujarric, la prima a Kaolack, un villaggio a 200 km da Dakar, la seconda in una delle zone più isolate, posta nel sud del paese. L'incontro con un territorio ancora in gran parte incontaminato, ben lontano dalle grandi contraddizioni della metropoli, offre a P. Dujarric la possibilità di utilizzare in maniera programmatica materiali e conoscenze antiche per dare vita a un'edificio moderno. Il contesto rurale più che urbano si presenta come il luogo ideale per continuare col progetto la ricerca avviata nel decennio precedente. Arrivato a Dakar negli anni Settanta per insegnare presso l'Ecole d'Architecture et d'Urbanisme, antropologo oltre che insegnante e costruttore, P. Dujarric svolge un denso programma di studi in territorio africano che ha come obbiettivo quello di analizzare e conoscere i caratteri dell'habitat tradizionale. I risultati delle esplorazioni compiute con gli studenti in lungo e in largo per tutto il paese vengono documentate in una serie di libri che riportano le tecniche costruttive e i modi di vita di ogni singolo villaggio *Rédecouvrir l'architecture traditionnelle africaine*, 2009, *L'habitat traditionnel au Senegal. Etude de l'habitat rural*, 1984.

L'ascendenza africana dei due complessi deve molto all'apparato decorativo, all'uso esasperato delle citazioni, alla rinterpretazione di figure archetipe, ma anche all'uso di materiali naturali disponibili – foglie di palma, ciottoli, mattoni di terra e tronchi d'albero – che caratterizzano la varietà delle forme e riscoprono tecniche del posto, dando origine a un'edificio conosciuto ma nuovo allo stesso tempo. Se le sue architetture fanno proprie forme e figure archetipe della cultura africana, pescando anche dalla ricchezza e complessità dei disegni e dei simboli dell'iconografia decorativa, è soprattutto in pianta, nei suoi spazi molteplici e differenziati, nei suoi dentro e fuori, che la conoscenza dell'abitare indigeno si traduce in un'architettura contemporanea. Il complesso di Kaolack (figg. 5-7) è un'edificio basso, composto da una serie di volumi indipendenti, una biblioteca, uffici, spazi espositivi, aule e un teatro all'aperto, che si alternano con piccoli cortili che si aprono l'uno sull'altro. L'edificio organizza spazi aperti e chiusi che rimandano ai modi di vita del villaggio, in una composizione del tutto nuova e originale. Una sorta di scacchiera che alterna spazi costruiti a spazi vuoti, introducendo una serie di elementi affatto secondari, quali giardini, gazebi, pergolati. Al termine del percorso d'ingresso, sottolineato da pensiline in bambù, è collocata la *maison à palabre*, luogo simbolico d'incontro della comunità.

Il centro di Ziguinchor rinterpreta un'altra tipologia molto diffusa nel Senegal, la "casa a impluvium". Un'unica grande copertura anulare raccoglie vari spazi autonomi che si compongono intorno al cortile della hall. Nel piano superiore i claustra, ripresi dalla tradizione dei Sonika, riuniti in circolo intorno all'*impluvium*, rimandano a figure antropomorfe.

Alla chiarezza e semplicità della pianta si sovrappone ancora una volta un'apparato decorativo ricco e complesso, i pavimenti richiamano motivi dei tessuti della regione, i listelli di legno colorati delle coperture riprendono la tradizione degli *wholof*, porte e finestre inquadrare da pilastri e architravi trattati a fasce bianche e nere, simili agli orditi dei tappeti tradizionali. Il tutto crea una tensione verso il fuori che di fatto annulla la separazione tra spazio interno ed esterno. Difficile classificare questi due edifici, C. Jenks, giurato del premio Aga Khan di cui viene insignita l'Alliance di Kaolack parla di una sorta di una messa in scena dell'Africa, una sorta di testo che è più "illustrazione che imitazione delle culture locali"

"I modi di costruzione tradizionale saranno un giorno non segno di sottosviluppo ma rivoluzionari", P. Dujarric.

Questa famiglia di architetti porta avanti un modo di fare architettura dove la principale preoccupazione non è tanto l'introduzione di nuove forme, – il problema dell'invenzione è come sfaldato di fronte a questa concretezza del vivere – quanto l'elaborazione e integrazione di elementi, linguaggi, tecniche in un mondo caratterizzato da un pluralismo culturale, che incoraggia la diversità senza rinunciare a approfondire nell'operare la ricchezza delle origini.

Da Pancho a Dujarric, cui vorrei aggiungere l'ancora poco studiato nigeriano Demas Nwoko³, ad una serie di architetti non più solo di origine europea ma anche africana impegnati attualmente sul posto che concepiscono l'architettura come un'arte migratoria, dove forme e soluzioni costruttive viaggiano da una cultura all'altra attraverso il tempo e lo spazio, attraverso secoli e regioni, catturate nel circuito di una narrazione che si riproduce e trasforma continuamente; Francis Kéré nelle sue scuole di Gando in Burkina Faso, ill 4a,4b, 4c, Fabrizio Carola con la ripresa delle volte nubiane nel mercato degli erboristi di Bamako e nel centro di medicina di Bandiagara Mali, Peter Reich con i suoi gusci di mattoni nel Mapungubwe Interpretation Centre in Sudafrica, Sharon Davis, con il suo Women's opportunity center in Ruanda, Kunle Adejemi, capogruppo dello studio nigeriano NLE, con le sue architetture galleggianti nella periferia di Lagos, architetture che si configurano anche come veri manifesti di resistenza culturale alla tendenza dominante di trasformazione delle città e del territorio africano tramite l'imposizione forzata di modelli occidentali (fig. 12).

La ricchezza e le numerose potenzialità di rinnovamento che scaturiscono dall'accostamento di realtà e culture diverse è particolarmente evidente nelle architetture di Kéré per l'Africa rurale dei villaggi. Le sue architetture di Gando sono un riuscito intreccio tra la sensibilità a capire lo spazio della sua terra d'origine, e le conoscenze dei suoi studi universitari d'ingegneria a Berlino, coniugando negli edifici tecniche e tecnologie delle strutture in ferro acquisite in Europa con i metodi di costruzione tradizionali del Burkina Faso⁴. Ne consegue un'architettura che, pur nell'accettazione della condizione presente, ha come tratto identitario più profondo una sorta di "nuova sobrietà", tesa tra il desiderio di una modernità troppo spesso mitizzata e una tradizione ancora più volte dimenticata. La ricerca di tenere insieme una concezione dello spazio di impronta europea con la cultura e il contesto locale permette di utilizzare senza alcuna paura forme, figure, spazi e tecnologie semplici, senza rinunciare a introdurre accenti diversi, nuovi materiali e le tecnologie più appropriate alla situazione climatica e geografica. Appare chiaro che l'intensificarsi delle relazioni tra culture diverse dischiude numerose potenzialità di rinnovamento per lo spazio abitato e che nell'incontro di mondi così distanti è il concetto stesso di architettura a richiedere una sua riformulazione. Il carattere di queste architetture è fondamentalmente diverso dalla tradizione di permanenza che pervade la cultura europea, e si basa più sul dinamismo di chi esegue nel presente che sulla ricerca di creare un valore per sempre. Per l'Africa la vita è sé stessa, e il momento è importante. Non può esserci che una sostanziale differenza nella tradizione, nella costruzione e nella sopravvivenza dell'architettura più in generale e dei suoi monumenti in particolare in una cultura i cui edifici sono costruiti in larga parte con materiale deteriorabile che ha in sé il concetto di peribilità. Dovremmo abituarci a guardare senza schemi ideologici o pregiudizi, a parlare di architettura togliendo l'"A" maiuscola, a recuperarne la dimensione di opera civile. Costruire un edificio nei villaggi è un'impresa collettiva che riprende saperi tradizionali e condivisi, le nuove attrezzature di cui i villaggi hanno bisogno nella loro crescita, quali scuole, aziende agricole, centri per la formazione, woman center, spazi più o meno conosciuti nel nostro mondo occidentale sono qui espressione di un'intera comunità, i nuovi luoghi dove fare città, con i suoi dentro e i suoi fuori, con le sue corti, cortili, recinti, alberi, e possiedono una carica identitaria che non può essere ignorata. Potremmo parlare di una sorta di carattere insediativo di questi edifici, il più delle volte estranei alla nostra cultura per dimensione e per il genere di attività che ospitano, e per l'ibridazione di spazi dell'abitare con spazi collettivi. Tutti aspetti che si accentuano nel passaggio dalla megalopoli all'agglomerazione rurale, introducendo una nuova intensità urbana, una strategia di densificazione del territorio che rimanda a modalità di occupazione del suolo proprie della tradizionale dispersione africana, contrastando il fallimento del modello di crescita delle grandi metropoli con bidonvilles e periferie.

L'Africa ha moltissimo da insegnare.

A partire dall'uso di materiali e tradizioni locali per rispondere a sfide decisamente contemporanee, usando l'architettura come strumento di stabilità per creare relazioni stabili non solo tra luoghi ma soprattutto tra persone. L'Africa si presenta come il luogo per eccellenza dove sperimentare e accogliere soluzioni all'avanguardia per migliorare la nostra vita sulla terra e alle quali il nostro futuro sarà inevitabilmente legato.

NOTE

Lezione tenuta al Dottorato in Composizione Architettonica, luav, Venezia, febbraio 2015.

¹ Rimando per una maggiore conoscenza a *Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*, a cura di F. Vanin, luav, Venezia 2013 ("Dodo", 6).

² L'Alliance franco-senegalese di Kaolack è stata insignita del Premio Aga Khan per l'Architettura nel 1995.

³ Demas Nwoko (1935), è un artista nigeriano pittore, scultore, scenografo prima ancora di essere designer ed architetto. I lavori di Nwoko più conosciuti, come L'Istituto domenicano, Ibadan e Il Centro Culturale Akenzua, Benin, fondono moderne tecniche di architettura e progettazione con la tradizione africana.

⁴ La costruzione della scuola primaria di Gando, 2000/2001 si è basata su principi di progettazione sostenibile, in grado di che assicurare il comfort climatico e il contenimento dei costi, sfruttando i materiali locali e adattando le tecnologie moderne al contesto locale. La struttura si compone di pareti portanti a base di blocchi di terra compressa che assorbono il calore, controllando la temperatura degli ambienti. Per tutta la larghezza del soffitto, sono presenti travi in cemento sulle quali poggiano delle barre di acciaio che sostengono una copertura di blocchi di terra compressa. Un ampio tetto di lamiera ondulata, sollevato rispetto all'edificio, protegge le pareti dalla pioggia e permette la circolazione dell'aria tra il tetto e il soffitto. La tecnica di progettazione di Kéré, sperimentata nella scuola e sviluppata poi in successivi progetti, è diventata famosa in tutto il Burkina Faso, vincendo il Premio Aga Khan per l'Architettura nel 2004.

flavia vaccher

quale via africana alla modernità?

In one sense [there is] a travelling away from [an] old self towards a cosmopolitan, modern identity, while in another sense [there is a] journeying back to regain a threatened past and selfhood. Chinua Achebe

Nuove forme di ibridità culturali: il métissage

La questione, da tempo, non è più *se* l'Africa è moderna, ma *come* è moderna. Già nel 1996, in una discussione sul tema "internazionalismi senza universalismi", Carlo Olmo¹ suggeriva che scrivere la storia dei rapporti tra le culture architettoniche occidentali e "paesi extra europei", in particolare durante il periodo del dopoguerra, avrebbe richiesto nuovi punti di vista, alla luce dei grandi cambiamenti in atto, il cui peso è al contempo globale e locale. In questa ultima decade l'Africa è al centro di numerose iniziative, anche culturali, che danno il registro dell'inevitabile protagonismo di un continente che cresce con velocità straordinaria, elaborando idee e forme a ritmo vorticoso e, al contempo, sottolineano la necessità di una rigorosa analisi e riflessione su una progettualità africana che sempre più mostra caratteri internazionali, ma che è difficilmente definibile.

Il continente africano è sempre stato innanzitutto “molteplicità” e quindi “relazioni”, delle quali il politeismo sociale ne è espressione, così come la pluralità di tracce appartenenti a culture differenti che si sovrappongono, mescolando tempi e luoghi differenti.

L'Africa deve riscrivere sé stessa e può farlo attraverso un processo che Achille Mbembe, uno dei più importanti teorici del post-colonialismo viventi, definisce di *trasformazione senza rottura, di trasformazione in continuità*², sottolineando in tal modo la possibilità di coniugare la modernità con l'identità locale, senza negare criticità, differenze e molteplicità.

Nell'era della globalizzazione ciò significa dare origine a nuove forme di “ibridità culturale” tramite operazioni di contaminazione, trasformazione, reinterpretazione, per mezzo delle quali gli elementi della tradizione trovano una loro collocazione nel quadro della modernità.

In questo senso l'esperienza del *métissage*, diversamente declinata e ampiamente indagata nel campo della letteratura, degli studi filosofici, delle arti, della produzione cinematografica, può non a caso essere utilizzata per raccontare, oggi, la complessità del mondo contemporaneo, in particolare del panorama architettonico africano, articolato e mutevole, e pertanto di non facile interpretazione.

Un approccio che diventa strumento di lettura, laddove una serie di paradigmi interpretativi, complessivamente raccolti attorno ad una visione eurocentrica, sono risultati inefficaci sia nella rappresentazione, sia nella formulazione di strategie di intervento, dimostrando incapacità nell'interpretare la molteplicità dello scenario africano.

Adottare quindi un punto di vista a favore del riconoscimento delle pluralità, dell'eterogeneità, superando rigidi schematismi, diventa in primo luogo una necessità e uno strumento del ragionare.

La questione riguardante l'identità della nuova architettura africana nell'attuale contesto della modernità richiede non a caso di considerarla “African architecture-in-progress”³, ovvero come un'architettura sospesa tra una visione estetica globale e una volta al recupero delle radici profonde della cultura precoloniale, alla quale si sovrappone una dimensione sempre più *afropolitana*, frutto di una formazione cosmopolita e arricchita dall'esperienza della *cultura in viaggio*⁴ o della cosiddetta moderna diaspora.

È entro tale quadro che si colloca l'approccio progettuale contemporaneo, entro il binomio modernità/tradizione, volto alla realizzazione di una via tutta africana alla modernità, dalla quale emerge il tema di un'identità non statica, variabile, che non può essere compresa al di fuori della storia del colonialismo, al quale le vicende del post-colonialismo, ovvero la costruzione dell'identità delle nuove nazioni e il conseguente ruolo dell'architettura, sono strettamente intrecciate.

Il colonialismo, negli anni tardi, non fu solo un progetto di dominazione politica e culturale ma anche un progetto di ibridazione culturale, che in ambito architettonico portò alla realizzazione di sperimentazioni formali significative di modernità, esiti dell'esportazione del Movimento Moderno fuori dall'Europa e del suo adattamento al contesto locale, soprattutto dal punto di vista climatico, come ha dimostrato l'esperienza della *Tropical Architecture*, specie nelle ex colonie britanniche dell'Africa Occidentale.

Solo a partire dal 1960, negli anni immediatamente successivi all'indipendenza, la tradizione assume un ruolo importante nella travagliata ricerca di costruzione di un'identità specificatamente africana, attraverso un processo di “invenzione della tradizione”.

Un contenuto numero di architetture realizzate nella prima decade del periodo post-coloniale, appartenenti ad un percorso “altro” rispetto al Movimento Moderno e all'esperienza della *Tropical Architecture*, con i quali esse

si sono comunque intrecciate pur non seguendone alla lettera lo svolgimento, rispecchiano questa ricerca.

Si tratta di architetture concepite da architetti africani o architetti europei naturalizzati africani, esiti di contaminazioni di soluzioni formali e spaziali della tradizione e soluzioni costruttive di provenienza occidentale, tracce possibili di architetture moderne, che sembrano aver anticipato in qualche modo alcuni temi e condizioni che ritroviamo nella città africana di oggi. Esse impregnano fortemente del loro significato la definizione del carattere della nuova architettura africana, e più in generale contribuiscono alla creazione di un nuovo progetto culturale, basato su una condizione sempre più *afropolitana*, a cui concorre l'esperienza stessa del vasto movimento della diaspora moderna.

In questo senso, tali architetture offrono nuovi strumenti di lettura, che consentono di tracciare una diversa via per tentare di comprendere una realtà come quella africana, in cui l'alterità, il remix, il *métissage* diventano a un tempo oggetto e strumento del progetto di architettura contemporaneo.

L’“altro modernismo” di Alan Vaughan-Richards

“Architetto d'oltremare”, specializzatosi presso la Architectural Association di Londra in *Tropical Architecture*, Alan Vaughan-Richards partecipò consapevolmente al processo di definizione di un'identità architettonica nigeriana, panafricana e moderna, contribuendovi non solo con le sue architetture, ma anche con numerosi editoriali pubblicati nella rivista nigeriana “The West African Builder Architects”.

[...] Noi stiamo tentando di creare una consapevolezza su alcune questioni di massima riguardanti la progettazione [...] non è nostra intenzione, però, promuovere una architettura internazionale e siamo perciò totalmente contrari a qualsiasi forma di sistema universale [...] è nostra intenzione concentrarsi sul tema di una architettura per l'Africa occidentale, un'architettura autoctona che incarna tutti i fondamentali comuni che ancora soddisfano questi bisogni particolari che sono ora emergenti.

Così Alan Vaughan-Richards in un editoriale della rivista “The West African Builder Architects” del 1963, quindi a due anni dall'indipendenza della Nigeria, in cui sottolinea la necessità di una riflessione sull'identità dell'architettura post-coloniale, manifestando fin da subito – come farà in molti altri articoli pubblicati nella rivista – il suo interesse per l'architettura tradizionale africana nella costruzione di una “alternativa modernità” all'International Style che si andava diffondendo in quegli anni nelle ex colonie dell'Africa Occidentale.

L'interesse per l'architettura tradizionale conduce Vaughan-Richards a dedicarle un intero articolo *The New Generation. A view of the future the building design*, pubblicato nel 1967⁵, in cui, accanto alle immagini fotografiche di figure antropomorfe e motivi decorativi delle architetture dei villaggi di etnie diverse sparsi in tutta la Nigeria, propone quelle di edifici di Gaudì, Mendelsohn, la cappella Notre-Dame-du-Haut di Le Corbusier, ovvero esempi di edifici dalle forme plastiche opposte ai sobri edifici funzionalisti in vetro e cemento dell'International Style, che raggiunge l'apice nell'opera di Mies van der Rohe⁶.

Vaughan-Richards riteneva infatti che le forme modellate dell'arte africana fossero state ingiustamente dimenticate, mentre avrebbero potuto avere un ruolo importante nella definizione della futura architettura africana.

L'occasione di misurarsi con la reinterpretazione delle forme dell'architettura tradizionale nigeriana gli è offerta dalla possibilità di una sperimentazione: il progetto dell'Areleke House, della quale esistono due soluzioni, la prima ad Ikeja e la seconda ad Alagbon.

Progettata sotto l'influenza delle tendenze espressioniste dell'architettura europea ed in particolar modo di Casa Mila Gaudí, che Vaughan-Richards cita espressamente⁷, presentata nell'articolo *Experiments in Building Form*⁸, della prima versione dell'Areleke House venne realizzato un prototipo semplificato, una *play sculpture*, nel parco accanto all'Università di Lagos. Dal punto di vista compositivo e planimetrico Vaughan-Richards segue un criterio "organiforme", per cui la pianta ha una forma dal profilo curvilineo, la facciata è tutta percorsa da linee ondulate, che fanno risaltare gli intervalli del solaio, mentre le finestre si conformano all'aspetto generale e alludono a grotte e aperture naturali. Egli osò molto a livello di sperimentalismo strutturale, ma riconobbe che “di questa costruzione, che pur restituisce autentiche forme plastiche, è praticamente impossibile calcolarne la struttura con i mezzi convenzionali, [...] che potrà presto essere calcolata grazie alla generazione di computers”⁹.

Entrambe le soluzioni sono comunque da considerarsi come una reinterpretazione dell'architettura tradizionale – *il luogo dove vengono usate forme plastiche è l'Africa* – e, al contempo, una risposta ai problemi climatici. Dietro le apparenze, le architetture di Vaughan-Richards, mescolano tanto elementi tradizionali quanto precedenti esperienze legate alla *Tropical Architecture*, di cui l'Ola-Oluwakitan Cottage ne è l'esempio formale. Tradotto come *Dio ci ha dato la sua benedizione in abbondanza*, il cottage viene completato nel 1965. È un edificio palesemente diverso dai precedenti, *in contrasto con gli altri edifici* [circostanti] *che non avevano uno stile coerente*¹⁰, *una strana apparizione*¹¹: pianta rettangolare, semplice, sezioni complesse ed articolate, la facciata verso la strada principale molto chiusa, una sola facciata dominata da balconi aggettanti di forma angolare in calcestruzzo e la linea curva della copertura in lastre di lamiera per consentire la ventilazione nelle stanze sottostanti. Un edificio la cui descrizione può essere fatta utilizzando le parole che Pancho Guedes¹², anche lui influenzato dall'opera di Antoni Gaudì, usa nel *Vitruvius Mozambicanus*:

"Stiloguedes" è il mio stile più idiosincratico – è come se fosse la mia Famiglia Reale. È una strana e fantastica famiglia di edifici con becchi e denti,[...] con pareti convulse e luci armate. Le piante degli edifici "stiloguedes" sono semplici, abbastanza rette e funzionali. Sono le sezioni che sono decorate, contorte e piene di esagerazioni. Sono le sezioni e i loro riflessi nelle facciate che ne fanno architettura. Forzano la relazione misteriosa tra pianta, sezione e facciata e trasformano queste opere in strane apparizioni.¹³

I riferimenti alla cultura indigena sono leggibili nel recupero di un elemento caratteristico della tradizione costruttiva africana, come la decorazione, che a Lagos risulta contaminata dall'architettura afro-brasiliana¹⁴, e per la quale vengono impiegati artisti locali, tra i quali Bruce Onibrakpaya¹⁵ e Festus Idehen¹⁶, quest'ultimo autore della *screen wall* collocata all'ingresso dell'edificio. Realizzata in calcestruzzo, martellato, quest'ultima, dal punto di vista figurativo, è una semplificazione di forme naturali, antropomorfe, una mediazione tra motivi geometrici e pattern tradizionali. L'*arte in architettura*¹⁷ d'altra parte è tanto antica e tanto importante come lo sono le tradizionali figure intagliate, maschere in terracotta e bronzo che hanno un ruolo fondamentale nella vita sociale, religiosa e politica africana. I primi esempi di *screen walls* in cemento armato con motivi africani si possono trovare nell'Adisadel College Extension del 1951 a Cape-Coast (Ghana) ed ebbero immediatamente un grande successo pubblicitario, tanto che costituiranno la copertina di un articolo pubblicato nel 1953 in "Architectural Review": "che siano ricordi di sculture africane o di 'sunbreakers' vernacolari, la progettazione di questa particolare balaustra mostra lo sfruttamento audace della forte luce solare attraverso facce bianche e bordi in terracotta tipico del metodo innovativo con cui Fry & Drew hanno affrontato la sfida dei tropici".

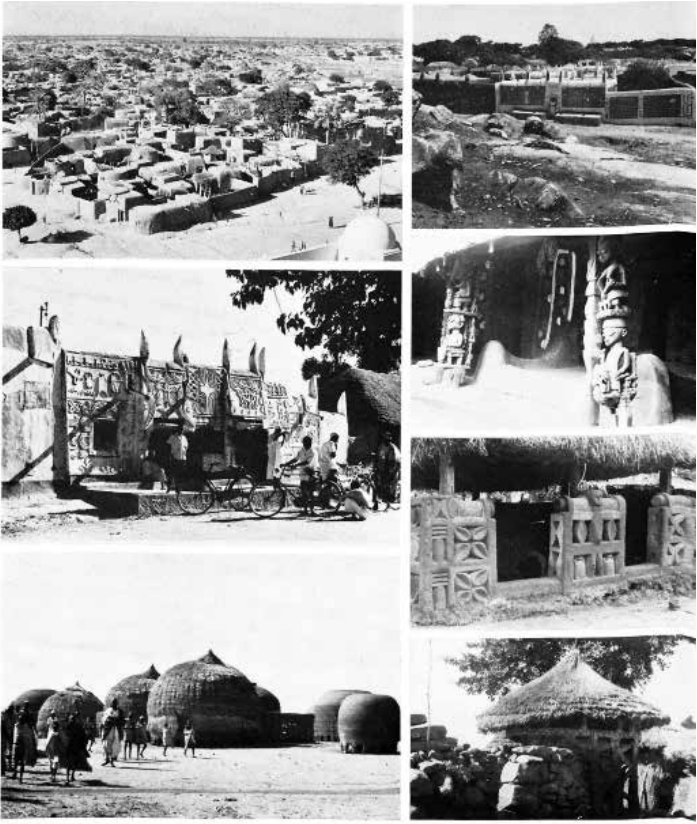
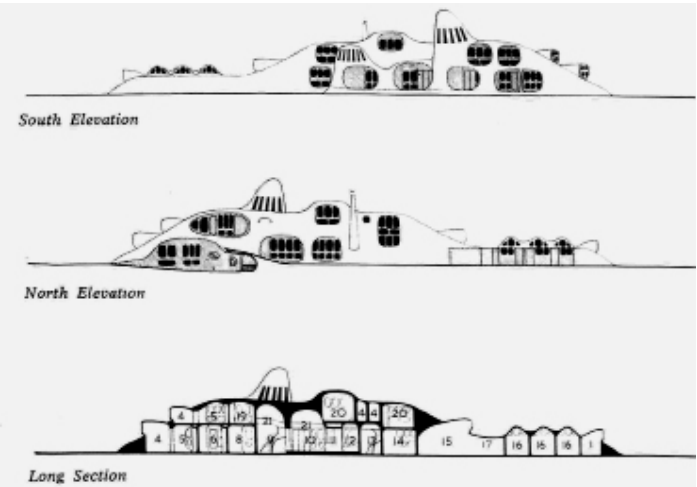
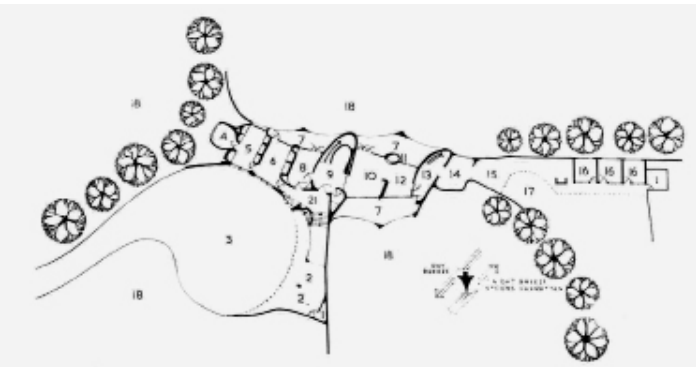
Lo *screen wall* o *breathing wall* era certamente il dispositivo iconico della *Tropical Architecture*: un muro traforato che consentiva il passaggio dell'aria prevenendo allo stesso tempo l'ingresso dei raggi solari. In realtà si tratta di un dispositivo in terra cruda già utilizzato nell'architettura araba e africana tradizionale¹⁸.

In un articolo della rivista "Art in Nigeria" 1960, Ulli Beier criticò ferocemente la reinterpretazione di questo elemento architettonico in chiave moderna – ritenuta in termini generali *non interessante e priva di poesia* – mettendo a confronto un'immagine dell'astratta facciata dell'Università di Ibadan, progettata da Fry & Drew, con la potenza figurativa e formale dei *thick, patterned broken walls* di un edificio Yoruba in terra cruda.

I rimandi nell'Ola-Oluwakitan Cottage alla scultura tradizionale non sono però sempre di immediata interpretazione.

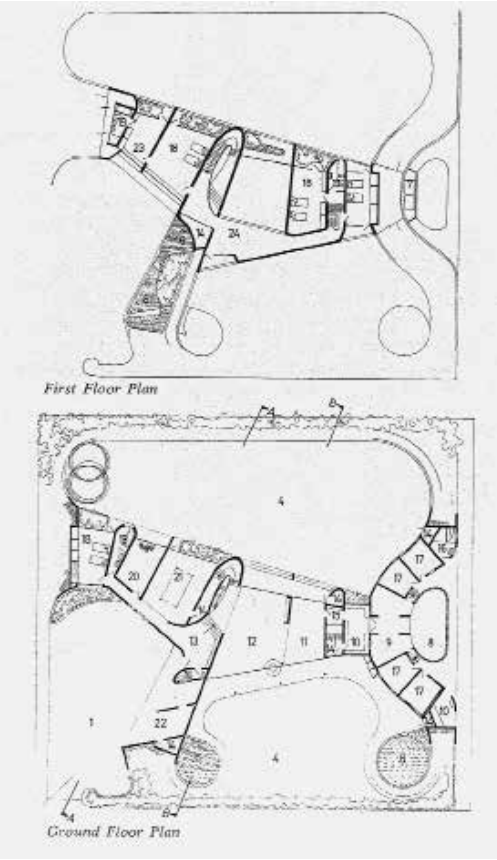
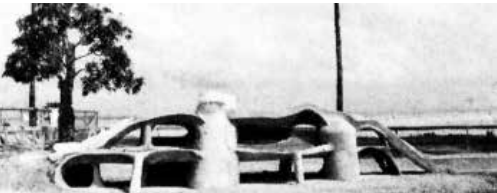
Solo un'attenta lettura evidenzia che le terrazze aggettanti, ad esempio, prendono in prestito le forme delle maschere *Ikpelipa*, caratterizzate dal profilo sporgente della bocca e delle mascelle, i tagli delle finestre, strette ed allungate, rinviano alle profonde feritoie degli occhi intagliati, così come la bocca è evocata dalla fessura incassata formata tra la parte superiore dell'elemento che serve a catturare il vento e la balaustra del balcone superiore, diventando in tal modo dispositivo climatico.

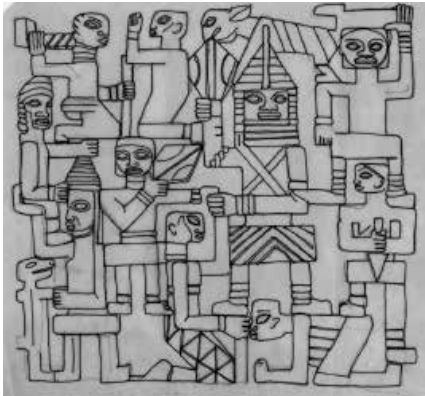
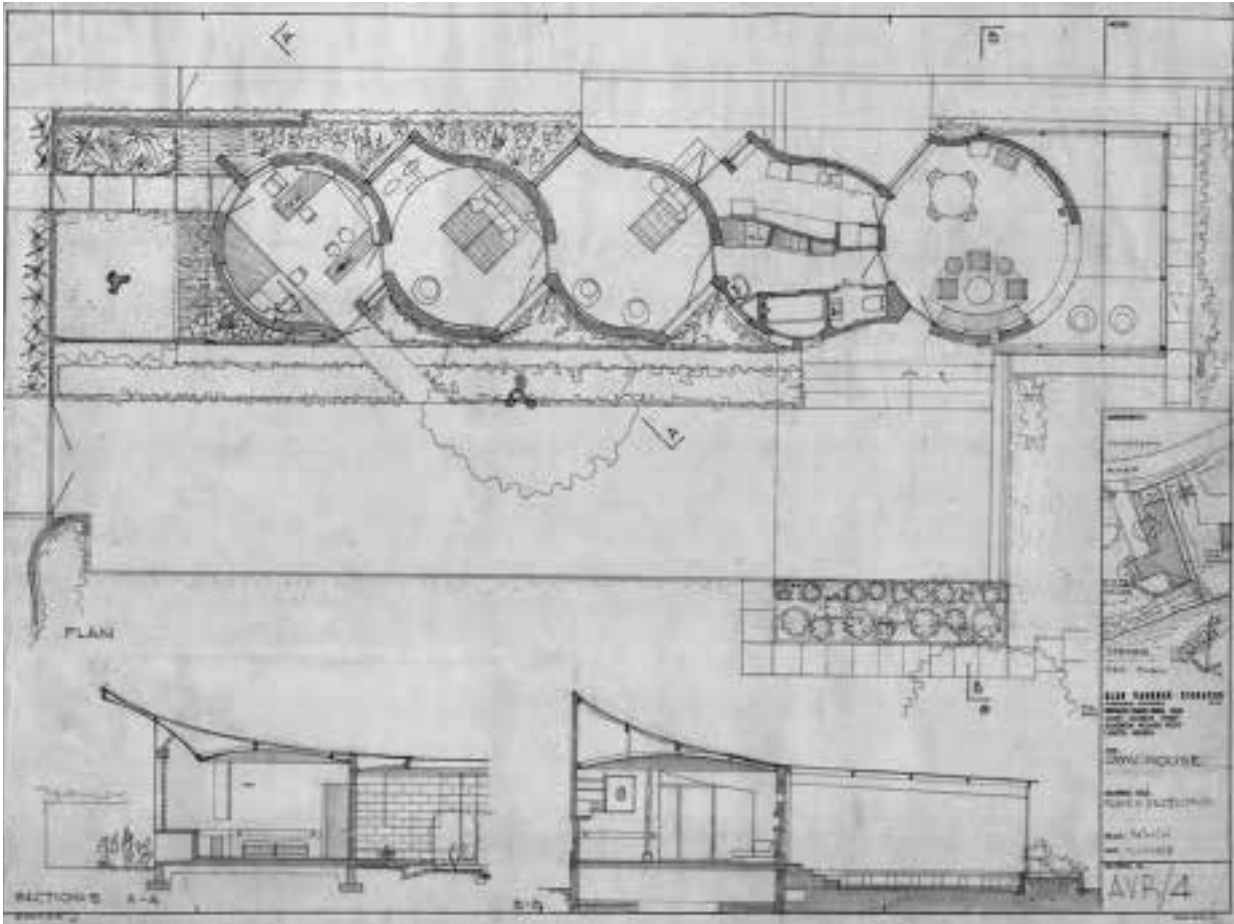
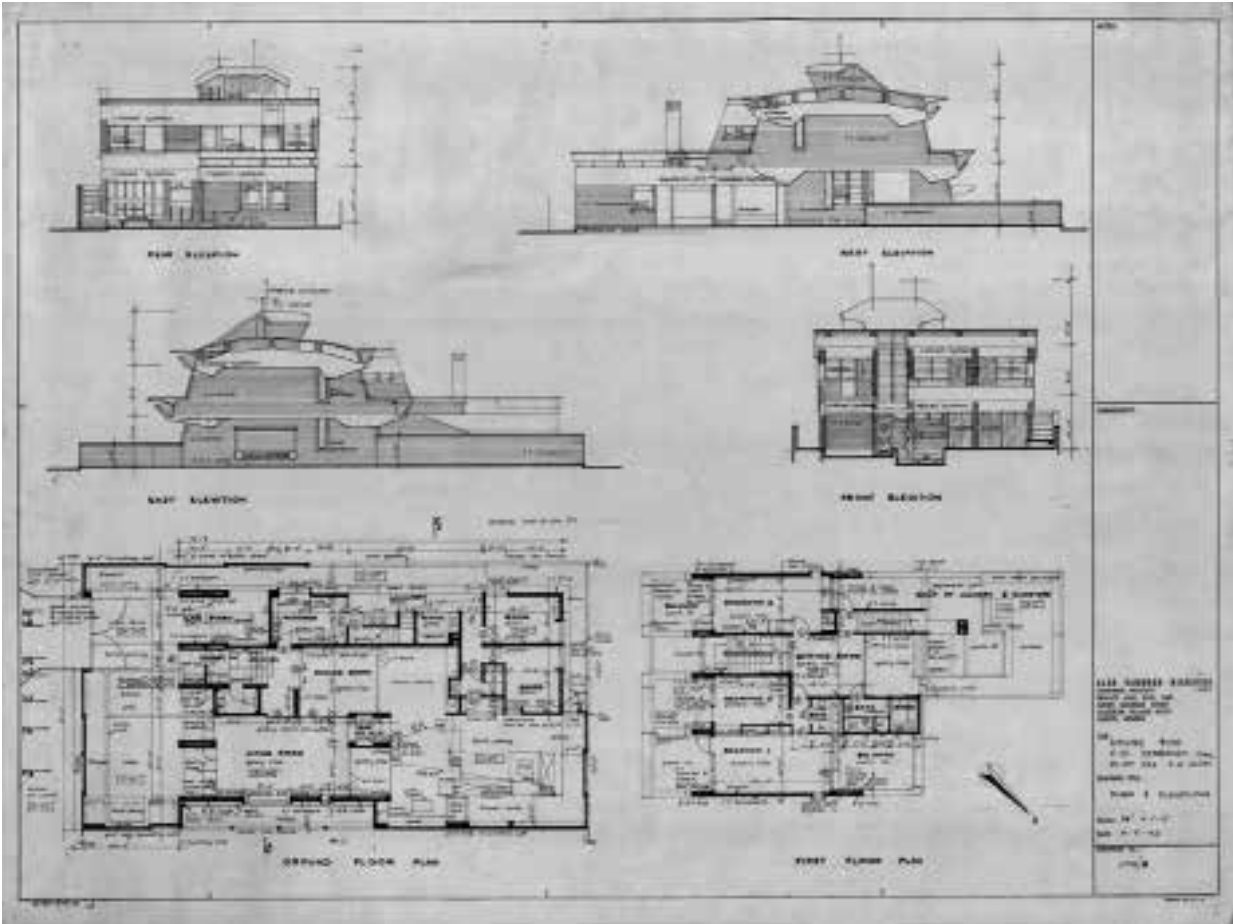
È quindi l'intero edificio ad essere impregnato di un significato antropomorfo, una sorta di anticipazione di ciò che Vaughan-Richards nell'Areleke House, edificio concepito come scultura abitabile, porterà alle estreme conseguenze. Nella presentazione dell'edificio nella rivista "The West African Builder Architects"¹⁹ Vaughan-Richards enfatizza il ruolo avuto nella realizzazione



1. Kano¹ 2. Zaria² 3. Baza³ 4. Funtum⁴ 5. Aloja Oke² 6. Onitsha² 7. Pankshin²
(In this article, the sources of the illustrations are acknowledged as follows:
¹Federal Ministry of Information. ²Nigeria Department of Antiquities. ³Nigeria Magazine. ⁴The Meteorological Office.)

Areleke House (I soluzione), Ikeja, "The West African Builder Architects", VII, 2, March-April, 1967, pianta piano terra, prospetti, sezioni e prototipo realizzato a Lagos.
The New Generation. A view of the future the building design, articolo di Alan Vaughan-Richards pubblicato in "The West African Builder Architects", VII, 1, January-February, 1967, esempi di architetture tradizionali dei vari gruppi etnici nigeriani.
Areleke House (II soluzione), Alagbon, "The West African Builder Architects", VII, 2, March-April, 1967, piante.

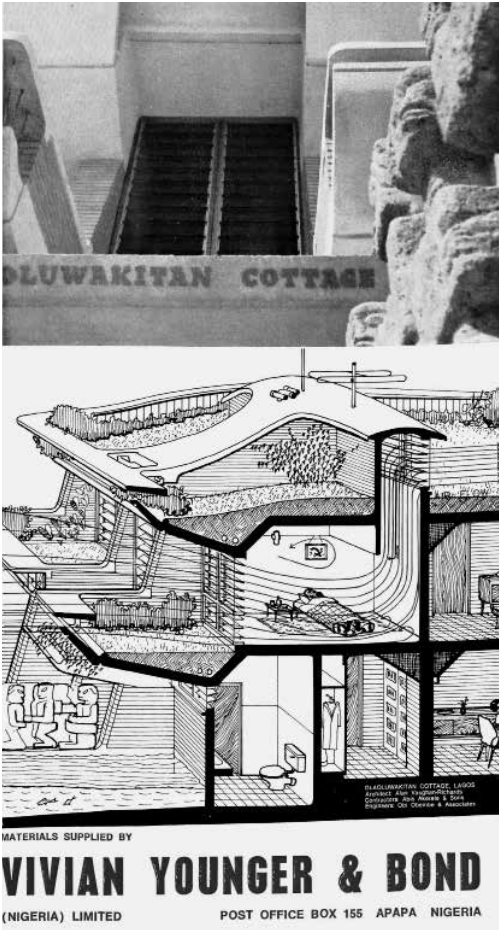




Ola-Oluwakitan Cottage, Lagos, "The Alan Vaughan Richards Archive",
disegni originali, piante, prospetti, sezioni, e studio dello screen wall
collocato all'ingresso con riproposizione delle figure antropomorfe
riprese dall'arte Yoruba.

Pagina pubblicitaria dedicata all'Ola-Oluwakitan Cottage, Lagos,
"The West African Builder Architects", VII, 2, March-April, 1967.

Vaughan-Richards Cottage, Lagos, "The Alan Vaughan Richards Archive",
disegni originali, pianta, sezioni e interno del soggiorno.



dell'edificio da parte degli artisti locali. Tuttavia, nonostante l'abbondante allusione alla cultura locale, l'organizzazione spaziale rimanda ad uno stile di vita occidentale piuttosto che africano (diversamente dal Vaughan-Richards Cottage), evidenziando la ricerca di Vaughan-Richards, tutta impegnata nella definizione di un linguaggio sincretico in cui "vocaboli" della tradizione africana si affiancano a quelli della cultura architettonica occidentale. Lo studio condotto sull'habitat tradizionale dei villaggi nigeriani, di cui Vaughan-Richards ha cercato di rileggere a fondo la struttura spaziale e i modi vita, lo conduce nei primi anni '60 alla realizzazione del Vaughan-Richards Cottage alla periferia di Lagos. Esso è costituito da una sequenza di cinque stanze circolari, culminanti in una veranda schermata che si proietta verso il lago. Le stanze contengono rispettivamente la cucina, il bagno con un piccolo ufficio, due stanze da letto e il soggiorno che si prolunga nella veranda. Successivamente, a metà degli anni '60, fu aggiunto un secondo piano con un ufficio e due stanze da letto, per rispondere alle mutate esigenze familiari. La disposizione delle stanze rimanda ai villaggi Hausa, nei quali singole capanne di forma circolare sono collegate in sequenza a formare il *compound* del nucleo familiare, ampiamente modificabile nel tempo per adattarsi alle trasformazioni della famiglia. Forma, posizione sul terreno ed elementi decorativi identificano ogni cellula abitativa in rapporto alle altre, riproponendo gerarchie e relazioni esistenti all'interno del villaggio. Il rimando all'habitat tradizionale è evidente nella riproposizione dell'organizzazione spaziale, anche in riferimento alla posizione nel sito, per cui è previsto lo spazio per un'ulteriore ampliamento, e nell'uso di elementi decorativi interni, quali pannelli in legno tradizionalmente intagliati, sculture con figure antropomorfe, blocchi in cemento con raffigurazioni di animali o pattern astratti che rimandano ad un mondo pieno di forme di vita visibile e spirituale. Oltre a riflettere il rispetto per la cultura indigena, l'edificio è concepito anche per rispondere a questioni di tipo climatico, quali orientamento, irraggiamento ed illuminazione. Utilizzando la sua formazione presso la Architectural Association, Vaughan-Richards introduce infatti una serie di dispositivi architettonici – *brise-soleil*, schermature collocate di fronte ai volumi circolari, il tetto sollevato come una vela sul lato più esposto per catturare la brezza e convogliarla all'interno delle stanze e abbassato sul lato sottovento per facilitare la protezione solare – in risposta a condizioni specifiche del contesto, aggiornando in tal modo le forme dell'architettura vernacolare con materiali e funzioni diverse. Le architetture di Vaughan-Richards, frutto per la maggior parte di committenze private, furono pubblicate sulla rivista "The West African Builder Architects", ma non ebbero eco internazionale come accadde invece per il lavoro, classificato come *Tropical Modernism*, di quegli architetti appartenenti all'Architectural Association – Associated Group, che trovò ampia diffusione in quegli stessi anni in riviste come "Architectural Review". Tuttavia la rilettura di queste architetture, che si inseriscono nel filone del cosiddetto "altro modernismo", consente di comprendere come sono avvenute le molteplici interazioni che hanno condotto ad una modernità meno ortodossa, frutto di una sperimentazione sufficientemente libera dallo stile moderno, secondo cui la tradizione è un'eredità naturale da incorporare nel progetto architettonico, che portò a sviluppare linguaggi autonomi e in alcuni casi all'invenzione di nuove forme architettoniche moderne ibridate con la tradizione.

NOTE

¹ C. OLMO, *In the Precinct of Geneva: Internationalisms without Universalisms*, "Casabella", 630-631, 1996, p. 28-37.
² A. MBEMBE, *Planetary Africa*, catalogo della mostra "Africa: architecture, culture, identity" (Louisiana Museum of Modern Art, 25th June - 25th October), Copenhagen 2015, p. 262.
³ I. LOW, *Situated Modernism: The Production of Locality in Africa*, in *Non West Modernist Past: On Architecture and Modernities*, a cura di W.S.W. Lim, J.H. Chang, World Scientific Publishing, Singapore 2012, pp.127-142.
⁴ P. GILROY, *Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003.
⁵ A. VAUGHAN-RICHARDS, *The New Generation. A view of the future the buiding design (part I)*, "The West African Builder Architects", VII, 1, January-February, 1967, pp. 2-15.
⁶ *Ivi*, p. 95.

⁷ Vaughan-Richards menziona Gaudì come uno dei pionieri delle forme plastiche, il cui lavoro rimase dimenticato per molti anni e abbandonato a causa degli scarsi strumenti di calcolo disponibili a quel tempo.
⁸ A. VAUGHAN-RICHARDS, *The New Generation. A view of the future the buiding design (part II)*, cit., p. 34.
⁹ *Ivi*, p. 39, "This construction gives true moulded forms but the structure is practically impossible to calculate by conventional means".
¹⁰ A. VAUGHAN-RICHARDS, *The New Generation. A view of the future the buiding design (part II)*, "The West African Builder Architects", VII, 2, March-April, 1967, p. 41.
¹¹ P. GUEDES, *Vitruvius Mozambicanus*, a cura di F. Vanin, libro II, luav, Venezia 2013, p. 36 ["Dodo", 6].
¹² Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes, detto Pancho Guedes, architetto, scultore e pittore portoghese di nascita e mozambicano d'adozione, sperimentò nelle sue opere linguaggi e tecniche espressive diverse, manifestando un profondo interesse per l'architettura vernacolare e per l'architettura occidentale classica, attingendo al contempo a diverse fonti, da Frank Lloyd Wright a Corbusier e Louis Kahn; da Bruce Goff a Antoni Gaudì.
¹³ A. VAUGHAN-RICHARDS, *The New Generation. A view of the future the buiding design (part II)*, cit., p. 41.
¹⁴ L'architettura afro-brasiliana si è imposta soprattutto nell'ovest dell'Africa dopo la prima guerra mondiale ed è stata diffusa dagli schiavi liberati, ritornati dal Nuovo Mondo dal XIX secolo in poi. Questo spostamento massiccio dei neri dal Brasile verso il continente africano, accentuato in particolare a partire dal 1935, porta alla realizzazione di eleganti edifici ispirati allo stile barocco, che rimandano piuttosto ai modi di abitare propri della popolazione europea piuttosto che alle abitazioni tradizionali, se non per l'uso di materiali locali.
¹⁵ Bruce Onibrakpaya, pittore, scultore e incisore, negli anni Sessanta divenne membro di spicco del gruppo "Zaria Rebels", nato con l'obiettivo di "decolonizzare" le arti visive dall'influenza del pensiero degli europei espatriati. Nelle sue opere si trova perfettamente fusa la vitalità della grande tradizione nigeriana con il linguaggio della modernità.
¹⁶ Festus Idehen, scultore, grande interprete della scultura tradizionale Yoruba e del Benin, autore con Paul Mount della screen wall della Chase Bank progettata da Architects Co-Partnership.
¹⁷ Y. BELLO, *Art in Architecture in Nigeria*, "The West African Builder Architects", VIII, January-February, 1968, p. 3.
¹⁸ A. VAUGHAN-RICHARDS, *The New Generation. A view of the future the buiding design (part II)*, cit., p. 41.
¹⁹ *Ivi*, p. 40.

recensioni
a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani

**alberto giorgio
cassani**

l’ornamento necessario

recensione a
Elisabetta Di Stefano, *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*
Centro Internazionale Studi di Estetica,
Palermo 2010

Questo saggio di Elisabetta Di Stefano, raffinata studiosa di Leon Battista Alberti, è passato troppo inosservato, fors'anche per la circolazione limitata in settori universitari legati agli studi specialistici di estetica. Merita invece una più vasta conoscenza, soprattutto tra gli storici dell'architettura contemporanea, ma anche tra gli architetti che si dedicano a quella "magna res" che è l'architettura, come la definisce proprio l'Alberti (*De re ædificatoria*, IX, 10). Il saggio, che nasce da un imponente spoglio della letteratura scientifica americana sul tema (come le note che occupano quasi la metà del saggio dimostrano ampiamente, fino a costituire una sorta di controtesto), parla del significato assunto dall'ornamento all'interno del pensiero e dell'opera di Louis H. Sullivan, "uno dei maggiori architetti americani, forse il più grande dell'Ottocento", come scrive l'autrice (assieme, aggiungerei io, a Henry Hobson Richardson). La "riduttiva e semplicistica interpretazione del suo motto form follows function", da parte della storiografia del cosiddetto Movimento Moderno, ha determinato, secondo la Di Stefano, l'acclamazione di Sullivan a "'padre del funzionalismo", privilegiando quei disegni in cui la massa o la semplicità delle forme prevaleva sull'ornamento e ignorando così quella parte della sua produzione teorica e progettuale che lo stesso Sullivan giudicava la più importante". Solo dalla metà del secolo scorso – in particolare con gli studi della scuola veneziana (Francesco Dal Co e Mario Manieri Elia in primis) si è ricondotto il suo pensiero e la sua opera "nel contesto delle idee romantiche e trascendentaliste di cui fu tra gli ultimi epigoni". Anche un'altra lettura fuorviante l'autrice ha dovuto combattere in questo suo denso saggio: quella di chi ha visto in Sullivan il "padre dell'architettura organica".

I titoli dei cinque capitoli in cui si divide il piccolo volume sono già di per sé parlanti: Louis H. Sullivan tra paradossi e contraddizioni; Il "poeta" dell'architettura moderna; L'estetica dell'organismo; La forma segue la funzione?; La teoria dell'ornamento. Non posso dar conto qui di tutti i temi affrontati dalla Di Stefano: dalla battaglia contro gli stili stranieri (lui che si era formato, oltre che al MIT, all'École des beaux-arts) nel nome di un'architettura compiutamente americana; dall'ascesa – assieme al socio Dankmar Adler, da cui poi divorzierà per divergenze "ontologiche" – alla caduta, che nel suo caso fu veramente tale, essendo morto solo, alcolizzato e dimenticato in una camera d'albergo; triste fine che mette ancor meglio in luce il carattere "romantico" di Sullivan se messo a confronto con le "magnifiche sorti e progressive" di chi, invece, si era adeguato alla linea vincente dell'architettura americana di fine secolo (il cui emblema furono la Fiera colombiana di Chicago (1893) e il movimento della City Beautiful): cioè la "premiata ditta" Burnham & Root; alla minuziosa e illuminante ricostruzione della formazione culturale e delle numerose ascendenze filosofiche di Sullivan, spesso di seconda mano: dalla filosofia tedesca, al darwinismo e, soprattutto, naturalmente, al "trascendentalismo" americano (numerossissimi gli autori analizzati con grande capacità di sintesi e chiarezza dall'autrice, che qui



cito in rigoroso ordine alfabetico: Thomas Carlyle, Samuel Coleridge, Charles Darwin, Christopher Dresser, Ralph Waldo Emerson, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Froebel, Johann Wolfgang von Goethe, Horatio Greenough, Owen Jones, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, John W. Root, John Ruskin, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Gottfried Semper, Herbert Spencer, Hippolyte Taine, Henry David Thoreau, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Walt Whitman).

Attraverso questa fitta ragnatela di rapporti e di affinità, a volte ipotizzati, quasi sempre certificati, l'autrice strappa quella maschera di funzionalismo all'europea che mal si addice ai panni – sempre eleganti – di Sullivan (in questo sodale ad Adolf Loos che da quell'America ritornò con la missione d'insegnare la civiltà occidentale ai viennesi), chiarendo, una volta per tutte, il significato di quel mitico slogan, “Form follows function”:

[...] gli storici del Movimento Moderno hanno attribuito a tale motto un significato strutturale e distributivo più affine agli orientamenti di Greenough o di Adler; mentre per Sullivan indicava la forza vitale e l'emotività che ogni edificio deve esprimere secondo la legge che pervade tutte le cose organiche e inorganiche, fisiche e metafisiche, umane e sovrumane: “se la funzione non cambia, la forma non cambia”.

Basta leggere senza paraocchi “funzionalisti” il testo più celebre di Sullivan, più volte ricordato e analizzato dall'autrice, *The tall Office Building Artistically Considered* del 1896. E un passo in particolare:

Sia che si tratti dell'aquila che vola maestosa o del fiore di melo dischiuso, del cavallo da tiro che arranca, del cigno gioioso, della quercia frondosa, del ruscello che serpeggia ai suoi piedi, delle nuvole erranti, del sole che volge su tutto il suo corso, sempre la forma segue la funzione, e questa è la legge. Dove la funzione non cambia, la forma non cambia. Le rocce di granito, le colline eternamente pensose restano per ere; il fulmine vive, prende forma e muore in un batter di ciglio.¹

Come si vede, tutti paragoni con la natura, nessuno con artifici creati dall'uomo.

Forse Sullivan non sarà ricordato per alcune pagine ispirate da un romanticismo trascendentalista di non eccelso valore, come il riferimento all’“Inscrutabile spirito”, mentre lo collocheranno tra i maggiori architetti, non solo dell'Ottocento, le linee eleganti dei suoi grattacieli e le forme stereometriche delle sue banche (altrettanti capolavori); quest'ultime, vere e proprie “architectures parlantes” palesanti la sicurezza con cui sono custoditi i dollari dei risparmiatori americani. Ma, oltre a ciò, Sullivan sarà altrettanto celebrato per gli ornamenti che formano una parte inscindibile di quelle architetture, essendo prodotti dal “seme” stesso da cui sono scaturite quelle opere. Ornamenti nati da geometria e natura: per Lauren Weingarden, parafrasata dall'autrice, infatti, “il quadrato e il germe di grano sono l'alfabeto figurale da cui Sullivan sviluppa la sintesi di organico e inorganico secondo un ritmo evolutivo armonioso che trasforma la rigida spigolosità delle forme geometriche nella fluente sinuosità di quelle vegetali”, mostrando in altre parole “come il geometrico diviene organico e l'organico geometrico”. L'ornamento, dunque, per Sullivan, non è qualcosa di diverso dalla bellezza, come invece sosteneva l'Alberti (autore evocato più volte in questo saggio) – “erit quidem ornamentum quasi subsidaria quædam lux pulchritudinis atque veluti complementum. [...] pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati”² – ma vi coincide. La Natura ne detiene il segreto ed è quello che Sullivan ha cercato di svelare.

NOTE

¹ *Considerazioni artistiche sull'edificio per uffici sviluppato in altezza*, trad. it. di A. Pracchi, in *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, a cura di M. De Benedetti, A. Pracchi, Zanichelli, Bologna 1988, pp. 87-91: 90-91.

² L.B. ALBERTI, *L'architettura [De re ædificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, VI, 2, p. 449 [trad. it. p. 448: “[...] l'ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento. [...] mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo “bello”, l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale”].

il miracolo della scrittura

recensione a
Antonio Marchetti,
Il miracolo dell'ostia profanata,
LietoColle, Faloppio (CO) 2015



Accade, qualche volta, che gli artisti siano anche raffinati scrittori. Antonio Marchetti, vero “dilettante” saviniano, scomparso prematuramente tre anni fa, ha sempre dedicato alla lettura e alla scrittura una parte importantissima della sua intensa esistenza (voglio ricordare *La lentezza del single*, Stamperia dell'Arancio, 1992, *Pescara. Ennio Flaiano e la città parallela*, Unicopli, 2004, *L'orecchio alato*, LietoColle, 2005, *Gineceo*, Il filo, 2008, e *Disegno dal vero*, Pendragon, 2014).

Il miracolo dell'ostia profanata è un vero lascito, tra sapiente scrittura e premonizione della fine. In Donato, figlio di Paolo Uccello, un ragazzo “a cui non è stato mai concesso di essere fanciullo”, c'è molto di Antonio (mi sia permesso chiamare l'autore semplicemente così, per la nostra lunga amicizia): oltre alla malattia che lo consumerà, l'irrequietezza, il saper fare – Donato è un maestro nella creazione del colore rosso – e il rosso è la passione, il sangue, la vita, cose tutte che si ritrovavano in Antonio. Ma Antonio era anche un valentissimo studioso, attento al dettaglio, come questo lungo racconto dimostra. La trama si potrebbe dividere in quattro parti: 1. la fanciullezza di Donato – con i primi segni di quell'infezione (la tabe) che segnerà tutta la sua vita – al seguito del padre già anziano chiamato a Urbino per dipingere la pala e la predella con il *Miracolo*, commissionata a Paolo dalla confraternita urbinate del Corpus Domini. Qui il racconto e la storia divergono: nel primo la Pala viene affidata a Giusto di Gand, mentre sappiamo che fu Paolo a non condurre a termine l'opera (che venne proposta anche al grande Piero della Francesca che non la compì nemmeno lui e infine a Giusto che finalmente la portò a termine). Ma nel racconto, la frustrazione per il mancato incarico serve a delineare la figura eterodossa di Paolo; 2. il ritorno a Firenze col padre ormai in vista della fine; 3. l'amicizia con Giobbe di Salomone, ebreo accettato e sopportato a Firenze e il matrimonio con Sara, ebrea convertita al cristianesimo, ma rimasta nel profondo fedele alla sua religione d'origine; 4. la fine di Donato, ormai corroso dalla sua malattia.

Nel racconto si evidenziano alcuni temi fondamentali: la mancanza della madre, morta quando Donato era giovanissimo; un padre – “che pensa sempre a ciò che ha lasciato e a quello che troverà, mai al presente o a situazioni immanenti, sempre con la testa per aria per natura e convenienza” – di pochissime parole col figlio, riassumibili in due: “Lavati!” (per via degli arrossamenti con conseguenti grattamenti continui di Donato) e “vieni”, quando a Paolo serviva la creazione e la stesura di quel rosso che solo Donato sapeva preparare alla perfezione (un “figliolo monocromatico”, lo definisce Antonio, che monocromatico non era affatto); l'amicizia con Giobbe e l'amore per Sara che non lo salveranno, però, dalla malattia. E soprattutto l'ossessione per il contenuto delle sei sequenze della predella, che lui, divenuto adulto, studia – o meglio chiede di studiare a Giobbe, molto più colto di lui – fornendogli i disegni del padre, fitti di quadrati magici e di numeri, oltreché delle meravigliose prospettive di mazzocchi e di vasi. Un'ossessione che gli nasce dal fatto di aver spesso sentito il padre dirgli “che il pane della Pasqua degli ebrei era fatto con il sangue dei cristiani, anche bambini”. Leon Battista Alberti – citato due volte nel racconto (credo che Antonio, mi si perdoni la piccola vanità, l'abbia fatto per coinvolgere un po' anche me nella sua trama, dal momento che l'impresa albertiana dell'occhio alato ci ha visto spesso uniti e che Antonio, con grande sprezzatura saviniana, ha pubblicato, come detto, un libro di aforismi dedicati all’“orecchio alato”) – ha scritto, anche a proposito degli “enigmi” nascosti nel geroglifico della sua impresa, che “Explicanda [...] sunt mysteria”: i misteri devono essere spiegati. E Donato, con l'aiuto di Giobbe, tenta di risolvere quelli nascosti nelle scene della predella. La funzione dell'iconografia non è nient'altro che catartica, come ha scritto Edgar Wind.

Il finale è duro, perché Antonio non si bloccava in consolatori *happy end*. Donato, martoriato di giorno dalla sua malattia, di notte è in preda a incubi che lo portano a vedere le sei scene come se fossero dei “teatrini” scoperti in alto, come quelli delle marionette. Ma chi conosce Antonio sa che forse qui ritorna il ricordo del “teatrino scientifico” del suo amato Aldo Rossi (che lo ricordava anche un po', negli occhi). Ma che, a differenza di quello, si rivela, alla fine, un “teatrino della crudeltà” dell'altrettanto amato Artaud. Da parte sua Sara, ristabilito l'esatto ordine delle sequenze della predella – con l'impiccagione della donna che ha compiuto, su commissione dell'ebreo “usuraio”, il furto dell'ostia per ricomparsi il mantello, da collocarsi prima del rogo della famiglia (padre, madre e i due figlioli) – con “la complicità silenziosa di Giobbe” ricostruisce l'iconografia delle sei scene del *Miracolo* cercando di spiegarne i tanti misteri. È la terza scena la più enigmatica,

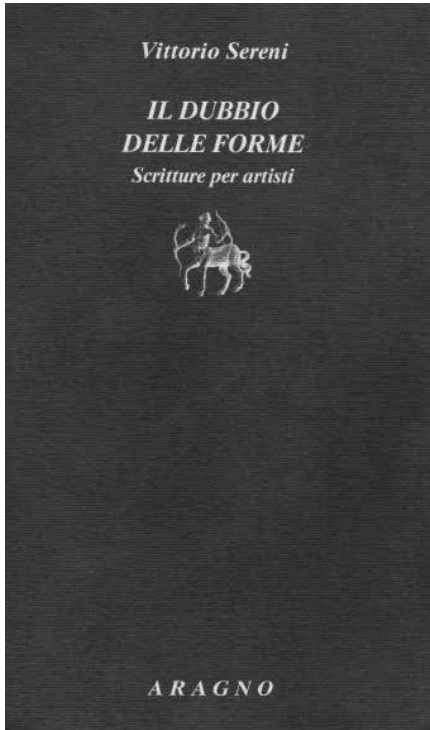
il dubbio del poeta

recensione a

Vittorio Sereni, *Il dubbio delle forme*.

Scritture per artisti,

a cura e con un saggio di Gianni Contessi,
Nino Aragno Editore, Torino 2015



con la processione dei sacerdoti che riconsacrano l'ostia. Infatti, come lei osserva, il tutto avviene apparentemente durante un'eclissi ("di luna o di sole?"). E qui la voce dell'irreligioso Luciano (o fors'anche dell'Alberti di alcune *Intercenali*) irrompe nelle pagine di Antonio:

Qual è la connessione tra posizioni di pianeti ed eventi dell'umanità? La sfera umana è forse subordinata ai moti celesti ove cause ed effetti, colpevoli ed innocenti, vittime e carnefici si dispongono in uno stesso piano di predestinazione? Ma se tutto è già fatalisticamente scritto che senso avrebbe l'azione umana? Dove starebbe la libertà dell'uomo ed il suo libero arbitrio?

Come chiosa Antonio: "Tante domande per procurarsi un bel mal di capo". Quel che è certo, però, di là dalle finissime letture ermeneutiche di Giobbe e Sara, è che alla fine la "magnifica *Predella*" – "Non è un paradosso Giobbe trovarsi di fronte ad un'opera così antigiudaica!", domanda Sara; "Il paradosso è che mi piace", risponde Giobbe – diverrà il luogo di fronte al quale "si sarebbero esercitati i campioni della propaganda antiebraica [...]. Generazioni su generazioni di urbinati, e non solo, saranno educati alla verità ed alla vera giustizia da questi convincenti cantastorie militanti della fede". L'arte, anche quella più sublime e colma di enigmi, rischia sempre di avere una riduttiva lettura *vulgata* che l'appiattisce e la fa diventare manifesto dell'ortodossia più nefanda. Non c'è speranza, dunque? Il finale non ne lascia, affidando a noi, con tutte le sue domande senza risposta, "una donna inconsolabile, ancora bambina".

Può un poeta farsi recensore di artisti figurativi? È questa la domanda che percorre il bel libro che raccoglie i testi dedicati da Vittorio Sereni ad alcuni artisti con cui egli è entrato in rapporto di "simpatia": nella maggioranza pittori – Ninetto Bonfanti, Giancarlo Colli, Amleto Del Grosso, Enrico Della Torre, Franco Francese, Antonio Manfredi, Carlo Mattioli, Enrico Morlotti, Dimitri Plescan, Aligi Sassu, Ruggero Savinio, Pio Semeghini, Ernesto Treccani –, ma anche incisori – Attilio Steffanoni e Amleto Del Grosso – e scultori – Pietro Cascella, Giovanni Paganin e Luigi Brogginì (celebre anche per aver disegnato il cane a sei zampe del marchio dell'Agip). Unica eccezione, lo scrittore e poeta Vasco Pratolini.

Sereni – che dichiara subito il suo "dilettantismo" in quanto estraneo alla consorzeria dei critici d'arte di professione – va alla ricerca di sempre difficili "consonanze", "affinità", "analogie" e "apparentamenti".

Il "dubbio" del poeta Sereni di poter dire qualcosa di utile sulle opere traspare continuamente: "Senza cercare di chiarire eventuali consonanze o affinità [...]" (Attilio Steffanoni, *Lavori in corso*); "[...] al di fuori di qualunque presunzione di affinità [...]" (*Dodici poesie per Pio Semeghini*); "Quanto si accenna qui non si traduce in giudizio da parte nostra né si riferisce a un giudizio dell'artista sulle cose e sul mondo" (*Fantasie d'amore e di guerra dall'Orlando Furioso di Aligi Sassu*); "Questo che dico non è per niente rigoroso, è appena un tentativo di metafora per alludere al modo di essere come artista [...]" (Franco Francese, *La bestia addosso*); "Parlo, naturalmente, delle mie impressioni di riguardante [...]" (*ivi*); "Inetto, come sono, per mancanza di strumenti idonei e di esperienza specifica, a leggervi scientificamente [...]" (*ivi*); "[...] nel senso del dare ordine a impressioni sparse – che ho tentato [...]" (*Acquarelli e tempere di Carlo Mattioli*); "Un'ulteriore fantasticheria dello scrivente si spinge a vedervi [...]" (*ivi*); "La frequenza di riferimenti letterari e l'assenza di altri più direttamente pertinenti non si spiega solo con la scarsa competenza in materia dell'osservatore" (*ivi*). Perché Sereni sa che tra letteratura e arti visive esiste uno iato forse incolmabile, quando scrive: "E allontanando il giustificato sospetto verso ogni tentativo di riporto della letteratura a una qualunque arte visiva (e viceversa) col dirmi che non è questione di affinità quanto di contiguità o di concomitanza di processi interiori [...]" (*Enrico Della Torre*).

Tanti dubbi, dunque, e poche certezze. Una però, Sereni la rivendica: di non essere parte della "chiacchiera contenutistica o formalista, così spesso prevaricante in questi anni, [che] suole lasciarsi alle spalle l'identificazione della natura dello spazio inventivo [...], [la quale] partendo da un dato fatalmente esterno, tende a sostituirsi al fatto concreto, alla sua origine e ai suoi moventi per sovrapporvi il proprio discorso" (Franco Francese, *La bestia addosso*).

Ribadito anche per Della Torre: "Diversamente il lettore o commentatore o esegeta rischierebbe, lui sì, di sovrapporsi naturalisticamente o impressionisticamente, stravolgendolo, a un testo che esorbita da tali connotazioni". Ogni tanto, Sereni dà spazio a sue riflessioni sulla scrittura, sull'arte e sul ruolo della poesia: "Scrivendo [...] ci illudiamo di fare i conti con quanto abbiamo vissuto. Interi spazi di esistenza, nostra e di altri, sembrano esigerlo: non di essere detti per come furono, ma di essere coperti – che non è la stessa cosa – con parole secondo come furono" (Vasco Pratolini, *Calendario del '67*); "E non una verità già tutta posseduta si traduce nel lavoro dell'artista ma è il lavoro a farsi strada verso una verità intravista e, a sua volta, a produrla, a renderla via via lampante lungo il proprio corso" (*Enrico Della Torre*); "Quelli che ornano o tuttora ritengono di ornare la propria vita con la poesia, con lo scrivere poesie, pensano alla poesia come a un "valore"? Probabilmente non si pongono questa domanda e magari sta lì il loro punto di debolezza. Altri, certo più avvertiti, saggianno le proprie forze a partire dalla negazione della poesia quale valore presunto e occupano sperimentalmente lo spazio reso libero da quella negazione" (Luigi Brogginì, *In fondo al Corso*). Dunque, "scritture per artisti" in fondo inutili? A certificare che Sereni possedesse lo sguardo del critico basterebbero le pagine su Morlotti, l'artista più grande tra quelli da lui affrontati:

Sotto un cielo immutabile, da primo giorno del creato, di un azzurro catturato una volta per tutte, le rocce ci parlano emettendo segnali. Sono segni di luce, ma di una luce tutta interna, anzi di una realtà prima ignota che s'illumina dall'interno di sé, mediante un proprio specifico linguaggio che l'artista ha percepito. [...] In questa serie di vere e proprie apparizioni e rivelazioni, che hanno dietro e non fuori di sé una fonte luminosa, nel loro screziarsi, raggrumarsi, distendersi in strati, in superfici assolate e calme, oppure in striature tormentate e intermittenti, cogliamo lo sviluppo di una metamorfosi spontanea della materia in eloquio (*Le Rocce di Morlotti*).

Ma ho cominciato questa recensione dalla seconda parte. Prima dei testi di Sereni, Gianni Contessi, curatore amorevole del volume, ha scritto un saggio di più di cento pagine che richiederebbe un conoscitore della vita artistico-letteraria ben più attrezzato dello scrivente. Contessi attraversa mezzo secolo di storia, ricostruendo non solo la figura di Sereni, ma anche il *milieu* intellettuale della sua cerchia e dell'Italia di quegli anni. Contessi non è autore conciliante con la nostra contemporaneità – impossibile, secondo lui, scattare foto di maestri e allievi in questi tempi accademici, "con la ragazzaglia odierna che ambisce ai suoi crediti accomodanti, esprimendosi in un italiano inconsapevole ma convinto" –, ma nemmeno col grande passato di cui narra, se non risparmia una velata critica a Sereni per l'episodio della mancata lettura – per "il peso degli impegni" (così Sereni) – del "capolavoro meravigliosamente debordante" (così Contessi) che è il libro su Morandi di Francesco Arcangeli, da Sereni ricevuto in dono direttamente dall'autore. Riesce difficile pensare che Sereni, "lettore di professione" (*idem*), non potesse dedicare ad esso almeno "una lettura obliqua, trasversale, un saggiare qua e là [...]" (*idem*). Contessi coglie i due nodi principali dell'enigma Sereni nei confronti dell'arte figurativa: quell'esser "fin troppo cauto nel non voler esprimere neppure un punto di vista minimo, proprio fra l'altro di una persona del suo livello di formazione classica liceale ed universitaria (per tacere del complesso dell'*entourage* molto scelto), prima ancora che del suo livello intellettuale", cercandone una spiegazione nella "volontà di mantenersi distante dalle commistioni fra pratiche diverse", così spesso invece "esperite da non pochi suoi colleghi". E, secondo punto, quale la ragione del perché Sereni, quasi sempre (Morlotti e Della Torre sono l'eccezione che conferma la regola), "abbia riguardato prevalentemente artisti sicuramente dotati, ma di seconda fascia. Come dire: vi è sempre stata discrepanza fra il rango storico di poeta e uomo di lettere Sereni e quello della maggior parte degli artisti da lui accompagnati". E anche qui Contessi offre una possibile spiegazione: tutti artisti di "area padana e lombarda. Come se la geografia avesse condizionato opzioni diverse di artisti non conterranei". Ma molto belle sono anche le pagine che Contessi dedica all'ambiente geografico che Sereni e il suo *entourage* frequentavano: quella Bocca di Magra, dove la recente morte di Zeno Birolli, colà trasferitosi, induce il curatore alla "rimembranza di una stagione novecentesca da tempo perduta". L'importanza del testo di Contessi, dal bel titolo *Lo sguardo reticente*, spinge a sperare in una futura ripubblicazione, a suo nome, dell'intero volume. E, infine, per concludere con le parole di Sereni, un ammonimento per qualunque recensore (e dunque anche, in primo luogo, per lo scrivente): "Anche da una recensione – per chi non la intenda come un fatto di eventuale esteriore consenso e in funzione meramente strumentale – può venire una risposta" (Vasco Pratolini, *Calendario del '67*).

resistere, resistere, resistere

recensione a

Tamassociati: Raul Pantaleo
e Marta Gerardi, Luca Molinari,
*Architetture resistenti. Per una bellezza
civile e democratica*,
Becco Giallo, Padova 2013, ristampa 2015

“Se si insegnasse la bellezza alla gente, la si fornirebbe di un’arma contro la rassegnazione, la paura e l’omertà”. Così sosteneva Peppino Impastato in un celebre discorso che fa da chiusa a questo fumetto che parla di “architetture resistenti”.

Il volume a fumetti – questo modo di raccontare le cose, che ormai dovrebbe essersi sdoganato dal ristretto ambito del “genere” e da quello ancora più obsoleto di letteratura “bassa” e “pop” – di cui stiamo parlando, affronta uno dei temi estetico-filosofici su cui si discute con particolare frequenza in questi ultimi anni: la bellezza salverà il mondo? (di recente Salvatore Settis ha forse giustamente controreplicato: e il mondo salverà la bellezza?). Potremmo citare almeno un precursore della celebre frase dell’*Idiota* di Dostoevskij, messa in bocca al giovane ateo Ippolit (detto *en passant*, all’irridente richiesta di conferma della paternità della frase, il principe Myškin non risponde¹): alcuni secoli prima del grande scrittore russo, un altro gigante come Leon Battista Alberti, proprio nel suo trattato sull’architettura, aveva affermato che la bellezza (*pulchritudo*) è un’arma potentissima tanto da riuscire, unica, a placare l’ira distruttrice del nemico più barbaro (VI 2). Qualche anno fa, alla svolta del millennio, ai dubbi di Freud sulla necessità ma al tempo stesso inspiegabilità della bellezza dal punto di vista psicanalitico (*Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930) ha cercato di rispondere James Hillmann (*Politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo 1999) nei termini di una “perdita d’anima” nel caso di una sua assenza dal mondo. Ma in *Architetture resistenti* il tema della bellezza è strettamente legato a quello della “democrazia” e della “civitas”. Come fare a rendere tale l’architettura, da sempre legata al “principe” e all’individualità del singolo progettista-creatore? In altri termini può esistere un’architettura democratica e popolare nel significato dato a quest’aggettivo da Tomaso Montanari nei suoi appassionati *pamphlet*? Il libro risponde positivamente a tale quesito proponendo una serie di architetture che rispondono in pieno a tale profilo: l’ingresso al parco archeologico di Selinunte di Franco Minissi, Pietro Porcinai e Matteo Arena, definito “un argine contro la barbarie”; il civico museo Revoltella di Roberto Boico, “luogo parlante in un assordante silenzio”, in cui fa la sua apparizione, fumetto dentro un fumetto, il celebre *Maus* di Art Spiegelman; la fabbrica Olivetti a Pozzuoli di Luigi Cosenza, in cui viene ricordato lo storico discorso “Ai lavoratori” di Adriano Olivetti; l’Auditorium del Parco di Renzo Piano a L’Aquila – “una macchia di colore nel buio di una città lasciata morire” (Curzio Maltese); il museo Itavia a Bologna dell’artista francese Christian Boltanski; il Giardino degli incontri a Firenze di Giovanni Michelucci; i collegi del Colle a Urbino di Giancarlo De Carlo. Ma questi sono solo gli esempi su cui il libro si sofferma, raccontandoli e disegnandoli, di un elenco di venti opere citato in una delle 128 pagine (non numerate) del volume. Una definizione teorica di “architettura resistente” ci viene data dal professore di storia dell’architettura, Luca Donato (*nome de plume*, anzi, *de dessin*, di Luca Molinari, co-autore della parte scritta del volume insieme a Raul Pantaleo), coprotagonista del volume, assieme a Beni Ponti (Beni comuni + Gio Ponti?), la giornalista free lance e al suo enigmatico fidanzato-architetto, Zò:

Le architetture resistenti non sono solo monumenti in cui la retorica del messaggio diventa un motore straordinario di costruzione del linguaggio e delle scelte, ma sono soprattutto luoghi pubblici, spazi collettivi, aperti alla vita e alle comunità che li abiteranno. Sono architetture che sanno invecchiare bene, con grande dignità, e che sanno accogliere le trasformazioni senza paura ma come una sfida ambientale. Sono frammenti di paesaggio che è giusto conoscere ed è bello abitare.

Tutto questo rappresentato dall’originale, pulito e comunicativo segno di Marta Gerardi (ci tengo a ricordare, diplomata all’Accademia di belle arti di Venezia) che ben sa illustrare, nelle due dimensioni della pagina, quella terza che invece appartiene all’architettura.

Nell’epoca dell’apparente offuscamento delle luci delle archistar® – complice la crisi mondiale, la morte precoce di Zaha Hadid, l’emergere di problemi sociali cui l’architettura deve rispondere (l’“abri du pauvre” di ledouxiana memoria) – ben rappresentata dalla Biennale di Alejandro Aravena – il ritorno a un’architettura non patinata e sovraesposta mediaticamente sembra mostrare una possibile via d’uscita all’architettura delle “grandi firme”.
Vers une (nouvelle) architecture.

NOTE

¹ Cfr. A. Oppò, *Quale Bellezza salverà il mondo? L’Idiota di Dostoevskij e un difficile enigma*, “Xaos Giornale di confine”, periodico on line di caotica varietà delle testimonianze umane, [www. http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/20.htm](http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_1/20.htm).

anche calvino speculava

recensione a

Tamassociati: Raul Pantaleo
e Marta Gerardi, Luca Molinari,
*Terre perse. Viaggio nell’Italia
del dissesto e della speranza*,
Becco Giallo, Padova 2015

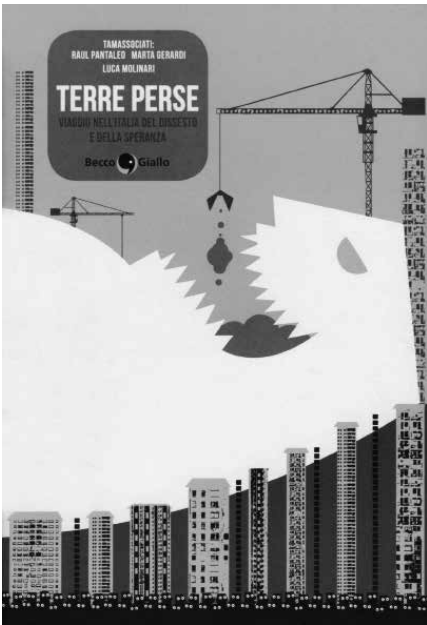
Il volume si apre con una citazione da *Le città invisibili* di Italo Calvino: “Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure”; e potrebbe forse concludersi con un’altra, celeberrima, tratta da quest’aureo testo: “L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme”¹. Quell’“inferno” lo stesso Calvino lo aveva per un momento felicemente praticato, come lui stesso ci racconta in quel grande testo di “outing” *ante litteram* che è *La speculazione edilizia* del 1957, quando “gettarsi in un’iniziativa economica, maneggiare terreni e denari era un dovere, un dovere magari meno epico, più prosaico, un dovere borghese” (*ivi*). Non è un caso che il “Virgilio” che fa da guida a Beni Ponti nel suo viaggio nell’Inferno dell’Italia cementificata sia proprio Mario Calvino, padre di Italo e grande agronomo sanremese. Se nel volume sulle *Architetture resistenti* si era parlato di “bellezza democratico-civile”, in questa “seconda puntata” dedicata alle tematiche più attuali ed urgenti dell’architettura si affronta il tema della distruzione del territorio italiano dagli anni del Boom a oggi. Il testo di Calvino fa da filo rosso a tutto il fumetto assieme a un altro capolavoro, il film *Mari sulla città* di Francesco Rosi, uscito nelle sale nel 1963, la cui visione Beni Ponti propone a un perplesso Zò (suo fidanzato-architetto), per il quale “al cinema si va per rilassarsi, per non pensare”. Beni Ponti visita dapprima la palazzina speculativa costruita proprio da Italo (Quinto nella finzione del romanzo), su parte del giardino botanico di famiglia dove sorgeva la villa la Meridiana e, sotto la guida del suo Virgilio-Mario Calvino, colà apparsole, Beni prende consapevolezza del fatto che “orti e campi”, da tempo, nel “Bel Paese”, non sono più una priorità, ma soltanto appunto, come suona il titolo, “terre perse”. Impara che in Italia, “vengono consumati 8 mq al secondo di suolo”, che non è possibile “tracciare un cerchio di 10 km di diametro senza intercettare un nucleo abitativo”, che esistono “5.000.000 di case sfitte, circa il 20% del patrimonio abitativo totale”, che “3.500.000 e cioè circa l’11,5% del patrimonio abitativo totale, sono seconde case”, che in “5 anni le costruzioni di ipermercati sono aumentate del 28,1%”, le “sale multiplex [...] del 29,6%”, mentre le “grandi superfici specializzate invece del 37,7%”. Dalla conferenza dell’immane prof. Luca Donato (*alias* Luca Molinari) – tenuta in un luogo del tutto speciale, l’interno del Sant’Andrea mantovano dell’Alberti – Beni apprende altri dati: che in Italia “ci sono oltre 1.700.000 abitazioni abusive, per un totale di circa 6.000.000 di abitanti”, che “l’incidenza dell’edilizia illegale nel mercato delle costruzioni è passata dal 9% del 2006 al 16,9% del 2013”, che nella nostra penisola “ci sono circa 300 opere pubbliche interrotte”; ma impara che esistono anche, seppur pochi, esempi virtuosi di riuso: come quello “temporaneo” dei vecchi capannoni delle acciaierie di Sesto San Giovanni (Milano), il recupero di due gallerie stradali abbandonate a Piedadcastello (Trento), il cantiere blu a Piscinola (Napoli) – dove tre nuovi edifici sono stati costruiti intorno a un vecchio palazzo che, una volta abbattuto, creerà un vuoto per nuovi spazi pubblici – o, infine, il Parco dei Suoni a Riola Sardo (Oristano), realizzato in una vecchia cava di pietra.

Il volume termina su una nota d’ottimismo: le ultime vignette sono dedicate alla distruzione dell’ecomostro di Vico Equense, cui significativamente sono presenti Beni, Zò, l’amica Fabrizia e Mario Calvino che, giunto al Purgatorio (men che mai al “Paradiso dell’architettura”), “svanisce”. “Non lo trovate eccitante e stimolante per tutti noi e per le generazioni che verranno? Abbiamo un mondo da bonificare e ripensare insieme, non ci resta che rimboccarci le maniche e lavorare cambiando definitivamente i nostri punti di vista”, è il testo della mail inviata da un ottimista Luca Donato ai nostri due “eroi”. Dunque, fortunatamente, esistono anche fumetti creati non solo “per rilassarsi”, ma anche “per pensare”.

Resta un unico mistero: il fidanzato-architetto Zò, cui non piace il cinema d’impegno e che regala nani da giardino alla fidanzata per il suo compleanno. Magari è una pratica zen per far crescere la consapevolezza di Beni. Forse un terzo volume chiarirà l’enigma.

NOTE

¹ E invece termina con quest’altro rimando: “È delle città come dei sogni: tutto l’immaginabile può essere sognato”.



massimiliano cannata

l'architettura “invisibile”

recensione a

Antonello Boschi, *Giorgio Croatto*,
Marsilio, Venezia 2015

252



Il saggio di Antonello Boschi e Giorgio Croatto si sviluppa su un duplice interrogativo di fondo: un'architettura priva di facciate è mai concepibile? Il sottosuolo è una reale risorsa per architetti, urbanisti e ingegneri, alla costante ricerca di soluzioni abitative e costruttive che possano garantire qualità della vita e rispetto per l'ambiente spesso violentato da una speculazione selvaggia, che ha messo in ginocchio il territorio del Bel Pase? L'affascinante percorso proposto dai due autori (arricchito dai contributi di diversi studiosi) aiuta il lettore ad entrare su un terreno arduo, in cui appare di fondamentale importanza ridare linfa al pensiero progettuale, ma soprattutto al ruolo e alla funzione dell'architetto. Non aspettatevi però risposte. Niente può essere scontato in questa materia. Azzardare soluzioni affrettate e superficiali non è più consentito. I contesti urbani sono oggi realtà molto complesse, “città diffuse”, “teknocity”, “smart-city”, “città mutanti”, come dimostra la difficoltà di trovare una definizione adeguata per inquadrare il nuovo paradigma della convivenza. Lo studio, oltre a presentare le connotazioni di un pregevole testo di architettura (basta sfogliare il bellissimo apparato iconografico e le puntuali didascalie per rendersi conto della perizia con cui è stato redatto e concepito il volume in ogni sua parte), possiede le sembianze di un testo filosofico aperto alle grandi questioni che agitano la contemporaneità: sostenibilità ambientale e abitativa, sviluppo eco compatibile, ruolo della tecnologia nei processi di trasformazione dei cicli produttivi, destino del progetto in una società fluida in cui è difficile individuare riferimenti socio-culturali solidi e universalmente condivisibili. L'ampiezza dell'analisi e l'impianto metodologico rendono accattivante la trattazione, che solleva problematiche che andrebbero approfondite e dibattute non solo nell'ambito del perimetro stretto della *community* accademica, quanto piuttosto nella più ampia platea dell'opinione pubblica che vive le contraddizioni della quotidianità. Commenta Boschi:

Per me che ho scritto un ponderoso saggio sulla *Fenomenologia della facciata* (ed. Franco Angeli, n.d.r.) e che mi sono occupato di interventi in contesti urbani storicizzati, volgere lo sguardo verso il sottosuolo è stata una precisa necessità. Non occorre allontanarsi molto dai nostri centri urbani per vedere lo scempio operato con l'edificazione delle tante “villettopoli”, cui è andato progressivamente a sovrapporsi il deturpamento determinato dalle costruzioni dei capannoni, che punteggiano le zone industriali, collocati in maniera disordinata lungo le vie di collegamento alle città. Sono così nati quartieri-dormitorio, che di fatto non hanno nessun termine di collegamento con la vita che si svolge nel cuore più antico delle città. Tutto questo andrebbe rimosso e interrato, da qui nasce l'interesse per il sottosuolo, che ormai è un tema forte che nessun architetto può ignorare.

“Farsi terra”

Se è chiara l'esigenza di guardare sotto, per superare e in qualche modo rimuovere brutture ed ecomostri, occorre però individuare meglio quando storicamente si è arrestata la naturale diffidenza per il mondo sotterraneo, considerato come rifugio fin dall'antichità per fare spazio a un capovolgimento radicale della prospettiva.

Se un tempo il farsi terra era un modo di sopravvivere, di ripararsi dagli agenti atmosferici, di scegliere il suolo come tetto dell'abitare e non come superficie di calpestio, con l'avvento della rivoluzione industriale l'universo ipogeo ha coinciso con il concetto di mobilità. Il ventre di Parigi ma anche di altre capitali ha cominciato ad ospitare non solo immense fognature, ma anche intere linee di metropolitana.

È stata dunque la modernità a “cambiare verso” all'universo *ctnonio*, che non è più visto solamente come il luogo della sepoltura o del nascondimento, quanto quello della mobilità, dell'attraversamento che, con i dovuti accorgimenti, può anche diventare ospitale, tramutandosi in un luogo abitativo. Farsi terra per “risorgere” non per cancellare se stessi, non per annihilarsi, questo è il messaggio più forte che emana dalle pagine del libro.

Si è scavato per motivi economici estraendo materiale da costruzione e da rivestimento, si è scavato per necessità realizzando opere, si è scavato per necessità realizzando opere di fondazione, ma anche tunnel, gallerie pozzi, cunicoli terrapieni, si è scavato per rintracciare le vestigia del passato che può essere visto come deposito di tracce e il suo studio come una storia stratificata di luoghi. Ma dopo aver dato forma a utopie e talvolta aver scavato senza alcun motivo è giunto il momento di riparare i segni fragili che le generazioni ci hanno consegnato.

Non si possono rendere invisibili opere infrastrutturali di grande impatto, ma – sostiene Boschi – esistono strategie di *mimesis* che osservano tattiche di nascondimento puntando sull'immaterialità dell'architettura, sulla trasparenza del vetro, ma anche sulla riflessione dello spazio circostante. Si tratta di un escamotage ecologico che pone il problema di rispecchiare il

contesto dei luoghi. “Esiste poi il modo, ed è su questo che il saggio si concentra, di rendere visibile l'invisibile, che è quello di realizzare architetture interrate, in cui la *natura naturata* del costruito si confonde con la *natura naturans* della zona circostante”. Quella di cui si parla non è un'attività di progettazione in negativo, che realizza oggetti in “carta carbone”, quanto piuttosto, per usare una terminologia vicina alla sensibilità di un grande pensatore come Merleau-Ponty, “un'architettura così intrisa di non essere da non risultare solamente ciò che è”.

Siamo oltre il noto, il conosciuto, che ci trasporta verso un grado più alto di astrazione, abitato, per restare nel linguaggio architettonico, dal problema dell'origine, dell'*archè*, che è poi il fondamento da cui prende le mosse il pensiero occidentale. Tra luce e ombra si gioca una grande partita come quella della conoscenza. Dal buio dell'ignoranza alla piena luce dell'intelligenza c'è, infatti, un duro percorso da compiere, che dalla fallacia delle opinioni sensibili, conduce all'*episteme*. Come è noto, Platone pose per primo in questi termini la questione gnoseologica, narrando nel VII libro della *Repubblica* quel “mito della caverna” che avrebbe tracciato quella linea di confine tra sopra e sotto, luce e ombra, fisico e metafisico, destinata a influenzare lo sviluppo del pensiero filosofico dall'antichità fino ai nostri giorni. Non c'è dunque da stupirsi se i nostri autori si rifacciano al “mito della caverna” per affrontare e spiegare il difficile compito che il progettista, nell'accezione più universale, ha oggi rispetto all'esistente. L'esigenza di intervenire per cambiare, che è poi la genesi stessa del progetto, non parte che da un'analisi critica della realtà e dalla spinta per la conquista di un grado più alto di conoscenza. Si staglia in questo delicato passaggio, che va dalla motivazione, all'elaborazione del metodo di intervento e poi all'azione, quel “campo di battaglia dello spirito entro cui – si legge nell'ultimo lavoro di Margherita Petranzan *Costruzioni* (Il Poligrafo, 2013) – si misura la responsabilità civile e politica dell'architetto, che deve sentire costantemente il peso e nello stesso tempo il fascino della missione cui è chiamato, quando si accinge a intraprendere ogni nuova sfida”.

Pensare ipogeo

Etica deve essere, come sostiene Edgar Morin, il “nome nuovo del pensiero”. Ma quanta strada si è dovuta fare per arrivare a questa sofferta consapevolezza, che prima di affermarsi definitivamente dovrà superare l'ambivalenza della definizione stessa di progresso, concetto chiave della modernità tornato sotto la lente della speculazione filosofica, come dimostra l'interessante lavoro (*Progresso*, Edizioni della Normale di Pisa) di Carlo Altini, storico della filosofia. Boschi e Croatto stimolano il lettore a riflettere sui toni chiaroscurali di un'incertezza epocale che tutto avvolge, non lasciando nessun ambito inevaso. Sono tanti i passaggi forti nella trattazione: filosofia, psicologia, pensiero architettonico, soluzioni progettuali si toccano costituendo un nesso inestricabile. Il “sottosuolo” rappresenta le nostre radici, il mistero da cui proveniamo, l'indicibile, la vertigine che si sostanzia nella dialettica estrema: vita/morte. Nel buio si colloca il sepolcro, l'urna che foscolianamente agogniamo di consegnare alla memoria dei nostri affetti più cari, c'è la nostra stessa essenza spirituale che partecipa dell'assoluto. “Pensare ipogeo in chiave contemporanea – scrive Croatto nella parte conclusiva del lavoro – significa aprire una nuova frontiera dell'architettura, che si potrebbe definire architettura del silenzio, orientata verso un nuovo rispetto del paesaggio, che lascia il verde in superficie e interrando i servizi”.

Lo slancio teoretico atterra nella concretezza nei casi di Livorno e di Pisa, cui vengono dedicati diversi capitoli del libro che rappresentano delle interessanti ipotesi di rigenerazione urbana, che partono da una rilettura dei siti finalmente scevra di pregiudizi e stereotipi. “La possibilità di ubicare in ambito ipogeo, unico disponibile in una città densa, un insieme di servizi in relazione ai diversi quartieri e alle specifiche esigenze” è una realtà che dunque non ferisce i centri storici, come erroneamente si è creduto, ma che può contribuire a innalzare notevolmente la qualità urbana. Se si guarda in particolare al versante più squisitamente economico, il messaggio degli autori diventa ancora più urgente. Secondo alcune statistiche condotte sul mercato statunitense il settore delle costruzioni è responsabile del maggiore spreco di risorse. Dal 1998 il settore delle costruzioni ha superato in termini di spreco quello industriale e dei trasporti. La quota di elettricità richiesta per l'energia primaria degli edifici è aumentata dal 56% sul totale nel 1980, al 72% nel 2005. Basta questo dato a rafforzare la necessità di realizzare una parte sempre più significativa dell'edilizia in ambito ipogeo.

253

Quella ipogea è un’architettura del silenzio”, che disegna un campo di pertinenza semantica non definibile come una pausa del linguaggio, perché fatto di pieni e vuoti, che sono poi la materia concreta con cui i progettisti devono quotidianamente vedersela. Certo occorrerà impossessarsi di nuove categorie epistemiche se si vuole seguire fino in fondo la proposta degli autori. Abbiamo per secoli letto lo sviluppo urbano, soprattutto a seguito della grande rivoluzione industriale secondo lo schema dentro/fuori, vicino/lontano, praticando un ragionamento che ha determinato la netta separazione tra centro e periferia, che ha finito col condannare all'emarginazione intere porzioni di territorio. Saremo in grado di rileggere l'esistente secondo una diversa linea di confine, che pone l'asticella della discriminazione tra sopra e sotto?

Riflettere su una nuova progettazione ipogea in aree sensibili – spiega puntualmente Croatto – significa pensare in modo diverso la città, in particolare quelle aree densamente abitate dove non vi sono spazi liberi, in cui l'equilibrio raggiunto seppur talvolta precario – riconosce lo studioso – è dato dal rapporto tra giardini urbani, piazze... all'opposto vi sono porzioni urbane ed extra urbane che pur avendo vaste aperture libere fuori terra, necessitano di un'architettura sensibile, capace di instaurare un rapporto di mimesi con l'ambiente circostante.

Oltre il “rumore semantico”

La trattazione ci aiuta ad andare oltre il “rumore semantico” per riconquistare i sotterranei dell'anima. Così togliendosi dalla vista è come se diventassero più visibili gli uomini e i loro manufatti. Procedere per negazione verso una realtà noumenica, che kantianamente tiene in sé tutta la dimensione dell'essere in un'ombra apparente, sorprendentemente strutturata di tracce e sentieri che disvelano il volto della verità, può essere una soluzione. In questa prospettiva diventa possibile dare un volto a un *flaneur ctonio*, che percorre secondo un “canone inverso” gli inferi, un po' come le divinità classiche richiamate nel libro. Plutone, Cerbero, Didone, nella fucina di Vulcano, tutti affinano lo strumento formale dell'intelligenza, che applicata alla tecnica (che il furto prometeico del fuoco apre mette a disposizione dei mortali) darà a tutti la chiave per imboccare la strada del progresso. In questa sfera mitico-religiosa i culti misterici hanno una loro funzione cruciale. Il ratto di Kore, la disperata ricerca di Demetra, la cui funzione è quella di instaurare un flusso di comunicazione tra gli inferi e il sopramondo e di vincere la morte instaurando il ciclo del grano e l'alternanza delle stagioni, che consentirà per sempre agli uomini di raccogliere e di godere del frutto della terra. I riferimenti letterari sono molto importanti nell'economia della trattazione. In particolare la citazione delle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij avvenuta a distanza di pochi mesi dall'inaugurazione della metropolitana di Londra. Al di là della coincidenza sono due eventi che aprono un universo insospettato. La mobilità che segna il trionfo delle macchine è un modo di vivere sottoterra lontano dall'ansia di morte di Cronin che descrive l'inferno della miniera, è altra cosa rispetto alle fogne di Parigi che imprigionano il protagonista dei *Miserabili* di Hugo, dove la dignità è cancellata. Il sottosuolo ha ormai mutato sembianze, può divenire un'agorà commerciale, un'aria di incontro e di conoscenza, persino un luogo abitativo. “Vivere in apnea” nelle megalopoli di domani sarà realtà, non fantasia.

Il sottosuolo come riscatto

Si fa strada in conclusione anche un sottile spirito di rivincita, di rivalsa, in questa per certi versi inquietante prospettiva. Nel sottofondo fisico e psichico ci viene restituito quello che ci è stato negato in superficie: equità, giustizia, rispetto delle forme, senso estetico. In superficie ci è stato, infatti, negli anni della speculazione selvaggia, negato persino il paesaggio, che abbiamo violentato, non rispettando la morfologia dei luoghi, la storicità dei siti e degli insediamenti. Se “il tetto incarna la razionalità con la sua pendenza indica le condizioni climatiche della casa, il tetto taglia le nubi ed è lì che le idee sono più chiare...” o come direbbe Carlo Sini è lì che “siamo dentro il cerchio di luce del concetto” che fa rifulgere la logica del pensiero occidentale. La cantina che pure incarna l'essere oscuro della casa ha la sua funzione. “Il sognatore edifica i piani elevati, ma per quanto riguarda la cantina, l'appassionato scava ancora, rendendone attiva la profondità. Dopo tutto – come ci ricorda Bachelard – dalla parte della terra scavata i sogni non hanno limite...”. A queste condizioni finalmente la città può volutamente nascondersi oltre l'evidenza per ritrovarsi in un silenzio che afferma una nuova identità.

paola veronica dell'aira

un viaggio... costruttivo

recensione a

Francesco Taormina, *Il viaggio delle pietre. Una visita in Israele e l'architettura dei vuoti*, Aracne, Roma 2014 (“Esempi di Architettura”, 30)



Il libro, che l'amico e collega Francesco Taormina oggi mi invita a recensire, è un lavoro davvero speciale.

Esso raccoglie, come lui stesso ne scrive, “l'esperienza di un viaggio”: un viaggio da lui compiuto nel 2013 “per tenere alcune conferenze in Israele, su invito dell'Istituto Italiano di Cultura di Tel Aviv”.

È l'espressione “esperienza” a rendere il testo speciale. Non si tratta infatti di un semplice diario. Non è il resoconto scrupolosamente oggettivo e razionale che ha animato in passato tanta letteratura di viaggio: le escursioni, *in primis*, facenti capo all'epoca illuminista, le narrative settecentesche, cosmopolite ed esatte.

Non siamo di fronte a un report d'evento, né tantomeno a descrizioni al servizio delle conoscenze. Il testo si nutre piuttosto di spirito romantico. Si riempie dell'emotività e della soggettività del viaggiatore. Ne tradisce i moti dell'animo. Il viaggiatore esplora, si commuove, si cala nei contesti, vi si perde, se ne innamora.

Il viaggio, brevissimo nel tempo, è infatti, come ne dice Luigi Ramazzotti nella sua introduzione, “dilatato nei percorsi interiori”, mentre “le cose si danno nella coscienza del viaggiatore”, ne sono “mediate”; esse risultano influenzate, ma allo stesso tempo accresciute, arricchite, colorate dal suo personale “vissuto anteriore”.

Il viaggio di Francesco non è quindi una cronaca. Non ha lo statuto di un registro espressivo e linguistico univoco e certo.

È per questo che vorrei anch'io evitare la “formula nota”. È per questo che vorrei fuggire dall'ortodossia della recensione.

Vorrei evitare di introdurre, di guidare alla lettura, di commentare, lodare, criticare.

Credo infatti, in questo caso, di dover principalmente... ringraziare!

Decido allora di rivolgere all'autore soprattutto la mia riconoscenza.

Ti sono grata, Francesco, per la ricca e bella lettura che mi hai dato modo di compiere nelle scorse giornate.

Sono letteralmente scivolata all'interno del tuo approfondito racconto, talmente profondo che mi sembrava di viverlo in prima persona. E son contenta di riuscire a viaggiare con voi, colleghi e amici, proprio ora che viaggiare non posso, ahimè, viaggiare non più.

Israele mi mancava.

Con te posso conoscerla.

Ma soprattutto riesco ad amarla senza averla mai vista, mai attraversata, mai toccata.

6 capitoli per 6 tappe o, meglio, 6 momenti del tuo viaggio.

Sì, perché le tappe sono come traguardi. Ci si arriva. Vi si fa pausa. Se ne ammirano le presenze, i caratteri, le cose.

I momenti, invece, i momenti sono tempi e modi di “vita vissuta”.

E “vita vissuta” è il tuo viaggio in Israele.

Se ne respira tutta l'empatia da te nutrita nei confronti dei diversi contesti.

Giammai semplice visita ai luoghi.

Bensi fusione, con-fusione con essi.

Cosa mi colpisce?

Beh, come non vedere?

La descrizione assorbe e dissolve il progetto, si fa primo piano reale, conta più dell'atto previsionale, conta più della volontà di fare. La descrizione si fa progetto. Del progetto infatti la narrazione critica le “punte” più arbitrarie. È dalle cose che occorre prender le mosse. È con aderenza alle cose che occorre ragionare progettualmente. E qui, la circostanza vuole che tu, il narratore, tu sia prima di tutto un progettista. È questo il bello del tuo viaggio, Francesco: la speranza che tu riponi nelle cose, la voglia di “trarre partito” dalla realtà, l'osservare prima del dire, la fiducia in un atto progettuale ricco di “corrispondenza”, la convinzione che qui, al cospetto di tanto spessore contestuale, qui si debba osservare il massimo rispetto, mitigare gli accenti troppo prescrittivi, ponderare le scelte. E tu, il progettista Francesco, tu, di buon grado effettui un passo indietro. Ci vuole infatti tanta sensibilità per capire. Progettare è, prima di tutto, capire.

Le descrizioni sono nutrite di stupore: uno stupore che lascia positivamente disarmati.

Sì, perché l'equilibrio delle cose che racconti appare magico e improfanabile.

Cos'è il progetto di fronte a tanta armonia?

Qui si può solo imparare.

Imparare da tutto.

Imparare dalla storia.

Imparare dalla natura.

Imparare persino dal degrado.

Il dettaglio poi, l'approfondimento di ogni più piccola parte da te osservata, polverizza il tuo sguardo impedendogli di fissarsi e quindi di fermarsi. È il “Buon Dio” delle cose, come ci ha insegnato Mies. È l'impossibilità di dominarle, di ricondurle al nostro volere.

Infine, ulteriore fattore di fascino, internamente al tuo testo, è quello delle due letture, costantemente affiancate e parallele, dell'architettura storica e di quella moderna. In Israele, in questo territorio complesso, esse convivono infatti in una miscellanea a volte spiazzante, esse si inseguono senza sosta, confliggendo, nel caso, ma favorendo sempre la liberalità del giudizio. Bene o male? Non si sa: bene e male insieme.

Tu racconti di Haifa come di uno “spettacolo [...] mozzafiato, anche se di giorno è un po' deludente: case basse e grattacieli ne costituiscono l'immediata combinazione, inframmezzati per fortuna da spazi a verde che, stando alle guide, fanno di Haifa la città giardino di Israele [...]”.

Tu ci parli di Akko “la città dei camminamenti sopra le mura”, che descrivi con felice apprezzamento:

[...] la vecchia Acri dei crociati, poi San Giovanni d'Acri per la figura una volta dominante della chiesa dedicata al santo, è un insieme di tutto: mura e bastioni sul perimetro, fortezza sull'acqua e verso l'entroterra, i quartieri con i nomi delle nostre repubbliche marinare (il porto, ora peschereccio, è “pisano”), poi le sale maestose e sotterranee dei Templari, e i *khan* realizzati o recuperati sull'impianto di precedenti edifici medievali da un avventuriero di origine herzegovina che governò la città, rinnovandola, nella seconda metà del '700; il nome di questi, el-Jazzar owerò il Macellaio, la dice lunga sui modi con i quali affermò il proprio potere [...].

Tu cogli la malia delle “luci del golfo di Haifa, dall'alto del monte Carmelo [...] e fino alla punta estrema di Akko”, luci che “ricompensano la fatica notturna” del viaggio.

Il tuo tono è quasi sempre ammirato. Tuttavia, non è quasi mai idealmente viziato. Di questa “straniera” realtà urbana, non trascuri infatti, in alcun modo, l'autentica anche “sporca” natura.

Sembra [...] tutto malmesso – leggiamo – se non in rovina, prossimo a diventarlo per noncuranza: sulle pareti in pietra squadrata, uniformi e che per uniformità restituiscono la solida compattezza degli edifici, sono aggrappate parabole televisive e gli ingombranti condizionatori d'aria dei ristoranti, i fili dell'elettricità pendono ovunque e, sui tetti, tra le tende di stoffa a strisce intrecciate delle terrazze, sporadici pannelli fotovoltaici si insinuano a contrastare le cupole dal costante e intenso colore verde [...].

Definisci l'architettura moderna israeliana come permeata di “scontato accademismo contemporaneo”, mentre guardi Tel Aviv dall'autostrada, con i suoi molti edifici a torre in stile internazionale.

Di Tel Aviv, ammiri il quartiere *Bauhaus*, quello dell'espansione urbana degli anni Venti e Trenta, Patrimonio Unesco, anche se ti esprimi con vena critica riguardo al “[...] modo di trattare il linguaggio del Movimento Moderno, per stilemi”. “[...] mi sembra tutto molto formalistico, privo di una vera capacità di comunicare” ne scrivi; ma senza voler demolire, però, il lustro di firme d'eccellenza, da Eric Mendelshon, a Moshe Safdie, a Louis Kahn.

Una nota di tutto riguardo, merita certamente il capitolo 3: la visita a Gerusalemme. Qui il gusto descrittivo si eleva a potenza. Spazia da fattori materiali, a fattori percettivi, a fattori spirituali.

Il paesaggio impone di strizzare gli occhi per via di un fattore contingente: l'intensità della luce che vi si profonde. Ma nello strizzare le palpebre, la visione, nella “strettoia percettiva”, si amplifica. Aumenta l'intensità e il rilievo delle cose osservate; aumenta anche il biancore che provoca effetti incantatori. Come sempre, necessità funzionali, vincoli costruttivi ed esigenze di vita si mescolano tra loro. È difficile venirne a capo separatamente...

Mi riporta alla memoria il catturante testo di Carlo Olmo e Bernard Le Petit, titolato *E se Erodoto tornasse in Atene?* che faceva da Introduzione all'antologia *La città e le sue storie*, dagli stessi autori curata nel 1995 per l'Einaudi. Sottolineano, Olmo e Le Petit, come nelle più fasciose morfologie urbane, sia sempre stata la vita a “condurre”. Già Lewis Mumford descriveva *La città nella storia* come “palinsesto esistenziale”. Le città sono “[...] oggetti socio-morfologici”, scrivono Olmo e Le Petit “[...] il territorio urbano e la società cittadina sono come la melodia e l'accompagnamento, l'una senza l'altro sono discordanti [...]”. Le città nascono infatti, e si evolvono, come intrecci complessi di molteplici fattori. Sono forme date dal concorre-

re, tutt'altro che lineare, di funzioni strette, codici, ordinamenti urbanistici, tecnologie di costruzione, culture architettoniche, simbologie sociali, idoli, strategie patrimoniali, mestieri, costumi... insomma, la forma delle cose è nel suo intorno “scatenante”, giammai nell'idea innata.

Di questo, Francesco, istruttivamente ci parli. Di questo prezioso intreccio vuoi darci illustrazione e misura. La realtà materiale, la città e il territorio non si formalizzano in sé, se non in relazione continua con la vita che albergano. Son trasportata pertanto dalla tua sensibile analisi.

Rincorrevo però l'ultimo e autonomo capitolo. Mi incuriosiva infatti il racconto del tuo “modo” di fare. “Progettare per vuoti” è il titolo della conferenza da impartire in Israele. E tu ne onori il contenuto con la sana filosofia dell'ascoltare prima di dire, dell'osservare prima di definire, del sentire umile e rispettoso, che tanto pazientemente pratici lungo il tuo viaggio. Il “vuoto” infatti non ci parla soltanto di una cavità, di un'assenza di una lacuna, di una mancanza. C'è un “pieno” del “vuoto” che è quello di cui tu principalmente ci parli. È un vuoto che, dall'effetto ‘sottrattivo’, assume, per converso, il segno “+”. È infatti un vuoto “probo”, benefico, produttivo. Non è infatti un vuoto materiale, ma un vuoto teorico, un vuoto attitudinale.

Ciò di cui ci parli è un “vuoto progettuale”, è un “non dire” o “dir di meno” come possibilità di preziosa apertura creativa, disponibilità, democraticità. È la ricerca dell'immaterialità come apertura del processo ideativo; è un'attitudine creativa liberale e democratica: atto di fede contro la prepotenza deterministica del progetto. Certamente, nelle opere che descrivi, il vuoto si pone in tutta la sua fisicità di spazio fisico preciso. Sono di fatto spazi vuoti quelli di cui descrivi l'azione di recupero da te prevista: il Waterfront di Porto Piccolo a Siracusa, il Percorso Pedonale di Pollina, i Percorsi di visita alla Valle dei Templi di Agrigento... Ma la situazione circostanziale sembra esser, per te, poca cosa.

Di più vale il grande riferimento che fai: il Michelangelo dell’“arte del levare” che sempre ci commuove, che ci parla della scultura come della migliore tra le arti in quanto usa ad un procedere per “svuotamento”, per erosione della materia.

È un'ottima scuola per noi tutti, per noi architetti *in primis*, perché riusciamo a tener a bada le nostre brame “occupative”, perché riusciamo a farci educati e umili operatori di una cura dello spazio che non celebri le oggettualità e le presenze, che non celebri l'opera in sé, nella sua oggettiva e individuale fisicità, quanto piuttosto nel suo potere relazionale e di tramite. Grazie Francesco, grazie di cuore.

lucio mormile

manifesto l'architettura in 10 punti

“Manifesto. L’Architettura in 10 punti”,
convegno (Caserta, Consiglio ordine architetti,
Commissione cultura, 15 gennaio 2015)

258



Cammino per strada, e mi accorgo di avere un'attenzione per ciò che mi sta intorno diversa dall'uomo che mi cammina a fianco. Mentre lui passeggia tranquillamente, io, al contrario, cerco di comprendere i mutamenti della mia città e mi sforzo di capire in quale direzione stia andando. Rifletto: molto probabilmente – anzi sicuramente – dietro ogni intervento di trasformazione (facciate degli edifici, strade, negozi, piazze) c'è, ci deve essere stato, un progetto. Eppure – penso – per quale motivo ciò che vedo non mi piace? In effetti, anche quel che vedo a New York non mi piace, così come quello che vedo a Milano e a Tunisi. Realizzo che ciò che vedo intorno a me, che è il prodotto di progetti, non è riuscito, e non riesce a tradurre il pensiero di modernità rispondente alle contemporanee istanze.

Nell'ultimo trentennio, i processi di trasformazione che hanno inciso sulla collettività si sono succeduti con una velocità tale che noi architetti, con buona probabilità, siamo riusciti a percepirli solo dopo che essi avevano già trasformato la società e il modo in cui essa usa, vive e percepisce i luoghi. L'architettura, quella aulica, storicamente ha avuto tempi lunghissimi per le sue realizzazioni, durante i quali potevano essere affinati tecniche e principi costruttivi che, quale naturale conseguenza, divenivano i dettami cui s'ispirava anche la comune edilizia; e, pertanto, le città, dalla chiesa alla piazza, dalla casa comunale all'edificio privato, si sviluppavano intorno a un principio unico e riconosciuto, definito dall'architettura.

L'architettura da sempre è riuscita a raccontare attraverso il lavoro degli architetti, il *mental habit* di un popolo; a tradurre in forma principi religiosi, filosofie, cambiamenti socio-economici e politici. Perché mi sembra che oggi essa abbia abdicato a tale ruolo?

Il mio pensiero va al documento promosso, qualche mese fa, dall'Ordine degli Architetti PPC della provincia di Caserta e curato dalla sua Commissione Cultura. Il “Manifesto. L'Architettura in 10 punti” è un lavoro lodevole, svolto con grande professionalità e impegno da colleghi che stimo. Non riesco a comprendere però se la necessità che vi leggo di ridare un ruolo importante all'architetto e all'architettura sia nata dal medesimo disagio che provo io. Però è molto probabile.

Oggi siamo ben lontani da quando il progetto della “fabbrica” assumeva la funzione di manifesto di un potere, e con esso l'architetto, fulcro del progetto costruttivo, che ne incarnava la decodificazione, esprimeva il ruolo di centralità che, attualmente, non gli è più riconosciuto. Questo senso di smarrimento che mi coglie, credo abbia spinto i colleghi dell'Ordine di Caserta a iniziare il Manifesto con un monito: “L'architetto [...] deve recuperare il suo ruolo sociale di operatore culturale”.

Pur essendo “il progetto architettonico [...] tra le più alte espressioni della complessità intellettuale dell'uomo per l'uomo”, l'assunzione che “l'architetto, padrone della tecnica e fautore della bellezza”, debba recuperare la sua funzione di mediatore culturale appare un po' eccessiva. Forse, è proprio questa pretesa che colgo come assolutamente inconscia e inconsapevole, a tracciare un solco sempre più grande tra l'architetto e la società, che appaiono ormai molto distanti.

L'architetto è sicuramente un portatore di istanze culturali, ma la diffusione della cultura non rappresenta il suo ruolo principale, come del resto si evince dagli altri temi del Manifesto.

Nello specifico ambito in cui l'architetto espleta le proprie funzioni professionali, tale ruolo non è certamente centrale. L'architetto è prima di tutto un tecnico, e come tale deve saper rispondere. Il progetto architettonico, fulcro del suo estro, della sua formazione, delle esigenze della committenza e dell'influenza dei cambiamenti socio-culturali del momento, giunge alla sua giusta realizzazione solo se il progettista sa come farlo “funzionare”. L'architetto può fare e divulgare cultura, ma tale aspetto rappresenta, per usare una locuzione comune, un *side-project*.

Se nelle trascorse epoche l'architettura ha significato “cultura”, è stato grazie al talento innato e indiscusso di pochi architetti, quei soli che erano in grado di farla. In forte contrapposizione oggi, il numero di architetti risulta addirittura in esubero se correlato alle reali esigenze della collettività. Pertanto, la riconoscibilità del talento, che dovrebbe essere un *must-have* della nostra professione, diventa invece un'operazione troppo complessa. La naturale conseguenza della complessità dell'attuale situazione è che l'architettura non è più in grado di creare delle pietre miliari, dei dettami che diventino insegnamento e simbolo, piuttosto vengono generati esempi che restano solo fini a se stessi.

Il Manifesto sull'architettura si snoda lungo dieci punti, ognuno di essi assolutamente condiviso. Anzi, direi di più. Ognuno di essi è alla base di ogni progetto architettonico, di qualunque scala si tratti, ed è il fondamento del lavoro stesso dell'architetto. Questi si è costruito su ognuno di quei dieci punti esplicitati nel Manifesto, e da essi non può prescindere quando comincia il processo di progettazione.

Agli organi istituzionali che ci rappresentano arrivi il monito di contribuire in maniera efficace al ridisegno delle leggi che governano la nostra professione, così che possano riportare la centralità del progetto e l'innalzamento della qualità dello stesso, con l'ausilio di regolamenti semplici. Regolamenti che non mirino soltanto al controllo dell'ormai amplificato protocollo amministrativo, la cui redazione assorbe e sottrae la gran parte delle energie, ma che siano, piuttosto, tesi a verificare l'effettiva qualità architettonica, stimolando e selezionando i talenti, in modo da favorire il processo di innalzamento culturale cui il Manifesto stesso s'ispira.

Intanto sono arrivato in studio, di ritorno a piedi dal cantiere in centro storico. L'uomo che mi camminava al fianco è ancora qui, poco distante da me ed è ancora sorridente. Io rientro, in preda al mio tormento, ma sicuro che saranno scritte altre pagine di architettura con la “A” maiuscola.

MANIFESTO

L'ARCHITETTO, padrone della tecnica e fautore della bellezza, deve recuperare il suo ruolo sociale di operatore culturale, intuendo le trasformazioni del suo tempo. Quale regista del processo creativo e costruttivo, è responsabile dell'interpretazione e della risposta alle esigenze, materiali e immateriali, della contemporaneità. È responsabile della qualità del suo lavoro e delle ripercussioni dello stesso sulla collettività, qualunque sia la scala progettuale e l'ambito di intervento.

L'architetto non è un lusso evitabile.

IL PROGETTO architettonico è il procedimento logico-scientifico teso all'individuazione di forme, organizzazioni e azioni finalizzate alla creazione degli spazi e degli oggetti per le attività umane. È tra le più alte espressioni della complessità intellettuale dell'uomo per l'uomo.

Esso risponde a necessità più o meno esplicite della committenza, ma, tale risposta, valida *hic et nunc*, non può prescindere da fattori ambientali né essere avulsa dal *locus*.

Il processo progettuale appartiene, soprattutto, alla sfera creativa, nella quale fantasia, sentimento, necessità e tecnica si fondono in elaborazioni grafico-descrittive. È pertanto il risultato di una serie di esigenze, contingenti e intellettuali.

L'architettura si impone nella vita dell'uomo condizionandola. In tal senso, il progetto non sfugga al senso civico e non si allontani dall'idea che una buona architettura influenzi la società. La coerenza è il suo risultato vincente.

L'ETICA nella professione dell'architetto raccoglie i doveri e gli obblighi indirizzati al perseguimento di obiettivi collettivi, espletati attraverso la validità e la lealtà del proprio operato.

La qualità e il merito, non i fatturati, diventino, pertanto, i fattori discriminanti per tutti i progetti e le gare pubbliche; il concorso ne regoli l'accesso.

Anche quando il problema è la sopravvivenza, il comportamento etico è una necessità sociale imprescindibile.

L'ESTETICA è obiettivo primario dell'architetto, che deve produrre e diffondere la cultura del bello – *il bello come luce del vero* –, sfatando l'idea che essa sia superflua e costosa.

L'estetica deriva dalla modulazione della luce, che disegna lo spazio e lo riempie di significato, dal giusto equilibrio delle parti e dei rapporti tra pieni e vuoti, dalla sua immanenza materiale, dalle condizioni di vita assicurate ai fruitori, dall'immediata riconoscibilità della sua identità.

La sconfitta della bellezza è la sconfitta dell'architettura. La sua immagine corrotta e declinata in sistemi dominio, assunti come facile preda del veloce costruire, dichiara il fallimento di un tema cardine del linguaggio moderno, determinando la decadenza del gusto estetico e l'assenza dell'architetto.

Occorre, pertanto, trasformare l'architettura dequalificata, tramutarla nel bello, enfatizzando gli elementi che la compongono e facendo in modo che una metamorfosi rispettosa si impadronisca dell'edilizia.

L'intento è restituire agli elementi primari il loro decoro, sottolineando il concetto che, proprio nella loro semplicità, si cela la reale bellezza in verità e qualità.

La bellezza non sia soltanto un valore per chi la crea, ma, soprattutto, per chi la vive.

LA PREESISTENZA è l'insieme di elementi appartenenti a epoche diverse che, per determinati motivi naturali e non, connotano il paesaggio, formando lo spazio. La loro

259

specificità, il valore e l'immanenza universale innescano il mutuo dialogo tra le parti. Compresa la sostanza di tale complessità, la preesistenza diventi, nel progetto, il piano d'appoggio da cui partire e distaccarsi, attraverso un lessico contemporaneo, che non sia imitazione, ma che si orienti verso la prosecuzione di una continuità spaziale e formale.

Affinché questo sia univocamente richiesto dalla committenza e proposto dagli architetti, si educi a ciò che è stato sedimentato nella memoria collettiva, al suo rispetto e ai nuovi lessici: vale a dire all'architettura.

IL PAESAGGIO assolve una funzione strategica vitale: è fonte di risorse, è produttività, è casa e habitat per l'uomo. L'uso dissennato del territorio induce a una nuova consapevolezza.

Che si faccia riferimento a un paesaggio immateriale, di tipo percettivo-sensoriale, o a un paesaggio reale, dai caratteri fisico-ambientali, è indubbio che esso sia materia viva, ha propri ritmi ed equilibri che influenzano la qualità della vita dei luoghi e che sono influenzati dall'interazione umana.

L'architetto deve considerare discipline plurali per poter leggere le caratteristiche dei molteplici paesaggi e intervenire, temperando le necessità di trasformazione con quelle di tutela.

Tale acquisizione, affiancata da una valida programmazione territoriale, sia la base dell'intervento progettuale, rivolto alla ricerca dell'equilibrio armonico tra uomo e natura.

LA CITTÀ è un organismo pulsante costituito da relazioni, flussi ed entropie: una realtà mobile, in continuo divenire. Essa si deforma e si conforma, propagandosi sotto la spinta vitale di informazioni, di relazioni e di interconnessioni che si instaurano al suo interno e si espandono all'esterno.

Tessuto materiale della realtà immateriale, la città si trasforma e si adatta ai modi di vivere e fruire lo spazio e ne induce di nuovi. Tali trasformazioni agiscono sull'idea di città, intesa come entità individuale, favorendo la fusione tra realtà un tempo separate e lontane, e tendendo alla formazione di entità urbane policentriche e multiculturali.

L'architetto è chiamato a esplicitarne l'essenza, recuperando ciò che è stato cancellato e ricercando nuove forme che assecondino e accolgano le sempre mutevoli esigenze di spazio e di relazioni.

Smetta l'architettura di esibire esclusivamente se stessa! La sua bellezza, slegata dal contesto, è una manifestazione vacua, estranea o, addirittura, ostile.

LA SOSTENIBILITÀ – abuso verbale degli ultimi anni – nasce dall'esigenza di garantire alle generazioni future gli stessi diritti di quelle attuali, presentandosi come fenomeno globale, e, pertanto, va indagata, analizzata e poi assimilata.

Ogni comunità ha una sua storia, una sua evoluzione culturale che nel tempo si è espressa anche attraverso le architetture dei luoghi. L'architettura non può rientrare nella logica degli standard internazionali, trasformando gli edifici in prodotti dell'immagine, creando città derubate e denudate della propria identità.

Le conseguenze dell'attività edilizia richiedono un adeguamento del modello produttivo e l'adozione di strategie che tengano conto di un uso consapevole di risorse, tecniche, riciclo e riuso dei materiali.

In tale accezione, l'architettura accolga la sfida dei mutamenti in atto, senza dimenticare di preservare la continuità e servendosi delle tecnologie come mezzo e non come fine della ricerca architettonica.

LA MULTICULTURALITÀ è dialogo tra forme, linguaggi, luoghi, funzioni e si sviluppa nella capacità della città di gestire sia le relazioni primarie sia le relazioni transitorie. L'architetto, pertanto, è chiamato a riflettere sui contenuti sociali e collettivi della propria cultura, considerando anche le espressioni eterogenee. È questa la risposta per far coincidere l'architettura con la realtà dei luoghi e permettere la creazione di nuovi strumenti espressivi e modalità di ragionamento, che vedano l'uomo e non solo le forme, al centro dello spazio urbano: luogo concavo di confronto e incontro. La programmazione e la progettazione urbana puntino a un'organizzazione armonica degli spazi e delle persone che li vivono, e considerino la diversità una delle risorse più grandi da cui attingere per favorire l'evoluzione e la crescita multiculturale.

LA CONTEMPORANEITÀ è compresenza nello stesso tempo e nello stesso luogo di elementi e realtà diverse.

In un'epoca in cui l'architettura ha perso il suo carattere di *firmitas* temporale, per diventare un bene di consumo suscettibile al continuo cambiamento, la contemporaneità esprime più che mai la sua natura instabile e magmatica. Il recupero del duplice ruolo dell'architettura, intesa come espressione del suo tempo e luogo costruito per resistere nel futuro, diventi il fine dell'architetto e della collettività.

Colmando la tradizionale distanza che esiste tra ricerca architettonica e costruzione reale del paesaggio, l'architetto si riappropri della sua responsabilità di autore contemporaneo e ritrovi il rigore teorico.

A cura della COMMISSIONE CULTURA

Elviro Di Meo (presidente), Umberto Panarella (consigliere referente), Giancarlo Pignataro (consigliere referente), Chiara Affabile, Paolo De Michele, Tiziana Leda Denza, Aldo Giacchetto, Francesca Sabina Golia, Mascia Palmiero, Alfredo Panarella, Gabriella Rendina, Rita Vattiero.

Con il contributo di

Camillo Botticini, Mario Cucinella, Riccardo Dalisi, Vittorio Gregotti, Andreas Kipar, Luca Molinari, Massimo Pica Ciamarra, Alessio Princic, Franco Purini, Luca Scacchetti.

Rossella Bico, Annamaria Bitetti, Maria Carmela Caiola, Massimo Carfora Lettieri, Commissione Eventi e Manifestazioni, Commissione Paesaggio e Commissione Restauro, O.A.P.P.C. della Provincia di Caserta, Raffaele Cutillo, Adele D'Angelo, Bartolomeo D'Angelo, Claudia de Biase, Giuseppe Di Caterino, Gianluca Ferriero, Maria Gelvi, Giuseppe Iodice, Antonietta Manco, Gaspere Oliva, Ernesto Panaro, Salvatore Perfetto, Vega Raffone, Andrea Santacroce, Bruno Saviani, Beniamino Servino, Concetta Tavoletta, Davide Vargas.

CONSIGLIO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PPC DELLA PROVINCIA DI CASERTA

Domenico de Cristofaro (presidente), Salvatore Freda (vicepresidente), Carlo Cardone (segretario), Giuseppe Martinelli (tesoriere), Mario Belardo, Carlo Benedetto Cirelli, Raffaele Di Bona, Tommaso Garofalo, Antonio Iuliano, Antonio Maio, Umberto Panarella, Valentina Pellino, Giancarlo Pignataro, Bruno Saviani, Giuseppe Sorvillo.

edoardo narne

l'ultimo dei rinascimentali tra le quinte dell'architettura

recensione a

Silvia Cattidoro, *Gio Ponti*.

Scena e design, un unico modo,

Edibus, Vicenza 2016



Confrontarsi con un gigante non è assolutamente una sfida facile. Gio Ponti non solo è stato un protagonista del novecento di statura smisurata, ma è risultato sempre difficile contenerlo e catalogarlo su semplici registri: “Ci si interroga continuamente se sia stato tradizionalista o innovatore, manierista o sperimentatore, apice del Movimento Moderno o anticipatore del Postmodern. Forse fu tutte queste cose insieme, come è appropriato per un architetto classico quale egli riteneva di essere”. Figura incline a misurarsi su vari fronti, appassionato di varie discipline e creativo fino all'esuberanza, l'architetto milanese sembra aver incarnato pienamente la figura di architetto, così come veniva idealizzata dai trattatisti rinascimentali: progettista e artista a tutto tondo, ma soprattutto intellettuale in grado di dialogare e consigliare i *princeps* del suo tempo. È risaputo che i grandi si annusano a distanza e Gio Ponti aveva certamente doti e carisma particolari adatti ad instaurare profonde amicizie e relazioni di fiducia con alcune tra le personalità più influenti della sua epoca. Questi rapporti sono stati l'incipit necessario di numerosi capolavori: solamente a Padova ricordiamo la sistemazione del Rettorato e il Liviano, opere sviluppate in un intenso dialogo e in perfetta sintonia di vedute con l'allora Rettore dell'Università di Padova, Carlo Anti.

In più Ponti è stata personalità notoriamente estroversa e, a detta di molti, amante della mondanità, certamente molto appassionata della vita e delle sue rappresentazioni. Ecco che, proprio entusiasmandosi per la naturale inclinazione del “gigante” verso le varie forme di teatro, Silvia Cattidoro nel suo volume ha saputo ben approfondire una linea di ricerca ancora poco battuta, permettendoci di conoscere alcune dimensioni più profonde e liriche del pensiero progettuale di Ponti. Si rimane sorpresi nello scoprire che tra il 1937 e il 1954 l'architetto milanese ha progettato apparati visivi per ben sette spettacoli teatrali per balletto, prosa e lirica. Non poca cosa per un intellettuale impegnato su altri numerosi fronti. Ma proprio la passione per quel mondo, per quell'indispensabile “bisogno di favola”, deve avergli offerto un supplemento di energia nel perseverare nel sogno di veder realizzate le sue naturali inclinazioni. Ritengo stimolante anticipare ai potenziali lettori alcune considerazioni conclusive a cui giunge Silvia Cattidoro al termine del suo percorso di ricerca dentro la poetica pontiana: “È evidente come ogni architetto sia legato a una forma espressiva che, essendogli più naturale rispetto alla sua formazione, emerge nello sviluppo del suo lavoro: alla luce dell'approfondimento compiuto sembra possibile affermare a buona ragione che l'architettura di Ponti sia prima di tutto architettura teatrale. Ogni luogo per lui è palcoscenico, così come per altri è prima di tutto museo o chiesa o casa”.

Artisti che lavorano con lo spazio pubblico.
Artisti che si relazionano con lo spazio urbano e architettonico.
Artisti che si relazionano col pubblico e che fanno di tale relazione il fulcro del loro operare. Artisti che fanno del "pubblico" il loro "politico".
La città non come scenografia, ma come luogo dei cittadini e dei loro comportamenti.
Una visione non monumentale della città, ma del suo uso.
Considero espressione del vero spirito dell'arte pubblica un'opera che con la sua forza metta in gioco una situazione, dalla quale scaturisce una reazione e coinvolgimento del pubblico.

arti visive
a cura di
paola di bello

elena d'angelo

carta bianca

Dal Catalogo della mostra *Carta Bianca*,
personale di Giulia Spreafico,
a cura di Elena D'Angelo

Giulia Spreafico, nata a Lecco (1990), attualmente frequenta il Biennio Specialistico in Fotografia all'Accademia di Belle Arti di Brera. 2013 Diploma Accademico di Primo Livello in Pittura presso l'Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo.

Mostre personali

2016 Carta Bianca, t-space, Milano.
2015 Mulhouse 015, XI edizione della Biennale de la jeune création contemporaine, Mulhouse, France. Artista rappresentante l'Accademia Carrara di Bergamo.
2012 Settimanale #6, Viamorinisedici, Bergamo.

Mostre collettive

2015 Premio Francesco Fabbri per le arti contemporanee, sezione Fotografia Contemporanea, Villa Brandolini, Pieve di Soligo, Treviso.
2015 Salon Primo 2015, Giovani Artisti dell'Accademia di Brera, Milano.
2015 Braeraklasse, Ex Chiesa di San Carpoforo, Milano.
2014 Premio Menotrenta, Fondazione Maimeri, Milano. Vincitrice del terzo premio.
2012 Fuori dalla Gabbia di Faraday, Viafarini, Milano.
2011 VII edizione di ArtImpresa, Bergamo.

Residenze d'artista

2015 From here, residenza d'artista a San Pantaleo, Olbia, a cura di From Academy, visiting professor Francesco Pedrini e Linda Fregni Nagler.
2013 Manufatto in Situ 7, residenza d'artista a Cancelli, Foligno, a cura di Viaindustriae, visiting professor What, How & for Whom (Zagabria, Croazia).

Website www.giuliaspreafico.com

C'è un limite alla conoscenza, una voragine di incomprensione, un punto in cui non bastano i libri, le fotografie, le spiegazioni o le storie. C'è uno spazio inspiegabile in cui non importa se Robert Falcon Scott ha raggiunto il Polo Sud e dove non importa nemmeno se è stato il primo. Lì, fotografare a colori ha poco senso perché ogni cosa è bianca e i pixel ripetuti di una schermata confondono le linee di una veduta dall'alto. Il lavoro di Giulia Spreafico abita in quel luogo, si attacca ai piedi degli esploratori, viaggia aggrappato alle slitte dei cani, sospeso da un aquilone, incastrato sotto il ghiaccio che ricopre una statua di Lenin. È un'opera che si estende nel tempo, che attraversa un secolo di sforzi incomprensibili, ognuno concentrato al raggiungimento di un polo, il frutto più remoto della percezione umana del mondo. A più di cento anni dalla sua scoperta il centro dell'Antartide ha ancora lo stesso inebriante sapore di selvaggio, un oceano contratto, teso, aggrappato ad un immenso continente che non è mai emerso. Quella distesa di ghiaccio rimane un desiderio assurdo, la violenta misura di una difficoltà.

Prologo (Un punto muto)

Due uomini inseguono un nulla scintillante, puntellati nella schiena dalla loro natura indagatrice, dalla necessità di essere i primi. Nel 1911, mentre l'inglese Robert Falcon Scott pianificava la sua seconda sfida contro i ghiacci antartici, quella che gli fu fatale, il norvegese Roald Amudsen parti in gran segreto per batterlo sul tempo, per essere il primo a calpestare la neve del Polo Sud. Non c'era altro motivo per quella fretta se non il prestigio della scoperta, il potere legato a un primato su tutti gli altri uomini. Eppure in quell'estate antartica anche Scott, che arrivò alla meta dopo Amudsen, guadagnò un posto nella storia, e mai come perdente. Leggendo dell'esploratore inglese si legge della sua tenacia, di una sfida impossibile, scomposta e impazzita, contro una natura sconosciuta e avversa, che lo trasforma nella vera personificazione dell'eroe romantico, perduto nel nulla per inseguire un sogno. Scott conosceva l'Antartide da poco, era alla sua seconda spedizione, ma le sue mappe erano quelle di un secolo fa e non sapevano spiegare nei dettagli la composizione di quel terreno ghiacciato. Morì accanto al suo diario e a dei negativi¹, ultimi resti trattenuti nel tentativo di tornare indietro. È nelle fotografie fatte dal suo compagno di viaggio Herbert Ponting, che l'artista ha letto la meraviglia per quel luogo tanto ostile, la volontà di dominarlo e conoscerlo. Maurice Merleau-Ponty chiamava la superficie raggiungibile dai nostri occhi "la mappa dell'lo Posso"². Tutto ciò che vediamo è una potenziale strada, una sfida a camminare, un invito a muoverci. È in questa mappa fotografica, nell'"lo Posso" che circondava Scott, che Giulia Spreafico costruisce ponti sottili, temporanee costruzioni di fili di cotone. La mappa allora si estende, respira più a fondo, si avventura sulla cima di un iceberg e oscilla sopra un crepaccio, diventando tanto illimitata quanto impossibile. L'artista ci lascia seguire lo sguardo elettrico di Scott, siamo dov'è lui, i piedi nelle orme lasciate dai suoi scarponi, concentrati sul suo stesso orizzonte. I nostri occhi ballano tra le creste montuose, costruiscono e sognano strutture umane laddove di umano c'è poco più di nulla.

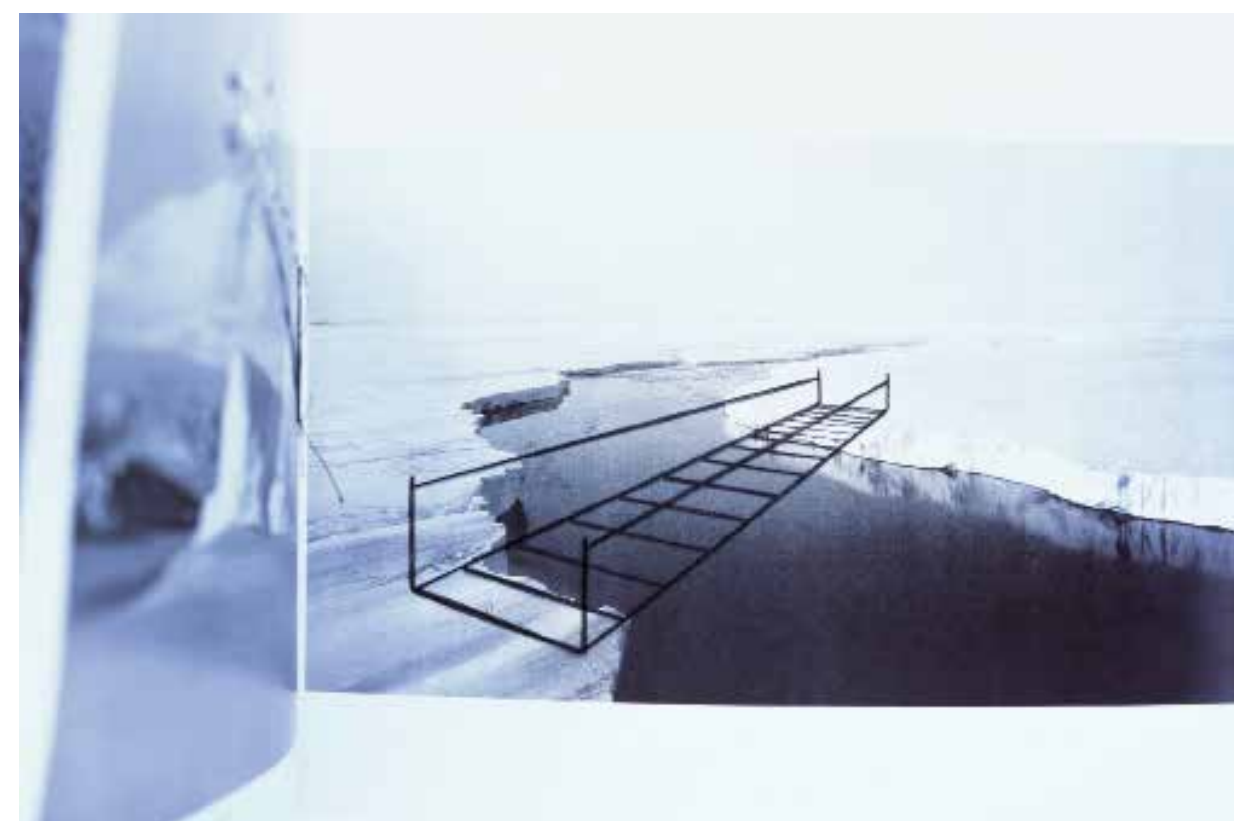
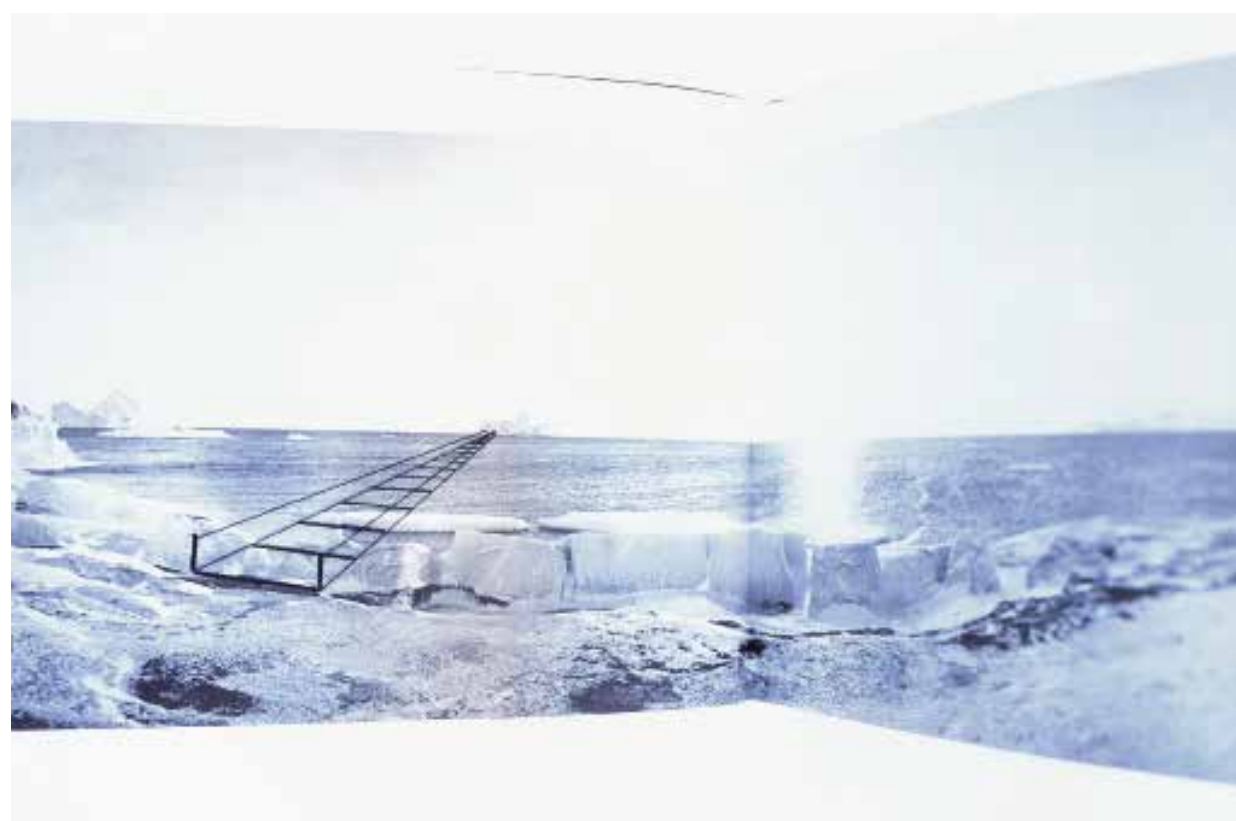
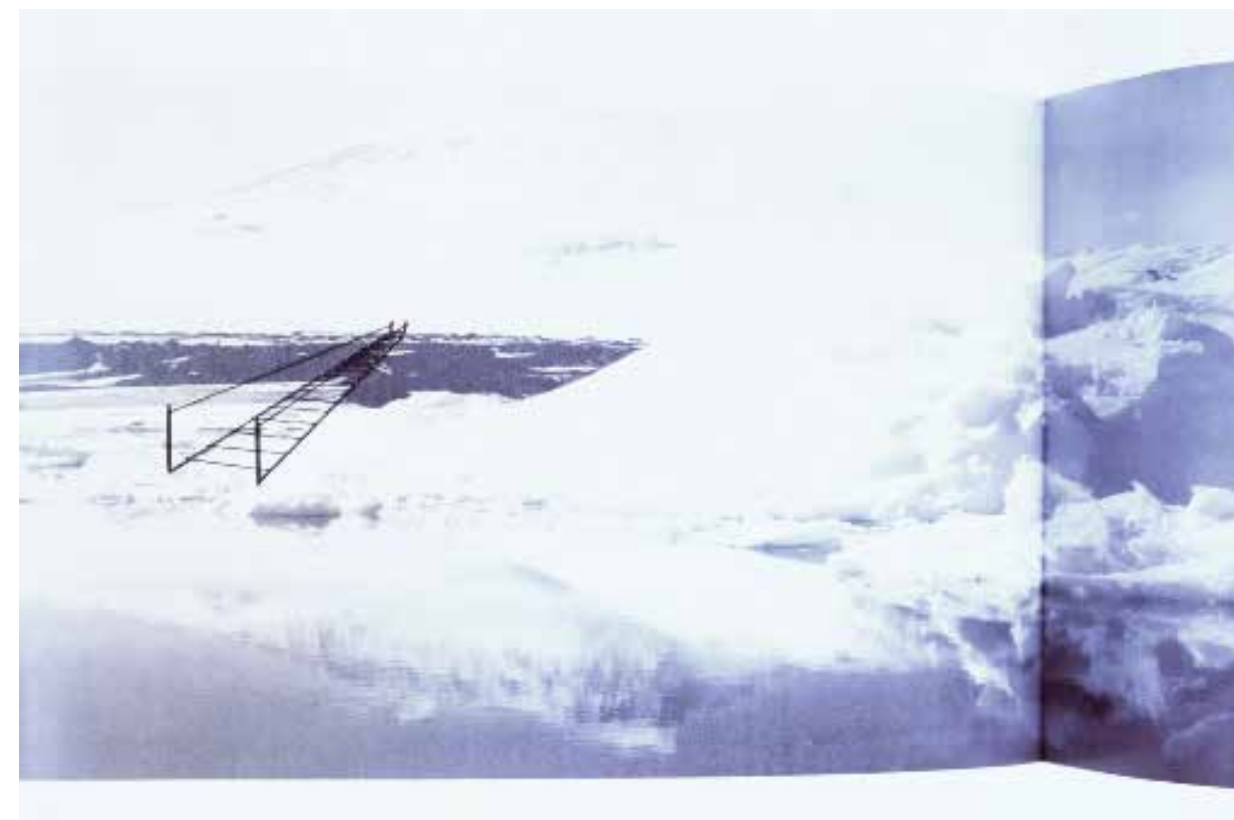
Intermezzo (Momentaneamente al buio)

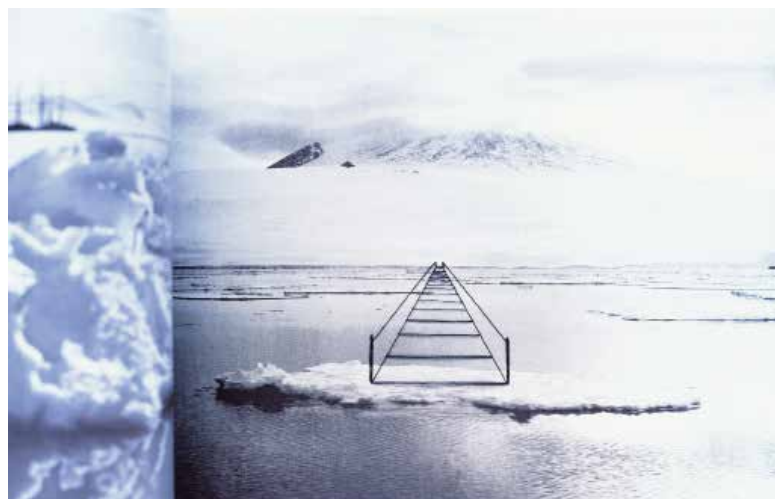
È un sogno, ma è anche una scienza esatta. È un'immagine asettica, ma è mescolata al tratto incerto di un'immagine umana. Le fotografie satellitari

264



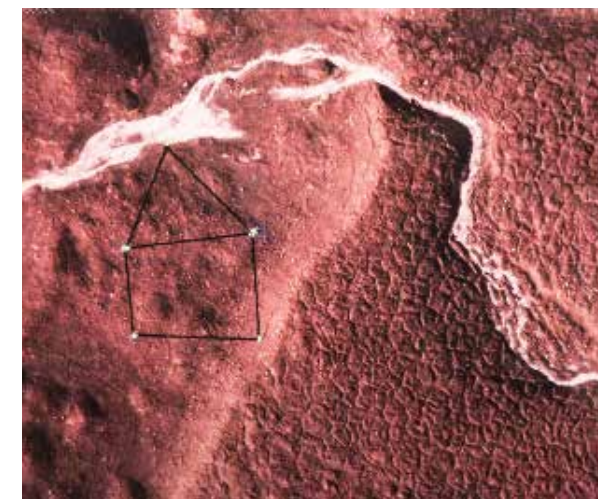
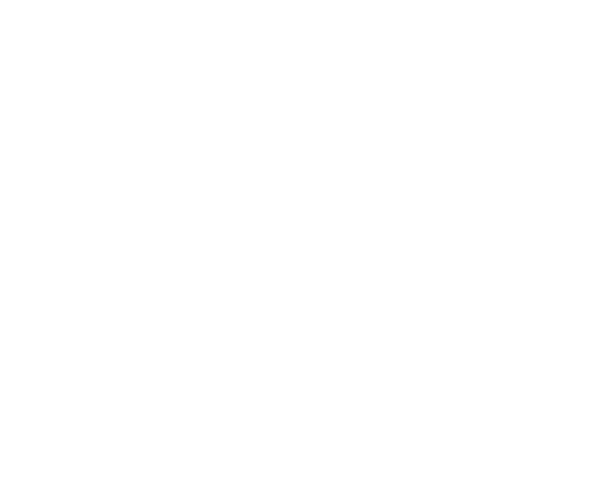
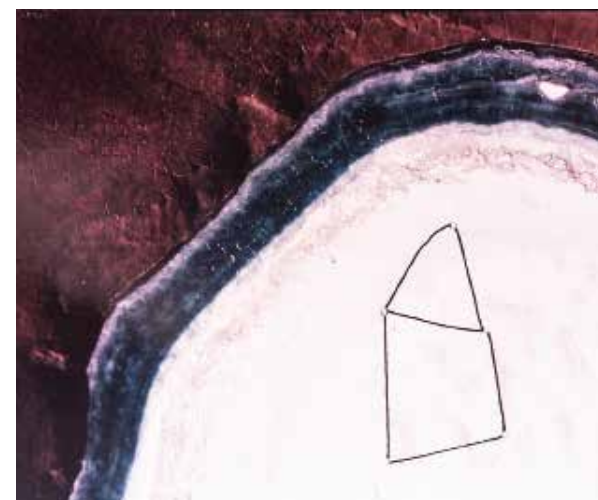
265





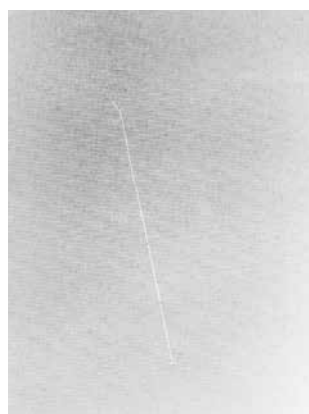
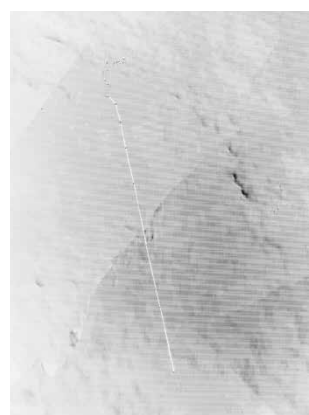
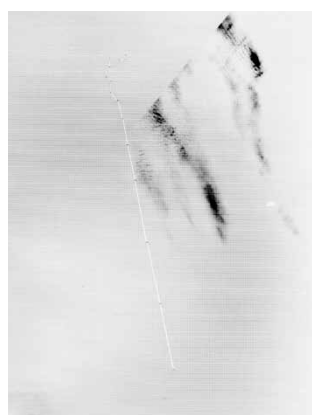
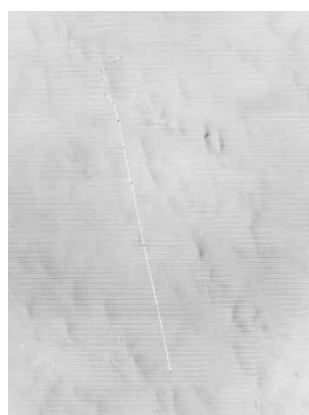
266

Un punto muto,
stampe a getto d'inchiostro,
dimensioni variabili, 2014.

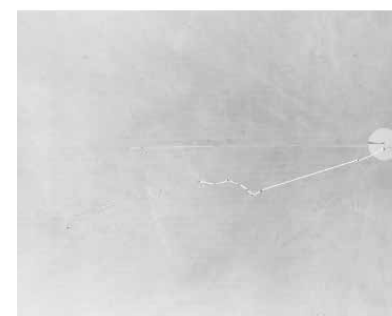
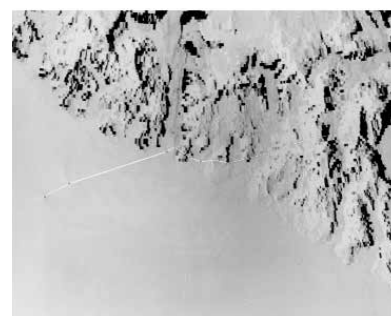
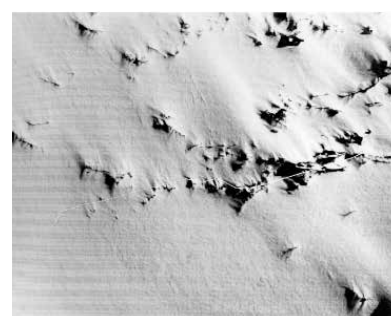


267

Momentaneamente al buio, 2015,
diapositive 4x5" e lightbox.



Ripercorsi (P.O.I.),
stampe ai sali d'argento, 2016, cm 24×30.



Ripercorsi (Polo Sud),
stampe ai sali d'argento, 2016, cm 24×30.

fanno quello che una volta facevano gli scatti degli esploratori: ci prendono per mano per accompagnarci in ogni angolo della terra, mentre il nostro corpo rimane comodamente ancorato a un porto conosciuto. Osserviamo ogni luogo da un punto di vista segreto ed è solo la nostra mente allenata a restituire alla sfera del reale ciò che viene catturato dallo spazio. L'orizzonte è perduto. Tutto è piatto e pur essendo avvicinabile è sempre più lontano, ne riconosciamo la verità ma possiamo leggerla solo come traduzione astratta del mondo. Sopra questi paesaggi sdraiati appaiono le angolose presenze di piccole cassette ricamate in nero, rifugi ingenui cuciti a occhi chiusi, microscopici atti d'amore per i prossimi avventurieri. È un lavoro nato al buio, ma ha un'insaziabile sete di luce. Il calore dei lightbox illumina le pellicole fotografiche, soli elettrici nascosti sotto uno strato di ghiaccio, compongono un'altra contraddizione interna. Le case sono il luogo tra la storia e il presente, un sogno di cotone che cerca l'abitudine nello straordinario. Immobili e calde aspettano la venuta di un ospite che forse è già passato e forse non passerà mai.

Epilogo (Ripercorsi - P.O.I.)

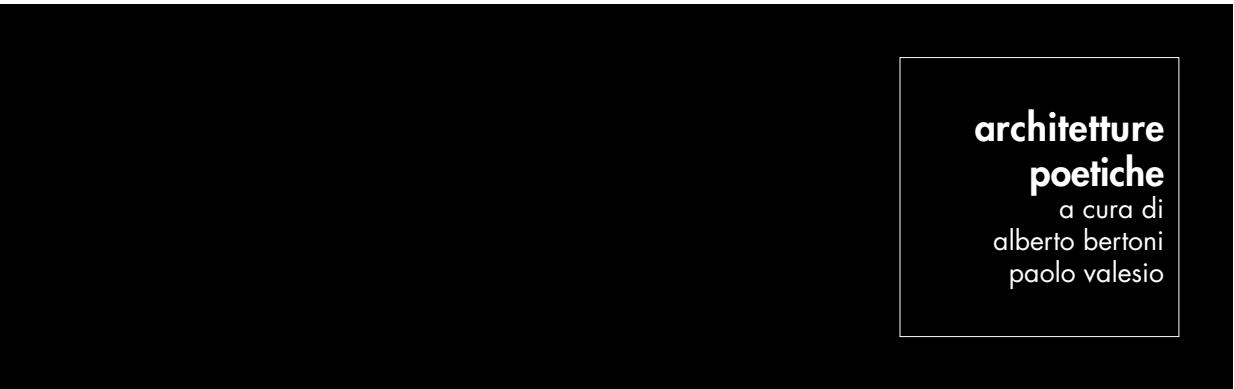
L'immagine ora è filtrata da così tante lenti che la carta non riesce più a raccoglierne i volumi nitidamente; eppure questi ci sono, escono dalle stampe ai sali d'argento, un inseguimento di concavi e convessi su un'infinita piana di neve. Visioni lontane che hanno il pregio dell'esattezza, porzioni zoomate di mappe, in cui la matematica si presenta come amica rassicurante. Su quel bianco gli esploratori della N2i sono arrivati nel 2007 contando meridiani e paralleli, raggiungendo un Polo che sfida quello australe. Per trovarli l'artista ripercorre i loro movimenti, traccia la linea spezzata del percorso fatto segnando ogni svolta con un filo, la cui ombra rimane a ricordare quell'unico e coraggioso cammino umano. A ogni scatto il paesaggio si fa più candido, non esistono punti di riferimento se non delle microscopiche increspature di grigio che turbano le griglie regolari catturate dallo schermo. L'artista ha pedinato gli esploratori dalla sua postazione digitale, ha studiato a posteriori il loro percorso dall'alto, come se ci fosse stata lei, nascosta tra le nuvole, a soffiare il vento antartico negli aquiloni che li trascinarono verso la meta. La partenza di questi quattro uomini contemporanei ha un sapore diverso da quella di Scott. I loro racconti, le loro parole, trasudano leggerezza, un distacco che può essere dato solo dalla consapevolezza. Non sapevano esattamente quanto sarebbe stato freddo, ma potevano prevederlo. Non sapevano esattamente quanto sarebbe stato spesso il ghiaccio, ma conoscevano l'altezza delle montagne, l'estensione delle piane, i chilometri che li separavano dal Polo dell'Inaccessibilità (P.O.I.). Il mistero sta allora nel desiderio, nella necessità di spingere la linea dei loro limiti sempre più lontano. I primi a raggiungere il P.O.I. furono i Russi, nel 1958. Ci arrivarono con mezzi motorizzati, forti del loro potere di uomini moderni. Nel punto più lontano dagli oceani, il più interno di tutto il continente, costruirono un rifugio; sulla sua cima posero una statua di Lenin girata verso Mosca, al suo interno misero un libro firme d'oro, il premio per i prossimi coraggiosi¹. La statua nel 2007 era l'unica cosa ancora visibile sopra la neve, il libro firme intrappolato sotto gli strati di ghiaccio che coprivano completamente il rifugio. L'Antartide ormai è un luogo difficile ma raggiungibile, chi lo sfida non si sta più scontrando con l'impossibile, e anche se il cammino è duro, rimane alla portata di chiunque lo voglia affrontare. Eppure, come il fondo degli oceani e l'interno dei vulcani non è ancora nostra. Qualunque intervento è temporaneo, qualunque tentativo di marchiarne il terreno viene inghiottito lentamente dal continente stesso. Allora lo osserviamo, lo studiamo, ne grattiamo la superficie sperando di conoscerlo, consapevoli di aver appena intaccato il primo strato di ghiaccio.

NOTE

¹ Nella tenda in cui, 8 mesi dopo la loro morte, furono ritrovati i corpi di Scott e di due dei suoi compagni, vennero rinvenuti anche fossili, i diari di viaggio e negativi fotografici che dovevano servire a raccogliere informazioni naturalistico-scientifiche sul territorio antartico. M. Lane, *Four things Captain Scott found in Antarctica (and one that found him)*, BBC News, ultima consultazione marzo 2016.

² M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

³ Southpolestation.com; dichiarazioni del team N2i sul sito explorersweb.com. Ultima consultazione di entrambe le fonti marzo 2016.



alberto bertoni
stefano massari

le domande della poesia contemporanea

Il 7 febbraio 2016, domenica del quarantasettesimo compleanno di Stefano Massari, Alberto Bertoni e il festeggiato si sono incontrati nella sua casa di Bazzano e – davanti a un registratore acceso – hanno cominciato a conversare fra loro, riproponendosi di formulare quelle più giuste, più necessarie e più conclusive domande sul senso profondo del fare poesia oggi, quando la si legge, la si scrive e soprattutto la si medita.

AB Stefano, una delle tue affermazioni preferite è che, circondati come siamo da risposte, la poesia aiuta piuttosto a cercare domande. Quali domande, intanto?

SM Proviamo a dirlo. Le domande probabilmente sono sempre le stesse, le prime domande che ti poni da ragazzino, quando cominci a vedere un mondo che è diverso da quello tuo interiore, costituito dagli affetti, dalle sicurezze, dalle protezioni. Quando per esempio si dice – e l'ho sentito dire spesso – che quando vai a scuola la prima volta è la prima volta che hai un rapporto col mondo diverso da quello che ti ha trasmesso la famiglia. Perché quando sei in famiglia sei sempre filtrato, orientato, guidato. Questo primo impatto con le domande è abbastanza fuorviante, perché queste domande quasi non sono rivelate, non sono nominate e allora diventa difficile capire cosa ti sta chiedendo il mondo, sempre che ti stia chiedendo qualcosa. Io ricordo questa sensazione, per cui c'era come qualcosa fuori che si aspettava da me delle risposte. Risposte che non possedevo perché venivo, appunto, dalla mia famiglia, con certezze, sicurezze e risposte che mi hanno sicuramente aiutato a orientarmi, ma che non erano sufficienti perché la sfida era diversa, il rapporto da costruire col mondo era diverso. Mi sembrava che tutto questo cammino dovesse portare alla ricerca di come nominare queste domande. Che cosa mi stanno chiedendo? A partire dai compagni di scuola, da questo mondo che non conoscevo. Oggi, dopo tanto tempo, in parte è ancora così: anche se, chiaramente, le esperienze mi hanno almeno un pochino strutturato. Ci sono domande che però, anche quando tornano, tornano sempre diverse, non sono sempre le stesse, anche quando sembrano le stesse.

Questo tentativo di nominare queste domande io l'ho percorso attraverso la ricerca di un linguaggio che fosse mio, unico, acceso da questa ambizione che allora forse non avevo. Poi, molto presto – per fortuna – mi sono accorto che questa unicità, come dicevamo prima, non è che nascesse così, non è che fosse data in natura. È un'unicità costituita da un insieme di unicità degli altri che incontri, che conosci, che percorri, che ti guidano, che ti aiutano, che ti sostengono, ti spingono anche e spesso ti mettono duramente alla prova.

Quindi alla fine ti accorgi che fai anche parte di un coro, ma comunque con una tua unicità, una tua specificità. Questo non andrebbe mai dimenticato, come troppo di frequente accade, col rischio di presentarsi sempre come i più originali, i più importanti, i migliori: concorrenti di una corsa al primato

che anche chi la snobba, in realtà, è convinto di vincere... Può essere anche un fatto non necessariamente trasgressivo o patologico, ma positivo: avere un'ambizione non è in sé negativo, però dipende da come questa ambizione viene direzionata, governata, indirizzata e perseguita. È questo che fa la differenza.

Io ho cercato, attraverso un linguaggio o meglio attraverso il tentativo di costruire il mio linguaggio, di perseguire questa unicità rendendomi sempre conto che esiste questo insieme che comunque mi riguarda. Questa comunità di persone del passato, del presente ma anche di un ipotetico futuro che mi e ci riguarda tutti. Questa probabilmente è una domanda costante, una domanda che non è forse una domanda ma che tuttavia risuona come la questione che sta alla base di tutto. Dopo ci sono nuove particolarità delle esperienze, degli eventi, delle situazioni che si manifestano e ti inducono a un'ulteriore ricerca e al tentativo di circostanziare quella domanda specifica, quella particolarità specifica.

La domanda, probabilmente, riguarda l'esistenza stessa, se questa esistenza ha un senso o no. O meglio, se il nostro tentativo permanente, continuo, incessante, di determinare Una trama dell'esistenza, ha senso o no.

AB Cerchiamo di uscire dal generico. Tu appartieni alla prima generazione – sei nato nel 1969 – che raggiunge la maturità, il “mezzo del cammin di nostra vita”, superando la boa dei trent'anni in coincidenza con l'inizio del nuovo secolo e millennio.

Allora proponiamo dei nomi, generazionali o no, di tuoi compagni di strada. Lasciamo perdere, per il momento, i maestri, i modelli, quelli che tutti noi abbiamo, quelli che tutti noi ritagliamo dal passato più o meno lontano. Chi sono e, magari, quali libri – più nello specifico, piuttosto che nomi genericamente biografici – possiamo poi individuare come componente della tua generazione, della tua storia e anche della tua provenienza geografica, che è Roma, non dimentichiamolo, e poi diventa Bologna, proprio sul confine del passaggio di secolo/millennio. Quindi in qualche modo due capitali culturali, entrambe di livello poetico molto alto. Non sei di sicuro un poeta dialettale, né periferico, né emarginato, ma sei un poeta di capitali. Quali sono i libri e le autrici, gli autori, con cui hai dialogato e dialoghi quotidianamente? Se vuoi, puoi dirli anche al negativo, però cominciando dal positivo.

SM I libri che ho letto prima di cominciare a pubblicare coincidono in buona misura con quelli dei maestri: alcuni maestri oggi sono diventati compagni di strada ma è anche vero che alle loro ho subito aggregato altre voci con le quali confrontarmi e dialogare. Oggi questa ricerca accade del tutto in parallelo. Anzi, cerco più dei compagni di strada che dei maestri, anche se poi quei maestri si scelgono. Io ho sempre pensato così. Ci sono libri che mi hanno colpito molto e che, a volte, mi sono speso per far emergere, perché venissero pubblicati.

Ci sono libri ma anche figure, autori/autrici, che mi hanno sempre provocato riflessioni maggiori rispetto ad altre esperienze, altri incontri. Uno di questi può essere sicuramente Lorenzo Chiuchiù, che ha questa forza iconica, questa parola che cerca un assoluto con la quale io mi confronto molto. Abbiamo esperienze anche simili di formazione, sensibilità molto vicine rispetto al rapporto con la scrittura. Lui si muove su altri canali, si muove sulla linea di una certa “classicità” fiammeggiante, oscura. E cerca di costruire questa forza ammonitrice, questa iconicità. Difatti le sue cose più belle sono quando questa attenzione si spezza e si scioglie in una sorta di dialogo con figure del passato e tracciare riferimenti temporali è abbastanza complicato perché in lui il passato non è mai passato ma è passato e presente contemporaneamente. I suoi due libri sono libri che ho molto amato e con i quali ho fatto molto i conti.

Un altro poeta che mi ha molto aiutato è Sebastiano Aglieco, soprattutto nel suo ultimo libro scritto nel dialetto siciliano di sua madre, *Compitu re vivi*, in cui il siracusano coincide con una lingua madre e non con un semplice idioma folklorico. Questa scelta lo ha molto aiutato a uscire da un certo rischio di retorica nel suo scrivere.

AB Scusa se ti interrompo. Questo appartiene già alla scienza e alla coscienza dei linguisti. Ognuno di noi – infatti – parla la lingua di sua madre, almeno quando parla e pensa interiormente: e cioè il parlar materno evocato da Dante è qualcosa di concreto, di reale. Quindi non è un dialetto ma un idioletto in termini linguistici, cioè una lingua personale, una lingua individuale. Ognuno di noi ha come accento, come timbro profondo della lingua, come scelta dei vocaboli – almeno inizialmente – la lingua della madre.

Quindi quello che dici di Aglieco è verissimo e questa è diventata la lingua della sua poesia.

SM Sì, ed è stata una rivelazione potentissima per me, questa cosa. Quando lui ha fatto questa scelta, io gliel'ho scritto e detto in tutti i modi: era la cosa più importante che doveva fare, trovando una strada che mi è sembrata molto nutriente per me, *in primis*.

Altre due figure che mi hanno molto appassionato e che continuo a leggere, magari con meno passione adesso ma con più partecipazione, sono state Anna Maria Farabbi e Paola Febbraro, che è scomparsa troppo presto. La Farabbi in particolare mette in versi una fisicità quasi misticheggiante, sotto certi aspetti, ma non in senso negativo, bensì come esigenza di entrare in quella prima attenzione del rapporto fra corpo/male e corpo/animale, costringendo il lettore all'impatto con una lingua che sembra a sua volta diventare una lingua madre primordiale. Leggo poco di loro perché non riesco a trovare i libri facilmente, però Anna Maria, soprattutto, che è in attività, mi piacerebbe tornare a leggerla. Il difficile è riuscire a non diventare maniera, rischio che mi sembra stia invece correndo Mariangela Gualtieri. Una poetessa che ho molto amato agli inizi con *Fuoco centrale* e ancora prima con *Antenata* e con *Parsifal*.

Sono cose stupende perché le anima e le percorre questo slegamento controllato, governato di linguaggio, dove la pronuncia diventa veramente una pronuncia, anche lì, primordiale, come una lingua che si forma. Mariangela è maestra in questo e molto viene anche dal suo rapporto stretto col teatro, con la figura, con la visione, elementi che nutrono anche me e tutta l'altra parte che non scrivo ma realizzo attraverso i video, i montaggi, appunto, di visioni e immagini.

Anche con i primi libri di Maria Grazia Calandrone ho intrecciato un rapporto fortissimo, soprattutto per la sua grande capacità ritmica di legare, quasi consequenzialmente, le parole. Una genera l'altra e tesse una specie di coro sillabico, quasi in chiave orchestrale. Le sue scritture non sono rappresentative ma sono possedute da un ritmo interno che le porta sempre altrove. Quindi la parola della Calandrone arriva a te che leggi e genera qualcosa, energia, linguaggio che ti porta da un'altra parte.

Per molto tempo ho letto solo in funzione di scardinare il mio linguaggio, non tanto per studiare in modo critico, analitico, il lavoro degli altri, inserendoli magari in un contesto storico. Di questo me ne sono occupato personalmente, privatamente, per capire anche il mondo di cui faccio parte: ma il mio rapporto con la scrittura è stato in primo luogo questo, generativo e conoscitivo in questo senso. Come la musica che ti muove le gambe, che ti muove le braccia, che ti muove qualcosa. Io ho avuto sempre questo tipo di rapporto, con la poesia.

Un'altra lezione molto forte mi è venuta e, per certi versi, continua a venirmi da Giancarlo Sissa perché ha una capacità melodica, prosodica, ritmica impressionante. Riesce a far rimare in modo sensato, intelligente e evocativo qualsiasi cosa

AB È il vero erede di Giovanni Giudici, in questo, capace com'è di mettere la vita in versi quasi istintivamente.

SM Sì, istintivamente. Non ho mai incontrato un poeta così. Diciamo che ho intrattenuto con lui un rapporto di grande vicinanza, di dialogo, di confronto, a volte anche di scontro, poi le vicende umane pongono altre questioni... Ma ancora oggi, quando lo leggo, riconosco in Sissa questa densità. Lui sbaglia, per esempio, quando tenta una scrittura più metaforica, allestendo delle allegorie di senso, dove l'esigenza di dire qualcosa di moralmente importante, giusto, condivisibile gli fa perdere leggerezza e incisività nella dimensione poetica, l'unica che conta. Dove voleva acquistare potenza, la perdeva. Invece questa sua delicatezza, questa sua dolcezza, queste mani dove lui riposa e ama – che è un verso di *Laureola*, il suo primo libro – sono indimenticabili e indelebili, perché quando vieni colpito da una visione di tale dolcezza e delicatezza non te la dimentichi mai più. Quella è la vera forza di un poeta così.

AB Entriamo ancor più nello specifico. Tu hai già affermato molto chiaramente che un'altra domanda capitale è: “Che senso ha il nostro passaggio nel mondo?”. O, detto in modo più elegante: “In che modo noi, singole formiche biologiche, minuscoli nidi di DNA, che hanno peraltro dietro tradizioni potentissime e lontanissime, possiamo dare senso al mondo, chiamandolo, nominandolo, visto che il nostro mestiere e il nostro impegno è quello di poeti, chiamati ad agire prima di tutto attraverso il linguaggio?”.

L'altra domanda, l'altro capo di questa domanda fondamentale, del senso della nostra esistenza poetica è di tipo, invece, formale: "Che rilievo ha e quali possibilità di comunicazione e dunque di espansione, geografica pedagogica politica artistica, detiene davvero una lingua poetica nella contemporaneità?". Quello che a me ha sempre molto interessato della tua poesia è che, precocemente, hai superato, direi annientato, la differenza, che è sempre stata invece una differenza capitale, tra verso e "non più verso", prima di dire prosa oggi è forse più giusto usare la perifrasi di "non più verso". I tuoi testi sono costituiti di segmenti simpatici e linguistici, separati da un punto che è però seguito dalla lettera minuscola: ma che non di rado hanno una natura e una dimensione di verso, un ritmo di verso, mentre altre volte la perdono completamente e intenzionalmente.

Com'è nato questo tuo stile? Io ho notato, anche in certi miei capitoli critici e adesso anche nella mia esperienza di scrittura diretta, che tu avevi ragione. La caduta dell'opposizione ontologica fra scrittura in versi e scrittura non più in versi (lasciando da parte la questione simbolista del *poème en prose* francese) è ormai una delle acquisizioni della nostra contemporaneità. Come ci sei arrivato? Sei persuaso di questo passaggio della scrittura verso una zona non più definibile, pur rimanendo poesia? Parliamo cioè di una prosa che è poesia, non parliamo di prosa narrativa, o di prosa romanzesca o di prosa diegetica, legata al raccontare, al dover raccontare con un certo ordine, con una certa sequenza spazio-temporale. C'è una bellissima tradizione contemporanea che tu hai in questa chiave estremizzato e persino abbellito in direzione conoscitiva, da Giampiero Neri a Tiziano Rossi, da Mario Santagostini a Gian Mario Villalta, da Valerio Magrelli ad Antonella Anedda, da Vincenzo Ostuni a Gherardo Bortolotti, per unire generazioni vive, attive e lontane...

SM La prima cosa che ho letto di poesia è stato Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Avevo 11 anni o qualcosa di più. Subito dopo ho letto Milo De Angelis, *Millimetri*. La prima cosa che mi ha colpito di queste letture è stata la possibilità di "pregare non pregando", perché si trattava di scritture che io sentivo in modo potentissimo: una scrittura quasi intensificata, intessuta di parole che non erano solo parole, ma erano come dei chiodi, delle lame, qualcosa che doveva scavarmi dentro, qualcosa che si rivolgeva a me, nonostante poi che non si rivolgesse a me. Questo è stato il primo colpo che ho avuto. Tuttora vado a cercarle, quelle parole, ma – chiaramente – con esiti sempre diversi.

Nel cammino, nel tempo, io mi sono accorto che la differenza fra poesia e prosa, in realtà, per me non c'è mai stata. Cioè quello che mi premeva era l'intensità di quello che stavo scrivendo, la sua intensità e la sua persuasività, non perché io dovessi persuadere o convincere qualcuno, ma perché quello che stavo scrivendo doveva essere assolutamente la verità. Una verità che io, finalmente, mi confessavo e con la quale io dovevo fare i conti. Nella vita, nel dialogo, nei rapporti, ci si inventa, ci si pone, ci si propone, ci si illude, ci si raccontano tante cose.

Nella poesia io sentivo che, dopo varie esperienze personali, rinunce, decisioni prese anche già da molto giovane, da molto piccolo, le esperienze brutte, le esperienze belle, in quel luogo io dovevo dirmi tutta la verità, perché era necessario fare così. Era come quando qualcuno mi ha insegnato anni dopo a guardarmi allo specchio in un certo modo e a dire: "Sei tu o stai facendo finta di essere qualcos'altro?", come una specie di tecnica. Penso che facciamo un po' così, in modi diversi, tutti noi. A un certo punto "facciamo i conti".

La poesia, il rapporto con la parola, posta in questa tensione, dentro questo campo di tensione, per me non è mai stato un problema chiamarla poesia o prosa. Io ho fatto letture di romanzi o prose narrative che avevano un'intensità tale che per me era dentro lo stesso campo di tensione. Non c'erano differenze. Poi la poesia, come la preghiera, mi proponeva più spesso questo rapporto, questo confronto. Quindi mi sono avvicinato a questo modo di esprimermi e contemporaneamente mi avvicinavo anche al rapporto con l'immagine, che per me è stato egualmente formativo, forse anche di più del rapporto con la parola. In un certo senso mi sembra di aver conservato quella radicalità che forse avrei perduto se mi fossi inoltrato nei meandri dell'università: ma non lo so, magari non è detto. Ad esempio a te non è successo, invece a molti altri è successo ma per altre questioni che non sono interessanti.

Quando sono andato, pian piano, a sviluppare un pensiero sistematico dell'opera, del corpo, della costruzione di un corpo fatto con queste parole,

della possibilità di costruire una corale, un'orchestra, è stata una cognizione progressiva che mai mi sarei sognato di poter rendere concreta. Poi, questa fascinazione del libro, del libro come opera corpo, come opera mondo, è arrivata presto ma non subito. Io scrivevo delle cose, ero molto attratto dalle canzoni, ma più che dalla canzone dalle parole. Spesso le parole delle canzoni sono paroline però ed io ero semmai più attratto da come la voce proponeva queste parole.

AB È il caso di Fabrizio De André.

SM De André, Tom Waits o Nick Cave: voci e timbri che trasmettono una personalità unica e che comunque vengono da un mondo per generarne un altro. Ma intanto sono quella cosa lì, unica: e nella loro unicità partecipano a tutta la coralità del mondo, dell'esistenza, che comunque non si ferma e che naturalmente supererà anche loro. Però fermano un punto e tu le riconosci subito. Questo modo di costruire la propria voce, o comunque di dare la propria voce, è qualcosa che mi ha sconvolto, così come mi hanno sconvolto quelle parole lette da giovanissimo, così come mi ha sconvolto il rapporto con la preghiera quando ero molto piccolo: questa ritualità, questo momento di uscita da sé e di partecipazione a qualcosa che ti coinvolge. La spinta è stata questa, soprattutto. Non era importante per me che i miei scritti fossero scritti in endecasillabo... lo leggevo, era interessante. A Foscolo e a Carducci devo tanto, nelle prime prose. E mi affascinava molto d'Annunzio, soprattutto. D'Annunzio di *Alcyone* è stata una fascinazione giovanissima, con la sua ritmicità potente. Poi nella nostra lingua, nella lingua italiana che cerchiamo di governare più o meno bene, è presente questa melodicità, questa musicalità. Subito dopo è arrivata la questione del ritmo, ma – non so perché – è arrivata da tutt'altro mondo, dalla lettura soprattutto di poeti stranieri tradotti. Quindi, ha agito in me questo strano ibrido della lingua della traduzione, perché io non ero in grado di leggere in lingua originale – anche se poi nel tempo ci sono riuscito un po' – Eliot, gli africani come Senghor, i greci come Ritsos o Seferis, i russi...

Questo strano, fortissimo vortice mi ha portato avanti per più di dieci anni, precedendo anche la lettura canonica di Pascoli e di Montale, anche se poi su Montale bisogna aprire una parentesi perché l'incontro con lui è stato un altro momento capitale della mia formazione. E mi chiedevo: questa lingua che mi propone delle alternative di intensità diverse, come la governo? Perché scrivi, metti lì, allestisci tutto quanto, sì, ma se non trovi la parola giusta, che non suona nel modo giusto, non batte nel modo giusto, prima che suonare, tutto è inutile. Per me la nascita della poesia prima è battere, poi è suonare. A quel punto ho cominciato a dare molta importanza alla costruzione di questo corpo ritmico e da lì sono stato aiutato moltissimo dalla musica che amavo, che era la musica dei Joy Division, dei Cure, di questa new wave degli anni '80, con la sua parte tutta sperimentale, rumoristica. C'è tantissima roba. Anche da quella parte più rituale, più sacrale dei primi anni, fino ad arrivare alla musica classica, tutto un percorso di scavo continuo.

Quando mi sono trovato nel '96 a cominciare a scrivere *Costa occidentale*, che non ho mai pubblicato, queste esperienze di ascolto si sono combinate all'incontro con diverse persone, in contemporanea col mio arrivo a Bologna, dove tutto è cambiato per me nella scrittura e dove anche il mio rapporto con la scrittura è diventato molto diverso rispetto a quello che era prima. Prima era una cosa segreta, mia personale, che non dividevo con nessuno, a Bologna ha cominciato a diventare una cosa partecipata perché ho cominciato a conoscere di persona alcuni poeti che avevo letto. Cosa che a Roma non mi era mai successa. Avevo visto i grandi vecchi che pubblicavano su "Poesia" o da Mondadori, però non li incontravo.

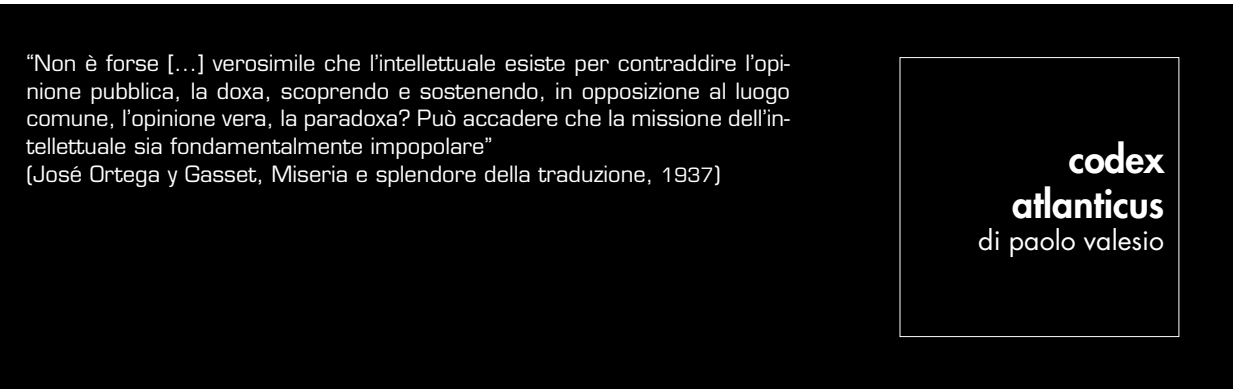
Invece a Bologna ho cominciato a incontrare poeti militanti, cioè mi sono imbattuto nella militanza della poesia: e in persone come tu stesso, Giancarlo Sissa, Alberto Masala, i ragazzi di VersoDove, Sergio Rotino, Fabrizio Lombardo, Anna Maria Farabbi... E a un certo punto il mio rapporto con la scrittura si è trasformato, ho cominciato a sentire la necessità di costruire seriamente un corpo ritmico, che poi edificasse un'opera. E sentivo il bisogno di allungare questo verso, di allungarlo e di sintetizzarlo in una parola che fosse allo stesso tempo ritmo, visione e senso. Poi questa cosa del senso mi è passata ma non perché mi sono messo a scrivere cose insensate, però non doveva più essere la priorità. Molto presto ho lasciato fare di più alla parola, perché magari viene quella parola e non sai perché. Magari non ci sta e invece tu la metti, la leggi e dici: "Sì, c'è. Ma perché c'è? Non lo so, poi vediamo?". Dopo, infatti, questa parola scardina la prossima, amplia

la prossima e il flusso ricomincia. Il mio primo intento era di dare corpo a tutto questo, sempre per questa ambizione di “unicità” nel cercare di fare qualcosa che ti caratterizzasse molto, che dicesse “questo sono io”, oppure “questo non sono più io”. Non so quale delle due è la posizione giusta. Da lì è venuta fuori questa esigenza di dare una forma visiva, anche, a quello che scrivevo e per me mi sono accorto che era fondamentale. Cioè come stava il testo sulla pagina perché la pagina non è solo pagina, perché il testo non è solo testo e perché per me è molto forte il rapporto fra poesia e visione, però non è che per fare visione poi bisogna essere descrittivi. Molta della poesia di visione, che io leggo e che ho letto, è molto bella però è molto descrittiva, non mi coinvolge. Mi coinvolge da un punto di vista mentale e io volevo essere coinvolto dal punto di vista, come dire, intestinale, cioè da dentro. Volevo essere coinvolto dentro, volevo sentire questo grumo muoversi nello stomaco, nel cuore, nel sangue. Cioè volevo sentire che questa parola mi facesse battere il sangue dentro, sotto la pelle. Non so se ci sono riuscito. Alcune volte sì, altre no. E Gilberto Centi diceva: “il poeta più importante della mia formazione è stato Pascoli”. Tu dici: “Come mai?” È una cosa strana e io invece lo so. Ho capito perché.

AB Anche per me è stato fondamentale Pascoli. Non è una cosa che ho mai dichiarato perché ne ho scritto solo una volta nella letteratura Einaudi ma Pascoli, che è quello delle elementari per me ...

SM Esatto. È come la lingua madre.

AB Per la mia generazione è come la lingua madre, è la lingua poetica madre. A d'Annunzio sono arrivato dopo e sono molto d'accordo con te sul valore di *Alcyone*. D'Annunzio ha dato un timbro alla poesia italiana, e alla lingua italiana in poesia, inimitabile. Infatti Montale quando comincia rifà *Alcyone*, da dilettante che s'impegna a creare una specie di omaggio. Poi non è un dilettante, come dimostrerà dopo, e quindi questo omaggio diventa una trasformazione, come dicevi tu prima, e un cambiamento radicale: e Montale era uno studioso di musica, oltre che un baritono in formazione. In ogni caso, l'ultima domanda che ti pongo è questa: noi insieme abbiamo anche lavorato e creato un video, con alcuni poeti spagnoli importanti della nostra contemporaneità, in particolare con uno, Luis Garcia Montero, che è riconosciuto in Spagna come una sorta di Montale o Ungaretti vivente, sostanzialmente giovane, perché è uno della mia generazione, che ha una sessantina d'anni oggi. Montero ha sempre molto insistito sulla cosiddetta “poesia dell'esperienza”. Tu, giustamente, hai usato prima una parola di stampo religioso, “verità”, questa necessità del dire la verità, attraverso la poesia. Ovviamente non una verità evenemenziale o di superficie, o di aneddoti, ma una verità profonda che parte da una ricerca su se stessi per poterla dire. La poesia assume anche questo senso. Tenendo conto che in fondo tutti noi crediamo possibile solo una poesia dell'esperienza e una poesia che tenda alla verità, la domanda finale è proprio questa: che cos'è la verità? Ed è certo la domanda capitale per continuare a occuparsi di poesia dentro un mondo che la poesia, sostanzialmente, la rifiuta o comunque l'ha messa veramente ai margini: come si fa a rendere interessante la propria verità individuale, a patto che si sia stati abbastanza onesti per costruirsela e per sperimentarla, per un'altra persona, un'altra individualità che tu non conosci, che non conoscerai mai, che può esserti anche antipatica, che può parlare un'altra lingua, provenire da un altro paese, da un'altra tradizione, da un'epoca diversa o da una storia familiare che non c'entra niente con la tua? È uno dei grandi doni della poesia, quello che tu dicevi – questi poeti stranieri, lontani da noi. Nel mio caso è accaduto con la Dickinson. Della Dickinson non me ne importa nulla sul piano esistenziale, di una verginella del Massachusetts, di metà Ottocento. Sul piano esistenziale ed evenemenziale non me ne può importare di meno, però forse non passa giorno senza che io legga una sua poesia. E sul piano poetico me ne importa moltissimo: da lei dipende una parte importante della mia vitalità, cioè proprio della mia voglia di vivere.



codex atlanticus, 15

L'annata degli aforismi

In Italia si scrivono tanti, tantissimi aforismi – dunque, fino a tempi recenti, avevo resistito alla tentazione. Ma gli aforismi sono irresistibili – e a un certo punto, questa mia renitenza mi è parsa una forma di snobismo; dunque arredo il mio modesto contributo. Tutti i brevi testi che seguono si possono infatti, in diversi sensi e modi, definire aforismi; e in qualche caso, aforismi narrativi (come quando testi aforistici di altri scrittori sono seguiti da un mio aforistico commento.)

*New York, 25 gennaio 2016
(Giorno della Conversione di San Paolo)*

Oggi mi è venuto in mente l'unico verso che ricordavo dalla famosa raccolta di poesie di Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology* (1914-1915) che un po' tutti noi da giovani avevamo sopravvalutato, ma che ha avuto un'importanza storica nella formazione del gusto poetico novecentesco in Italia. Il verso è: “It takes life to love life”. Sono andato a verificarlo – è il verso finale della poesia intitolata a *Lucinda Matlock*, di cui traduco qui di seguito la conclusione:

Ma che state a parlare di dolore e stanchezza,
di ira, di scontentezza e di speranze avvizzite?
O figli e figlie degenerati,
la vita per voi è troppo forte –
ci vuole vita per amare la vita.

Sento ancora una volta quanto sia utile collocare i versi nel loro contesto (o almeno, nel loro contesto immediato). Quel verso finale, io lo ricordavo come profondo; ma adesso scopro che questi versi non mi piacciono, e appartengono alla parte più debole e caduca della poesia di E.L. Masters: sono aggressivi (“O figli e figlie degenerati”) e declamatorii. Ma a volte è anche opportuno compiere il gesto inverso, cioè estrapolare un verso dal suo contesto immediato, soprattutto quando esso si staglia nettamente sullo sfondo di un contesto più prevedibile – e così risalta per una sua forza gnomica e aforistica. Ricordo ancora l'impressione – proprio nel senso di: imprimersi nella mente – che questo “ci vuole vita per amare la vita” – causò in me (quasi un mezzo secolo fa...). Era una sensazione di disagio, quasi di paura; perché temevo di non avere in me abbastanza vita, o vitalità. E fu uno degli elementi che segnarono l'inizio di un certo scrutinio interno, che mi ha seguito per tutta l'esistenza. Quello che mi ha urtato oggi, quando ho riletto *Lucinda Matlock*, è il senso di sicurezza un po' compiaciuta (*self-righteousness*, dice l'inglese): il disprezzo di esperienze fondamentali e fondanti come “ira, scontentezza e speranze avvizzite”. Insomma, questa poesia distingue troppo drasticamente i “vitali” dai “non-vitali”. A me invece era sempre sembrato – e sembra ancora – che la verità annidata (in un certo senso, suo malgrado) nel verso “ci vuole vita per amare la vita”, sia che l'esperienza di amare la vita è sempre possibile, e non se ne possono fissare inizi e confini troppo netti.

In generale, quando si sviluppa un’esperienza particolarmente importante accade spesso che tale esperienza sia, per così dire, “preceduta” da quella stessa esperienza che è in questione. Cioè: di certe esperienze non si dà una vera e propria origine; nel senso che la loro fonte è profondamente interiore e intima, non riducibile a segmentazioni temporali né a decisioni intellettualistiche e programmatiche.

È una questione strettamente analoga a quella della libertà d’espressione, e della libertà in generale, che discutevo pochi giorni fa con un collega giornalista, sulla scia del massacro a Charlie Hebdo (per cui vedi la puntata XIV di questo *Codex Atlanticus*). Per essere liberi, bisogna prima di tutto *sentirsi* liberi: e non tanto liberi di scegliere, quanto liberi e basta – liberi prima ancora di ogni pensiero di scelta. Ovvero: per essere liberi occorre accettare il mistero della propria libertà – la quale è misteriosa, fra l’altro, perché può inizialmente apparire come un’esperienza o complesso di esperienze che in apparenza hanno ben poco a che fare con quella che noi di solito chiamiamo “libertà”.

New York, 29 gennaio 2016

Il matrimonio cosiddetto “tradizionale” è un’unione “incivile” – attributo che qui *non* è usato in senso negativo. Il matrimonio è “incivile” in quanto è pasticciato, turbolento, imprevedibile (*messy*, direbbe l’inglese), fatto di alti e bassi, ed entra sempre in una relazione molto aggrovigliata con la realtà circostante. Il matrimonio dunque riflette quello che Manzoni, con una delle espressioni più efficaci nella storia della letteratura italiana, descrive come “quel gran guazzabuglio del cuore umano”.

Il matrimonio insomma è “incivile” perché è come la vita. Le unioni “civili”, per contro, rischiano (non dico che ciò effettivamente accada) di essere percepite come un po’ asettiche, “politicamente corrette”, ammantate da un certo compiaciuto senso di superiorità; in breve, con una certa puzetta sotto il naso. E così queste unioni rischiano (ripeto: rischiano soltanto) di assomigliare più all’ideologia che alla vita.

Il matrimonio in quanto unione “incivile” è analogo alla poesia che – nella sua relazione profonda con la vita – è sempre in qualche misura (come ho già scritto altrove in questo *Codex Atlanticus*) un discorso “incivile”; in opposizione alla poesia cosiddetta “civile”, la quale ha più a che fare con l’ideologia che con la poesia.

Bologna, 27 febbraio 2016

Letteratura e morale. Il male immaginario è romantico, vario; il male reale invece è cupo, monotono, desertico, noioso. Il bene immaginario è noioso; il bene reale al contrario è sempre nuovo, meraviglioso, inebriante. Dunque la ‘letteratura d’immaginazione’ è o noiosa o immorale (o una mescolanza delle due cose). La letteratura sfugge a questa alternativa solo passando in qualche modo, a forza d’arte, dal lato della realtà – e questo, soltanto il genio può realizzarlo.

S. WEIL, *La pesanteur et la grâce* [1947], Paris, Plon, 1988, p. 131; la traduzione qui è mia, ma è utile per tutto questo libro consultare la sua traduzione italiana: S. WEIL, *L’ombra e la grazia*, a cura di G. Hourdin, F. Fortini, trad. di F. Fortini, Bompiani, Milano 2000-2014; dove la sola cosa che lascia insoddisfatti è il modo in cui è reso il titolo.

Come spesso accade a Simone Weil (e a tutti i veri pensatori), questo pensiero, nonostante il tono deciso e tagliente, è piuttosto intricato – e la riprova è che l’applicazione alla letteratura che la Weil fa sfiora l’assurdo. Ma, lasciando da parte la letteratura, quello che vorrei dire è che, a mio modesto avviso, essere buoni è spesso una faccenda ripetitiva, abbastanza melensa e noiosa – insomma, qualcosa che spesso fa venire (come suol dirsi) il latte alle ginocchia.

D’altra parte, se non fosse così – se esser buoni riuscisse naturale come sorridere all’apparire del sole dopo la pioggia, o ravvivare lo sguardo al passaggio di una bella creatura – non ci sarebbe particolare merito, nell’esserlo. Buoni non si è, ma si diventa. E anche quando lo si è diventati si può sempre cessare di esserlo, per brevi o lunghi (lunghissimi) periodi; insomma è una fatica continua – e almeno non ci si annoia.

Bologna, 28 febbraio 2016

Prima o poi l’amore erotico, passionale, mondano ci brucia le ali, o almeno ce le strina. E allora si aprono le due solite, ma continuamente riscoperte, vie: o si diventa cinici, o si comincia veramente a sentire l’amore come esperienza divina – esperienza del divino.

Bologna, 8 marzo 2016

Uno dice: “Non credo al determinismo”; e l’altro ribatte: “Io invece ci credo”. Segue discussione, che può prolungarsi all’infinito. Ma arriva quasi sempre un momento in cui il determinismo ti appoggia la mano sulla faccia e ti spinge contro il muro, per risvegliarti alla realtà.

Exemplum in corpore vili: ho finalmente capito che la maggior parte dei miei ansiosi zig-zag, nel corso della vita, si spiegano col fatto che mi sento basso. E mi sento così perché effettivamente sono di bassa statura.

Bologna, 2 aprile 2016

Da giovani si è molto sensibili alle diversità dei luoghi; poi con il passare degli anni ci si rende conto che tutti i luoghi, in ogni dove, fondamentalmente si assomigliano. Ci si rende conto, cioè, che tutte le località provvedono essenzialmente lo stesso tipo di sfondo.

Quelli che invece sono diversi – infinitamente diversi, e non stancano mai, e mantengono la loro misteriosità in ogni epoca della vita – sono gli esseri umani.

Bologna, 2 aprile 2016 (più tardi)

Coloro (e non sono poi molti) che vivono scavati da un’ambizione – non importa quanto la loro ambizione venga poi realizzata – sono in contatto con il lato scuro della vita. Gli ambiziosi sono complici dell’oscuro: non del peccaminoso, necessariamente; non (necessariamente) del sordido; ma dell’oscuro, sì. In ogni ambizione (anche in quelle rivolte verso “i più alti valori”) c’è del torbido. Il demone dell’ambizione è molto scuro; e l’ambizioso è complice, non solo del proprio demone, ma di tutti coloro che lui/lei coinvolge nel suo impeto.

Bologna, 4 aprile 2016

Scrivo da qualche parte Cartesio che il senso comune è la facoltà meglio suddivisa al mondo. L’osservazione, chiaramente, è ironica. Ma io dico (seriamente) che l’autocritica è una delle capacità più rare fra gli uomini. Per esempio: tutti noi (o quasi) siamo istintivamente abili nel distinguere fra atteggiamenti gentili, premurosi ecc. che sono autentici, e altri invece che sono fasulli. Ma poi, nel nostro comportamento verso gli altri, pensiamo di farla franca quando adottiamo forme fasulle (*fake*, per dirla all’inglese) di premura, gentilezza ecc.

Roma, 13 aprile 2016

La beatitudine perfetta che si prova dopo una perfetta voluttà non rimedia, non assolve, non dà ragione di niente: complica, invece, e allontana all’infinito qualunque possibile spiegazione.

Se la voluttà suprema dell’amore, come dice Baudelaire, sta nella certezza, nella sicurezza di fare il male, perché mai, dopo, quando non si prova più questa voluttà, la coscienza si rovescia? Perché si ha, per qualche tempo, la sicurezza opposta, la certezza di aver fatto il bene?

M. Soldati, *Lo smeraldo*, Edizione Euroclub, Bergamo 1980 [1974], p. 331; cito da un’edizione non recentissima e non “scientifica” per un moto di simpatia: ho trovato questa copia de *Lo smeraldo*, romanzo zoppicante ma intelligente che non conoscevo, in un piccolo albergo pittoresco dalle parti di Piazza del Popolo a Roma, e l’ho divorato durante la notte scorsa.

Sincronicità: leggendo questo passo mi sono ricordato di quando lessi per la prima volta, molti anni or sono, quel pensiero di Baudelaire (nei suoi *Journaux intimes*), che comincia appunto con la frase: “La volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le *mal*” (il corsivo era nell’edizione in cui lo lessi). Scelsi, allora, questa frase come epigrafe a un mio racconto lungo, *S’incontrano gli amanti*, poi pubblicato in una raccolta di tre racconti miei col titolo eponimo (Roma, Empiria, 1993). Quella frase sulla voluttà era immediatamente seguita, nel testo di Baudelaire, da un’altra frase dal sapore quasi biblico (che lasciai fuori dalla mia epigrafe): “Et l’homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté” (La voluttà unica e suprema dell’amore consiste nella certezza di fare il *male*. E sia l’uomo che la donna sanno fin dalla nascita che ogni voluttà si trova nel male); a proposito: colpisce, in un romanzo degli anni Settanta, un’espressione così ottocentesca come “voluteà” – omaggio di Soldati alla prosa di Baudelaire, per non parlare di quella di d’Annunzio. Tutto ciò comunque richiama in certo modo il pensiero della Weil commentato nel lemma del 27 febbraio.

Il tono del citato passo di Soldati è aforistico; e una discreta presenza di aforismi è cruciale in un buon romanzo. A me viene da pensare che ogni aforisma proceda soprattutto sulla base di un’estrapolazione iperbolica. Cioè:

l'aforisma ha l'apparenza di un'affermazione generale e disinteressata sulla realtà effettiva delle cose – mentre invece si tratta di una reazione soggettiva. Per esempio, a chi appartiene “La beatitudine perfetta che si prova dopo una perfetta voluttà ecc.”? Non al personaggio autobiografico creato da Baudelaire, bensì al personaggio di finzione (il narratore, a base più o meno biografica) creato da Soldati per il suo romanzo. Ma a quante altre persone o personaggi nel mondo si può effettivamente estendere, questa “beatitudine”? Certo non a coloro che, dopo la “voluteà” provano alcuni momenti di rilassamento puramente fisico, seguiti poi quasi subito da una lieve inquietudine, da un desiderio di occuparsi d'altro – come per riscattare qualcosa di simile a uno spreco d'anima. O a quegli altri per cui il momento di “beatitudine perfetta” è quello immediatamente precedente l'orgasmo – “beatitudine” accompagnata dal desiderio avaro che il momento si prolunghi il più possibile, magari per sempre. Come se, invece di sperimentare la classica *petite mort*, costoro provassero una sorta di *petite immortalité*; e forse in questa ansia di far tesoro dell'istante si annida in essi l'insoddisfazione per l'esperienza puramente carnale, unita al desiderio dell'eros superiore, quello veramente diretto all'immortalità (vedi il lemma del 28 febbraio). E, chiaramente, questi sono soltanto pochi casi in una vasta fenomenologia. Siamo sempre alla mossa dell'estrapolazione iperbolica. Se uno chiede: “perché mai, dopo, quando non si prova più questa voluttà, la coscienza si rovescia?”, questa domanda presuppone che l'esperienza che si sta descrivendo sia universale, e che l'unico problema sia quello del suo perché. Invece, come si è visto, non è affatto detto che l'esperienza descritta sia universale. Ma questa *non* è una critica, come se si volesse sottolineare una fondamentale fallacia dell'aforisma. Piuttosto, è la descrizione del suo efficace meccanismo di empatizzazione, che vuol far condividere vivacemente una data esperienza anche a costo di una forzatura – forzatura che d'altra parte ha una sua validità cognitiva e morale.

Bologna, 7 maggio 2016

“Make time” per fare una data cosa, dice l'inglese; che in questo caso è più materialmente concreto dell'italiano: “trovare il tempo” di fare qualcosa. E mi sovviene l'espressione “fare anima” usata da James Hillman (vedi *Il mito dell'analisi* [1971], trad. di A. Giuliani, Adelphi, Milano 2012). Ma allora mi viene da pensare: quando dico per esempio: “Scusami, ma adesso non ho tempo”, confermo per ciò stesso che in generale io, il tempo *ce l'ho* – che lo posseggo; o almeno ne possiedo un frammento, una persuasiva parvenza. Ma non posso dire (io almeno non riesco a dire – temo di dire): “Scusami, in questo momento non ho anima”. E allora, l'impossibilità di enunciare questa frase non potrebbe forse significare che non è affatto sicuro che uno, l'anima, ce l'abbia?

Bologna, 11 maggio 2016

C'è molto spesso una vena di perversità, nell'aforisma; e si potrebbe perfino dire che questa vena si ritrova nella maggior parte degli aforismi ben riusciti (che contrastano con l'ondata corrente degli aforismi perbenistici – quelli che giocano sul sicuro).

Ascolto in due occasioni distinte a poca distanza di tempo, una recitazione della stessa poesia di Giovanni Giudici, *Una sera come tante*, letta con totale approvazione da due stimolanti – e diversi – poeti di mia conoscenza.

Ora – a parte il fatto che la maggior parte delle poesie significative richiede a mio parere un'approvazione differenziata (ci sono sempre, in ogni poesia anche grande, dei più e dei meno, degli alti e dei bassi, delle “luci e ombre”, come si diceva una volta) – mi colpisce particolarmente il verso finale: “C'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà”.

Sul momento sento, come dire, un sobbalzo d'assentimento; e penso anche (*si parva licet...*) al penultimo paragrafo del mio primo romanzo pubblicato: “Forse, rinnegato di una religione prima, di un'idea laica poi, creperò come un animale o peggio, defecando per la bocca” (*L'ospedale di Manhattan*, Editori Riuniti, Roma 1978).

Dicendo “rinnegato” pensavo, in quegli anni Settanta, al rifiuto della fede cattolica (poi recuperata) e più tardi a quello del mitico Partito (mai recuperato) come a un doppio marchio oscuro, possibile presagio di una decadenza. Ma poi (e ben prima di leggere *Una sera come tante*) ero cambiato, e avevo adottato un atteggiamento più costruttivo.

Ascoltare stamattina per la seconda volta in poco tempo la lettura di quel verso di Giudici (che è chiaramente un aforisma) mi ha, di prima battuta, rafforzato in quello che ho appena chiamato atteggiamento costruttivo – che è poi un atteggiamento, come dire, di contrattacco: “Sono un rinnegato? E va bene, sono un rinnegato”; “Ho tradito? E va bene, ho tradito – e con ciò?”. Ma poi, ripensando a quel verso aforistico, mi sono reso conto che in fondo sarebbe altrettanto plausibile dire il contrario: “C'è più onore in esser fedeli a metà che in tradire”.

Tutto ciò non vanifica il valore – né di questo aforisma, né della procedura aforistica in generale. La forza dell'aforisma, infatti, è proprio quella di intrattenere dentro di sé i contrari: il pensiero aforistico è un pensiero della *coniunctio oppositorum* (e vedi anche il lemma del 25 gennaio).

Bologna, 25 maggio 2016

Sono “morto” per molti anni a Bologna. Poi per molti anni ho intensamente vissuto tra Cambridge nel Massachusetts, New Haven nel Connecticut, e New York. Adesso che a Bologna sono ritornato, vedo le cose con più ottimismo, e penso che anche a Bologna si può vivere prima di morire.

Bologna, 29 maggio 2016

Difficile dire quale sia la prospettiva più paurosa: l'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea e le vittorie in Europa dei partiti cosiddetti populistici – cioè il “salto nel buio” deplorato dall'opinione che si auto-definisce razionale; oppure la sconfitta di questi movimenti, e la continuazione dell'orrorino mediocrino.

Bologna, 29 maggio 2016 (più tardi)

Ognuno di noi deve muoversi con cautela, rispetto ai propri simili: basta poco perché la creatura umana divenga, temporaneamente ma perturbantemente, una belva. Allora: attenti a non svegliare le donne troppo presto al mattino; e attenti a mantenere gli uomini in un'atmosfera di indefinita paura di istanze superiori.

Bologna, 29 maggio 2016 (ancora più tardi)

La cosiddetta contro-cultura (*counter-culture*) è prima divenuta la cultura pop, e poi la cultura dominante. C'è solo una forma di cultura che sia rimasta autenticamente contro-cultura: quella cattolica.

Bologna, 31 maggio 2016

A volte sembra proprio che le relazioni sociali (cosiddette esteriori) e gli spostamenti fisici, siano ancora più complicati dei pensieri e sentimenti interiori.

Bologna, 16 giugno 2016

Quando ti sei *veramente* convinto che tu e tutto quello che fai (“creativo” o no) non avete nessuna importanza – ecco allora che hai la possibilità di mettere insieme qualche cosa di accettabile.

Con una certa sincronicità mi è capitato, vari giorni dopo (il 21 giugno 2016) aver scritto l'aforisma di cui sopra, di leggere il seguente frammento di Nietzsche citato da Bataille:


Tutto il mio ardore laborioso e tutta la mia noncuranza, tutto il padroneggiamento di me stesso e tutta la mia inclinazione naturale, tutta la mia spavalderia e tutto il mio tremore, il mio sole e la mia folgore sprizzante da un cielo nero, tutta la mia anima e tutto il mio spirito, tutto il granito pesante e greve del mio “io” – tutto questo ha il diritto di ripetere a se stesso senza posa: “Cosa importa che cosa io sia!”

G. Bataille, *L'expérience intérieure* [1943-1954], Gallimard, Paris 2015, p. 33.

A me sembra che (fatte salve le debite proporzioni) vi sia una certa rispondenza fra il mio piccolo aforisma e quel frammento nietzscheano. Ma appunto: mi sembra. Le analogie tra aforismi appaiono e scompaiono, gli echi e le rispondenze a volte risuonano e altre volte svaniscono.

Per esempio: ci può essere una consonanza tra “il granito pesante e greve” dell'io di Nietzsche e la “pesantezza” (*pesanteur*) che appare nel titolo dell'opera di Simone Weil citata al lemma del 27 febbraio; ma d'altra parte, la Weil pensatrice spirituale oppone a quella “pesantezza” la “grazia”, secondo una logica nettamente non-nietzscheana.

Insomma: gli aforismi, come ogni forma di pensiero che sia tanto intenso quanto irriverente, si impadroniscono del pensatore e lo sospingono dove essi vogliono.


 Sans le temps le monde se change en succession de
ou en cycloïde



Le comble des honneurs de l'esprit serait pour moi
d'exécuter une œuvre méditée, raisonnée - valable
pour l'instant et pour la réflexion.

Ce qui n'est fait que d'inspiration ne vaut en général
que dans le choc.

Il y a un regard sur les œuvres qui les fait
voir filles du hasard - à chaque instant.
L'œuvre plastique est la plus celle qui prête le
moins au travail successif non coordonné.
La forme est contrainte à ce processus. Car toute forme implique
un retour, exécution des engagements.



Oltre 4200 lastre
in gres porcellanato Casalgrande Padana
disegnate da Daniel Libeskind
hanno rivestito il padiglione Vanke
ad Expo 2015



Casalgrande Padana trasforma in realtà
il pensiero architettonico



**CASALGRANDE
PADANA**
Pave your way

casalgrandepadana.it



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ROMA-PARIGI

Accademie a confronto

L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi

mostra a cura di

Carolina Brook, Gian Paolo Consoli, Susanna Pasquali

responsabile scientifico

Francesco Moschini

13 ottobre 2016 - 13 gennaio 2017

ingresso libero . admission free



ÁLVARO SIZA IN ITALIA

Il Grand Tour
1976-2016

Roberto Cremascoli
Francesco Moschini



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
piazza dell'Accademia di San Luca 77, 00187 Roma
www.accademiasanluca.eu

26.10.16
25.02.17

Fratelli Navarra: Valore Restauro Sostenibile

Costellazione di confronti sul Restauro

Luglio 2015 – 2017

›Matera

Martedì 13 Ottobre 2015

giornata dedicata a Michele D'Elia,
con una lezione magistrale di Mario Bellini

›Venaria Reale

Giovedì 25 Febbraio 2016

giornata dedicata a Giovanni Urbani,
con una lezione magistrale di Michele De Lucchi

›Venezia

Venerdì 17 Giugno 2016

giornata dedicata a Paolo Marconi,
con una lezione magistrale di Claudio Strinati

›L'Aquila

Lunedì 21 Novembre 2016

giornata dedicata a Antonino Giuffrè,
con una lezione magistrale di Francesco Venezia

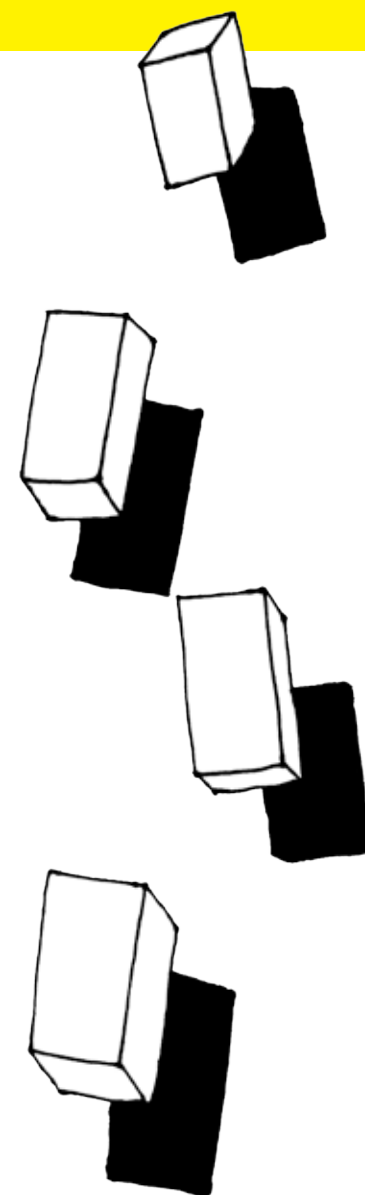
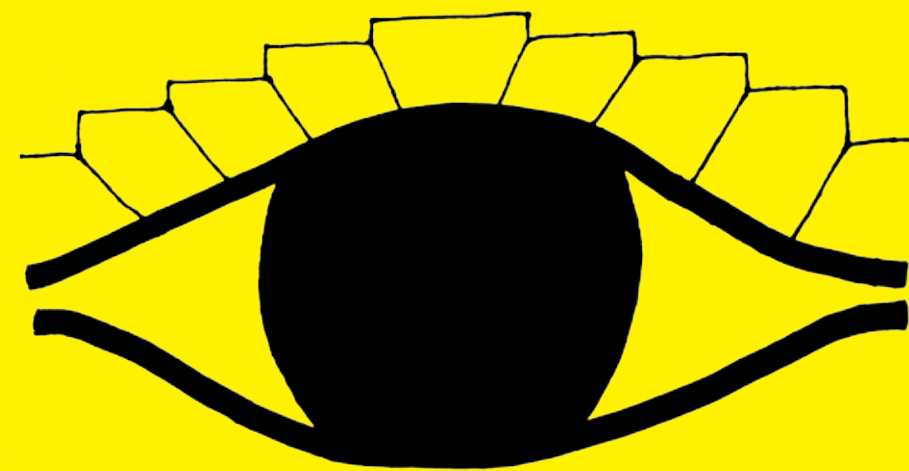
Monza

Febbraio – Marzo 2017

Istanbul

Giugno – Luglio 2017

Coordinamento scientifico e culturale
Francesco Moschini con **Francesco Maggiore**



valore restauro
sostenibile



italianacostruzioni

FN
fratellinavarra

NG
navarragestioni



A.A.M.
Architettura Arte Moderna

Progetto grafico: Fiorentino/Romagno
Illustrazione: Vincenzo D'Alba



gusellaadv.com



SVET S.R.L.



SMALTIMENTO RIFIUTI SPECIALI
RIMOZIONE E SMALTIMENTO AMIANTO
RIFACIMENTO COPERTURE
BONIFICHE E CONSULENZE AMBIENTALI

INSTALLAZIONE CHIAVI IN MANO CON I MIGLIORI PRODOTTI



FOTOVOLTAICO
POMPE DI CALORE
GEOTERMICO

su abitazioni civili
 aziende agricole ed
 edifici industriali

SCOPRI DI PIÙ



Finisce la giornata, ma non l'energia.



NRGBOX®

Think future, live energy

Durante il giorno **NRGBOX** consente di accumulare l'energia che l'impianto fotovoltaico produce, immettendola poi nella rete domestica quando è necessario, ad esempio di sera, momento di maggior consumo. **NRGBOX** trasforma l'energia solare, eolica e/o idrica in energia elettrica grazie ai suoi innovativi accumulatori agli ioni di litio. **NRGBOX** è in grado di erogare energia per un periodo prolungato, anche in caso di black-out della rete elettrica.

■ Mattina ■ Pomeriggio/Sera ■ Notte



TECOELETTRA s.r.l.

Via Risorgimento, 18 - 35010 Limena (PD) - Tel. 049/8848015 / 8848060 r. a - Fax 049/8848015

www.nrgbox.it - info@nrgbox.it



S.V.E.T. SRL VIA S. SALVARO, 2/I - 35043 MONSELICE (PD)
TEL. 0429 783702 - FAX 0429 783703 WWW.SVETECOLOGIA.IT



finito di stampare nel mese di dicembre 2016
per conto della casa editrice il poligrafo srl
presso la grafica & stampa di vicenza